



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„*Das teatro caprile.*
Raumunabhängige Inszenierungen und
inszenierter Raum.“

Verfasserin

Maria Steinberger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin ODER Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich versichere, dass ich die Diplomarbeit selbständig verfasst habe, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.

Ich versichere, dass ich dieses Diplomarbeitsthema bisher weder im In- noch im Ausland in irgendeiner Form (einem/einer Beurteiler/in zur Begutachtung) als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

Ich versichere, dass diese Arbeit mit der vom Begutachter beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Wien, 2015

Maria Steinberger

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei einigen Menschen bedanken:

Vorweg ein großes Dankeschön an Andreas Kosek und Katharina Grabher, zwei der Begründer des *teatro caprile*, die mir Zugang zu ihrem kompletten Archiv ermöglichten und mir auch während der Arbeit immer telefonisch für Fragen zur Verfügung standen.

Weiters möchte ich all meinen Freunden danken, die mir in den letzten Monaten mit Rat, Tat und Weckrufen zur Seite standen und immer ein offenes Ohr für mich hatten. Vielen Dank auch an meine drei Korrekturleserinnen.

Danke auch an Dr. Hilde Haider, der es immer ein Anliegen war, dass ich mein Studium abschließe.

Ein besonderer Dank ergeht an meine Eltern Peter und Maria Steinberger, ohne deren Unterstützung mein Studium nie möglich gewesen wäre. Leider ist es meinem Vater nicht mehr vergönnt, mein Studienende mitzuerleben. Ihnen beiden möchte ich diese Arbeit widmen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	9
1.1 Methoden	10
2. Das <i>teatro caprile</i>	11
2.1 Der Weg zur Gründung des <i>teatro caprile</i>	11
2.2 Die Gründung des <i>teatro caprile</i>	17
2.3 Nach der Gründung des <i>teatro caprile</i>	20
2.3.1 Die frühen Jahre	20
2.3.2 Der Weg zur eigenen Regie	23
2.3.3 Die Aufgabenaufteilung im <i>teatro caprile</i>	27
2.3.4 Die Arbeitsweise des <i>teatro caprile</i>	28
2.3.5 Die Entwicklung der Ost-Schiene	31
2.3.6 Das <i>teatro caprile</i> als Tournee-Theater	32
2.3.7 Von Düns-Wien zu Vorarlberg-Wien	34
3. Einflüsse und ästhetische Vorbilder.....	35
3.1 Die surrealistische Malerei	35
3.2 Die Oberiuten	40
3.3 Das Theater des Absurden.....	45
3.4 „Der leere Raum“ von Peter Brook	48
3.5 Das Theater des Dario Fo	53
3.6 Augusto Boal und sein „Theater der Unterdrückten“ (TdU).....	56
4. Raumunabhängige Inszenierungen und inszenierter Raum – Die Produktionen des <i>teatro caprile</i>	62
4.1 Raumunabhängige Inszenierungen	62
4.1.1 Der letzte Stich	63
4.1.2 Der totgeglaubte Wurm	66
4.1.3 Eine gewisse Anzahl Gespräche	69
4.1.4 Sünden Fälle	73
4.1.5 Vaterunser	77
4.1.6 Helters Nacht	81
4.1.7 Batschka Balkan	86
4.1.8 Montevideo	92
4.2 Inszenierter Raum	97
4.2.1 Bahnhof/(zeitgend).....	97
4.2.2 EinAbendAKTStück	101
4.2.3 Das verspeiste Buch	105
4.2.4 Inszenierungen im sakralen Raum.....	106
4.2.5 König Ottakrings Glück und Wände	119
4.2.6 Rabbi Tabor und das steinerne Gastmahl.....	122
4.2.7 KlimtAKTStück.....	126
4.2.8 Teufel, Zwerge, Jungfrauen	128

4.2.9	Auf der Flucht	131
5.	Schlussbemerkung	136
6.	Literatur- und Quellenverzeichnis.....	137
6.1	Archivquellen.....	137
6.2	Literaturverzeichnis	137
6.3	DVD/Video	139
6.4	Internetquellen	140
7.	Anhang.....	145
7.1	Chronologisches Verzeichnis aller Aufführungen des <i>teatro caprile</i>	145
7.2	Gekürzte und leicht redigierte Niederschrift des Interviews mit Andreas Kosek	151
7.3	Gekürzte und leicht redigierte Niederschrift des Interviews mit Katharina Grabher	212
7.4	Abstract.....	261
7.5	Lebenslauf	263

1. Einleitung

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der inzwischen mehr als zwanzigjährigen Geschichte des *teatro caprile*. Kaum eine andere freie Gruppe kann auf eine so lange und produktive Wirkungszeit zurückblicken. Diese Arbeit ist somit auch ein wichtiges Stück historischer Theaterdokumentation.

Die Arbeit gliedert sich in drei Teile. Begonnen wird mit der Geschichte des *teatro caprile*, wobei zuerst die Zeit bis zur Gründung 1993 beleuchtet wird, um danach auf die Zeit und die Entwicklung ab 1993 einzugehen. Der zweite Teil wird von den Einflüssen und den ästhetischen Vorbildern des *teatro caprile* handeln, die sich vom Surrealismus über die russische Avantgarde und Peter Brook bis hin zum Theater des Absurden und Augusto Boal erstrecken. Im dritten und umfangreichsten Teil werden schließlich die einzelnen Inszenierungen und Produktionen besprochen, unterteilt in raumunabhängige Inszenierungen und inszenierter Raum.

Die Wahl der Herangehensweise entspringt und entspricht dem Inszenierungsstil des *teatro caprile*. Denn mitunter wird derart raumspezifisch inszeniert, dass der Raum gleichzeitig auch Thema, das Stück darauf zugeschnitten und nur für diesen Raum geschrieben ist. So zum Beispiel bei „König Ottokrings Glück und Wände“ in der Wiener Kornhäusl-Villa (2005), um vorab nur eine derartige Inszenierung zu nennen. Dieses Stück würde in keinem anderen Raum funktionieren, da die Texte und Szenen speziell für dieses Haus und dessen Umgebung zusammengestellt wurden. Ähnlich verhält es sich mit Produktionen, die für eine bestimmte Art von Raum inszeniert wurden, wie etwa für den sakralen Raum oder für Ateliers. Auch hierfür werden in späterer Folge noch einige Beispiele zu nennen sein.

Dem gegenüber stehen die raumunabhängigen Inszenierungen. Losgelöst von einem bestimmten Raum, ja sogar von der Bühne, genügen sie sich mit wenigen Elementen und Versatzstücken selbst, um mit dieser Reduktion auf das Wesentliche, den Kern des Stückes, an jedem Ort zu funktionieren. Diese Reduktion ist – neben der Koffertauglichkeit – die maßgebliche Voraussetzung für ein so erfolgreiches Tournee-Theater, wie es das *teatro caprile* ist, mit Auftritten in ganz Österreich, Deutschland, Ungarn, Bosnien-Herzegowina, in der Schweiz, Polen und noch einigen weiteren Ländern.

1.1 Methoden

Im Vorfeld dieser Arbeit stand die Überlegung, ob die Kapitel chronologisch oder thematisch geordnet werden sollten. Für die ersten beiden Teile der Arbeit fiel die Entscheidung auf den chronologischen Weg. Für die Untersuchung bezüglich raumunabhängiger und raumgebundener Inszenierungen wird die Chronologie etwas aufgebrochen und die Inszenierungen werden in eben diese beiden Kategorien unterteilt. Innerhalb der Kategorien ist die Vorgehensweise dann wieder chronologisch. In der Besprechung der einzelnen Produktionen soll auch immer herausgearbeitet werden, ob und welche Einflüsse der genannten Vorbilder, die im Kapitel davor besprochen werden, zum Tragen kommen. Dazu werden Videoaufzeichnungen der Produktionen bzw. vom *teatro caprile* zur Verfügung gestellte Unterlagen und Konzepte verwendet und – sofern die Verfasserin an der Produktion mitgearbeitet hat – deren eigene Regiebücher. Für die Übersicht zu den Einflüssen und ästhetischen Vorbildern wird die im Literaturverzeichnis genannte Sekundärliteratur verwendet.

Im Fließtext werden den Kategorien entsprechend ausgewählte Inszenierungen des *teatro caprile* besprochen. Nicht den vorgegebenen Kategorien entsprechende Produktionen werden im Sinne einer dokumentarischen Arbeit in einem chronologischen Verzeichnis aller Inszenierungen des *teatro caprile* im Anhang zu finden sein. Darüber hinaus sind solche „Entgleisungen“ aus dem üblichen Rahmen zum Teil auch wichtige Schritte in der Entwicklung – man beachte diesbezüglich die Besprechung der Produktion „Wunderbare Biester“ – auf dem Weg zum heutigen Inszenierungsstil des *teatro caprile*.

2. Das teatro caprile

An einen fixen Termin oder Tag für die Gründung des *teatro caprile* könne man sich nicht erinnern, da sind sich die drei Masterminds Katharina Grabher, Andres Kosek und Mark Német einig. Die Tätigkeit des Theatervereins *teatro caprile Düns-Wien* wurde möglicherweise sogar schon Ende 1992 aufgenommen, das wissen die drei nicht mehr so genau. Die erste Premiere des frisch gegründeten Theaters war jedenfalls „Der letzte Stich“ am 22.5.1993 – ein Stück über das Kartenspielen und die Endlichkeit des Lebens mit Texten von Woody Allen, Wolfgang Bauer und Aleksandr Vvedenskij – und wird somit als offizieller Gründungstermin kolportiert.

Das folgende Kapitel widmet sich der Geschichte des *teatro caprile*. Beginnend mit den drei Protagonisten und wie sich ihre Wege kreuzten, bis hin zur Gründung des Theaters, wohin sie das geführt hat, und wo sie heute stehen.

2.1 Der Weg zur Gründung des teatro caprile

Die gebürtige Vorarlbergerin Katharina Grabher ist die einzige Dame im Bunde der großen Drei. Aufgewachsen ist sie in Frastanz, mit einer engen familiären Bindung nach Düns, die ihnen später einen fixen Spielort in Vorarlberg ermöglichen sollte. Nach der Matura am BORG Feldkirch, begann Grabher dann ihre Ausbildung an der SOZAK in Bregenz. Im Rahmen eines Praktikums kam sie 1979 nach Wien, wo sie viele Kontakte knüpfte. Nach dem Praktikum schloss sie noch das Wintersemester an der SOZAK Bregenz ab, um dann Anfang 1980 zwanzigjährig nach Wien zu kommen, aus privaten Gründen und der praxisorientierteren Ausbildung an der SOZAK Wien wegen. Nach Erlangung ihres Diploms an der SOZAK Wien im Sommersemester 1981, stand sie im Rahmen eines Sommerkurses das erste Mal Modell für Maler – und sollte dabei auch Andreas Kosek kennenlernen.

Andreas Kosek ist das „Wien“ bei der Achse Düns-Wien des *teatro caprile*. Er ist gebürtiger Wiener, aufgewachsen in einem Gemeindebau im 14. Bezirk, in dem er auch heute noch lebt und der zugleich auch Büro und Lager des *teatro caprile* beherbergt. Zur Schule ging er unter anderem in Ottakring, in die AHS am Schuhmeierplatz, wo er schon früh Bekanntschaft mit Mark Német schloss.

Mark Németh ist das Mastermind im Hintergrund. Er wurde in Wien geboren, als Sohn eines ungarischen Pastors und einer deutschen Mutter. Aufgewachsen ist er im Pfarrhaus der evangelisch-reformierten Zwingli-Kirche in der Schweglerstraße, hat als Kind aber auch viel Zeit in Ungarn verbracht und ist deshalb auch der ungarischen Sprache mächtig, was im Hinblick auf die spätere Tournée-tätigkeit des *teatro caprile* von Nutzen sein sollte. Seine Schullaufbahn führte ihn schließlich auch an die AHS am Schuhmeierplatz, allerdings ein Jahr unter Andreas Kosek.

Ihr Kennenlernen verdanken sie Heinz Eybel, seines Zeichens Grafiker der ersten Stunde und „Noch-immer-Grafiker“¹ des *teatro caprile*. Seinem Durchfallen im Gymnasium ist es zu verdanken – da er dadurch in Némeths Klasse kam – dass sich eine absurd-kreative Freundschaft zwischen den beiden entwickeln konnte.

Gemeinsam mit seinem Schulfreund Christian Kampichler brachte Mark Németh zu dieser Zeit die Comics-Zeitung „Pelzflatterer“ heraus.



Cover der ersten Ausgabe²

Aufgrund der kreativen Verbundenheit sollte bald auch schon Andreas Kosek daran mitarbeiten (ab Ausgabe 1977/1), der davor bereits für die Schülerzeitung schrieb. Nicht zuletzt durch Koseks Zutun wurde aus dieser Comics-Zeitung schließlich eine Literaturzeitschrift, in der das Interesse an der absurden Literatur und Philosophie sowie das eigene Schaffen in diesem Geist bereits erkennbar waren.

Gegründet 1976 – also noch vor der wöchentlichen Wiener Stadtzeitung „Falter“ (gegründet 1977, u. a. unter der Beteiligung von Armin Thurnher, der bis heute Herausgeber der Wochenzeitung ist) - überlebte der „Pelzflatterer“ sogar noch über das Ende der Schulzeit hinaus bis ins Jahr 1984 und erschien auch in Deutschland



Cover der letzten Ausgabe³

¹ Interview mit Andreas Kosek, Anhang S. 158.

² Quelle: <http://www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/Pelzflatterer/images/pelzflatterer1.JPG>

³ Quelle: <http://www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/Pelzflatterer/images/pelzflatterer6.JPG>

und der Schweiz.⁴ In der Ausgabe 1980/2 ist zum Zweck des „Pelzflatterers“ folgendes zu lesen:

„Der PELZFLATTERER ist bestrebt, eine Zeitschrift für kritische Betrachtungen und phantastische Erweiterungen, Texte und bildnerische Arbeiten von Comix bis Photos zu sein. Im Sinn der Pluralität und Revitalisierung des Menschen an sich, sind wir daran interessiert, kreativen Geistern, Hinterzimmerzeichnern und Schubladenliteraten ein Forum abseits von Re- & Sachertortenliteratur zu sein.“⁵

1977 waren Andreas Kosek und Mark Némét auch maßgeblich beteiligt am Entstehen eines Kreativ-Kartenspielclubs, der laut Aussagen von Andreas Kosek „für sich absurd“⁶ ist. Bis heute halten sie das Banner dieses absurden Kartenspiels aufrecht und sind wichtige Proponenten des „Bettelmann Club Trafo Wien“, kurz auch „BMC Trafo Wien“ (Vereinsgründung 1982, derzeit laut Andreas Kosek etwa 20 Mitglieder). Laut Katharina Grabher – die bis heute nicht zu diesem Club gehört, da ihr „die sittliche Reife zum absurden Kartenspielen“⁷ fehle – ist dieses Spiel ein intellektuelles Kräfteressen „auf eine sehr abstruse, absurde Weise, die sich den Vernünftigen unter uns bis heute nicht erschließt“⁸. Immerhin werden viele Sitzungen abgehalten, um den Beitrag des Bettelmannspiels zur Weltrevolution zu erörtern. Am entsprechenden Regelwerk wird nun auch schon seit mehr als 30 Jahren gearbeitet. Erwähnung sollte hier vorab noch kurz finden – später wird noch genauer darauf eingegangen – dass zum zehnjährigen Jubiläumsfest des Kartenspielvereins im Jahr 1992 Andreas Kosek und Mark Némét „Zwei Fliegen auf einem Gleis“ von Wolfgang Bauer aufgeführt haben, ein Stück über das Kartenspielen und der Grundstein für die Gründungsinszenierung.

Nach der Matura im Jahr 1978 entschied sich Andreas Kosek für das Studium der Kultur- und Sozialanthropologie (damals Völkerkunde), er wollte fremde Kulturen studieren. Mark Némét wurde nach seinen eigenen Aussagen von Kosek nur zu diesem Studium mitgenommen und blieb dann dieser Studienrichtung treu, während ersterer im Sommersemester 1981 zur Theaterwissenschaft wechselte. Gleichzeitig arbeitete Kosek auch schon bei der Post, hat dort nachtdienstmäßig Flugpostpakete

⁴ Vgl. hierzu www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/Pelzflatterer/Pelzflatterer.htm

⁵ www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/Pelzflatterer/Pelzflatterer.htm

⁶ Interview mit Andreas Kosek, Anhang S. 159.

⁷ Ebd., S.159.

⁸ Interview mit Katharina Grabher, Anhang S. 214.

versackt, um sich etwas dazu zu verdienen. Zu dieser Zeit malte er auch noch sehr viel, dachte sogar darüber nach, an die Akademie der bildenden Künste zu gehen und Maler zu werden. Aus diesem Grund belegte er auch im Sommer 1981 einen Kurs in der Steiermark zum Thema „Aktzeichnen“. Katharina Grabher, die gerade die SOZAK Wien abgeschlossen hatte, nahm auch an diesem Kurs Teil – als Modell. Laut Grabher war das zufällige Zusammentreffen der beiden am Lift Liebe auf den ersten Blick. Die Beziehung der beiden hielt bis zur Gründung des *teatro caprile* und sogar noch darüber hinaus. Inzwischen ist Katharina Grabher mit Mark Németh zusammen, den sie nur wenige Monate später kennenlernte, als Freund von Andreas Kosek. An der lebenslangen Freundschaft der beiden zu Kosek hat das aber nichts ändern können.

Nach diesem Sommerkurs begann Katharina Grabher ihre Arbeit als Sozialarbeiterin im Freizeitbereich, genauer gesagt im animatorischen Bereich der Kinder- und Jugendarbeit im Jugendzentrum der Stadt Wien in Alt Erlaa. Ihr damaliger Arbeitsbereich war sich damit auseinanderzusetzen, was Kinder und Jugendliche in Stadtrandgebieten an kulturellen Möglichkeiten brauchen, um sich entfalten zu können. Laut ihren eigenen Angaben war vieles davon eine „Learning-by-doing-Sache“⁹. Zur Unterstützung ihrer Arbeit begann sie auch, einige Semester lang Theaterwissenschaft zu studieren, um zusätzliches Wissen zum Thema zu erlangen. Um der Theorie auch noch Praxis angedeihen zu lassen, besuchte Grabher im Dramatischen Zentrum die „Animazione“-Ausbildung¹⁰, allerdings absolvierte sie diese nicht vollständig. Sie schnupperte in die Kurse und Methoden, um sich das für ihre Arbeit Notwendige anzueignen und an die Jugendlichen weitergeben zu können. In erster Linie ging es Grabher dabei darum, wie Leute, die nicht von vornherein Zugang zu Kunst und Kultur haben, an Kunst partizipieren können, und wie sie kulturelle Mittel und Methoden nutzen können, entweder um sich selbst

⁹ Interview mit Katharina Grabher, Anhang S. 217.

¹⁰ Die, von der Wiener Theaterwissenschaftlerin Ilse Hanl entwickelte Animazione-Arbeit, die ebenfalls von der Persönlichkeitsentfaltung und der Gruppenarbeit ausging, starke Impulse aus Italien und Frankreich erhielt und nicht zuletzt auch für die theaterpädagogische Arbeit mit Erwachsenen ebenso wie mit Kindern eine zentrale Vorreiterrolle nicht zuletzt auch in Hinblick auf die zeitgenössische Theaterpädagogik einnahm. (...) Der Begriff „Animazione“ stammt ursprünglich aus Italien von Gian Renzo Morenos Konzept der „animazione teatrale“, das 1968 durch das Turiner Teatro Stabile bekannt gemacht wurde. Ziel war es, das Kindertheater in Zusammenarbeit mit PädagogInnen zu erneuern und an die Bedürfnisse der Kinder anzupassen. Ilse Hanl war federführend in diesem Projekt. (...) Siehe: http://de.wikipedia.org/wiki/Dramatisches_Zentrum

auszudrücken oder auch um an politischen Entscheidungsfindungsprozessen teilzunehmen.

Auf die Anregung der von ihr betreuten Kinder und Jugendlichen hin, man solle doch eine Theatergruppe gründen, bemerkte Grabher aber, dass ihr dafür noch immer grundlegendes Handwerkszeug fehlte. Aus diesem Grund ging sie ab 1984 zusätzlich zu Herwig Seeböck, um in seiner freien Schule eine Schauspielausbildung zu absolvieren. Eine Zeit lang spielte sie auch in seinem Seeböck-Ensemble.¹¹ Durch ihren Einfluss kam schließlich auch Andreas Kosek mit dieser freien Schule in Berührung. Zuerst mit Reinhard Tötschinger, bei dem sie beide Unterricht nahmen. Von Seiten dieser freien Schule wurde später auch Jutta Schwarz aktiviert, die das Körpertraining der angehenden Schauspieler übernehmen sollte. Nach einigen Jahren des Trainings fasste man den Entschluss, man müsse all diese vielen Übungen und „Körpersachen“¹² doch auch endlich in eine Präsentationsform bringen, wodurch dann „vis plastica“ entstand. Dabei umspannt ein Schlauch aus elastischem Material – quasi eine künstliche Haut – den Körper als Ganzes, und die Schauspieler müssen diese unförmigen Schläuche nonverbal beleben.



Schlauch-Performance¹³

Von den Beteiligten wurden diese Aufführungen als „Schlauch-Performance“¹⁴ bezeichnet. Was anfänglich wie eine Beschränkung wirken mag, eröffnet dabei allerdings unzählige Spielmöglichkeiten.¹⁵

Zeitgleich begann Andreas Kosek auch durch und über sein Studium der Theaterwissenschaft Theater zu spielen. Ulf Birbaumer, damals Professor am Institut

¹¹ Herwig Seeböck ist ein österreichischer Schauspieler, Regisseur und Kabarettist (geboren am 7.12.1939, gestorben am 28.2.2011), der privaten Schauspielunterricht gab bzw. auch eine private Schauspielschule initiierte und mit seiner Ehefrau Erika Mottl 1984 das Seeböck-Ensemble gründete, mit dem er fünfzehn Jahre lang von ihm ins Wienerische übersetzte Shakespeare-Stücke zur Aufführung brachte. Vgl. dazu http://de.wikipedia.org/wiki/Herwig_Seeböck

¹² Interview mit Andreas Kosek, Anhang S. 152.

¹³ Privatarhiv Andreas Kosek, © Walter Kegele

¹⁴ Interview mit Andreas Kosek, Anhang S. 152.

¹⁵ Vgl. dazu auch catbull.com/visplastica/fr-profil.html

für Theaterwissenschaft in Wien, lud Armand Gatti¹⁶ zu Workshops nach Wien ein, an denen Kosek teilnahm. Aus dem Workshop des Jahres 1986 ergab sich dann eine Produktion über Ulrike Meinhof, die im Dramatischen Zentrum präsentiert wurde. Für diese Produktion recherchierte Andreas Kosek sehr viel, leistete viel dramaturgische Arbeit, und entdeckte: für die Bühne zu recherchieren bereitete ihm weitaus größeres Vergnügen, als Material für eine Seminararbeit oder ein Buch zusammen zu tragen. Der Funke der Dramaturgie war also auf ihn übergesprungen. Angespornert von Katharina Grabher – die inzwischen ihren Beruf als Sozialarbeiterin aufgegeben hatte, um sich ganz der Schauspielerei zu widmen – besuchte Kosek gemeinsam mit ihr zahlreiche Workshops, viele davon zum Thema Kontaktimprovisation und New Dance. Sie wollten ausloten, was man mit Theater machen kann.

Im Zuge dieses Auslotens stießen die beiden im Herbst 1991 auch auf das „ambitiöse Amateurtheater“¹⁷ „Die Maurer“. Ein Name, der aufgrund seiner völligen Theaterferne gefiel. Initiiert worden war diese Gruppe von Evelyn Preis, die sich nach dem Abbruch des Gymnasiums zum Theatermachen als Regisseurin hingezogen fühlte. Gekannt hatte man sich über Katharina Grabher, durch eine Ferienspiel-Aktion aus Sozialarbeitszeiten. Die erste Produktion von „Die Maurer“ war „Ischariot“, uraufgeführt 1990 im Albert-Sever-Saal im 16. Wiener Gemeindebezirk. Die Arbeit an einem nächsten Projekt – an dem sich Andreas Kosek, Katharina Grabher und auch Mark Németh beteiligen wollten – startete im Winter 1991 und sollte „Die Spielverderber oder: Das Erbe der Narren“ von Michael Ende werden. Als Bühne sollte die im Wienerwald gelegene Burg Wildegge dienen. Eine Probenklausur an diesem Spielort im Mai 1992 war zwar schon geplant, fand aber nicht mehr statt. Obwohl dieses Projekt aus verschiedensten Gründen nicht realisiert werden konnte, waren die Vorarbeiten dazu für Andreas Kosek doch faszinierend und prägend, vor allem der Burg als Spielort, als Raum, der bespielt werden kann wegen.

Kurz danach lösten sich „Die Maurer“ auf, Evelyn Preis wollte ihren Schulabschluss nachholen und zog sich aus der Theaterarbeit zurück. Als Regisseurin des Zwei-Personen-Stückes „Zwei Fliegen auf einem Gleis“ von Wolfgang Bauer, das, wie

¹⁶ Französischer Schriftsteller und Regisseur, siehe auch <http://www.armand-gatti.org/index.php?cat=biographie>

¹⁷ Interview mit Andreas Kosek, Anhang S. 152.

bereits erwähnt, 1992 zum zehnjährigen Jubiläum des „Bettelmannclub Trafo Wien“ in der VHS Hernals aufgeführt wurde, blieb sie Andreas Kosek aber vorläufig noch erhalten. Gespielt haben Andreas Kosek und Mark Német zu dieser Zeit noch mit einem sehr naturalistischen Bühnenbild. Ein Zugabteil wurde nachgebaut aus einem alten Hochbett, Karten von Piatnik wurden aufgestellt – das Stück handelt ja vom Kartenspielen – und Gerätschaften und Ersatzteile von den ÖBB herbeigeschafft. Der Einakter war ein voller Erfolg bei den Mitgliedern des Kartenspielvereins, die Spiellust der beiden Herren weiter angefacht.

Durch Katharina Grabhers Herkunft aus Vorarlberg und der Beziehung zwischen ihr und Andreas Kosek wegen waren die beiden zu dieser Zeit auch viel in Vorarlberg. Durch ihre Tätigkeit als Modell für Maler, womit sie nach der Sozialarbeit anfang, erhielten die beiden auch immer wieder Einladungen zu Vernissagen bzw. Anfragen, ob sie diese nicht mit einer – damals noch Schlauch-Performance – unterstützen könnten. Durch diese Kontakte kam es auch dazu, dass sie im September 1991 zum Berufswechselfest von Arno Sprenger – er wechselte von seiner Parteiarbeit bei der ÖVP zur Leitung der Sparkassa Bludenz, und ist bis heute ein Förderer und Unterstützer des *teatro caprile* – eine ihrer Schlauch-Performances in der Art von „vis plastica“ darboten. „In der Art von“ deswegen, weil im Frühsommer 1991 bereits der Bruch mit „vis plastica“ stattgefunden hatte, da der ursprüngliche Plan, die Schläuche – dem Sprechtheater entsprechend – mit Text zu kombinieren, von Jutta Schwarz verworfen worden war.

Bei diesem Fest in einem kleinen Bludener Kaffeehaus waren nun jedenfalls unter anderem auch der damalige Landesrat für Kultur und Finanzen Guntram Lins und der damalige Landesrat für Soziales und Gesundheit Fredy Mayer zu Gast. Von der Darbietung offensichtlich beeindruckt, gingen sie auf Grabher und Kosek zu, um sie zu einer eigenen Produktion zu ermutigen und stellten dafür auch finanzielle Mittel in Aussicht.

2.2 Die Gründung des *teatro caprile*

Die Entscheidung zur Gründung war hauptsächlich ein Entschluss von Katharina Grabher und Andreas Kosek. Eine sehr starke Veranlassung zu dieser Entscheidung

war die Überlegung, überhaupt einmal spielen zu können. Denn beide waren ja mit etwa 30 Jahren Späteinsteiger in die Schauspielerei, und nachdem ihre Vita noch dementsprechend kurz und wenig Zeit vorhanden war, um jetzt noch mit Kleinstrollen anzufangen, hielten sie es für sinnvoll, eine eigene Gruppe zu gründen. Denn – so die Überlegung – so können Publikum und auch Regisseure die beiden spielen sehen, und die Engagements werden folgen. Außerdem war ja „Zwei Fliegen auf einem Gleis“ sehr gut angekommen und die beiden waren finanziell noch nicht abhängig von den Einnahmen der Produktionen. Denn Grabher stand ja immer noch Modell und statierte unter anderem auch am Burgtheater, und Kosek arbeitete seit dem Sommer 1991 wieder bei der Post, da nach dem Bruch mit „vis plastica“ seine finanziellen Mittel knapp geworden waren, und brachte es dort bis zum Beamten. Das Studium war außerdem auch noch nicht abgeschlossen, die Arbeit an der Dissertation in vollem Gange. Mark Némét arbeitete inzwischen schon im Umfeld des Wissenschaftsministeriums.

Nicht zuletzt war die in Aussicht gestellte Subvention ein Ansporn für die Gründung. Die beiden holten also noch Mark Némét mit an Bord, und der Verein *teatro caprile Düns-Wien* wurde gegründet. Der Name „*caprile*“ war Katharina Grabher sehr wichtig. Zum einen als Referenz an den rätoromanischen Teil ihrer eigenen Familiengeschichte, zum anderen als Anspielung an die finanzielle Situation der freien Theatergruppen, nicht nur in Wien sondern generell, bedeutet „*caprile*“ doch „Ziegenstall“. Das Logo des *teatro caprile* ist seit der Gründung unverändert, die Ziege ist immer mit dabei:



Gezeichnet wurde das Logo von Mark Némét, er nennt es seinen dauerhaften Beitrag zur Schaffung des *teatro caprile*.

Auch die Verankerung der Schiene Düns-Wien im Namen war den drei Gründungsmitgliedern ein besonderes Anliegen. Hatten sie doch durch ihre jeweiligen Wurzeln und Kontakte nicht nur einen, sondern gleich zwei Spielorte zur

Verfügung, und somit auch ein breiteres Wirkungsfeld als die meisten der anderen freien Gruppen. Außerdem hatte das *teatro caprile* zu Beginn auch noch nicht den Anspruch, mehrere Produktionen pro Jahr zu machen und von deren Einnahmen zu leben, da ja alle Mitglieder noch anderwärtige Verpflichtungen hatten.

In den Statuten war zum Vereinszweck zu lesen:

„§ 2: Zweck

Der Verein, dessen Tätigkeit nicht auf Gewinn gerichtet ist, bezweckt die Förderung des Nachwuchses und Durchführung von site-specific-Projekten im Bereich der darstellenden Kunst, sowie die Erschließung neuer Themenbereiche und die Entwicklung neuer Darstellungsformen durch die Zusammenarbeit mit Künstlern anderer Sparten, Wissenschaftlern und interessierten Laien.“¹⁸

Der erste Nachwuchs, den das *teatro caprile* also fördern wollte, waren so gesehen sie selbst. Zu diesem Zweck reichten sie schließlich ihr erstes Konzept ein.

Zuerst sollte das Konzept für Tirso de Molinas „Don Juan mit den grünen Hosen“ eingereicht werden. Aber nachdem sogar schon Spielorte begutachtet worden waren, entschieden sich die Mitglieder des *teatro caprile* doch noch anders. „Zwei Fliegen auf einem Gleis“ war doch sehr gut angekommen, warum also nicht dieses Stück zu einem abendfüllenden Karten-Spiel erweitern und sich damit dem Theater des Absurden zuwenden? Was Andreas Kosek und Mark Német auch in der Folge gerne beibehielten.

So wurden also zwei weitere Kartenspiel-Stücke gefunden, nämlich „Der Tod klopft“ von Woody Allen und „Gespräch über die Karten“ von Aleksandr Vvedenskij, und der komplette Theaterabend unter dem Titel „Der letzte Stich“ präsentiert. Regie sollte Hanja Dirnbacher führen, eine ehemalige Cutterin, die Katharina Grabher schon aus den Zeiten als Sozialarbeiterin kannte, als sie dort einen Selbstverteidigungskurs für Mädchen veranstaltete. Das Konzept gefiel den Herren in Vorarlberg – und die erste Subvention des *teatro caprile*, quasi die Gründungs-Subvention, war zugesagt.

Die Premiere der Gründungsproduktion „Der letzte Stich“ fand schließlich am 22. Mai 1993 in Schlins statt, zwei Tage zuvor die Vorpremiere in Düns.

¹⁸ Statuten des Vereins *teatro caprile* S.1, Archiv *teatro caprile*

2.3 Nach der Gründung des *teatro caprile*

2.3.1 Die frühen Jahre

Das *teatro caprile* entstammt einer Zeit, in der viele freie Gruppen gegründet wurden. Die Gruppen waren bemüht, die Grenzen zwischen der Hochkultur und der Basis aufzubrechen, eine Verbindung zwischen Hochkultur und Basis herzustellen. Man wollte die Leute, die nicht von Haus aus mit Kunst und Kultur konfrontiert waren, Randgruppen und gesellschaftliche und sozial benachteiligte Menschen, mit Theater in Berührung bringen, und entdeckte und entwickelte neue Spielorte und -formen.

Auch das *teatro caprile* war auf der Suche nach seiner eigenen künstlerischen Form. Beeinflusst wurden sie dabei unter anderem durch Koseks starken Bezug zur Malerei des Surrealismus, den ihr innewohnenden Elementen des Traumhaften, Absurden und Fantastischen, sowie der Vereinigung nicht zusammengehörender Dinge und verdrehter Perspektiven. Die Beschäftigung mit den Oberiuten¹⁹ und dem Theater des Absurden zeitigten eine weitere maßgebliche Wirkung. Ebenso sollten die theoretischen und praktischen Arbeiten von Peter Brook, Dario Fo und Augusto Boal Eingang in das künstlerische Schaffen des *teatro caprile* finden. Diese relevanten Einflüsse sollen an dieser Stelle nur kurz erwähnt und in einem eigenen Kapitel gesondert besprochen werden.

Wichtig für Kosek und Grabher war jedenfalls kein betuliches Sozialtheater mit erhobenem Zeigefinger zu machen. Diese Sicht- und Inszenierungsweise war beiden zu eindimensional. Koseks Ansicht, man könne die Welt nicht erklären und müsse einfach versuchen, das Beste aus ihr zu machen, fand für ihn im Theater des Absurden und im Surrealismus einen interessanten und gangbaren Weg des Ausdrucks, kombiniert mit den Mitteln von Brooks „leerem Raum“, mit nichts viel zu erzeugen, oder Fos „Verstecktem“ und Boals „Unsichtbarem Theater“. Darüber hinaus war ihm auch die Arbeit mit dem Licht, bzw. der Einsatz des Lichts ein

¹⁹ Die Oberiu war eine 1927 in St. Petersburg gegründete Künstlervereinigung der russischen Avantgarde, deren Werk von absurd-grotesken Inhalten geprägt war und somit ein hohes provokatives Potential aufwies. 1930 wurde die Oberiu von der kommunistischen Regierung als staatsfeindlich verboten. Vgl. dazu de.wikipedia.org/wiki/OBERIU

besonderes Anliegen. Nicht zuletzt beeinflusst durch das Kennenlernen von Dimitri Macek, eines Vorarlberger Beleuchters von Rockkonzerten, der im Zuge seiner Arbeit gelernt hatte, mit geringen Mitteln große Wirkung zu erzielen. Denn dieser Dimitri Macek hatte es geschafft,

„(...) zum Teil mit ganz wenigen Scheinwerfern und die zum Teil aus wilden Positionen - halt ungewöhnliche Lichtstimmungen und ungewöhnliche Bilder zu machen. Und das fasziniert mich eben bis heute (...)“²⁰

Bis heute ist es im *teatro caprile* oft so, dass das Bühnenlicht eine Mischung aus dem vorhandenen natürlichen Licht und Scheinwerfern ist, oder dass unter der Bühne nachträglich angebrachte Scheinwerfer diese schweben lassen. Sieht Kosek es doch bis heute immer noch als besondere Herausforderung – auch in Hinblick auf den inszenierten Raum bzw. auf das Tournee-Theater – sich an den immer wieder neuen Gegebenheiten der Räume messen zu können.

Ein wichtiger Punkt nach der Gründung des *teatro caprile* war auch die Frage der Vermarktung. Die neu gegründete Gruppe hatte ja kein fixes Haus – wie konnte man also erreichen, vom Publikum wiedererkannt zu werden. Schnell war klar, am besten war das über eine eindeutige, wiedererkennbare Grafik der Flyer möglich. Die Entwicklung dahin dauerte zwar einige Produktionen lang, da man Unterschiedliches ausprobieren wollte. Die Ziege war aber von Anfang an immer mit dabei.



Der Flyer von „Der letzte Stich“ ist noch sehr am Inhalt der Produktion orientiert und grafisch, passend zum Thema, als Rückseite einer Spielkarte ausgestaltet. Bei „Eine gewisse Anzahl Gespräche“ ist schon der stilisierte Vorhang auf der rechten

²⁰ Interview mit Andreas Kosek, Anhang S. 155.

Seite erkennbar, ein Element der russischen Avantgarde. Bei „Sünden Fälle“ wurde auf das Vorhangelement verzichtet, dafür ist erstmals der Bühnensockel auf dem Flyer zu sehen. Die vielen Buchstaben des Titels sind wieder eine Anleihe bei der russischen Avantgarde, von der Kosek sehr stark beeinflusst war. Als letzter in der Reihe ist der Flyer von „Hausputz“ abgebildet. Dieses Layout mit zwei stark dynamischen Linien – dem Vorhangelement rechts, und dem Bühnensockel unten – und einem grafischen Element auf der Bühne, ist schließlich die endgültige Form der Flyer des *teatro caprile*. Wobei die Grafik immer als Ziel hat, den Kern des Stücks, das Thema, zu treffen. Diesem Design mit großem Wiedererkennungswert ist das *teatro caprile* bis heute treu geblieben.

Ansonsten verlief die Zeit nach der Gründung des *teatro caprile* sehr problemlos und auch die Subventionsgelder flossen. Am Anfang bestand noch nicht der Anspruch, mehrere Produktionen im Jahr auf die Beine zu stellen. Grabher stand ja wie bereits erwähnt noch Modell, statierte am Burgtheater und wirkte in einigen Filmen mit. Kosek wollte endlich sein Studium zum Abschluss bringen, was ihm 1995 schließlich auch gelang. Daneben arbeitete er immer noch auf der Post (bis 1998), kartierte inzwischen Briefe ins Ausland, und war sogar definitiv gestellter Beamter. Németh bemerkte nach der intensiven ersten Spielserie mit dem „Letzten Stich“, dass sich für ihn weitere Professionalisierungsschritte des Theaters mit seinen übrigen Verpflichtungen bezüglich Studium und Arbeit im Umfeld des Wissenschaftsministerium (bei dem er letztendlich seit 1996 fix beschäftigt ist mit Aufgabenschwerpunkt Statistik und internationaler Bildungsvergleich) schwer vereinbaren ließen. Er zog sich aus organisatorischen Agenden immer mehr zurück und stand hauptsächlich nur noch als Schauspieler für kleinere Rollen zur Verfügung.

Bald kamen zu den Auftrittsmöglichkeiten in Wien und Vorarlberg auch noch weitere Bundesländer und Tournee-Anfragen ins Ausland dazu. Die zeitlichen Ressourcen der drei Beteiligten waren nicht mehr ausreichend. Plötzlich standen sie vor der Entscheidung: sollten sie wie bisher mit einer Produktion im Jahr weitermachen, für die dann der gesamte Urlaub verwendet wurde, und bei den beiden bisherigen Spielorten mit wenigen Aufführungsterminen bleiben, oder sollten sie den Schritt in die selbstständige Hauptberuflichkeit mit dem *teatro caprile*

wagen. Von den Subventionen bis dato konnte man annehmen, dass auch weiterhin mit finanzieller Unterstützung gerechnet werden konnte. Eventuelle kurze engagementfreie Zeiten könnten sie durch die Unterstützung des Arbeitsmarktservices überbrücken. So entschloss sich Andreas Kosek 1998 bei der Post zu kündigen, um sich gemeinsam mit Katharina Grabher auf das *teatro caprile* zu konzentrieren. „Und damit haben dann eigentlich erst die Schwierigkeiten begonnen.“²¹

2.3.2 Der Weg zur eigenen Regie

Heute ist eine Produktion des *teatro caprile* gleichbedeutend mit Regie Andreas Kosek. Das war aber nicht immer so. Da ja alle drei Masterminds des *teatro caprile* zur Gründung noch unbeschriebene Blätter waren, holte man sich anfangs erfahrene, teilweise sogar schon etablierte Leute für die Regie an Bord. Zum einen, um von ihnen zu lernen, und zum anderen, um qualitätsvolle Inszenierungen zu gewährleisten. So war der Plan. Zu Beginn ging dieser auch auf. Mit dem Gespann Johannes Hoflehner/Thomas Licek²² hatten sie gleichgesinnte Theaterschaffende an ihrer Seite. Aber ab „Hausputz“ „...ja da haben wir dann eigentlich keine glückliche Hand mehr gehabt.“²³

Andreas Kosek hat damals schon Anstoß daran genommen, dass der Regisseur in Relation zu den übrigen Mitgliedern des Produktionsteams eine verhältnismäßig hohe Gage dafür bekommt, ausschließlich zu inszenieren, wobei alles Organisatorische an Grabher und ihm haften blieb. Sei es das Verfassen und Einreichen von Konzepten, das Aufstellen eines Proberaums, oder auch das Erstellen der Probenpläne – der Regisseur war nicht zuständig. Die Gage aber sehr hoch dafür, dass die Konzepte der Produzenten Grabher und Kosek dann zum Teil

²¹ Interview mit Katharina Grabher, Anhang S. 215.

²² Johannes C. Hoflehner ist seit 2001 Intendant des Theater Forum Schwechat, davor war er als Dramaturg und Regisseur in der freien Theaterszene tätig. Gemeinsam mit Thomas Licek gründete er 1991 die Agentur „Vladimir und Estragon. Agentur für Theater und Publikum“, eine Agentur für freies Theater. Auch davor arbeiteten die beiden schon als Produktionsteam zusammen. Thomas Licek ist heute unter anderem Managing Director des Foto Festivals „eyes-on“. Vgl. dazu www.forumschwechat.com/ueber-uns/intendanz-hoflehner und www.forumschwechat.com/ueber-uns/intendanz-hoflehner on.at/2014/en/portfolioreview/experts/detail/1045/1/-

²³ Interview mit Andreas Kosek, Anhang S. 179.

nicht einmal adäquat umgesetzt wurden. Kosek konnte sich immer weniger des Gefühls erwehren:

„(...) die schauen mal auf das eigene Geld, und dann bringen sie noch andere Leute, die auch eigentlich mehr kosten als wir wirklich uns leisten können und aber nicht unbedingt das machen, was wir uns vorstellen (...)“²⁴

Vor dem „Hausputz“ gab es sogar schon eine Produktion, bei der Andreas Kosek selbst Regie geführt hatte, und zwar „EinAbendAKTStück“ im Jahr 1998. Für diese Inszenierung hatte er auch die gesamte dramaturgische Arbeit geleistet und deren Ergebnisse mit den Lebens- und Modellerfahrungen von Katharina Grabher zu einem Stück verwoben, welches er dann auch selbst inszenierte. Trotz der bereits richtungsweisenden Arbeitsweise – das Stück wurde von Kosek für einen bestimmten Raum geschrieben und dort auch aufgeführt – sollte das aber vorläufig ein einmaliges Ereignis bleiben.

Ein Knack- und Wendepunkt in der Geschichte des *teatro caprile* war die Welturaufführung „Wunderbare Biester“ von László Garaczi in der Regie von Franz Weichenberger²⁵ im Jahr 2001.



Nach Koseks Aussagen hat der Regisseur versucht „sich sehr stark selbst zu verwirklichen. Und natürlich war das irgendwie auch toll (...)“²⁶, denn dafür hat er ihn auch bewundert und auch sehr viel von ihm gelernt. Weichenberger ist rigoros in den Text hineingegangen, hat Vieles gestrichen und umgeschrieben. Dem damals nach eigenen Aussagen noch sehr texttreuen Kosek hat das „noch a bissl Bauchweh bereitet“²⁷, aber dadurch hat er gelernt, selbst freier mit Texten umzugehen. Weichenberger hatte auch keine Scheu, damals bereits renommierte Schauspieler wie

²⁴ Interview mit Andreas Kosek, Anhang S. 179.

²⁵ Österreichischer Schauspieler und Regisseur mit Engagements im Linzer und Tiroler Landestheater, Wien, Coburg, Südtirol u.a. Vgl. dazu www.franzweichenberger.com

²⁶ Interview mit Andreas Kosek, Anhang S. 180.

²⁷ Ebd., S. 180.

Rainer Spechtl²⁸ und Susanne Altschul²⁹ zu fragen, ob sie in der Produktion mitwirken wollten. Obwohl diese prominenten Leute dann Koseks Meinung nach schlecht eingesetzt wurden und für den Publikumszustrom nichts gebracht haben.

Insgesamt ist bei dieser Produktion – übrigens die teuerste und aufwendigste in der Geschichte des *teatro caprile* – ein großer Teil der Subvention der Kulturabteilung der Stadt Wien (MA 7) in der Höhe von ATS 320.000,- in Ausstattung und Bühnenbild geflossen. Ein Bühnenbild wohlgemerkt, welches der Bühnenbildner Stefan Kreienbühl mit dem Regisseur hinter dem Rücken der Produzenten ausverhandelt und gebaut hat. Für den Geldnachschieb zur Errichtung dieses sperrigen, immobilen und für eine Tournee völlig ungeeigneten Bühnenbildes, ist er dann aber wieder zu Grabher und Kosek gegangen. Konfliktpotential war in dieser Produktion also durchaus vorhanden, Kreienbühl stand aufgrund des ständig teurer werdenden Bühnenbildes sogar kurz davor, von Grabher gefeuert zu werden.

Auch das Feedback von Publikum und Kollegen war kein Gutes, und das *teatro caprile* musste sich eingestehen, viel Geld schlecht investiert zu haben. Kosek und Grabher vermuten auch, dass das *teatro caprile* möglicherweise durch diese Produktion den Zuspruch der Kuratoren verloren hat. Es sei denn, es ist für freie Gruppen prinzipiell nach einigen Jahren schwieriger weitere Subventionen zu erhalten. Fakt ist jedenfalls, nach „Wunderbare Biester“ wurden die Subventionsgelder immer seltener und fielen immer geringer aus. Wobei Kosek die Ungerechtigkeit anmerkt:

„(...) der Regisseur macht irgendeinen Scheiß, und du als Theatergruppe, wo der längst nicht mehr dabei ist, kriegst es drauf. Du hast ewig den Klumpfuß, und der lebt fröhlich weiter (...)“³⁰

Tatsächlich war das Endprodukt weit von dem von Kosek eingereichten Konzept entfernt. Ein Konzept, das nach Aussagen der Kuratoren weitaus interessanter gewesen wäre.

²⁸ Österreichischer Sänger und Schauspieler, geboren 1951, mit Engagements u. a. im Theater in der Josefstadt, Seefestspiele Mörbisch, Opernhaus Graz, sowie Rollen in diversen Serien und Filmen wie etwa „Kaisermühlen Blues“ oder „Ein echter Wiener geht nicht unter“. Seit 2002 ist Rainer Spechtl Dozent am Konservatorium Wien. Vgl. dazu www.rainerspechtl.at

²⁹ Österreichische Schauspielerin mit Engagements u. a. am Stadttheater Bern, Schauspielhaus Zürich, Freie Volksbühne Berlin, Thalia Theater Hamburg, Vereinigte Bühnen Wien u. v. a., darüber hinaus zahlreiche Rollen für Kino und TV. Vgl. dazu www.actors.company.at/actors/2263/susanne-altschul

³⁰ Interview mit Andreas Kosek, Anhang S. 181.

Die Konsequenz aus dieser Erfahrung war für Andreas Kosek, seine Konzepte in Zukunft selbst als Regisseur umzusetzen. Auch Katharina Grabher drängte ihn stark in diese Richtung, sie wollte nach dieser Produktion nie wieder einen externen Regisseur engagieren müssen. Die Qualität dieser letzten Produktion würden sie auch selbst schaffen. Verbunden mit der Sicherheit, dass das aufgestellte Geld auch für die exakte Umsetzung des Konzepts verwendet wird. Das Ergebnis wäre somit ein eigenes Produkt, hinter dem das *teatro caprile* auch stehen kann. Selbst wenn es, wie im Fall der Produktion „Dosenfleisch“, nicht gut ankommt. Aber man ist selbst dafür verantwortlich, es ist die eigene Arbeit. Der Theatername steht dann für die jeweilige Produktion und muss nicht ausbaden, was ein externer Regisseur verschuldet hat. Noch dazu, wenn der Regisseur, wie im Fall der „Wunderbaren Biester“, laut Grabher und Kosek nicht willens ist, Einwände und Bedenken der Produzenten ernst zu nehmen, wenn diese schon merken

„jössas na, der Regisseur entwickelt das in eine Richtung, die man nie will und von der man auch weiß, dass sie bei den Kollegen oder auch beim Publikum einfach nicht ankommt.“³¹

Darüber hinaus war es ja auch durch die bedeutend niedrigeren Subventionen kaum noch möglich, einen externen Regisseur zu verpflichten.

Aber auch eine weitere Erkenntnis haben die beiden aus dieser Erfahrung gewonnen. Nämlich jene, so aufwendig sicher nicht mehr zu inszenieren. Die Megalomanie des Bühnenbilds der „Wunderbaren Biester“ hat sie zurückgeworfen auf ihre ursprünglichen Pläne: Reduktion im Bühnenbild, koffertaugliche Inszenierung.

Die Übernahme der Regie von Andreas Kosek im *teatro caprile* war folglich einerseits eine logische Konsequenz aus den vorangegangenen Erfahrungen, und andererseits auch ein Entwicklungsschritt hin zum Mut, selbst zu inszenieren. Es ist insofern durchaus möglich, dass Kosek bei Inszenierungen des *teatro caprile* vielleicht nicht immer mitspielt, aber es ist unmöglich, dass er nicht Regie führt. Es sei denn, Katharina Grabher würde sich endlich dazu entschließen. Kosek spielt auch durchaus gerne, ohne selbst Regie machen zu müssen. Dann aber nicht in einer Produktion des *teatro caprile*, sondern in externen Produktionen. Kosek will nie

³¹ Interview mit Katharina Grabher, Anhang S. 236.

wieder Produzent sein, ohne gleichzeitig auch Regie zu führen, damit er nie wieder in die unangenehme und schwierige Situation kommt, gleichzeitig als Produzent Arbeitgeber und als Schauspieler Weisungsempfänger eines engagierten Regisseurs zu sein.

Grabher ist glücklich über den Schritt von Andreas Kosek hin zur Regie, denn

„ich glaube wirklich, dass er ein ganz toller Regisseur ist. Und auch vor allem in Verbindung mit der Textaufarbeitung.“³²

Sie ist auch davon überzeugt,

„dass es gut war für ihn, auch künstlerisch sich da zu emanzipieren und den eigenen Weg zu gehen. Weil seither hat caprile eine eigene Handschrift.“³³

2.3.3 Die Aufgabenaufteilung im *teatro caprile*

Wie bereits erwähnt, zog sich Mark Németh gleich nach der ersten Produktion „Der letzte Stich“ weitgehend aus allen organisatorischen Angelegenheiten zurück. Neben seiner Mitwirkung als Schauspieler in zumeist kleinen Rollen, beschränkte er sich hauptsächlich auf die Funktion als „helfende oder stützende Hand im Hintergrund“³⁴. Sei es als Tipp-Geber bei Konzepten und Inszenierungen, oder als Stütze für Katharina Grabher, oder als Anlaufstelle, um sich sein Auto als Tourneefahrzeug auszuborgen. Ansonsten waren von der Gründung des Vereins *teatro caprile* weg Kosek und Grabher für alles Organisatorische zuständig. Kosek verfasste die Konzepte und stellte die Finanzierung auf, während Grabher damals schon mehr für das Anbahnen von Kontakten und Auftrittsmöglichkeiten sorgte. Als Schauspieler waren sie natürlich beide im Einsatz.

Durch „Wunderbare Biester“ veränderte sich im *teatro caprile* Vieles, so auch die Aufgaben innerhalb der Gruppe. Andreas Kosek erstellte zwar weiterhin die Konzepte und sicherte somit die Finanzierung, war aber nun auch für die Regie zuständig. Auch Dramaturgie, Textbearbeitung und die Endfassung der Stücke

³² Interview mit Katharina Grabher, Anhang S. 222.

³³ Ebd., S. 223.

³⁴ Interview mit Andreas Kosek, Anhang S. 163.

oblagen nun ihm, sozusagen als künstlerischer Leiter. Katharina Grabher kümmerte sich weiterhin um die Kontaktpflege und Akquise von neuen Auftrittsmöglichkeiten. Hinzu kamen noch Aussendungen an Presse und Veranstalter. Wobei Grabher Kosek das Organisieren gerne abnimmt, weil

„er den Kopf frei braucht für seine vielen Textsachen. Weil der Andreas ja nicht nur inszeniert, der Andreas leistet ja Unglaubliches, was die ganzen Textaus- und -aufarbeitungen betrifft.“³⁵

Das Inszenieren interessierte Grabher nie, für sie war es viel wichtiger auf der Bühne zu stehen. Wobei es ihr natürlich immer möglich ist, sich in die Inszenierung einzubringen, übrigens ein Merkmal von Koseks Regiearbeit.

Die Flyer zu den Produktionen entwerfen sie gemeinsam, wobei das Zeichnen des grafischen Elements Koseks Aufgabe ist. Auch das Erstellen der Abrechnungen übernimmt er. Die Stückauswahl trafen anfangs Kosek und Némét, mit einer eindeutigen Tendenz zum Absurden. Später entschied Kosek alleine. Inzwischen sind es häufig Gemeinschaftsentscheidungen, die manchmal auch einen längeren Prozess durchlaufen können, da der Vorschlag wechselweise für nicht gut erachtet wird, bevor er dann doch noch realisiert wird.

Die Vorstandsmitglieder des Vereins *teatro caprile Düns-Wien* sind heute nur noch drei, gegenüber sechs zur Zeit der Gründung. Aber anders als man vermuten könnte, gehört Katharina Grabher nicht zum Vorstand. Obmann und Kassier des Vereins ist Andreas Kosek, Schriftführer ist Mark Némét, und Kassier-Stellvertreter ist Wolfgang Waldmüller, ein Schulfreund Koseks, der im *teatro caprile* auch schon Regie geführt hat.

2.3.4 Die Arbeitsweise des *teatro caprile*

„§ 3: Mittel zur Erreichung des Vereinszwecks

Der Vereinszweck soll durch die in den Abs. 2 und 3 angeführten ideellen und materiellen Mittel erreicht werden.

(2) Als ideelle Mittel dienen

³⁵ Interview mit Katharina Grabher, Anhang S. 220.

- a) die Erarbeitung, Inszenierung und Aufführung von Theaterstücken, die Veranstaltung von Performances, Konzerten und Lesungen sowie Theaterworkshops im In- und Ausland;
- b) Herausgabe eines Mitteilungsblattes und von Programmheften. Darin, wie auch in den vorliegenden Statuten gelten, so nicht ausdrücklich hervorgehoben, mit der Absicht eines geschlechtergerechten Formulierens alle Bezeichnungen für beide Geschlechter.
- c) Einrichtung einer Fachbibliothek.“³⁶

Das ist es, was die Statuten des *teatro caprile* zur Arbeitsweise des Vereins sagen. Zur Umsetzung der Inszenierungen kann man hier noch nicht viel ablesen. Darum sollen hier kurz allgemeine Merkmale der Arbeitsweise des *teatro caprile* dargelegt werden. Auf die jeweils spezifische Herangehensweise zu den einzelnen Inszenierungen soll gegebenenfalls bei deren genauerer Besprechung näher eingegangen werden.

Das Publikum sieht Andreas Kosek als gleichberechtigt, sogar als Mitspieler, weswegen es im *teatro caprile* oft der Fall ist, dass die vierte Wand durchbrochen wird. Die Katharsis soll durch die Beteiligung des Publikums erreicht werden, durch eine aktive Beteiligung allerdings, nicht durch das bloße Bespritzen mit Wasser beispielsweise, und schon gar nicht „nur durch braves Sitzen auf dem Stuhle“.³⁷ Das *teatro caprile* arbeitet nicht für Bühnen, sondern für Räume und

„wir arbeiten für ein Publikum, das gewillt ist nachzusinnen und nachzugehen, sowohl geistig als auch körperlich.“³⁸

Das Bühnenbild soll dabei ein sehr reduziertes sein, die Reduktion auf das Wesentliche ist seit der Erfahrung mit den „Wunderbaren Biestern“ ein permanenter Vorsatz. Gemäß Peter Brook möchte man „mit nichts viel erzeugen“.³⁹ Denn für Andreas Kosek braucht das Theater nicht diesen Realismus wie der Film, kann und will ihn auch gar nicht bieten.

Was die inszenierten Räume betrifft, so war bisher immer der Raum vor dem Stück da. Kosek liebt es, mit dem Vorgegebenen eines Raumes zu arbeiten, ihn fasziniert

³⁶ Statuten des Vereins *teatro caprile* S.1, Archiv *teatro caprile*

³⁷ Interview mit Andreas Kosek, Anhang S. 156.

³⁸ Interview mit Katharina Grabher, Anhang S. 252.

³⁹ Interview mit Andreas Kosek, Anhang S. 157.

dabei „diese Arbeit des nicht-statischen, sondern des dynamischen Weitergehens mit Publikum und Schauspielern“. ⁴⁰

Was die Beschäftigung mit dem Stück betrifft, überlegen sich Grabher und Kosek schon vor den Proben sehr viel zum Text bezüglich etwa des tradierten Frauenbildes oder verwendeten Klischees. Ihren eigenen Befürchtungen nach manchmal sogar zu viel.

Danach beginnt die Arbeit mit dem Ensemble am Text. Das *teatro caprile* möchte assoziativ arbeiten, nicht illustrierend. Dafür nimmt es sich viel Zeit, um Worte auszuloten und auf ihre Essenz hin zu prüfen, bis sie zum Raum gehören. ⁴¹ Dabei geht es ihnen aber auch immer um die dem Text innewohnende Komik, denn die eröffnet viele spielerische und inszenatorische Möglichkeiten. Andreas Kosek empfindet sich in seiner Arbeit dabei manchmal schon beinahe zu texttreu, während Katharina Grabher auf diese Texttreue schwört, um die Tiefe eines Textes auszuloten, denn

„für mich ist das einfach wichtig zu sagen: dieses Textgerüst habe ich! Und dann wenn ich es 20 Mal durchlese, werde ich 20 verschiedene Assoziationen dazu haben, und 20 verschiedene Bilder. Und dann aber zu sagen: was löst der Text in mir körperlich aus? Zum Beispiel, wenn ich den Text ergehen würde, wie würde ich ihn ergehen. Wie würde ich ihn – wie bewegt er mich als Figur, also welche Movements löst er aus. Welche... welchen Geruch hat er, welche Bilder – Bilder ist schon wieder ein Überthema – also wirklich auf Punkt und Beistrich dem nachzuhorchen, dem nachzuspüren, dem Klanglichen auch nachzuspüren, was bleibt dann über? Und dann fangen wir an zu arbeiten.“ ⁴²

In diesem kurzen Absatz ist auch ein weiterer wichtiger Punkt der Arbeitsweise des *teatro caprile* enthalten. Denn das *teatro caprile* macht zwar Sprechtheater, aber Sprechtheater auch mit den Mitteln zum Beispiel des Tanztheaters, der Musik, oder des Rhythmus. Der Text wird also immer auch nach möglichen Ansatzpunkten für weitere Disziplinen des Theaters durchsucht.

Nach der derartigen Auslotung des Textes beginnen dann die eigentlichen Proben. Wobei Kosek sehr prozessorientiert arbeitet und dabei ein offenes Ohr für alle Bedenken und inszenatorischen Vorschläge seitens des Ensembles bezüglich der Inszenierung hat. Denn das Mitdenken und Einbringen aller Beteiligten ist erwünscht

⁴⁰ Interview mit Katharina Grabher, Anhang S. 238.

⁴¹ Vgl. dazu Interview mit Katharina Grabher, Anhang S. 250.

⁴² Ebd., S. 251.

– auch schon in Hinsicht auf das Tourneetheater, denn da muss dann ja oft vor Ort kurzfristig umgeplant werden. Inszenatorische Vorschläge werden insofern diskutiert und überprüft und gerne auch einmal angenommen. Der Probenprozess dauert dann dafür eben manchmal etwas länger.

2.3.5 Die Entwicklung der Ost-Schiene

„Analog zum geografischen Herkunftsbogen der Gründungsmitglieder existiert der Anspruch, den viel zu sehr nach Westen blickenden österreichischen Kulturbetrieb an die oft verdrängten kulturellen Wurzeln und Gemeinsamkeiten im "Osten" zu erinnern (...)“⁴³

So steht es auf der Homepage des *teatro caprile* zu lesen. Und tatsächlich: wirft man einen Blick auf die Liste von Inszenierungen, finden sich dort hauptsächlich Stücke osteuropäischer Dramatiker.

Angefacht wurde dieses Interesse schon vor der Gründung des *teatro caprile* durch die intensive Beschäftigung Andreas Koseks mit der russischen Avantgarde. Nicht zufällig ist die dramaturgische Klammer um die Gründungsproduktion „Der letzte Stich“ das Stück „Gespräch über die Karten“ von Aleksandr Vvedenskij.

Weitergeführt wurde die Beschäftigung mit diesem Raum über das persönliche Interesse, was denn – sowohl literarisch als auch theatral – rund um Österreich passierte. Gefördert zusätzlich von der Überzeugung, dass dieser nahe geografische Raum auch mental und emotional auf Österreich, dabei vor allem auf Ost-Österreich, abfärben müsste. Unterstützt wurde dieses Vorhaben auch durch Mark Némets Herkunft, bzw. die Kontakte und Verbindungen seines Vaters zur zeitgenössischen ungarischen Literatur. Die Gründungsmitglieder erkannten die literarische Qualität in den Texten und beschlossen „diesen Raum literarisch zu bereisen und ihn theatral abzugrasen“.⁴⁴

Auch über die Empfehlung des Stücks „Hausputz“ von Péter Nádas (Österreichische Erstaufführung im März 2000) des Dramaturgen Werner Walkner setzte sich die Beschäftigung mit osteuropäischer Dramatik fort. Durch diese Produktion ergaben

⁴³ <http://www.teatro.caprile.at.tf/>

⁴⁴ Interview mit Katharina Grabher, Anhang S. 231.

sich dann Kooperationen mit dem Collegium Hungaricum und später auch mit dem polnischen Kulturinstitut, was einen zusätzlichen Kanal für Fördergelder auftrat. Andreas Kosek gibt zu, dass natürlich auch diese zusätzlichen potentiellen Geldgeber ein Anreiz waren, sich weiter mit diesen Autoren auseinanderzusetzen. Wobei aber auch das persönliche Interesse an diesem Raum immer weiter wuchs, auch durch

„die Erfahrung dieses geografischen Raumes, der da natürlich auch wieder wächst mit jeder Tournee, wächst und sich erweitert. Und dann natürlich auch wieder auf die Stücke rückwirkt.“⁴⁵

Zu guter Letzt war natürlich auch die Option, die Autoren persönlich kennenzulernen und mit ihnen ihre Stücke zu besprechen und diese zum Teil überhaupt erst zu übersetzen, wie etwa bei László Garaczi („Wunderbare Biester“, Uraufführung am 10.12.2001 im Wiener ~~di~~**theater**konzerthaus) oder Dragan Velikić („Montevideo“, Uraufführung am 24.11.2012 in Andelsbuch, Vorarlberg), ausschlaggebend für die intensive Auseinandersetzung mit den Autoren des osteuropäischen Raums.

Obwohl dem *teatro caprile* inzwischen schon, etwa seitens KulturKontakt Austria, gesagt wurde, dass es in Wien immer schwieriger werde Ost-Themen anzubringen, denn „in Wien gibt es kein Bewusstsein dafür, dass das unsere Nachbarn sind, unsere Verwandten“⁴⁶ und weil es nicht dem aktuellen Mainstream entspräche, wollen sie die Beschäftigung weiterhin fortsetzen, sich weiter mit den „regionalen Spezifika“⁴⁷ auseinandersetzen, um so zum Verständnis der Kulturen beizutragen.

2.3.6 Das *teatro caprile* als Tournee-Theater

Aufgrund der Achse Düns-Wien war das *teatro caprile* von Anfang an auf Tournee, bzw. war den Masterminds der Gruppe immer bewusst, dass Tourneetauglichkeit oberstes Gebot ist. Die Entwicklung der Ost-Schiene tat in dieser Hinsicht natürlich auch noch weitere Möglichkeiten auf. Das *teatro caprile* war inzwischen schon in

⁴⁵ Interview mit Katharina Grabher, Anhang S. 231.

⁴⁶ Ebd., S. 227.

⁴⁷ <http://www.teatro.caprile.at.tf/>

vielen europäischen Ländern unterwegs, wie etwa in der Schweiz, in Ungarn, Kroatien, Bosnien-Herzegowina, Polen oder auch in der Ukraine, um nur einige zu nennen. Nicht zuletzt war es auch diese Tourneetätigkeit, die Kosek und Grabher in dem Schritt bestärkt hatte, sich ganz dem Theater zu widmen.

Die bereits erwähnte Produktion „Wunderbare Biester“ war auf diesem Weg ein wichtiger Entwicklungsschritt, denn diese wegen des sperrigen Bühnenbildes an einen theatralen Raum gebundene Inszenierung hat aufgezeigt: so will das *teatro caprile* nicht arbeiten!

Voraussetzung für ein funktionierendes Tournee-Theater war für das *teatro caprile* ein reduziertes Bühnenbild, Koffertauglichkeit – denn

„...der Begriff „koffertauglich“, der ist in letzter Zeit immer öfter gefallen, jetzt übrigens auch in der Laudatio vom Landesrat, der gesagt hat „koffertauglich“. Und das ist für uns schon ein Aspekt, und damit nähern wir uns auch wieder diesem Mittel- und Osteuropäischen: eine alte Karre, ein paar verrückte Schauspieler – unter anderem die Frau Maria Steinberger – und auf in den Osten. Ist am einfachsten.“⁴⁸,

weitere gute Nerven und der Wille und das Vermögen, sich rasch an neue Orte anzupassen.

Dieser letzte Punkt ist dabei für Kosek bis heute immer wieder eine spannende Herausforderung, bei der die Mitarbeit aller Beteiligten gefragt und erwünscht ist. Denn auf Tournee weiß man nicht immer, wie die nächste Spielstätte beschaffen sein wird – ist es ein gut ausgestattetes Theater oder eher ein Mehrzweckraum ohne Scheinwerfer und Bühne. Weshalb im Tourneebus auch immer Platz reserviert ist für technisches Equipment, welches dann natürlich auch noch aufgebaut und eingerichtet werden will. Ganz zu schweigen von der Fähigkeit, Auf- und Abgänge noch schnell umzuinszenieren, da die Gegebenheiten mitunter andere sind als auf der letzten Bühne. Mit dem *teatro caprile* arbeitet man also, wenn man willens ist, sich einzubringen und an einem Strang zu ziehen für ein gemeinsames, gutes Endergebnis. Wer dazu nicht bereit ist, wird hier sein Glück nicht finden können.

⁴⁸ Interview mit Katharina Grabher, Anhang S. 235.

2.3.7 Von Düns-Wien zu Vorarlberg-Wien

Zum Zeitpunkt der Gründung des Vereins *teatro caprile Düns-Wien* war es so, dass alle Produktionen sowohl im Vorarlberger Walgau (zwischen Feldkirch und Bludenz) und zum Teil in Düns als auch in Wien zur Aufführung kamen. Zum einen durch die persönliche Beziehung Grabhers zu Düns (ihre Großeltern lebten dort) und durch einen sehr interessierten Kulturverein ebenda, zum anderen, weil Kosek seine Kontakte in Wien geknüpft hatte und die Subventionsgelder beiderorts flossen. Das *teatro caprile* hatte also quasi zwei Wohnsitze, die bespielt werden konnten. Kosek fasst es folgendermaßen zusammen:

„Also das hatte schon irgendwie programmatischen Hintergrund auch, abgesehen davon, dass es nett klingt, und zwei einsilbige Ortsnamen noch dazu.“⁴⁹

Inzwischen hat sich die Situation allerdings etwas geändert. Der subventionsmäßige Schwerpunkt liegt jetzt in Vorarlberg, auch die finanziell potenteren Kooperationspartner finden sich zurzeit dort und gehen einher mit neuen, interessanten Spielorten wie etwa dem Kulturbahnhof Andelsbuch, der evangelischen Kirche Dornbirn, der Remise Bludenz oder den Almwiesen zwischen Gargellen und der Oberen Röbi Alpe. Darüber hinaus hat sich auch der Kulturverein Düns zum Teil aufgelöst, und die persönlichen Bande zu diesem Ort sind nicht mehr so stark wie zuvor. Somit hat sich auch die offizielle Adresse des *teatro caprile* in Vorarlberg von Düns nach Frastanz (dem Wohnsitz der Eltern Grabhers) verlagert. Zudem funktioniert auch die kulturelle Vernetzung des *teatro caprile* in Vorarlberg inzwischen besser als in Wien, wo es derzeit nur noch Kooperationen mit einigen Kirchen und den Bezirken gibt. Nach Grabhers Aussage „Peanuts im Vergleich, förderungstechnisch“⁵⁰ zu dem, was ihnen Vorarlberg im Moment bietet, wo sie mit Winfried Nußbaumüller, dem Leiter der Kulturabteilung Vorarlberg, einen starken Fürsprecher bei Subventionsanfragen haben.

Insofern müsste der Name des Vereins inzwischen korrekterweise *teatro caprile Vorarlberg-Wien* lauten, gleichsam als Bundesländer Variante der ursprünglichen Bezeichnung.

⁴⁹ Interview mit Andreas Kosek, Anhang S. 165.

⁵⁰ Interview mit Katharina Grabher, Anhang S. 226.

3. Einflüsse und ästhetische Vorbilder

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit den Einflüssen und ästhetischen Vorbildern des *teatro caprile*. Zu Beginn wird dabei gleich der Surrealismus behandelt, speziell dessen Malerei, da auch der Weg von Andreas Kosek über die Malerei zum Theater verlaufen ist.

Der darauffolgende Abschnitt beschäftigt sich mit den Oberiuten, einer späten Gruppe der russischen Avantgarde und für Andreas Kosek der Übergang vom surrealistischen Bild zum surrealistischen Text, speziell bei Daniil Charms und Aleksandr Vvedenskij. Danach folgt das Theater des Absurden quasi als Weiterführung des Oberiu – hätte man zu dieser Zeit schon von den Oberiuten gewusst.

Über Peter Brooks „leeren Raum“ geht es dann schließlich weiter zum sozial- und gesellschaftskritischen Theater des Dario Fo und den Techniken des Theaters der Unterdrückten von Augusto Boal, wobei ich nur auf die Techniken eingehen werde, mit denen sich das *teatro caprile* hauptsächlich beschäftigt hat.

3.1 Die surrealistische Malerei

„SURREALISMUS, Subst., m. – Reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung. [...] Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens. Er zielt auf die endgültige Zerstörung aller anderen psychischen Mechanismen und will sich zur Lösung der hauptsächlichsten Lebensprobleme an ihre Stelle setzen.“⁵¹

So definiert André Breton die surrealistische Bewegung in Paris, die er seit 1921 anführte. Die nach dem Ersten Weltkrieg entstandene anfänglich sprachlich-literarische Bewegung fußt auf dem 1916 entstandenen Dadaismus, von dem sie sich schon bald lossagt. Denn während Dada hauptsächlich Satire und negativen

⁵¹ Breton, André: Die Manifeste des Surrealismus. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1968. S. 26f.

Gestus einsetzt als Opposition zur bürgerlichen Kultur, fordern die Surrealisten eine neuartige Sicht der Dinge.

Die Bezeichnung „Surrealismus“, mit der Breton 1924 seine Bewegung versieht, geht zurück auf Guillaume Apollinaire⁵², der diesen Begriff bereits 1917 im Untertitel seines Theaterstückes „Les Mamelles des Tirésias“ verwendet, als damals noch unbekannten und somit symbolisch unbelasteten Terminus, um eine Tendenz der damals gegenwärtigen literarischen und bildnerischen Aktivitäten zu benennen.

Wie bereits erwähnt, forderten die Surrealisten einen neuen Blick auf die Wirklichkeit, der nicht von kulturellen Konventionen getrübt wird. Um diesen Blick zu erlangen, beschäftigten sie sich intensiv mit psychoanalytisch begründeten Theorien zum Traum und zum Unbewussten, wie etwa mit jenen Sigmund Freuds. Breton und Freud trafen einander 1921 sogar in Wien zu einem Gespräch, denn

„Breton und seine Freunde mißtrauten zwar Freud als Arzt, der die nicht Angepaßten und die Andersdenkenden in eine Gesellschaft zu reintegrieren suchte, die selbst krank war. Sie verehrten ihn jedoch wegen seiner Erforschung des Unbewußten, die, wenn man sie unter den Blickwinkel anderer Zielsetzungen interpretierte, bestürzende revolutionäre Möglichkeiten enthalten konnte.“⁵³

Sahen die Surrealisten doch in den Geisteskranken – ebenso wie in den Kindern und Berauschten – diejenigen mit den idealen Voraussetzungen für den von Konventionen ungetrübten Blick Ausgestatteten.

Während Freud mit seinen Theorien aber Aufschluss über den Patienten gewinnen möchte, begnügt sich Breton mit der Poesie des Traumerlebnisses. Denn Bretons Erachten nach vermitteln Träume und deren spontane Protokolle einen Blick auf die ungefilterte Wirklichkeit jenseits einer von Konventionen bestimmten Erfahrungswelt, da sie ohne die Kontrollinstanz des Bewusstseins auskommen. Solche Traumprotokolle waren also eine wichtige literarische Form des Surrealismus. Das „Automatische Schreiben“, die „écriture automatique“, war ein weiteres wichtiges Verfahren, mit dem die Surrealisten sowohl literarisch als auch zeichnend experimentierten. Gemeinsam mit Philippe Soupault⁵⁴ verfasste Breton 1919 in

⁵² Französischer Schriftsteller polnisch-italienischer Abstammung (1880 – 1918), Wegbereiter der visuellen Poesie.

⁵³ Short, Robert: Dada und Surrealismus. Stuttgart, Zürich: Belser, 1984. S. 61.

⁵⁴ Französischer Dichter und Schriftsteller, Surrealist (1897 – 1990)

diesem Verfahren den experimentellen Roman „Les champs magnétiques“. Die Verfassungsweise des freien Assoziierens ging dabei nicht auf Dada zurück, sondern war inspiriert von Freuds gleichnamiger Methode der psychoanalytischen Therapie⁵⁵, die Breton aus der Zeit seines Medizinstudiums kannte. Offensichtlich ging Bretons Beschäftigung mit diesem Thema 1916 schon auf das Bestreben zurück

„das Wesen der dichterischen Sprache zu klären sowie die Quelle und den Mechanismus irrationaler Bilder zu identifizieren. Nach seiner Auffassung drückte der psychische Automatismus die von den Konventionen und Beschränkungen des bewußten Ausdrucks befreite Stimme des Geistes aus.“⁵⁶

Breton und Soupault erkannten dabei im Automatismus die psychischen Quellen dessen, was als Inspiration gilt und sahen die derartige Dichtung als Befreiung an, ohne die Vernunft als Kontrollinstanz. Sie wollten so die nach innen gerichteten Gesetzmäßigkeiten des Unbewussten enthüllen, da für sie auf dieser Ebene alle Menschen gleich sind, und so eine Basis für eine gemeinsame Denkweise geschaffen werden kann.

Diese inneren Bilder, der innere Blick als „magischer Spiegel der Realität“⁵⁷, werden in der Folge auch die Vorlagen und wichtigster Impuls für die surrealistische Malerei. Ein Leitsatz war dabei, einander wesensfremde Gegenstände in Kombination und Relation zu bringen, und das auf unüblichem Terrain. Dabei vollzog sich eine Rückwendung zum Gegenständlichen und eine Rückbesinnung auf den Bildinhalt. Der entstandenen Bildsprache des Surrealismus gingen die erwähnten literarischen Experimente voraus. Die „écriture automatique“ stellte sich in der Bildenden Kunst als wenig umsetzbar dar. Bald entstanden halbautomatische Techniken wie die von Max Ernst entwickelten Verfahren der Frottage (Durchreibe-Verfahren) und der Grattage (Schab-Verfahren), oder das von Oscar Dominguez erfundene Verfahren

⁵⁵ Die freie Assoziation, auch *freies Assoziieren* oder *Methode der freien Einfälle* genannt, ist eine Methode der psychoanalytischen Therapie Sigmund Freuds. Der Patient soll in der Therapie seinen Einfällen (Assoziationen) zu Personen, Ereignissen, Dingen oder Symbolen völlig freien Lauf lassen, ohne seine Äußerungen zu zensieren, auch wenn sie ihm als unpassend, unangenehm, sittenwidrig, unsinnig oder unwichtig erscheinen. Die freie Assoziation ist in der Freud'schen Behandlungstechnik die Hauptregel und die einzige unentbehrliche Methode, um das Unbewusste zu erforschen. Die freie Assoziation als psychoanalytische "Grundregel", die Traumdeutung und die Analyse der Fehlleistungen stellen die drei wichtigsten technischen Mittel der klassischen Psychoanalyse dar. Vgl. dazu http://de.wikipedia.org/wiki/Freie_Assoziation

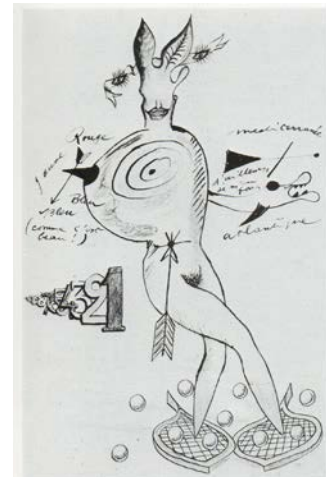
⁵⁶ Short, Robert: Dada und Surrealismus. Stuttgart, Zürich: Belser, 1984. S. 61.

⁵⁷ Nagel, Joachim: Wie erkenne ich? Die Kunst des Surrealismus. Stuttgart: Belser, 2007. S. 24.

der Décalcomanie (Abklatsch-Verfahren). Wichtig wurde auch die Collage-Technik. Max Ernst definierte sie als

„[...] die systematische Ausbeutung des zufällig oder künstlich provozierten Zusammentreffens von zwei oder mehr wesensfremden Einheiten auf einer augenscheinlich dazu ungeeigneten Ebene – und der Funke der Poesie, welcher bei der Annäherung dieser Realität überspringt.“⁵⁸

Die malerische Entsprechung zum Experimentalroman „Les champs magnétiques“ sind die Gemeinschaftsarbeiten „cadavre exquis“. Hier folgen die Surrealisten dem Prinzip der Collage, bei dem der erste Künstler ein Motiv auf ein Blatt Papier malt und verdeckt an den nächsten Künstler weitergibt, der seinerseits ein Motiv hinzufügt und es wieder verdeckt weitergibt, bis die Runde der teilnehmenden Künstler ans Ende gelangt. Danach wird das Ergebnis begutachtet und bestaunt. Wichtig ist dabei die kollektive Erfindung, nicht die individuelle Signatur.



Beispiel eines „cadavre exquis“ von Joan Miró, Yves Tanguy, Man Ray und Max Morise.⁵⁹

Besonders intensiv setzte sich Andreas Kosek mit Salvador Dalí und René Magritte auseinander.



René Magritte: Das drohende Wetter⁶⁰

Magritte gelang es, herkömmliche Erfahrungs-, Denk- und Sehgewohnheiten zu erschüttern und Wirklichkeit mit Traum zu vermischen, indem er naturalistische Darstellungen von Gegenständen malte, diese aber durch deren ungewöhnliche Zusammenstellung völlig entfremdete, wie etwa in „Das drohende Wetter“.

⁵⁸ Nagel, Joachim: Wie erkenne ich? Die Kunst des Surrealismus. Stuttgart: Belser, 2007. S. 31.

⁵⁹ Quelle: Short, Robert: Dada und Surrealismus. Stuttgart, Zürich: Belser, 1984. S. 146.

⁶⁰ Quelle: Nagel, Joachim: Wie erkenne ich? Die Kunst des Surrealismus. Stuttgart: Belser, 2007. S. 42.

Er setzte sich auch mit der Unzuverlässigkeit der Wahrnehmung auseinander, dem ständig notwendigen Misstrauen gegenüber der Schein-Realität des Alltags, speziell in dem Bild „Der Verrat der Bilder“. Indem er das perfekt gemalte Objekt mit dem Untertitel versieht, es sei nicht, was es abbildet, deckt er die Illusion des realen Gegenstandes auf und lässt dadurch an der Realität der Dingwelt zweifeln.



René Magritte: Der Verrat der Bilder⁶¹

Durch die Vermischung des Misstrauens gegenüber der Realität und der Traumbilder sind Rätsel und Doppeldeutigkeiten im Surrealismus allgegenwärtig. Wichtig ist dabei allerdings nicht ihre Auflösung, sondern ihre Ausführung, der poetische Reiz. Beispiele dafür finden sich sowohl bei Magritte (etwa im Gemälde „Das Attentat“ von 1932), als auch bei Dalí (vergleiche dazu das Gemälde „Der Bergsee“ aus dem Jahr 1938).

Kein anderer Surrealist griff psychoanalytische Sujets so konkret auf wie Dalí, der in seinen Bildern immer wieder den zwanghaften Blick in die Abgründe der eigenen Psyche thematisiert. Typisch sind dabei die kargen, eindringlichen Traumlandschaften, die er entwirft, bevölkert von unheimlichen Zwitterwesen. Er entwickelte auch die paranoisch-kritische Methode, „indem er die Fehldeutungen des Sichtbaren, wie sie Paranoiden eigen sind, zum Prinzip systematischer Verrätselung erhob“⁶². Im Unterschied zu den Traumprotokollen des frühen Surrealismus, malt Dalí allerdings bewusst komponierte, simulierte Träume.

Weitere wichtige und oft behandelte Themen in der Malerei des Surrealismus waren auch noch die Metamorphose und der Sexus.

Obwohl es nach dem Zweiten Weltkrieg Versuche gab, den Surrealismus wieder zu beleben, beschränkt sich seine produktivste und kreativste Phase auf die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen. Allerdings ist der Surrealismus eine wichtige geistige Strömung des 20. Jahrhunderts, deren Einfluss auf spätere Kunstrichtungen nicht unterschätzt werden sollte.

⁶¹ Quelle: Nagel, Joachim: Wie erkenne ich? Die Kunst des Surrealismus. Stuttgart: Belser, 2007. S. 11.

⁶² Nagel, Joachim: Wie erkenne ich? Die Kunst des Surrealismus. Stuttgart: Belser, 2007. S. 74.

3.2 Die Oberiuten

Anfang des 20. Jahrhunderts fand in Russland ein Prozess der Umwälzung und Erneuerung statt, so auch in der Kunst. Die daraus entstandene künstlerische Epoche ist die russische Avantgarde (1905 – 1934). Ziel dieser Avantgarde war die Verschmelzung von volkstümlichen Traditionen und modernen Strömungen aus dem Westen. Dadurch entsprangen dieser Zeit viele neue Kunstrichtungen, viele „ismen“, wie etwa der Kubofuturismus (ein dem Kubismus nahestehender Futurismus, auch als russischer Futurismus bezeichnet), der Rayonismus oder der vom russischen Maler Kasimir Malewitsch entwickelte Suprematismus, der später auch Daniil Charms beeinflussen sollte. Von der bolschewistischen Kulturpolitik wurde diese Entwicklung ursprünglich unterstützt. Nach der Machtübernahme Stalins 1927 entstand die Forderung nach einer funktionalen Kunst, dem sogenannten Sozialistischen Realismus. Diese Richtung war mit den künstlerischen Ansprüchen der Avantgarde nicht vereinbar, und die russische Avantgarde folglich ab der Zeit des Stalinismus verfeimt.

Die Oberiuten waren eine späte Künstlervereinigung der russischen Avantgarde in St. Petersburg, dem damaligen Leningrad, „the group that is sometimes described as Russia’s last avant-garde.“⁶³ Die Mitglieder des Oberiu wurden alle um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert geboren und sind aufgewachsen zur Zeit des Ersten Weltkrieges und der Oktoberrevolution in Russland. Sie verspürten – ähnlich wie die Surrealisten nach dem Krieg – das Bedürfnis nach einem tiefen geistigen Wandel in dem Vakuum, das der erste Massenvernichtungskrieg und die Revolution in der eigenen Heimat hinterlassen hatten. Häufig werden sie auch als die Begründer der absurden Literatur in Russland bezeichnet bzw. mit dem späteren westlichen Theater des Absurden in Verbindung gebracht.

Die beiden maßgeblichen Initiatoren der Oberiuten, Alexander Vvedenskij und Daniil Charms (eigentlich Daniil Iwanowitsch Juwatschow), geboren 1904 bzw. 1905 in St. Petersburg, lernten einander im Frühjahr 1925 kennen. Zu dieser Zeit standen beide schon in Berührung mit dem russischen Futurismus. Vvedenskij arbeitete in

⁶³ Ostashevsky, Eugene (Ed.): OBERIU. An Anthology of Russian Absurdism. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2006. S. xiii.

der Phonetischen Abteilung des Lautpoeten Igor Terentjev im Staatlichen Institut für Künstlerische Kultur, russisch abgekürzt GINChUK, Charms verkehrte in den Kreisen des Lautpoeten Aleksandr Tufanov. Sowohl Terentjev als auch Tufanov waren Vertreter der russischen Lautpoesie, der sogenannten Zaum-Dichtung⁶⁴ oder „Zaumniki“, die ihr Werk als eine abstrakte, ungegenständliche Sprachkunst ansah, deren vordergründige Sinnlosigkeit dem Dichter-Forscher allerdings die Möglichkeit eröffnete, die Beziehung zwischen Klang und Sinn zu studieren.⁶⁵

1925 traten Charms und Vvedenskij dem von Tufanov gegründeten literarischen Orden der Zaum-Dichter DSO bei, verließen ihn aber bald darauf wieder wegen künstlerischer Differenzen. Um sich von den Futuristen weiter zu distanzieren, kreierte Vvedenskij 1926 den Begriff „Tschinari“. Abgeleitet ist dieser Begriff von dem Wort „chin“, das so viel bedeutet wie „Rang“ oder „Beamter“. Gleichzeitig bezeichnet „Tschinari“ eine eigene, neu gegründete Dichterschule, um sich dem Einfluss Tufanovs zu entziehen. Anfangs ist es allerdings eine Vereinigung im Freundeskreis von Vvedenskij und Charms, der auch die beiden Philosophen Jakow Druskin und Leonid Lipawski angehören, mit denen Vvedenskij schon seit Schulzeiten befreundet ist, und die später auch Mitglieder der Oberiuten sein werden. Ziel der Tschinare ist die Sprache zu verwenden, um sich selbst zu negieren. Tschinar ist nicht so sehr daran interessiert, Kunstwörter zu erschaffen, als vielmehr daran, die semantische Kohärenz der Wörter zu zerstören, sie aus ihren relativen Bedeutungen, aus ihren „Ursache-Wirkung- oder Zweck-Mittel-Verbindungen herauszuheben“⁶⁶, damit der ursprüngliche Sinn des Wortes in den Vordergrund tritt – also genau gegenteilig zum Programm der Zaumniki.

In den Jahren 1926 und 1927 experimentieren Charms und Vvedenskij mit den Ideen verschiedener Avantgardegruppen und kamen dabei auch mit der Theatergruppe Radiks in Berührung „experimenting in the area of nonemotional and nonnarrative

⁶⁴ „Zaum“ steht für „Jenseits der Vernunft“ und bezeichnet eine von den russischen Futuristen, v.a. von Viktor W. Chlebnikov, eingeführte Lautsprache, mit deren Hilfe die literarischen Konventionen überwunden werden sollten: Die Gegenstände der Dichtung lösen sich auf zugunsten des „sich selbst genügenden Wortes“. „Zaum“ ist die Befreiung des Wortes von der Bedeutung. Quelle: <http://www.umsu.de/charms/texte/WERK.HTM>

⁶⁵ Vgl. dazu Ostashevsky, Eugene (Ed.): OBERIU. An Anthology of Russian Absurdism. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2006. S. xv.

⁶⁶ <http://www.umsu.de/charms/texte/WERK.HTM>

art“⁶⁷. Radiks sollte die Collage „Meine Mama ganz in Uhren“, ein gemeinsames Stück von Charms und Vvedenskij (leider verschollen), zur Aufführung bringen und fragten dafür am GINChUK für Proben- und Aufführungsmöglichkeiten an. Die Räumlichkeiten wurden ihnen zwar zur Verfügung gestellt, zur Premiere der Collage sollte es aber nicht kommen: die Gruppe Radiks zerfiel im November 1926. Den verbliebenen Mitgliedern von Radiks gemeinsam mit Charms und Vvedenskij wurden bald darauf Räume im Leningrader Haus der Presse zur Verfügung gestellt, die sie dauerhaft nutzen konnten.

Im Herbst 1927 schließlich bot der Direktor des Hauses der Presse Charms an, sich zu einer eigenen künstlerischen Sektion des Hauses zu formieren. Bedingung allerdings war, „daß sich die Gruppe einen Namen gab, der keinen neuen Ismus ins Leben ruft und in dem das Wort „links“ *nicht* vorkommt“⁶⁸.

Igor Bachterev, ein Mitglied der Gruppe, schlug das Akronym OBERIU vor, das für „Ob-edinenie real'nogo iskusstva“ steht, und übersetzt „Vereinigung der realen Kunst“ bedeutet. „Das ‚u‘ am Ende der Bezeichnung war der Ersatz für das übliche ‚izm‘, gleichzeitig wohl auch eine Parodie darauf.“⁶⁹ Somit war ein Name, der den genannten Bedingungen entsprach und auch in Russland ungewöhnlich klang, gefunden, und die „letzte Avantgarde der russischen Kunst vor 1934“⁷⁰ wurde im November 1927 gegründet. Im Jänner 1928 erschien das dazugehörige Manifest. Dieses besagt, dass sich Oberiu in vier gleichberechtigte Sektionen teilt, nämlich Literatur, Bildende Kunst, Theater und Film. Die Oberiuten begrüßen zwar die Forderung nach einer allgemein verständlichen Kunst, wie sie zu dieser Zeit in der Sowjetunion von der Kommunistischen Partei propagiert wurde, eine ausschließlich derartige Kunst halten sie jedoch für einen schrecklichen Irrtum mit schwerwiegenden Folgen. Weiter will Oberiu nicht oberflächlich sein, sondern

⁶⁷ Vgl. dazu Ostashevsky, Eugene (Ed.): OBERIU. An Anthology of Russian Absurdism. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2006. S. xvi.

⁶⁸ Keller, Christoph: Neues von der russischen Avantgardegruppe Oberiu: Drei linke Stunden. DIE ZEIT Archiv. Ausgabe 51/1992. <http://www.zeit.de/1992/51/drei-linke-stunden>

⁶⁹ Müller, Bertram: Absurde Literatur in Rußland. Entstehung und Entwicklung. München: Otto Sagner in Kommission, 1978. (Arbeiten und Texte zur Slavistik 19) S. 41.

⁷⁰ Urban, Peter: Oberiu, Vereinigung der Realen Kunst. Editorische Vorbemerkung. In: Wehr, Norbert (Hg.): Schreibheft, Zeitschrift für Literatur, Nr. 39, Mai 1992. S. 16.

„sucht nach einer organisch neuen Weltsicht und einem neuen Zugang zu den Dingen. OBERIU verbeißt sich ins Innerste des Wortes, des dramatischen Geschehens und des Filmbildes.“⁷¹

Dabei distanzieren sie sich erneut vehement von den Zaumniki, denn

„Es gibt keine Schule, die uns feindlicher wäre als die des Zaum. Als reale und bis ins Mark konkrete Menschen sind wir die ersten Feinde derer, die das Wort kastrieren und es in einen kraftlosen und sinnlosen Zwitter verwandeln. In unserem Schaffen vertiefen wir den Sinn des Gegenstandes und des Wortes, zerstören ihn aber in keiner Weise. Der konkrete Gegenstand, befreit von den Hüllen des Alltags, wird zum Besitztum der Kunst.“⁷²

Den Oberiuten geht es also darum, den Sinn zu erweitern, und zwar sowohl den Sinn des Gegenstandes, als auch den des Wortes und der dramatischen Handlung. Die Regeln der Grammatik oder der Logik werden dafür vernachlässigt, literarische Konventionen werden aufgebrochen, folgerichtige Handlungsabläufe und sinnvolle Zusammenhänge sind nicht notwendig. Denn

„wenn ein Schauspieler, der einen russischen Bauern darstellt, plötzlich eine lange Rede auf lateinisch hält, dann ist das Theater, dann interessiert das den Zuschauer – selbst wenn das mit dem dramatischen Sujet (meint bei den Oberiuten das Theaterstück, Anm.) nicht das geringste zu tun hat. Es ist nur ein einzelnes Moment – erst eine Reihe solcher vom Regisseur organisierter Momente ergibt eine Theatervorstellung, die ihre eigene Linie besitzt, ihren eigenen szenischen Sinn.“⁷³

Am 24. Jänner 1928 fand im Haus der Presse die erste und größte Veranstaltung der Oberiuten unter dem Titel „Drei linke Stunden“ statt. In der ersten Stunde lasen Charms, Vvedenskij und weitere Mitglieder ihr Manifest und Gedichte – und zwar in, auf und neben Schränken. In der zweiten Stunde wurde Charms' Stück „Elizaveta Bam“ uraufgeführt⁷⁴, ein Stück in 19 Szenen, von denen jede einzelne in einem unterschiedlichen Stil umgesetzt wurde. „Elizaveta Bam“ sollte später die ersten Vergleiche des Oberiu mit dem Theater des Absurden auslösen.⁷⁵ Die dritte Stunde wurde für die Vorführung der Filmcollage „Film Nr. 1: Der Fleischwolf“ genutzt. Im

⁷¹ Urban, Peter: Oberiu, Vereinigung der Realen Kunst. Manifest, 1928. In: Wehr, Norbert (Hg.): Schreibheft, Zeitschrift für Literatur, Nr. 39, Mai 1992. S. 13.

⁷² Ebd., S. 13f.

⁷³ Ebd., S. 15.

⁷⁴ Ausgangssituation des Stückes: Elizaveta Bam wird wegen Mordes verhaftet und angeklagt, und zwar von dem Mordopfer selbst. Vgl. dazu Ostashevsky, Eugene (Ed.): OBERIU. An Anthology of Russian Absurdism. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2006. S. xvii.

⁷⁵ Vgl. dazu Ostashevsky, Eugene (Ed.): OBERIU. An Anthology of Russian Absurdism. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2006. S. xvii.

Sinne des Manifests war in diesem Film nicht die Handlung, sondern die Atmosphäre wichtig. Im Anschluss an das Programm folgte noch eine lange Diskussion über das Gesehene.

„Drei linke Stunden“ blieb der ausgefeiltste Auftritt unter den vielen Veranstaltungen der Oberiuten, und kann wohl als Vorläufer der späteren Performances und Happenings gelten. In Ermangelung der Möglichkeit zur Publikation in Büchern war der Vortrag der Werke die wichtigste Form der Vermittlung des oberiutischen Kunstempfindens und zugleich auch die einzige Möglichkeit, Bekanntheit zu erlangen. Das Happening avancierte also zum wichtigsten Medium der Oberiuten. Veranstaltungsorte waren Klubs, Kulturhäuser, Bibliotheken oder Studentenheime. Diese Happenings lösten auch immer wieder Skandale aus, enthielten sie doch hohes provokatives Potential in den konservativ-frühstalinistischen Zeiten der späten 1920er Jahre. Ebenso verlief es mit dem letzten öffentlichen Auftritt der Oberiuten Anfang April 1930 im Studentenheim der Leningrader Universität. Charms trat dort mit zwei Kollegen auf und las Gedichte, die offenbar sowohl empörende als auch begeisternde Wirkung zeitigten. Dieser Auftritt war jedenfalls

„Anlaß genug für einen pogromartigen Artikel der Leningrader Zeitung *Smena* mit der Überschrift: „Reaktionäre Jongleurkünste. Ein Anschlag literarischer Rowdies“, der die Oberiuten als Klassenfeinde, ihre Aktivitäten als „Protest gegen die Diktatur des Proletariats“ brandmarkt. Die „Russische Assoziation proletarischer Schriftsteller“ (RAPP), mittlerweile zur tonangebenden Schriftstellervereinigung avanciert, räumt so auf ihrer Liquidationskampagne auch die letzte russische avantgardistische Gruppe aus dem Weg.“⁷⁶

Nach dem im Zitat erwähnten Artikel gab es keinen öffentlichen Auftritt der Oberiuten mehr. Die Mitglieder sammelten sich wieder im Kreis der Tschinari, einige von ihnen – darunter auch Charms und Vvedenskij – verdingten sich als Kinderbuchautoren, um ihren Lebensunterhalt bestreiten zu können.

1931 wurden Charms und Vvedenskij wegen anti-sowjetischer Propaganda verhaftet und mussten drei Jahre in die Verbannung nach Kursk. Danach durften sie zwar wieder als Kinderbuchautoren arbeiten, aber andere literarische Aktivitäten waren untersagt. Nur die Gespräche im inzwischen privaten Kreis der Tschinari fanden weiterhin statt.

⁷⁶ Rakusa, Ilma: Die hintergründigsten russischen Schriftsteller: Daniil Charms. Warum, warum bin ich der Beste? DIE ZEIT Archiv. Ausgabe 43/1984, S. 2. <http://www.zeit.de/1984/43/warum-warum-bin-ich-der-beste/seite-2>

3.3 Das Theater des Absurden

Die Oberiuten waren sämtlichen Vertretern des späteren westlichen Theater des Absurden unbekannt. Ebenso wenig waren sie Martin Esslin ein Begriff, der 1961 die erste Analyse zum Theater des Absurden verfasste. Und auch Albert Camus, auf dessen Text „Der Mythos des Sisyphos“ (1942) sich der Begriff „absurd“ in seiner heutigen philosophischen Bedeutung hauptsächlich gründet, kannte keines der Mitglieder des Oberiu.

Wie die Oberiuten entwarfen die Vertreter des westlichen Theater des Absurden, wie etwa Samuel Beckett oder Eugène Ionesco, später ein Theater der Situation anstatt des traditionellen Handlungsablaufs und wollten dadurch den Geisteszustand der damaligen Zeit aufzeigen:

„Es gibt keine subtile Charakterzeichnung. Die Personen sind blutleer, grotesk bewegte Puppen, die in zusammenhangloser Rede miteinander kommunizieren.“⁷⁷

Die Theaterstücke des Theaters des Absurden waren dabei Ausdruck metaphysischer Angst und existentieller Leere. Wie bei den Oberiuten auch, waren die Dramen Spiegelbild von Träumen und projizierten Angstvorstellungen. Allerdings waren die auslösenden Faktoren unterschiedlich. Bei Beckett etwa werden elementare menschliche Erfahrungen veranschaulicht und dadurch archetypische Seelenzustände aufgedeckt, während die Oberiuten auf die besonderen Lebensumstände von Künstlern aufmerksam machen wollten, die der politischen Wiederbetätigung bezichtigt und verfolgt wurden.

Die Bezeichnung „Theater des Absurden“ entstand in den 1950er Jahren als Sammelbegriff für eine in erster Linie in Frankreich aufkommende Art von Theaterstücken. Etabliert wurde der Begriff spätestens mit Martin Esslins Abhandlung „Das Theater des Absurden“ im Jahr 1961. Als Auslöser für diese Richtung des Theaters gelten Zweifel an den bis dahin vorherrschenden rationalistischen Kultur- und Denksystemen – ähnlich wie bei der Entstehung des Surrealismus. Oder wie Martin Esslin es formuliert:

⁷⁷ Müller-Scholle, Christine: Das russische Drama der Moderne. Eine Einführung. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1992. S. 134.

„Das Hauptmerkmal dieser Geisteshaltung (des Theaters des Absurden, Anm.) ist die Erkenntnis, daß die Gewißeheiten und unerschütterlichen Glaubenssätze früherer Zeiten hinweggefegt sind; sie wurden gewogen und für zu leicht befunden und sind nun als billige und etwas kindische Illusionen in Verruf geraten. Der Zerfall des religiösen Glaubens trat bis Ende des Zweiten Weltkrieges nicht mit voller Klarheit zutage, weil Ersatzreligionen wie die Fortschrittsgläubigkeit, der Nationalismus und verschiedene totalitäre Trugbilder an seine Stelle getreten waren. Mit alledem räumte der Krieg auf.“⁷⁸

Wie die Surrealisten und Oberioten etwa 30 Jahre zuvor, standen nun auch die Dramatiker des Theaters des Absurden vor den physischen und psychischen Scherben, die ein großer Krieg hinterlassen hatte. Das Leben schien jeglichen Sinn verloren zu haben. Camus nennt in seinem Text „Der Mythos von Sisyphos“ aus dem Jahr 1942 das plötzliche Fehlen der „Illusionen und des Lichts“⁷⁹ als Grund dafür, dass sich der Mensch nunmehr als Fremder in der eigenen Welt fühlt. Camus geht in dieser Theorie von einem Menschen aus,

„der angesichts der für ihn sinnlos gewordenen Welt den Glauben an jegliche Transzendenz verloren hat und sich vor die Frage gestellt sieht, welchen Sinn das Dasein für ihn besitzt.“⁸⁰

Camus hält diese Frage für die brennendste der Philosophie, die es zu beantworten gilt. Ergibt sich aus ihr doch die Entscheidung, „ob das Leben es wert ist, gelebt zu werden oder nicht“⁸¹. Denn

„eine Welt, die man – selbst mit schlechten Gründen – erklären kann, ist eine vertraute Welt. (...) Diese Entzweiung zwischen dem Menschen und seinem Leben, zwischen dem Handelnden und seinem Rahmen, genau das ist das Gefühl der Absurdität.“⁸²

Für Ionesco ist absurd, was ohne Ziel ist:

„Wird der Mensch losgelöst von seinen religiösen, metaphysischen oder transzendentalen Wurzeln, so ist er verloren, all sein Tun wird sinnlos, absurd, unnütz, erstickt im Keim.“⁸³

⁷⁸ Esslin, Martin: Das Theater des Absurden. Frankfurt/Main; Bonn: Athenäum Verlag, 1964. S. 15f.

⁷⁹ Camus, Albert: Der Mythos des Sisyphos. Deutsch und mit einem Nachwort von Vincent von Wroblewsky. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 14.

⁸⁰ Müller, Bertram: Absurde Literatur in Rußland. Entstehung und Entwicklung. München: Otto Sagner in Kommission, 1978. (Arbeiten und Texte zur Slawistik 19) S. 13.

⁸¹ Camus, Albert: Der Mythos des Sisyphos. Deutsch und mit einem Nachwort von Vincent von Wroblewsky. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 11.

⁸² Ebd., S. 14.

⁸³ Esslin, Martin: Das Theater des Absurden. Frankfurt/Main; Bonn: Athenäum Verlag, 1964. S. 16.

Um ihre Anliegen umzusetzen, verwarfen die Dramatiker des Theater des Absurden die klassischen Theaterstrukturen. Sie lösten sich von der vom klassischen Theater geforderten Einheit von Zeit, Handlung und Ort und ersetzten sie durch unlogische Szenarien, absurde Handlungen oder scheinbar willkürlich aneinandergereihte Dialoge. So will das Theater des Absurden das Bewusstsein für die Sinnlosigkeit des menschlichen Daseins und die Unzulänglichkeit rationaler Anschauungsformen schärfen. Gleichzeitig verzichtet es dabei auf Vernunftgründe und diskursives Denken und lehnt erzählerische Elemente ab. Das Theater des Absurden diskutiert nicht über die Absurdität der menschlichen Existenz, es stellt sie einfach dar als konkrete Gegebenheit und will auch keine Auswege bieten, sondern sie einfach nur aufzeigen. Die Ausdrucksform soll sich im Einklang befinden mit den Grunderfahrungen, die mitgeteilt werden. Wie die Oberiuten sind sie dabei bestrebt, Gestik, Dekor und Bühnenelementen eine dem Dialog gleichgestellte Rolle zuzuweisen:

„Wenn Ionesco erklärt, er habe versucht, die Sprache des Dramas zu erweitern, die Angst seiner Figuren in Dingen zu konkretisieren, Requisiten zum Sprechen zu bringen (...) – so könnte dies dem Manifest der Oberiuten aus dem Jahr 1928 entnommen sein.“⁸⁴

Die Sprache tritt also als formelhaftes, sinnentleertes Kommunikationsmittel in den Hintergrund, um Raum für andere theatrale Mittel und Disziplinen wie etwa Musik oder Tanz zu gewähren. Eine Arbeitsweise, die auch das *teatro caprile* aufgegriffen hat. Wichtige Traditionen, auf die das Theater des Absurden dabei zurückgreift, sind das „reine“ Theater (abstrakte szenische Effekte, wie man sie im Zirkus oder in der Revue findet, in den Darbietungen von Gauklern, Akrobaten, Stierkämpfern und Mimen), Clowns- und Narrenpossen sowie Wahnsinnsszenen, verbaler Nonsense und die Literatur des Traums und des Phantastischen, die oft eine starke allegorische Komponente aufweisen.⁸⁵ Wobei sich die Grenzen zwischen diesen Einflüssen nicht immer eindeutig ziehen lassen.

Was anfänglich als schockierend und verwirrend am Theater des Absurden empfunden wurde, erweist sich aus heutiger Sicht als ein wichtiger Beitrag zur

⁸⁴ Müller-Scholle, Christine: Das russische Drama der Moderne. Eine Einführung. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1992. S. 133.

⁸⁵ Vgl. dazu Esslin, Martin: Das Theater des Absurden. Frankfurt/Main; Bonn: Athenäum Verlag, 1964. S. 336.

Erweiterung der Mittel des Theaters. Die bedeutendsten Werke der Dramatiker des Absurden haben heute bereits einen fixen Platz in der Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts, spiegelt sich in ihnen doch das Lebensgefühl und das Weltverständnis der Menschen dieser Zeit wider.

3.4 „Der leere Raum“ von Peter Brook

Peter Brook, 1925 in London geboren, zählt zu den wichtigsten Vertretern des zeitgenössischen Theaters. Seine Beschäftigung mit dem Medium Theater begann schon als Schüler. Bereits ab 1945 inszenierte er in England – hauptsächlich Stücke von William Shakespeare. 1962 wurde er Co-Direktor der Royal Shakespeare Company. 1970 gründete er in Paris das „Centre International du Recherche Théâtrale“ (C.I.R.T.) und unternahm viele Theaterreisen, unter anderem nach Afrika, um die Möglichkeit von sprachunabhängigen Kommunikationsformen im Theater zu erforschen. Die Beschäftigung mit William Shakespeare ist Brook immer ein Anliegen, ebenso ist er bekannt für seine innovativen Inszenierungen von Shakespeares Dramen.

„Der leere Raum“ basiert auf einer Vorlesungsreihe an vier englischen Universitäten. Brook will darin eine Theaterdefinition finden und unterteilt das Theater dafür in vier Kategorien: das „tödliche Theater“, das „heilige Theater“, das „derbe Theater“ und das „unmittelbare Theater“.

„Manchmal sind diese vier Theaterarten tatsächlich vorhanden und nahe benachbart. (...) Manchmal sind einen einzigen Augenblick lang alle vier, das Heilige, Derbe, Unmittelbare und Tödliche, ineinander verwebt.“⁸⁶

Die wichtigste Voraussetzung für Brook ist dabei:

„Damit ein Ereignis von einer bestimmten Qualität stattfinden kann, muß ein leerer Raum geschaffen werden. Ein leerer Raum erlaubt das Entstehen von etwas Neuem, denn alles, was mit Inhalt, Bedeutung, Ausdruck, Sprache und Musik zusammenhängt, erwacht erst zum Leben, wenn es als unverbrauchte und neue

⁸⁶ Brook, Peter: Der leere Raum. Berlin: Alexander Verlag, 1997. S. 9f.

Erfahrung geschieht. Und eine solche ist nicht möglich ohne einen reinen, unberührten Raum, der offen ist, sie zu empfangen.“⁸⁷

Brook kann also „jeden leeren Raum nehmen und ihn eine Bühne nennen.“⁸⁸ Das ist es auch, was Kosek am meisten an Brook fasziniert, nämlich mit nichts viel zu erzeugen – sei es jetzt an der Bühne oder beim Schauspiel - nur mit Andeutungen alles Notwendige im Geist des Zuschauers zu entwerfen.

Das tödliche Theater ist laut Brook am häufigsten anzutreffen. Er beschreibt es als ein unzulängliches und schlechtes Theater, das hauptsächlich kommerziell ist. Dieser Art von Theater fehlt es nicht nur an Erhebung und Belehrung, sondern auch an Unterhaltung. Ein Stück wird zwar scheinbar richtig inszeniert, ist aber sterbenslangweilig. Durch den „tödlichen Zuschauer“, der die mangelnde Unterhaltung und fehlende Intensität begrüßt, werden Stücke mitunter zum Erfolg, gerade weil sie langweilig sind. Brook nennt als Beispiel den Gelehrten,

„der die Routineaufführungen eines Klassikers mit einem Lächeln verläßt, weil ihn nichts im Wiederkäuen und Bekräftigen seiner Lieblingstheorien gestört hat, wenn er seine Lieblingszitate leise mitsprach.“⁸⁹

Der Gelehrte wünscht sich zwar ein wahres Erlebnis, verwechselt es aber mit einer Art intellektueller Befriedigung.

Brook erwähnt hier bereits eine wichtige Ursache für tödliches Theater, nämlich die Routine. Der größte Feind eines lebendigen Theaters ist Routine, das Zurückgreifen auf Traditionen, Konventionen und Klischees, sowie Nachahmung von schauspielerischen Äußerlichkeiten und Erinnerungen. Für ein lebendiges Theater müssen Regisseur und Schauspieler bereit sein, bei der Probe die Entdeckungen des Vortages zu überprüfen und wieder auf die Probe zu stellen, und jeden Tag die alten Formen neu zu schaffen. Theater muss sich mit dem Leben und der Gesellschaft mit entwickeln, um lebendig zu bleiben:

„Theater ist stets eine sich selbst zerstörende Kunst und in den Wind geschrieben. (...) Eine Aufführung fährt sich ein und muß gewöhnlich wiederholt werden – und

⁸⁷ Brook, Peter: Das offene Geheimnis. Gedanken über Schauspielerei und Theater. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1998. 2. Auflage Januar 2000. S. 12.

⁸⁸ Brook, Peter: Der leere Raum. Berlin: Alexander Verlag, 1997. S. 9.

⁸⁹ Ebd., S. 11.

dazu noch so gut und genau wie möglich wiederholt -, aber vom Tage, an dem sie sich eingefahren hat, beginnt etwas Unsichtbares zu sterben.“⁹⁰

Das „heilige Theater“ definiert Brook auch als „das sichtbar gemachte unsichtbare Theater“⁹¹. Die Bühne ist für ihn dabei ein Ort, an dem das Unsichtbare erscheinen kann. Das „Unsichtbare“ meint dabei den Teil des Lebens, der unseren Sinnen entgeht. Brook erklärt dabei, dass die verschiedenen Künste „von Mustern sprechen, die wir erst dann erkennen können, wenn sie sich in Rhythmus oder Form äußern“⁹². Ursprünglich waren Oper und Theater heilige Künste, die mit der Zeit immer mehr verwässert wurden, bis das Heilige endgültig daraus verschwand. Das menschliche Bedürfnis nach Riten ist aber immer noch vorhanden – die wichtigsten Formen sind uns aber laut Brook verloren gegangen. Der Mensch versucht zwar diesem Bedürfnis mit der Imitation der äußeren Form von Riten und Zeremonien nachzukommen, kann es aber nicht stillen. Die Menschen haben, so Brook, den Sinn für Rituale verloren. Die Schauspieler versuchen nun krampfhaft mit Hilfe ihrer Phantasie neue Rituale zu schaffen, scheitern aber kläglich.

Brook erinnert daran, dass es im Theater zwei Arten von Höhepunkten gibt:

„Es gibt einen Höhepunkt des Feierns, wobei unsere Teilnahme sich in Trampeln und Rufen äußert, Bravorufen und Lärm der Hände, oder, am anderen Ende des Stockes, den Höhepunkt des Schweigens – eine andere Form der Anerkennung und Dankbarkeit für ein gemeinsames Erlebnis.“⁹³

Das Schweigen ist heute weitgehend in Vergessenheit geraten, es berührt uns sogar peinlich, obwohl es ein Grundelement des heiligen Theaters ist. Oft versuchen wir es sogar mit Applaus zu übertönen.

Gemeinsam mit Charles Marowitz gründete Brook am Royal Shakespeare Theatre eine Gruppe namens „Theater der Grausamkeit“ – der Name ist eine Hommage an Antonin Artaud, den er als Befürworter des heiligen Theaters verstand – um die Fragen des heiligen Theaters zu untersuchen und herauszufinden, was genau es sein könnte. Denn „die Suche nach dem Heiligen ist tatsächlich ein Suchen.“⁹⁴ Um

⁹⁰ Ebd., S. 19.

⁹¹ Ebd., S. 59.

⁹² Ebd., S. 59.

⁹³ Ebd., S. 66.

⁹⁴ Brook, Peter: Das offene Geheimnis. Gedanken über Schauspielerei und Theater. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1998. 2. Auflage Januar 2000. S. 87.

fündig zu werden, entwickelte Brook unterschiedliche Übungen, um eine unsichtbare Idee schaubar zu machen.⁹⁵ Durch Mimik und Gestik und die Dynamik von Stille und Schweigen soll der Zuschauer unmittelbar erreicht werden. So soll dem Publikum die unsichtbare Wahrheit wieder sichtbar gemacht werden.

Alle Religionen versichern, dass das Unsichtbare nicht automatisch zu sehen ist, sondern nur unter bestimmten Umständen. Unter Berücksichtigung dieser Aussage gelangt man zu einer Definition des heiligen Theaters:

„Ein heiliges Theater zeigt nicht nur das Unsichtbare, sondern bietet auch die Bedingungen, die die Wahrnehmung ermöglichen.“⁹⁶

Mit „derbem Theater“ meint Brook immer volkstümliches Theater, das sich dadurch auszeichnet, dem Volk besonders nahe zu stehen. Derbes Theater will das Volk erreichen und schafft das auf sehr unmittelbare Weise. Im derben Theater werden „alle Arten ‚verfügbarer Mittel‘ zelebriert, und es bringt die Zerstörung von allem, was mit Ästhetik zu tun hat, mit sich.“⁹⁷ Was aber nicht die Abwesenheit von Schönheit bedeuten muss. Der Schauspieler arbeitet nur mit seinem Körper, seiner Phantasie und den gerade erreichbaren Mitteln – was nicht notwendigerweise Bühne oder Kostüme bedeutet. Das derbe Theater will mit seinen Mitteln Freude und Gelächter erregen:

„Selbstverständlich ist es vor allem der Schmutz, der der Derbheit die Wirkung gibt: Schmutz und Vulgarität sind natürlich, Obszönität ist fröhlich. Mit diesen übernimmt das Spektakel eine gesellschaftlich befreiende Rolle, denn seinem Wesen nach ist das volkstümliche Theater anti-autoritär, anti-traditionell, anti-pomphaft und anti-prätentiös. Es ist das Theater des Lärms, und das Theater des Lärms ist das Theater des Beifalls.“⁹⁸

Genährt wird das derbe Theater dabei von derselben Energie wie Rebellion und Opposition, nämlich der Energie des Zorns und des Hasses. Die Absicht dahinter ist die soziale Veränderung und auch die Zerstörung durch Gelächter. Dem derben Theater wohnt dabei ein besonderer Doppelaspekt inne:

„Wenn das Heilige das Sehnen nach dem Unsichtbaren durch seine sichtbaren Verkörperungen ist, so ist das Derbe ebenfalls ein dynamischer Vorstoß nach einem

⁹⁵ Vgl. dazu Brook, Peter: Der leere Raum. Berlin: Alexander Verlag, 1997. S. 73.

⁹⁶ Ebd., S. 80.

⁹⁷ Brook, Peter: Das offene Geheimnis. Gedanken über Schauspielerei und Theater. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1998. 2. Auflage Januar 2000. S. 88.

⁹⁸ Brook, Peter: Der leere Raum. Berlin: Alexander Verlag, 1997. S. 97.

gewissen Ideal. Beide Theater gründen sich auf tiefe und wahrhaftige Wünsche ihrer Zuschauer, beide nutzen endlose Quellen verschiedener Energien; (...) Wenn das heilige eine Welt schafft, in der ein Gebet mehr Wirklichkeit hat als ein Rülpsen, so gilt im derben gerade das Gegenteil. Da ist dann das Rülpsen wirklich, und das Gebet könnte man für komisch halten.“⁹⁹

Das Derbe ist dabei heute lebendiger als das Heilige. Doch

„wenn das Theater einen gewissen derben Zug zu brauchen scheint, dann muß man das als Teil seines Nährbodens hinnehmen.“¹⁰⁰

Das heilige und das derbe Theater bauen so ein Spannungsfeld auf, das geradewegs zum „unmittelbaren Theater“ führt.

„Mit ‚unmittelbarem Theater‘ ist nun gemeint, daß hier und jetzt die geeignetsten Mittel zu finden sind, um ein Thema, ganz gleich welches, zum Leben zu erwecken. Keine Frage, daß dazu ein ständiges Forschen nötig ist (...) Die Mittel des heiligen Theaters sind genauso verfügbar wie die Mittel des derben Theaters. Unmittelbares Theater läßt sich also beschreiben als das ‚Theater alles Notwendigen‘, will sagen, ein Theater in dem die reinsten und unreinsten Elemente ihre Daseinsberechtigung und ihren Platz finden können.“¹⁰¹

Das unmittelbare Theater ist ständige Weiterentwicklung, Altes wird verworfen und immer wieder Neues erschaffen. Es gibt keine Formeln und Methoden. Eine Probe ist „sichtbares lautes Denken“¹⁰². Die Formen des Bühnenbildes müssen sich aus dem Text ergeben und dürfen nicht starr oder statisch sein, sondern klar und offen. Der Regisseur muss erkennen, dass „das Wachstum der Proben einen Entwicklungsprozeß darstellt“¹⁰³, erst allmählich zeichnet sich eine Sicht des Ganzen ab. Bei kurzen Probezeiten muss nach Typen besetzt werden, bei längeren Probezeiten kann man auch ein Risiko eingehen und nach Gefühl besetzen. Die Probenarbeit bringt den Schauspieler dann zur Schöpfung seiner Rolle. Der schöpferische Schauspieler muss dabei mit wechselnden Mitteln an sich arbeiten, er muss immer wieder verwerfen und neu beginnen. An die Abschaffung des Regisseurs denkt Brook aber nicht, denn „ohne Führung kann eine Gruppe innerhalb

⁹⁹ Ebd., S. 102f.

¹⁰⁰ Ebd., S. 94.

¹⁰¹ Brook, Peter: Das offene Geheimnis. Gedanken über Schauspielerei und Theater. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1998. 2. Auflage Januar 2000. S. 89f.

¹⁰² Brook, Peter: Der leere Raum. Berlin: Alexander Verlag, 1997. S. 158.

¹⁰³ Ebd., S. 155.

einer gegebenen Zeit kein einheitliches Resultat erzielen.“¹⁰⁴ Erst unter der Anleitung des Regisseurs ist es der Gruppe möglich, „sich zur Situation hin zu entfalten.“¹⁰⁵ Brook erklärt auch, dass Kunst und Kultur vom Leben trennbar und daher offenbar unnötig sind. Mit dem unmittelbaren Theater will er deshalb Hunger und Durst auf Kultur schaffen, damit das Theater zu einer Notwendigkeit des Lebens wird. Ein solches notwendiges und vitales Theater könne laut Brook aber nur in Missklang mit der Gesellschaft existieren, „da es nicht versucht, die angenommenen Werte zu feiern, sondern sie in Frage zu stellen.“¹⁰⁶

3.5 Das Theater des Dario Fo

An Dario Fo ist für das *teatro caprile* nicht das Ausschlaggebende wie er spielt, sondern wie er das Theater sieht und einsetzen möchte. Wie Fo will es auch Theater für ein Publikum machen, „das nicht unbedingt theatergänglich ist“¹⁰⁷, wobei das *teatro caprile* auch der sozial- und gesellschaftskritische Ansatz der Stücke seit jeher interessiert. Wie Fo will die Gruppe mit ihren Inszenierungen den Zuschauern die Augen öffnen für die Missstände in der Gesellschaft und sie dadurch zu einer anarchistischen Weltsicht anstiften. Allerdings nicht mit den Mitteln Dario Fos, diese erscheinen Kosek zu klamaukhaft.

Dario Fo wurde 1926 als Sohn eines Eisenbahnbeamten und einer Bäuerin in einem kleinen italienischen Dorf am Lago Maggiore nahe der Schweizer Grenze geboren und wuchs in bescheidenen Verhältnissen auf. Die Bewohner des Dorfes lebten hauptsächlich von illegalem Fischfang und Schmuggel und benötigten für ihre Tätigkeit Mut und Phantasie, um das Gesetz zu umgehen. Eben diese Phantasie setzten die Fischer auch ein, um ihre Erlebnisse als Autor und Held in Personalunion zu erzählen.¹⁰⁸ Oft wurden solche Geschichten auch mündlich von Generation zu

¹⁰⁴ Ebd., S. 159.

¹⁰⁵ Ebd., S. 159.

¹⁰⁶ Ebd., S. 198.

¹⁰⁷ Interview mit Katharina Grabher, Anhang S. 216.

¹⁰⁸ Vgl. Birbaumer, Ulf: Theorie und Praxis alternativer theatralischer Kommunikation am nicht-institutionalisierten Theater in Europa nach 1965. Dargestellt am Beispiel der Theaterarbeit von Dario Fo, Augusto Boal und Armand Gatti. Habilitationsschrift Universität Wien, 1981. S. 161.

Generation weitergegeben. Diese vielschichtige Fabulierkunst, Phantastereien und Flunkereien machten Fo bewusst, dass eine Kultur des Volkes existiert, die er erforschen wollte. Von diesen Fischern lernte Fo auch, selbst Geschichten zu erzählen und sie im Sinne seiner Überzeugung einzusetzen, gleichsam als Waffe.

Gleichzeitig erlebte Fo als Jugendlicher aber auch die Realität des Faschismus und den daraus erwachsenden Widerstand, in dem auch seine Familie aktiv war. Fo half seinem Vater dabei, Flüchtlinge und Deserteure der Alliierten in die Schweiz zu schmuggeln.¹⁰⁹

Nach dem Zweiten Weltkrieg übersiedelt Fo nach Mailand, um dort an der Polytechnischen Hochschule Architektur zu studieren:

„Bühnenbilderei, Raumdefinition und Raumgestaltung und in diesem Zusammenhang insbesondere die Architektur der Romantik und der Renaissance waren die Themen, die den Studenten Fo vorerst interessierten. Die rege Auseinandersetzung mit der kulturellen Vergangenheit nahm hier ihren Anfang.“¹¹⁰

Ab 1950 befasst sich Fo auch mit Theater, präsentiert dem Publikum improvisierte Einpersonenstücke und schreibt 1952 die grotesken Monologe „Poer nano“ für den Rundfunk. Danach arbeitete er kurz für Film und Fernsehen, bevor er mit seiner Frau Franca Rame – selbst eine Schauspielerin, die einer Komödienfamilie entstammt – populäre Farcen in der Tradition der commedia dell'arte zur Aufführung bringt. Damit beginnt auch Fos vertiefende Forschung auf dem Gebiet der Volkskultur, der Kultur des einfachen Volkes.

Von 1959 bis 1967 befindet sich Fo in der „bürgerlichen Phase“ seiner Theaterarbeit. Zu dieser Zeit arbeitet er im bürgerlichen (vom Staat subventionierten) Theater und vor bürgerlichem Publikum. Er wird in dieser Phase dennoch von Stück zu Stück politischer und kritischer. Sein Weg führt dabei von Kulturkritik und Sozialsatire hin zum Kampf für die Veränderung politischer Zustände, als Waffen Ironie und Groteske. Seine Entwicklung verläuft dabei

¹⁰⁹ Vgl. <http://mein-italien.info/literatur/fo.htm>

¹¹⁰ Ladurner, Rudolf: Das Theater von Dario Fo. Dissertation Universität Wien, 1980. S. 6f.

„von der Unmöglichkeit der Bedürfnisbefriedigung durch die offizielle Kultur („Hochkultur“) bis zur Sozialsatire, von der Sozialsatire bis zur politischen Satire, von der Kritik zum aktiven Kampf.“¹¹¹

Ab Mitte der 1960er Jahre beginnt auch die Auseinandersetzung mit dem Volks- und Arbeitslied in Italien. Wobei die Beschäftigung mit den Gedichten, Fabeln und Liedern der nichtbürgerlichen Schichten der Bevölkerung zu einer weiteren politischen Radikalisierung führt. Fo will nicht mehr „Hofnarr der Bürgerlichen“¹¹² sein, sondern möchte dieses Lied- und Gedankengut im Sinne der „Giullari“¹¹³ dem Volk wieder zurückgeben. So soll seine Arbeit

„primär dazu dienen, diesen Zusammenhängen nachzuspüren, aus den kulturellen Konglomeraten die Volkskultur herauszuschälen, um die aktive Mitgestaltung der Kultur durch die breite, sog. ungebildete Bevölkerung zu beweisen.“¹¹⁴

Darüber hinaus möchte Fo auch noch den Stellenwert dieser Volkskultur festmachen. Was gleichzeitig eine Parallele zu der in seiner Theaterarbeit beabsichtigten Korrektur der vorherrschenden Geschichtsauffassung ist. Fo möchte aufzeigen, dass Geschichtsschreibung nicht nur eine Angelegenheit der Herrschenden ist, sondern dass auch die Beherrschten einen Anspruch haben auf geschichtliche Darstellung. Ein weiterer Punkt in Fos Arbeit, der dem *teatro caprile* sehr stark entspricht.

1968 beginnt Fo schließlich mit seiner Theaterarbeit außerhalb des bürgerlichen Theaters im Umfeld der Kommunistischen Partei Italiens. Nachdem er aber in einem 1970 aufgeführten Stück Kritik an deren Kulturpolitik übt, kommt es zum Bruch mit der Partei. Noch im gleichen Jahr gründet Fo das Theaterkollektiv „La Comune“. Kennzeichnend für die Theaterarbeit dieser Phase sind kurze Probenzeiten ohne langwierige Vorbereitungen und ein Improvisationsstil nahe an der Tradition der *commedia dell'arte*. Improvisation wird insgesamt zum wichtigsten Merkmal Fo'scher

¹¹¹ Birbaumer, Ulf: Theorie und Praxis alternativer theatralischer Kommunikation am nicht-institutionalisierten Theater in Europa nach 1965. Dargestellt am Beispiel der Theaterarbeit von Dario Fo, Augusto Boal und Armand Gatti. Habilitationsschrift Universität Wien, 1981. S.149.

¹¹² Ebd., S. 151.

¹¹³ „Giullare“ (Pl. „Giullari“) bedeutet so viel wie Spielmann, und steht vermutlich in der Tradition des römischen Mimen. Der Guillare ist gleichzeitig Autor und Interpret seiner Texte, vergleichbar heute mit einem politisch engagierten Liedermacher. Seine hauptsächliche Aufgabe ist es, die Leute zu unterhalten, gleichzeitig waren sie aber auch von Stadt zu Stadt ziehend vergleichbar mit einer „gesprochenen und dramatisierten Zeitung“ des Volkes. Vgl. Birbaumer S. 165, vgl. Ladurner, S. 124f.

¹¹⁴ Birbaumer, Ulf: Theorie und Praxis alternativer theatralischer Kommunikation am nicht-institutionalisierten Theater in Europa nach 1965. Dargestellt am Beispiel der Theaterarbeit von Dario Fo, Augusto Boal und Armand Gatti. Habilitationsschrift Universität Wien, 1981. S. 164.

Theaterarbeit, da dadurch flexible und aktualitätsbezogenere Aussagen möglich sind. Dabei versucht Fo immer wieder

„mit dem Mittel des Lachens, nie mit dem erhobenen Zeigefinger und dozierend, den Arbeitern und Bauern ihre verlorengegangene kulturelle Eigenständigkeit zurückzugeben, und dabei ihr Selbstbewusstsein als das einer sozialen Klasse wachzurütteln, damit sie die Notwendigkeit erkennen, selbst für ihre Rechte einzutreten und diese zu verteidigen.“¹¹⁵

Sein angestrebtes Publikum, das Proletariat, kann er allerdings nur durch eine dezentralisierte Verbreitungsform erreichen, also mit Theater außerhalb des Theaters, auf Tournee: auf Plätzen, in Schulen, Werkshallen oder ähnlichen Gebäuden.

Fos Mittel, um sein Publikum zu erreichen, sind wie bereits erwähnt die Tradition der „Guillari“ und der *commedia dell’arte*, verpackt in die Gattung der Komödie und der Farce. Die Komödie ist in ihrer Komplexität, ihrer Vielschichtigkeit und ihrer verästelten Handlungsstruktur an sich bestens geeignet, um eine staatliche Institution oder eine bürgerliche Gesellschaftsform unter dem Deckmantel der Komik dem Lachen des Publikums preiszugeben. Je deutlicher die Aussagen und Kritik in Fos Stücken werden, umso mehr nähert er ihre Form allerdings der Farce an, da ihr einfacher und linearer Aufbau ohne Nebenhandlungen mehr Raum bietet für Improvisationen und Aktualisierungen zum tagespolitischen Geschehen. Tradition und Aktualität verschmelzen also zu einem lebendigen, volksnahen Schauspiel, in dem sich Kritisches und Unterhaltsames ergänzen.

3.6 Augusto Boal und sein „Theater der Unterdrückten“ (TdU)

„Das TdU ist ein System aus Spielen, Übungen und speziellen Techniken mit dem Ziel, Unterdrückten das Theater zugänglich zu machen. Dieses Theater wird *von den Unterdrückten über sie und für sie* gemacht. Das TdU hilft unterdrückten Menschen, gegen ihre Unterdrückung zu kämpfen und die Gesellschaft zu verändern, die diese Unterdrückung erzeugt.“¹¹⁶

Das Theater der Unterdrückten vertritt dabei ein humanistisch geprägtes Weltbild, mit einem marxistisch geprägten, demokratischen Kunstverständnis, arbeitet mit

¹¹⁵ Ladurner, Rudolf: Das Theater von Dario Fo. Dissertation Universität Wien, 1980. S. 71.

¹¹⁶ Staffler, Armin: Augusto Boal. Einführung. Essen: Oldib Verlag, 2009. S. 67.

antikapitalistischer und sozialpolitischer Grundhaltung und verwendet dafür eine dialogische Pädagogik im Sinne von Paulo Freire¹¹⁷. Das Theater der Unterdrückten möchte erreichen, dass alle Menschen in ihrem Leben die Hauptrolle übernehmen. Die Methoden, die dazu eingesetzt werden, sind für die Menschen da, nicht die Menschen für die Methoden. Der Mensch steht an erster Stelle, dann kommen seine Probleme und Anliegen, danach wird überlegt, welche Methoden ihm helfen könnten. Die Probleme erschaffen dabei die Methoden.

Augusto Boal, der Begründer und Entwickler des Theater der Unterdrückten, wurde im März 1931 in Brasilien als jüngster Sohn von portugiesischen Emigranten geboren. Er wuchs in einem gut situierten Elternhaus auf, mit ausgeprägtem Gerechtigkeitssinn, Abneigung gegen Opportunisten, Sympathie für sozial Benachteiligte und einer enormen Liebe zum Theater. Boal entschied sich zwar für ein Chemiestudium, wusste aber auch da schon, dass er auf jeden Fall Theater machen wollte.¹¹⁸ Denn für ihn war das Theater ein wesentliches Merkmal menschlicher Existenz, quasi die Essenz menschlichen Lebens, die den Menschen erst zum Menschen macht. Die Kunst ist dabei ein essentieller Bestandteil der menschlichen Kultur und muss allen Menschen zugänglich gemacht werden. Sie ist für Boal die Summe der menschlichen Aktivitäten.

Die Aufgabe des Theaters bestand für ihn darin, ein Unruheherd zu sein, der die Menschen aus ihrer Komfortzone treibt, aufwühlt und verunsichert. Das Ziel musste die Befreiung der Unterdrückten sein, die Verwandlung vom Zuschauer zum Protagonist, vom Konsument zum Produzent, denn „das Theater gehört den Menschen und diese sollen es nutzen.“¹¹⁹ Theater sollte dabei die Ressourcen stärken, die notwendig sind, um gesellschaftliche Missstände zu überwinden.

¹¹⁷ Die Freire'sche Befreiungspädagogik beruht auf einem dialogischen Bildungskonzept und will das Verhältnis Lehrer-Schüler dahingehend verändern, dass beide sowohl Lehrende als auch Lernende sind. Befreiungspädagogen wollen das Bewusstsein wecken, dass Phänomene der Ausgrenzung und Verdinglichung als Instrumente der Sicherung von Privilegien vom Menschen gemacht seien. Damit wären sie geschichtlich veränderbar und könnten auch vom Menschen überwunden werden. Aus diesem Bewusstsein wollen die Befreiungspädagogen schließlich die Befähigung junger Menschen zur Überwindung der Herrschaftssysteme entwickeln und so auf eine gesellschaftliche Veränderung hinarbeiten. Vgl. dazu <http://de.wikipedia.org/wiki/Befreiungspädagogik>

¹¹⁸ Vgl. Staffler, Armin: Augusto Boal. Einführung. Essen: Oldib Verlag, 2009. S. 21.

¹¹⁹ Ebd., S. 16.

Ein Grundsatz des Theaters der Unterdrückten ist, dass menschliche Beziehungen – welcher Art auch immer – dialogischer Natur sein sollen. In der Realität neigen die Dialoge aber dazu, Monologe zu werden, was schließlich zum Verhältnis Unterdrücker – Unterdrückter führt. Das Hauptanliegen des Theaters der Unterdrückten ist also die Wiederherstellung des Dialogs zwischen den Menschen, die „Suche nach aufrichtigen Dialogformen“¹²⁰. In diesem Sinne sind für Boal all jene Unterdrückte, die am Dialog gehindert werden bzw. denen das Recht, ihre Bedürfnisse zu äußern, vorenthalten wird. Gekämpft wird also gegen Rassismus, Sexismus und jegliche andere Art der Diskriminierung, um eine soziale Änderung herbeizuführen.

Das wichtigste Anliegen dabei ist das Aufbrechen der Trennung von Schauspieler und Zuschauer, Bühne und Zuschauerraum, aktiv und passiv, Hochkultur und Volkskultur. Nur so kann ein Raum für Dialog geschaffen werden. Die Katharsis im aristotelischen Sinn lehnt Boal dabei ab, da diese durch Beruhigung des Publikums von den Wünschen reinige, Widerstand zu leisten. Das Theater der Unterdrückten will eine Katharsis, „durch Handlung und Dynamisierung, die zur Befreiung von inneren und äußeren Blockaden führt.“¹²¹ Die Katharsis im Sinne Boals beruht aber nicht auf Konfliktvermeidung, sondern wird erst durch deren kreative Bearbeitung erreicht. Dabei ist das Theater der Unterdrückten weder Ideologie noch politische Partei, sondern achtet alle Kulturen und will eine „Methode der Analyse und ein Mittel zur Entwicklung glücklicher Gesellschaften“¹²² sein. Dafür muss das Theater geöffnet und aus den Schauspielhäusern hinaus getragen werden.

„In allen Übungen und Techniken des Theaters der Unterdrückten geht es darum, Zwänge sichtbar zu machen, soziale Riten, in denen wir befangen sind, durchschauen zu lernen, soziale Masken, die uns aufgezwungen werden zu erkennen, kurz: uns der Unterdrückung in all ihren Formen bewußt zu werden und sie zu durchbrechen.“¹²³

Dabei sind auch die Spiele und Übungen schon vollwertiger Teil der Theaterarbeit, nicht nur Aufwärmübungen, da sonst die Chance verspielt wird, durch die Übungen bereits zu Erkenntnissen zu gelangen. Es gibt unter Anderem Übungen für Körper-

¹²⁰ Ebd., S. 30.

¹²¹ Ebd., S. 40.

¹²² Ebd., S. 27.

¹²³ Boal, Augusto: Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler. Herausgegeben und aus dem Brasilianischen übersetzt von Marina Spinu und Henry Thorau. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1989. (edition suhrkamp 1361) S. 241.

und Raumwahrnehmungen, Atem- und Stimmübungen, Gruppen- und Integrationsübungen, Übungen zur Sensibilisierung der Sinneswahrnehmung und Improvisationsübungen. Alle diese Übungen sollen letztlich schon zu den Techniken hinführen.

Die erste Technik des Theater der Unterdrückten war das „Zeitungstheater“, die erste Form ohne die zwischengeschaltete, vermittelnde Anwesenheit des Schauspielers. „Hier ist der Gegensatz zwischen Künstler und Volk aufgehoben. Hier wird das Volk zum ersten Mal aktiv und kreativ.“¹²⁴ Das Ziel ist es eben, dem Volk die Produktionsmittel für Kunst in die Hand zu geben statt des fertigen Kunstprodukts, und gleichzeitig die angebliche Objektivität des Journalismus zu entlarven, um die Realität der Fakten wieder herzustellen. Als Werkzeug dienen elf von Boal entwickelte Techniken bzw. Lesarten eines Zeitungsartikels und deren Kombination. Eine weitere Technik ist das von Kosek sehr geschätzte „Unsichtbare Theater“. Bei dieser Technik wissen die Zuschauer nicht, dass sie Zuschauer sind. Es ist ein „direkter Eingriff in die Gesellschaft, in Bezug auf ein präzises Thema von allgemeinem Interesse.“¹²⁵ Das Ziel ist es, eine Diskussion über das angesprochene Thema loszutreten. Das unsichtbare Theater ist keine Improvisation und würde auch ohne „spect-actors“¹²⁶ funktionieren, sogar in einem konventionellen Theater. Aber: gespielt wird im öffentlichen Raum, „jeder Schauplatz wird zur Bühne für die Dauer der Handlung.“¹²⁷ Die Schauspieler gehen von einer klar definierten Konfliktsituation aus, zu der es einen feststehenden Text gibt. Die Szene ist bis ins Detail vorbereitet und geprobt, insbesondere hinsichtlich der möglichen erwarteten Mitwirkung der Passanten. Es werden also unterschiedlichste potentielle Abläufe und Stichworte vorbereitet, damit eine Vielzahl von Texten abrufbar ist. Unsichtbares Theater will dadurch Unterdrückung sichtbar machen und ihre Ausformungen aufzeigen, es will Gesetze in Frage stellen:

„Unsichtbares Theater verhandelt das Drama des Menschen. Unsichtbares Theater ist von Anfang an Psychodrama, wenn es eine an einem konkreten, realen Ort

¹²⁴ Ebd., S. 29.

¹²⁵ Staffler, Armin: Augusto Boal. Einführung. Essen: Oldib Verlag, 2009. S. 74.

¹²⁶ Das bedeutet, sowohl die Zuschauer werden zu Handelnden als auch die Schauspieler zu Beobachtern. Es soll ein Dialog des Zuschauens und Handelns entstehen.

¹²⁷ Boal, Augusto: Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler. Herausgegeben und aus dem Brasilianischen übersetzt von Marina Spinu und Henry Thorau. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1989. (edition suhrkamp 1361) S. 35.

konkret, real erlebte Situation eines Menschen als Opfer, Täter oder Zeuge beschreibt.“¹²⁸

Bei der Aufführung teilt sich die Gruppe dann in drei Kreise, wobei der innerste Kreis die Szene in Gang setzt. Die beiden äußeren Kreise übernehmen eine Helfer- bzw. Beobachterfunktion, um die Spielenden vor eventuellen Übergriffen zu schützen und ihnen gegebenenfalls einen sicheren Abzug zu ermöglichen. Der äußerste Kreis, der Beobachterkreis, gibt im Anschluss Feedback über die Reaktionen und Gespräche der spect-actors und kann die anwesenden Personen auch in Gespräche zum gezeigten Thema verwickeln.¹²⁹

Bei der Technik der „Simultanen Dramaturgie“ wird der Zuschauer erstmals aufgefordert einzugreifen, ohne selbst als Akteur in Szene zu treten. Er kann einen alternativen Verlauf einer Szene vorschlagen, der von den Schauspielern entsprechend improvisiert wird. Die Darsteller unterbrechen dafür an einem Knackpunkt der Szene und fordern Lösungen für die Situation ein. Die vierte Wand wird hier – anders als beim unsichtbaren Theater – für das Publikum merkbar durchbrochen, der Zuschauer wird direkt aktiviert:

„Die Phantasie der Zuschauer entfaltet sich, sie empfinden Freude an ihrer Kreativität, sie erfahren Handlungen als veränderbar, sie bestimmen den Verlauf der Handlung.“¹³⁰

Alle eingebrachten Vorschläge werden szenisch zur Diskussion gestellt, der Zuschauer wird zum Autor. Für die Schauspieler ist diese Vorgehensweise sicher schwieriger, als traditionelles Theaterspiel – allerdings auch kreativer.

Bei der Technik des „Statuentheaters“ (später zu „Bildtheater“ weiterentwickelt) greift der Zuschauer noch unmittelbarer ein. Er bezieht Stellung zu einem konkreten Thema oder Problem, indem er – ohne Sprache – einige Mitglieder der Gruppe zu einer Skulpturengruppe arrangiert. Dieses Bild kann von den übrigen Teilnehmern noch verändert werden, bis ein Bild erreicht ist, das der „kollektiven Vorstellung der Realität“¹³¹ des genannten Themas entspricht. Wenn sich alle einig sind, wird das

¹²⁸ Thorau, Henry: Lokaltermin ‚Unsichtbares Theater‘. Anmerkungen zu einer umstrittenen Methode Augusto Boals. In: Ruping, Bernd: Gebraucht das Theater. Die Vorschläge Augusto Boals. Erfahrungen, Varianten, Kritik. Münster; Hamburg: Lit, 1993. (Theaterpädagogik; Bd. 17.) S. 274.

¹²⁹ Vgl. Staffler, Armin: Augusto Boal. Einführung. Essen: Oldib Verlag, 2009. S. 77.

¹³⁰ Boal, Augusto: Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler. Herausgegeben und aus dem Brasilianischen übersetzt von Marina Spinu und Henry Thorau. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1989. (edition suhrkamp 1361) S. 53.

¹³¹ Ebd., S. 53.

Thema erneut dargestellt, diesmal der Wunschvorstellung aller Teilnehmer entsprechend. Es entsteht also zuerst ein Realbild, danach ein Idealbild. Nun sind die Teilnehmer angehalten, ein Übergangsbild zwischen den beiden Bildern zu erstellen, also den Weg vom realen zum idealen Bild zeigen.¹³² Dabei ist „die Phase des Übergangs in Bildern zu diskutieren (...) der wichtigste Teil dieser Theaterform.“¹³³

Die Technik des „Forumtheaters“ ist die am weitesten verbreitete Form des Theaters der Unterdrückten. Hier können die Zuschauer schließlich aktiv in die Handlung eingreifen und sie verändern. Erst schildert eine Szene ein politisches oder soziales Problem, in der Regel mit einem unbefriedigenden Ausgang. Es gibt einen Konflikt zwischen Protagonist und Antagonist, wobei der Unterdrückte immer der Protagonist ist. Nachdem die Szene einmal vollständig gezeigt wurde, beginnt die Forumphase. In dieser beginnt die Szene von neuem. Wer etwas einzuwenden hat bzw. eine bessere Auflösung des Konflikts anbieten möchte, kann nun den Protagonisten ersetzen. Die übrigen Schauspieler müssen nun auf diese neu geschaffene Situation reagieren und so den neuen Lösungsvorschlag überprüfen. Die verschiedensten Aspekte der Szene werden durch das ständige Wiederholen der Ausgangsszene erörtert. Das Forumtheater beansprucht dabei nicht, den richtigen Weg zu zeigen, sondern bietet die Chance, Mittel und Wege zu erforschen.

„Indem ich in die Fiktion handelnd eingreife, probe ich Handeln und Verhalten unter Bedingungen der Wirklichkeit. (...) Wenn es mir gelingt, mich im Forumtheater zu behaupten. Werde ich auch eher in der Lage sein, mich zu behaupten, wenn ich in der Realität eine Entscheidung treffen muss.“¹³⁴

Das Forumtheater soll also im Zuschauer den Wunsch wecken, was im Theater geprobt wurde in der Wirklichkeit umzusetzen, die Realität zu verändern – eine Katharsis im Boal'schen Sinne.

¹³² Vgl. ebd., S. 54.

¹³³ Ebd., S. 54.

¹³⁴ Ebd., S. 90.

4. Raumunabhängige Inszenierungen und inszenierter Raum – Die Produktionen des *teatro caprile*

Das folgende Kapitel befasst sich mit den Inszenierungen des *teatro caprile*. Natürlich kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht auf alle Inszenierungen, sondern nur auf eine Auswahl eingegangen werden. Für einen vollständigen Überblick aller Produktionen findet sich ein chronologisches Verzeichnis aller Inszenierungen des *teatro caprile* im Anhang dieser Arbeit. Weiters wird bei der jeweiligen Besprechung nur der Ort der Premiere erwähnt, weitere Spielorte finden sich ebenfalls im Aufführungsverzeichnis.

Die Arbeit konzentriert sich auf die Untersuchung der Inszenierung selbst, Begleitumstände wie etwa die Subventionsproblematik oder Kulturförderung werden in dieser Arbeit nicht berücksichtigt.

4.1 Raumunabhängige Inszenierungen

Dem Titel des Kapitels entsprechend beginnt die Untersuchung der Inszenierungen mit den raumunabhängigen Produktionen, da diese zeitlich gesehen vor den raumgebundenen stehen und in gewisser Weise auch eine Entwicklung dahin bedeuten.

Ganz im Sinne Dario Fos können diese Inszenierungen tatsächlich überall stattfinden und brauchen dafür kein Theater. Das Theater wird so quasi zum Publikum gebracht. Wie später auch bei den inszenierten Räumen werden auch bei den raumunabhängigen Inszenierungen nicht alle Stücke dieser Kategorie besprochen. So wird zum Beispiel auf Lesungen verzichtet, es sei denn in späterer Folge wurde daraus eine Inszenierung – wie etwa bei der Produktion „Vaterunser“. Darüber hinaus wird versucht, jene Inszenierungen zu behandeln, die mit Entwicklungsschritten im *teatro caprile* in Verbindung stehen.

4.1.1 Der letzte Stich



Der letzte Stich - Über das Kartenspielen und die Endlichkeit des Lebens

Drei Stücke von Woody Allen, Wolfgang Bauer und Aleksandr Vvedenskij

Regie: Hanja Dirnbacher

Mit: Katharina Grabher, Andreas Kosek, Mark Némét

Premiere: 22.5.1993 in Schlins (V)

Wie bereits erwähnt, ist „Der letzte Stich“ die Gründungsproduktion des *teatro caprile* und entstand um die zum Jubiläumsfest des Kartenspielvereins Bettelmannclub Trafo Wien aufgeführte Inszenierung des Einakters „Zwei Fliegen auf einem Gleis“ von Wolfgang Bauer. Um die Aufführung abendfüllend zu gestalten, wurde die Produktion um das Stück „Der Tod klopft“ von Woody Allen erweitert und als thematische Klammer noch um das „Gespräch über die Karten“ des Oberiuten Aleksandr Vvedenskij ergänzt. Schon die Stückauswahl lässt auf den absurden Charakter des Theaterabends schließen.

Als besonderes Interesse, aus dem heraus man sich für die Thematik des Kartenspielens entschied, steht im Konzept folgendes zu lesen:

- „1) Untersuchung, in welcher Funktion Kartenspiele in vorhandenen Theaterstücken eingesetzt werden und Aufführung derselben in einer Gegenüberstellung.
- 2) Befassung mit dem Zusammengehen der kulturprägenden Faktoren Spiel und Tod...
- 3) ... zum Gaudium des Publikums.
- 4) Lustbetonte, das Spielerische weiterdenkende Inszenierung.“¹³⁵

In Vvedenskij's „Gespräch über die Karten“ sind die geselligen Momente des Kartenspielens verpackt: Gemeinschaft, Zeitvertreib und Vergessen. Allerdings

¹³⁵ Konzept zu „Der letzte Stich“ S. 1, Archiv *teatro caprile*

kommt es nie zu dem Spiel von dem ständig gesprochen wird. Der Gegensatz zwischen dem Reden über das Tun und dem untätigen Verstreichenlassen der Zeit läuft hinaus auf eine absurde Überhöhung.

In Woody Allens Einakter gewinnt ein amerikanischer Geschäftsmann in einer Partie Gin Rummy dem Tod das Weiterleben ab. Der Tod drängt auf Revanche, ungeachtet dessen, seinem Opfer durch sein schlechtes Spiel möglicherweise noch ein langes Leben zu bescheren.

In Wolfgang Bauers „Zwei Fliegen auf einem Gleis“ geht es den beiden Figuren um Rache aus verletzter Ehre. Beide sind quasi auf dem Weg zu einem Duell, der Graf mit Pistolen, der Lokführer mit seinem Zug als Waffe:

„Der Lokomotivführer, der todesentschlossen auf den Gegenzug zusteuert, will sich die letzten Minuten mit einem Spiel vertreiben. Der Graf, der irrtümlicherweise in diesen Zug eingestiegen ist und nun – skurrilerweise – um das Erreichen seines Duells bangen muß, läßt sich mit der Hoffnung, bei Gewinn aussteigen zu können, auf ein groteskes Kartenspiel ein. Sein selbstgefälliger Siegeswille wird ihm zum Verhängnis.“¹³⁶

Das Stück von Vvedenskij dient als Rahmen für den Abend. Das Gespräch wird in vier Teile aufgesplittet und kommt jeweils vor und nach den beiden Einaktern von Bauer und Allen zu Wort – auch um den Zeitaspekt in Vvedenskij's Gespräch zu realisieren.

Der Tod ist das zentrale Thema der Stücke, verpackt in absurde Handlungen und Dialoge, es existiert ein ständiges Nebeneinander des Banalen des Kartenspiels und des Absoluten des Todes. Diese Dialektik wird zum spannungstragenden Element.

Die Inszenierung wird von drei personifizierten Karten eröffnet, deren Text und Choreographie eine Vorahnung des von Vvedenskij angekündigten Spiels veranschaulichen soll. Danach tritt ein Narr (Andreas Kosek) mit Schellenkappe und starkem italienischen Akzent auf, der sich und das *teatro caprile* kurz vorstellt und erklärt, was gleich passieren wird. Verdrängt wird er von einem anderen Narren, oder vielmehr einer Närrin (Katharina Grabher), die „Zwei Fliegen auf einem Gleis“ einleitet. Während Lokführer (Andreas Kosek) und Graf (Mark Némét) im Hintergrund Karten spielen – ein völlig absurdes Kartenspiel, welches das ganze Zugsabteil mit einbezieht, und dessen Regeln nicht erkennbar und begreifbar sind – wird im

¹³⁶ Konzept zu „Der letzte Stich“ S. 2, Archiv *teatro caprile*

Vordergrund von der Närrin ein Kartentrick erklärt, bevor die beiden Kartenspieler schließlich in ihren sicheren Tod rasen. Danach kommen nochmals Vvedenskijs Karten auf die Bühne, die auch nach der Pause den zweiten Teil des Abends eröffnen, mit dem gleichen absurden Text wie zu Beginn. Diesmal wird Mark Némét zum Narren und leitet Woody Allens Stück ein, in dem der Tod (Katharina Grabher) zum Fenster hereinfällt und sich beinahe das Genick bricht, um danach mit seinem Opfer (Andreas Kosek) um dessen Leben Karten zu spielen. Wieder tritt der Narr mit einem Text zum Kartenspielen auf, um die vergehende Zeit zu verdeutlichen in der Tod und Geschäftsmann Karten spielen. Den Abschluss bilden wieder Vvedenskijs Karten.

Das Bühnenbild ist in dieser Inszenierung zwar noch sehr naturalistisch, aber in sich völlig abgeschlossen und somit raumunabhängig. So ist das Zugabteil aus einem Hochbett gezimmert, mit ausgemusterten Originalteilen aus ÖBB-Zügen. Die Rückseite dieses Abteils wird zur Zimmerwand des amerikanischen Kaufmannes, mit einigen kitschigen Versatzstücken einer bürgerlichen Wohnung. Die Umhänge der Karten fordern ohnehin keinen Raum. Das Bühnenbild und die Kostüme unterstreichen durch ins Absurde gehende Überspitzung das Spiel der Darsteller. Man wird begleitet von dem Gefühl „einem skurrilen, unwirklichen Traum beigewohnt zu haben“¹³⁷.

Insgesamt wurde die Produktion von der Presse sehr unterschiedlich aufgenommen. Manche lobten die Einfälle und den Humor, wie etwa die Badener Zeitung vom 23. Dezember 1993: „Regisseurin Hanja Dirnbacher hat daraus eine einfallsreiche, tiefschwarze Parabel über Spielleidenschaft inszeniert“. Die neue NÖN (Ausgabe 44/1993) gewann einen völlig anderen Eindruck: „Der letzte Stich‘ wurde als Theaterereignis über das Kartenspielen und die Endlichkeit des Lebens angekündigt. Beschert wurde ein langweiliger Abend. (...) Keine Überraschungseffekte, keine Spannung, kein Witz.“ Laut Andreas Kosek entspricht dieses zweigeteilte Bild auch den Publikumsreaktionen, die teils begeistert waren, und teils mit der Absurdität der Stücke nichts anzufangen wussten.

¹³⁷ Badener Zeitung vom 23. Dezember 1993

4.1.2 Der totgegläubte Wurm



Der totgegläubte Wurm – „Sex and Soap from the Soviet Thirties - Ein russisches Tryptichon über den Apfel, das Dampfbad und die Liebe“

Szenen von Daniil Charms und Aleksandr Vvedenskij
Übersetzt von Peter Urban
Österreichische Erstaufführung

Regie: Wolfgang Waldmüller
Mit: Katharina Grabher, Andreas Kosek, Mark Németh

Premiere: 20. April 1995 in Wien

Das zweite Programm des *teatro caprile* ist ebenfalls eine Zusammenstellung von mehreren Stücken. Dieses Mal schöpfen sie dabei nur aus dem Schaffen der Oberiuten. Eröffnet wird die Collage mit Daniil Charms „Der Sündenfall oder Die Erkenntnis des Guten und Bösen“ (1934). Danach folgen die österreichische Erstaufführungen zweier Szenen von Aleksandr Vvedenskij, und zwar das „Gespräch der Kaufleute mit dem Bademeister“ (1936/37) und „Kuprijanov und Natasa“ (1931). In diesem Projekt geht es dabei um Betrachtungen der mehr oder weniger glücklichen Beziehungen zwischen Mann und Frau. Die ausgewählten Szenen sind reich an tiefgründiger Poesie und schwarzem Humor, zum Teil absurd und komisch und auch ein wenig traurig.

Das Ziel dieses Projektes ist es, die Kunst der Oberiuten in Erinnerung zu rufen, denn sie

„entwickelten (...) lange vor den bei uns in den 60er Jahren stattfindenden Happenings eine Kunstform, die Literatur, darstellende Kunst, Musik und Malerei verband.“¹³⁸

¹³⁸ Bewerbungsbrief zu „Der totgegläubte Wurm“ des *teatro caprile* an Veranstalter, Archiv *teatro caprile*

Für eine derartige interdisziplinäre Theaterarbeit holte sich das *teatro caprile* die Malerin Sandra Crawford¹³⁹ als Bühnenbildnerin mit an Bord, sowie die beiden Jazz-Musiker Ursula Niederbrucker (Posaune) und Stefan Holzreiter (Schlagzeug) für die Live-Musik zu den Vorstellungen.

Das Bühnenbild wurde auf Tuchentbezüge gemalt. Für den „Sündenfall“ wurde das „Paradies“ aufgemalt: Bäume, Wiesen und eine strahlende Sonne. Die Wolken wurden aus Stoff appliziert. Zu Beginn der Szene erhebt sich vor diesem Bild – es gibt sonst keine weiteren Bühnenelemente für den „Sündenfall“ – ein mit Stoff überzogenes, wogendes Wesen, den Schlauch-Performances von vis plastica ähnlich. Dieses Wesen spricht das Verbot aus, vom Baum der Erkenntnis zu kosten, begleitet von archaisch anmutender Panflötenmusik. Aus dieser Stoffhülle entspringen dann Adam (Andreas Kosek) und Eva (Katharina Grabher), der unsichtbar bleibende Mark Némét verschwindet mit den Stoffbahnen. Adam und Eva sind in neutrale weiße Kleider gehüllt, mit den jeweiligen stilisierten primären Geschlechtsmerkmalen aufgemalt.

Durch gedämpftes, verschnörkeltes Posaunenspiel wird später die verführerische Schlange dargestellt. Ein Schlagzeugwirbel bereitet Evas Biss in den Apfel vor, der am Höhepunkt dann ausgeführt wird. Während die Erkenntnis der Nacktheit und das Bedecken selbiger mit den Händen bei Eva langsam von statten geht, überkommt Adam die Scham plötzlich.¹⁴⁰

Für das „Gespräch der Kaufleute mit dem Bademeister“ wurde der Tuchentüberzug mit einer Uhr und einem Wasserhahn, aus dem Wasser fließt, bemalt.¹⁴¹ Zusätzlich befand sich noch eine Leiter auf der Bühne für den Bademeister (Katharina Grabher) „unter der Decke“¹⁴², der zuoberst darauf sitzt. Kosek und Némét fungieren in synchroner Einheit als zwei Kaufmänner in einer Person. Sie treten zu zweit in einem riesigen Schwimmreifen auf, führen gemeinsam – also jeder mit jeweils einer Hand – *eine* Schwimmbewegung aus, die jeweils zweite Hand hält den Reifen. So

¹³⁹ Geboren 1955 in London, aufgewachsen in Sydney und Wien, Studium in England, 1983 Rückkehr nach Wien, Ausstellungen in London, Wien Frankfurt, Hamburg, Budapest u.v.m., vgl. <http://www.brandeis-crawford.com/>

¹⁴⁰ Die Umsetzung der unausweichlichen Vertreibung aus dem Paradies war in dem mir vorliegenden Zusammenschnitt leider nicht mehr zu sehen.

¹⁴¹ Das dritte aufgemalte Element konnte in der Aufzeichnung leider nicht erkannt werden.

¹⁴² Textbuch „Gespräch der Kaufleute mit dem Bademeister“ S. 1, Archiv *teatro caprile*

schwimmen sie gehend in einer absurden Choreographie in völliger Synchronität. Das Schwimmen wird dabei von passender rhythmischer Musik von Posaune und Schlagzeug untermalt. Der absurde Charakter der Kaufleute wird auch noch dadurch unterstützt, dass sie immer gleichzeitig reden, als ob sie eine Person wären. Aber auch der Bademeister ist eine absurde Figur, da nie klar wird, ob er Mann oder Frau ist. Ebenso spielt der Kommentator im Text des ständig auf diese Unbestimmtheit an.

Bei „Kuprijanov und Natasa“ ziert ein Tischchen mit einer brennenden Kerze darauf den Tuchentbezug, vor dem zwei Sessel stehen. Mark Német steht als Erzähler und Kommentator etwas abseits und beobachtet auch die Szene, wie sich Kuprijanov (Kosek) und Natasa (Grabher) nach der Verabschiedung ihrer „schweinischen Gäste“¹⁴³ in unnatürlich langsamer Weise ausziehen. Dabei reden sie ständig darüber, was sie denn gleich miteinander machen wollen. Absurderweise steht aber jeder für sich und bezieht den anderen nicht mit ein. Dieses Verhalten bringt die Zerstörung jeglicher Gemeinsamkeit und jedweden Verständnisses für den anderen zum Ausdruck.

Die Musik ist hier nur sehr sparsam eingesetzt, wie etwa um die Aussagen des Kommentators einzuleiten oder aber auch die nur zögerliche Annäherung von Kuprijanov und Natasa zu untermalen.

Aufgrund des reduzierten Bühnenbildes ist auch diese Inszenierung wieder unabhängig von einem bestimmten Raum. Lediglich den Tuchentbezug muss man befestigen können. Darüber hinaus haben sich die Elemente aus den unterschiedlichen Disziplinen der Kunst in dieser Produktion zu einem homogenen Theatererlebnis ergänzt. Für das *teatro caprile* ein Ansporn, in diese Richtung weiter zu arbeiten.

¹⁴³ Textbuch „Kuprijanov und Natasa“ S. 1, Archiv *teatro caprile*

4.1.3 Eine gewisse Anzahl Gespräche



Eine gewisse Anzahl Gespräche

Von Aleksandr Vvedenskij

Übersetzt von Peter Urban

Österreichische Erstaufführung

Regie: Roman Wuketich

Mit: Katharina Grabher, Andreas Kosek,
Harald Nagl

Premiere: 14. Oktober 1995 in Nenzing (V)

Wiederaufnahme 1996

Regie: Johannes C. Hoflehner (nach der
Fassung von Roman Wuketich)

Mit: Peter Austin-Brentnall, Katharina Grabher,
Andreas Kosek

Die Inszenierung „Der totgeglaubte Wurm“ ist durch die Einbeziehung einer bildenden Künstlerin und zweier Musiker bereits eine Erweiterung der Gruppe im Sinne der Oberiuten und gleichzeitig folgt das *teatro caprile* damit auch der in den Statuten formulierten Absicht spartenübergreifender Arbeit. Mit der österreichischen Erstaufführung von „Eine gewisse Anzahl Gespräche“ möchte das *teatro caprile* diese Arbeit fortführen und ausbauen.

Aleksandr Vvedenskij's „Eine gewisse Anzahl Gespräche“ entstand 1936/37 als Reaktion auf die stalinistischen Säuberungen und Schauprozesse. Das Klima der Repression ist also ein wichtiger Angelpunkt des Stückes und es muss auch aus dieser Zeit des Terrors heraus verstanden werden. Gezeigt werden in den „Gesprächen“

„nicht mehr komplexe Charaktere, die ihre Bühnenrealität aus der Fülle des Lebens schöpfen, sondern nahezu gleichwertige Sprecher, Menschen, die der geistige,

psychische und physische Hunger zu fast autistischen Figuren macht, deren Stimmen bereits wie von weit her klingen. Und wie in alptraumhaften Abfolgen der Panik die Zeit plötzlich still zu stehen scheint, sind auch in diesem Stück Vvedenskijs die Regeln von Zeit, Raum und Logik aufgehoben.“¹⁴⁴

In der Inszenierung geht es daher um die Darstellung jener Traum- und Gegenwelten, die zur Verarbeitung der Eindrücke solcher Bedrohungen von außen dienen. Auch hier werden die Gesetze der Normalität und der Logik bald über Bord geworfen. Wahrnehmungen, Erinnerungen und Traumsequenzen sollen ineinander und zu neuen Geschichten zusammenfließen. Erreichen möchte das *teatro caprile* das durch das Zusammenspiel von Schauspiel, Malerei und Musik, sowie auch durch die unerwartete und unkonventionelle Kombination alltäglicher Versatzstücke. Im Bereich der Bildersprache führt das zu einer Einbeziehung der surrealistischen Malerei, speziell der Werke René Magrittes. Die bildliche Umsetzung Sandra Crawford sollte dabei die Auseinandersetzung mit Magritte deutlich machen, da sich bei Vvedenskij und Magritte ähnliche Dinge ereignen:

„Die Bilder Magrittes setzen sich aus Gegenständen des Alltäglichen, der Banalität zusammen. Ebenso zeichnen sich die Texte Vvedenskijs durch die scheinbar beliebige Beschreibung alltäglicher Abläufe und Gedanken aus.“¹⁴⁵

Erst durch die Anordnung der Einzelelemente entsteht die Bedeutung, wird deren Beziehung dramatisch. Ihre Bedeutung wird somit erweitert, ihre Botschaft verändert. Wegen dieser Nähe der surrealistischen Malerei Magrittes zu den Texten Vvedenskijs wurde ursprünglich auch die Malerin Sandra Crawford mit der Regie betraut. Ziel war es dabei, zu einer für heutige Verhältnisse verständlicheren Darstellung zu gelangen. Ähnliche Überlegungen führte die Gruppe zu der Musik des zeitgenössischen Komponisten Hannes Enzberger. Das *teatro caprile* sieht in diesem Vorgehen eine behutsame Aktualisierung der künstlerischen Intention der Oberiuten. Denn „nur auf diese Weise ist der traumhaften Zartheit und Strenge des Textes in der gebotenen Intensität beizukommen.“¹⁴⁶

¹⁴⁴ Konzept zu „Eine gewisse Anzahl Gespräche“ S. 2, Archiv *teatro caprile*

¹⁴⁵ Ebd., S. 8.

¹⁴⁶ Ebd., S. 8.

Das *teatro caprile* verzichtete auch auf ein herkömmliches Bühnenbild und Kulissen. Nicht zuletzt auch deswegen, um nicht abhängig von Theaterräumen – also weiterhin raumunabhängig – zu sein:

„Im Bühnenraum entsteht nun in Anlehnung an Magrittes Kompositionsprinzipien aus der Choreographie der Schauspieler und Requisiten eine Abfolge dreidimensionaler absurder oder auch surrealistischer Bilder. Durch die multifunktionale Verwendung weniger Versatzstücke werden die verschiedenen Räume und Ebenen des Stückes definiert.“¹⁴⁷

Als oben genannte Versatzstücke waren drei Leitern, eine Türe und Schilder



Gemalter Bühnenentwurf Sandra Crawford¹⁴⁸

geplant. Die Leitern sollten als Drehscheibe der visuellen Gestaltung dienen. Sie sollten die Räume definieren, als Türen fungieren, Dächer symbolisieren und gleichzeitig die Verankerung für die Bilder und Hinweisschilder darstellen. Die Bedeutung der Leitern sollte sich also mit jedem Umstellen im Raum ändern. Die Türe sollte real

vorhanden, aber nicht zu öffnen sein, als Zeichen des Eingeschlossenseins und der Sehnsucht nach dem Draußen, dem „Dahinter“, analog zu den immer wieder vorkommenden Türen in Vvedenskijs Texten und Magrittes Bildern. Bei den Schildern sollten bekannte Zeichen wie etwa Verkehrsschilder durch Übermalung mit neuen Bedeutungen versehen werden.

Beim Lichtkonzept sollte ein fahler Grundton das Gefühl von Enge und Armut verstärken, grelle Farbsequenzen die Irrealität betonen. Durch das punktuelle Ausleuchten einzelner Gliedmaßen sollten weitere absurde Akzente gesetzt werden. Kostüm und Maske orientieren sich am Stil der 1930 Jahre in Anlehnung an die Oberiuten. Und weil „die ‚absurde Dissonanz‘ des Zusammentreffens von historischer Kleidung und modernen Requisiten die Gültigkeit des Textes“¹⁴⁹ unterstreichen sollte.

¹⁴⁷ Konzept zu „Eine gewisse Anzahl Gespräche“ S. 9, Archiv *teatro caprile*

¹⁴⁸ Foto aus dem Archiv des *teatro caprile*, © Andreas Kosek

¹⁴⁹ Konzept zu „Eine gewisse Anzahl Gespräche“ S. 12, Archiv *teatro caprile*

Wichtig war dem *teatro caprile* bei diesem Stück auch ein ausgewogener Einsatz von Körper- und Sprechtheater. Das Körperliche sollte den Text unterstützen oder konterkarieren, auch die völlige Bewegungslosigkeit sollte ein Aspekt sein, Sequenzen der Ruhe mit rhythmischen Phasen und Choreographien sich abwechseln. Das Körpertraining (und auch die Regieassistenz) übernahm der Theaterpädagoge Roman Wuketich¹⁵⁰, er sollte die Figuren aus der Körperarbeit entstehen lassen. Im Verlauf der Proben stellte sich heraus, dass Sandra Crawford den Anforderungen der Regiearbeit nicht gewachsen war, und Roman Wuketich übernahm diese Aufgabe schließlich von ihr.

Die Umbauten zwischen den Gesprächen erfolgen auf offener Bühne als Teil des Spiels, die Schauspieler sollten dabei auch ritualhaft ihre Rollen wechseln, denn:

„Die drei Hauptfiguren, der Erste, der Zweite und der Dritte sind keine durchgehenden Charaktere und werden deshalb auch nicht durchgehend von einem Schauspieler gespielt.“¹⁵¹

Die Musik, für die eigens ein Komponist engagiert wurde, sollte zur Inszenierung passen, Teil von ihr sein. Sie sollte nicht nur Untermalung oder Zwischenspiel sein und die gleiche Wichtigkeit wie der Text erhalten.

In der Praxis ließen sich allerdings nicht alle Anforderungen umsetzen. Zwar gab es fünf Bilder von Sandra Crawford, ein richtiger Teil der Inszenierung – wie beim „totgeglaubten Wurm“ – wurden sie aber nicht. Zu Beginn des Stückes wurden die an der Rückwand der Bühne lehrenden Bilder umgedreht, so dass deren Rückseite zum Publikum wies.

Die drei Leitern waren tatsächlich die Drehscheibe der Gestaltung und fungierten wie im Konzept avisiert, allerdings wurden sie nicht so oft bespielt wie gedacht. Die Türe und die Schilder wurden als Versatzstücke im Verlauf der Proben völlig verworfen. Das Lichtkonzept wurde gut und wirkungsvoll umgesetzt, wobei auf allzu grelle Farben verzichtet wurde. Es wurde vielmehr mit Unterschieden zwischen kaltem und warmem Licht gearbeitet. Die erwähnte punktuelle Ausleuchtung wurde im fünften Gespräch umgesetzt, in dem hinter den mit Stoff verhangenen Leitern nur die spielenden und scheinbar sprechenden Füße zu sehen waren. Die Musik wurde zwar

¹⁵⁰ Siehe <http://www.theaterpaedagogik.at/paedag/wuketich.html>

¹⁵¹ Konzept zu „Eine gewisse Anzahl Gespräche“ S. 12, Archiv *teatro caprile*

doch als Zwischenspiel zu den Gesprächen eingesetzt, aber ein choreographiertes Zwischenspiel, in dem auch die Schauspieler tanzten und die Szene umbauten. Durch ihren Einsatz darüber hinaus auch in den Szenen, konnte sie sich als gleichwertig etablieren. Der im Konzept intendierte „Schwebezustand zwischen Helligkeit und Dunkel“¹⁵², der „das Gebotene fühlbar“¹⁵³ machen sollte, wurde also nur zum Teil umgesetzt.

Kosek und Grabher spürten, dass die Inszenierung nicht ganz dem entsprach, was sie sich vorgestellt hatten. Nach der ersten Tournee des Stückes entschieden sie sich für eine Neuinszenierung bzw. eine Uminszenierung, da ja vieles gleich blieb, unter dem Regisseur Johannes C. Hoflehner. Unter ihm wurden die Bilder von Sandra Crawford weggelassen, das Spiel mit den Leitern verfeinert, und das Stück um eine Szene ergänzt. Mit dem neuen Endprodukt war das *teatro caprile* schließlich zufrieden und ging 1996 erneut auf Tournee.

4.1.4 Sünden Fälle



Sünden Fälle

Dramolette und Szenen von
Daniil Charms und Aleksandr Vvedenskij
Übersetzt von Peter Urban

Regie: Johannes C. Hoflehner
Mit: Katharina Grabher, Andreas Kosek,
Peter Austin-Brentnall

Premiere 30. Mai 1997 in Wien

¹⁵² Konzept zu „Eine gewisse Anzahl Gespräche“ S. 7, Archiv *teatro caprile*

¹⁵³ Ebd., S. 7.

Unter dem Sammeltitle „Sünden Fälle“ fasste Andreas Kosek 27 Dramolette und Szenen von Daniil Charms und Aleksandr Vvedenskij zu einem Stück zusammen, welches das ewige Thema der Liebe und das Verhältnis der Geschlechter als thematische Klammer nutzt. Der dramatische Bogen spannt sich dabei von der Erkenntnis der Nacktheit und dem Aufkommen der Scham bei Adam und Eva bis hin zur unerwarteten Verweigerung des Geschlechtsakts seitens des „egomanischen Schöngeists“¹⁵⁴ Kuprijanov¹⁵⁵. Durch diese Verweigerung kommt die Geschichte auch wieder an ihren Ausgangspunkt zurück, der Dummheit und Liebesunfähigkeit Adams in Charms „Der Sündenfall“. Der Title will dabei nicht religiös verstanden werden, sondern als ironisch hinterfragend.

Durch die Verschränkung mehrerer Geschichten entsteht dabei eine spannende Vielfältigkeit der Produktion: Das Chaos der Liebe wird aufgezeigt, das Scheitern an der Sünde und die Verwirrung, die Mann und Frau verbindet und gleichzeitig trennt.

„Mit Ironie und philosophischem Tiefgang markieren diese knappen Szenen spielerisch und treffsicher die Absurdität, Wahnwitzigkeit und Tragik einer Gesellschaft, die die Sexualität (wieder) aus dem Körper in die Köpfe katapultiert hat und allen sozialen und medialen Freiheiten zum Trotz Neurosen im Übermaß verursacht.“¹⁵⁶

Diese Szenen zeigen aber auch das Leiden der Menschen an gesellschaftlichen Konventionen, Figuren mit charakterlichen Schwächen und zwischenmenschliche Grausamkeit.

Auch in dieser Inszenierung bilden die Ideen der Oberiuten den ideellen Hintergrund, maßgeblich beeinflusst von Vvedenskij's Überzeugung, dass Vernunft die Welt nicht begreiflich machen könne. Die bilderreiche Sprache der beiden Autoren ist dabei eine hervorragende Textvorlage für die Inszenierung:

„Witzige und lebhaft e Sprachformen, ungewöhnliche und z.T. filmisch geschichtete Szenarien verlangen eine unkonventionelle dramatische Form und Bühnensprache. Die von den Autoren eingestreuten sprachlichen Anachronismen machen, in der theatralen Annäherung verstärkt, ungewöhnliche Blickwinkel möglich.“¹⁵⁷

¹⁵⁴ Konzept Fassung 1 zu „Sünden Fälle“ S. 2, Archiv *teatro caprile*

¹⁵⁵ Männliche Hauptfigur in Vvedenskij's „Kuprijanov und Natasa“

¹⁵⁶ Konzept Endfassung zu „Sünden Fälle“ S. 3, Archiv *teatro caprile*

¹⁵⁷ Ebd., S. 6.

Das Ziel ist, eine alleine aus dem Textmaterial entspringende theatrale Inszenierung zu gestalten. Eine klare, einfache und verständliche Umsetzung ist für das *teatro caprile* dabei besonders wichtig. Das Spiel soll den Text nicht illustrieren, es soll keine Überlagerung von Text und Spiel geben, besonders im Hinblick auf die in den Bühnentext einbezogenen Regieanweisungen und Kommentare der literarischen Texte. Das Absurde soll sich in erster Linie über den Text vermitteln. Ebenso soll auch in dieser Inszenierung keine schauspielerische Ausdrucksform dominant sein, sondern eine Zusammenführung verschiedener Elemente stattfinden. Außerdem sei ein innovativer Umgang mit dem Begriff „Nacktheit“ notwendig, da diese in vielen der Szenen gefordert wird. Wiederholtes naturalistisches Ausziehen ist dabei ebenso unvorstellbar für das *teatro caprile* – weil künstlerisch reizlos – wie die Negierung der Intention der Autoren. Die Chance auf eine für 1995 zeitgemäße Interpretation liegt für Kosek und Grabher

„in einem differenzierten, aktuelle Sachverhalte einbeziehenden Formenspiel mit den Zuständen „angezogen“ und „nackt“. Der unerkannten Nacktheit der ersten Menschen steht die übertriebene Eleganz von Evas Verführer, der Karikatur des charmanten Schöngelbes wie des abgefeimten Agitators, dessen wahres Ich verborgen bleibt, gegenüber. Mit dem „Sündenfall“ begreift das Individuum seine Kleiderlosigkeit als Entblößung vor dem anderen. – Ausgangspunkt des jahrtausendealten Spiels um Scham und Verführung, ausufernder Phantasien und Neurosen, sowie der nahezu universellen Vermarktung der – vorrangig weiblichen – Nacktheit.“¹⁵⁸

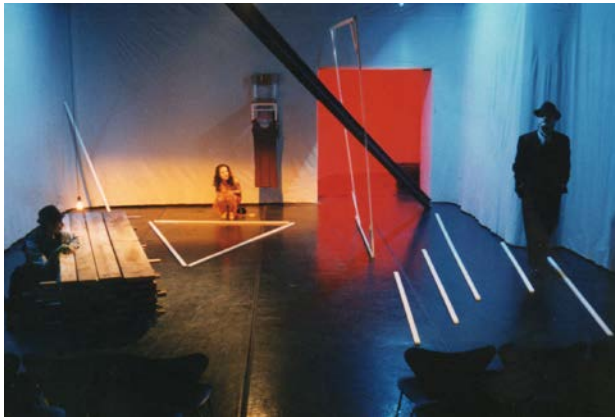
Wichtig war dem *teatro caprile* für diese Inszenierung auch, einen klaren, abstrakten Raum zu schaffen, der dem Betrachter vorerst keinen deutlichen Bezug zu den Texten vermittelt. Das Konzept beinhaltet den Verzicht auf identifizierbare Räume. Erst das emotional wechselnde Spiel soll eine differenzierte Bedeutung im Betrachter hervorrufen. Der Bühnenraum soll als Installation aufgefasst werden, die der Schauspieler aktiv bedienen kann. Der Installation soll nichts hinzugefügt oder weggenommen werden. Die neue Anordnung der vorhandenen Elemente soll den Eindruck eines neuen Raums im Kopf des Zusehers bewirken.

Zusätzlich soll das Licht und die damit verbundene Schattenentwicklung ein wesentliches Element der Inszenierung sein. Der Schatten lässt uns Plastizität und Struktur erkennen, gleichzeitig kann ein Schattenwurf auch als Raumgrenze gedeutet werden. Kosek nannte diese Inszenierung einmal als Beispiel für den Versuch, mit Licht Räume zu zeichnen und Bilder mit Lichtstimmungen zu malen.

¹⁵⁸ Konzept Endfassung zu „Sünden Fälle“ S. 7, Archiv *teatro caprile*

Das Licht soll also nicht nur zur Beleuchtung der Schauspieler, sondern auch zur Schaffung von Räumen eingesetzt werden.

Die Kostüme sind wieder im Stil der 1930er Jahre gehalten, die Gesichter weiß geschminkt und dadurch eine ebene Fläche für alle Charaktere und auch eine Fläche, auf der farbiges Licht wirken kann. Für musikalische Effekte wird Filmmusik von Charlie Chaplin eingesetzt.



Peter Austin-Brentnall, Katharina Grabher, Andreas Kosek¹⁵⁹

Wie auf dem Foto zu erkennen ist, ist die Schaffung eines abstrakten Raumes durchaus gelungen. Die gestapelten Bretter links vorne können bewegt und so etwa mit wenigen Griffen zur Sauna umgestaltet werden. Der Sessel hinten an der Wand kann im Bedarfsfall abgenommen und bespielt und danach wieder an seinen

Platz zurück gehängt werden. Die auf dem Boden liegenden Latten werden zu vielen Dingen umfunktioniert, unter anderem zu einem Fahrrad. Die von rechts hinten nach oben verlaufende Traverse ist fix montiert, der daran quasi aufgefädelt Rahmen kann um sie herum bewegt werden und wird so mal zur Tür und mal zum Spiegel.

Das Licht wurde sehr vielfältig und abwechslungsreich eingesetzt. Die Scheinwerfer leuchteten aus zum Teil unüblichen Positionen die Bühne aus. Auch dürften viele Scheinwerfer eingesetzt worden sein. Atmosphärische Bilder wurden in dieser Inszenierung überaus viele gemalt. Neue Räume wurden nicht geschaffen, dafür aber teils unglaubliche Farbwirkungen und beeindruckende Lichtstimmungen.

¹⁵⁹ Foto aus dem Archiv des *teatro caprile*, © Johannes C. Hoflehner

4.1.5 Vaterunser



Vaterunser

Von György Schwajda

Premiere der szenischen Lesung: 12 Juni 2002 in
Wien

Regie: Andreas Kosek

Mit: Katharina Grabher, Andreas Kosek, Manfred
Stadlmann/Christoph Prückner/Andreas Jäger

Premiere der Inszenierung: 16. Februar 2005 in
Mosonmagyaróvár (H)

Regie: Andreas Kosek

Mit: Katharina Grabher, Andreas Kosek, Michael
Schusser/Remi Brandner

Die Uminszenierung der Produktion „Eine gewisse Anzahl Gespräche“ ist bereits ein Beispiel dafür, dass das *teatro caprile* dazu bereit ist, Texte immer wieder neu zu beleuchten. Auch bei „Vaterunser“ ist das so: 2002 bis 2004 wurde der Text als szenische Lesung dargeboten, bevor sich Kosek 2005 für eine vollwertige Inszenierung entschied. Diese Inszenierung sollte nach den Erfahrungen mit Franz Weichenberger bei der Produktion „Wunderbare Biester“ die erste Regie Koseks eines Stückes sein, das er nicht selbst zusammengestellt hat (wie bei „EinAbendAKTStück“). Gleichzeitig ist „Vaterunser“ auch jene Produktion mit den meisten Besetzungswechseln und Umbesetzungsproben.

Der Text steht in der Tradition des absurden Theaters und spielt sehr stark mit dem Verschwimmen der Grenzen von Realität, Vorstellung und Möglichkeiten. Auch die Doppeldeutigkeit des Wortes „Vaterunser“ als Anrufung des Vatergottes einerseits

und als Frage nach dem richtigen Vater andererseits wird bewusst eingesetzt. Sehr deutlich wird das in einer Szene zwischen dem älteren und dem jüngeren Sohn:

„Der ältere Sohn:	Ich habe es herausgekriegt! Ich weiß es jetzt!
Der jüngere Sohn:	Du weißt welcher unser Vater ist?
Der ältere Sohn:	Ich weiß jetzt, wie ich Wind machen kann!
Der jüngere Sohn:	Was bist du, Gott vielleicht?
Der ältere Sohn:	Bloß sein Sohn... einer von vielen...
Der jüngere Sohn:	Dann sage mir, welcher ist es?
Der ältere Sohn:	Wer ist was?
Der jüngere Sohn:	Welcher ist der Vater, unser Vater?
Der ältere Sohn:	Vater... unser?“ ¹⁶⁰

Der Text ist auch von Flüchen und Beschimpfungen durchsetzt, was nicht blasphemisch zu verstehen ist. Die Schmähungen und Verwünschungen müssen als Herleitung von Texten des Alten Testaments und der Psalmentradition gesehen werden:

„Gebet hat dort eine enge Verbindung mit den Worten jammern, fluchen, stöhnen. Der Schrei des Menschen, aus dem Schmerz geboren, ist die eigentliche und frühere Bedeutung des Wortes ‚Gebet‘“¹⁶¹

und wurde erst später zur heutigen Form des liturgischen Gebets umgedeutet.

Das Stück des ungarischen Autors setzt mit dem Müller ein, der nach einer jahrzehntelangen Haft nach Hause zurückkehrt. Als er an die Tür seines Hauses klopft, erscheint ein Mann am Fenster, der seinerseits behauptet, er sei der Müller. Die beiden entdecken, dass ihre Erinnerungen, Erlebnisse und Gedanken völlig identisch sind. Die Müllerin kommt dazu und behauptet von jedem der beiden, er sei ihr von Gott bestimmter Ehemann. Auch die Aussagen der drei Kinder können kein Licht in die verworrene Angelegenheit bringen. Plötzlich beginnt sich das gesicherte Wissen zu verkehren, und es stellt sich heraus, dass die Wahrheit ein Ergebnis der Wahrnehmung ist und nach subjektiven Kriterien funktioniert. „Welche Wirklichkeit ist die wirkliche Wirklichkeit?“¹⁶² fragt die Müllerin ihren ältesten Sohn und stellt damit zugleich die Kernfrage des Stücks.

¹⁶⁰ Textbuch „Vaterunser“ S. 30, Archiv Maria Steinberger

¹⁶¹ Programmfolder „Vaterunser“, Archiv *teatro caprile*

¹⁶² Textbuch „Vaterunser“ S. 32, Archiv Maria Steinberger

„Was wie ein Bauernschwank beginnt endet als Persiflage eines Krimis; dazwischen entwickelt Schwajda facettenreiche Gedankenspiele um Wahrnehmung und Wirklichkeit, Gott und Familie und überrascht mit pointierten Antworten.“¹⁶³

Bis zuletzt durchschaut man in diesem absurden Verwirrspiel um Wahrnehmung, Wirklichkeit und Logik nicht, wie die Geschichte nun wirklich verläuft, welcher Müller der echte ist und ob es überhaupt einen Müller gibt:

„Ist alles nur ein Fiebertraum eines Häftlings, sind es die bereits ins Irrationale abgedrehten Hoffnungen der Frau, den Mann wieder zu sehen, der Kinder, endlich ihren leiblichen Vater kennen zu lernen, oder versuchen alle Figuren ihre Alltäglichkeit, ihre Bedeutungslosigkeit durch ein vorgeschobenes politisches oder kriminelles Wollen aufzuwerten.“¹⁶⁴

Die ab 2002 aufgeführte szenische Lesung beginnt mit einem langen Klaviervorspiel. Diese Musik liegt auch noch unter dem Prolog und endet mit dem Auftritt des Müllers. In der weiteren Folge setzen einzelne Akkorde oder kurze musikalische Figuren immer wieder Akzente. Gelegentlich gibt es auch kurze Zwischenspiele oder Untermalungen.

Die Bühnenelemente sind schon jene der späteren Inszenierung: eine Tür, ein Fenster und ein Bett, alles durch deren Rahmen angedeutet. Die Elemente stehen für sich bzw. muss das „Fenster“ aufgehängt werden. Für die Morgenstimmung im Stück wird die Tür orange beleuchtet, über dem Fenster ein blassblauer Scheinwerfer als Mond montiert. Kostüme im eigentlichen Sinn gab es bei der szenischen Lesung noch nicht. Manche Positionen und Abläufe sind später in die Inszenierung übernommen und spielerisch ausgestaltet worden.

Auch die Inszenierung beginnt mit Musik, in diesem Fall sind es elektronische Sounds. Dieses elektronische Flirren und Surren untermalt das ganze Stück. Die Sounds werden immer wieder intensiver, schwellen an, werden mit einzelnen Tönen des Keyboards kombiniert um dann wieder ruhiger zu werden, fast mystisch. Es gibt nur wenige Passagen im Text, die ohne Musik auskommen. Diese Untermalung verleiht der Inszenierung zusätzlich einen irrealen, traumartigen Charakter.

¹⁶³ Programmfolder „Vaterunser“, Archiv *teatro caprile*

¹⁶⁴ Ebd.

Auf der Bühne finden sich die gleichen Elemente wie bei der szenischen Lesung: eine Tür, ein Fenster, ein Bett.

Diesmal aber in stabiler Form, denn das Fenster ist selbststehend und muss nicht mehr befestigt werden. Zusätzlich stehen noch zwei Hocker und eine Kiste unter dem Fenster. Durch diese einzelnen, selbststehenden Elemente ist auch diese Inszenierung an keinen Raum gebunden und kann überall stattfinden.



Andreas Kosek, Michael Schusser, Katharina Grabher¹⁶⁵

Der Auftritt oder vielmehr die Ankunft des Müllers führt ihn auf seinem Weg durch das Publikum. Er spielt die Anwesenden direkt an und erzählt ihnen sein Schicksal. Die Morgenstimmung ist auch hier wieder durch den orangefarbenen Lichtstrahl auf die Tür verdeutlicht, zusätzlich erhält das Bett ein rechteckig eingezogenes, blaues Licht als nächtliche Schlafstatt. Die Kostüme sind einfach und praktikabel. Ein Müller ist im Nachthemd – der Müller, der zu Hause war – und ein Müller in schwarzen Hosen, weißem Hemd und Gilet – der Müller, der angekommen ist. Die Müllerin trägt einen ungarisch-folkloristisch anmutenden Rock und eine eben solche weiße Bluse. Unter Zuhilfenahme jeweils eines Requisits wird der Müller, der angekommen ist, zum jüngeren Sohn (Buch) und der Müller, der zu Hause war, zum älteren Sohn (Mehlsack). Die Mutter verändert sich hin zur Tochter schlichtweg durch ungestümeres Spiel und eine aufrechtere Haltung.

Gemeinsam ist der szenischen Lesung und der Inszenierung, dass jedes Mal, wenn man als Zuschauer das Gefühl hat, so könnte der tatsächliche Verlauf der Geschichte sein, eine neue, unerwartete und absurde Wendung stattfindet, bis hin zum angeblichen Mord an einem zufällig vorbeigekommenen Kornhändler. Alle sechs Figuren gestehen die Tat aus unterschiedlichen Motiven heraus. Die teilweise Verschachtelung und Verwebung der beiden Müller-Texte, die nur in der

¹⁶⁵ Foto aus dem Archiv des *teatro caprile*, © Andreas Kosek

Inszenierung stattfinden, lassen die beiden Müller dabei immer mehr zu einer Person verschmelzen.

Das Ende ist wieder gleich: der Musiker tritt als der totesagte Kornhändler auf, bedankt sich für die Unterkunft und geht seiner Wege. Zurück bleibt der Müller, der angekommen ist.

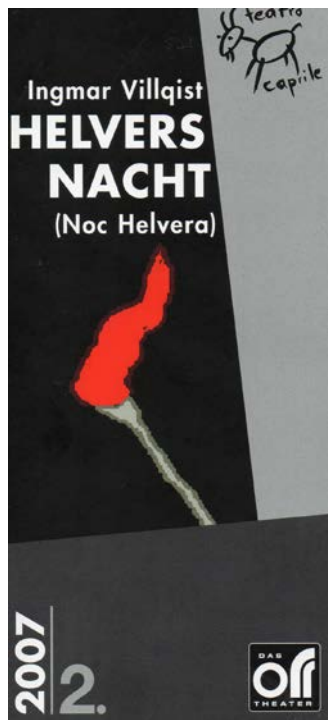
Die Neue Vorarlberger Tageszeitung schreibt am 26.2.2005 dazu:

„Katharina Grabher, Andreas Kosek (auch Regie) und Michael Schusser verleihen sechs Personen klare Konturen in teils fliegendem Rollenwechsel. Die auf das Wesentliche reduzierte Form sowohl von Inszenierung wie Kulisse (mit dezenten, live eingespielten Elektroniksounds von Günther Albrecht) stellen den brisanten Stoff und die involvierten Charaktere erfreulich deutlich in den Vordergrund.

Was 2002 als szenische Lesung des *teatro caprile* seine Premiere hatte, ist mittlerweile zur wohldurchdachten Bühnenfassung eines heiter anregenden Stückes geworden.“

Das Regiedebüt von Andreas Kosek war also gelungen, das Zepter der Regie im *teatro caprile* liegt seither in seinen Händen.

4.1.6 Helvers Nacht



Helvers Nacht

Von Ingmar Villqist

Übersetzt von Karolina Bikont

Österreichische Erstaufführung

Regie: Andreas Kosek

Mit: Katharina Grabher, Manfred Stadlmann

Premiere: 3. Mai 2007 in Wien

„Helters Nacht“ ist die aufführungsreichste Produktion des *teatro caprile*. Von 2007 bis 2011 wurde diese Inszenierung mehr als 50-mal in Österreich, Ungarn, Bulgarien, der Tschechischen Republik, Bosnien, Serbien und Kroatien gespielt.

Das Pseudonym Ingmar Villqist steht für den polnischen Autor Jaroslaw Swierszcz, Kunsthistoriker und Professor an der Kunstakademie in Warschau. Er zählt zu den populärsten jungen Dramatikern Polens. Das Stück wurde im März 1999 erstmals veröffentlicht und ist inzwischen eines der meistgespielten Dramen Polens. Es behandelt die Verfolgung und Vernichtung von rassistisch stigmatisierten Menschen und sogenanntem „lebensunwertem Leben“ vor dem Hintergrund der totalitären Umwälzungen der 1920er und 1930er Jahre in Europa. Dabei geht es aber nicht um nationale Schuldzuweisungen, sondern um eine Beziehungsgeschichte, die sich zu dieser Zeit in jeder Industriestadt Europas zutragen hätte können. Für Kosek ist „Helters Nacht“ ein zeitlos aktuelles Stück,

„da es immer partnerschaftliche Belastungen bei der Geburt eines geschädigten Kindes geben wird und weil die Faszination rechtsradikalen Gedankenguts und des (para)militärischen Gemeinschaftserlebens, das Attackieren und Hetzen gegen andere im Sog und Schutz der Gruppe nicht der Vergangenheit angehören.“¹⁶⁶

Villqist zeigt anhand des geistig behinderten Helters eindrücklich die scheinbare Aufwertung des Einzelnen durch Ideologien und Gruppen, die aber schnell umschlagen kann, sobald der Feindbegriff sich ändert und man – in diesem Fall Helver – nicht mehr den Normalitätskriterien entspricht und die Gruppe entsprechend „gesäubert“ werden soll. Durchgeführt wird diese Säuberung dann meist von Mitläufern, möglicherweise nur marginal intelligenter als Helver selbst.

„Helters Nacht“ will als Stück über die Anatomie menschlicher Gefühle, über Liebe und Hass, Abhängigkeit und Leidenschaft verstanden werden. Gleichzeitig ist es die Geschichte einer Frau, die eine Schuld zu sühnen sucht, die jedoch nicht zu sühnen ist.

Das Stück spielt in einer beliebigen, nicht näher bestimmten Großstadt zur Zeit eines totalitären Umbruchs und zeigt die letzten Stunden im Leben des geistig behinderten Helters, der mit seiner Pflegemutter Karla – mit der ihn ein merkwürdiges

¹⁶⁶ Konzept zu „Helters Nacht“ S. 2, Archiv Maria Steinberger

Abhängigkeitsverhältnis verbindet – zusammen lebt. Helver ist fasziniert von den militärischen Vorgängen auf den Straßen, den Sinn und die Ideologie dahinter vermag er aber nicht zu begreifen. Gerade ließen ihn seine angeblichen Freunde noch bei der Zerstörung eines jüdischen Geschäftes mitmachen, doch plötzlich wird er vom Mitläufer zum Verfolgten. Die Küche, in der er mit seiner Ziehmutter lebt, kann keinen Schutz mehr bieten. Karla versucht ihn zu retten, indem sie ihm zur Flucht rät. Durch die Uniform, die Helver von seinen früheren Freunden bekommen hat, hofft sie ihn in Sicherheit. Aber die Flucht misslingt, und Helver kommt zurück, seine Häscher sind ihm auf den Fersen. In dieser ausweglosen Situation sieht Karla nur eine Rettung: in einem liebevollen Bilder-Legespiel verabreicht sie Helver eine Überdosis seiner Tabletten, und er stirbt in ihren Armen, bevor die aufgebrachte Menge die Wohnung stürmt. Karlas Schicksal bleibt offen.

In seinem Konzept beschreibt Kosek, wie sich der dynamische Bogen der Inszenierung von einem stark rhythmisch gestalteten Einstieg mit intensivem körperlichem Spiel über eine emotional verdichtete Porträtierung der beiden Figuren bis hin zum gewaltsamen und zerstörerischen Eindringen der Außenwelt in die intime Zweisamkeit von Karla und Helver spannen soll. Die erste Ebene ist dabei das „böse Spiel des Narren“¹⁶⁷, bei dem Helver Mitleid und Rechenschaftsgedanken fern sind. Dem Gefühl dazuzugehören ordnet er jede mitmenschliche Regung unter und terrorisiert selbst seine Ziehmutter. Helver drillt Karla, damit auch sie alle Befehle und Übungen beherrscht, die er selbst schon kann, damit auch sie „dazu gehört“. Er lässt sie bis zur Erschöpfung marschieren und exerzieren und gibt dabei den Vorgesetzten mit scharfem Tonfall. Helver selbst ist in seiner Körperlichkeit und Beweglichkeit dabei unbeholfen.

Die Sprache stellt die zweite Ebene in der Umsetzung des dynamischen Bogens dar. Sie soll intim und zurückgenommen sein. Beide tasten sich langsam an die Wahrheit heran, gezwungen durch die äußere Bedrohung. Der sprachliche Duktus soll dabei die lauende Gefahr heraufbeschwören. Karla kennt die Tatsachen und muss sie Helver offenbaren. So erzählt sie ihrem Pflegesohn kurz vor seinem Ende, wie ihre Ehe zerbrochen ist, weil sie ein behindertes Kind zur Welt gebracht hat, das ihr Mann abgelehnt hatte. Um die Ehe zu retten, legte sie das Kind in einer Panikaktion vor

¹⁶⁷ Konzept zu „Helters Nacht“ S. 5, Archiv Maria Steinberger

den Toren einer einschlägigen Klinik ab. Der Ehemann hatte aber inzwischen geistliche Beratung in Anspruch genommen und war nun bereit, das Kind anzunehmen. Als er erfuhr, was Karla getan hatte, verließ er sie als „Schuldige“ endgültig, woraufhin Karla auf der Suche nach ihrem Kind Helver begegnete und ihn schließlich als ihren Sohn annahm. Obwohl Karla nur spricht, ist sie in diesem Stück die Handelnde und treibt die dramatische Entwicklung voran. Sie ist es ja, die Helver zur Flucht rät und ihn schließlich vor dem bevorstehenden Schicksal retten möchte. Die dritte Ebene ist das „Außen“, das nie sichtbar wird. Es ist zwar ständig hörbar und spürbar, wird aber nur durch die wahrgenommene Bedrohung der beiden Figuren vermittelt:

„Ihr Bild ist die Fratze die der Sohn zeigt, als er nach Hause kommt und rabiat seinen Körper ins Spiel bringt, befiehlt, kommandiert und in seinem Bericht die dumme Grausamkeit zutage treten lässt, die Menschen zu derlei Taten wie der beschriebenen ermuntert.“¹⁶⁸

Für die Gestaltung der Bühne hat der Autor zwar eine umfassende Beschreibung geliefert, das *teatro caprile* wollte in seiner Inszenierung allerdings nur eine Skizzierung der kleinbürgerlichen Wohnküche, beschränkt auf spieltechnisch notwendige Möbel und Requisiten,

„ein roter Boden und weiße bis vergilbte Wände und Möbel – die Wappenfarben sowohl Polens als auch Österreichs – werden die braune Uniform Helvers kontrastieren.“¹⁶⁹

Dadurch soll auch eine eindeutige historische Zuordnung vermieden und das Stück zeitlos gehalten werden. Aus diesem Grund sollten auch die Einspielungen der Straßenunruhen aus verschiedenen Tondokumenten zusammen gemischt werden. Im Konzept spricht Kosek auch noch von seitlich aufgestellten Zimmerwänden, die von der Außenseite her beleuchtet werden sollten, als Versinnbildlichung des Mobs, der in die Wohnung eindringen möchte. In der Umsetzung verzichtete das *teatro caprile* allerdings auf den roten Boden und die von außen beleuchteten Wände. Auf der Bühne befindet sich nur ein Tisch mit zwei Sesseln in der Mitte, ein Kleiderständer links und je ein Element links und rechts hinten, von denen eines einen Herd bzw. einen Küchenschrank darstellt, das andere eine Kommode, auf der ein Radio und darauf Helvers Tabletten stehen.

¹⁶⁸ Konzept zu „Helters Nacht“ S. 5, Archiv Maria Steinberger

¹⁶⁹ Ebd., S. 5.



Bühnenbild „Helters Nacht“¹⁷⁰

Die Elemente sind mit dem gleichen Material überzogen, aus dem das Tischtuch und auch die Schürze Karlas sind. Auch das soll den abstrakten und zeitlosen Charakter des Stückes unterstreichen. Durch diesen reduzierten Einsatz von Bühnenbild ist auch diese Inszenierung raumunabhängig. Es gilt

auch wieder, dass nichts auf der Bühne ist, das nicht mitspielt.

Helvers Kostüm ist – anders als im Konzept avisiert – nicht braun, sondern besteht aus einer grauen Uniformhose, die von der Form an jene der deutschen Wehrmacht erinnert, mit einem ebenso grauen Barrett, schwarzem Hemd und schweren Stiefeln. Karlas Kostüm ist schlicht, eine weiße Bluse und ein brauner Rock, anfangs mit einer Kochschürze darüber.

Immer wieder sind Straßenlärm und vorbeiziehendes Marschieren zu hören. Ab dem Zeitpunkt, an dem die Gefahr und die Bedrohung stärker werden und sogar das Fenster zur Wohnung von Karla und Helver mit einem Stein eingeworfen wird, bleibt dieser Lärm bis knapp vor Helvers Tod aufrecht. Selbst da verschwindet er aber nicht ganz, sondern liegt noch kaum wahrnehmbar unter der Szene. Darüber hinaus wird noch kurz Marschmusik eingesetzt und Musik von Zarah Leander.

Oben erwähntes Fenster wird durch einen eigenen Scheinwerfer markiert. Zu diesem Fenster gehen Helver und Karla auch immer wieder, um die Außenwelt zu beobachten. Wenn die Fensterscheibe eingeworfen, die Bedrohung also immer größer wird, verändert sich auch das Licht. Plötzlich kommt rotes Licht durch das Fenster und – sofern die Möglichkeiten der Spielorte es zulassen – das Licht um die Wohnung herum wird rot. Kurz vor Helvers Rückkehr von der gescheiterten Flucht kommt es dann zu einem Stromausfall. Ab diesem Zeitpunkt wird die Bühne nur noch von einer Kerze (minimal verstärkt durch weißes Licht) und dem roten Licht durch das Fenster erhellt. Nach Helvers Tod bläst Karla die Kerze aus. Es wird von Zarah Leander kurz „Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehen“ angespielt, der Lärm

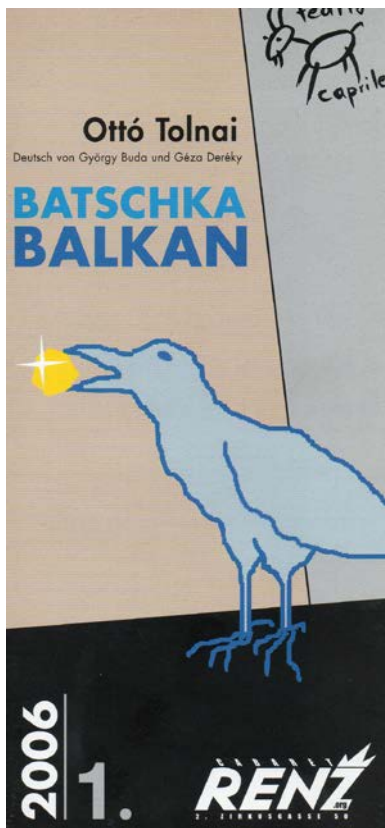
¹⁷⁰ Foto aus dem Archiv von Maria Steinberger, © Maria Steinberger

schwillt wieder an und endet mit dem Geräusch einer zersplitternden Tür – was gleichzeitig das Ende des Stückes ist.

Diese Inszenierung berührt und schockiert mit seiner Dichte, verstärkt noch durch das Spiel der beiden Hauptdarsteller. Das Feedback einer Zuschauerin aus Znaim (2009) sagt dazu Folgendes: „Die Darstellung des behinderten Helver – eindrücklich, ohne übertriebenes Pathos und ohne ihn der Lächerlichkeit preiszugeben“. Eine Publikumsreaktion aus dem Jahr 2007 zeichnet ein ähnliches Bild: „Kein Wort, keine Geste zu viel oder zu wenig“. In einer Kritik von 2007 unter www.woltron.net heißt es:

„Andreas Kosek inszenierte hier – in einem schlichten und überaus effektiven Bühnenbild – eine sehr tiefgründige Geschichte, die von Beginn an bis zum Schluss spannend bleibt.“¹⁷¹

4.1.7 Batschka Balkan



Batschka Balkan

Groteske Biografien aus der Vojvodina

Von Ottó Tolnai

Deutsch von György Buda und Géza Derék

Regie: Andreas Kosek

Mit: Katharina Grabher, Rafael Hilpert

Premiere: 22. Jänner 2006 in Wien

Veränderte Wiederaufnahme: 22. April 2010 in Wien

Regie: Andreas Kosek

Mit: Katharina Grabher, Andreas Kosek

¹⁷¹ Zitiert nach www.teatro.caprile.at.tf

„Batschka Balkan“ reiht sich ein in jene Produktion, bei denen das *teatro caprile* den Text nach einer erstmaligen Bearbeitung zu einem späteren Zeitpunkt nochmals neu beleuchtet. In diesem Fall entstand mit dem gleichen Anspruch an den Text nach vier Jahren eine völlig neue Inszenierung des Stückes.

Die Relevanz für diese Produktion sieht das *teatro caprile* nach der EU Osterweiterung im Jahr 2004 darin, Verständnis für die ihrer Meinung nach stark agrarischen Strukturen der damals neuen Mitgliedsstaaten zu etablieren. Gleichzeitig ist die Beschäftigung mit diesen Texten eine Fortführung des Ungarnschwerpunkts. Das *teatro caprile* möchte aufzeigen, dass es auch ungarische Literatur jenseits von Imre Kertész und jenseits der EU-Außengrenzen gibt. Sie möchten damit die „Idee eines vereinten Europas der Kulturen und Religionen“¹⁷² unterstreichen.

Der Inszenierung zugrunde liegen zwei Erzählungen aus Ottó Tolnais Buch „Ich kritzelte das Akazienwäldchen in mein Heft“ aus dem Jahr 2002. Ottó Tolnai wurde 1940 in Kanijza in der Vojvodina (der ungarisch-sprachigen Region im heutigen Serbien) geboren und lebt heute nahe der ungarischen Grenze. Er verfasst Lyrik, Prosa und Dramen und ist einer der wichtigsten Autoren der zeitgenössischen ungarischen Literatur.

Oben erwähntes Buch beschreibt subtil und humorvoll das Leben der Menschen in der Vojvodina. Tolnai vermag aus den Detailaufnahmen des Lebens seiner Figuren ein Bild vom Leben auf dem Balkan zu entwerfen, das keine Klischees bedient. Er stellt Befindlichkeiten fest,

„die ohne Wehleidigkeit, Appelle oder Schuldzuschreibungen die Auswirkungen der Kriege und das Leben in einer politischen und gesellschaftlichen Transformierung begleiten.“¹⁷³

Die Vojvodina ist dabei exemplarisch für die traditionelle Multi-Kulturalität des Balkans, denn hier leben bis zu zwanzig unterschiedliche Bevölkerungsgruppen. Tolnais Gestalten sind „grotesk und tragisch, liebenswert, brutal und abstoßend“¹⁷⁴ und keine Figuren, die üblicherweise auf Bühnen anzutreffen sind, mit lakonischem Erzählton und einem kalten Blick der Figuren auf sich selbst:

¹⁷² Konzept zu „Batschka Balkan“ S. 3, Archiv Maria Steinberger

¹⁷³ Ebd., S. 2.

¹⁷⁴ Ebd., S. 3.

„Mit erbarmungslosem Blick legt Tolnai die Erfahrungen dieser Personen, die immer individuell und gleichzeitig allgemein zutreffend sind, offen, Erfahrungen von einem Leben mit gewalthaften Bedingungen – ohne banale Ästhetisierung aber getragen vom Willen der Einzelnen zu ihrem ganz eigenen ‚eigensinnigen‘ Glücksanspruch bzw. den Strategien im Umgang mit dem Scheitern der jeweiligen Lebenspläne.“¹⁷⁵

Mit folgendem Zitat beschreibt sich der Protagonist, ein alter Hirte, in Ottó Tolnais Erzählung „Was, wenn wir hängen wie die Hunde?“ selbst:

„Ich kann erzählen. Und ich erzähle gerne. Und man hört mir auch gerne zu, die Hirten aus dem Járás, das ist unser Weideland, Salzboden, so weit man sieht; und auch die Bauern rundum (...) sie haben es gern, wenn ich ihnen etwas erzähle (...). Ich kann aus allem eine Geschichte machen. Aus jedem Scheiß. Eine unendliche Geschichte. Aus Allem. Außer aus meinem Leben. Das wollte mir irgendwie nie so richtig gelingen.“¹⁷⁶

Danach erzählt er von seinem Leben, von dem Augenblick, in dem ein russischer Soldat im Zweiten Weltkrieg eine Kugel auf ihn abfeuerte, die er noch immer in sich trägt und die ihn durchwandert. Er erzählt von seinen gescheiterten Ehen und von Liebesabenteuern. Dabei fließen auch Beschreibungen der Landschaft und der Menschen, die sie bewohnen, ein.

Die zweite verwendete Erzählung für „Batschka Balkan“ trägt den Titel „Brillant“. In ihr erzählt eine schrullige alte Kartonagensammlerin einem imaginären Zuhörer, wie ihre Mutter sie nach dem Selbstmord des Vaters alleine auf dem Hof zurückgelassen hat, von der Verbannung ihrer Großeltern nach Sibirien, von ihrem Leben als Saisonarbeiterin im fernen Deutschland und von der Überführung ihres dort verstorbenen Ehemanns zurück in die Batschka. Aus ihren scheinbar wirren Erzählfäden entsteht so nach und nach ein dichtes Lebensgewebe, strukturiert durch Erinnerungen an die Handgriffe beim Spargelstechen oder Weinlesen:

„Zum Spargelstechen bekommt man noch die Erlaubnis. Weder die Italiener, noch die Türken nehmen diese Arbeit an. Es finden sich aus der ganzen Welt nur Leute aus der Batschka bereit zum Spargeln. Der Student sagte einmal, das sei deswegen so, weil es von der ganzen Welt dort die meisten Selbstmordkandidaten gibt. (...) Linker Schemel, rechte Traube, rechte Butte, linker Schemel, rechte Traube, rechte Butte.“¹⁷⁷

Die Sammelsucht der Spargelstecherin ist dabei ein treffender Spiegel für unsere heutige Konsum- und Warenwelt.

¹⁷⁵ Konzept zu „Batschka Balkan“ S. 3, Archiv Maria Steinberger

¹⁷⁶ Textbuch „Batschka Balkan“ S. 1 und S. 6, Archiv Maria Steinberger

¹⁷⁷ Ebd., S. 4.

Ziel der Inszenierung ist es, diese beiden Figuren erzählen und dadurch ihr Leben vorbeiziehen zu lassen. Dabei werden die beiden Monologe dramaturgisch und rhythmisch ineinander verschränkt. Dennoch stehen beide Erzählungen für sich.

Die Papiersammlerin und ehemalige Sparglerin verwandelt ihre Wohnung in eine „Kartonagenburg“¹⁷⁸, in die kein Licht mehr eindringen kann und in der sie sich letztendlich selbst in Brand steckt.

Der Hirte, der sich am Ende auf dem Hof eines Saufkumpans heimisch niedergelassen hat, um dort seinen Lebensabend zu verbringen, kontrastiert das „manische Sich-von-der-Welt-Abkapseln“¹⁷⁹ der Papiersammlerin. Er erzählt ruhig unter einer Laube, als wäre man sein Gast. Dabei soll ein reduzierter, nahezu filmischer Gestus angewendet werden, der die „Authentizität der Sprache“¹⁸⁰ unterstreichen soll. Die Dramatik und der Witz sollen im Erzählen liegen. Um die Textsequenzen eindeutig voneinander zu trennen und um Atmosphäre zu erzeugen, soll ein ungarischer Geiger live dazu passende Musik spielen.

In der Inszenierung von 2006 eröffnet der Geiger im Publikum stehend das Stück. Die Papiersammlerin sitzt zu dem Zeitpunkt schon auf einer mit Bananenschachteln vollgepfropften Bühne auf einem Schemel. Der Hirte fährt mit einem klapprigen alten Rad durch den Zuschauerraum und parkt seitlich an der im Cabaret Renz vorhandenen Bar. Diese Bar bleibt – mit wenigen Ausnahmen – während des ganzen Stückes der Spielort des Hirten. Er steht dort immer in einem roten Licht, das etwas aufgehellt wird wenn er spricht. Ihr Licht ist weiß und bleibt in der Intensität unverändert.

Zu Beginn des Stückes treten in dieser Inszenierung der Hirte und die Papiersammlerin sprachlich in Kontakt, sie nimmt Bezug auf manche seiner Sätze. Dadurch gewinnt man auch in der Folge gelegentlich den Eindruck, sie höre ihm zu, was im Konzept an sich nicht beabsichtigt war. Sein Kostüm wirkt ländlich. Er trägt Stiefel, eine grobe Hose, ein blaues Hemd und darüber ein trachtig anmutendes Sakko. Sie ist in vielen Schichten dick eingepackt, mit einer übermächtigen Fellmütze auf dem Kopf. Der Geiger trägt ungarische Folklore. Während der Hirte spricht,

¹⁷⁸ Konzept zu „Batschka Balkan“ S. 4, Archiv Maria Steinberger

¹⁷⁹ Ebd., S. 4.

¹⁸⁰ Ebd., S. 4.

schlichtet die Sparglerin etwas planlos die Kartons neu und stopft die Zwischenräume mit Papier aus. Während sie spricht trinkt er oder beschäftigt sich mit seinem Fahrrad. Der Geiger wird, nachdem er das Stück eröffnet hat, „unsichtbar“, man hört danach nur noch sein Spiel. Dieses Spiel trennt nicht nur die Szenen, wie im Konzept vorgesehen, sondern untermalt auch das Gesagte und wird zum Teil im Pizzicato als Effekt eingesetzt. Am Ende seiner Geschichte steigt der Hirte wieder auf sein Fahrrad und verlässt den Zuschauerraum. Sein Spielort wird dunkel, dafür wird nun die Bühne in rotes Licht getaucht als Zeichen für das Feuer, in dem sie umkommt.

Auch die Inszenierung von 2010 eröffnet der Geiger. Er geht dabei durchs Publikum und endet an seinem – diesmal für alle sichtbaren – Platz neben der Bühne. Sein Spiel wird wie in der früheren Inszenierung eingesetzt. Er spielt anfangs im Rotlicht, das gleichzeitig auch schon einen Blick auf die sonst noch schwarze Bühne ermöglicht. Auf der Bühne – dem Spielort der Sparglerin – steht mittig eine Leiter gegen die Wand gelehnt, rechts daneben schläft sie auf einem Schemel sitzend, links in der Ecke stehen ein Koffer, zwei Bananenschachteln und Stiefel. In dieser Inszenierung gilt wieder: auf der Bühne ist nur, was auch bespielt wird.

Den Part des Hirten übernimmt Kosek in dieser Inszenierung selbst, seine Rolle ist angelegt wie in der ersten Inszenierung. Der Auftritt ist wieder mit dem Rad, sein Spielort wieder die Bar bzw. der Durchgang zu einer Bar, sein Spiellicht wieder rot. Die Veränderungen betreffen hauptsächlich die Bühne und das Spiel der Papiersammlerin. Auch der Text ist – speziell zu Beginn – neu bearbeitet und verschränkt. Die beiden Figuren nehmen keinen Bezug mehr aufeinander, sie weisen dadurch keine Berührungspunkte mehr auf. Ganz wie ursprünglich intendiert sind es nun zwei voneinander unabhängige, ineinander verschachtelte Geschichten.

Die Kostüme des Geigers und des Hirten sind unverändert. Sie trägt diesmal einen Unterrock und eine Kleiderschürze darüber, auch wieder eine Mütze, diesmal aber ein schlichteres Modell. Dieses Kostüm lässt sie realer und konkreter wirken als in der vorangegangenen Inszenierung. Auch ihre Handlungen und Spielmöglichkeiten sind in dieser Inszenierung vielfältiger und zielgerichteter eingesetzt. So wird die Leiter etwa Sitzgelegenheit, Kühlbox des verstorbenen Mannes, Landkarte, und bei ihrer Erinnerung an Weihnachten sogar der Christbaum, den sie schließlich auch dekoriert und auf den später die todbringende Kerze gestellt wird. In dieser

Inszenierung verlässt die Papiersammlerin vor der Pause sogar noch einmal ihre „Kartonagenburg“ für einen Beutezug, um neues Material zu besorgen. Das Chaos auf der Bühne, das durch einen Kinderwagen voll mit neuen Kartons kurz aufkommt, wird von der Papiersammlerin bis zum Ende des Stückes wieder beseitigt, indem sie alles liebevoll unter die Leiter schlichtet, sie schafft Ordnung vor ihrem Tod.

Licht erhält in dieser Inszenierung immer nur die gerade sprechende Figur. Das Spiellicht der Sparglerin ist wieder weiß. Sobald sie kurz vor ihrem Ende die Kerze auf der Leiter entzündet, wird das Licht auf der Bühne immer weniger. Wie 2006 fährt der Hirte am Ende seiner Geschichte wieder mit dem Fahrrad aus dem Zuschauerraum und sie bleibt allein zurück. Danach wird ihr Licht rot als Symbol für den bevorstehenden Flammentod.

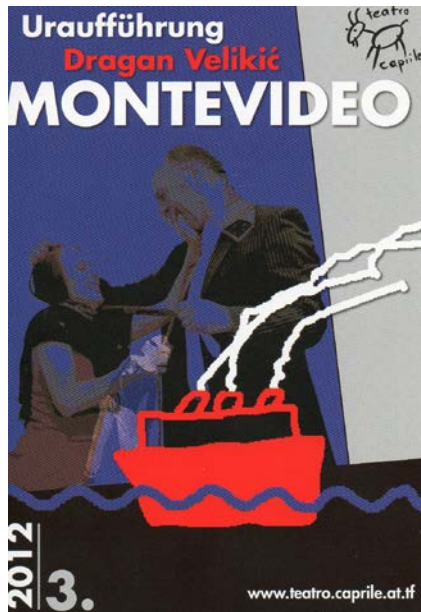
Für Grabher ist die Neuinszenierung aus dem Jahr 2010 die bessere Umsetzung des Konzepts und des Textes, denn hier wird die Enge im Leben und Denken der Sparglerin nicht durch den Raum vorgegeben, sondern durch ihren Aktionsradius, der sich auf die Leiter, den Koffer und die Schachteln beschränkt. Sie fand das Bühnenbild der ersten Inszenierung illustrierend und im Spiel sogar hemmend. In der Neuinszenierung hat sich das *teatro caprile* ihrer Meinung nach mehr auf den Text verlassen, auf den Erzählduktus, der die beiden Figuren atmosphärisch zusammenführt, sie quasi in einem Dialog verbindet, ohne dass sie je miteinander kommunizieren:

„Mit sparsamen Mitteln kannst du dich auf den Text konzentrieren und trotzdem bringst du eine absurde Ebene hinein. Und das hat es bei der ersten Inszenierung nicht gehabt. Das war ein Verschachteln, und es war... es war das Reden übers Verschachteln und es gleichzeitig tun. Das hat sich nicht erschlossen.“¹⁸¹

Vom Ansatz sollten beide Inszenierungen unabhängig von einem bestimmten Raum funktionieren. In der Praxis tat das allerdings nur die Neuinszenierung von 2010. Denn natürlich könnte man den Raum aus zig Bananenschachteln überall hinstellen – besonders reizvoll schien das aber nicht zu sein, vor allem in Hinblick auf den Transport des Bühnenbildes. Auf Tournee ging jedenfalls nur die Inszenierung von 2010.

¹⁸¹ Interview mit Katharina Grabher, Anhang S. 253.

4.1.8 Montevideo



Montevideo

Von Dragan Velikić

Übersetzt von Mascha Dabic

Uraufführung

Regie: Andreas Kosek

Mit: Katharina Grabher, Ruth Grabher, Andreas Kosek

Premiere: 24. November 2012 in Andelsbuch (V)

Die Uraufführung von „Montevideo“ des serbischen Autors Dragan Velikić ist eine Fortsetzung der Auseinandersetzung des *teatro caprile* mit dem Balkan.

Dragan Velikić wurde 1953 in Belgrad geboren und war als Botschafter in Wien tätig. Heute lebt er wieder in Belgrad. Er ist der meistübersetzte serbische Autor im deutschsprachigen Raum und ein anerkannter Kenner und Analytiker des Balkans. „Montevideo“ ist das erste Theaterstück aus seiner Feder. Kennengelernt hat ihn das *teatro caprile* bei einem Gastspiel in Belgrad, gemeinsam haben sie die Idee der Uraufführung von „Montevideo“ in Österreich geboren. Das Stück wurde extra für das *teatro caprile* übersetzt, in enger Zusammenarbeit mit dem Autor.

Der 58jährige Diplomat Jovan und seine nur wenig jüngere Frau Ksenija, eine ehemalige Schauspielerin befinden sich auf der Reise zu dessen nächstem Botschafterposten in Montevideo, Uruguay. Die Schiffsreise gerät zu einer ironischen und amüsanten Analyse des Paares, das darunter leidet, sich zu spät erst kennengelernt zu haben und führt zu einer Abrechnung mit den Altlasten ihrer früheren Beziehungen. An Deck des Schiffes mit dem Blick über die unendliche Ferne der Meeresoberfläche und von kroatischem Wein beseelt, ist ihnen ein einfaches Unterhalten nicht mehr möglich. Sie verstricken sich in tiefeschürfende Auseinandersetzungen über die Organisation des Lebens und der Liebe, ohne zu

neuen Erkenntnissen zu gelangen. Die beiden kennen die Geschichten und Argumente des anderen und reiben sich dennoch immer wieder an ihnen:

„Während Jovan sich gerne reden hört, um seine Wahrheit zu erörtern, seine Lebenspläne und Verhinderungen, verzweifelt Ksenija an der ewigen Wiederkehr seiner Litaneien, die ein für sie unerträgliches Verharren in der Erstarrung dokumentieren und rechtfertigen. Sie wiederum neigt dazu, ihn mit psychologisierenden Ansichten zu nerven, ihn der Freude am eigenen Gefangen-Sein zu bezichtigen.“¹⁸²

Sie ersehnt eine Vorwärtsorientierung, er träumt vom Leben der Bohème und kann doch nicht ohne die Sicherheit eines Brotberufes existieren. Die Stadt Montevideo wird dabei zur Hoffnung, sich dort eine neue Biografie und Identität zu schaffen, ohne die Last ihrer Vergangenheit. Velikić setzt seine Figuren in „Montevideo“ keiner in Westeuropa üblichen Paartherapie aus, um Konflikte zu vermeiden. Er sieht in den Streitereien den Kitt, der sie zusammenhält. Jovan und Ksenija retten demnach nicht ihre Beziehung, sondern ihre Liebe. Der Text konterkariert dabei

„die Lebenszweifel und pessimistische Grundstimmung mit feinzieselierte Ironie, einer Ironie die auch habituell vor allem bei Jovan immer wieder zum Vorschein kommt.“¹⁸³

Das Konzept zur Inszenierung von „Montevideo“ ist sehr abstrakt gehalten in Bezug auf die Umsetzung.

Die Protagonisten phantasieren die Vorstellung einer drohenden Schiffskatastrophe herbei in der Hoffnung, sie dadurch zu verhindern:

„Es gilt, dieser inneren ‚Graustimmung‘ durch die äußere Luftigkeit das hysterische Moment offen zu legen und damit für das Publikum die Komik dieser Situation zugänglich zu machen.“¹⁸⁴

Die Inszenierung will die Scheinprobleme des Paares entlarven, über die sich die Zuschauer mit lächelnder Schadenfreude einerseits und Selbsterkenntnis andererseits amüsieren sollen. Möglicherweise liegt gerade „in den clownesken Inszenierungen von Drama Queen und Drama King“¹⁸⁵ der Ursprung einer funktionierenden Beziehung. Ein interessanter Aspekt dabei sind die angewandten

¹⁸² Konzept für Wien zu „Montevideo“ S. 4, Archiv Maria Steinberger

¹⁸³ Ebd., S. 6.

¹⁸⁴ Ebd., S. 7.

¹⁸⁵ Ebd., S. 7.

Muster der Protagonisten. Die Dynamik dieser Muster soll in der Inszenierung eine Entsprechung in eingesetzten Improvisations- und Tanzelementen finden.

Das Bedürfnis von Ksenija und Jovan alles hinter sich zu lassen, soll eine Reihe emotional aufgeladener Aktivitäten provozieren. Durch die äußere Situation der räumlichen Enge und des temporären Stillstands auf dem Schiff erscheinen diese Handlungen völlig absurd. Er wird hektisch aktiv im Gegensatz zu seiner mentalen Stagnation, sie wird physisch inaktiv, obwohl sie die geistig Vorwärtsgewandte und Aktive ist. Laut Konzept wird sie zur Primadonna und er zum Clown. Für kurze Zeit soll es dabei immer wieder Annäherungen der beiden geben, in denen sie zu dem Paar werden, das sie sein wollen, nur um in der nächsten Sekunde durch innere oder äußere Reize wieder auseinanderzudriften, vergleichbar einer geheimen Choreographie,

„die die Partner umso besser beherrschen, je länger die Beziehung dauert, die unausgesprochen und unsichtbar Wirkung entfaltet und von beiden beherrscht und mitgespielt wird.“¹⁸⁶

Als dritte Person in der Inszenierung fügte das *teatro caprile* eine Tänzerin ein, die gleichzeitig Projektionsfläche aller anderen Passagiere an Bord sein sollte. An ihr lag es auch, die „Beziehungskreiseleien und emotionalen Vibrationen der beiden mit Movements, überraschenden Interventionen und Musik“¹⁸⁷ in Schweben zu halten. Sie sollte immer wieder als „kontrapunktischer Passagier“¹⁸⁸ eingebracht werden und den Auseinandersetzungen von Ksenija und Jovan eine zusätzliche Dimension verleihen. Gleichzeitig sollte ihr „erzählender Körper“¹⁸⁹ den Gegensatz der unendlichen Weite des Meeres und dem unentrinnbarem, begrenzten Raum des Schiffes unterstreichen und der Inszenierung eine performative Dynamik verleihen.

Laut Konzept sollte die Tänzerin auch für die Musikeinspielungen zuständig sein und damit wesentlich zur Rhythmisierung und choreographischen Spannung des Stückes beitragen. Während die Tänzerin im Einsatz war, verharrten die Schauspieler im bewegungslosen „freeze“.

Der Musik sollte die Aufgabe zukommen, räumliche und klangliche Bilder zu etablieren, Stimmungen zu schaffen, Übergänge und Wechsel zu kennzeichnen und

¹⁸⁶ Konzept für Wien zu „Montevideo“ S. 8, Archiv Maria Steinberger

¹⁸⁷ Ebd., S. 8.

¹⁸⁸ Vgl. dazu www.teatro.caprile.at.tf

¹⁸⁹ Vgl. dazu www.teatro.caprile.at.tf

Leitmotive zu vermitteln. In Bezug auf das Schauspiel sollte der Schwerpunkt auf Movement und Slapstick, clownesker Überhöhungen der Figuren, Dynamik und Tempiwechsel liegen. Auf ein konventionelles Bühnenbild wurde verzichtet, um auch diese Inszenierung vom Raum unabhängig zu gestalten. Wenige markante Requisiten sollten eingesetzt werden, um das Schiffsdeck zu markieren. Im Konzept werden hierfür Schiffslaternen, Reling, Liegestühle, Schiffscoffer, Rettungsringe und Paddel angeführt.

In der Inszenierung selbst wird im Sinne der Reduktion auf das Wesentliche auf einige dieser Gegenstände verzichtet. Auf der Bühne befinden sich letztendlich vier Liegestühle mit dem Rücken zum Publikum aufgestellt, zwei Rettungsringe, um das Schiffsdeck zu markieren, zwei Weingläser auf einem kleinen Hocker als Tisch und im Verlauf des Stückes immer mehr Weinflaschen. In der vorliegenden Aufzeichnung konnte das *teatro caprile* sogar am Veranstaltungsort vorhandene Absperrelemente als Reling verwenden und bespielen. An den weiteren Veranstaltungsorten wurde die Reling im Spiel behauptet. Durch dieses Bühnenbild entsteht für das Publikum der Eindruck, als wäre es mit an Bord und würde mit Jovan und Ksenija hinaus aufs Meer blicken.

Eröffnet wird das Stück mit mystisch-dynamischer Musik, die eine traumhafte Atmosphäre vermittelt und einem Auftritt der Tänzerin, die sich – eine blaue Stoffbahn hinter sich herziehend – durch das Publikum auf die Bühne zu bewegt. Die Schauspieler sitzen zu Beginn für das Publikum unsichtbar in den beiden mittleren der vier Liegestühle. Erst im Verlauf des Spiels werden sie sichtbar, zuerst nur ihre Hände, später dann auch die Oberkörper und Köpfe, bevor sie dann letztendlich aufstehen. Bespielt werden alle vier Liegestühle. Die beiden äußeren werden im Verlauf der Inszenierung auch umgestellt und anders ausgerichtet, entsprechend auch den Stimmungen der Figuren. So dreht Ksenija etwa bei einem Streit Jovan mitsamt ihrem Liegestuhl den Rücken zu. Das Spiel von Verfolgung, Annäherung und Abstoßen der beiden Figuren ist markant umgesetzt, die Spannung zwischen den beiden Figuren immer aufrecht. Die Atmosphäre zwischen Ksenija und Jovan schlägt immer wieder spürbar um, von entspannt und verliebt auf aggressiv und verletzt. Manchen Streitszenen liegt tatsächlich eine Choreographie zugrunde. Auf die im Konzept angedachte clowneske Überhöhung der Figuren und Slapstick wurden verzichtet, die Figuren sehr realistisch gezeichnet.

Die Tänzerin setzt – abgesehen von ihren immer mit Musik verbundenen rein tänzerischen Einlagen – auch gelegentlich Akzente wie etwa Möwenschreie oder sie verdeutlicht die im Text angesprochenen „Wellen der Erinnerung“ durch ein Spiel mit der blauen Stoffbahn. Manchmal kommentiert sie auch physisch eine Szene, wie etwa das Erschrecken, als Ksenija Jovan mit einer erhobenen Weinflasche verfolgt. Ihre Tanzeinlagen finden meist während kontemplativer Stimmungen statt, etwa während Jovan sich seiner Zweifel ergibt, während beide sich an etwas erinnern wollen oder Visionen von der Zukunft entwerfen oder auch während eines gemeinsamen Schweigens. Die Schauspieler verharren währenddessen im „freeze“. Nur einmal gibt es eine Ausnahme: wenn Jovan die neue, gemeinsame Biographie von Ksenija und ihm in Montevideo entwirft, sind Text und Tanz verschränkt. Die Ebene des Tanzes und des Spiels sind auch lichttechnisch voneinander getrennt. Während das Spiellicht von Ksenija und Jovan weiß ist, ist das Licht des Tanzes blau-violett. Überschneidungen gibt es auch hier nur bei der oben angesprochenen Ausnahme, die vollständig im blauen Licht spielt, bzw. am Ende des Stücks. In Ksenijas Abschlussmonolog setzen sich die beiden wieder in ihre Liegestühle, werden wieder unsichtbar, nur ihre sich haltenden Hände sind noch sichtbar. Währenddessen wird nach und nach lauter werdende Musik eingespielt – übrigens vom Techniker, nicht wie im Konzept avisiert von der Tänzerin – und auch das Licht wechselt langsam von weiß zu blau. Die Tänzerin beginnt sich zu bewegen, bringt die Liegestühle wieder in ihre Ausgangspositionen und endet in einer nun vollständig blau ausgeleuchteten Bühne an der Reling mit Blick aufs Meer.

In dieser Produktion bleibt das *teatro caprile* auch beinahe zwanzig Jahre nach seiner Gründung durch das Einsetzen einer Tänzerin noch seinen Statuten treu, auf der Suche „neuer Darstellungsformen durch die Zusammenarbeit mit Künstlern anderer Sparten.“¹⁹⁰

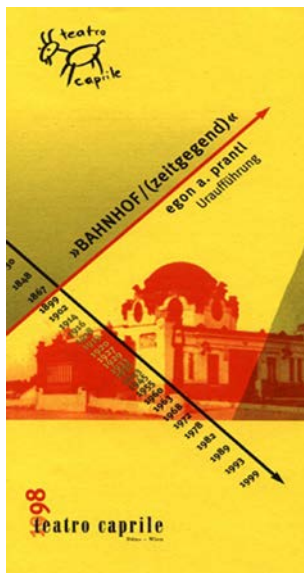
¹⁹⁰ Statuten des Vereins *teatro caprile* S.1, Archiv *teatro caprile*

4.2 Inszenierter Raum

In diesem Kapitel geht es um die raumbundenen Inszenierungen des *teatro caprile*. Vorausgeschickt sei, dass bei diesen Produktionen oft im Sinne von Boal die vierte Wand durchbrochen und das Publikum nicht nur angespielt, sondern auch mit einbezogen wird. Und auch im Sinne Dario Fos wird hier gearbeitet, indem die Inszenierungen nicht auf einer Theaterbühne stattfinden, sondern dort, wo es vielleicht üblicherweise nicht stattfindet, wie etwa im sakralen Raum oder in Gaststuben, und somit ein Publikum erreicht, das sonst möglicherweise nicht ins Theater ginge.

Auch hier wurden Lesungen zum großen Teil außer Acht gelassen und die Produktionen speziell für Kirchen zusammengefasst als Inszenierungen im sakralen Raum.

4.2.1 Bahnhof/(zeit)gend)



Bahnhof/(zeit)gend)

Von Egon A. Prantl

Uraufführung

Regie: Fabian Kametz

Mit: Peter Austin-Brentnall, Katharina Grabher, Andreas Kosek, Mark Némét

Premiere: 27. März 1998 in Wien

Das *teatro caprile* ist für seine Arbeit immer wieder auf der Suche nach neuen Spielorten. Die Entdeckung des von Otto Wagner¹⁹¹ errichteten Hofpavillons der Stadtbahnstation Hietzing verdanken sie der Anregung des damaligen Direktors der Museen der Stadt Wien, eine Verbindung, die Katharina Grabher herstellte.

Der 1899 vollendete Bau sollte ausschließlich dazu dienen, dem Kaiser und seinem Hof einen exklusiven Zugang zur Stadtbahn zu gewährleisten. Er ist zentraler Bestandteil von Wagners künstlerischem Konzept zur Gestaltung der Wiener Stadtbahn. Ziel Wagners war es, durch diesen Bau die Aufmerksamkeit des Kaisers zu erregen. Der Pavillon sollte in Form, Ausstattung und Funktionalität vollständig auf die Bedürfnisse des Kaisers hin ausgerichtet werden. Diesem Ansinnen verdankt das Gebäude sein repräsentatives Äußeres und die kostbare Innenausstattung im Jugendstil. Genutzt hat der Kaiser den Hofpavillon allerdings nur zweimal.¹⁹²



Otto Wagner Hofpavillon¹⁹³

Die feierliche Atmosphäre durch die braune Holztäfelung, die weinroten Seidentapeten mit Philodendronmuster und die Ätztglasfenster fielen sofort ins Auge. Der oktagonale Grundriss des Gebäudes ließ es darüber hinaus beinahe sakral anmuten. Der Raum wirkte laut Kosek für sich schon wie ein Bühnenbild und faszinierte die Mitglieder des *teatro caprile* von Beginn an. Sie wollten dort allerdings nicht einfach – das für sie naheliegendste – Schnitzler inszenieren, sondern dieses außergewöhnliche Gebäude selbst zum Ausgangspunkt und Thema des

Projekts machen, „über diesen Raum, mit diesem Raum“¹⁹⁴ arbeiten. Aber erst musste ein Stück gefunden werden.

¹⁹¹ Otto Koloman Wagner (1841 - 1918) war der bedeutendste österreichische Architekt, Architekturtheoretiker und Stadtplaner Wiens in der Belle Époque bzw. um das Fin de siècle. Seine Jugendstilbauten, seine universitäre Tätigkeit und seine Schriften über Stadtplanung verhalfen ihm in den 1890er Jahren zu Weltgeltung. Vgl. dazu http://de.wikipedia.org/wiki/Otto_Wagner

¹⁹² Vgl. dazu <http://www.wienmuseum.at/de/standorte/otto-wagner-hofpavillon-hietzing.html>

¹⁹³ Quelle: <http://www.wienmuseum.at/de/standorte/otto-wagner-hofpavillon-hietzing.html>, © Wolfgang Thaler

¹⁹⁴ Interview mit Andreas Kosek, Anhang S. 184.

Über die Empfehlung von Johannes C. Hoflehner lernte das *teatro caprile* den Regisseur Fabian Kametz kennen. Dieser stellte wiederum den Kontakt zu dem Innsbrucker Schriftsteller Egon A. Prantl her, als potentiellen Autor des Stücks zum Hofpavillon. Die Verbindung funktionierte, und so gewann man Prantl,

„dessen unkonventioneller, von vielfältigen Assoziationen und Querverweisen durchsetzter Text für uns ein genialer Antipode zu dem das schöne und unschuldige Österreich repräsentierenden Bau ist“¹⁹⁵

als Autor für das Auftragswerk „Bahnhof/(zeit)gend“.

Die Inszenierung dieses Stückes sollte der erste inszenierte Raum des *teatro caprile* werden, die erste Produktion, die vollständig auf einen bestimmten Raum hin konzipiert wurde. Der Ansatz dazu war ein historisch-dokumentarischer. Aber noch nicht dokumentarisch in dem Sinne, wie es Koseks spätere Collagen werden sollten, die von Zeitungsartikeln bis hin zu Gesetzestexten alles enthalten können. In dem Stück Prantls wird zwar von einer realen Grundsituation ausgegangen, nämlich dem von Otto Wagner errichteten Pavillon, darum herum entsteht aber eine Geschichte auf einer „imaginären Zeitschiene“¹⁹⁶:

„Wien 1899. Otto Wagners Hofpavillon steht kurz vor der feierlichen Eröffnung. Herr Akim, der k.u.k. Bahnhofsvorstand, Sigurd, ein k.u.k. Offizier und der Held von Solferino, sowie Ida, eine heimliche Geliebte von Franz Joseph I., erwarten das Eintreffen des Kaisers.“¹⁹⁷

Soweit die Ausgangssituation des Stücks. Der Kaiser lässt natürlich auf sich warten, und so werden die drei Wartenden zurückgeworfen auf sich selbst und ihre Träume, Ängste und Lebensentwürfe. In ihren privaten Machtspielen, wer denn nun im Pavillon das Sagen habe, entstehen immer heftigere Provokationen, und bald verschwimmen Realität und Fiktion. Sigurd wird dabei zum Filmproduzenten, Ida zur Schauspielerin, Akim zum Blockwart¹⁹⁸. Die Veränderungen der Zeit und der Person finden auf offener Bühne statt, und trotzdem bleiben die drei Protagonisten immer sie selbst und im Jahr 1899. Es herrscht eine absurde Gleichzeitigkeit aller Zeiten. Eine

¹⁹⁵ Programmfolder zu „Bahnhof/(zeit)gend“, Archiv *teatro caprile*

¹⁹⁶ Programmfolder zu „Bahnhof/(zeit)gend“, Archiv *teatro caprile*.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Der Ausdruck Blockwart wurde in der Zeit des Nationalsozialismus von der Bevölkerung zumeist als Sammelbegriff für rangniedrige Funktionäre der NSDAP wie auch ihrer Nebenorganisationen benutzt. Vgl. dazu <http://de.wikipedia.org/wiki/Blockleiter>

Figur verwandelt sich wie selbstverständlich in eine andere in einer anderen Zeit und bleibt aber immer noch die Ausgangsfigur. Nach einer Fliegeralarm-Übung kommen Sigurd und Akim sogar als die Architekten Otto Wagner und Albert Speer hinter der Couch wieder hervor und führen einen erbitterten Disput über die Totalität von Architektur. Der Text an sich ist eine Abrechnung mit Österreich, seiner Politik, der Kirche und der Kultur. Aber auch mit den Menschen.

Schließlich kommt Ihre Majestät doch noch in den Pavillon, was alle Figuren mit einem Schlag in ihre Ausgangspositionen zurückversetzt.

Die Atmosphäre des Hofpavillons bietet ein passendes Ambiente zur Inszenierung. Ein schweres rotes Sofa vor der Ansicht Wiens aus Ballonhöhe von Carl Moll (siehe Foto oben) bildet das Zentrum des Spiels. Diese Ansicht, speziell der darauf abgebildete Adler, wird auch immer wieder in den Text und das Spiel einbezogen, sei es als Kaiser – als Sinnbild für Österreich – oder im Verlauf dann auch für spätere Führer und Präsidenten. Joseph Haydns Kaiserhymne eröffnet und beschließt die Inszenierung. Dazwischen ertönt einmal der verzerrte Radetzkmarsch, um Sigurd, den Held von Solferino, zu verhöhnen¹⁹⁹.

Die Spielweise der Schauspieler ist naturalistisch, die Kostüme sind historisch. Durch die Glastüren links kann man den immer wieder nach außen eilenden, sehnsüchtig wartenden Akim auf einer Leiter sehen, wie er in einer blauen Lichtstimmung Ausschau hält nach dem Kaiser.

Die Neue Vorarlberger Tageszeitung vom 3. Juli 1998 sieht die Inszenierung so:

„[...] Ein Stück mit teils radikalen Dialogen inszeniert der Regisseur Fabian Kametz zu einem furiosen Spiel aus roher Direktheit, schonungsloser Darstellung und teils komischen Momenten. Der Text von Egon A. Prantl – dem Hofpavillon der Stadtbahnstation Hietzing ‚auf den Leib geschrieben‘ – präsentiert sich als Abrechnung mit Österreich und seinen Österreichern, wobei die Kritik zeitweise in Plattitüden ausufert. [...] Der Unterhaltungswert allerdings bleibt bis zum Schluß – nicht zuletzt aufgrund der großartigen schauspielerischen Leistungen – in seinem ganzen Ausmaß vorhanden.“

Ein durchaus gelungener erster Schritt hin zum inszenierten Raum.

¹⁹⁹ Anspielung auf Joseph Roths Buch „Radetzkmarsch“, in der die Geschichte des Offiziers Joseph Trotta behandelt wird, der dem jungen Kaiser Franz Joseph I. in der Schlacht von Solferino das Leben gerettet hat.

4.2.2 EinAbendAKTStück



EinAbendAKTStück

Regie: Andreas Kosek

Mit: Marie-Pierre Liquette, Katharina Grabher, Andreas Kosek, Roland Haas

Maler: Rudi Farkas, Christoph Ganahl, Andreas Gorbach, Dieter Schneeweis, Hildegard Unterweger

Premiere: 24. November 1998 in Schruns (V)

„EinAbendAKTStück“ ist die erste Produktion, in der Andreas Kosek, in enger Zusammenarbeit mit Katharina Grabher, Regie geführt hat. Gleichzeitig ist es auch das erste Stück, das vollständig von Andreas Kosek konzipiert und zusammengestellt wurde. Er zeichnete für die komplette Dramaturgie und Recherche verantwortlich und erstellte unter Einbeziehung Katharina Grabhers persönlicher Erfahrungen als Modell den Text für diese Produktion. Auch bei der „Theater-Tanz-Zeichen-Performance“²⁰⁰ war, wie beim Hofpavillon, zuerst der Ort und daraus resultierend eine Idee vorhanden.

Katharina Grabhers Schwester Ruth stellte durch ihre Tanz- und Performancetätigkeit eine Verbindung des *teatro caprile* zum 1996 gegründeten Kunstforum Montafon her. Dieses Kunstforum versteht sich sowohl als Ausstellungsort zeitgenössischer Kunst, als auch als Kursort, der Kurse auf hohem Niveau anbieten möchte, in denen die intellektuelle und kreative Auseinandersetzung mit bildender Kunst gefordert ist. Die Räume sind demnach gleichzeitig Galerie und Werkraum für die Beschäftigung mit und das Entstehen von Kunst, eine Kombination mit Seltenheitswert.²⁰¹ Das Gebäude selbst ist ein historisches Gebäude der Vorarlberger Industriegeschichte,

²⁰⁰ Konzeptadaption „EinAbendAKTStück“ für Wien, S. 1, Archiv *teatro caprile*

²⁰¹ Siehe dazu auch <http://www.kfm.at/>

nämlich eine ehemalige Lodenfabrik mit eigenem Kleinwasserkraftwerk. Die Räume des Kunstforums sind in der ehemaligen Kraftwerkshalle untergebracht, direkt neben dem Litzbach, dessen Tosen durch schallsichere Fenster ausgesperrt werden muss. Wären die Fenster offen, übertönte der Bach jedes Wort. Aus diesen Umständen heraus entsteht „ein spannendes Feld der gegenseitigen Bedingtheit von Natur, Kultur und Technik.“²⁰²

In diesem Raum schien es Kosek nun am besten, ein Stück über das Aktstehen und das Aktzeichnen zu machen, da es ja dort normalerweise stattfindet. Den Rahmen sollte ebenso das Aktzeichnen bilden, um die „Alltäglichkeit oder Natürlichkeit dieses Vorganges zu haben“²⁰³ und um mit den Bildern und schwülstigen Gedanken zu brechen, die in der Literatur und in den Köpfen damit verbunden sind.

„EinAbendAKTStück“ versteht sich als eine Theater-Tanz-Zeichen-Performance zum Thema Maler und Modell, die das Beziehungsgeflecht zwischen Malern und ihren Modellen – am eindrücklichsten ist das anhand von Aktmodellen möglich – veranschaulichen möchte. Erreichen möchte das *teatro caprile* dieses Ziel auf der kunsthistorischen und literarischen Ebene durch die Auseinandersetzung mit markanten Gemälden, Persönlichkeiten und Texten einerseits, durch unmittelbare Konfrontation mit den beteiligten Malerinnen und Malern andererseits. Die Vorführung selbst soll dabei auch in einen Abendakt eingebettet sein, das heißt die Schauspieler stehen Modell für Maler. So soll das Publikum direkt am Entstehen von Aktzeichnungen beteiligt sein.

Im Stück werden Fragen behandelt wie die Entstehung einer Aktzeichnung, wie lange Modelle regungslos in einer Position verharren müssen, inwieweit ein Modell am kreativen Schaffungsprozess beteiligt ist, woran Modelle tatsächlich denken, während sie nackt vor einer Malklasse stehen, warum die Mehrheit der Modelle weiblich ist, oder ob die Zustände in Malerateliers tatsächlich so sind, wie sie in Frank Wedekinds Stücken „Frühlings Erwachen“ und „Erdgeist“ beschrieben werden. Die Antworten gibt das *teatro caprile* dergestalt, dass es unter anderem die Art der Beziehungen berühmter Maler wie Sandro Botticelli, Ferdinand Hodler oder Amedeo Modigliani zu ihren Modellen ans Licht bringen möchte, die nicht zwangsläufig ihre

²⁰² Konzept „EinAbendAKTStück“, S. 1, Archiv *teatro caprile*

²⁰³ Interview mit Andreas Kosek, Anhang S. 184.

Geliebten waren. In Zusammenarbeit mit den bildenden Künstlern, die während der Performance Skizzen und Zeichnungen anfertigen,

„eröffnet sich dem Publikum der Kosmos der vielgestaltigen, komischen, berührenden, erotischen, peinlichen oder auch gewalttätigen Beziehungen zwischen Maler und Modell.“²⁰⁴

Eingebettet in die Rahmenhandlung einer Dreiecksbeziehung zweier Frauen und eines Mannes spannt die Collage den Bogen von „überlieferten Maler-Modell-Konstellationen“²⁰⁵ in Form von gespielten Szenen und Gedichten zu Bildern und Malerei, über theoretische Aussagen zur Aktmalerei und der Stellung der Geschlechter, bis hin zu Szenenausschnitten dramatischer Werke, die diese Themen berühren (wie etwa bei Wedekind). Optisch umgesetzt wird die Textcollage von einer Schauspielerin, einer Tänzerin und einem Schauspieler mit den Mitteln des Tanzes, der Rezitation, des Spiels von Szenenausschnitten und der Darstellung bekannter Bildmotive. Der Aufwand an Dekoration und Requisite ist dabei möglichst gering, um die mitunter raschen Wechsel in Position und Figur zu erleichtern. Deswegen soll vermehrt mit Lichtstimmungen und Toncollagen gearbeitet werden:

„Atelierflair, Kursbetrieb und Galerieatmosphäre werden integraler Bestandteil der Inszenierung sein. Dementsprechend werden die Schauspielenden sich auch immer wieder in die Rolle, bzw. tatsächliche Pose von (Akt)Modellen begeben und ausgewählte Zuschauende (lokale Bildende KünstlerInnen) werden während der Aufführung, so als wären sie in einem Akt- bzw. Zeichenkurs, auf ihren Stehtischen mitzeichnen und das Geschehen momenthaft festzuhalten versuchen.“²⁰⁶

Verwendete Texte in der Collage sind zum Beispiel aus Frank Wedekinds „Frühlings Erwachen“. Er beschäftigte sich als einer der Ersten der dramatischen Literatur mit den Phantasien und Problemen der Pubertät. Besonders interessant war daraus für dieses Projekt

„einerseits die sexuellen Obsessionen und Gewaltphantasien die der Schüler Hänschen Rilow in Ermangelung echter Mädchenbekanntschaften (zum Glück) auf Reproduktionen namhafter Aktbildnisse kanalisiert,“²⁰⁷

andererseits auch die Darstellung des Malermodells „Ilse“, die aus dem Gefängnis bürgerlicher Moralvorstellungen ausbricht. Diese Konzeption findet sich auch in der

²⁰⁴ Konzeptadaption „EinAbendAKTStück“ für Wien, S. 2, Archiv *teatro caprile*

²⁰⁵ Konzept „EinAbendAKTStück“, S. 3, Archiv *teatro caprile*

²⁰⁶ Ebd., S. 3.

²⁰⁷ Ebd., S. 3.

Figur der „Lulu“ im Stück „Erdgeist“ wieder. Aus beiden Stücken sind Szenen in der Collage enthalten.

Als Kontrast dazu findet die Beziehung der russischen Lyrikerin Anna Achmatova und des italienischen Malers Amedeo Modigliani aus dem Jahr 1910 Eingang in das Stück. Die beiden Künstler inspirierten sich gegenseitig, was einen Sonderfall unter einander gleichwertigen Künstlerpersönlichkeiten darstellt. Die Beziehung der beiden war allerdings auch zu kurz, um Konkurrenzdenken aufkommen zu lassen. Anders die Beziehung der Bildhauerin Camille Claudel zum Bildhauer Auguste Rodin. Hier hat sich der Mann durchgesetzt. Ins Stück wurde diese Beziehung allerdings nicht aufgenommen, nur ins Konzept.

Ein Beispiel für eine Frau, die sowohl Modell als auch erfolgreiche Künstlerin war, ist Suzanne Valadons. Eines ihrer Gemälde, „Adam und Eva“, wird im Stück dargestellt, verwoben mit Biographischem zu ihrer Person.

Laut den Regieanweisungen im Text wird der Abend von einem der Maler eröffnet, der quasi als Kursleiter die Anwesenden zum Abendakt begrüßt und die Modelle einrichtet. Zu den genannten Szenen aus Wedekinds Stücken sind auch noch Texte von und über Pablo Picasso, Oskar Kokoschka, Jean Cocteau, Gedichte von Anna Achmatova und vielen weiteren in den Stücktext eingewoben, zum Teil auch verschachtelt mit den Gedanken der Modelle während des Stillstehens.

Aus den Regieanweisungen geht auch hervor, dass unter anderem mit Musik von Wolfgang Amadeus Mozart, Gustav Mahler und Erik Satie gearbeitet wurde. Zum geplanten Einsetzen des Lichtes konnten leider keine Erkenntnisse gewonnen werden.²⁰⁸

Kosek und Grabher sind sich einig, dass diese Inszenierung gut und erfolgreich umgesetzt werden konnte und zum Erfolg geworden ist. Katharina Grabher zufolge sprechen die Leute in Schruns heute noch davon.

²⁰⁸ Leider stand keine Aufzeichnung dieses Projektes zur Verfügung.

4.2.3 Das verspeiste Buch



Das verspeiste Buch

Von Franz Hohler

Teildramatisiert von Andreas Kosek

Mit: Rainer Spechtl, Claus Spechtl, Andreas Kosek

Premiere: 20. September 2004 in Wien

In „Das verspeiste Buch“ wird erstmals nicht für *einen bestimmten Raum* inszeniert, sondern für *eine Art von Raum* und zwar für die Gaststube eines Wirtshauses. Die Geschichte spielt an einem eben solchen Ort und lässt den Ort auch wieder mitspielen. Selbst das Publikum wird diesmal mit einbezogen.

Die Einleitung der Geschichte über den Urgroßvater von Franz Hohler wird gelesen. Andreas Kosek und Rainer Spechtl geben abwechselnd den Erzähler der Geschichte. Andreas Kosek wird später zum Urgroßvater, Rainer Spechtl zum Kellner. Diese Ebene wird danach gespielt, die Ebene des Erzählers wird weiterhin abwechselnd von beiden gelesen. Die Geschichte, die erzählt wird, ist ein Erlebnis des Urgroßvaters, der ob seiner Kurzsichtigkeit „Schüblig mit Buchbrot“ bestellt und deswegen vom Kellner ein Buch serviert bekommt, um sich auf dessen Kosten einen Scherz zu erlauben. Um den Scherz umzudrehen, isst der Urgroßvater tatsächlich das Buch auf und behauptet: „Wer ein Buch isst, der weiß nachher alles, was drin steht!“²⁰⁹.

Gespielt wird in der Gaststube mitten im Publikum. Der Urgroßvater setzt sich zwischen die Gäste und bezieht diese auch mit in sein Spiel ein, prostet mit ihnen an, spricht sie an und dergleichen. Für eine weibliche Zwei-Satz-Rolle wird kurzerhand

²⁰⁹ Flyer „Das verspeiste Buch“, Archiv *teatro caprile*

einer Zuschauerin das Textbuch vorgelegt und so lange gewartet, bis sie in das Spiel einsteigt.

Der Musiker Claus Spechtl, der auch kleinere Rollen übernimmt, improvisiert zwischen den Szenen mit seiner Jazzgitarre über schweizerische Volksmusik. Dieses Spielen soll immer auch die Zeitsprünge im Stück verdeutlichen.

Wegen der thematischen Nähe und des vergleichbaren Spielortes soll an dieser Stelle auch die „Genußtheaterey“ erwähnt werden. Das *teatro caprile* bietet im Rahmen dieses Projekts Performances, Lesungen und Theater zu speziellen kulinarischen Anlässen wie etwa Weinverkostungen an, in diesem Fall dann eigens für den beauftragten Rahmen zusammengestellt:

„In jedem Ort mit jedem Publikum und den jeweiligen lokalen Mitwirkenden einmalig und neu für alle Beteiligten, jedes Event ist anders, jede Situation folgt ihren eigenen Gesetzen und ihrer eigenen Ordnung, welche sichtbar zu machen, die Aufgabe der PerformerInnen ist. (...) Aus dem form- und zwanglosen Aufeinandertreffen der PerformerInnen, der ansässigen Akteure (KöchInnen, WirtInnen) und der „zugereisten“ Gruppe der Esser ergibt sich eine Form an deren Gestaltung / Ästhetik alle teilhaben und teilnehmen und die Möglichkeit der spezifischen Verortung in der lokalen Region.“²¹⁰

Auch in diesem Bereich kann das *teatro caprile* inzwischen einige Referenzen vorweisen.²¹¹

4.2.4 Inszenierungen im sakralen Raum

Bei den Inszenierungen im sakralen Raum handelt es sich auch wieder um Produktionen für *eine Art von Raum*, in diesem Fall Kirchen.

Das erste Stück des *teatro caprile*, das in einer Kirche aufgeführt wurde, war „Vaterunser“ als szenische Lesung im Jahr 2003 in der evangelisch-reformierten Zwinglikirche. Angeregt wurde dies durch den Vater von Mark Német, der in eben dieser Kirche früher Pfarrer gewesen ist und bis heute noch gute Kontakte dorthin unterhält. Andreas Kosek sah darin ursprünglich „nur“ die Chance für einen neuen Aufführungsort, obwohl ihn Kirchenräume und deren Architektur auch davor schon

²¹⁰ www.teatro.caprile.at.tf

²¹¹ Vgl. dazu www.teatro.caprile.at.tf, Menüpunkt „Miet‘ us“

faszinierten. Das Feedback zu „Vaterunser“ war äußerst positiv und das *teatro caprile* gewann den Eindruck, dass dieser sakrale Raum dem Text eine neue Dimension und Aussageebene verlieh. Darüber hinaus verhalf diese Aufführung der Gruppe zu neuen Produktionsmöglichkeiten in der Zwinglikirche, andere Kirchen sollten folgen.

Das Spannende an der Arbeit im sakralen Raum ist für Andreas Kosek, dass diese Räume – trotz der gleichen Funktion – immer anders und theatertechnisch immer mit enormem Aufwand verbunden sind. Jede Kirche hat ihre eigene Atmosphäre, die auf das Stück einwirkt, es gibt aber auch oft akustische Probleme. Vielleicht möchte Kosek auch als bekennender Atheist in Kirchen arbeiten, „um an ihrer Atmosphäre zu schmarotzen und gleichzeitig sie auch (...) auszunützen und [umdrehen]“²¹² zu können. Die Umsetzung einer Produktion in einer Kirche sei immer eine Herausforderung, der Lohn dafür die Befriedigung daraus, sich an den örtlichen Gegebenheiten messen zu können. Es interessiert:

„das Ausnützen der spezifischen Akustik und Atmosphäre des sakralen Raumes für ein theatrales Erlebnis abseits der Hightech-Bühnen. Altar und Kanzel lassen bereits eine Vielzahl an Spielmöglichkeiten zu.“²¹³

Auch machen diese Gegebenheiten aufwendige Bühnenbauten überflüssig. Spannend und schwierig ist auch immer die Frage des Lichts in den Kirchen. Es sind dort ja keine Scheinwerfer vorhanden, es muss das gesamte Equipment mitgebracht und aufgebaut werden. Gleichzeitig besteht immer die Überlegung, wie man das vorhandene Licht des Raumes mit einbeziehen kann und sei es nur als Effekt.

Kosek ist auch seit jeher von der Orgel als Instrument begeistert und sah natürlich eine besondere Herausforderung darin, sie in die Produktionen des *teatro caprile* einzubauen, was sich aber kaum umsetzen ließ. Durch die Position der Unverrückbarkeit der meisten Orgeln ist es aufgrund der eingeschränkten Sicht nicht möglich, auf schauspielerische Aktionen zu reagieren.

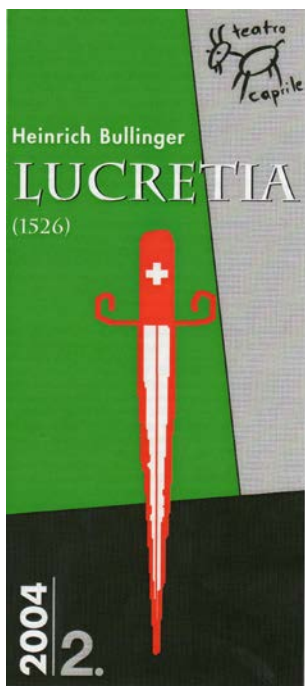
2004 fragte der Pfarrer der Zwinglikirche Thomas Hennefeld schließlich beim *teatro*

²¹² Interview mit Andreas Kosek, Anhang S. 193.

²¹³ Konzept zu „Lucretia“ S. 2, Archiv Maria Steinberger

caprile an, ob die Gruppe nicht zum 500. Geburtstag von Heinrich Bullinger²¹⁴ eine Produktion zum Thema machen wolle. Es gebe sogar ein von ihm verfasstes Theaterstück. So wurde die Produktion „Lucretia“ im Auftrag der Kirche in selbiger ausgeführt.

Im Folgenden sollen nun die drei Inszenierungen des *teatro caprile* besprochen werden, die speziell für den sakralen Raum erarbeitet wurden. Raumunabhängige Inszenierungen, die zum Teil auch in Kirchen gespielt wurden, werden hier nicht erwähnt.



Lucretia

Von Heinrich Bullinger

Österreichische Erstaufführung aus Anlass des 500. Geburtstags des großen Reformators und Begründers des Helvetischen Bekenntnisses

Regie: Andreas Kosek

Mit: Katharina Grabher, Nadine Hamersky, Wolfgang Fiala, Andreas Kosek, Joe Pesl, Johannes Wolf

Premiere: 7. Dezember 2004 in Wien

Diese Stück aus dem Jahr 1526 ist die einzige große literarisch-weltliche Arbeit von Heinrich Bullinger neben seinen unzähligen geistlichen Schriften. Literaturhistorisch ist es das

„erste deutschsprachige Drama eines namentlich bekannten Humanisten, als eigenständige Adaption eines in Renaissance und Humanismus beliebten antiken Stoffes“²¹⁵

²¹⁴ Schweizer Reformator (1504 – 1575), Sohn eines katholischen Pfarrers, lernte an Universität Köln die Schriften von Martin Luther kennen, wandte sich nach intensiver Auseinandersetzung mit den Schriften den Ansichten des ersten Zürcher Reformators Huldrych Zwingli zu. Nach Zwingli's Tod wurde Bullinger dessen Nachfolger in Zürich.

²¹⁵ Konzept zu „Lucretia“ S. 2, Archiv Maria Steinberger

und gleichzeitig charakteristisch für die im 16. Jahrhundert in der Schweiz populären politischen Spiele. Die Inszenierung des *teatro caprile* ist die erste außerhalb der Schweiz und gleichzeitig die einzige im Bullinger-Gedenkjahr 2004.

Bullingers Bearbeitung des antiken Lucretia-Stoffes spielt indirekt stark auf die Verhältnisse in der Eidgenossenschaft zu Beginn des 16. Jahrhunderts an, ebenso sind aktuelle Bezüge erkennbar:

„Nach der Beseitigung der Tyrannis, der Lucretia zum Opfer gefallen ist, geht es um die Verteidigung der neuen demokratischen Ordnung wider den vertriebenen König und seine käuflichen Sympathisanten im Inneren.“²¹⁶

Konkret geht es im Lucretia-Stoff – und damit auch in Bullingers Stück – um Lucretia, die Gemahlin des Collatinus. Besagte Lucretia geht aus einer Wette römischer Feldherren als die tugendhafteste aller Frauen hervor, woraufhin sie der Königssohn Sextus Tarquinius begehrt. Unter einem Vorwand verschafft er sich in Abwesenheit Collatinus Eintritt in ihr Haus und vergewaltigt sie. Lucretia erdolcht sich aus Scham darüber vor den Augen ihres Mannes und erbittet sterbend Rache. Unter der Führung von Brutus kommt es zur vollständigen Entmachtung und Vertreibung der Tarquinier. Es entsteht eine neue Verfassung in Rom. Ab nun sollen zwei Konsuln die Geschicke der Stadt lenken. Brutus und Collatinus werden in diese Ämter berufen. Kurz danach erreichen königliche Gesandte die Stadt mit der Bitte des Königs, vor die Gemeinde treten zu dürfen, um sich zu verantworten und danach wieder in Rom leben zu dürfen. Von den Ratsmitgliedern wird das allerdings verweigert. Im Verborgenen treffen sich die Gesandten mit Sympathisanten des Königs, darunter die Söhne von Brutus, die gegen entsprechende Entlohnung bei der Wiedererrichtung der Monarchie helfen wollen. Die Verschwörung wird durch eine Anzeige aufgedeckt, die Übeltäter verhaftet und vor Gericht gestellt. Trotz der Appelle Collatinus' zur Nachsicht verurteilt Brutus seine eigenen Söhne für diesen Verrat zum Tode. Wegen der mangelnden Strenge wird Collatinus seines Amtes als Konsul enthoben.

Abschließend betont im Stück ein Proclamateur die Gültigkeit dieser römischen Geschichte auch für die Zeit Bullingers. Das Stück diene als Mahnung an alle, „ihr Handeln stets nach Ehrlichkeit, Weisheit und Tapferkeit auszurichten.“²¹⁷

²¹⁶ Konzept zu „Lucretia“ S. 2, Archiv Maria Steinberger

²¹⁷ Ebd., S. 3.

Das *teatro caprile* wollte in seiner Inszenierung keine überdeutliche Aktualisierung des Stückes, für sie war es vielmehr interessant, den Zeithorizont der Reformation beizubehalten und es einem wachen, aufmerksamen Publikum zu überlassen, „die Bezüge zu heute, zur politischen Weltlage wie zu ihrem privaten Leben herzustellen.“²¹⁸

Geplant war ein Grundensemble von sieben Schauspielern, die zum Teil mehrere Rollen übernehmen sollten. Das Einbeziehen der vorhandenen sakralen Architektur war für die Inszenierung naheliegend. So spricht Kosek im Konzept von der Kanzel als Ort für den „Heroldt“, und als Ort, an dem Brutus Gericht hält. Der Altar sollte Lucretias Wohnung und gleichzeitig auch die Tafel der Verschwörer darstellen. Das Heerlager oder die Ratsversammlung bräuchten keine zusätzlichen Dekorationen, da sie für sich stünden, „ihre Örtlichkeit entsteht durch die Art der Aufstellung der Spielenden und erschließt sich aus dem gesprochenen Text.“²¹⁹

Auch die jeweiligen Kirchengemeinden will das *teatro caprile* aktiv in die Inszenierung einbinden, zum Beispiel die jeweiligen Chöre als Volk oder für kleinere Nebenrollen. Ebenso könnten vorhandene Musiker mitwirken.

Bezüglich der Musik waren Lieder aus dem 16. Jahrhundert geplant, sowie das „Hochzeitslied“ von Bullinger selbst bzw. auch zeitgenössische Psalmen und Motetten. Der Inhalt sollte auf das Stück abgestimmt werden, aber nicht den römischen, sondern Bullingers Zeithorizont vermitteln.

Das Stück wurde in Originalsprache, dem „Berner Kanzleideutsch“, mit Knittelvers und vierhebigen Reimpaaren belassen. Nur die Reden des „Heroldts“, die schon bei Bullinger den Akten vorangestellt waren, um deren Handlung und Inhalt zu erläutern, wurden ins Neuhochdeutsche übertragen. Der „Heroldt“ wird somit zu einer heutigen Figur, die das Publikum in die vergangenen Zeiten begleiten soll.

In der Umsetzung²²⁰ wurden dann nur sechs Schauspieler eingesetzt, wie geplant mehrere Rollen spielend. Die Chöre der jeweiligen Kirchengemeinden waren nicht

²¹⁸ Konzept zu „Lucretia“ S. 5, Archiv Maria Steinberger

²¹⁹ Ebd., S. 5.

²²⁰ Analysiert anhand des Regiebuches, da keine Aufzeichnung vorhanden ist, Archiv Maria Steinberger

beteiligt, da das einen organisatorisch nicht bewältigbaren Aufwand dargestellt hätte. Nur die jeweiligen Pfarrer spielten eine kleine Rolle in „Lucretia“.

Der „Heroldt“ sprach nicht nur vor den Akten, sondern auch zwischen einzelnen Szenen und manchmal meldete er sich auch innerhalb einer Szene zu Wort, um für die Handlung wichtige Wörter zu erklären. Außerdem hatte der „Heroldt“ an jeder seiner Spielstätten ein Rednerpult und verwendete nicht wie im Konzept vorgesehen die Kanzel. Für das Gericht des Brutus wurde hingegen immer die Kanzel verwendet. Die erwähnte Wohnung Lucretias und die Tafel der Verschwörer wurden abhängig vom Spielort angelegt. So stirbt Lucretia etwa einmal auf der Kanzel oder einmal am Altar.

Die Musik musste, wie bereits erwähnt, ohne Chor auskommen, auch die Orgel konnte nicht eingesetzt werden. Als Musiker wurde Robert Pistorius engagiert, der mit seinem Keyboard die Inszenierung unterstützte. Auf Psalmen und Motetten wurde ebenso verzichtet, Bullingers „Hochzeitslied“ blieb. Als Zwischenstücke wurde Musik des englischen Komponisten und Organisten William Byrd (1543 – 1623) eingesetzt.

Die Kostüme waren neutrale graue Kutten, die sich nur in der Farbe ihrer Krägen unterschieden. Diese Kutten wiesen die Möglichkeit auf, mittels Klettverschluss auf Stoff applizierte Symbole auf der Brust befestigen zu können. Die Symbole sollten die einzelnen Figuren bzw. Stände verdeutlichen. So trug der Erzähler etwa das Symbol eines Buches auf der Brust, Schlüssel standen für Knechte, die Krone für den König.

Prometheus & Farrago

Von Lukian & Lidia Amejko

Regie: Andreas Kosek

Mit: Rremi Brander, Rainer Gradischnig, Andreas Kosek, Rainer Spechtl

Premiere: 28. April 2006 in Wien



Bei „Prometheus & Farrago“ ist es in erster Linie die thematische Nähe zur Kirche, weswegen sich das *teatro caprile* für eine Premiere in der Zwinglikirche entschied. Denn: „Wo ist es besser, Gott auftreten zu lassen als in einer Kirche?“²²¹ Die Produktion handelt von Göttergerichten und dem Mensch als Ebenbild Gottes, wobei dieser Gedanke des Ebenbildes nicht erst eine Idee des Christentums ist. Auch der griechische Titan Prometheus erschuf Wesen aus Lehm und Wasser, den Göttern ähnlich und wurde als Strafe dafür an den Kaukasus geschmiedet. Aber wie verfährt das Jüngste Gericht mit einem Schauspieler, der brutal mordende Rollen verkörpert?

Die erste Szene der Produktion ist das vom griechischen Autor Lukian satirisch gehaltene Stück „Prometheus“. Der Titan verteidigt sich, während er als Strafe für die Menschenschaffung und den Feuerdiebstahl an einen Fels des Kaukasus geschmiedet wird mit folgenden Argumenten:

„Ich also, der immer für das gemeine Beste besorgt bin und darauf denke, wie das Interesse der Götter befördert und überhaupt alles zu größerer Vollkommenheit gebracht werden könne, überlegte bei mir selbst, daß ich nichts Besseres tun könnte, als ein wenig Leimen zu nehmen und Tiere daraus zu bilden, die an Gestalt uns Göttern ähnlich wären. Denn ich dachte, es mangle der göttlichen Natur etwas, solange es nicht auch sterbliche Wesen gebe, mit welchen sie sich vergleichen und dadurch ihre eigenen Vorzüge desto besser fühlen könnten.“²²²

Darüber hinaus hat er den Mensch auch noch mit Kunstfertigkeit, Verstand und Sinn für Ästhetik ausgestattet. Dadurch habe Prometheus die Erde zu einem schöneren Ort gemacht, es herrsche nicht mehr Wildnis wie zuvor „und überall Altäre und Opfer und Tempel für festliche Versammlungen und alle Straßen und Märkte voll von Jupiter.“²²³ Die Menschen sollten also als Unterhaltungsprogramm für das eintönige Leben der Götter dienen, und die Götter sollten froh sein über deren Schaffung, denn sie verehren die Götter, bringen ihnen Opfer dar und veranstalten Feste zu ihren Ehren. Und für die Veranstaltung eben dieser Feste und deren Opferrituale war auch das Feuer notwendig, dessen Diebstahl Prometheus auch vorgeworfen wird. Doch die kunstvolle Verteidigungsrede hilft nicht, zum Ende der Rede ist Prometheus am Kaukasus fixiert und auch der Adler naht schon, der ihm täglich die stetig

²²¹ Interview mit Andreas Kosek, Anhang S. 191.

²²² Textbuch „Prometheus & Farrago“ S. 5, Archiv Maria Steinberger

²²³ Ebd., S. 6.

nachwachsende Leber herauspicken wird. Prometheus kommt erst wieder frei, als er Jupiter dank seiner Sehergabe vor einem Stelldichein mit der Nereide Thetis warnt, da ein mit ihr gezeugter Sohn den Göttervater stürzen würde.

„Seine Exzellenz“, das christliche Pendant Jupiters, verfährt im Kurzdrama „Farrago“ wesentlich milder. Der Schauspieler Victor Farrago kommt nach einem Verkehrsunfall vor das „Jüngste Gericht“. Seine Exzellenz und Petrus haben ihn schon länger wegen der Gräueltaten und Morde beobachtet, die er in zahlreichen Filmen begangen hat und wollen ihn dafür zur Verantwortung ziehen. Der schwer alkoholisierte Farrago begreift nur langsam, wo er sich befindet und was ihm zur Last gelegt wird. Es stellt sich im Verlauf des Verfahrens heraus,

„dass das Wesen von Schauspiel und Film, nämlich das Verkörpern fremder Charaktere und das Erschaffen von Schein-Welten mit den ‚himmlischen‘ bzw. christlich-katholischen Vorstellungen von Wirklichkeit oder auch Wahrhaftigkeit – zunächst – nicht nachvollziehbar sind.“²²⁴

Petrus vertritt den Standpunkt auch die Imitation eines Verbrechens sei ein Verbrechen. Seine Exzellenz erkennt allmählich Parallelen zwischen seinem Erschaffen der Welt und dem Schaffen der Schein-Welt des Schauspielers. So wie Seine Exzellenz vor einer leeren Welt stand, die erst durch das Hinzugeben des Menschen ein spannendes Objekt der Beobachtung wurde, so steht auch der Schauspieler

„immer wieder im Rampenlicht vor dem Dunkel des Zuschauerraums und muss in dieses momentane Nichts hinein seine Rolle, seine Figur etablieren, um sich darin nicht zu verlieren.“²²⁵

Die Analogie von „im Anfang war das Wort“ und „im Anfang war der Text“ erweckt das Bedürfnis, diesen Worten einen Leib bzw. einen Menschenkörper zu geben.²²⁶ Für Petrus völlig unerwartet und unverständlich schickt Seine Exzellenz Farrago schließlich zurück ins Leben.

Mit der Kombination dieser beiden Szenen wollte das *teatro caprile* eine bewusste Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher und gleichzeitig ähnlicher Schöpfungsgeschichten präsentieren, konterkariert und verstärkt durch eine dritte

²²⁴ Konzept „Prometheus & Farrago“ S. 2, Archiv Maria Steinberger

²²⁵ Ebd., S. 3.

²²⁶ Vgl. dazu Textbuch „Prometheus & Farrago“ S.26, Archiv Maria Steinberger

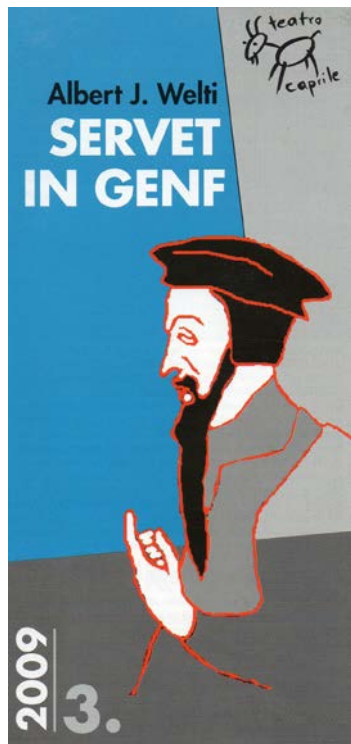
Ebene, nämlich jene der „Erschaffung von zusätzlichen Welten seitens der Kulturschaffenden bzw. der Kulturindustrie zur Unterhaltung der Sterblichen.“²²⁷ Diese witzigen und gleichzeitig ernsthaften Gedanken im sakralen Raum zu diskutieren, war dem *teatro caprile* dabei ein wichtiges Anliegen.

Da diese Produktion sich sehr stark auf den Text konzentriert, sei zur Inszenierung nur wenig gesagt. Klarinettenmusik eröffnet das Stück und wird auch zwischen den Szenen eingesetzt. Zusätzlich kommt ein Schlagzeug-Becken für Effekte zum Einsatz. Die Kostüme in „Prometheus“ sind passend zu den Figuren und in ihrer Reduktion archaisch anmutend. In „Farrago“ mutet Petrus wie ein verstaubter Beamter an, während Farrago in seinem hellblauen Anzug, rotem T-Shirt und Sonnenbrille wie ein Wiener Strizzi wirkt. Die Exzellenz ist lange unsichtbar, danach schlicht in weiß, mit einem schwarzen Sakko darüber.

Es wird in dieser Produktion der gesamte Kirchenraum bespielt. Prometheus wird – angepasst an die diversen Spielorte – entweder an die Kanzel oder einen anderen prominenten und erhöhten Platz der Kirche genagelt. Seine Exzellenz ist anfangs immer an einem verborgenen Ort, bevorzugt auf einer Empore. Zum Verlesen der Anklage begibt sich Petrus jeweils auf die Kanzel.

Sehr schön ausgearbeitet und deswegen hier auch erwähnt werden soll die Verschachtelung des schöpferischen Schaffensaktes des Schauspielers mit der christlichen Schöpfungsgeschichte, die dadurch zu einer einzigen Geschichte verschmilzt.

²²⁷ Konzept „Prometheus & Farrago“ S. 3, Archiv Maria Steinberger



Servet in Genf

Von Albert J. Welti

Eine spannende Wiederentdeckung zum 500ten Geburtstag des Reformators Jean Calvin

Regie: Andreas Kosek

Mit: Rremi Brandner, Katharina Grabher, Rainer Gradischnig/Tobias Eiselt, Andreas Kosek, Christoph Prückner, Stefan Rager, Oliver Roitinger, Maria Steinberger, Julia Maria Vurglics

Premiere: 15. Mai 2009 in Wien

2009 jährte sich der 500. Geburtstag des Reformators Johannes Calvin. Zur Erinnerung an diesen ebenso maßgeblichen wie umstrittenen Vordenker und Gestalter christlichen Zusammenlebens war das *teatro caprile* auf der Suche nach einer dramatischen Vorlage für einen theatralischen Beitrag, um Calvin auf unterhaltsame und spannende Weise auch einem nicht theologisch oder kirchenhistorisch gebildeten Publikum näher zu bringen. Auch bei diesem Vorhaben war es für das *teatro caprile* wesentlich, dass die besondere Atmosphäre und Eignung von Kirchenräumen für ein Stück mit theologisch-philosophischem Inhalt genützt werden. Obwohl Calvin selbst aufgrund seines distanzierten Standpunktes dem Schauspiel gegenüber eine solche Form der Vermittlung, um sich mit seinen Ideen und seiner Wirkungsgeschichte auseinander zu setzen, vermutlich nicht gut geheißen hätte. Calvin war stets darum bemüht, Genf zu einer vorbildlichen Stadt zu machen. Einerseits versuchte er das etwa durch Tanzverbote und strenge Kirchenzucht zu erreichen. Andererseits waren seinetwegen in Genf in der Mitte des 16. Jahrhunderts alle Bürger vor dem Gesetz absolut gleichgestellt – eine Seltenheit für diese Zeit.

Ausgehen sollte die Beschäftigung mit Calvin von dem bereits existierenden Theaterstück „Servet in Genf“ des Schweizer Autors Albert J. Welti aus dem Jahr

1930, welches sowohl aufgrund seiner historischen Details und der auftretenden historischen Persönlichkeiten gefiel,

„als auch durch seine eigenwillige Deutung der Beziehung zwischen dem Reformator und dem damals von nahezu allen Kirchenmännern zum Ketzer gestempelten Theologen und Arzt Michael (Miguel) Servet.“²²⁸

Das Stück stellt

„die beiden Kontrahenten als kompromisslos ihrem Glauben verpflichtete und in ihrer Psyche durchaus herzliche und bisweilen auch brüchige Personen“²²⁹

dar und zeigt die beiden im privaten Gespräch wie im religiösen Disput. Es endet mit der Abführung Servets durch die Büttel nach einer Anzeige von Calvins Schreiber Nicolas, vor dem bevorstehenden Gerichtsverfahren und der Hinrichtung Servets. Gleichzeitig zeigt das Stück die Vielschichtigkeit der Stimmung im Genf des Sommers 1553.

Ursprünglich sollte der Text von Albert J. Welte nur Ausgangspunkt und roter Faden für die Annäherung an die Person Calvin sein. Die eigenwillige Sichtweise des Autors bot die Möglichkeit, sich daran zu reiben und die „historische Wahrheit“ zu suchen, und dem Publikum

„zusätzliche Informationen und Gedanken zu den auftretenden – größtenteils – historischen Personen sowie erwähnten Begriffen wie Konsistorium, Prädestination oder Ausschluss vom Abendmahl lebendig zu vermitteln.“²³⁰

Geplant war dafür als Inszenierung eine gespielte Probensituation, in der die Schauspieler auf offener Bühne über die von ihnen darzustellenden Personen diskutieren – eingebettet in ausgewählte Szenen des Stücks. Verschiedenste Gründe und Überlegungen führten letztendlich aber dazu, dass der spannend erzählten Geschichte mit beinahe ausschließlich historisch verbürgten Figuren und Begebenheiten der Vorzug gegenüber „dilettierender Religionsgeschichte“²³¹ gegeben wurde. Der sparsame Einsatz von Kostümen und Requisiten im sakralen Raum sollte aber beibehalten werden.

²²⁸ Programmfolder „Servet in Genf“, Archiv Maria Steinberger

²²⁹ Konzept zu „Servet in Genf“ S. 3, Archiv Maria Steinberger

²³⁰ Ebd., S. 5.

²³¹ Programmfolder „Servet in Genf“, Archiv Maria Steinberger

Musikalisch sollten Sequenzen aus der Kantate „Post Tenebras Lux“ des Schweizer Komponisten Otto Barblan (geschrieben zum 400. Geburtstag Calvins) zum Einsatz kommen. Dieses Werk zitiert Genfer Psalmen und enthält Solopartien mit Huldigungen Calvins und sollte somit einen künstlerisch ansprechenden Gegenpol zur kritischen Sicht Calvins bei Welti bilden.

Wie bei „Lucretia“ übernehmen die Schauspieler auch hier mehrere Rollen. Die Ausnahme bilden die Schauspieler in den Rollen von Calvin, Servet und Favre – der Redelführer der „Libertiner“, die Servets Anwesenheit nutzen wollen, um Calvin los zu werden – sie haben jeweils nur diese eine Rolle inne.

Calvin und Servet tragen schlichte graue Kutten, bei Calvin wird das Kostüm um einen Gehstock und die für ihn typische Mütze ergänzt, bei Servet um einen Wanderstab und einen Rucksack. Der Rest des Ensembles trägt ein schwarzes Grundkostüm, das je nach Rolle mit einem entsprechenden Versatzstück angereichert wird. Im Fall der Libertiner sind das kurze bunte Fellüberwürfe, die sie trotz Calvins Verbot von Schmuck und Farbe tragen. Mit diesen Überwürfen wird auch immer ein Spiel betrieben: sind die Libertiner „draußen“ wird die Innenseite der Überwürfe nach außen getragen, um die Farbe zu verbergen. Kommen sie aber in einen Raum, werden die Überwürfe sofort umgedreht, damit die Farben zur vollen Geltung kommen.

Wie schon zuvor bei „Lucretia“ und „Prometheus & Farrago“ wird auch wieder der gesamte Kirchenraum bespielt. Die Empore wird zu den Zuschauerrängen beim komödiantischen „Spiel im Spiel“ in Favres Haus, der Kirchengang wird zu den nächtlichen Gassen Genfs, Die Kanzel ist mal Sumpf und mal Kamin, der Altar wird Aussichtspunkt, Calvins Schreibtisch, Tafel der Libertiner und Bühne für die Komödianten. Servet sitzt sogar als Zuschauer des Spiels in Favres Haus zwischen dem Theaterpublikum, das so auch zu Gästen in Favres Haus wird.

Die Inszenierung besticht auch dadurch, dass keine unnötigen Requisiten eingesetzt werden. Auf die Bühne darf nur, was auch bespielt wird. In Anlehnung an das ursprüngliche Konzept steigt einer der Libertiner sogar kurzfristig aus seiner Rolle aus, um sich beim Regisseur – ebenfalls gerade Libertiner – über das Fehlen eines Dolchs als Requisit zu beschweren. Der Regisseur kontert, indem er meint, das

Publikum habe ausreichend Vorstellungskraft, um sich einen Dolch zu imaginieren. Danach steigen beide wieder in ihre Rollen ein und spielen weiter.

Beim zuvor erwähnten „Spiel im Spiel“, der Komödie, die Favre in seinem Haus veranstaltet, kommt beim Licht erstmals Farbe ins Spiel (mit Ausnahme der Morgendämmerung in der Einleitung des Stücks). Hölle, Erde und Himmel werden als eigene Orte mit eigenem Licht definiert. Auch die Kostüme der Komödianten sind bunt, die „abgetrennten Köpfe“ zweier Schauspieler werden mit Ballons dargestellt, die mit Gesichtern versehen wurden. Als Auftakt zum Schauspiel wird Klarinettenmusik eingesetzt, ebenso im Paradies als Verführungsmittel der Schlange. Abgesehen von der Klarinette kommt in „Servet in Genf“ nur noch eine Trommel zum Einsatz, zu Beginn des Stückes, nach der Pause und zum Umbau nach der Komödie. Ansonsten erklingt nach der ersten Szene in Calvins Haus „O grand Calvin“ aus oben erwähnter Kantate, bzw. am Ende des Stücks ein gesungener Psalm.

„Servet in Genf“ zählt zu den erfolgreichsten Produktionen des *teatro caprile*. Diese Produktion war auf Tournee in Kirchen in ganz Österreich und der Schweiz. Ein unbestrittener Höhepunkt ist sicher der Auftritt im „Temple de la Madeleine“ in Genf, jener Kirche, in der Calvin einst predigte.

4.2.5 König Ottakrings Glück und Wände



König Ottakrings Glück und Wände

Ein theatraler Parcours mit Gesang zur Geschichte des Landhauses "Jenamy" und Alt-Ottakrings

Zusammengestellt von Andreas Kosek

Regie: Andreas Kosek

Mit: Katja Benrath, Rremi Brandner, Katharina Grabher, Andreas Kosek, Christoph Prückner, Rainer Spechtl

Premiere: 23. April 2005 in Wien

Das Herausfordernde war für Kosek bei diesem Projekt – wie auch später bei „Rabbi Tabor und das steinerne Gastmahl“ – die Geschichte des Gebäudes und des umliegenden Grätzels in eine vollständig eigenständig zusammengestellte Textcollage zu integrieren. Gleichzeitig boten die Spielorte aber auch gute Anhalts- und Ausgangspunkte, nach denen man bei der Recherche suchen konnte.

Ausgangspunkt für diese Produktion war das Projekt „wachgeküsst“, in dem die Kornhäusel Villa²³² in Ottakring vor ihrer Integration in das Wohnbauprojekt „Wohnen für Generationen“²³³ beinahe ein Monat lang für eine künstlerische Nutzung zur Verfügung gestellt wurde. Bedingung war, dass die präsentierten Projekte in thematischer Verbindung zur Villa, dem Thema „Alter“ oder Ottakring stehen. Als Kosek gewahr wurde, dass die Projektleitung jemanden suchte, der für diesen spezifischen Raum eine Inszenierung zusammenstellen kann, wurde er aktiv und entwickelte das Konzept für „König Ottakrings Glück und Wände“. Ihn interessierte daran besonders die Arbeit des „nicht-statischen, sondern des dynamischen

²³² Die inzwischen denkmalgeschützte Villa Jenamy in Wien Ottakring, Ecke Ottakringer Straße/Maroltingergasse (Endstelle Straßenbahnlinie 2) ist die älteste erhaltene Landvilla Wiens. Errichtet wurde sie von Josef Georg Kornhäusel, dem bedeutendsten österreichischen Architekten des Biedermeier. Vgl. dazu Folder „wachgeküsst“, Archiv *teatro caprile*

²³³ Pilotprojekt, das sich die Entwicklung von modernen Wohnformen für ältere Menschen zum Thema gesetzt hat. Vgl. dazu Folder „wachgeküsst“, Archiv *teatro caprile*

Weitergehens mit Publikum und Schauspielern.“²³⁴ Für Grabher ist die Faszination Koseks am Inszenieren in ganz bestimmten Räumen sein Erbe aus der bildnerischen Kunst,

„dass er jemand ist, der sehr architektonisch-räumlich denken kann. Das heißt, er geht in einen Raum, und sieht auf einmal das und das – manchmal funktioniert es nicht, aber im Großen und Ganzen, die Blicke, die er hat, die stimmen dann auch für die szenische Umsetzung.“²³⁵

Kosek konzentrierte sich für diese Produktion also erst auf Autoren aus dem 16. Wiener Gemeindebezirk und Texte, die auf den Bezirk Bezug nehmen. Dann recherchierte er über die Geschichte des Hauses, dessen Funktionen und die Biographien der Besitzer. Manchmal war auch eine „thematische Krücke“²³⁶ für die Verbindung notwendig. So hatte er zum Beispiel eine Quelle gefunden, die darüber Auskunft gab, wie viele Kinos es zu welcher Zeit in Ottakring gegeben hatte. In der Folge arbeitete er dann H.C. Artmanns Gedicht „Fua Lauter Aufregung“ in die Collage ein, in dem es auch um das Kino geht, obwohl Artmann selbst aus Breitenensee stammte. Von diesem Gedicht ausgehend ging er dann über zur „Fernseh-Familie“ von Helmut Qualtinger, die ja in ganz Wien spielen konnte. Prinzipiell war aber der Vorsatz gegeben, dicht an der örtlichen Geschichte zu bleiben.

Die Endstation des J-Wagens, heute die Straßenbahnlinie 2, ist der Ausgangspunkt für die Reise in die Geschichte dieses damals noch abbruchreifen Hauses, das der Wiener Architekt Josef Georg Kornhäusel vor etwa 200 Jahren für den Wiener Bürger Josef Edler von Jenamy erbaute und welches die erste einstöckige Landvilla des kleinen, damals noch nicht zu Wien gehörigen, Weinbauerortes war.

Das Stück weist zwei rote Fäden auf. Zum einen die Fremdenführer, die in ehrgeizigem Wettstreit das Publikum durch alle Etagen des Hauses führen und dabei Fakten zum Haus, zur Gegend und zur Namensgebung Ottakrings präsentieren. Gleichzeitig auch eine wunderbare Möglichkeit, bei nicht eindeutiger Klärungsmöglichkeit der Quellen dem Publikum beide Ansätze zu präsentieren. Der zweite rote Faden ist die Geschichte von zwei Admirälen außer Dienst, die das

²³⁴ Interview mit Katharina Grabher, Anhang S. 238.

²³⁵ Ebd. S. 238.

²³⁶ Interview mit Andreas Kosek, Anhang S. 185.

Begräbnis eines Freundes am Ottakringer Friedhof suchen, und sich dabei verirrt haben und so immer wieder die Wege des Publikums kreuzen. Diese beiden roten Fäden werden durchwoben von Gedichten und Szenen von Konrad Bayer, H.C. Artmann, Josef Weinheber, Helmut Qualtinger und vielen anderen, natürlich werden auch historische Unterlagen wie etwa jene des Dokumentationsarchivs des Österreichischen Widerstands (DÖW) verwendet. Selbst Wolfgang Amadeus Mozart kann mit der Villa in Verbindung gebracht werden, da er sein Klavierkonzert Nr. 9 in Es-Dur (KV 271) Jenamys Frau Victoire gewidmet haben soll. Es folgt auch eine Szene zur „ersten Wiener Kindermilchanstalt“, die die Villa über mehrere Jahrzehnte beherbergte. Auch eine kurze Szene über den Monarchisten und NS-Verfolgten Otto Arlow, der Ende der 1980er Jahre den Denkmalschutz für die Villa erwirkte, ist in der Collage enthalten.

Auf dem Parcours begegnet man also in allen Räumen und auf allen Etagen sowie im Stiegenhaus – ebenso inmitten der Installationen anderer Künstler in der Villa – unterschiedlichsten Persönlichkeiten, die alle einen mehr oder weniger starken Bezug zu Ottakring aufweisen. Die Collage endet schließlich thematisch mit dem Wein und den Heurigen, Wienerlieder inklusive.

Wichtig in dieser Produktion ist also auf jeden Fall der Konnex zum Spielort und – wie anfangs erwähnt – das dynamische Durchwandern des gesamten Spielortes, mit dem Ziel, einen Eindruck der Villa und ihrer bewegten Geschichte zu vermitteln und eine lebendige Erinnerung daran zu kreieren.

4.2.6 Rabbi Tabor und das steinerne Gastmahl



Rabbi Tabor und das steinerne Gastmahl
oder Kasperl auf der Mazzesinsel

Ein theatral-musikalischer Parcours durch die Geschichte
der Leopoldstadt

Zusammengestellt von Andreas Kosek

Regie: Andreas Kosek

Mit: Katja Benrath, Andreas Bettinger, Christina Förster,
Katharina Grabher, Rainer Gradischnig, Annamária
Kárpáti, Andreas Kosek, Dietmar Scharmitzer und als
Gast: Peter Mlczoch

Premiere: 21. September 2006 in Wien

Ebenso wie bei „König Ottakrings Glück und Wände“ handelt es sich auch bei „Rabbi Tabor und das steinerne Gastmahl“ um ein Projekt im Rahmen einer kulturellen Zwischennutzung, dieses Mal in der ehemaligen Bundesanstalt für Pflanzenschutz und Samenkunde in Wien Leopoldstadt. Auch hier hatten die Veranstalter wieder das Ziel, Künstlern abseits von kulturellen Standorten eine Präsentationsmöglichkeit zu eröffnen, bis der Umbau des Gebäudes zu einer modernen Wohnanlage startete. Der Name des ausgeschriebenen Projekts lautete: „SAMBA – Samenbank für Wohnbau, Architektur und Kunst“. Der Bauträger des Wohnprojekts und Initiator des Kunstprojekts war – wie auch schon zuvor bei der Kornhäusel Villa – die GEWOG²³⁷. Nach der erfolgreichen Zusammenarbeit in Ottakring, trat die GEWOG für dieses Projekt an Kosek mit der Anfrage heran, ob eine derartige Collage wieder möglich wäre – und Andreas Kosek entwarf ein Konzept.

²³⁷ Die Gemeinnützige Bauträgergruppe GEWOG und NEUE HEIMAT kooperierten damals seit einigen Jahren mit unterschiedlichen Künstlergruppen und stellten Althäuser und Bauplätze für unterschiedliche Kunstprojekte temporär zur Verfügung. Vgl. dazu auch <http://www.gewog-wohnen.at/unternehmensinfo/unternehmensprofil/>

Ähnlich wie bei der Produktion in Ottakring sollte die Form auch diesmal wieder ein geführtes Stationentheater sein. In den ehemaligen Laborräumen der Bundesanstalt für Pflanzenschutz und Samenprüfung soll dabei

„die Geschichte des Gebäudes, des Grätzels und des Bezirks anhand von Lebensberichten, Liedern, Zeitungsmeldungen, Dokumenten, Gedichten (z.B. Theodor Kramer) und Ausschnitten aus Stücken, die eine enge Verbindung mit der Leopoldstadt aufweisen (z.B. DaPonte, Marinelli, Nestroy, Schnitzler) wieder aufleben.“²³⁸

Es soll in dieser Collage dabei sowohl die Geschichte der jüdischen, als auch der nicht-jüdischen Bevölkerung der Leopoldstadt gezeigt werden, machte doch die jüdische Bevölkerung bis zum Holocaust einen beträchtlichen Teil der Bewohner des 2. Bezirkes aus. Ebenso sollten einige der vielen Prominenten, die aus diesem Bezirk stammten oder dort lebten, einbezogen werden. So zum Beispiel Karl Marinelli (1745 – 1804), der 1781 das Leopoldstädter Theater eröffnete und damit die erste stehende Volksbühne in Wien. Die Rolle des „Kasperl“ war dabei ein wesentliches Element der Darstellung, auch in „Dom Juan oder der steinerne Gast“. Mit der Aufführung solcher Stücke belebte Marinelli die Tradition der Don Juan-Spiele zu Allerseelen wieder.

In einzelnen entsprechend ausgestatteten und dekorierten Räumen sollten die Schauspieler Szenen und Texte zum Thema der Collage präsentieren. Die Besucher werden auch hier wieder als Kleingruppe mit maximal 30 Personen von „Fremdenführern“ von Szene zu Szene und Station zu Station geleitet.

Die Formen der Darstellung sind vielseitig und themenspezifisch und reichen von Rezitation über Schauspiel bis hin zu Gesang und performativen Elementen. Als Beispiel führt Kosek in seinem Konzept einen großen Raum der Samenbank an, in den das Publikum über zwei hinabführende Treppen symbolisch ins Wasser eintaucht. Dazu sollten Texte zur Mikwa, dem jüdischen Kultbad, von denen die Leopoldstadt vor 1938 eine Menge aufwies oder auch zu den Donaubädern präsentiert werden.

Weitere potentielle Themen waren nach Koseks Konzept auch noch der Pflanzenschutz, wegen der hier ansässigen Samenbank, die Erklärung der Straßennamen im Umkreis des Gebäudes, wie etwa die Marinelligasse – von der

²³⁸ Konzept zu „Rabbi Tabor und das steinerne Gastmahl S. 2, Archiv Maria Steinberger

ausgehend dann ein Theaterblock eingebaut werden konnte – oder natürlich auch der Prater, eine Erklärung des Begriffs (Kosek führt drei mögliche Herleitungen an), die Verlesung des Artikels zur Öffnung des kaiserlichen Jagdgebietes für die Bevölkerung, oder Szenen zu den Pratervergnügungen.

Anhand des Textbuches²³⁹ ist diesbezüglich Folgendes erkennbar:

Eröffnet wird die Collage mit Marinellis „Dom Juan oder das steinerne Gastmahl“, das er auch im Konzept erwähnt hatte. Ein weinender Kaspar lenkt die Aufmerksamkeit des Publikums auf den Beginn des Spiels. Später steigen drei Fremdenführer in die Szene ein, erklären, wo sich das Publikum befindet und leiten auch gleich über zum Thema des „Leopoldstädter Theaters“. Die Szene des „Dom Juan“ und die Fremdenführer bilden wieder den roten Faden durch die Collage und den Abend. Die Fremdenführer bringen auch in dieser Produktion wieder die Geschichte des Gebäudes und des Bezirks ein.

Kosek verschachtelt gekonnt historische Ereignisse mit Theatertexten und Liedern. So leitet etwa eine Szene aus Nestroys „Freiheit in Krähwinkel“ über zu den historischen Fakten der Oktoberrevolution 1848 in Österreich und verknüpft dieses Ereignis zeitlich mit der Gründung der landwirtschaftlich-chemischen Versuchsstation, aus der sich später genannte Bundesanstalt für Pflanzenschutz und Samenkunde entwickeln sollte. Zitiert und gespielt werden Texte aus einer Festschrift anlässlich 100 Jahre Bundesanstalt für Pflanzenbau und Samenprüfung.

Aber auch viele weitere Texte und Autoren bringt Kosek in die Collage ein. So etwa das Gedicht „Noch ana Sindflud“ von H.C. Artmann, da der 2. Wiener Gemeindebezirk immer wieder mit schweren Hochwässern zu kämpfen hatte, „Die Toten schweigen“ von Arthur Schitzler, oder auch Jura Soyfers „Geschichtsstunde im Jahre 2035“. Sogar Helmut Qualtingers „Travnicsek“ findet Eingang in das Stück.

Aber auch ernste Themen nimmt Kosek in die Collage auf. Anhand des Komponisten Erich Zeisl²⁴⁰ und seiner Eltern behandelt Kosek das Thema der Enteignung der Juden durch die Nazis – das Kaffeehaus der Eltern wurde 1938 von einem

²³⁹ Eine Aufzeichnung stand – wie bei „König Ottakrings Glück und Wände“ – leider nicht zur Verfügung.

²⁴⁰ Erich Zeisl (1905 – 1959) war ein österreichischer Komponist jüdischer Herkunft. Im Frühjahr 1938 übersiedelte er aufgrund des aggressiven Naziterrors erst nach Baden bei Wien, nach der „Reichskristallnacht“ im November 1938 gelang die Flucht nach Paris und im September 1939 schließlich nach Amerika. Vgl. dazu http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002692

kommissarischen Verwalter übernommen und schließlich geschlossen – sowie der Emigration – Erich Zeisl konnte mit seiner Frau am Tag nach der „Reichskristallnacht“ aus Wien abreisen – und auch der Deportation, da Erich Zeisls Vater und dessen zweite Frau aufgrund fehlender Papiere nach Theresienstadt deportiert und schließlich im Vernichtungslager Treblinka ermordet wurden²⁴¹. Zwei Kompositionen von Erich Zeisl fanden Eingang in die Collage, darunter das 1938 entstandene „Komm süßer Tod“. Die im Konzept avisierte Behandlung der Mikwa und der Bäder findet sich nicht in der Collage.

Zum Thema Austrofaschismus und „Anschluss“ Österreichs an NS-Deutschland sind Teile der Trabrennbahnrede Engelbert Dollfuß' vom 11. September 1933 mit der Forderung nach Abschaffung der Demokratie²⁴² und der Rede Hermann Görings gegen den politischen Katholizismus vom 26. März 1938 in Wien enthalten, dokumentiert durch Zeitungsartikel der „Reichspost“ und des „Völkischen Beobachters.“²⁴³

Am Ende der Collage kommen nochmal die Fremdenführer zum Thema Pflanzen zu Wort, auch „Dom Juan“ tritt nochmals auf. Die Collage schließt mit einer Szene aus dem Stück „Werthers Leiden“ des Wiener Autors Joseph Kringsteiner²⁴⁴, der erfolgreiche Stücke vor allem für das Leopoldstädter Theater verfasste.

Die Auseinandersetzung des *teatro caprile* mit der Samenbank und der sie umgebenden Grätzel und Themen war ein so großer Erfolg, dass ob der großen Nachfrage sogar Zusatztermine eingeschoben werden mussten.

²⁴¹ Vgl. dazu Textbuch „Rabbi Tabor und das steinerne Gastmahl“ S. 43f, Archiv *teatro caprile*

²⁴² Das Parlament war zu diesem Zeitpunkt bereits seit dem 4. März 1933 ausgeschaltet durch die Rücktritte der drei Parlamentspräsidenten, was zur Vorsitzlosigkeit und somit zur Beschlussunfähigkeit des Nationalrats führte. Dollfuß sprach von der „Selbstausschaltung des Parlaments“ und wollte nun unter Berufung auf das „Kriegswirtschaftliche Ermächtigungsgesetz“ aus dem Jahr 1917 autoritär regieren. Vgl. dazu http://de.wikipedia.org/wiki/Selbstausschaltung_des_Parlaments

²⁴³ Vgl. dazu Textbuch „Rabbi Tabor und das steinerne Gastmahl“ S. 33 bzw. 41, Archiv *teatro caprile*

²⁴⁴ Joseph Ferdinand Kalasanz Kringsteiner (1775 – 1810) war ein österreichischer Schriftsteller und Beamter. Das hier genannte Stück trägt den vollständigen Titel „Werthers Leiden. Eine lokale Posse mit Gesang in einem Aufzug“ und wurde 1806 für das Leopoldstädter Theater verfasst. Vgl. dazu http://de.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_Kringsteiner

4.2.7 KlimtAKTStück



KlimtAKTStück

Performance zu Klimts Schaffen in seinem letzten Atelier
Zusammengestellt von Andreas Kosek

Regie: Andreas Kosek

Mit: Katharina Grabher, Andreas Kosek, Maria Steinberger

Premiere: 20. Juni 2007 in Wien

Andreas Kosek als Gustav Klimt²⁴⁵

Diese Collage zu Gustav Klimt wurde nur an einem einzigen Termin im Rahmen von „Ein Fest für die Zukunft des Klimt Ateliers“ in Kooperation mit dem Verein „Gedenkstätte Gustav Klimt“ in Klimts letztem Atelier in Hietzing, Feldmühlgasse 11, aufgeführt. Aus diesem Grund gibt es zu dieser Produktion auch keinen eigenen Flyer, sondern nur ein Foto von Andreas Kosek als Gustav Klimt.

Thematisch ist diese Produktion „EinAbendAKTStück“ ähnlich, wird aber zu etwas Besonderem durch das Ausrichten auf ausschließlich einen Künstler direkt an dessen spezifischer Schaffungsstätte:

„Ein verlorener Garten draußen in St. Veit. Von der Straße aus erblickt man bloß eine weitgestreckte, wenig gepflegte Wiese; dahinter Büsche. Was aber jenseits der Büsche sich birgt, im Schatten ragender Baumwipfel, vermag kein lauerndes Auge zu erspähen. So ruht dort das Geheimnis einer Künstlerwerkstatt; man könnte ebenso gut vermuten, der Zufluchtsort eines Liebenden. Auch huschen, wenn du näher kommst, Frauengestalten dort einher, die rasch irgendwo verschwinden. Blumen blühen in üppigen Farben...“²⁴⁶

Eröffnet wird die Inszenierung im Garten der Villa mit einer Kombination aus Klimt von Andreas Kosek in den Mund gelegten und verkörperten Text vor dem

²⁴⁵ Foto aus dem Archiv des *teatro caprile*, © Maria Steinberger

²⁴⁶ www.teatro.caprile.at.tf, zitiert nach Fritz Servaes, Der Merker 1912

Atelierfenster, im Hintergrund eine Schlauch-Performance²⁴⁷ von Katharina Grabher auf dem Balkon darüber und später dann die Stufen herunter. Dabei werden Texte, die Klimt als einen allen Reizen und Genüssen aufgeschlossenen Charakter und dessen geradezu rauschhafte Begeisterung für Blumen und Farben darstellen, verwoben mit einem von Grabher in ihrem Schlauch gesprochenen Heine-Gedicht über die Schönheit eines Gartens und dem darin liegenden Landhaus. Danach geht Klimt mit dem Publikum redend die Villa entlang nach vorne zum Hauseingang und erklärt dabei auch, dass das Atelier zu seiner Zeit noch anders ausgesehen habe: ebenerdig und ohne Balkon.

Im Empfangszimmer der Villa spielt dann eine Szene mit Friederike Beer-Monti, die vom Auftragswesen der Kunst handelt und die schließlich im Atelier endet. Während Beer-Monti Modell steht, unterbricht Klimt immer wieder die Arbeit und geht ins Nebenzimmer, wo sich „seine“ Modelle aufhalten und bei welcher Gelegenheit auch Klimts verschwenderische Großzügigkeit im Umgang mit seinen Modellen thematisiert wird, die er aushielt und versorgte. Es folgt dann eine Szene über das Modellstehen, ähnlich wie beim „AbendAKTStück“, hier werden aber Texte zur kunsthistorischen Bedeutung von Klimts Werk und Schaffen eingearbeitet.



Maria Steinberger als Friederike Beer-Monti²⁴⁸

Die verwendeten Kostüme sind den Originalen nachempfunden. So trägt Friederike Beer-Monti etwa ein nachgeschneidertes Kleid der Wiener Werkstätte:

ohne Korsett – was damals ein Novum darstellte – von den Schultern lose herabhängend und mit bequemen weiten Ärmeln. Angefertigt wurden diese Kleider mit größtem

kunsthandwerklichen Können und qualitativ hochwertigen Materialien.

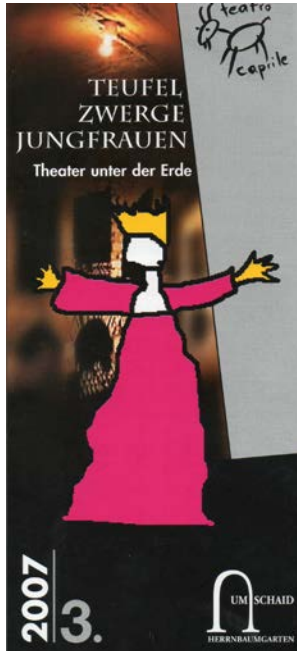
Auch das von Kosek getragene indigoblaue, schlafgewandähnliche Kleidungsstück ohne Gürtel ist einem von Klimt getragenen Original nachempfunden. Klimt war mit

²⁴⁷ Vgl. dazu S. 15 dieser Arbeit.

²⁴⁸ Foto aus dem Archiv des *teatro caprile*, © Andreas Kosek

diesem Gewand auf diversen Fotos zu sehen, unter anderem gemeinsam mit seiner Muse und Lebensgefährtin Emilie Louise Flöge, die ein dem oben gezeigten Bild nicht unähnliches Kleid (Entwurf von Koloman Moser) trug.

4.2.8 Teufel, Zwerge, Jungfrauen



Teufel, Zwerge, Jungfrauen

Theater unter der Erde

Die Sagenwelt Niederösterreichs adaptiert von Joe Pesl

Regie: Andreas Kosek

Mit: Florian Dubois, Katharina Grabher, Andreas Kosek, Julia Litschauer, Joe Pesl, Manfred Stadlmann, Maria Steinberger
Aus Mistelbach mit dabei: Raphaela und Oliver Eybel

Premiere: 20. Juli 2007 in Herrnbaumgarten (NÖ)

Wie bei den anderen raumspezifischen Inszenierungen war auch in diesem Fall zuerst der Ort, also der Weinkeller. Die Idee, in diesen unterirdischen Gängen ein Theaterstück zu inszenieren, folgte aber bald nachdem das *teatro caprile* den Keller entdeckte. Bis zur Umsetzung sollte es aber einige Jahre dauern. Die erste Einreichung im Rahmen des Weinviertel-Festivals fand 2004 statt. Die Premiere konnte aber erst 2007 begangen werden.

Die meisten Märchen, Legenden und Sagen beginnen mit den Worten „Es war einmal...“ und beschwören damit eine lang vergangene Zeit herauf, die historisch nicht einzuordnen ist. Die Sagen wurden von Generation zu Generation weiter gegeben und schließlich schriftlich fixiert. Es sind Erklärungsversuche für das

Unbekannte und das Unerklärbare, was diese Geschichten enthalten, aber auch eine „Rechtfertigung des Seienden“²⁴⁹.

Ein Motiv, das sich durch beinahe alle diese Geschichten zieht, ist der ewige Kampf zwischen „Gut“ und „Böse“, „Gott“ und „Teufel“, und zwischen „denen da oben“ und „denen da unten“. Die Geschichten bilden Brücken zwischen real existierenden Welten:

„Der Welt des meist einfachen und gottgläubigen Volkes, das zum Großteil aus biederer Bauern und Handwerkern bestand, und der Welt des regierenden Adels und des allmächtigen Klerus.“²⁵⁰

So entwickelten sich aus Gerüchten Geschichten über Heldentaten und unermessliche Reichtümer. Und wenn ein Mitbürger plötzlich und unerwartet zu Reichtum oder Ansehen gelangte, musste der Teufel seine Finger im Spiel haben.

Der weitverzweigte Weinkeller Gottfried Umschaid's in Herrnbaumgarten, dem Herzen des Weinviertels, bietet sich als idealer Aufführungsort für ein derartiges „Grottenspektakel“²⁵¹ an, das sich mit der Mystik und Sagenwelt eben dieser Region „auf amüsante wie schaurige Weise“²⁵² auseinandersetzt.

Den Rahmen dieser Sagenschau bildet die Geschichte des Schäfers Berthold, der eine verwunschene Jungfrau befreien möchte, indem er sie in der Gestalt von drei unterschiedlichen Ungeheuern küsst. Das Publikum soll ihn nun bei der Suche nach den Ungeheuern unterstützen: „Ihr gemeinsamer Weg wird zu einer Reise durch die Welten und durch die Zeit.“²⁵³

In der Endfassung des Textes wurden insgesamt zehn Sagen verarbeitet. Zusätzlich verfasste Andreas Kosek eine Szene zwischen einem Engel und einem Teufel, in der ein Streitgespräch über Sichtweisen und Auffassungsunterschiede zwischen „Gut = oben“ und „Böse = unten“ geführt wird, aus der Perspektive von „gewöhnlichen Angestellten“ beider Parteien. Die dramatisierten Sagen werden teilweise ineinander verschachtelt und auf mehrere Teile aufgeteilt, mit dem Schäfer Berthold als verbindendes Glied zwischen den einzelnen Szenen und vorantreibender Motor der

²⁴⁹ Programmfolder zu „Teufel, Zwerge, Jungfrauen“, Archiv Maria Steinberger

²⁵⁰ Einreichung „Teufel, Zwerge, Jungfrauen“ zum Weinviertel-Festival 2004 S. 2, Archiv *teatro caprile*

²⁵¹ Programmfolder zu „Teufel, Zwerge, Jungfrauen“, Archiv Maria Steinberger

²⁵² Ebd.

²⁵³ Einreichung „Teufel, Zwerge, Jungfrauen“ zum Weinviertel-Festival 2004 S. 2, Archiv *teatro caprile*

Handlung. Das Publikum wird in dieser Inszenierung auf vielfältige Weise beteiligt und involviert, alleine schon durch das aktive Mitgehen mit Berthold in den Weinkeller als Helfer seiner Unternehmung. Der Schäfer fragt seine Helfer dabei auch immer wieder um Rat, was er denn nun tun solle. In der Sage „König Otter und das Ruprechtsloch in Otterberg“ müssen die Zuschauer kegeln, damit sie die Zwerge passieren können und diese ihnen wichtige Informationen für das Vorhaben des Schäfers geben. Bei „Die Teufelsmauer bei St. Johann in der Wachau“ bekommen die Zuschauer vom Teufel höchstpersönlich Ziegel in die Hand gedrückt, die sie dann verbauen müssen. Entspannter geht es da bei „Die vergessene Kapelle auf Burg Scharfeneck“ zu. Hier wird das Publikum kurzerhand zur Hochzeitsgesellschaft, verkostet den Wein und die Fruchtsäfte des Hausherrn und bekommt Knabbergeback serviert. Dafür wird gerne mit dem Brautpaar angestoßen. Am Ende des Stückes muss sogar noch jemand aus dem Publikum das dritte Ungeheuer küssen, da den Schäfer der Mut verlässt. Die so zurückverwandelte Prinzessin fragt dann wiederum das Publikum, ob sie dem Schäfer diesen letzten Ausrutscher verzeihen solle, denn immerhin habe er sie ja doch zweimal geküsst. Daraus entsteht manchmal ein kurzes Gespräch, aber immer mit dem Ausgang, dass die Prinzessin Berthold verzeiht. Zurück an der Oberfläche trifft die Gruppe auf den Schäfer und die Prinzessin geht mit ihm gemeinsam ihres Weges.

Als Bühnenbild dient groß teils die vorhandene Architektur des Weinkellers mit gemauerten Tischen und Bänken bzw. Nischen und abgehenden Räumen (hier ein Foto vom Keller rein). Nur wenig muss ergänzt werden, so etwa ein Sarg, ein Fass, in dem der Tod Platz findet, oder eine umstürzende Mauer aus leeren Weinkartons.

Was das Licht betrifft, so heißt es diesbezüglich im Einreichungskonzept:

„Im Sinne der mystischen Gesamtatmosphäre der ‚Expedition durch die Unterwelt‘ werden indirekte Lichtquellen (zB die ‚Leuchtsteine‘ des Bildhauers Peter Berger), Lichtstrahlen aus unerwarteten Winkeln, farbiges Licht und auch Kerzen in großer Zahl eingesetzt. Gänge leuchten auf, ziehen die Besucher zum nächsten Geschehen und verlöschen hinter ihnen wieder.“²⁵⁴

Mit Ausnahme der Kerzen, die schließlich doch nur vereinzelt eingesetzt wurden, setzte Kosek dieses Lichtkonzept bis hin zu den „leuchtenden Steinen“ Peter Bergers um.

²⁵⁴ Einreichung „Teufel, Zwerge, Jungfrauen“ zum Weinviertel-Festival 2004 S. 5, Archiv *teatro caprile*

Bei den Kostümen kamen einerseits zeitgenössische Kleidungsstücke und moderne Ausstattung zum Einsatz, wie etwa der Nadelstreif und das Handy des Teufels, um zu zeigen, dass diese Figuren immer noch heutig sind. Andererseits tragen die Feenkönigin und die Prinzessin prunkvolle Roben oder trägt der Kuenringer eine Ritterrüstung, um die „Romantische Schaulust“²⁵⁵ zu stillen.

Für etwa zwei Stunden taucht das Publikum bei dieser Produktion ab in eine Welt der Mythen und Phantasien, gespickt mit zum Teil unerwarteter Beteiligung und romantischem Ausgang. Trotz sechs Vorstellungen pro Wochenende im Juli 2007 war die Nachfrage so groß, dass die Produktion im September schließlich wieder aufgenommen wurde.

4.2.9 Auf der Flucht



Szenenfoto „Auf der Flucht“²⁵⁶

Auf der Flucht: Gargellen – Sarotla – Schweiz

Interaktives Theater
mit geführter Tageswanderung

Regie: Andreas Kosek

Mit: Roland Etlinger, Katharina Grabher, Maria King, Andreas Kosek, Mark Némét

Premiere: 15. September 2013 in Vorarlberg

Bereits einige Jahre bevor „Auf der Flucht“ verwirklicht werden konnte, hatte das *teatro caprile* die Idee zu diesem Projekt. Es gab diesbezüglich schon Versuche von Katharina Grabher bei Schweizer Wanderwegen geführte Wanderungen auf früher bedeutsamen Wegen zu initiieren, die aber erfolglos blieben. Im Rahmen einer Veranstaltungsreihe des Heimatschutzvereins Montafon – Montafoner Museen mit

²⁵⁵ Ebd., S. 5.

²⁵⁶ Foto aus dem Archiv des *teatro caprile*, © Walter Kegele

dem Titel „Septimo“ konnte das Projekt schließlich verwirklicht werden. Ursprünglich wurde das Konzept mit dem Titel „Grenzüberschreitungen und Fluchten“ eingereicht. Im Verlauf der Entwicklung der Produktion stellte sich der Titel „Auf der Flucht: Gargellen – Sarotla – Schweiz“ aber als passender heraus.

Ziel dieses Projekts ist die historische Aufarbeitung von Fluchten über den Rätikon, basierend auf Zeitzeugenberichten, historischen Dokumenten und literarischen Texten von Ödön von Horvath, Walter Benjamin, Franz Werfel, Jura Soyfer und anderen. Es sollten „theatralische und tänzerische Streiflichter“²⁵⁷ der Fluchten zur NS Zeit entstehen. Beabsichtigt war die Annäherung an Fragen wie etwa jene der Fluchthelfer, ab wann soll/darf/muss man etwas tun gegen die Verfolgungen des NS-Regimes, oder die Frage danach, wie ein Flüchtender geht und was er dabei wahrnimmt, er, der nicht gesehen werden darf und der weitergehen muss, selbst wenn er den Weg nicht kennt. Die Berge dieser Grenze bieten dabei einerseits Schutz und Orientierung, andererseits bedeuten sie Gefahr für jene ohne Bergerfahrung und mit mangelnder Ausrüstung. Die Fluchthelfer mussten über perfekte Kenntnis der Gegend und die nötige Ausrüstung verfügen, sowie über Wissen um die Bedeutung der Witterung und die Möglichkeit zum Unterschlupf, aber auch um Techniken zur Ablenkung, zum Beispiel indem sie im Falle einer Feindbeobachtung mit unterschiedlichen Glocken eine Tierherde vortäuschten. Flucht bedeutete in dieser Gegend gegenseitige Auslieferung für Helfer wie für Fliehende, denn wurde man erwischt bedeutete das den Tod für alle Beteiligten. Auch die Sprachbarriere sollte dabei Berücksichtigung finden, denn es war für flüchtende Juden aus dem Osten Österreichs sicher kein Leichtes, die Einheimischen zu verstehen. Darüber hinaus bestand die Gefahr des vorzeitigen Scheiterns der Flucht, wenn man als nicht in diese Gegend gehörig auffiel.

Das Team sollte dem Konzept zufolge aus Schauspielern, einer Tänzerin, eventuell sogar Einheimischen und spielfreudigen Wanderern bestehen. Auch ein direkter Verwandter des Fluchthelfers, Retters und Schmugglers Meinrad Juen sollte mitwirken. Was Sound und Musik betrifft, konnten aufgrund der notwendigen Mobilität nur leichte Instrumente wie Geige oder Blasinstrumente infrage kommen

²⁵⁷ Vgl. www.teatro.caprile.at.tf

bzw. gab es die Überlegung einen tragbaren Verstärker einzusetzen, mit dem Geräusche

„wie Wind, das Gehen auf Steinen und Geröll sowie das Rascheln von Blättern und Knacken von Zweigen verstärkt und als environmental sound eingesetzt werden kann.“²⁵⁸

Gespielt sollte lediglich beim Aufstieg werden, den Rückweg sollten die Zuschauer individuell bestreiten können. Für all jene, die wieder mit der geführten Wanderung zurückgehen wollten, sollte zum Abstieg der gleiche Weg wie zuvor zum Aufstieg verwendet werden, da das den Erfahrungen der Flüchtlinge entspricht, die verhaftet wurden. Während des Aufstieges wurden Pausen an markanten und in Fluchtwegen erwähnten Stellen eingeplant, die das *teatro caprile* als „Szenenspots“²⁵⁹ verwenden wollte. Im Konzept werden als Szenenspots folgende Orte genannt: das Hotel Madrisa als Ausgangspunkt, Maisäß²⁶⁰, Alpe, Szenen im freien Gelände und schließlich das Sarotla Joch und die Grenze zur Schweiz. Auch eine Schlechtwettervariante im Hotel Madrisa war angedacht. Die Wanderung sollte von Michael Jasper, dem Leiter des Heimatmuseums Schruns, angeführt werden.

Auch im Hinblick darauf welche Szenen an welchen Orten stattfinden sollten, ist das Konzept schon sehr konkret ausgearbeitet. So sollte im Hotel Madrisa, das Urlauber ebenso beherbergte wie Flüchtlinge und in dem sich die Einheimischen mit den Fluchtwilligen trafen, an alle Teilnehmer eine in eine Zeitung eingewickelte Sardinendose ausgegeben werden – jene Gegenstände, die Jura Soyfer bei seiner Festnahme im Montafon bei sich trug. Mit einem Text von ihm wird die Produktion auch eröffnet. Prinzipiell sollen sich im Hotel Madrisa „jüdischer Witz und alemannische Bauernschläue“²⁶¹ treffen. Im weiteren Verlauf und an den weiteren Orten waren noch Teile aus Franz Werfels „Cella oder die Überwinder“ und aus Ödön von Horvaths „Hin und her“ geplant, sowie Texte von Walter Benjamin und historische Hintergründe zu der angestrebten Grenze, verquickt mit Tanz- und Schlauchperformances und auch der Biographie des Fluchthelfers Meinrad Juen, erzählt von seinem Neffen. Der Abschluss der Wanderung war auf dem Sarotla Joch

²⁵⁸ Konzept zu „Grenzüberschreitungen und Fluchten“ S. 5, Archiv Maria Steinberger

²⁵⁹ Ebd., S. 5.

²⁶⁰ Maisäß oder Maiensäss bezeichnet eine Sonderform der Alpe/Alm: eine gerodete Fläche mit Hütten und Ställen. Auf jedem Maiensäss steht mindestens ein kleines Haus und ein Stall. Vgl. dazu <http://de.wikipedia.org/wiki/Maiensäss>

²⁶¹ Konzept zu „Grenzüberschreitungen und Fluchten“ S. 6, Archiv Maria Steinberger

an der Grenze zur Schweiz geplant, wieder mit einer Szene aus Franz Werfels „Cella oder die Überwinder“.

Aus dem Textbuch in der Fassung vom 21. August 2013 ist zu erkennen, dass nach einem Lokalausganschein die geplanten Spielorte wie auch die Textauswahl modifiziert wurden. Die Ausgangsszene im Hotel Madrisa blieb unverändert. Weitere Spielorte waren jetzt die Rongg Alpe, wo eine Tanzperformance mit einem Text von Franz Werfel verschränkt werden sollte, die Untere Röbi Alpe, wo Zeitzeugenberichte zu Meinrad Juen, oral history und historische Recherche Koseks unter Anderem zum Rassengesetz und zur Schweizer Flüchtlingspolitik zu Texten verarbeitet wurden, und die Obere Röbi Alpe, wo wieder eine Tanzperformance stattfinden sollte, verwoben mit der Geschichte zweier junger Jüdinnen, die auf der Flucht ertappt wurden und sich erhängt hatten, und dem Gestapo Offizier, der sie aufzuspüren versuchte. Danach wird eine Mittagsrast eingelegt, bei der die Sardinenbüchse verzehrt und ihre Bedeutung erläutert wird. Als Abschluss der Wanderung nach der Rast war wieder das Sarotla Joch – mit einer Schlauchperformance auf dem Weg dorthin – und die Schweizer Grenze mit oben erwähnter Szene von Franz Werfel geplant. Auf den Einsatz von Musikinstrumenten oder verstärkten Geräuschen wurde vollständig verzichtet.

Bei der Aufführung schließlich wurde den Erzählungen Grabhers und Koseks zufolge allerdings aufgrund des Wetters und der anstrengenden Wanderstrecke von einer Wanderung bis hinauf zur Grenze abgesehen. Der Verlauf bis zur Mittagspause blieb unverändert, nur ein Text zur Bücherverbrennung von Karl Springenschmid wurde ersetzt durch ein Gedicht von Theodor Kramer. Nach der Mittagsrast wanderte man jetzt allerdings nicht mehr weiter zum Joch, sondern trat den Abstieg an. Die Szenen, die für das Wegstück bis zur Grenze geplant waren, fanden jetzt – anders als im Konzept vorgesehen – während des Abstiegs statt, an den zuvor bespielten Orten. Dafür wurden Szenen zum Teil umgestellt und auch kurze Sequenzen gestrichen. Das Stück endete nun textlich zwar schon mit Franz Werfels „Cella oder die Überwinder“, allerdings auf der Unteren Röbi Alpe, wo die beiden Figuren des Stücks nun die Erlaubnis erhielten „in Erwägung der Menschlichkeit“²⁶² die Schweizer

²⁶² Textbuch „Auf der Flucht“ S. 32, Archiv Maria Steinberger

Grenze zu überqueren. Von dort wurde dann gemeinsam zur Rongg Alpe zurück gewandert.

Ein Bericht von Montafon-tv würdigte besonders die emotionale Dichte und die Verwendung historischer Fakten dieser Produktion und, dass die Wanderer in diesem Projekt nicht nur Zuschauer, sondern auch Involvierte und Wegbegleiter der Flüchtlinge auf ihrem schwierigen Weg sind. Die Landschaft passt zur Geschichte, die Geschichte ist in dieser Landschaft passiert.

Ursprünglich war „Auf der Flucht“ als einmalige Vorstellung im Rahmen von „Septimo“ geplant, inzwischen gibt es aber aufgrund des regen Interesses bereits Termine für eine Wiederaufnahme im Sommer 2015.

5. Schlussbemerkung

Das vorangegangene Kapitel gibt einen Einblick in das Schaffen des *teatro caprile* und wie es seine künstlerischen Ansprüche umgesetzt hat. Neben den hier besprochenen Inszenierungen hat das *teatro caprile* in seiner mehr als zwanzigjährigen Geschichte aber auch noch zahlreiche weitere Projekte umgesetzt, von diversen Lesungen über Theater-Workshops im In- und Ausland bis hin zu einem Film. Derzeit tourt es mit der Produktion „1914/15 – Das erste Jahr des Krieges, die letzten Tage der Menschheit“ – einer theatral-performativen Annäherung an den Ausbruch des Ersten Weltkrieges, zusammengestellt von Andreas Kosek – durch die Lande. Zuletzt trat das *teatro caprile* damit sogar in Teheran auf.

Laut Kosek hat sich das Interesse des *teatro caprile* inzwischen etwas verlagert. Es werden nicht mehr so viele absurde Stücke inszeniert – obwohl eine entsprechende Ebene gerne noch in die Inszenierungen eingebracht wird, wie zuletzt etwa bei „Montevideo“ – sondern das *teatro caprile* bewegt sich eher in Richtung eines historisch-dokumentarischen Theaters. Inzwischen wird vom Publikum nicht mehr so sehr das Folgen und Begreifen surrealistischer Ideen, sondern vielmehr historischer Zusammenhänge gefordert. Derzeit ist gerade ein Projekt quasi als Fortsetzung zu „1914/15“ in Planung, das den Kriegsverlauf behandeln soll. Aktuell wurde gerade ein diesbezügliches Konzept eingereicht und befindet sich in Überprüfung.

Nicht zuletzt durch die vielfältige Arbeitsweise des *teatro caprile* besteht von vielen Seiten reges Interesse an speziell zusammengestellten Produktionen zu einem bestimmten Ereignis oder Thema. Zuletzt wurde etwa von Daniel Schmidholz aus St. Gallen – ein Kontakt, der seit der Produktion „Servet in Genf“ besteht – angefragt, ob das *teatro caprile* nicht anlässlich eines Jubiläumsjahres der Reformation 2017 eine geführte Wanderung zum Thema erarbeiten könnte, ausgehend von Zwinglis Geburtsort. Die ersten Besprechungen diesbezüglich haben bereits stattgefunden, Kosek recherchiert. Aber auch der Osteuropa-Schwerpunkt gerät nicht in Vergessenheit und das Interesse an besonderen Räumen ist nicht versiegt. Es gibt also auch weiterhin noch jede Menge Potential für raumunabhängige Inszenierungen und inszenierte Räume.

6. Literatur- und Quellenverzeichnis

6.1 Archivquellen

Archiv *teatro caprile*: Das Archiv des *teatro caprile* ist im Privatbesitz von Andreas Kosek und befindet sich an seiner Privatadresse im 14. Wiener Gemeindebezirk. Zu den frühen Produktionen sind sämtliche Unterlagen zu den Inszenierungen sowie Schriftverkehr mit offiziellen Stellen und diverse Abrechnungen in Papierform vorhanden, zu den späteren Produktionen in digitaler Form. Alle in dieser Arbeit abgebildeten Flyer entstammen ebenso diesem Archiv.

Archiv Maria Steinberger: Dieses Archiv ist im Privatbesitz der Verfasserin dieser Arbeit und befindet sich an ihrer Privatadresse im 16. Wiener Gemeindebezirk. Es umfasst Unterlagen, Regiebücher und Konzepte jener Produktionen des *teatro caprile*, an denen sie als Regieassistentin mitgearbeitet hat.

6.2 Literaturverzeichnis

Birbaumer, Ulf: Theorie und Praxis alternativer theatralischer Kommunikation am nicht-institutionalisierten Theater in Europa nach 1965. Dargestellt am Beispiel der Theaterarbeit von Dario Fo, Augusto Boal und Armand Gatti. Habilitationsschrift Universität Wien, 1981.

Boal, Augusto: Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler. Herausgegeben und aus dem Brasilianischen übersetzt von Marina Spinu und Henry Thorau. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1989. (edition suhrkamp 1361)

Breton, André: Die Manifeste des Surrealismus. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1968.

Brook, Peter: Der leere Raum. Berlin: Alexander Verlag, 1997.

Brook, Peter: Das offene Geheimnis. Gedanken über Schauspielerei und Theater. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1998. 2. Auflage Januar 2000.

Camus, Albert: Der Mythos des Sisyphos. Deutsch und mit einem Nachwort von Vincent von Wroblewsky. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999

Daus, Ronald: Das Theater des Absurden in Frankreich. Stuttgart: Metzler, 1977. (Sammlung Metzler; M 147: Abt. D, Literaturgeschichte)

Esslin, Martin: Das Theater des Absurden. Frankfurt/Main; Bonn: Athenäum Verlag, 1964.

Keller, Christoph: Neues von der russischen Avantgardegruppe Oberiu: Drei linke Stunden. DIE ZEIT Archiv. Ausgabe 51/1992. <http://www.zeit.de/1992/51/drei-linke-stunden>

Ladurner, Rudolf: Das Theater von Dario Fo. Dissertation Universität Wien, 1980.

Müller, Bertram: Absurde Literatur in Rußland. Entstehung und Entwicklung. München: Otto Sagner in Kommission, 1978. (Arbeiten und Texte zur Slawistik 19)

Müller-Scholle, Christine: Das russische Drama der Moderne. Eine Einführung. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1992.

Nagel, Joachim: Wie erkenne ich? Die Kunst des Surrealismus. Stuttgart: Belser, 2007. S. 24.

Ostashevsky, Eugene (Ed.): OBERIU. An Anthology of Russian Absurdism. Evanston; Illinois: Northwestern University Press, 2006.

Passeron, René (Hg.): Kleines Lexikon des Surrealismus. Köln: Edition Berend von Nottbeck im Verlag Wissenschaft und Politik, o.J.

Rakusa, Ilma: Die hintergründigsten russischen Schriftsteller: Daniil Charms. Warum, warum bin ich der Beste? DIE ZEIT Archiv. Ausgabe 43/1984.
<http://www.zeit.de/1984/43/warum-warum-bin-ich-der-beste>

Short, Robert: Dada und Surrealismus. Stuttgart; Zürich: Belser, 1984.

Staffler, Armin: Augusto Boal. Einführung. Essen: Oldib Verlag, 2009.

Thorau, Henry: Lokaltermin ‚Unsichtbares Theater‘. Anmerkungen zu einer umstrittenen Methode Augusto Boals. In: Ruping, Bernd: Gebraucht das Theater. Die Vorschläge Augusto Boals. Erfahrungen, Varianten, Kritik. Münster; Hamburg: Lit, 1993. (Theaterpädagogik; Bd. 17.)

Urban, Peter: Oberiu, Vereinigung der Realen Kunst. Editorische Vorbemerkung. In: Wehr, Norbert (Hg.): Schreibheft, Zeitschrift für Literatur, Nr. 39, Mai 1992.

Urban, Peter: Oberiu, Vereinigung der Realen Kunst. Manifest, 1928. In: Wehr, Norbert (Hg.): Schreibheft, Zeitschrift für Literatur, Nr. 39, Mai 1992.

Urban, Peter: Chronik Oberiu 1925 - 1932 In: Wehr, Norbert (Hg.): Schreibheft, Zeitschrift für Literatur, Nr. 40, November 1992.

6.3 DVD/Video

Bahnhof/(zeitgend), Aufzeichnung aus der Hauptpost Innsbruck (T), 3. Juli 1998
Bahnhof/(zeitgend), Aufzeichnung aus dem Otto Wagner Hofpavillon Wien, April 1998

Batschka Balkan, Aufzeichnung aus dem Cabaret Renz Wien, Jänner 2006
Batschka Balkan, Aufzeichnung aus der Café Arena Bar Wien, 22. April 2010

Das verspeiste Buch, DVD Master, 2004

Der letzte Stich, Aufzeichnung aus dem Mehrzwecksaal Schlins (V), 22. Mai 1993

Der letzte Stich, Aufzeichnung aus dem Hardrock Café Wien, 15. Juni 1993

Der totgeglaubte Wurm, Zusammenschnitt aus einer Aufzeichnung aus dem Café Spectrum Wien, 22. Juni 1995

Eine gewisse Anzahl Gespräche, Aufzeichnung vom 14. Oktober 1995 in Nenzing (V)

Helvers Nacht, Aufzeichnung aus dem Jugendstiltheater Wien, 2009

Montevideo, Aufzeichnung aus der Remise Bludenz (V), 28. November 2012

Prometheus & Farrago, Aufzeichnung vom 28. April 2006 in der Zwinglikirche Wien

Servet in Genf, Aufzeichnung vom 15. Mai 2009 in der Zwinglikirche Wien

Sünden Fälle, Aufzeichnung aus dem dietheaterkonzerthaus Wien, Juni 1997

Vaterunser, Aufzeichnung aus dem Collegium Hungaricum Wien, Juni 2002

Vaterunser, Aufzeichnung aus dem Theater am Saumarkt (V), Februar 2005

6.4 Internetquellen

Animazione Ausbildung (Zugriff 15.9.2014):

http://de.wikipedia.org/wiki/Dramatisches_Zentrum

Armand Gatti (Zugriff 15.9.2014):

<http://www.armand-gatti.org/index.php?cat=biographie>

Befreiungspädagogik (Zugriff 20.12.2014):

http://de.wikipedia.org/wiki/Paulo_Freire

<http://de.wikipedia.org/wiki/Befreiungspädagogik>

Blockwart (Zugriff 28.12.2014):

<http://de.wikipedia.org/wiki/Blockleiter>

Daniil Charms (Zugriff 30.11.2014):

<http://www.umsu.de/charms/texte/WERK.HTM>

http://de.wikipedia.org/wiki/Daniil_Charms

Dario Fo (Zugriff 14.12.2014):

http://de.wikipedia.org/wiki/Dario_Fo

<http://www.mein-italien.info/literatur/fo.htm>

Erich Zeisl (Zugriff 25.1.2015):

http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002692

Franz Weichenberger (Zugriff 25.9.2014):

www.franzweichenberger.com

Freies Assoziieren (Zugriff 8.12.2014):

http://de.wikipedia.org/wiki/Freie_Assoziation

Guillaume Apollinaire (Zugriff 8.12.2014):

http://de.wikipedia.org/wiki/Guillaume_Apollinaire

Herwig Seeböck (Zugriff 15.9.2014):

http://de.wikipedia.org/wiki/Herwig_Seeböck

Johannes C. Hoflehner (Zugriff 25.9.2014):

www.forumschwechat.com/ueber-uns/intendanz-hoflehner

Joseph Ferdinand Kalasanz Kringsteiner (Zugriff 25.1.2015):

http://de.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_Kringsteiner

http://lithes.uni-graz.at/kasperls_erben/pdfs_erben/brandner-kapfer_kringsteiner.pdf

Maisäß (Zugriff 16.1.2015):

<http://de.wikipedia.org/wiki/Maiensäss>

Oberiu (Zugriff 30.11.2014):

<http://de.wikipedia.org/wiki/OBERIU>

Otto Wagner (Zugriff 28.12.2014):

http://de.wikipedia.org/wiki/Otto_Wagner

<http://www.wienmuseum.at/de/standorte/otto-wagner-hofpavillon-hietzing.html>

Pelzflatterer (Zugriff 15.9.2014):

www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/Pelzflatterer/Pelzflatterer.htm

Peter Brook (Zugriff 20.12.2014):

http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_Brook

Rainer Spechtl (Zugriff 25.9.2014):

www.rainerspechtl.at

Roman Wuketich (Zugriff 25.9.2014):

<http://www.theaterpaedagogik.at/paedag/wuketich.html>

Selbstausschaltung des Parlaments (Zugriff 25.1.2015):

http://de.wikipedia.org/wiki/Selbstausschaltung_des_Parlaments

Surrealismus (Zugriff 8.12.2014):

<http://de.wikipedia.org/wiki/Surrealismus>

Susanne Altschul (Zugriff 25.9.2014):

www.actors.company.at/actors/2263/susanne-altschul

teatro caprile (Zugriffe bis 25.1.2015):

<http://www.teatro.caprile.at.tf/>

Theater des Absurden (Zugriff 8.12.2014):

http://de.wikipedia.org/wiki/Absurdes_Theater

Thomas Licek (Zugriff 25.9.2014):

<http://eyes-on.at/2014/en/portfolioreview/experts/detail/1045/1/->

vis plastica (Zugriff 25.9.2014):

<http://catbull.com/visplastica/fr-profil.html>

7. Anhang

7.1 Chronologisches Verzeichnis aller Aufführungen des *teatro caprile*

Das folgende Aufführungsverzeichnis bezieht sich auf die eingetragenen Daten unter www.teatro.caprile.at.tf, Stand 25. Jänner 2015.

Premiere	Titel/Autor	Regie/Inszenierung	Mit	Spielort(e)	Team/Besonderes
22. Mai 1993	Der letzte Stich Über das Kartenspielen und die Endlichkeit des Lebens Woody Allen, Daniil Charms, Aleksandr Vvedenskij	Hanja Dirmbacher	Katharina Grabher, Andreas Kosek und Mark Nemet	Düns, Schlins, Bregenz, Hirschegg, Frastanz, Nüziders (alle V), Neumarkt/Raab (B), Mödling, Baden, Herrnbaumgarten, Guntersdorf, Schwarzenau (alle NO), Wels, Vöcklabruck (OO), Wien	
20. April 1995	Der folgegläubte Wurm Sex and Soap from the Soviet Thirties - Ein russisches Tryptichon über den Apfel, das Dampfbad und die Liebe Danil Charms, Aleksandr Vvedenskij	Wolfgang Waldmüller	Katharina Grabher, Andreas Kosek, Mark Nemet	Wien, Herrnbaumgarten (NO)	Bühne: Sandra Crawford Livemusik: Ursula Niederbrucker (tb) Stefan Holzreiter (drums etc.) Christian Kampichler (sax)
14. Oktober 1995	Eine gewisse Anzahl Gespräche Österreichische Erstaufführung Aleksandr Vvedenskij	Roman Wuketich Wiederaufnahme: Johannes C. Hoffehner	Katharina Grabher, Andreas Kosek, Harald Nagl/Peter Austin- Brentnall	Nenzing (V), Bregenz (VA), Wien, Nüziders (V), Schwechat (NO), Wels (OO)	Bühne: Sandra Crawford Kompositionen: Hames Enzberger Livemusik: Ursula Niederbrucker (tb), Bernhard Spahn altern. m. Christian Kampichler (sax)
30. Mai 1997	Sünden Fälle Danil Charms, Aleksandr Vvedenskij	Johannes C. Hoffehner	Katharina Grabher, Andreas Kosek, Peter Auslin- Brentnall	Wien, Dornbirn (V)	Bühne & Kostüme: Christoff Wiesinger
27. März 1998	Bahnhof(zeitgegend) Uraufführung Egon A. Prantl	Fabian Kametz	Peter Auslin-Brentnall, Katharina Grabher, Andreas Kosek, Mark Nemet	Wien, Feldkirch (V) Innsbruck (T)	Auftragstück speziell für den Otto Wagner Hofpavillon in Hietzing, für weitere Spielorte adaptiert
24. November 1998	EinAbendAKTStück Zusammengestellt von Andreas Kosek	Andreas Kosek	Marie-Pierre Liqueite (Tanz) Katharina Grabher, Andreas Kosek, Mag.art, Roland Haas	Kunstforum Montafon Schruns	Maler: Rudi Farkas, Christoph Ganahl, Andreas Gorbach, Dieter Schneeweis, Hildegard Unterwiesinger
17. März 2000	Hausputz (Takarítás) Österreichische Erstaufführung Péter Nádas	Katharina Pongracz	Katharina Grabher, Gölinde Rupp, Andreas Kosek, Mark Nemet	Ungarisches Kulturinstitut/Collegium Hungaricum, Wien	Bühne: József Gaal Musik: Konrad Rennert Kostüme: Suzie Heger Dramaturgie: Márta Szankó

7. November 2000	Bilanz (Merleg) Árpád Göncz	Franz Weichenberger	Katharina Grabher, Andreas Kosek	Prötnerhaus, Feldkirch (V) diethäer konzerthaus, Wien	Bühne: Franka Neber Kostüme: Clara Nemet-Vilaire Licht: Stefan Kreienbühl
10. Dezember 2001	Wunderbare Biester Welturaufführung László Garaczi	Franz Weichenberger	Susanne Altschul, Viviane Bartsch, Katharina Grabher, Elisabeth Stern, Thomas U. Hostettler (CH), Andreas Kosek, Rainer Spechtl	diethäer konzerthaus, Wien	Bühne: Stefan Kreienbühl, Franz Weichenberger, Nicole D. Käser Musik: Matthias "Jig" Jakšić Kostüme: Judith Horváth Licht: Stefan Kreienbühl
23. April 2002	Der Berg, der See, die KUH Ein Independent Digital Video Spiel film von in Kooperation mit dem <i>teatro caprile</i>	Robert Polak	Katharina Grabher, Andreas Kosek, Holger Schöber, Angelika Baumgartner, Katharina Winkel, Aurel Bereuter, Brigitte Stix u.a	Werkstattbühne im Festspielhaus, Bregenz (V)	Kamera & Schnitt: Robert Polak Ton: Peter Berger Musik: Benni Bilgeri Kunstobjekte: Uta Belina Waeger
Premiere Lesung: 12. Juni 2002 Premiere Inszenierung: 16. Februar 2005	Vaterunser (Matyánk) Deutschsprachige Erstaufführung György Schwajda	Andreas Kosek	Lesung: Katharina Grabher, Andreas Kosek, Christoph Prückner/Andreas Jäger/Manfred Stadlmann Inszenierung: Katharina Grabher, Andreas Kosek Michael Schnusser/Remi Bandner	Lesung: Wien, Wels (OO), Szombathely (H), Sopron (H) Inszenierung: Mosonmagyaróvár (H), Pápa (H), Feldkirch (V), Düns (V), Schwechat (NO), Siofok (H), Nagykálló (H), Debrecen (H), Mezőberény (H), Budapest (H)	Musik/Lesung: Robert Pistorius (Orgel)/ Maria Henefeld (Fiddle)/ Daniel Podnitsseg (Flugel) Musik/Inszenierung: Gunther Albrecht (Keyboard/Electronics)
23. November 2003	Die Halbestelle (Przystanek) Szenische Lesung mit Live- Musik Olgierd Kajak	Andreas Kosek	Maria Lassl, Christoph Puckner, Rainer Spechtl, Manfred Stadlmann	Theater Brett, Wien Zwingli-Kirche, Wien	Musik: Robert Pistorius (Klavier)
10. Dezember 2003	Mielonka (Dosenfleisch) Welturaufführung Dagna Slepowska	Andreas Kosek	Katharina Grabher, Isabelle Uhl	Theater Brett, Wien	Bühne: Andreas Kosek Musik: Christian Skokan Kostüme: Isanka Gruhko
20. September 2004	Das verspeiste Buch Teildramatisiert von Andreas Kosek Franz Hohler	Andreas Kosek	Rainer Spechtl, Claus Spechtl, Andreas Kosek	GMOA-Keller, Wien und bisher u. a. in Salzburg, Oberösterreich, Niederösterreich, Burgenland	Musik: Claus Spechtl (Jazz- Gitarre)

7. Dezember 2004	Lucretia Österreichische Erstaufführung Heinrich Bullinger	Andreas Kosek	Katharina Grabher, Nadine Hamersky, Wolfgang Fiala, Andreas Kosek, Joe Pesl, Johannes Wolf	Zwingli-Kirche, Wien Reformierte Stadtkirche, Wien Reformierte Kirche, Oberwart (B)	Musik: Robert Pistorius, András Fekete Kompositionen: Heinrich Bullinger, William Byrd, Robert Pistorius, Ludwig Senfl Kostüme: Angelika Höckner
23. April 2005	König Ottokarings Glück und Wände Ein theatraler Parcours mit Gesang zur Geschichte des Landhauses "Jenamy" und Alt-Ottokarings zusammengestellt von Andreas Kosek	Andreas Kosek	Katja Benrath, Rremi Brandner, Katharina Grabher, Andreas Kosek, Christoph Prückner, Rainer Spechtl	Landhaus „Jenamy“ auch bekannt als „Kornhäusel-Villa“ in Wien-Ottakring	Kostüme: Angelika Höckner
15. September 2005	KUHlinarium Eine Genußtheaterey Zusammengestellt von Andreas Kosek	Andreas Kosek & Rainer Spechtl	Katharina Grabher, Andreas Kosek, Rainer Spechtl	Gasthaus Scharthelmüller-Populorum, OÖ	Idee: Katharina Grabher Musik: Rainer Spechtl Tischmusik: Mühlviertler Alm Okarinamusi
22. Jänner 2006 Neuinszenierung: 22. April 2010	Batschka Balkan Groteske Biografien aus der Vojvodina Ottó Tolnai	Andreas Kosek	Katharina Grabher, Rafael Hilpert/Andreas Kosek	2006: Cabaret Renz, Wien 2010: Wien, Niederösterreich, Vorarlberg, Budapest (H), Pécs (H) und Szekszárd (H)	Bühne & Kostüme 2006: Angelika Höckner Bühne & Kostüme 2010: Kosek, Grabher, Steinberger unter Verwendung von Elementen der Erstaussstattung von Angelika Höckner Live-Musik: András Fekete (Violine)
28. April 2006	Prometheus & Farrago Lukian & Lidia Amejko	Andreas Kosek	Rremi Brander, Rainer Gradischmig, Andreas Kosek, Rainer Spechtl	Bis 2009 diverse Kirchen in Wien und Graz	Musik: Maria Steinberger (Klarinette), Manfred Ribar (Orgel/Wien), Barbara Handler (Orgel/Graz)
21. September 2006	Rabbi Tabor und das steinerne Gastmahl Ein theatral-musikalischer Parcours durch die Geschichte der Leopoldstadt zusammengestellt von Andreas Kosek	Andreas Kosek	Katja Benrath, Andreas Bettlinger, Christina Förster, Katharina Grabher, Rainer Gradischmig, Annamária Kárpáti, Andreas Kosek, Dietmar Schamitzler, Peter Mlczoch	S.A.M.B.A. - ehemalige Bundesanstalt für Pflanzenbau und Samenprüfung in Wien-Leopoldstadt	

3. Mai 2007	Hevers Nacht (Noc Helvera) Österreichische Erstaufführung Ingmar Villqist	Andreas Kosek	Katharina Grabher, Manfred Stadlmann	Bis 2011 mehr als 50 Aufführungen in Wien, Vorarlberg, Niederösterreich, Oberösterreich, Burgenland, Ungarn, Tschechien, Bosnien-Herzegowina, Bulgarien, Serbien, Kroatien	
20. Juni 2007	KlimtAKTStück Performance zu Klimts Schaffen in seinem letzten Atelier zusammengestellt von Andreas Kosek	Andreas Kosek	Katharina Grabher, Andreas Kosek, Maria Steinberger	Gustav Klimts letztes Atelier in Wien-Hietzing	
20. Juli 2007	Teufel, Zwerge, Jungfrauen Theater unter der Erde Die Sagenwelt Niederösterreichs adaptiert von Joe Pesl	Andreas Kosek	Florian Dubois, Katharina Grabher, Andreas Kosek, Julia Litschauer, Joe Pesl, Manfred Stadlmann, Maria Steinberger, Raphaela und Oliver Eydel	Weinkeller Gottfried Umschaid, Herrnbäumgarten (NO)	
27. Oktober 2007	KUHilfarium Eine Genußtheatercy Zusammengestellt von Andreas Kosek	Andreas Kosek & Rainer Spechtl	Katharina Grabher, Andreas Kosek, Rainer Spechtl	Zur Eröffnung der neuen Betriebsgebäude der Mühlvierter Alm Biofleisch GmbH SONNBERG, OÖ	Idee: Katharina Grabher Musik: Rainer Spechtl Tischmusik: Mühlvierter Alm Okarinamusi
II. Internationales Festival für Theaterregie 2007	König Ubu/UBU RE Alfred Jarry	Andreas Kosek	Andreas Bettinger, Katharina Grabher/Eva Jankovsky, Lisa Pfeigler	Dovadola (!), Villazzano (!)	
15. Mai 2009	Servet In Genf Zum 500ten Geburtstag des Reformators Jean Calvin Albert J. Welti	Andreas Kosek	Rremi Brandner, Katharina Grabher, Rainer Gradtschnig/Tobias Eiselt, Andreas Kosek, Christoph Pruckner, Stefan Rager, Oliver Rotlinger, Maria Steinberger, Julia Maria Vurglics	Bis 2010 diverse Kirchen in Wien, Genf, Zürich, St. Gallen, Vorarlberg, Steiermark, Kärnten, Tirol	Musik: Maria Steinberger (Klarinette), Rremi Brandner (Glockenspiel), Rainer Gradtschnig (Cajon) Gesang: Julia Maria Vurglic
27. November 2010	Osterhasenweihnacht und Der werte König Ein Adventspiel für jung und alt Sehr frei nach Kinderbüchern von Oliver Wenniges und Ted Sieger	Andreas Kosek	Rremi Brandner, Katharina Grabher, Andreas Kosek, Maria Steinberger/Andrea Nitsche	Bis 2014 in Vorarlberg, Wien, Niederösterreich, Ungarn, Burgenland, Oberösterreich	Musik: Rremi Brandner (Bass), Maria Steinberger (Klarinette)/Andrea Nitsche

1. April 2011	Sprache – Sprechen – Verstehen Texte u.a. von Herzmanovsky-Orlando, Ernst Jandl, Antonio Fian u.v.a.m.	Andreas Kosek	Katharina Grabher, Andreas Kosek, Mark Némét	Pravets (BUL)	
16. April 2011	Von Wassertrumpetern und Dienstfischen 1 Fritz von Herzmanovsky-Orlando-Abend ohne Bahnwärterstochter Zusammengestellt von Andreas Kosek	Andreas Kosek	Katharina Grabher, Andreas Kosek, Traude Pichler/ Andrea Nitsche, Manfred Stadlmann/ Georg Beham-Kreuzbauer	Temeswar (RUM), Niederösterreich, Wien	
23. Mai 2011	Kaffeesatz Szenische Lesung Zusammengestellt von Andreas Kosek	Andreas Kosek	Alternierend Katharina Grabher, Andreas Kosek, Dietmar Schamitzler, Manfred Stadlmann, Sandra Högl, Claudius Közl.	Café Konditorei „Zum roten Apfel“, Wien Café Falk, Wien	
16. September 2011	Die lebende Mumie – Ein Blick in das Jahr 2025 Max Winter	Koproduktion des 1. Wiener Lesetheaters mit dem <i>teatro caprile</i>	Conny Boes, Remi Brandner, David Czifer, Katharina Grabher, Claudius Közl, Andreas Kosek, Kristin Öttinger, Christoph Prückner, Rolf Schwendter, Maria Steinberger	Saal der Gebietsbetreuung 1020 Wien	Musik: Isaak Loberan (Akkordeon), Hannes Guschlbauer (Klarinette)
17. März 2012	Jura-Soyfer-Revue Eine Jura-Soyfer-Collage mit Texten von, nach und für Jura Soyfer Zusammengestellt von Andreas Kosek	Andreas Kosek	David Czifer/Tony Matzi, Sandra Högl, Katharina Grabher, Andreas Kosek, Andrea Nitsche, Manfred Stadlmann/Adi Straußmayr	Varazdin (KRO), Zagreb (KRO), Krapina (KRO), Vrsac (SRB), Krakau (PL), Czernowitz (UKR), Wien, Vorarlberg, Oberösterreich, Burgenland	
14. Mai 2012	Kaffeesatz II – Frisch geröstet Szenische Lesung Zusammengestellt von Andreas Kosek	Andreas Kosek	Conny Boes, Katharina Grabher, Andreas Kosek, Susanne Pichler	Café Konditorei „Zum roten Apfel“, Wien Zwingli-Kirche, Wien	

6. Juli 2012	Weinstein, Kaffeesatz und Zungenwurst Szenische Lesung Zusammengestellt von Andreas Kosek	Andreas Kosek	Conny Boes, Katharina Grabher, Andreas Kosek, Claudius Kötz	Heuriger Gottfried Umschaid, NÖ Bucherei Penzing, Wien Café Falk, Wien Weinbau Erich und Eilfriede Huber, NÖ	
24. November 2012	Montevideo Uraufführung Dragan Veljic	Andreas Kosek	Katharina Grabher, Andreas Kosek	Andelsbuch, Bregenz, Bludenz, Lochnau (alle V)	Tanz & Choreografie: Ruth Grabher
28. Mai 2013	Als die Bücher brannten Szenische Lesung mit Musik zur Erinnerung an die NS-Bücherverbrennungen Zusammengestellt von Andreas Kosek	Andreas Kosek	Alternierend Katharina Grabher, Andreas Kosek, Renni Brandner, Ingeborg Bauböck, Alfred Heinrich, Rose Proszowski, Franz Ungerhofer, Philipp Bernhard	Diverse Spielorte in Wien	Musik: Isaak Loberan (Akkordeon), Hannes Guschbauer (Klarinette)
10. Juni 2013	Kaffeesatz III Beklemmendes und Kulinarisches Zusammengestellt von Andreas Kosek	Andreas Kosek	Katharina Grabher, Andreas Kosek, Klemens Lesigang/Renni Brandner	Café Konditorei „Zum roten Apfel“, Wien	Musik: Isaak Loberan (Akkordeon), Hannes Guschbauer (Klarinette)
15. September 2013	Auf der Flucht: Gargellen – Sarotla – Schweiz Interaktives Theater mit geführter Tageswanderung Zusammengestellt von Andreas Kosek	Andreas Kosek	Roland Ellinger, Katharina Grabher, Maria King, Andreas Kosek, Mark Nemet	Wanderung zum Sarotla Joch (V)	Idee: Katharina Grabher Choreographie: Maria King
12. November 2013	Jugend ohne Gott Szenische Lesung Ödön von Horváth	Andreas Kosek	Andreas Kosek/Renni Brandner, David Cziifer, Katharina Grabher	Bis 2014 diverse Spielorte in Wien	
22. September 2014	1914/15 - Das erste Jahr des Krieges, die letzten Tage der Menschheit Zusammengestellt von Andreas Kosek	Andreas Kosek	Katharina Grabher, Sandra Högl, Andreas Kosek, Christian Schiesser	Tschagguns (V), Ulm (D), Marchtrenk (OÖ), Dornbirn (V), Teheran (IR), Wien	

7.2 Gekürzte und leicht redigierte Niederschrift des Interviews mit Andreas Kosek

Geführt von Maria Steinberger am 31. Juli 2013

(...)

M: Also wie gesagt, du weißt ja in erster Linie interessiere ich mich für die Gründungszeit vom teatro caprile, weil da gibt es nicht so viele Quellen dazu, und das würde ich gerne aus erster Hand von dir erfahren. Also: wie kam es zur Gründung des teatro caprile, wer hatte die Idee, wer war aller beteiligt, a bissl Vorgeschichte, ich meine damit „vis plastica“, von dem du mir ja schon erzählt hast, und, ja, wer waren die Gründungsmitglieder.

A: Ja. Also, es gibt sicher genug Zetteln noch irgendwo in diesen Regalen, wo noch sehr viel dazu steht. Die Katharina und ich waren eben unter anderem bei „vis plastica“ tätig – ich ja viel länger als sie, dafür - also man muss sagen, wir sind ja beides Späteinsteiger in die Schauspielerei, sie ein bisschen früher als ich, sie war ja dann auch beim Herwig Seeböck und in seiner Gruppe, und eigentlich gabs damals in den 80er Jahren, oder beginnenden 90ern, den Plan – das kann die Katharina sicher besser erzählen – vom Seeböck zusammen mit dem Reinhard Tötschinger, und dann war auch glaub ich die Idee die Jutta Schwarz da einzubeziehen und diese Idee ist auch irgendwie mit auf dem Mist gewachsen von diesen Schlabarett-Leuten – also Dorfer, Nowak, Eva Billisich, Händler und Düringer – weil das sind ja zum Teil auch alles keine Schauspieler sondern über den Seeböck von irgendwo dahergekommen und schnell ins Kabarett gegangen, also sozusagen eine Schauspielerausbildung, eine freie Schule zu machen, wo man zu den einzelnen Lehrern privat hinget. Weil grad der Seeböck war einer der gemeint hat: ja diese ganzen offiziellen Schulen und überhaupt ois ist Oarsch und Scheiße. Ja, und dann bin eben ich mit der Katharina gemeinsam zum Tötschinger gegangen und dann wurde eben auch - glaube ich zumindestens - über diese Seite die Jutta Schwarz aktiviert, die glaube ich zu der Zeit relativ frisch aus Deutschland zurück war. Dann gab es da eben so eine Körpertrainingsgruppe bei der Jutta Schwarz, und aus dem hat sich dann über längere Jahre hindurch eben dieses „vis plastica“ entwickelt. Weil wir nach einem Jahr oder so gesagt haben - oder war es noch länger - wir sollten

jetzt mal diese ganzen vielen Körpersachen versuchen in eine Präsentationsform zu bringen.

M: Aber das heißt, die Idee zu „vis plastica“ ist eigentlich über den Seeböck gekommen? Oder hab ich das jetzt falsch verstanden?

A: Nein, nein, nein, nur dass ich und die Katharina und dieses Gespann, dass wir so überhaupt zur Jutta Schwarz gekommen sind. Ich weiß nicht, ob der Nowak überhaupt am Anfang dabei war, oder ob da nicht ein anderer Bekannter vom Nowak dabei war, das weiß ich jetzt nicht mehr genau.

Also zuerst war das der Aspekt, sie macht das Körpertraining dieser freien Schule. Und ... ja, das war also das „vis plastica“. Gleichzeitig habe auch ich im Zuge des Studiums angefangen Theater zu spielen über den Ulf Birbaumer, und der hat den Armand Gatti aus Frankreich eingeflogen gehabt, und da waren zweimal Theaterworkshops, und aus dem einen hat sich dann auch eine Produktion ergeben, und dann ist noch die Hanja Dirnbacher irgendwo aufgetaucht glaub ich, über die – die hat die Katharina irgendwie über die Sozialarbeit gebracht, über Selbstverteidigung für Mädchen oder so, die aber früher auch schon mit Film und Theater zu tun gehabt hat, die war Cutterin. (....)

Ja, dazwischen waren wir dann noch bei einem anderen Versuch mit einer Theatergruppe bei der wir mitgespielt hätten, und der Mark dann auch kurzfristig, ein sehr ambitioniertes Amateurtheater, und in diesem Rahmen haben dann der Mark und ich „Zwei Fliegen auf einem Gleis“ von Wolfgang Bauer für ein Privatfestl gemacht und ja, und dann haben wir eigentlich – Katharina und ich – in Vorarlberg einmal für einen Bekannten damals eine Performance gemacht, weil der hat von der ÖVP Abschied genommen und ist zur Bank gegangen, nämlich zur Sparkasse Bludenz, was uns jetzt noch immer - oder jetzt erst - guten Dienst erweist, oder er uns. Zu seinem Berufswechselfest haben wir da eben schon eine kleine quasi „vis plastica“ oder Schlauchperformance gemacht in einem kleinen Kaffeehaus in Bludenz. Dort war dann der damalige glaub ich Finanzlandesrat und der glaub ich damalige Kulturlandesrat von Vorarlberg, und denen hat das gefallen, und die haben gemeint, wenn wir mal was brauchen oder eine Idee haben sollen wir damit zu ihnen kommen. Da war dann eigentlich unsere Ansprechpartnerin oder unsere Partnerin die Hanja Dirnbacher, weil dazwischen haben wir schon mit „vis plastica“ gebrochen, weil das war zu wenig Sprechtheater oder gar kein Sprechtheater, wobei eigentlich ursprünglich einmal die Idee war diese Schläuche mit Sprache zu kombinieren, es ist

aber nie dazu gekommen. Ja, zuerst wollten wir eigentlich von Tirso de Molina „Don Gil mit den grünen Hosen“ machen, das ist aber dann ins Wasser gefallen. Da haben wir uns auch schon ein paar Spielorte angeschaut gehabt in Bludenz, und dann ist aber die Idee gekommen zu dem „Letzten Stich“, also haben wir dann rund um dieses eine Wolfgang Bauer Stück zwei andere Kartenspiel-Stücke gefunden, eben Woody Allen und Aleksandr Vvedenskij. Ja und insofern ist eben das Gründungstrio eben wie es auch auf der Homepage steht Andreas, Mark und Katharina Die Hanja Dirnbacher war nur die Regisseurin.

M: Und ist die Idee eine eigene Gruppe zu gründen gewachsen, oder hat da irgendeiner die Initiative ergriffen und gesagt: was haltet ihr davon, machen wir doch eine eigene Gruppe.

A: Naja, das war wahrscheinlich ein bisschen - der Mark hat ja eigentlich nur mitgewabert, aber es war halt von Katharina und mir aus, und da hat uns eben auch die Hanja bestärkt, weil wir schon altersmäßig auch a bissl drüber waren, über das wo man klein anfängt, und da war halt die Idee – die leider naive Idee: am besten man gründet eine eigene Gruppe und spielt, und dann kommen schon die Leute und sehen einen und engagieren einen dann für woanders hin. Das war schon ein starker Grund das zu machen, dass man halt überhaupt spielen kann. Weil so mit 27 oder was wir damals schon waren, war jetzt das Gefühl, so irgendwo bewerben – das hat man schon ein bisschen gemacht – aber es kennt einen ja keiner, man hat auch noch keine große Vita und so weiter, also es ist besser, man spielt einmal selber und - „Der letzte Stich“ hat ja auch recht gut eingeschlagen und auch geldmäßig so halbwegs, und ich hab damals noch gearbeitet, also auch noch von woanders Geld gehabt, und war nicht so abhängig von den Einnahmen und Wolfgang Bauer, Woody Allen, das konnte man auch noch als amüsant anpreisen. Da gabs ja Vorstellungen an durchaus kuriosen Orten, ja, obwohl dann viele Leute nichts damit anfangen konnten weil es ihnen doch zu absurd war. Aber ja...

M: Aber das mit dem „absurd“ bringt mich jetzt auch schon zu den Einflüssen, weil du ja schon erwähnt hast, dass ihr euch auch viel mit absurdem Theater beschäftigt habt. Was waren sonst noch irgendwelche Einflüsse oder ästhetische Ansprüche oder Vorbilder, wo seht ihr euch da, woraus seids ihr da quasi gewachsen?

A: Naja, es war ursprünglich auch ein starker Bezug zur Malerei, weil ich früher ja doch viel mehr gemalt hab, gezeichnet hab, mich für bildende Kunst interessiert hab, Dali und was weiß ich – Surrealismus halt, und Katharina ist Modell gestanden und

die Hanja war auch irgendwo so a bissl graphisch unterwegs. Eigentlich hat sich auch, aber das war eher zufällig, dass die Frau – also die damalige Frau – von einem anderen Bekannten aus Vorarlberg, Malerin war oder noch immer ist, die Sandra Crawford, also insofern war dann die zweite oder dritte Produktion dann schon der Versuch mit Bildern irgendwie – also nicht Bilder einfach nur als Bühnenbild einzusetzen. So gesehen war die bildende Kunst ein Aspekt, der aber dann relativ bald in dem Ausmaß nicht verwirklicht werden konnte, wie wir das gerne gemacht hätten. Aufgrund von finanziellen Einschränkungen sowohl, was den Auftrag an Künstler anbelangt, als auch Umsetzungen in den nötigen Materialien und Transport der Dinge.

Speziell ich, zum Teil auch die Katharina, wir wollten halt nicht so ein betuliches Sozialtheater machen, wo mit dem erhobenen Zeigefinger gesagt wird das ist schlecht und man muss es so machen und die Mütter sind die bösen oder die Väter sind die bösen. Oder wie halt zeitweise viele neuere Theaterstücke damals - oder vielleicht auch heute - oft als sehr eindimensional empfunden wurden. Vielleicht weil auch ich als Atheist das halt auch schon vorher gehabt hab in meinen literarischen Versuchen: dieses – ja eigentlich kann man diese Welt nicht erklären und man kann und muss halt das Beste draus machen und so, und da war halt das absurde Theater ---- da doch ein interessanter Weg. Und auf der anderen Seite zum Beispiel Vvedenskij, der ja eben wider den Stalinismus geschrieben hat und dann ja auch umgekommen ist als Feind des Sozialismus, war ja doch unterschwellig eine Kritik am totalitären Regimen und so vorhanden.

M: Und du hast ja auch den Dario Fo erwähnt, dass du dich auch mit dem viel beschäftigt hast.

A: Das war noch zu Studienzeiten mit - über Ulf Birbaumer. Dario Fo war halt sehr wichtig bei ihm. Aber kein Wunder, nachdem er ja gemeinsam mit ihm das Theater initiiert hatte oder da dabei war. Und - natürlich war das irgendwie schon auch so eine Sache - irgendwie hat mich das fasziniert, aber gleichzeitig wollte ich auch wiederum nicht selber so Dario-Fo-artig oder Dario Fo-Stücke machen...

M: Was machen für dich Dario Fo-Stück aus, oder was ist das Dario-Fo-artige für dich?

A: Naja, dieser extreme Klamauk – oja, kann man glaub ich schon sagen - Klamauk und komödiantisches Spiel und Verwechslungen und Irritationen, die ja zum Teil heftiger sind als bei der Löwinger Bühne, aber die trotzdem diesen sozialkritischen,

gesellschaftskritischen Background haben und eigentlich den Leuten die Augen öffnen wollen und sie zu anarchistischen Taten und zu einer anarchistischen Weltsicht anstiften wollen. Ja gerade eben heuer wieder gabs ja so eine Renaissance des Dario Fo im Gemeindebau, was jetzt der Peter Hochecker gemacht hat, wo die Andrea Nitsche mitspielt im Ensemble. Aber das war halt für mich irgendwie doch auch etwas, was ich mir damals nicht zugetraut habe zu spielen, und teatro caprile wollte poetisch sein in gewisser Weise und auch optisch. Vieles davon wurde leider nie verwirklicht oder nur in kleinen Dosen, eine Art Bildertheater. Und dann eben so Stücke wie „Kinder, Küche, Kirche“ oder „Offene Zweierbeziehung“ was dann von Fo und Rame gemacht worden ist, das war dann wieder doch nicht das was wir wollten, das war uns dann doch irgendwie zu banal oder zu dick aufgetragen. Vielleicht war das auch etwas eine diplomatische Sache zwischen unterschiedlichen Radikalitäten zwischen Katharina und mir.

M: Und weil du zu mir gesagt hast, zum Thema bildlich darstellen auf der Bühne, ich hab jetzt leider vergessen, welche Produktion du besonders erwähnt hast, wo du gemeint hast, ein gutes Beispiel dafür, wie man mit Licht Räume zeichnen kann. Ist der Einsatz von Licht also sehr bewusst bei dir, oder?

A: Da muss man zugeben, dass das Kennenlernen von Dimitri Macek, der in Lauterach oder Wolfurt früher Rockkonzerte beleuchtet hat, und offensichtlich auch da schon mit wenig Mitteln gelernt hat zu arbeiten, und der recht früh zu uns gestoßen ist, darauf Einfluss genommen hat. (...) Er hat es geschafft - zum Teil mit ganz wenigen Scheinwerfern und die zum Teil aus wilden Positionen - ungewöhnliche Lichtstimmungen und ungewöhnliche Bilder zu machen. Und das fasziniert mich bis heute und ich denk mir oft – jetzt auch bei „Montevideo“, wo ich dann gesehen hab man könnte eigentlich das Saallicht verwenden und von außen kommt eh noch die Sonne, weil wir haben ja um halb neun angefangen und die Sonne ist - Anfang Juli geht die dort um dreiviertel zehn oder sowas unter, also man hätte dort sehr gut arbeiten können, oder ich hätte das halt gemacht, mit dem Tageslicht bzw. mit dem Saallicht des Raumes an sich, und dann irgendwann erst mit dem Bühnenlicht dazu fahren. Die einzige Schwierigkeit wäre gewesen, dass natürlich das Bühnen- äh das Saallicht zum Abschalten irgendwo hinten in der Küche gewesen wäre und das Lichtpult war irgendwo anders. Aber der Lichttechniker, den wir gehabt haben hat gesagt: „Das kommt überhaupt nicht in Frage“ und „Nie und nimmer tu ich mit dem vorhandenen Saallicht und den vorhandenen Glühbirnen

irgendwas.“. Na gut, ja. Aber natürlich ist die Schwierigkeit immer, wenn man an verschiedenen Spielorten auftritt, wenig Zeit zum Aufbau etc. das man halt nicht allzu lange mit dem Licht rumspielen kann. Und halt auch nicht immer die nötigen Gerätschaften vorhanden sind oder mitbringen kann. Ja und eben bei diesem „AbendAKT“ in Schruns zum Beispiel, das war schon sehr schön, wie da jetzt aus verschiedenen Perspektiven und mit Hilfe der Scheinwerfer eine Jalousie an die Wand gezeichnet wurde und solche Sachen.

M: Du hast auch Augusto Boal erwähnt als einen Theatermenschen mit dem du dich beschäftigt hast, was war es beim „Theater der Unterdrückten“, das du fürs teatro caprile mitnehmen wolltest?

A: Den kannte ich natürlich auch übers Studium, und dann gabs Workshops in Wien im Rahmen der - damals sehr avantgardistisch-revolutionären - Wiener Festwochen, da war ich mal dabei bei einem Statuentheater am Karlsplatz, wo er auch mit Leuten so Sachen gemacht hat – das Bilden von Statuen und in einer Gemeinschaft sich irgendwie gegenseitig Mut machen, und wie man Probleme formulieren kann ohne jetzt groß sprachmächtig zu sein. Ja, es sind vielleicht Sachen, die immer irgendwo im Hinterkopf sind, die jetzt beim absurden Theater bei solchen Umsetzungen natürlich nicht vorkommen, aber vielleicht bei der Art, wie man an das Publikum herangeht oder wie sehr man jetzt das Publikum nicht als die zahlende Menge da unten betrachtet, sondern – ich weiß jetzt nicht wie ich das nennen soll – als Partner oder Schüler oder – des klingt jetzt ois irgendwie blöd. Gerade jetzt für das neue Projekt, für die interaktive Bergwanderung ist das auch wieder gefallen, nicht von uns sondern von der Tänzerin die da mitmacht aus Vorarlberg, wie weit man halt doch auf das Publikum anders zugeht. Im Sinne einer...

M: Das Durchbrechen der vierten Wand

A: Das Durchbrechen der vierten Wand, was jetzt bei caprile eh sehr oft der Fall ist und... M: Und das Publikum als gleichberechtigt sehen.

A: Das Publikum ist gleichberechtigt, das Publikum - man ist Mitspieler, versucht das Publikum irgendwie einzubinden um eben Betroffenheit, Katharsis, oder was auch immer nicht nur durch braves Sitzen auf dem Stuhle zu erzeugen, sondern durch irgendeine Form einer Beteiligung. Wobei die Beteiligung nicht dahin geht, dass sie nur mit Wasser angespritzt werden oder ähnliches.

M: Also eine aktive Beteiligung, nicht nur eine erleidende. (beide lachen) Und wieweit ist Peter Brook zum Beispiel auch ein Thema? Weil du da auch mal kurz den Namen fallen hast lassen...

A: Als theoretischer Background sicher immer, weil halt dieser leere Raum oder das man eigentlich mit nichts viel erzeugen kann, indem man es spielt und indem halt ein Kostüm auf der leeren Bühne auch wirken kann. Weil, ich weiß jetzt nicht, vielleicht ist das jetzt auch falsch verstanden vom Herrn Brook, aber wenn alles leer ist und du hast nur ein Nazi Kapperl oder eine Binde, die noch nicht einmal ein Hakenkreuz haben muss, sondern nur eine Binde ist, eine rote, oder so, ist das ja – da könnte man jetzt auch Semiotik und so hineinbringen – weiß ja jeder was gemeint ist und du brauchst nicht hinten noch gemalt oder projiziert den Nürnberger Reichstag oder sowas.

M: Also insofern ja auch schon spannend im Hinblick auf die raumlosen Inszenierungen.

A: Natürlich, also der Schauspieler kann sicher auch Kraft seiner Sprache, oder auch Kraft des einen oder anderen signifikanten Kostümteils oder so schon sehr viel mitteilen, und das Publikum kann sicher mit seiner eigenen Fantasie sehr viel drum herum bauen und braucht nicht diesen – das ist ja das, was Theater vom Film unterscheidet – du brauchst ja nicht diesen Naturalismus, den das Theater ja sowieso nie wirklich bieten kann. Das war übrigens auch so eine Gedanke hinsichtlich des Kuhfilms, der aber dann eher nicht verwirklicht wurde, oder nur in ganz wenigen Ansätzen, dass eigentlich das Film auch nicht unbedingt brauchen müssen sollte, diesen Naturalismus. Und durchaus Film vielleicht – jetzt nicht abgefilmtes Theater - aber sozusagen theatralischer sein könnte, indem er auch irgendwie nur vor einer blauen Wand spielt oder so. Wobei das nicht ganz auf meinen Mist gewachsen ist, sondern ich habe in den 90er Jahren irgendwann einmal einen Film gesehen im Fernsehen, der so a bissl in diese Richtung ging, aber ich weiß nicht mehr genau, was das war. Ich glaub es war ein englischer Film.

M: Hm, das würde passen.

A: Ja, wobei in mancher Hinsicht sind manche Fellinis und manche - der Syberberg, der Hitlerfilm – es gibt schon ein paar Sachen, die in diese Richtung gehen. Aber das eine war eben glaub ich ein Film über..... irgendwie über irgendeinen König oder so... aber.... ja kann man schon sagen fellinesk. (...)

A: Für mich waren gerade eben die Produktionen in den Kirchen und auch im Weinkeller und halt auch das SAMBA und in Ottakring, das waren die Sachen, wo ich mich beleuchtungstechnisch verwirklichen konnte. Wo du die Atmosphäre eines Zimmers erhalten konntest, indem halt wirklich eine Glühbirne oder ein Luster gelehuchtet hat, oder in einem langen Gang zwei grüne Lichter irgendwo weit hinten. Das war halt, wo natürlich die Räume mitgeholfen haben, dass du vorhandene Räume beleuchten kannst, nicht wie in normalen Theatern, wo du diese Räume erst irgendwie hin bauen musst. Aber deswegen arbeite ich eben gerne auch in fertigen Räumen oder in Räumen, die von sich aus eine Geschichte vorgeben, und die halt aufgrund ihrer Verwinkeltheit gewisse Dinge wiederum zulassen und ermöglichen, die woanders nicht so möglich sind. Aber - en passant – ich hab mal im Theater Brett eine Produktion gesehen, wo sie mit einer Kerze gelehuchtet haben. Direkt vorm Schauspieler, vorm Ludvik, und ja, hat eigentlich gereicht. Das war so deutlich, die Figur.

M: (...) Sonst noch weitere Vorbilder, die du mir gegenüber noch nicht erwähnt hast? Wobei, Vorbilder ist jetzt blöd gesagt, aber Personen, die dich beeinflusst haben oder mit denen du dich beschäftigt hast.

A: Ja. (Pause) Naja es ist viel Wollen, das auch noch nicht umgesetzt wurde. Sowohl musikalisch als auch – ja ich meine, bei manchen Einreichungen, die halt dann auch nichts geworden sind, haben wir uns sehr stark auf Magritte bezogen, oder.... Ich meine irgendwo, das sieht man auch auf den Plakaten, sind halt die, die,... sehr wohl die russische Avantgarde der 20er Jahre, also die auch die anerkannte Avantgarde war, Rodtschenko oder so, ein Thema gewesen. Ja. Aber jetzt ist halt sicherlich auch durch die starke Tournee-Tätigkeit der leere Raum und mit möglichst wenig Sachen auszukommen sehr wichtig.

M: Woher kennt ihr euch eigentlich, also die Katharina, der Mark und du. Wie ist eure Verbindung, weil die besteht ja schon bevor das teatro caprile gegründet wurde. Wer sind die einzelnen Personen, und was verbindet euch.

(...)

A: Naja, also mit dem Mark bin ich in die Schule gegangen, zwar nicht in die gleiche Klasse aber in die gleiche Schule, weil der Mark ja ein bisschen jünger ist als ich. Und – wobei, da muss ich wieder sagen, ich bin mit dem Heinz in die gleiche Klasse gegangen, also Heinz Eybl, der jetzige Noch-immer-Grafiker, und der ist dann dankenswerterweise einmal durchgefallen und ist dann in der Klasse vom Mark

gelandet. Deswegen habe ich eben schon sehr früh den Mark kennengelernt, und der Mark hat wieder mit einem anderen Freund, dem Christian Kampichler, eine Comics-Zeitung herausgegeben. Da haben sie mich dann gefragt, ob ich mitmachen will, weil ich geschrieben hab in der Schülerzeitung und – ja dann hab ich halt dort mitgemacht, dann ist das a bissl mehr eine Literaturzeitschrift geworden. „Pelzflatterer“. Wurde ein Jahr oder zwei vor dem Falter gegründet, aber hat halt nicht so lange – also lebt nicht mehr, der „Pelzflatterer“. Auch da war dieses absurde Tun und Schreiben und Denken schon angelegt, und ja – seither kenn ich halt den Mark. Gleichzeitig sind wir noch in einem Kartenspielverein, der auch für sich absurd ist, tätig.

M: Ein Kartenspielverein der absurd ist?

A: Genau.

M: Wie darf ich mir das vorstellen?

A: Naja, wir machen immer viele Sitzungen über den Beitrag des Bettelmannspiels zur Weltrevolution und arbeiten seit 30 Jahren an einem Regelwerk...

M: Hat dieser Kartenspielverein noch andere Mitglieder?

A: Jaja, sicher. Mindestens 20. (...) Nur die Katharina gehört nicht dazu, denn die hat nicht die (lacht) sittliche Reife zum absurden Kartenspielen. (beide lachen) Gut. Naja. Na gut, die Katharina hab ich dann im Jahre '81 kennengelernt, als ich noch geglaubt habe mit Malen weiter zu kommen und ein Talent zu haben zum Aktzeichnen, aber da fehlt mir glaub ich entweder das Geschick oder die Disziplin. Auf jeden Fall war sie Aktmodell und das ganze war wieder über einen Lehrer vom Gymnasium und so weiter und so weiter.

M: Du hast sie als dein Modell kennengelernt.

A: Sagen wir so. Also nicht nur mein Modell.

(...)

M: Ich hab ja jetzt schon mitgekriegt, bzw. ich kenn dich ja jetzt auch schon ein bisschen, du hast Theaterwissenschaft studiert und hast dann ja auch auf der Post gearbeitet.

A: Genau.

M: Wie ist also dein Werdegang bis hin zum caprile.

A: Naja, ich habe Theaterwissenschaft studiert – nein, zuerst hab ich Völkerkunde studiert, dann hab ich umgesattelt auf Theaterwissenschaft, das war auch so eine Anwendung des Absurden, weil ich mir eben gedacht hab, Völkerkunde ist doch

ähm..... also eigentlich sollma zu de Blosshappaden gehen und sie ausforschen und das fand ich nicht wirklich politisch korrekt. Natürlich kann man mittlerweile sagen Völkerkunde hat Kraft ihrer Aufzeichnungen mittlerweile partiell die Möglichkeit Völkern/Volksgruppen/Stämmen Dinge zurück... kann ihnen Dinge zurückgeben, die halt vor hundert Jahren aufgezeichnet wurden, die mittlerweile durch Globalisierung, Technisierung etc., etc. bei den Leuten selbst verloren gegangen sind. Aber ja, manchmal denk ich mir halt es wäre besser – aber das entspricht halt nicht dem Europäer – man hätte die Leute schon früher in sich ruhen lassen sollen oder halt in ihrem Urwald leben lassen und fertig. Aber gut. Also hab ich mir gedacht ich mach lieber was, das mit unserer Kultur zu tun hat. Aber irgendwie ist mir dann die Theaterwissenschaft zu trocken geworden, aber da muss man jetzt eben einflechten – also ich habe ´81 umgesattelt auf Theaterwissenschaft –

M: Im gleichen Jahr, wie du die Katharina kennengelernt hast also?

A: Sozusagen, ja, wobei das war noch aus freien Stücken. (lacht)

M: (lacht) Nein, das war nur für mich eine Notiz, von der Zeit her.

A: Also ich hab im Sommersemester ´81 umgesattelt, und erst im Sommer hab ich die Katharina kennengelernt, die eben damals noch Sozialarbeiterin war, und über ihre Sozialarbeit dann irgendwie in Theaterarbeiten mit Kindern gerutscht ist und über das dann irgendwie zum Seeböck, bzw. waren wir dann ja beide mal in einer Kinder- – also in einer Theatergruppe für Kinder und haben Kindertheater gemacht -- -- ja. Und irgendwie hat uns das gefallen. Ich Ahnungsloser, der früher extrem schüchtern war, hab dann in den ersten Theaterworkshops gemerkt: „jo, des kann i irgendwie“....., ja, und hab das halt immer weiter verfolgt.

M: Ja, aber wir waren bei „umgesattelt auf die Theaterwissenschaft“.

(...)

A: Doch? Naja. Ja, also Theaterwissenschaft. Dann hab ich halt Theaterwissenschaft studiert. Hab ja nie geglaubt, dass ich je einen Doktor mach, dann irgendwann ist es halt doch passiert, aber da war ja schon lange was anderes dazwischen. Da war eben dann ein sehr lasches Studieren, (...) Workshops besuchen und diesen Armand Gatti, und dann eben die Katharina, die angefangen hat mit Theater mit Jugendlichen und Jugendzentrum. Dann hab ich die Diss angefangen, dann ist meine Mutter gestorben, dann bin ich umgezogen, dann hab ich die Diss eigentlich nochmal anfangen müssen, weil ich schlecht exzerpiert hatte.

M: Ach, deswegen der Tipp an mich...

A: Ja, genau. Gut, ich hab vorher langsam studiert, weil ich es nicht so wichtig genommen habe einerseits, andererseits weil ich glaub ich für jede Seminararbeit so viel recherchiert hab, wie andere für eine Dissertation, aber dann halt gescheitert bin an der Umsetzung der vielen Kopien.

M: Da ist der Dramaturg dann schon durchgekommen...

A: Ja, sagen wir vielleicht. Oder auch nicht, weil, wie mach ich aus hundert oder noch mehr kopierten Papieren eine Arbeit von 20 Seiten? Na gut, und dann war halt dieses „vis plastica“. Das hat sich so irgendwann ´90 oder so ergeben.

M: War das noch während des Studiums, oder...

A: Naja ich hab ja bis ´94 oder was studiert, also... ´78 bis ´81 Völkerkunde, und ´81 bis ´95 Theaterwissenschaft, das heißt es war ein sehr schwieriges Studium.

M: Ja, ich merks! Ich weiß wovon du redest.

A: (zeitgleich) jaja, du weißt wovon ich rede. Und das noch dazu in der alten Studienordnung, also ich war wirklich natürlich nicht oft dort.

A: Naja, ich würde sagen so ab Mitte der 80er war ich eben auch schon beim Tötschinger; und dann war schon dieses Jutta Schwarz Zeugs, und dort ist eine Theaterproduktion gewesen, also aus diesen Armand Gatti-Dingern, sicher aus dem 2. Armand Gatti Workshop hat sich eben eine Produktion über die Ulrike Meinhof ergeben, da hab auch ich sehr viel Material recherchiert, und es hat mir einfach mehr Spaß gemacht, etwas zu recherchieren, was dann auf die Bühne gebracht wird, als etwas, was man in ein Buch hineinschreibt, das dann eh keiner liest. Ja, das sind halt so die einfachen Erklärungen. Wenn man das Buch gut schreibt, dann lesen es ja doch vielleicht mehr – aber naja. Oder mehr als jetzt die Theateraufführungen sehen. Aber gut. Man soll ja nicht alles so negativ sehen. Ja.

Ja und dann eigentlich, naja ich hab gleich nach der Matura - (...) Also im ersten Studienjahr hab ich auf der Post gearbeitet, nachtdienstmäßig, um was dazu zu verdienen, im Weihnachtsverkehr. Dann hab ich irgendwann in den 80er Jahren auf der Post gearbeitet, und dann ist mir halt nach „vis plastica“ dann das Geld ausgegangen, und dann hab ich wieder bei der Post angefangen. Also das schien mir damals das einfachste, weil das Studium war ja noch nicht fertig. Ja, und dann bin ich halt dort hineingewachsen, von immer wieder ein paar Monate auf Aushilfe und diesen Vertrag verlängern und dann halt fix dort zu sein und dann eben... dann hab ich eben geschaut, dass – also währenddessen war aber das teatro caprile schon gegründet, und war halt zunächst jedes Jahr eine Produktion, also ´93 „Der

letzte Stich“ und ´94 war glaub ich zunächst „Der totgeglaubte Wurm“... Ja, und dann hab ich auch nebenbei versucht und hab mich dahintergeklemt um das Studium fertig zu machen, das war dann nicht nur die Diss sondern halt auch die Prüfungen noch. Dadurch hab ich dann halt auch ein paar Jobs, die mich vielleicht woanders hingebracht hätten, abgelehnt als Regieassistent und so. Und wie ich dann fertig war, war ich dann offensichtlich schon zu alt für diesen Job. Auf einmal hat mich dann niemand genommen. Die einen haben geantwortet, wenn, dann würden sie mich nicht als Regieassistent sondern als Regisseur nehmen, aber dafür haben wir keine Stelle frei, na super. Naja, und dann war ich eben bis ´98 auf der Post. Und dann war eben die Frage....

M: Was genau hast du eigentlich gemacht auf der Post? Zur Info...

A: Zuerst Flugpost... Flugpostpakete, also war so ein Hilfshacklerjob - eigentlich versackt, und später dann Briefe kartiert wie das so schön heißt, also Briefe sortiert, für die Flugpost. Das wird ja zum Teil vorsortiert, jetzt geht ja schon fast alles automatisch, aber damals war da eben noch sehr viel händische Arbeit, also nicht nur, ob der nach Nigeria oder nach Amerika geht, sondern größere Länder hatten dann auch noch Unterteilungen, ob das jetzt nach Chicago fliegt oder nach Los Angeles oder so. Habs dort ja bis zum Beamten gebracht, aber trotzdem das dann wieder hingeworfen, weil dann war eben die Frage, machen wir jetzt da ernsthaft mit dem Theater weiter, will man mehr als eine Produktion machen - im Jahr - und für die den ganzen Urlaub vergeigen... und da schien mir damals – wann war das, ´97 oder ´98 – hab ich mir das halt sehr naiv vorgestellt, das ich aufhör bei der Post und... da halt eh die Subventionen fließen werden und wenn dazwischen nix läuft, dann ist man halt arbeitslos. Weil ich mir ja gedacht hab, dass das eh immer nur kurzfristig sein wird. Aber nachdem sich ja leider diese Subventionsentwicklungen nicht so.... wobei wir hatten eben für eine Produktion die ´97 stattgefunden hat, eben dieses „Bahnhof/(zeit)gend“, haben wir eine sehr gute Subvention gehabt, ich glaub 320.000,- Schilling oder so.

M: Ich hab ja gelesen, am Anfang – ich glaub beim „Letzten Stich“ - warens ja auch 265.000,- Schilling oder irgend so etwas.

A: Ja, da haben wir von Vorarlberg ein Geld gekriegt und dann für – weiß ich nicht – da haben wir von der Stadt Wien glaub ich nichts gekriegt, aber für die „Gewisse Anzahl Gespräche“ haben wir dann – ah für „Sünden Fälle“ haben wir dann ein Geld gekriegt, also man hätte eigentlich annehmen können, dass es gut weitergehen

muss/sollte. Aber irgendwie ist dieser Wechsel vom total Absurden in so ein doch irgendwie historisch angehauchtes Theater – ich meine ok, dieses Prantl-Stück war jetzt vielleicht nicht total super, und war halt irgendwie ein bissl ein Bernhard-Epigone und so, aber – mei, man hat auch schon Schlechteres gesehen. Aber irgendwie..... Vielleicht gibt es ja auch irgendwie so eine Regel, dass halt Gruppen nach ein paar Jahren nichts mehr oder schwieriger etwas kriegen als am Anfang. Auf jeden Fall hat das mit den Subventionen alles nicht so funktioniert. Ja, und deswegen sind wir nicht so viel angestellt, und deswegen ist jetzt alles ein bissl mies. Für die Zukunft und bis zum Lebensabend und so weiter.....

M: Wie ist eigentlich die Aufgabenaufteilung innerhalb vom teatro caprile. Ich meine, jetzt gibt es eben da die drei Masterminds – dich, die Katharina und den Mark – wer macht was, oder ist das überhaupt gar nicht so genau abgegrenzt?

A: Ja, das ist so ein Schwachpunkt des teatro caprile, dass einerseits... also der Mark macht... der hat bei den ersten beiden Produktionen a bissl mitgespielt und sonst spielt er ab und zu irgendwie mit, wenn es irgendwelche Kleinstrollen gibt, so auch jetzt auf dem Berg, der Mark ist im Großen und Ganzen nur die helfende oder stützende Hand im Hintergrund, einerseits für die Katharina, als auch auf ökonomischer Seite. Andererseits, dass durch ihn quasi immer ein Auto vorhanden ist, das man sich ausborgen kann. Natürlich greift er immer wieder irgendwo zu.

M: Aber hat er noch eine offizielle Funktion?

A: Naja, offiziell ist er jetzt Schriftführer, also diese offizielle Funktion hat er schon, (...) ansonsten..... Ich meine meistens mach ich wahrscheinlich zu viel, weil ich die ganzen Abrechnungen mach und so, aber auf der anderen Seite hab ich wieder oft das Gefühl: ja aber so irgendwelche Gespräche anzetteln und mit den richtigen Leuten im richtigen Moment reden, das macht halt dann doch wieder die Katharina und leiert irgendwas an, was sonst gar nicht zustande käme. Oder gekommen wäre, wie ja auch jetzt diese ganze „Montevideo“-Geschichte, indem sie halt irgendwie diesen Kontakt mit dem Dragan Velikić hergestellt hat, und halt auch weiß wie man Smalltalk macht und so weiter. Zwar die Idee das ganze jetzt diesem Hotel am Kaiserstrand anzubieten, oder dass das eine gute Location wäre, ist von einer Tänzerin in Vorarlberg gekommen, aber die ganzen Gespräche, Verhandlungen, Mails und so weiter und auch die Aussendung jetzt für diese Sache hat die Katharina gemacht, also bisweilen zahts dann schon wieder an, aber man kann es sicherlich

jetzt nicht, oder ich weiß nicht, was da jetzt wirklich rauskäme wenn man jetzt versucht unterm Strich eine Arbeitszeitrechnung zu machen.

M: Nein, es geht gar nicht um – mir geht es jedenfalls nicht um die Arbeitszeit, sondern eher um - also ich hab ja das Gefühl, so von den Produktionen, wo ich jetzt schon beteiligt war, also du bist eher die künstlerische Leitung, du bist die Regie, du kümmerst dich viel um Bühne und um Licht natürlich, und bei der Katharina da hätte ich so das Gefühl, sie ist eher die Organisatorin im Hintergrund. Eben wie du sagst Termine aufstellen, Kontakte pflegen, so in diese Richtung.

A: Ja, sicher. Wobei oft dann – sie ist natürlich auch sehr sprunghaft, also wenns dann oft darum geht längerfristig Kontakte zu pflegen, bin das schon auch wieder ich, aber sie ist halt dann schon auch beim Inszenieren zeitweise die, die dazwischen – wie du ja wahrscheinlich auch weißt – dann irgendwie sagt: na, tun wir das doch so vereinfachen oder machen wir das doch so, oder diese Luftballonköpfe beim....

M: „Servet“.

A: „Servet“, das ist dann doch wieder von ihr gekommen, also so gesehen ergänzen wir uns da auch irgendwie. Dann, wann wir uns nicht befetzen... (M lacht)

M: Aber vielleicht braucht ihr die Atmosphäre zum Arbeiten.

A: Ja, sicher... ich meine, man braucht grundsätzlich auch immer eine gute Regieassistentin, die bisweilen aber nicht greifbar ist... Also wenn die dabei ist, ich will da jetzt keine Namen nennen, dann geht Vieles besser, dann brauch ich auch nicht alles bis zum Ende denken, weil das dann die Assistentin macht (...)

A: Naja. Wobei zum Teil wars auch lustig, weil... eh grad bei „Helvers Nacht“ und bei „Dosenfleisch“ und ich glaub auch bei „Batschka Balkan“ - es gab immer wieder so Stücke, wo zuerst sie gesagt hat: „Das machen wir!“ Dann hab ich gesagt: „Das ist ein Scheiß.“ Dann hab ich gesagt: „Das machen wir!“ Dann hat sie gesagt: „Na, is a Schas.“ Und irgendwann haben wir es dann doch gemacht. Manche Sachen haben einen längeren Prozess gehabt, bis wir uns entschieden haben es doch zu probieren oder doch ein Konzept zu schreiben. In letzter Zeit schreibt die Kon... naja wobei das für ein zukünftiges Projekt, „1914“, da hat wieder sie die Sachen sehr stark in die Hand genommen. Also momentan ist es glaub ich eher so, dass es Sachen gibt, die mehr ich verfolge und Sachen gibt, die mehr sie verfolgt.

M: Also eher projekt- oder bzw. themenbezogen, wem das Thema halt mehr ein Anliegen ist.

A: Ja, so irgendwie. Wobei die Endfertigung fällt dann doch wieder mir zu.

M: Ja, aber eben wie gesagt, dadurch dass du vom Dramaturgischen her, also ich bewundere ja immer deine dramaturgische Leistung in diesen ganzen Projekten - also gerade das in Ottakring oder Samba ist ja ein Wahnsinn – also da wird die Katharina auch wissen oder sich denken, dass du das wahrscheinlich besser –

A: (unterbricht M) Jaja eh, ja... Na schauen wir, wie es mit der Kraft weitergeht (beide lachen kurz)

M: Weil du vorhin grad auch Düns erwähnt hast – diese Achse Wien-Vorarlberg, wie kann man sich das eigentlich genau vorstellen. Es heißt immer Düns-Wien, also teatro caprile Düns-Wien – wo ist das caprile jetzt daheim, oder hat es quasi zwei Wohnsitze, oder wie schaut das eigentlich aus genau?

A: Naja, in der Theorie - oder zum Zeitpunkt der Gründung - war das halt wirklich so, dass es so schien oder so wirkte, wie wenn wir eben mit Geld aus Vorarlberg und Wien Produktionen sehr gut auf die Beine stellen könnten, und die eben vor allem dann auch in Wien und in Vorarlberg zeigen können und damit ja schon eine viel breitere Streuung als so viele andere Off-Gruppen, die nur in Wien oder nur in Vorarlberg tun, haben werden können. Und wie ja vielleicht noch völlig unbekannt ist und nicht herausgehört werden konnte, war ich ja mal mit der Katharina zusammen, und da waren wir auch sehr viel in Düns, also dem Ferienhäuschen der Großeltern, und war das zeitweise durchaus möglich, dass das durchaus auch mal unser Zweitwohnsitz wird. Also das hatte schon irgendwie programmatischen Hintergrund auch, abgesehen davon, dass es nett klingt, und zwei einsilbige Ortsnamen noch dazu. Mittlerweile ist das alles nicht mehr so einfach, weil dazwischen gabs ja Zeiten wo wir auf Wien sauer waren und dazwischen gabs Zeiten, wo wir auf Vorarlberg sauer waren, mittlerweile hat sich die Sache so entwickelt, dass das Haus in Düns eigentlich ihrer Schwester gehört, und – wo das auch wieder in sehr eigenwillige, familiäre Sachen hineinspielt – und jetzt der Standort Düns, wo wir früher auch einmal oder zweimal oder dreimal spielen konnten, in der Volksschule, also dort ist halt das Interesse der Leute an uns, an so einer Art von Theater, nicht mehr vorhanden, also so gesehen ist der Standort Düns jetzt wahrscheinlich kaum noch ein Thema. Es hängt natürlich immer davon ab, welche Partner wir finden. viele Sachen die mit Vorarlberg zu tun haben, sind schon der Katharina übertragen (...) die Sachen zu checken. Es ist zum Teil besser, wenn man im Dialekt mit den Leuten am Telefon spricht. Also dass sie das checkt. Aber eben bei der „Montevideo“-Uraufführung konnte sie halt das – war das halt möglich, dass jemand von den

Kooperationspartnern ein Quartier direkt in Andelsbuch gezahlt hat, und wir waren dort fünf Minuten vom Proberaum entfernt, und da wäre Düns ja auch irgendwie völlig uninteressant gewesen, weil wir über sieben Berge immer fahren müssen, und jetzt für dieses Fluchtprojekt gibt's wieder, auch über einen Kooperationspartner, die Möglichkeit in Gargellen direkt zu wohnen, und das ist halt viel besser als da immer hin und her zu fahren.

M: Eigentlich müsste man das jetzt also erweitern auf quasi Vorarlberg-Wien.

A: Naja, das wäre dann sozusagen die Bundesland-Bezeichnung.

M: (gleichzeitig) Variante. Weil die Verbindung nach Vorarlberg ist ja noch immer sehr stark da.

A: Die ist jetzt gegeben oder war jetzt zumindest die letzten paar Jahre wieder ein zusätzliches Standbein, ja, wobei Wien ja als Standbein eher nicht vorhanden – na gut, ja, die Bezirke muss man nennen – aber sonst sind wir ja mehr Kostgänger des – oder, sagt man Kostgänger? – Gehaltsempfänger des Außenministeriums.... Also mit dem, was jetzt Leute, sei es bei der Stadt Wien oder sei es beim Bundesministerium, die Leute die dort sitzen und über das befinden, was Off-Theater zu machen haben, also da haben wir irgendwie keine Chance, diesen Geschmack treffen wir sichtlich nicht. Sei es der Geschmack, sei es die Qualität, sei es was auch immer.

M: Aber spannenderweise ja auch nicht mehr offensichtlich, weil ihr ja am Anfang durchaus Subventionen gekriegt habt.

A: Ja, aber, also beim Bund wars eigentlich – weiß ich gar nicht, ob wir da überhaupt jemals von dieser Abteilung direkt was bekommen haben, oder ob das nicht immer irgendwelche Neben- und Subabteilungen waren.

M: Das werde ich herausfinden, ich hab ja alle Unterlagen dazu.

A: Genau. Aber es gibt aber auch dort eine gewisse personelle Kontinuität, also die Frau Dr. Andrea Ruiss ist noch immer als Sachbearbeiterin dort tätig.

M: Nochmal zurück zu den Anfängen. Ich hab in den Unterlagen, die ich gekriegt habe von dir, gelesen, irgendwann einmal „Die Maurer“. Was war das für eine Theatergruppe?

A: Naja, das war die vorher schon angeschnittene...

M: Ach, die mit Jutta Schwarz?

A: Nein, das war nicht die Jutta Schwarz, sondern das war die Evelyn Preis, das war eben – ja damals waren wir alle irgendwie jung, die einen jünger als die anderen, die

halt gemeint haben, man würde gerne Theater machen, und man kann das auch leicht... (sucht) professionell verwerten. Und die Evelyn hat halt zusammen mit anderen Leuten eine - die Theatergruppe „Die Maurer“ gegründet, was ich ja eigentlich einen lustigen Namen finde, weil es so ein völlig theaterferner Name ist, aber gefällt mir eigentlich schon. Und hat sich eben nach dem Gymnasium, oder nach dem abgebrochenen Gymnasium - weiß ich nicht mehr genau - sich halt auch da irgendwie dem Theatermachen als Regisseurin, also zum Theater hingezogen gefühlt, hat da etwas gemacht, das im Albert-Sever-Saal aufgeführt worden ist, hat glaub ich „Ischariot“ geheißen – weiß ich nicht mehr genau, kann man alles rausfinden, falls es wichtig ist – und jene hat die Katharina wieder kennengelernt über - ich glaube über irgendeine Ferienspiel-Aktion, wo sie halt hineingewachsen ist, oder wo sie halt mitgemacht hat. Und da war eben diese Evelyn Preis und noch andere Leute, möglicherweise ist auch über diese Ecke dann – also mit einem anderen von denen, mit dem Werner Ipser, der hat halt auch so nebenbei zu seinem Portiersjob Kindertheater gemacht - da haben wir dann beide eben auch einmal Kindertheater gemacht. Da hab ich einen Igel gespielt im Technischen Museum. Aber ob von denen die Connection war zu diesem „Ich-Du-Wir-Kindertheater“ oder nicht, weiß ich nicht mehr. Und... ja und dann war eben der Gedanke von diesen „Maurern“, oder von dieser Evelyn Preis, auf der Burg Weiten... Weiteck... irgendwas im Wienerwald halt so eine Burg – und da wollte sie halt dann vom Michael Ende die... eine Geschichte machen..... (...) und hat uns gefragt, ob wir da mitmachen wollen, und dann haben wir da halt ein paarmal improvisiert und geprobt.... Und über die Ecke habe ich dann eben auch einen Probenraum kennengelernt den ich dann wieder an „vis plastica“ weitervermittelt hab in der Davidgasse, das ist glaub ich - mittlerweile sind das auch Wohnungen, damals wars noch irgendeine Schokoladenfabrik oder so. Ja. Dann ist dort irgendwer ausgestiegen, dann hab ich gesagt: „Dann nehmen wir doch den Mark dazu“, dann hat sich der Mark dort auch bewährt.

M: Der Mark war bei den „Maurern“ dabei?

A: Ja bei den drei Proben, die es dann noch gegeben hat.

M: Oh, haben sich die aufgelöst?

A: Naja, es war dann klar, dass sich das so nicht stemmen lässt, und dass die – weiß ich nicht, ich glaub da waren ein paar mehr oder weniger Profis dabei - die halt dann auch schnell wieder abgesprungen sind, und eigentlich glaub ich hat sich dann auch

rausgestellt die Miete der Burg ist zu teuer oder was weiß ich, auf jeden Fall hat sich das dann schnell aufgelöst.

A: Und mit dieser Evelyn haben dann der Mark und ich zusammen eben diesen „Letzten Stich“ gemacht, für dieses Jubiläumsfest des Kartenspielvereins, also so hängt alles irgendwie zusammen, nicht.

A: Für das Zehnjahresfest war das des Kartenspielvereins. Dort wurde es auch aufgeführt noch mit sehr viel – also da waren wir noch sehr naturalistisch im Bühnenbild. Da haben wir sogar ein Zugsabteil nachgezimmert mit dem abgebauten Hochbett (lacht) von irgendeinem Freund vom Mark. Damals war ich auf der Post und hab mich natürlich sehr intensiv da hineinknien können und tagelang oder stundenlang – darf man ja mittlerweile ja auch nicht mehr, oder zumindestens bei der Post gibt's glaub ich diese Arbeitsplätze in diesem Segment nicht mehr, wo du so viel telefonieren kannst. Gut, heute hat eh jeder ein Handy und telefoniert auf eigene Kosten mit der Flatrate oder so...

Ja also, hab da viel telefoniert und mich da ziemlich reingetigert und Karten von Piatnik aufgestellt und irgendwelche Gerätschaften und Ersatzteile und Sachen von der ÖBB, die dann lange Zeit nachher in meinem Lagerraum herumgehangen sind. (...)

A: „Die Maurer“, genau.

M: Und die haben sich dann halt aufgelöst, und danach ist das teatro caprile entstanden, oder wie?

A: Ja, ja, genau. Genau. Weil das war eigentlich noch „vis plastica“. Die große „vis plastica“-Aktion, wo ich dabei war, war glaub ich '91, Karlsplatz und Theseustempel und so, und '92 war dieser Festakt – wobei der Festakt war glaub ich schon das Ende der „Maurer“. Diese „Maurer“-Projekte, das war glaub ich auch '90, '91. Genau. Und '93 ist dann caprile gegründet worden.

M: Gibt's eigentlich einen genauen Tag zur Gründung vom caprile oder weiß man das gar nicht so genau?

A: Naja, die Premiere von diesem „Letzten Stich“ war glaub ich schon im Mai '93. Also fast müssten wir das eh schon... also da müssten die vereinspolizeilichen Aktivitäten eh schon '92 gewesen sein. Aber wir sagen halt '93, im Frühjahr '93.

M: Wo ihr mit der ersten Produktion dann rausgekommen seids.

A: Ja.

M: Mhm. Gibt es eigentlich Statuten vom caprile?

(...)

A: Es gibt die alten Statuten, und die mussten ja aufgrund gewisser Gesetzesänderungen bis.... spätestens Sommer '12 oder wars schon '11 oder so, formal geändert werden, hauptsächlich wie viele Mitglieder was einberufen können oder so, da gab es eben eine Gesetzesänderung. Und bei der Gelegenheit haben wir halt gleich den Vorstand reduziert, weil zuerst hatten wir sechs Mitglieder, und eigentlich ist es nicht so leicht sechs Leute zu finden, die sich irgendwie binden wollen.

M: Und wie viele Mitglieder sind es jetzt? Welche Funktion hast du jetzt eigentlich, bist du Obmann vom Verein?

A: Ich bin Obmann und Kassier, weil ja eh niemand sonst die Verantwortung tragen will, wobei besser wäre es natürlich, es wäre wer anderer Kassier, der halt mit Finanzen auch besser umgehen kann. Ich meine, das ist zwar nicht ganz zulässig aber auch nicht ganz verboten, also, ja und der Mark ist Schriftführer und der Wolfgang Waldmüller – ein alter Schulfreund von mir – macht den Kassier-Stellvertreter.

M: Und die Katharina hat welche offizielle Funktion?

A: Die Katharina hat keine Funktion, keine offizielle, weils - zumindest eine zeitlang gabs ja die Comeback-Aktion vom AMS und die war relativ lukrativ, und das kannst du aber nur, wenn du nicht selber....

M: ...irgendwo aktiv bist...

A: ...in einem Vorstand drinnen bist. Weil wir uns ja immer versuchen über das teatro caprile anzustellen, und das wäre eben dann in dem Fall nicht möglich gewesen. Und jetzt haben wir es halt irgendwie so gelassen, wobei es ist unnötig, weil die Comeback-Aktion jetzt nicht mehr so viel ausschüttet, dass das wirklich sinnvoll ist das zu machen. Ja, aber bis jetzt haben wir es halt nicht geändert.

M: Woher kommt eigentlich das Interesse an der osteuropäischen Dramatik im teatro caprile?

A: Ja, ich nehme an du wirst diese Fragen alle der Katharina auch noch stellen und sie kann dazu sicherlich Vieles sagen.

M: Die meisten werden an sie auch gehen, ja...

A: Ah, ja. Na irgendwie ganz am Anfang kannte ich schon – oder war das damals gerade so eine Wiederentdeckung oder überhaupt Entdeckung - von diesen Oberiuten, also Daniil Charms und Aleksandr Vvedenskij, für den deutschen

Sprachraum. Und da gabs ja zu der Zeit einige Produktionen auch von anderen Leuten im deutschen Sprachraum und es gab diesen Film da von.... ähh.... Silberschneider hat mitgespielt, aber wie der Regisseur jetzt geheißen hat... ah! Daniel – na. Kreisel, Kreisel, Vornamen weiß ich jetzt nicht. Ja also, eine Vermischung aus der Biographie des Daniil Charms und Texten, die er geschrieben hat. Das war eine ned so schlechte Sache. Ja. Also das war eben russisch – russische Avantgarde, die hat mir sehr gut gefallen. Zum Teil auch weil Vieles nicht so, so greifbar ist und sozusagen mehr Fantasie zulässt als, als so manch Hiesiges. Dann haben wir ja eh, also nachdem wir Charms und Vvedenskij vermischt mit Woody Allen und Wolfgang Bauer gemacht gehabt haben, war dann eh mit diesem „Bahnhof/(zeit)gend“ dieser Thomas Bernhard Epigone, sagen wir. Und dann hat uns eigentlich jemand den Péter Nádas empfohlen, und zwar war das der Werner Walkner(...). Der war Dramaturg und Freund vom Johannes Hoflehner und... den wir wieder irgendwie über den Christian Suchy kennengelernt haben, als wir noch seinerzeit eine Agentur gesucht haben, die was für uns macht, da gabs eben die „Wladimir und Estragon“ und Thomas Licek und Johannes Hoflehner, wobei der Hoflehner ist dann eben nach Schwechat gegangen und hat sich mehr als Regisseur betätigt und jetzt als Intendant, und der Licek ist halt immer noch so irgendwie in diesem Agenturwesen tätig, macht aber jetzt mehr so Fotoausstellungen und betreut solche Sachen, hat jetzt bei „Montevideo“ wieder Pressearbeit für uns gemacht. Er hat zeitweise auch Produktionsleitung gemacht, als wir uns solche Sachen noch leisten konnten. Wobei ich zeitweise schon auch das Gefühl hatte, das ist ein Posten, der auch nicht wirklich sinnbringend ist.... Gut, es geht sehr viel oder einiges Geld drauf, natürlich ist es angenehm, wenn man sich nicht um alles kümmern muss und nicht für alles irgendwo hinfahren muss, allerdings habe ich mittlerweile ja den Führerschein, was ich damals ja noch nicht hatte, und.... Ja, viele Dinge, die wir damals auch von dem machen ließen, gut, braucht man heute nicht mehr, weils eh zum Teil Internet gibt, oder haben auch nichts gebracht. Also, Erfolg in dem Sinn jetzt ah ned. Naja. Wie auch immer. Jetzt haben wir es halt wieder mal probiert, um halt die Medienpräsenz mit dem „Montevideo“ breiter zu streuen. Ich meine, die Vorstellungen waren jetzt ausverkauft, wie viel jetzt auf den Reiz des Lokals und - also der Location - und des Abendessens vorher und wie viel auf seine Pressearbeit zurückgeht – schwer zu sagen. Gut. Wo war ich? Ich war aber abgeschwiffen....

M: Woher das Interesse am osteuropäischen Drama.

A: Genau! Und eben dieser Werner Walkner hat dann einmal gesagt: „Naja, da gibt's den, den Péter Nádas und der macht ja auch so Stücke, die ein bissl absurd sind und so, schauts euch den einmal an.“ Und dann haben wir uns dieses „Hausputz“ angeschaut und das hat uns gefallen, das war dann aber schon unterschwellig, wo doch Politik und Aufarbeitung der ungarischen 56er Vergangenheit so drinnen ist, aber halt nicht alles so total konkret. Und das haben wir dann gemacht. Über das hat sich dann die Kooperation mit dem Collegium Hungaricum ergeben, die eine Zeit lang auch gut funktioniert hat. Mit „Vaterunser“ auch noch dort in dem Saal, dann später noch bei „Batschka Balkan“ im – wo sie dann die Miete bezahlt haben fürs Renz. Weil ihnen das lieber war, nichts im eigenen Haus zu haben und nicht da mit Probenzeiten und so konfrontiert zu sein, weil das halt sehr schwierig zu koordinieren war mit den Portieren, die da nicht bis in die Nacht arbeiten wollten und so weiter. Naja, und dann haben wir – hat sich halt irgendwie so ergeben, dass wir... von den Stücken, derer wir habhaft werden konnten an neuer österreichischer Literatur, uns das meiste nicht gefallen hat. Das was eh überall gespielt wurde, wollten wir nicht auch spielen, und das was nicht überall gespielt wurde, was man uns über Verlage zukommen ließ, war uns entweder zu verstiegen....

M: Hat vermutlich schon einen Grund gehabt, warum es nicht gespielt worden ist.

A: ...oder zu banal, oder ja, hat uns halt nicht angesprochen. Natürlich war dann mit diesen tatsächlichen, scheinbaren Kooperationspartnern in Form des Collegium Hungaricum und dann auch mit dem polnischen Kulturinstitut - schien halt interessant. Wobei leider zum großen Teil diese Kulturinstitute - oder großen Teil kann ich nicht sagen, weil ich nur die zwei kenne und ein bisschen hab ich noch mal mit dem rumänischen geredet – halt ihre Politik offensichtlich wieder ein bisschen geändert haben, und nicht so sehr daran interessiert sind – also das haben die Ungarn und die Polen glaub ich wirklich einmal uns gegenüber gesagt – nicht mehr so sehr daran interessiert sind, zu unterstützen, dass Österreicher - sagen wir ein polnisches Stück machen, sondern sich halt doch mehr drum kümmern, dass - in dem Fall Künstler aus Polen - nach Wien kommen, und ein Konzert machen oder etwas in der Richtung. Das kann man halt jetzt diskutieren, mir scheint das nicht so ganz zielführend, ich glaube, das andere wäre sehr wohl wichtig, aber – ist halt so. Insofern ist da dann jetzt die Zusammenarbeit mit den Kulturinstituten – auch weil es da personelle Änderungen gab, und jeder neue Mann und jede neue Frau auf einem Posten will halt irgendwie vieles anders machen als der Vorgänger – sind einige

Dinge wieder abgerissen. Aber es war eben zuerst die Kooperation mit dem ungarischen Kulturinstitut, und dann eben auch mit dem polnischen, die eben mit „Dosenfleisch“ und der „Haltestelle“ sehr gut war. Wobei das auch ein langer Weg war, weil die Kooperation mit den Polen war eigentlich schon fixiert, und dann haben wir lange Zeit versucht – ich glaube über zwei Jahre – zusätzlich Geld von der Stadt Wien zu bekommen, und es hat nie geklappt. Bis wir es dann nur mit dem polnischen Geld gemacht haben. Und dann hat einmal damals das Außenministerium a bissl was draufgegeben, weil eben damals gerade der Brix, der eben vorher lange Zeit in Polen war und irgendwie so ein Polenfreund ist, an der richtigen Stelle gesessen ist. Ja. Aber,... en passant muss man sagen, wir haben irgendwie den Absprung verpasst zu sagen: „das ist zu wenig Geld, um das machen wir es nicht, wir suchen uns was anderes“, sondern wir waren dann immer von unseren Ideen so angetan, und haben halt schlecht finanzierte Dinge doch irgendwie gemacht. Ja, und haben die Selbstausschöpfung immer weiter getrieben. Der Glaube, dass man dadurch wieder irgendwie reinkommt, hat sich bis jetzt nicht so wirklich bewahrheitet. Ich meine, es hat zwar das „Hellers Nacht“ jetzt international gute Erfolge gehabt, aber um wirklich zu Geld zu kommen, hat sich nichts getan.

Es schien uns einfach interessant diese – dann die Kooperation mit, oder den Laszlo Garaczi da überhaupt persönlich kennenzulernen und mit dem halt uns über das Stück Gedanken zu machen. Da gabs halt dann auch eine Förderung von Kulturkontakt für die Übersetzung, und fürs Bühnenbild und so... Also wir haben zum Teil – also ein Kanal war natürlich immer, dass es für diese Sachen zum Teil leichter Geld gegeben – oder es schien, dass man da Geld bekommen kann, eher als für einheimische Sachen. Ich weiß es nicht. Vielleicht hätten wir für irgendwas Einheimisches doch auch Geld bekommen von der Stadt Wien. Aber gut, war halt nicht. Aber es war schon auch so, dass uns das inhaltlich dann oft angesprochen hat, diese.... (lange Pause)... ja, wie soll ich das formulieren - mittlerweile spricht uns halt inhaltlich an, sagen wir so.

M: Das heißt also, entstanden über das Interesse an der russischen Avantgarde, dann weitergeführt über die Bekanntschaft mit dem, oder die Empfehlung zum Nádas und die Kooperationen, die sich daraus ergeben haben.

A: Genau, ja.

M: Und inzwischen wieder persönliches Interesse.

A: Ja. Warum macht man was, ich meine es ist natürlich immer in so einem Segment - geht's halt auch nach dem: wo kriegt man Geld her, können wir das überhaupt spielen, ist da für uns was drinnen, sehen wir uns da drinnen. Wo halt jetzt – für „Helters Nacht“ da hab ich halt jetzt gewusst: ok, das ist was für den Manfred, den ich damals schon kannte, und dann hat sich das eh auch über zwei Jahre hingezogen, weil der Manfred nie Zeit gehabt hat, und ich wollte es aber nicht mit jemand anderem machen. Dann war wieder das „Batschka Balkan“, das hat jetzt mehr die Katharina betrieben, weil das hat irgendwie der Vater vom Mark eingebracht. Also es gibt schon so Phasen, wo mir auch nichts einfällt, oder wo ich mir denke, jetzt mag ich mich nicht anstrengen. Also im Endeffekt muss ich mich dann schon anstrengen, aber sozusagen (Pause) –

M: Nicht neu akquirieren.

A: Nicht neu akquirieren, sondern... die Katharina sagt halt: „Jetzt machen wir das Stück“, und ok gut. Dann mach ich halt, was zu machen ist, das Bearbeiten und so weiter. Aber ich brauch nicht sagen „Nein, das machen wir nicht. Und stattdessen machen wir....“ Wer nein sagt, sollte ja auch immer was.... (sucht)

M: Einen Gegenvorschlag.

A: Einen Gegenvorschlag haben. Wenn man aber keinen hat, dann ist es – ja. Lass ich mich natürlich oft dann halt – manche Leute würden sagen, ich lass mich da gängeln.

M: Nein... Ich bin auch bei den Unterlagen, die ich gekriegt hab von dir, über das Projekt „Mittel- und Osteuropäisches Theater“ gestolpert. Das ist ein paarmal aufgetaucht. Was genau ist das? Ist das überhaupt irgendein eigenes Projekt, oder ist das – oder eben was war das?

A: Zeitweise versuchten wir unter diesem Motto halt ein bisschen größere Schritte zu machen. Und – du hast ja Unterlagen, ich weiß es jetzt nicht mehr wirklich – aber wir haben 2000 bei einem – da gab es auch so eine Förderung quasi für Unternehmensgründung, das hieß damals „new start“ und da konnte man eben Projekte einreichen. Da haben wir dieses Projekt eingereicht „Mittel- und Osteuropäisches Theater“, und da war glaub ich die Umsetzung von drei Produktionen drinnen. Ich glaub nämlich eh der Nádas und irgendwie noch zwei andere. Wobei eins war ein österreichisches Stück oder so. (...)

A: Dafür haben wir ein Jahr lang Lohn- und Lohnnebenkosten gefördert bekommen, und konnten trotz nicht so üppiger Subventionen dieses – doch etwas umsetzen

davon. Leider ist es nicht so eingeschlagen, oder war das nicht so erfolgreich, dass man das jetzt unmittelbar weiterführen konnte. Noch dazu hat sich die Lohnverrechnung leider verrechnet, und hat uns falsch eingestuft und jetzt stimmten die Gehaltszahlungen, vor allem die Urlaubs-.... die am Ende eines Dienstverhältnisses dann anfallenden aliquoten Dinger waren leider nicht in die Subvention oder in die „new start“-Förderung einbezogen. Also entweder wir hätten es zuerst schon höher kalkulieren müssen, dann hätten wir das höher ausgeschüttet bekommen, oder die Gehaltszahlungen hätten auf die Fördersumme abgestimmt werden sollen. Aber da war leider ein Missverständnis zwischen dem Steuerbüro und uns, das heißt wir haben dann erst recht glaub ich 20 000 Schilling von woanders wieder herholen müssen.

(...)

M: Das „Mittel- und Osteuropäische Theater“ ist quasi ein Projekt, das eh schon Produktionen von euch zusammengefasst hat.

A: Naja, sozusagen zu einem.... (sucht)

M: Thematischen Block?

A: Zu einem thematischen Block, den wir halt in mancher Hinsicht noch immer verfolgen, nur haben sich dazwischen diese kulinarischen Dinge aufgetan und mittlerweile haben wir ja auch ein Label-Problem sozusagen, nicht.

(...)

A: Wir sind in mancher Hinsicht ja so vielfältig – (...) wenn man jetzt ein Email schreibt an irgendeinen Weinbauern und sagt „Wir machen Lesungen zu Weinverkostungen“ und man erreicht, dass der wirklich auf unsere Homepage schaut. Dann sieht der dort „Jura Soyfer“ und „Montevideo“ und hundert andere Sachen und findet sozusagen das, was wir ihm angeboten haben, und was er jetzt sucht, nicht. Genauso kann es aber passieren, wenn wir uns als seriöses, professionelles Theater für osteuropäische Texte irgendwo anbieten und irgendwer von denen schaut drauf und sieht dann „Weinlesung“ denkt er sich wieder: „Naja, da sind eh nur irgendwelche Unterhaltungsmenschen“ oder so. (...)

Die Schwierigkeit ist halt, dass wir nicht wie ein fixes Theater halt – wo klar ist der Ort, und wo klar ist, da gibt's dann ein Monatsprogramm oder so. Sondern das eine ist da und das andere ist dort und viele Sachen gibt es nur als Angebot, wenn es wer haben will. (...)

A: Aber dieses Interesse an den osteuropäischen Sachen oder südosteuropäischen Sachen, ist gewachsen. Vieles ergibt sich jetzt auch wieder und zum Teil braucht man gar nicht österreichische Stücke suchen. Oder ein Projekt geht ins andere. Auf der anderen Seite tut sich jetzt eigentlich über, über dieses Ottakring-Projekt und Samba-Projekt und jetzt das mit den Grenzen und Fluchten und möglicherweise nächstes Jahr dieses 1914-Aufarbeiten – also es wird gerade mehr wieder so ein, so ein dokumentarisch-historisches Theater, wo der Dramaturg Andreas Kosek dann halt aus Akten und Literaturfragmenten und solchen Sachen halt irgendwas...

M: Insofern auch wieder inszenierter Raum, auch wenn der Raum in dem Fall ein Berg ist.

A: Ja natürlich! Das ist ein Projekt das auf jeden Fall da noch hineingehört!

M: Ja! Außer ich werde jetzt bis September noch fertig... (lacht)

A: Naja.

M: Gibt es eigentlich vom osteuropäischen absurden Theater Vorbilder? Gibt es dort sowas wie absurdes Theater eigentlich? Denn die waren ja doch eher regimekritisch oder politisch, oder?

A: Naja, es gibt eigentlich sehr viel mehr oder weniger absurdes Theater, in – oder gabs – in diesen Ländern. Nicht zuletzt ist Ionesco ein Vertreter des absurden Theaters, der ja aus Rumänien stammt, aber dann schon früh in Frankreich war.

M: Naja, dadurch das ja die Mutter Französin war.

A: Diese Art gerade Gesellschaftskritik und Regimekritik in absurdes Theater zu verbasteln – ein schönes Wort: „verbasteln“ - war sehr präsent. Nur ist das trotzdem noch relativ zeitgebunden. Also ich hab schon ein paar bulgarische und rumänische Stücke – jetzt auch schon wieder länger her – gelesen, wo ich mir gedacht hab: jetzt – also auch schon damals vor zehn Jahren, was ja doch auch schon wieder zehn oder zwölf Jahre nach der Wende war – und wenn man eigentlich eben nicht dort ist, weißt du die Bezüge, die sich jetzt wirklich auf die bulgarische Politik oder auf die bulgarisch-sozialistische Zeit beziehen erkennst du zum Teil nicht, zum Teil ist das wirklich sehr weit entfernt, das kratzt bei uns niemanden, und manche Sachen waren auch extrem.... Also nicht schön. Es waren andere Klischees. Was weiß ich, Frauenbild oder so waren wieder sehr stark... (sucht)

M: Nicht verträglich mit unseren Klischees?

A: Nicht verträglich mit unseren Klischees, oder..... also du hättest damit Sachen transportiert, die du eigentlich nicht transportieren willst. Das ist sicher ein Problem,

das wir haben, dass wir - oder sollte eigentlich unser Vorzug sein, den aber niemand sieht - dass wir uns ja über fast alle Sachen, Frauenbild und was weiß ich was alles, den Kopf zerbrechen, bevor wir was machen. Und ja, uns dann oft gegenseitig zureden müssen: naja, aber so wichtig sollen wir das auch wieder nicht nehmen. Oder zum Teil um gewisse Botschaften zu vermitteln - denn mittlerweile wollen wir glaub ich doch Botschaften vermitteln, oder eigentlich wollte ich das ja immer, auch wenns nur war „es ist alles absurd und man kanns nicht fassen“. Ja, also das ist vielleicht ein Lernprozess, dass es nicht per se ist, eine Frau als Hausfrau – äh – das es nicht per se *schlecht* ist, eine Frau als Hausfrau zu zeigen. Es kommt nur darauf an, was man damit sagen will. Aber... Vielleicht sind wir auf diesem Sektor auch wieder zu intellektuell. Also ich merke schon bei vielen Sachen, die ich mir im Theater anschau, dass ich mir denke: nein, das bringt's jetzt auch nicht und das tät ich nie so machen. Andererseits, so wie ich oder wie wir denken finden sich halt auch nicht viele. Leider. Wobei, das stimmt auch wieder nicht, weil bis auf die Menschen die meinen über Kultur bestimmen zu müssen – also irgendwelche Kuratoren oder so – gefällt sehr vielen Leuten was wir machen schon. Wobei mittlerweile, eben bei „Montevideo“, sich gezeigt hat: es ist Theaterpublikum! Wir sprechen jetzt offensichtlich nicht die Studenten, die Avantgarde oder solche Menschen an, sondern immer mehr – vielleicht auch durch unseren eigenen Alterungsprozess – Leute über 60, ganz normale Menschen, die halt gerne ins Theater gehen. Und denen können wir irgendwas sagen.

M: Ist das jetzt gut oder schlecht?

A: Ja, das weiß ich nicht! Ich meine, für einen normalen, für einen Schauspieler, für einen ganz normalen Schauspieler ist das sicher ganz toll, wenn er genau die Leute befriedigen kann, die ins Theater gehen. Für Leute, die noch immer unter dem Mascherl „Off-Produktion“ um Geld betteln müssen, und genau diesen Wissenden nicht das bieten können, was sie sehen wollen oder hören oder lesen wollen, ist das natürlich bitter. (Pause)

Wobei ja die Frage allgemein ist, aber dazu müsste ich selber öfter ins brut oder so gehen, um zu wissen, ob dieses Avantgarde-irgendwie-Theater-Publikum, von dem man wusste oder annahm vor 15 Jahren, 20 Jahren, dass es das gibt, ob es das noch gibt.

M: Oder sind die nicht mit uns mit raus gewachsen?

A: Aber was folgt nach, was wächst nach? Ich meine, es war schon bei „Montevideo“ jetzt auch ein schwules Pärchen um die 25, denen es offensichtlich auch gefallen hat.

M: Ich bin ja auch noch keine 60.

A: Ja. Aber der Durchschnitt bei „Montevideo“, vielleicht auch aufgrund des Preises, 39,- Euro mit Drei-Gang-Menü, was eigentlich eh nicht so teuer ist, war halt – wie ich schon sagte – über 60.

M: Ja, vielleicht ist diese Kombination Theater und Essen jetzt nicht das, was uns Studenten unbedingt anspricht.

A: Ja, gut – Vorarlberg ist jetzt überhaupt wieder ein eigenes Pflaster, da geht man vielleicht nur zu den Leuten, die man eh kennt...

M: Euch kennen aber viele Leute in Vorarlberg... (weil „Montevideo“ ja 3x ausverkauft, Anm.)

A: Naja, unsere Publikumsausbeute im November war ja... schwach. Und auch da war das Durchschnittsalter eher gehoben und die.... (denkt) Na gut, wir sind halt auch alle schon älter. Aber so wirklich – wie gesagt, weiß ich nicht wo heute die 25jährigen oder 20jährigen oder 30jährigen, wo die hinrennen. Theatermäßig.

M: Gute Frage.

A: Ich meine, damit haben wir uns natürlich mit unserem Berg-Stück jetzt wieder die Latte sehr hoch gelegt, weil - ich meine es gibt heute schon die trainierten 60- und 70jährigen, aber – werden wir sehen. Manche von denen, die „Montevideo“ gesehen haben, würden es wahrscheinlich nicht schaffen.

M: Gut, umgekehrt ist das jetzt thematisch so was anderes als „Montevideo“, dass du nicht weißt, ob du nicht durchaus jüngeres Publikum ansprichst damit.

A: Naja, werden wir sehen. (...)

M: Seit ich das teatro caprile kenne, führst ja du eigentlich immer die Regie bei den Produktionen. Ich bin jetzt aber draufgekommen, dass du das aber erst seit 2002 machst, und dass ihr davor immer andere Regisseure gehabt habt. War das eine Entwicklung dahin, dass du dann selbst Regie geführt hast, oder war das auch – wie du sagst, dass die Subventionen immer weniger geworden sind und ein Regisseur ja extra bezahlt werden will – wie kams?

A: Naja, das kam so: Wie ich schon vorher sagte, waren wir ja unbeschriebene Blätter, und hatten wenig Ahnung von irgendwas und haben natürlich gedacht – und zum Teil hat sich das ja auch bestätigt, dass wir, indem wir mit Regisseuren, die

schon a bissl was können, oder mit Regisseuren die schon anderswo gearbeitet haben, partiell etabliert sind, was lernen können. Und gleichzeitig wars halt doch irgendwie so, dass meistens ich - oder zum Teil die Katharina und ich - die Konzepte, die Einreichkonzepte, gemacht haben. Und sehr viel sonstige Arbeit. Also die Regisseure waren schon Leute, die nicht viel mehr gemacht haben als Regiearbeit. Was mich schon immer a bissl gemagerlt hat, weil ich mir gedacht habe, dafür sind sie eigentlich relativ teuer. Ich meine, mit dem Johannes Hoflehner, das war noch – weil der hat gut mit dem Licek zusammengearbeitet, der die Produktionsleitung gemacht hat, und die haben dann irgendwie auch den Proberaum aufgestellt und so weiter – also das war noch ein gutes Team. Johannes ist dann weggefallen, weil er gleichzeitig damals im Beirat der Stadt Wien gesessen ist, und er darf sich ja sozusagen nicht selber Geld zuschanzen. Gut, und dann hat er uns eben diesen Fabian Kametz empfohlen und der ist dann gekommen mit diesem Prantl, mit dem „Bahnhof/(zeit)gend“-Stück, oder weiß ich nicht mehr, war die Idee mehr bei uns, weil wir über den damaligen Direktor vom Museum der Stadt Wien diese Connection zu dem Hofpavillon hatten. Also das sind wieder solche Connections, die die Katharina aufreißt. Und der Fabian hat dann gesagt, er kennt jemanden, der ein Stück für diesen Pavillon macht. Da war glaub ich zuerst der Spielort, oder der mögliche Spielort, und daraus hat sich dann erst das Stück ergeben.

Aber gut, das Konzept hab auch wieder ich gemacht. Und... Dann war der, dann war glaub ich schon das „AbendAKTStück“, glaub ich...

M: Soll ich nachschauen? (blättert in ihren Unterlagen) Ja, genau.

A: Das war schon ´97, oder?

M: ´98 sogar.

A: „Bahnhof/(zeit)gend“...

M: Da hab ich kein Jahr dabeistehen...

A: ... war ´97...

M: Aber das „AbendAKTStück“ ist ´98.

A: Na dann muss aber noch was vorher gewesen sein... Gut, aber da hab ich das erste Mal sozusagen Regie geführt.

M: Beim „AbendAKTStück“ schon? Weil auf der Homepage stehst du das erste Mal bei „Vaterunser“.

A: Nana, das muss man sofort ändern! Natürlich - „AbendAKTStück“ hab ich alles recherchiert bis auf das, was die Lebenserfahrungen oder was die Modellerfahrungen der Katharina waren.

M: Na gut, dann werde ich nochmal nachsehen, aber eben bei „Vaterunser“, das war das erste Mal, wo dein Name auch als Regie war.

A: ... und hab auch Regie geführt. Das ist eigentlich auch recht gut angekommen. Und dann war glaub ich ja der Nádas, oder?

M: „Hausputz“.

A: „Hausputz“ (lange Pause)... ja da haben wir dann eigentlich keine glückliche Hand mehr gehabt. Da hat dann die Katharina diese Katharina Pongracz gebracht, die eine Freundin oder eine Bekannte von Reinhard Tötschinger war, und die hat, ja, die hat uns da halt irgendwie das Blaue vom Himmel versprochen. Aber eigentlich hätten wir damals schon eher an professionellere Leute herantreten sollen. (...) Aber das Problem ist, wir haben für diesen „Hausputz“ irrsinnig viele Regisseure angeschaut. Die Ding ist ja mittlerweile recht bekannt, die Steffi... die hat jetzt gerade in der Josefstadt irgendwas gemacht... Stefanie.... Ja, aber manche Leute haben dann so krude Ideen gehabt, und das wollten wir nicht. Dann, ja, dann haben wir den abgelehnt und die abgelehnt und den abgelehnt, und der hat dann zu einem späteren Zeitpunkt nicht mehr können und so weiter, und dann haben wir halt die genommen. Die hat dann wieder lang gebraucht, bis - weil da spielt eine alte Dame mit - und da haben wir uns drei angeschaut, obwohl die erste eigentlich schon super gewesen wäre, und dann sind wir halt bei dieser Linde Rupp gelandet, die sich dann was Textauffassungsgabe anbelangt hat, als nicht die größte Leuchte herausgestellt hat – aber gut, irgendwann mussten wir ja eine nehmen, sonst wären wir ja nicht fertig geworden. Andererseits hat diese Linde Rupp hat natürlich viele Schauspielkollegen gebracht – also publikumsmäßig war es jetzt nicht so schlecht, und die Pongracz kannte auch wieder einige Leute, die hat dann wieder den Musiker gebracht, der natürlich auch nicht billig war, aber ok.

Irgendwie hat sich aber immer mehr das Gefühl bei mir eingestellt, dass Regisseure – die schauen mal auf das eigene Geld, und dann bringen sie noch andere Leute, die auch eigentlich mehr kosten als wir uns wirklich leisten können und aber nicht unbedingt das machen, was wir uns vorstellen. Also die Produktionen sind immer a bissl anders geworden als wir uns das vorgestellt haben. Und ganz arg war es halt dann beim Franz Weichenberger, den du ja kennst. Den die Katharina glaub ich über

den Bruno Max kennengelernt hat, der versucht hat, sich sehr stark selbst zu verwirklichen. Und natürlich war das auch toll, denn zum Beispiel hab ich von ihm das mitgenommen – denn früher war ich jemand, der eher sehr der Meinung war, oder versucht hat, texttreu zu sein. Und der Franz ist eigentlich sehr rigoros reingefahren und hat irrsinnig viel gestrichen und zum Teil neue Szenen dazugeschrieben und so weiter. Was mir damals zwar noch a bissl Bauchweh bereitet hat, aber mittlerweile glaub ich, bin ich da auch irgendwie freier geworden in dieser Hinsicht. Weil es dir einfach mehr Möglichkeiten gibt irgendwie.

M: Na sicher, da bist du nicht so gebunden, wenn du dich nicht so sklavisch unterwirfst.

A: Wobei das „Bilanz“ eben... Ich meine ok, rückwirkend kann man sagen, dass diese vielen Fickszenen oder dieses.... Blabla von Mann und Frau dadurch szenisch umzusetzen, dass die halt immer wieder irgendwas miteinander treiben, ist jetzt nicht unbedingt der Weisheit letzter Schluss, genau genommen. Und natürlich, es war auch schön, extra für die Produktionen einen Boden zu kaufen, damit man ein Schachbrettmuster aufbauen kann, und dieses und jenes, aber – wir hatten es damals so halbwegs noch, aber es ist halt sehr viel in Ausstattung hineingelaufen. Und dann eben für die „Wunderbaren Biester“ hab ja auch ich wieder das Konzept geschrieben und – ok, da hab ich ihn bewundert dafür, das war super, dass er dann gesagt hat, er will jetzt da ganz spezielle Leute, und hat nicht die Scheu davor gehabt den Spechtl oder die Susanne Altschul, die ja schon renommierte Leute waren, zu fragen, ob sie mitmachen. Die dann auch mitgemacht haben, und jetzt nicht so üppigst bezahlt wurden, aber natürlich auch nicht schlecht. Wobei jetzt auf der anderen Seite die Mitwirkung dieser prominenten Leute, die er aber zum Teil eher ungeschickt eingesetzt hat, würde ich sagen, hat es auch nicht gebracht. Zum Teil hab ich diese Scheu jetzt wieder, irgendwen anzurufen, der prominenter ist. Aber wahrscheinlich ist das ein Blödsinn. Aber gut. Auf jeden Fall, nachdem dann wir damit wirklich - muss man sagen - viel Geld für diese „Wunderbaren Biester“ eher in den Sand gesetzt haben, also der Publikumszustrom war jetzt nicht so der Heuler – ich meine, es war jetzt mehr als bei „Montevideo“ – aber es war jetzt nicht der Massenzustrom. Das Bühnenbild, das er dann quasi mit dem Stefan Kreienbühl hinter unserem Rücken ausgemacht hat war auch teuer, sperrig. Also das Feedback war auch nicht gut. Bei den Kuratoren der Stadt Wien haben wir es uns damit offensichtlich endgültig verscherzt gehabt. Ich meine, natürlich auch die Gemeinde:

der Regisseur macht irgendeinen Scheiß, und du als Theatergruppe, wo der längst nicht mehr dabei ist, kriegst es drauf. Du hast ewig den Klumpfuß, und der lebt fröhlich weiter... Gut.... Und da war halt dann irgendwann – jetzt abgesehen davon, dass das Geld eh nicht für mehr reicht und reichen würde – aber irgendwie hab ich mir dann eben schon gedacht: ok, also so schlecht wie die, oder so in den Sand setzen kann ich es auch. Eigentlich war mein Konzept – da hab ich dann mit unterschiedlichsten Leuten geredet – war mein Konzept eigentlich interessanter als das, was der dann umgesetzt hat. Bei den „Wunderbaren Biestern“ war ich dann irgendwie - und die Katharina hat sich auch so gefühlt - wir haben da bei irgendetwas mitgemacht, wo wir mitmachen mussten, was uns aber nicht getaugt hat. Also es ist schlecht angekommen und wir konnten eigentlich auch nicht dahinter stehen, weil es nicht so unseres war. Ich meine, das „Dosenfleisch“ ist auch schlecht angekommen bei den sogenannten „berufenen Leuten“ wie Lackenbucher und Konsorten, aber das war zumindest unsere Arbeit, und da konnte ich dann dahinter stehen. Und da hab ich dann gesagt: na ok, dann mach ich es selber! Immer mitspielen und Regie machen ist aber halt bisweilen zu viel, deswegen hab ich – also beim „Helter“ hab ich gleich gesagt: das mach ich nicht, das spiel ich nicht. Ich seh mich auch nicht als Helver. Das macht wer anderer. Jetzt bei „Montevideo“ wäre es zeitweise natürlich gut gewesen, wenn wir noch jemanden gehabt hätten, aber mit keinem Geld... Der Manfred hat zwar ein paar Mal angeboten ja er kommt supervidieren, aber das wäre dann auch zu wenig gewesen, oder hat sich dann irgendwie auch nicht machen lassen. Naja (mampft)... Also mittlerweile auch mit diesen ganzen Gastspielen, wo wir dann irgendwo in Zagreb oder in irgendeiner Schule entscheiden müssen, welchen Scheinwerfer tu ich jetzt, das muss eh ich machen. Also so gesehen denke ich mir, es gibt vielleicht irgendwann die Möglichkeit, dass ich mal wieder nicht mitspiele, aber dass ich mal nicht mehr Regie mache bei teatro caprile.... Außer es macht mal die Katharina Regie. Sie weigert sich, aber ich glaube, sie könnte es durchaus. Also wird das halt so bleiben. Weil dann ist man zumindestens seine eigene Marke und es pfudelt einem da nicht irgendwer drein. Auf der anderen Seite finde ich es schon toll zu spielen, wenn wer anderer Regie macht. Aber da ist mir dann halt andererseits auch lieber, der macht das mit seinem Geld, oder in seinem organisatorischen Kontext.

M: Wo du nur spielen kannst und nicht verantwortlich zeichnest...

A: Genau, weil wenn ich – (sucht) – das Geld dafür aufstelle, dass irgendeiner einen Schas baut.....

M: Ich glaub eh, dass das schwierig ist, wenn du ja einerseits der Chef bist vom Regisseur, weil du ja der Geldgeber bist, und andererseits sein Untergebener als Schauspieler.

A: Ja eben, das ist eine miese Situation.

M: Also in Wahrheit war es eigentlich nur eine logische Konsequenz...

A: Naja, sicher es war eine logische Konsequenz und es war auch eine Entwicklung, bis wir halt selber den Mut hatten..... (M lacht) Naja, ich glaub ich hab dann nochmal wen gefragt wegen Regie, ja....

M: Naja, zwengan Mut warads...

A: Jaja.

M: Möglicherweise liegt es bei der Katharina auch daran.

A: Jaja, sicher, man kann halt dann nicht nur so ab und zu irgendwie „na mach doch so“ einmengen, sondern man muss halt von a bis z. Auf der anderen Seite fehlt mir ja auch nach wie vor der Mut, mich wirklich ernsthaft woanders zu bewerben. Ich weiß nicht, in irgendeinem Stadttheater, irgendeinen Shakespeare – wenn ich halt nicht weiß, wie jetzt die anderen sind und ob die, wenns mir dann aussetzt, mich unterstützen. Weil bis jetzt bei allen Produktionen vom caprile, wenn ich irgendwo mal nicht weitergewusst habe oder so, dann hat die Maria oder die Katharina oder der RRemi oder sonst wer, der in der Produktion war, gesagt „na machen wir es doch so oder machen wir es doch so“.

M: Aber wenn du dich irgendwo bewirbst in einem Stadttheater, dann wirst du dort ja auch einen Assistenten haben.

A: Naja, aber die erwarten sich vielleicht halt dann anderes, erwarten sich dann halt einen Zampano.

M: Na, ich glaube, Assistenten sind es tatsächlich gewohnt, dass sie sich auf den Regisseur einstellen. Weil es ist ja auch was anderes, ob ich mit dir arbeite, oder ob ich mit einem Christoph arbeite, oder ob ich mit einer Angelica arbeite. Da sind meine Aufgaben recht unterschiedlich durchaus. Oder auch beim Rochus. Ich glaub, die Assistenten sind da eh darauf geeicht.

M: Auf zur nächsten Frage.

A: Jaja!

M: Woher eigentlich dann die Idee, derart raumspezifisch zu inszenieren? Einerseits habt ihr ja doch diese sehr losgelösten Inszenierungen vom Raum, und dann wieder eben wieder komplett zugeschnitten auf einen bestimmten.

A: Naja, einerseits kann man sagen, wir haben halt kein Theater. Aber...

M: Aber zwischen „kein Theater“ und der Kornhäusl-Villa – für die Kornhäusl-Villa...

A: (unterbricht M) Naja – also wie mir die Ulli, die ja jetzt.... – naja, wurscht, sparen wir uns die lange Einleitung. Also die Ulli hat mir letztthin vorgelesen, es gibt von einer langjährigen Sekretärin vom Max Reinhardt eine Max Reinhardt – Biographie. Der Max Reinhardt hat schon 1932 um Schloss Klessheim herum ein Stationentheater gemacht. Also, es ist alles nicht neu, und wie weit das jetzt originär von mir ist, und was da von wo eingeflossen ist, weiß ich nicht. Auch bei „Die Maurer“ wurde ich schon beeinflusst damit, dass die gesagt hat: „diese Erbschaftseröffnung findet eben auf irgend so einem riesigen Schloss statt, das halt der Herr Sowieso hinterlassen hat“.

M: Ja aber da ist ja auch das Schloss dann in Wahrheit Bühnenbild bei dir.

A: Genau, jaja, eben. So gesehen wollte ich nur sagen, diese Idee kam schon von woanders auch oder ist seit ewigen Zeiten irgendwie als Möglichkeit abgespeichert. Und – ich weiß es nicht – partiell ist es natürlich auch das Vorgegebene an dem man sich reiben kann und wo man nicht in was total Leeres was hinein entwickeln muss. Was war denn zuerst, lass mich mal nachdenken... Das erste war eigentlich so gesehen.... (denkt)

M: „Bahnhof/(zeit)gend“.

A: Genau.

M: Aber da gab es schon ein Stück.

A: Nana, das Stück haben wir schreiben lassen für den Ort.

M: Ach, das heißt, du – ok. Aber noch nicht selbst zusammengestellt, sondern zusammenstellen lassen.

A: Jaja. Also, der hat halt ein Theaterstück geschrieben. Das ist jetzt nicht - ich meine, er hat zwar schon Anhaltspunkte von da und dort – aber es ist jetzt nicht in dem Sinn dokumentarisch, (dokumentarisch, Anm.) tut es jetzt nicht irgendwelche Zeitungsartikel oder Gesetzestexte verarbeiten oder so, wie halt meine Collagen.

M: Mhm. Aber dann wäre es wahrscheinlich „EinAbendAKTStück“.

A: Ja. Aber trotzdem war natürlich schon – wir haben durch Zufall einen Raum gefunden, oder die Möglichkeit in einem Raum etwas zu tun, und dann war eben der

logische Gedanke: man macht jetzt dort was über diesen Raum mit diesem Raum. Also es war sehr wohl: Hofpavillon – wurde errichtet von Otto Wagner für den Kaiser – und das lassen wir jetzt in ein Stück schreiben. Der Autor hat dann viele andere Sachen auch hineingebracht, wobei es gibt eine geniale Szene drin – ich weiß nur nicht, ob ich die gescheit irgendwo wirklich aufgezeichnet hab – was ja wirklich ein genialer Gedanke ist: ein Disput zwischen Speer und Wagner über die Totalität der Architektur. Und das war wirklich gut. Und dann, ja dann war eigentlich schon diese Idee eben mit – wobei, war zuerst die Idee „Akt“ oder zuerst das Atelier und das Kulturforum Schruns – weiß ich nicht mehr. Aber dann war eben: am besten man macht das über „AbendAKT“, also man macht etwas über Aktstehen, über Aktzeichnen, über diese Art der Malerei am besten dort wo es stattfindet, und in dem Fall auch im Rahmen von Aktzeichnen. Um eben auch die Alltäglichkeit oder Natürlichkeit dieses Vorganges zu haben, und das zu brechen mit dem was zum Teil ja in Literatur oder sonstwo an schwülstigen Gedanken damit verbunden wird. Mag sein, dass da auch irgendwo in einer kleinen Ganglie der Boal oder andere Leute mit dokumentarischem Theater und so mitträufeln. Dass man eben nicht auf der Burgtheaterbühne drei Leute hinsetzt, die Akt zeichnen und sich daneben nackert hinstellen und sich da groß darüber elaborieren, sondern dass man das an Ort und Stelle macht. Wobei gleichzeitig hast du dort natürlich wieder die Schwierigkeit, dass du zwar Leute hast, die Aktzeichnen können, die aber keine Schauspieler sind. Das schränkt natürlich auch wieder etwas ein, aber ist auch - was ja auch viele machen, was es ja im Film und überall gibt - dass man da halt nicht so strikt trennt zwischen Laien und Profis. Das wollten wir ja dann in Wien auch umsetzen auf der Kunstakademie, aber es ist halt alles gescheitert. Erst dann, zehn Jahre später – neun Jahre später, konnte es wieder teilweise umgesetzt werden. Ja, aber das hat eben recht gut funktioniert, ich hab mich wohlgefühlt, das war sozusagen vom Optischen her eine tolle Sache, war eigentlich auch das Feedback recht gut.

M: Aber es ist jetzt so – abgesehen vom „AbendAKT“Stück“, wo du es jetzt nicht mehr sagen kannst – aber sei es jetzt bei Samba oder bei Ottakring oder eben beim „Bahnhof/(zeitgegend)“, es ist schon der Raum gewesen, der zuerst da war...

A: Ja.

M: ...ok, und daraufhin schneid ich jetzt was zu.

A: Genau, ja. Wobei – bei Ottakring oder Samba war für mich dann eben das Herausfordernde die Geschichte des Gebäudes, die Geschichte des Grätzels und so

weiter, das waren dann gute Anhaltspunkte nach denen man aussuchen kann. Also seien es Autoren, die in dem Bezirk gewohnt haben, oder Texte in denen auf diesen Bezirk Bezug genommen wird. Natürlich gab es dann auch Sachen, die mit irgendeiner thematischen Krücke - also wenn man es jetzt sozusagen reinrassig ansehen würde wollen, müsste man sagen der und der Text gehört nicht rein. Aber es hat sich glaub ich aus irgendetwas Anderem, was ich damals bekommen habe an Informationen, waren dann glaub ich - es gab in Ottakring im Jahre soundsoviel soundsoviel Kinos, und im Jahr soundsoviel um soundsoviel weniger. Und daraus hat sich dann – war glaub ich das eine Gedicht von HC Artmann, das jetzt eher in Breitenensee, also nicht im 16. Bezirk, aber doch an der Vororte-Linie nicht weit von der Kornhäusl-Villa entfernt, wo er laut seiner Biographie aufgewachsen ist, gab es dann eben so ein Gedicht mit Kino, und aus dem dann diesen Sprung zu der Qualtinger-Szene von der Familie Zeppezauer. Was aber glaub ich in Favoriten genauso spielen könnte. Aber es waren dann sozusagen schon...

M: Eine Assoziationskette.

A: ..inhaltliche Assoziationsketten. Aber generell - abgesehen davon – in vielerlei Hinsicht schon der Versuch, an dieser örtlichen Geschichte zu bleiben. Und nicht jetzt irgendwas zu nehmen, was mit Favoriten zu tun hat oder so. Und im 2. Bezirk war es dann – ok, das eine Gedicht war glaub ich auch HC Artmann – der vom Hochwasser, und ok das war halt viel im 2. Bezirk, oder später dann der Soyfer, der zeitweise im 2. Bezirk gewohnt hat. (Pause)

Ja, und das andere sind dann halt die Kirchen, das sich – da hast eh schon drauf gewartet, oder?

M: Ja, das wäre meine nächste Frage gewesen nämlich...

A: Das war glaub ich auch eine Idee vom Balazs, also vom Vater vom Mark... Jetzt weiß ich gar nicht, ob der „Die Haltestelle“ im Theater Brett gesehen hat oder nicht. Das weiß ich nicht. Oder ob er nur aufgrund von Erzählungen oder so... Auf jeden Fall hat er irgendwann gemeint: „Ja warum spielt ihr das denn nicht in der Kirche?“ Obwohl er ja damals gar nicht mehr Pfarrer war, sondern schon der Thomas. Und das haben wir dann vorgeschlagen, und der hat gesagt: „Ja, ok“, und dann haben wir das dort gemacht, und dann war eben das Feedback irrsinnig toll. Warte mal, jetzt muss ich nur schauen, ob ich nicht doch falsch lieg..... „Die Haltestelle“ in der Kirche... Du hast ja da die Unterlagen.... Warte mal – Schwajda war 2002 im

Collegium Hungaricum.... Und dann... Aber ich glaub... ich glaub die „Haltestelle“ war das erste....

M: In der Kirche. (...)

M: Zwingli-Kirche, 12. Juni 2003. „Vaterunser“.

A: Dann war das zuerst... Dann war das („Vaterunser“, Anm.) zuerst in der Kirche 2003 und das („Die Haltestelle“, Anm.) war dann erst 2004 in der Kirche.

M: (raschelt wieder mit Unterlagen) Das ist „Bahnhof/(zeitgend)“, „Haltestelle“ finde ich gar nicht mehr. Nein, „Haltestelle“ hab ich ja gar nicht.

(...)

M: Also ok. Für die Kirchen...

A: Ja, also es war doch zuerst – wie es dazu gekommen ist weiß ich nicht, vielleicht weil der Schwajda halt ein Ungar war oder so – also das ist falsch geschrieben da übrigens (zeigt auf den Flyer), das heißt anders. Das heißt „Miatyánk“ glaub ich. Aber auf der Homepage steht es richtig. (Pause)

Gut. Also es war zuerst „Vaterunser“ in der Kirche 2003. Wer das aber wie genau eingefädelt hat, weiß ich nicht mehr. Auf jeden Fall mich hat ja immer - also Orgel ist seit jeher ein Instrument, das mich begeistert. Und deswegen war der Gedanke, oder die Herausforderung, irgendwas in einer Kirche mit Orgel zu machen, oder zumindest ein für mich interessanter Aspekt. „Vaterunser“ ist eines der besetzungswechselnden Stücke. Das Stück, mit den häufigsten Besetzungswechseln. (...) Bei der Uraufführung war es ja nur ein szenische Lesung, also da war der Manfred Stadlmann. Zu dem Termin konnte er nicht, da ist der Christoph eingesprungen. Dann haben wir es – das war glaub ich danach – ja, und einmal in Wels waren wir, das war auch der Manfred, das war... war 2003. Dann waren die ersten Gastspiele in Ungarn als szenische Lesung.... Da war dann der Andreas Jäger. (...)

A: Und dann war es für die, für das Umlernen, für das tatsächliche Spielen, war es ja dann der....

M: Der RRemi?

A: Nein, war zuerst der Michael.

M: Ja? Ah ja!

A: Und dann wars der RRemi.

M: Mhm.

A: Ja. Gut. Also zuerst war die Kirche, da weiß ich nicht mehr genau, wie das gekommen ist.... Ja und da hat auch eben der Dimitri Licht gemacht und hat dort

dann einfach irgendwie ein Glühbirndl in irgend so eine Dekopflanze gesetzt, und das hat aber auch irrsinnig gut gewirkt. Und da ist dann auch schon dieses Feedback vom Balazs gekommen: ja in der Kirche da wirkt alles ganz anders. Danach war eben klar, dass wir für das Jahr drauf wieder etwas in der Kirche anbieten. Und weil wir „Die Haltestelle“ eh nur einmal gemacht haben im Theater Brett, haben wir entschieden, dass wir halt das in der Kirche dort machen. Wieder war das Feedback: der Text ist so absurd, aber irgendwie stellt er tendenziell letzte Fragen, und dadurch, dass du den dann in einer Kirche bringst, hat das ganz einen anderen... Kick, oder ganz eine andere Aussageebene ohne jetzt irgendwie schwülstig zu sein. Und da war eben auch wieder der Robert, den du ja eh auch...

M: Pistorius?

A: Pistorius, ja... der dann da auch irgendwie mit georgelt hat. Und noch das eine Lied, oder den Text zu einem Song umkomponiert hat. Ja, war halt einfach, dass das gut wirkt, und eben Orgel und diese Räume... hat mich fasziniert. Und dann war eben das Interesse vom Thomas da, vom Pfarrer, dass man da halt wieder was macht, und dann haben wir... Einmal haben wir eh nur eine szenische Lesung gemacht, aus Bibeltexten, aber dann waren eben schon - dann war eh schon die „Lucretia“ und diese Sachen, was du ja eh jetzt schon alles ganz genau weißt.

Manche Sachen jetzt, bei der ersten „Haltestelle“-Lesung im Theater Brett, das war ja eine Matinée, da konnten wir die Bühne nur bedingt umbauen. Da waren die Podeste so aufgebaut, dass für mich klar war, unter den Podesten ein Licht zu machen, dass das halt so ein bissl schwebt. Ich weiß nicht, wie soll ich sagen, da hab ich nicht nachgedacht oder kein Konzept. Aber wenn ich sowas sehe, vielleicht beeinflusst durch den Dimitri, dann muss ich das irgendwie nutzen.

A: Andere würden sagen: jössas na, ich brauch unbedingt einen schwarzen Fetzen, damit ich das abkleben kann, und ich denk mir: ach, super, beleuchten! Und dann werd ich am Boden umher robben auf dem Bauch und irgendwelche Glühbirndl hinlegen und so.

M: Und ich gaffer dann alles nachher fertig (lacht)

A: Ja. Wobei da bei der „Haltestelle“ hab ich auch lang überlegt, wie kann man das machen, wie kann man das umsetzen, weil ja da soviel kreuz und quer geredet wird. Da war ich dann zufällig in der Francis Bacon Ausstellung, und da gabs so Tryptichen. Und da hab ich mir gedacht: ok, gut, dann machen wir das einfach auf mehrere parallele Spielorte, und die werden halt immer angeleuchtet, und zeitweise

wenn kreuz und quer geredet wird, werden beide angeleuchtet, und dann wieder nur der und nur der, und irgendwann dann verfließen die Spielorte.

M: Zurück zu den Kirchen: was hat die Kirchenstücke für dich ausgezeichnet?

A: Zu der Zeit, als das teatro caprile in Gründung begriffen war - ich weiß gar nicht, ob es uns damals schon gegeben hat, oder ob wir da nur in der Richtung gedankenschwanger in diese Richtung waren – gabs in Vorarlberg auf einer Ruine auch Sommertheater. Da gabs halt einen Komponisten, den gibt's immer noch, und nächstes Jahr findet auch wieder was statt, aus dem Ort, der eh so mittelbekannt ist, zumindestens dort halt, Gerold Amann, und der hat so musicalartige – wobei, Musical ist vielleicht nicht ganz richtig, Oper ist auch... - es ist irgendwas dazwischen, was du zum Teil mit Laien und mit großem Chor und mit Event machen kannst. Ich meine, er hat auch etwas geschrieben für sieben Bagger in einem Steinbruch, wo – ich weiß nicht – Bagger gefahren sind und irgendwelche Tänzer und so, das hab ich nicht gesehen, das fand ich dann schon wieder ein bissl übertrieben, aber gut. Und da gab es eben in dieser Ruine – weiß ich jetzt nicht mehr genau, was die wirklichen Inhalte waren – war halt quasi irgendwie Musiktheater, und dann waren da, sind da – was weiß ich – vierzig Ninja-Turtles herumgetanzt oder sonst was, und dann war auf den Ruinenmauern eine Gasanlage, das es dann so aussieht wie wenns brennt und so. (Pause) Da hab ich auch irgendwie einfach die Idee gehabt, oder das hat mich positiv beeinflusst: ja, so einen Raum halt bespielen, das ist einfach super. Nur würde ich es halt gerne – einerseits den Raum klarer als den Raum bespielen, und andererseits halt weniger protzig. Wobei, da muss ich jetzt noch einmal ausholen: es gab nämlich etwas, das muss eher schon in den 80er Jahren gewesen sein, gabs eine - also von der räumlichen Umsetzung auf jeden Fall – wunderbare Inszenierung vom „Frühlingserwachen“ in der Arena. Und zwar ich glaub schon in dem Areal, wo jetzt noch immer die Arena ist, also in dem letzten Rest sozusagen, im Hof. Und du bist in einem Eck – also wenn das so ein rechteckiger Hof ist – bist du in dem einen Eck, da war das Publikum, und da überall war Geschehen. Also die Wohnungen waren da, und die Schule war da oben, und so weiter. Und da ist dann auch irgendwie nur ein Klavier oder irgendein Tisch in der Wiese gestanden und... das hat mich sicher auch irgendwo beeinflusst. Trotzdem aber Wirkung erzeugen, dadurch nur, dass die da oben sind, da brauchst ja kein Klassenzimmer und da brauchst keine – die üblichen Wandtafeln, oder irgendwas, was ein Klassenzimmer ausmacht, sondern du hast vier ungelenk angezogene

Buben und du weißt - und aufgrund dessen, was sie reden, weißt du, dass es ein Klassenzimmer ist. Ich weiß nur gar nicht mehr, wer das gemacht hat. Aber gammelt sicher auch irgendwo herum. Also das hat mir sehr gut gefallen. Ja, und da war eben dann diese Burgruine in Schlins, wo wir auch was machen wollten. Und dann waren aber irgendwie gleich so große Ideen, dass man ja dort das „Gastmahl“ machen könnte - wobei ich jetzt nicht weiß, ob ich das vorher schon vom WUT-Theater gesehen hab oder erst nachher – die haben das in einem Restaurant, also in einem Frühstücksraum eines Hotels gemacht. Die sind halt dann unter den Leuten gesessen und haben diese philosophischen Texte gemacht. Aber das weiß ich nicht, ob das vorher war oder nachher. Wir haben halt dann gedacht: na ok, es wäre doch toll, in dieser Burg das „Gastmahl“ zu machen, aber so, dass dann alle an diesem Gastmahl teilnehmen.

M: Das Publikum also quasi die Gäste vom Mahl.

A: Die Gäste vom Mahl. Wir wollten aber nicht vor die Ruine eine Bühne bauen, und dann ist es eh wie im Theater. Sondern mehr den Raum als Raum wirken und leben lassen. (...) Da denke ich mir, es ist schade, da eine Bühne hinein zu bauen. Man muss schauen, dass man mit dem Vorhandenen was macht. Das war aber sicher auch schon Hintergrund zu diesem „in Räumen arbeiten“, und das ist dann nicht zustande gekommen. Einerseits hat der damalige Kulturlandesrat gemeint: machts was, bauts, machts unbedingt was, weil wir haben da jetzt eine Bühne hinein gebaut, und die soll – ok, wir hätten es auch mit der Bühne gemacht – und die soll jetzt genützt werden. Und dann haben wir gesagt: ok, wir machen was! Und haben da eben ein Konzept gemacht mit – weiß ich jetzt nicht mehr – eh knappest kalkuliert, aber für so einen großen Raum brauchst du ja doch Mittel... Dann haben sie gesagt: naja, ihr könnt 10 000 Schilling haben. Also das war ein Projekt, das wir abgelehnt haben wegen zu wenig Geld. (lacht) Immerhin eines einmal.

(...)

M: Das wollte ich vorhin eh fragen: die Stücke für die Kirche, wie war da die Auswahl? Ich meine, hast du gewusst bzw. hast du gesagt, das Stück passt unbedingt in die Kirche? Oder hast ein Stück gehabt und hast gemeint: schauen wir, ob das dort auch passen kann.

A: Naja, das erste war eben diese Lesung von „Vaterunser“, das hat jetzt – das war wahrscheinlich der Aspekt: das passt thematisch in die Kirche. Und die Zwingli-Kirche ist halt ein super Raum. Also passt thematisch, war auch dort gut

umzusetzen. Und trotzdem hab ich angefangen, dass ich halt auch nach anderen Kirchen mich umgeschaut hab. Aber es hat ja dann noch a bissl gedauert, bis es dazu gekommen ist. Dann war eben die „Haltestelle“, das war dann eigentlich noch nicht, das war dann nur, dass wir für die „Haltestelle“ noch eine Auftrittsmöglichkeit finden. Und nachdem das dem Thomas so gut gefallen hat, war dann halt die Frage: ja, Bullinger-Jahr, wollt ihr nicht was machen? Oder da hat glaub ich er sogar gesagt, er kennt dieses Stück, „Wollts das nicht umsetzen?“, weiß ich nicht mehr genau.

M: Also, was ich mich erinnern kann aus den Erzählungen, hast du gesagt, der hat dir gesagt, es gäbe dieses Stück.

A: Ich glaube, ja. Und schon damals waren die Ideen dann hochtrabend, wo man das überall machen könnte. Aber... es war zumindestens eben klar, es gibt die Zwingli-Kirche und es gibt die Kirche in der Dorotheergasse, und dann halt hat sich noch das mit Oberwart ergeben, wobei das „Lucretia“ haben wir ja vorher als Lesung gemacht, glaub ich zu dritt.... da war nämlich vorher... ich glaube vor dem Sommer noch... oder Anfang, oder im September, des Jahres, war eine – weiß ich nicht – eine Donaukirchentagung oder so. Also da waren aus dem ganzen Donauraum reformierte Pfarrer in Österreich, das war irgendwo bei Wolkersdorf in einem Hotel, das aber einen größeren Saal hatte. Und da hat eben das der Thomas schon angeregt gehabt, dass wir das dort etwas davon bringen. Und da haben die Katharina, die Nadine und ich mit dem Robert Pistorius das fragmentarisch und mit Rollenwechseln und so einiges davon schon gemacht. (Pause) Und da war dann klar, das ist vom Inhalt her etwas, das – also der Auftraggeber gewissermaßen – war in der Kirche, oder war die Kirche, und – oder der Pfarrer – und wir machen es in den Kirchen. (...) Weil es ja auch dort irgendwie hinpasst. Das mit dem Orgel spielen hat dann (...) nicht so gut funktioniert mit dem Robert, weil es ihm auch zu mühsam war, oben mit der Orgel, und drum hat er dann sein E-Piano verwendet.

(...)

A: Ja... Oder weil wir ihn gebraucht haben, dass er irgendwo mal nur eine Masse dokumentiert. (...)

A: Es war dann halt a bissl schade natürlich. Das Problem ist, dass du von der Orgel meistens zu wenig siehst, um wirklich auf Schauspielaktion oder so stichwortmäßig eingehen zu können. (Pause) Ja. Ja, das hat mir halt sehr gefallen. Dann war glaub ich aber eh (Pause)... das war '04 auch. '05 war dann glaub ich nur die Lesung mit den Bibeltexten.

M: Ah, die lange Nacht der Kirchen!

(...)

A: ´06 war dann wahrscheinlich eh schon der „Farrago“.

M: Warte, ja, ´06, mhm. ´06, ´07, und ´09. Da sieht man auch die thematische Nähe einfach zur Kirche.

A: Jaja. Wobei das Stück hatte ich schon. Da habe ich einmal vom polnischen Institut ein Buch bekommen, mit zehn Stücken oder so drinnen. Da war auch „Dosenfleisch“ und „Helters Nacht“ drinnen. (lacht)

M: Gute Ausbeute!

A: Ja, und der „Farrago“ war drinnen.

M: Bei Lidia Amejko, da haben wir ja zuerst auch schon ein Buch stehen gehabt.

A: Jaja, das ist irgendein Roman. „Farrago“ haben sie übrigens voriges Jahr in Salzburg gespielt. Aber ich bin nicht rausgekommen um es anzuschauen. Hätte ihr aber auch sehr gut gefallen, weil der da das Theater in Salzburg macht, der ist wieder ein Bekannter von dem Pjot, mit dem ich in Polen gearbeitet hab. Ja, aber da weiß ich jetzt nicht mehr, ob ich was gesucht hab, das man in der Kirche machen kann, oder hab ich halt nochmal überhaupt das Stück gelesen, das „Farrago“, und mir gedacht: na, ist ja super! Auf jeden Fall ja – es passt thematisch. Wo ist es besser, Gott auftreten zu lassen als in einer Kirche? Ja dann wars zum Teil ja in anderen Kirchen auch. Dann war glaub ich eh schon der „Helter“ in der Kirche. Dann...

M: Der „Servet“.

A: ...war ein Jahr vielleicht nichts. Oder?

M: Ich weiß jetzt nicht, in welchem Jahr der „Helter“ in der Kirche war. Den haben wir ja lang gespielt.

A: Naja, es wird wahrscheinlich eher ´08 gewesen sein, es ist jetzt nur die Frage, ob ´07 nichts war, oder....

M: „Prometheus & Farrago“ haben wir ´07 ja noch gespielt...

A: Ja und was war dann ´06? Ich meine jetzt in der Zwingli...

M: Also, pfuh, das weiß ich nicht. Also ursprünglich „Prometheus & Farrago“ 2006.

A: Na, es kann ja auch sein, dass nichts war, weil da waren wir ja... Aber Dings hängt mit Bihac doch zusammen. Das war im selben Jahr, „Prometheus“ in Graz.... wie Bihac. Weil da haben wir ja beim runterfahren nach Sarajewo da haben wir es...,

also nach Bihac, da haben wir sie uns ja angeschaut, die Altkatholische Kirche, nicht?

M: Hmmm....

A: Das müsste dann also erst ´09 gewesen sein. Aber ´09 war ja schon.... Na, weil den Zettel hast ja da, mit wann wir in Bihac waren....

M: Na komm her... aber da steht doch auch irgendwas drauf... Vrsac....

A: Nein, das ist...

M: 2010 ist das. (suchen) Also „Helver“ war 2008 in der Zwingli-Kirche.

(...)

A: Nein, das war glaub ich ´09, im gleichen Jahr in dem auch der „Servet“ war.

M: „Servet“ war ´09.

A: Und ´10.

(...)

A: ´09 war „Helver“ in...

M: Bihac.

A: Bihac. Das heißt, „Prometheus“ war auch ´09.... zur langen Nacht der Kirchen in Graz. Das heißt 2009 haben wir zur langen Nacht nichts gemacht (in der Zwingli-Kirche, Anm.), sondern erst den „Servet“ zu irgendeinem anderen Zeitpunkt... Und du hast gesagt, ´08 war er in der Kirche („Helver“ in der Zwingli, Anm.).

M: Der „Helver“.

A: Das heißt ´06 war der „Prometheus“, ´07 war vielleicht auch nichts. Oder?.... Na gut, ok. (kommt zurück und setzt sich wieder)

M: Gut, warum „Servet in Genf“ in der Kirche, ist glaub ich der Bezug auch recht klar.

A: Genau. Wobei, das war dann meine Wahl, das Stück. Zuerst wollte ich irgendwelche Kollagen machen, aber das hab ich dann nicht zusammengebracht...

(...)

A: Ja, Kirche. Ich meine, mich faszinieren diese Räume – das schöne ist, es ist immer anders – es ist natürlich auch immer ein Mords-Aufwand.... Leider zahlt diese Stelle im Ministerium jetzt nichts mehr. Damit ist es natürlich wieder schwierig, was zu machen, weil die Kirchen ja auch alle kein Geld haben. (Pause) Es sind einfach irgendwie tolle Sachen. Eine jede Kirche hat eine andere Atmosphäre, man kann diese Atmosphären aufnehmen...

M: Und trotzdem ist aber jede eine Kirche.

A: Naja, klar. Also... Ja sicher, man hat akustische Probleme, es ist halt mit dem Publikum auch nicht immer so easy, aber... zum Teil manchmal sogar besser als anderswo. Ich meine, da in Bludenz und so, das hat ja gut funktioniert.

M: Kalvarienberg dafür gar nicht.

A: Ja. Gut, die ist auch akustisch sehr schlecht. Ja, es ist vielleicht dieses auch etwas – an ihrer - für mich als Atheist vielleicht – an ihrer Atmosphäre zu schmarotzen und gleichzeitig auch ihre Atmosphäre auszunützen und umzudrehen auch ein bisschen. (Pause) Ich meine, partiell war jetzt das „Servet“ sicher eine Auftragsarbeit, oder ein „ich mache etwas, wofür man halt auch Geld bekommen kann“. Wenn ich was bei der Stadt Wien einreiche bekomme ich kein Geld, und dafür war aber damals Geld zu bekommen. Aber eigentlich bin ich dann schon in die Sache, die Thematik und in die Art des Stückes hineingewachsen und mir hat das dann einfach gefallen. Und es war auch eine Herausforderung, das umzusetzen. Vielleicht ist es auch das, was mir die Befriedigung gibt, die ich mir draus hole – weiß ich nicht, ob das jetzt für alle Mitspielenden gilt – halt sich am jeweils anderen Ort wieder, also an den anderen örtlichen Gegebenheiten messen zu können. In Innsbruck wieder da hinten einen Scheinwerfer hinter das große Kreuz zu positionieren, und, und....

M: Vogelschwarm...

A: Genau! Den wir dann ja erst irgendwo kennengelernt haben. Ich glaub aus Bregenz haben wir das dann mitgenommen.

M: Irgendwo hat es sich ergeben, weil mal ein Vogel da gehängt ist.

A: Ja genau, ja. Ich glaub, es war in Bregenz. (Pause) Ja.

M: Wer zeichnet eigentlich beim teatro caprile verantwortlich für die Flyer, für das Layout. Ich weiß schon, wer der Grafiker ist, das ist der Heinz, aber wer macht die Entwürfe? Weil, ich finde, dass die vom Wiedererkennungseffekt recht gut gemacht sind. Von dem, wie sie aufgebaut sind, von der äußeren Form und Struktur her, ja immer sehr eindeutig teatro caprile. Abgesehen davon, dass ich sie sehr gerne mag, die Ästhetik von den caprile-Flyern.

A: Beim „Letzten Stich“ war halt noch der Hintergedanke das Kartenspiel. Deswegen hat halt das so ausgesehen wie es aussieht. Das ist ja sagen wir mal so ein bisschen die Kartenrückseite.... Damit hat sich aber dann bei der „Gewissen Anzahl Gespräche“ – war dann aber irgendwie eigentlich logisch – das ist eben das mit Russland und russischer Avantgarde – war dann eh schon dieser Rodtschenko, der da halt so – ja ich glaub, es war der Rodtschenko – der halt diese grafische

Auflösung hat. Weil, wenn du dir den Flyer anschaust, (geht wieder ins Nebenzimmer und sucht im Altpapier)deswegen ist der Müll ja sehr gut, wenn man ihn beizeiten wieder bei der Hand hat..... (kommt zurück mit Flyer) ist das ja nicht so weit entfernt. Diese Art der Aufteilung kommt eigentlich aus dieser sowjetischen, russischen Avantgarde. Und das war dann glaub ich eigentlich meine Idee.... (sucht M: Der Kopf dahinter...

A: Das so zu machen, oder weiß ich nicht, wie weit da der Heinz mitgedacht hat. Und dann haben wir das eigentlich für – also bei „Sünden Fälle“ wars dann ja auch wieder mit diesen vielen Buchstaben, diese Kombination ist ja auch so ein bissl noch in diese russische, sowjetische Richtung. Und so halt mein Kunstdings. Nur haben wir halt da dann das irgendwie wieder weggelassen (meint den schrägen Keil auf der rechten Seite, Anm.). Und dann beim „Bahnhof/(zeitgegend)“, das hat ja irgendwer anderer gemacht - die damalige Freundin vom Regisseur, die halt auch irgendwie Grafikerin ist – da haben wir das bedingt wieder aufgenommen, wieder einfließen lassen.

M: Warte mal! (sucht Flyer)

A: Genau, also sie hat es eigentlich umgedreht irgendwie...

M: Genau.

A: ...diesen Vorhang-Gedanken. Und.... Ja also, dann glaub ich, das haben viele Leute halt gut gefunden, dieses Vorhangding. Und.... Nein, davor war noch der „AbendAKT“. Der „AbendAKT“, da war eine Malerin, die ich damals kannte, die diese Aktzeichnungen beigesteuert hat.

M: Aber sonst, dieses Layout mit dem, mit diesem schrägen Element und dem Sockel unten, und immer einem grafischen Element drauf...

A: Ja, beim „Hausputz“ haben wir dann noch ein bisschen länger halt Gelegenheit gehabt, darüber nachzudenken, und – da weiß ich jetzt nicht, was mich für diese.... also das ist sozusagen der Vorhang, nicht.... Aber was mich für diese Sache....

M: Bühne vielleicht?

A: Bühne, hmm...

M: Wenn du von der Bühne runterschaust...

A: Ja, da weiß ich jetzt nicht mehr genau, was da die Überlegung war. Läppisches Foto wollten wir keines, und... genau, das ist total anders. Das hat sich auch zum Teil aus den Zeichnungen ergeben.

M: Aber in Wahrheit sind es wenige Ausreißer aus dem...

A: Ja, aber es war erst ab einem gewissen Zeitpunkt eine bewusste Entscheidung, nämlich...

M: Ab dem „Hausputz“ hast du ja gesagt.

A: Na warte mal... ja weil „Bilanz“ war nachher.

M: Mhm.

A: Aber „Bilanz“ wurde von vielen Leuten gesagt, ist das gelungenste mit diesem Abakus.

M: Ich finde auch „Helters Nacht“ super, also mit der Fackel.

A: Ja. Also irgendwann war eben diese Idee: ok, ich hab halt da was gezeichnet, und die Katharina hat das gut gefunden, und das ist dann immer so weiter gegangen. Wobei, für manche Sachen ist es dann schwieriger geworden, oder bei „Wunderbare Biester“ ist es irgendwie danebengegangen, weil da haben dann viele gesagt, es war für sie eindeutig nur ein Kindertheater dieses Schaukelpferd. Also da konnte der Konnex zu einem Erwachsenenstück wo es halt um Kindheit oder Kindheitstrauma geht nicht hergestellt werden.

M: Na gut, ich kenne das Stück dazu nicht. Aber so, ich finde es einfach sehr konsequent von der Durchführung.

A: Jaja, aber es war dann eben immer wieder das Feedback, es geht bisweilen zu sehr in die Kinderrichtung. Oder bei manchen Sachen ist mir halt nicht so etwas Prägnantes wie die Fackel eingefallen. Und manches ist zu vielschichtig geworden. Und dann hab ich halt zum Teil gesehen...

M: Mir gefällt „Batschka Balkan“ sogar mit dem – ist es jetzt Krähe oder Rabe?

A: Naja, also eigentlich ist es eine Elster.

M: Vogel.

A: Also Vogel. Gehen tuts um die Raben.

M: Ich glaub auch, dass es Raben waren im Stück.

A: Oder Krähen... Krähen halt, ja Raben.... Aber da hat der Heinzl dann gemeint, es ist noch so leer, und hat also da die, die...

M: Den Nugget.

A: Den Nugget. Der ist dann vom Heinzl dazugekommen.

M: Die Maulwurfsbrillanten.

A: Genau. Richtig. Oder hab ich den auch noch? Nein, ich glaube, der ist von ihm... Aber auf der anderen Seite hab ich dann gesehen, weil das haben wir ja da für die Kulturhauptstadt Pecs nach Pecs geschickt, dass der Grafiker dort hat dann noch

irgendwas dazu gemacht, halt a bissl so Firlefanz. Naja, es war aber nicht so schlecht. Es war einfach... Oder beim „Soyfer“

M: Ich hoffe, in Absprache mit euch.

A: Nein, war nicht in Absprache, war mir aber wurscht. Also er hat das irgendwie – beim „Soyfer“ dann auch – also, irgendwie hab ich mir dann gedacht: naja, aber... sozusagen grafikerseits, oder von anderen Grafikern so jetzt vom eye-catching her oder was, die wollen irgendwie doch etwas anderes, und vielleicht wissen die das auch. Also ich bin... es ist zwar einerseits ja, konsequent mit mehr oder weniger super Motiven, aber mitunter kommt es nicht so ganz – also es gefällt den Puristen, aber es ist vielleicht nicht ausreichend werbewirksam.

M: Aber ist es nicht gerade deswegen ein Eyecatcher, weil du sehr klare Strukturen hast und sehr eindeutige Symbole?

A: Ja, aber dann muss man irgendwie was damit anfangen können. In der heutigen Zeit, wo alles sol...

M: Aber gerade in der heutigen Zeit -

A (unterbricht sehr lautstark und vehement): Ja, ich weiß es ja auch nicht.

(...)

A (aus dem Nebenzimmer): Wo hab ich denn jetzt das... Ich meine, bei „Montevideo“. Ursprünglich war der Versuch – weil es geht ja auch um Briefmarken, wie du weißt – so das Schifferl mit so einer Briefmarke. Also das wärs für mich. Dann hat die Katharina gesagt: das wirkt lächerlich und das bringt nichts und die Briefmarke ist so bäh und so weiter. Dann hab ich es mit diesem veränderten Fotozeugs probiert, und da war eigentlich schon, von den wenigen Leuten, die etwas dazu gesagt haben, war eigentlich das Feedback, dass das Foto – die Hinzunahme des Fotos – sehr gut ist. Weil das Schifferl alleine oder so, wäre nicht so gut gewesen. Und dann war klar, für die Neuaufnahme im Badehaus, dass man sozusagen als Werbemittel – weil das ja auch in der Presse so ausgesandt wurde, weil wir haben uns ja sehr spät erst dazu entschlossen, dazu doch auch Plakate noch drucken zu lassen – (...) Und... fürs Plakat war es halt dann so. Und dann haben wir aber zuerst gedacht: ok, da tun wir aber trotzdem das Schifferl noch drauf. Ich fands nicht so schlecht. Aber dann hat die Katharina gesagt „nein“ und „das passt nicht zusammen“ und so weiter. Ok, dann ist es jetzt halt ein ganz – also abgesehen von der Balkengeschichte – ein ganz anderes Plakat geworden, aber eigentlich war glaub ich schon das Feedback auch gut dafür.

M: Ja. Wobei ja auch Plakat und Flyer unterschiedliche Medien sind, das darfst du ja nicht vergessen. Also, dass ein Plakat anders aussieht als ein Flyer...

A: Gut, aber wir haben immer halt versucht – oder bis jetzt mal war die Strategie halt, dass das das gleiche Sujet sein soll, dass wenn du das Kartl kriegst und dann irgendwo das Plakat siehst...

M: ...halt wieder erkennst...

A: ...wobei diese ganzen Sachen ja an den Finanzen irgendwie scheitern. Weil, damit Plakate wirken, musst du halt wirklich alles zupflastern, oder gekonnt an gezielten Orten. Aber da brauchst dann auch wieder jemanden, der hingeht und das macht. Aber dass du sozusagen immer das gleiche siehst. Ob – dazu weiß ich halt zu wenig, oder das kann ich nicht erheben lassen - wie weit jetzt eben, dass in der Presse und in den Medien das gleiche Foto war wie am Plakat, wie wir es zum Teil auch auf Emails unten angehängt haben, wie weit das jetzt geholfen hat – weil das kannst du jetzt ja wieder nicht so in eine Presseankündigung...

M: Aber eben, ich wollte gerade sagen, aber selbst, wenn du das Foto, dass da im Hintergrund ist, nimmst für die Presse – das erkennst du nicht wieder, weil es einfach so anders ist von der Farbgebung und so ist.

A: Eben.

M: Aber Pressefotos ist wieder ganz eine andere Geschichte.

A: Ja, (...) Zum Teil weiß ich jetzt nicht, ob ich für dieses Bergding für die Homepage auch irgendein.....

M: Irgendwas basteln.

A: Irgendwas basteln soll. Aber andererseits denk ich mir, ich brauchs wahrscheinlich für sonst nichts. Wobei es wahrscheinlich auf der anderen Seite gar nicht so schlecht wäre, wenn man da auch einen Zettel verteilen kann. Zu den Texten die überhaupt verwendet werden. Auf der anderen Seite denk ich mir, jetzt sollte ich mal schauen, dass überhaupt das Stück fertig wird. Und dann mir den Kopf über das zerbrechen. Jetzt hab ich einfach mal (...) Szenen, also Fotos auf diesen Seitenbalken hingetan. (...)

Aber also, was ich sagen wollte ist, keine Ahnung wie es jetzt mit den nächsten Bildchen und Sujets weitergeht, weil das hat auch überhaupt von dem abhängt, wie macht man weiter Werbung. Oder jetzt bei „Montevideo“ hab ich keinen Flyer gemacht, weil ich keine Zeit gehabt habe, weil mir eh nix wirklich eingefallen ist, was ich reinschreiben soll, weil ich zum Teil auch beim „Jura Soyfer“ das Gefühl gehabt

habe – oder auch bei anderen Sachen schon – das Publikum, im Großen und Ganzen ist es ihm eh wurscht, es sind immer irrsinnig viele Flyer liegen geblieben, und aber um ein Programmheft zu machen, das man verkauft....

M: Gut, vielleicht bin ich da nicht Maßstab, aber ich nehm die immer mit, weil mich immer interessiert, was ich da gesehen habe, oder wen ich da gesehen habe.

A: Ja, aber, klar.... Da ist der Prozentsatz nicht so groß. Also dass sich die Mühe, an allem was man da reinschreibt und ausarbeitet, wie weit sich das wirklich lohnt.

M: Gibt es eigentlich Inszenierungen die einem besonders ans Herz wachsen, also die was halt, ich meine es sind wahrscheinlich alles so a bissl deine Kinder, aber gibt es welche, die da besonders hervorstechen...

A: Na dort, wo du dabei bist!

M (lacht): Oh ja, danke, genau das wollte ich hören...

A: Naja, zum Teil hängt's halt auch davon ab, was man mit welcher Produktion schon erlebt hat. Da ist halt wieder: je länger man nachdenkt. Also ich meine, bei 50 Aufführungen mit „Helver“ da hast du so viel erlebt, das ist einfach ein Wahnsinn. Erstens an diesen Aussagen in Vrsac: „Wau, das erste deutschsprachige Theater seit 50 Jahren“ oder so, da merkst du einfach, dass du da wirklich was erreichen konntest, oder die, die Feedbacks von Bihac, dass dort alle möglichen Leute geheult haben. Oder in Osjek, wo – ja, da ist die Bühne! – die war eineinhalb Meter breit und zwei Meter hoch vor der Leinwand. Was machen wir jetzt? Also gut, wir haben jetzt drei Stunden Zeit – also ok, es wird nicht rund um den Tisch herum gejagt, sondern es wird vorne herum gejagt, und dort ein Scheinwerfer.... Ja, das, da... Oder auch bei den diversen Schulen in Ungarn, wo wir dann eben auch wieder unten rotes und blaues Licht gemacht haben unter den Bühnenelementen und so.

M: Die Nacht und das Feuer...

A: Super, nicht. Auf der anderen Seite – so schlecht die Akustik war – die Madeleine-Kirche in Genf: super! Oder: wo stirbst? Wo stirbst? (M lacht) Diese Herausforderungen, dieses Überlegen wie.

M: Hat sie wieder Angst, dass es sie von der Kanzel runterhaut...

A: Naja... Oder in Villach: nein, da darf man nicht! (Pause) Ja. Ich meine, manche Sachen, eh wie der „AbendAKT“ – „EinAbendAKTStück“ – lebt halt irgendwie auch viel gleich vom Mythos. Oder im Samba, wo ich halt sehr viel erfahren hab, sehr viel recherchiert hab. Wo das Gebäude ja – oder auch die Villa, für die ich dann momentan einen Schlüssel gehabt habe, die dann – was weiß ich – ein paar Wochen

quasi mein Gebäude auch war. (Pause) Wo halt auch dann Szenen in einem bestimmten Raum waren, wo du dir dann nachher denkst: ja super, das hätte ja gar nicht anders sein können! Was aber auch oft Notlösungen waren, wie eben die – diese Zeisel-Szene da ganz hinten in der Garage im Samba, im letzten Raum, wo zuerst die Katja und die Christina gesungen haben.

M: Das ist lustigerweise eine der wenigen – also ich weiß, Samba, ich habs gesehen, aber ich kann mich nicht mehr an viel erinnern – aber an das da nach hinten schon.

A: Jaja, na das war ja überhaupt ganz spannend, denn da hat es zuerst geheißen: ja da hinten ist noch eine – die hat das Atelier gemietet bis Ende der Zwischennutzung, und die tut halt da hinten, die stört euch ja nicht. Und ich hab dann halt irgendwie das konzipiert und hab mir gedacht: ich brauch den Raum! Ohne den Raum geht es nicht! Dann hab ich halt so ein bissl nachgefragt: wann bist du da und wann bist du nicht da? Und das war dann alles irgendwie unklar und wir haben uns dann geeinigt – ich hab ihr dann 50 Euro oder was gezahlt und sie hat das Weite gesucht. Es war dann nachträglich eh aus anderen Gründen auch noch wichtig, weil da hinten war dann der Notausgang für die Behörde und was weiß ich.

M: Oh!

A: Und was ich da herum probiert hab für diese... – wie beleuchte ich diesen Raum, vor allem für diese Kaffeehausszene. War halt – ja, Holocaust und was weiß ich, und dort waren ja von – ich weiß gar nicht, ob das Publikum das gesehen hat – dahinter waren ja so... so Gräben, da war ja eine Reparaturwerkstatt oder so irgendwas auch dabei. Da war wie in einer Werkstatt halt so ein Graben, wo du unterm Auto rumwerkeln kannst. Da hab ich auch drunter schon irgendwelche Lamperln angebracht, da war ich ja nächtelang. Also so ein, ich weiß nicht, wie das heißt – ein Reparaturgraben, oder...

M: Gegenstück dazu wäre die Hebebühne.

A: Genau.

M: Quasi unter der Hebebühne...

A: Da hab ich mir einige Nächte dort fast um die Ohren geschlagen, und das immer wieder probiert und es hat nicht funktioniert, dann irrsinnig viel Kabel und dann war zu wenig Lichtausbeute, und dann hat der Didi einmal gesagt: „ich hab so einen alten Kristallluster, können wir den nicht irgendwo verwenden?“. Dann hab ich – wollte ich den schon oben aufmontieren und da war ich schon oben und: aha, da ist aber alles

Beton und ich hab keine gescheiten Bohrer, und das krieg ich ja nie da rein – und irgendwann hab ich ihn dann so hingelegt auf den Boden – und: ideal!

M: Genau dort gehört er hin.

A: Genau da gehört er hin, der Luster, der schon runtergefallen ist.... Genial nicht? Ja, da war ja auch das Echo sehr gut. So gesehen von der – eigentlich von den Publikumszahlen her und von dem unmittelbaren Feedback waren Ottakring und Samba schon totale Highlights. Weil die Leute dann schon gesagt haben: „Na geh, warum ist das schon wieder aus und warum spielt ihr das nicht öfter“.

M: Aber da hab ich halt schon das Gefühl, dass dieses Feedback und dieses Interesse schon daraus resultiert, dass es etwas ganz was Spezielles ist.

A: Na sicher!

M: Weil das eben auf diesen Raum zugeschnitten ist, und das funktioniert nur dort und bezieht die Umgebung mit ein.

A: Ja sicher, das ist natürlich auch das Spannende. Ich meine, da kann man jetzt vielleicht auch sagen, das ist die Schwäche des Regisseurs oder Dramaturgen oder so, wenn er das alles braucht, diese Hilfsmittel, aber...

M: Welche Hilfsmittel?

A: Den Raum selber, ob der eine Geschichte hat. Aber auf der anderen Seite ist es natürlich genau das...

M: Die Frage ist: ist der Raum Hilfsmittel oder ist der Raum Thema?

A: Ja, der Raum ist Thema.

M: Eben.

A: Aber manchmal ist er auch Hilfsmittel.

M: Naja, die Bühne ist in Wahrheit auch ein Hilfsmittel...

A: Ja eh. Aber ich meine, da kann ich mich halt als Bastler verwirklichen. Und dort noch einen Draht durchziehen und - in Ottakring – da von da das Kabel da rein und da kann man da einschalten und dort draußen und ja, sind halt viele so Spaßettln wie auch im... wie auch im Weinkeller. Ja der Weinkeller, das ist natürlich ein... wollte ich ja eigentlich, aber ich habs dann irgendwie gar nicht mehr weiter verfolgt, weil ich hab mir gedacht: da kriegen wir ja eh kein Geld und der Aufwand wieder – hätte ich gerne gemacht zum.... aber mittlerweile hat es ja eh der Paulus erledigt.... Aber sozusagen zum Wagner-Jahr, ich hätte dort gern die Nibelungen halt, die ganzen Nibelungen...

M: Im Weinkeller?

A: Im Weinkeller.

M: Schau an, schau an. Da hätte ich meine Sommerpause gerne dafür verwendet!

A: Naja. Na sei froh, so kommst da weiter.

M: Gibt's in der Geschichte vom teatro caprile eigentlich viele unrealisierte Projekte?

A: Ja.

M: Willst du näher drauf eingehen?

A: Also es gibt die Inszenierung der „Haltestelle“, dazu gibt es zwei Varianten, die eine war sehr körperbetont, sehr so auf dieser „mime“-Schiene, also da haben wir eingereicht mit dem Christian Suchy, der uns – naja, er selber kriegt für Projekte kein Geld, aber für das Gumpendorf-TAG macht er auch jedes Jahr eine Produktion eigentlich – und sonst mit vielen Laien und irgendwo in der Provinz und was weiß ich und so. Hätte mich sehr interessiert, wäre sehr spannend gewesen, vor allem wie man so viel Text mit ihm umsetzt. Also das wäre sicher eine Art der Theaterarbeit, die ich nicht von mir aus kann. Ich meine, man könnte es heute vielleicht auf einen – das Geld vorausgesetzt – vielleicht müsste man es auch auf Co machen, dass ich nicht mitspiele und er macht sozusagen den Movement-Ding und ich mach das andere. Also das ist zum Beispiel unverwirklicht. Dann hab ich schon vor vielen Jahren...

M: Woran sind die Sachen gescheitert? Meistens an der Finanzierung oder gibt's auch...

A: Nein, an der Finanzierung. Wurde halt eingereicht und abgelehnt. Bei manchen Sachen war ich so vernünftig, es bis jetzt nicht anders zu versuchen. Ich meine, es gibt dann Sachen, die probier ich immer wieder irgendwo einzureichen. Das „Zwerge, Teufel, Jungfrauen“ war ja auch schon – das erste Mal hab ich es glaub ich schon für das Viertelfestival 2002 oder '03 oder was eingereicht. Nein, weil '03 hat es keines gegeben... Nein, '04, für 2004 hab ich es schon eingereicht. Und tatsächlich haben wir es 2007 gemacht. Halt dann mit weniger Geld und anders... Also es gibt schon Sachen, die auch lange schwelen. Also das. Dann hab ich vor (sucht) – ja, das... weiß ich jetzt nicht, wie lange ich das Stück schon kenne, wahrscheinlich 20 Jahre oder so, und dann hab ich irgendwann vor zehn Jahren oder so versucht es einzureichen, dann hab ich es eingereicht – es gibt von August von Kotzebue ein Stück, das heißt (denkt) – also – jetzt muss ich mich rausreden... also thematisch hat es eine gewisse Ähnlichkeit mit, äh, von Goethe mit „Stella“, weil es auch zwei Fassungen gibt, und ich glaub, der Kotzebue war sogar vor dem Goethe, weiß ich

jetzt aber nicht mehr, kann ich jetzt nicht genau sagen – der Theaterwissenschaftler ist jetzt nicht ganz da. Na, wie heißt denn das Stück..... „La Pérouse“ heißt es, nach dem Seefahrer blablabla Pérouse (Jean Francois de Galaup (Comte) de la Pérouse, Anm.), der im Auftrag der französischen Krone eine Weltumsegelung zu machen hatte und irgendwo bei den, ähm, bei diesen Inseln die da nördlich von Australien sind, na wie heißen denn jetzt die..... Also, die Ausläufer gleich: da ist Groß Papua Neu Guinea, und dann gehen da irgendwie nach Osten und nach Westen so eine ganze Menge Inseln... Wurscht. Und dort ist der irgendwo verschollen. Und eben dann später gab es dann mehrere Expeditionen, um die Überreste zu suchen. Irgendwann haben sie sie dann auf irgendeiner Insel gefunden. Ich glaub aber erst 50 Jahre später. Gut, und dann gibt es eben ein Stück von Kotzebue, der ja sonst irgendwie nur so ein Vielkomödienschreiber war, wobei - die anderen Stücke hab ich alle nicht gelesen. Aber das hat mich deswegen fasziniert, weil da ist eben dieser La Pérouse, also der See-Captain, und der strandet. Wird von einer Südsee-Insulanerin gerettet, die verteidigt ihn auch noch gegen ihre männliche Verwandtschaft, und die zwei tun dann auf irgendeiner Nebeninsel - bauen sie sich ein Leben auf. Sie kriegt auch ein Kind, und eigentlich ist er eh ganz glücklich, aber irgendwie hat er doch noch Heimweh. Und dann sitzt er halt wieder irgendwo auf einem Felsen und da sieht er dann Schiff vorbeiziehen und macht sich bemerkbar, und dieses Schiff landet dann an, und auf diesem Schiff ist – das stimmt zwar jetzt historisch natürlich nicht – ist auch seine Frau, bzw. sogar das Kind, dass er gezeugt hat, kurz bevor er weggefahren ist. Und dann gibt es eben „Mann zwischen zwei Frauen“, so wie eben bei „Stella“ auch, und dann gibt es eben einen Schluss, wo sie beschließen: ok, sie bleiben halt alle auf der Insel und, ok, er entsagt dem Sex und hat zwei Frauen, die sich auch gut miteinander verstehen und alles eitel Wonne. Das ist die erste Fassung. Und dann – das war so in der Aufklärungs- und Sturm und Drang Phase – und dann gibts halt sozusagen die Prä-Biedermeierliche – die gibt's ja bei „Stella“ auch – ok, da opfert sich dann die Wilde, und bringt sich um, damit er mit der Europäerin wieder nach Frankreich fahren kann.

M: Und das Sittenbild ist gewahrt...

A: Genau, das Sittenbild ist gewahrt. Und eigentlich, das wollte ich irgendwie, reizte mich halt, das zu thematisieren, wie eigentlich ein späteres Stück...

M: Konservativer...

A: ...konservativer ist, und wie sehr halt auch sozusagen die Wilde sich dann aufopfert und umbringt um das andere.... (sucht)

M: Ja, das Ideal und der Barbar, quasi.

A: So ungefähr. (..) Diese bürgerliche Moral eben, das ist schon auf irgendeine Weise zu kritisieren. Und dazu hab ich schon ein paar Ideen gewälzt, wie man das machen könnte, und dann war noch eine Idee von mir, die halt: die erste Fassung aber quasi schwarz-weiß, und die neue Fassung – also die mit dem Opfertod und so – halt bunt. So irgendwie, also die zwei dann irgendwie zu verschachteln. Wobei es eben auch da ... es gibt schon aus den Zeitungen von damals, also auch österreichische oder deutschsprachige Zeitungen, gibt es Berichte über diese Suchexpeditionen. Aber: kein Geld! (...)

A: Also das. Dann.... Wollte ich einmal „Weihnachten bei Ivanovs“ – also das ist auch noch ein Stück von Aleksandr Vvedenskij – ein zum Teil sehr böses, zum Teil sehr witziges Weihnachtsstück halt, aber eigentlich Anti-Weihnachtsstück. Wo es auch viel – am Anfang und so – um Fressen und Küche geht. Da hab ich dann eingereicht mit Videoeinspielungen, wo man halt - weißt eh in diesen Filmen, weiß ich nicht, ob du dich mit denen beschäftigt hast, ich halt, weil mich das eine Zeit lang interessiert hat, oder auch im Zuge auch von den Oberösterreich-Sachen, da gibt dieses – vom Ang Lee – wie heißt das? – „Woman eat.... Drink Eat Woman“ („Eat Drink Man Woman“, Anm.) oder so ähnlich – und da gibt es eine mexikanische Fassung und – es ist immer derselbe Regisseur – aber da gibt es eine mexikanische Fassung und eine chinesische Fassung. Also, es ist ein Mann, ein Koch, der hat drei Töchter, und durch irgendeinen Schock – also ich glaub, er lebt ohne Frau, er zieht die glaub ich so auf – durch irgendeinen Schock verliert er seinen Geschmackssinn und kann dann nur mehr bedingt kochen, und vor allem aber er kocht immer zu Hause für die drei Töchter, und die drei Töchter tun dann aus unterschiedlichen Gründen – oder werden halt auch einmal erwachsen – kommen halt nicht mehr nach Hause oder kommen mit Männern, die unerträglich sind oder sonst was. Also er verliert auch irgendwie halt die Freude am Kochen. Irgendwann ergibt es sich dann aber, dass die Älteste, die eigentlich die Tougheste ist und die denn super Managerjob schon hat, den dann aber glaub ich wieder liegen lässt und dann das Geschäft von ihm – also er kommt dann irgendwie wieder zum Geschmackssinn – und sie übernimmt dann irgendwie sein... oder macht dann gemeinsam mit ihm das Business weiter.

Und in diesem... du siehst irrsinnig oft, also wirklich wie Köche.... (schneidet mit der Handkante imaginäres Zeug, das hört man)

M: Schneiden.

A: Schneiden. Und so Sachen. Wobei der mexikanische ist glaub ich in mancher Hinsicht interessanter, weil du da mehr von diesen Sachen siehst, vom Schneiden. Es wird dann irrsinnig opulent angerichtet, vom Essen siehst du dann eh nicht mehr viel. Und das ist am Anfang mehr als dann so, aber es ist toll... Bzw. bei den chinesischen Sachen, da sind manchmal so exotische Sachen, da tun irgendwelche Teigblasen auf irgendwelchen, in irgendwelchen Körben irgendwo – und das ist aber nicht so gefilmt, dass du wirklich alles genau verfolgen kannst. Aber irgend sowas in diese Richtung halt wollte ich sozusagen als Videoeinspielungen bringen. Da haben die Damen und Herren Kuratoren gemeint, das trauen sie mir nicht zu mit Videoeinspielungen.

M: Aha.

A: Gut. Ja, also das. Dann hat der Manfred einmal vorgeschlagen „Golds Dämmerung“, damit bin ich irgendwie in den Wagner hinein gekippt. Auf der einen Seite zwar ein bissl banal, aber auf der anderen Seite finde ich schon, man muss es ja nicht ganz so banal machen, und er hat auch seine witzigen Aspekte. Und würde sozusagen in die „Helver“-Schiene passen. Ein Ehepaar, gut situiertes, jüdisches, aber nicht orthodox, sondern einfach jüdisches Ehepaar, um die 50 oder so, hat zwei Kinder und lebt in New York. Der Sohn ist schwul und Bühnenbildner – das hat also die Kuratorin schon maßlos aufgeregt, weil das viel zu klischeehaft ist – und steht auf Wagner. Also ein Jude, der auf Wagner steht, ist ja schon einmal kurios, nicht? (Pause) Der Sohn taucht aber eigentlich erst am Schluss auf, ist aber in gewisser Weise der Erzähler. Zu Besuch kommt die Tochter mit ihrem quasi Bräutigam, der aus einer orthodoxeren Familie entstammt. Also die es ein bissl genauer nehmen, aber auch nicht sehr. Und irgendwann stellt sich dann heraus, die Tochter wird schwanger. Aber die sind eh schon verheiratet. Und man meint: naja, das ist ja alles genetisch bedingt, und wenn jetzt der Bruder schwul ist, dann muss sie das Gen des schwul-Seins auch in sich haben, und die Wahrscheinlichkeit, dass ihr Kind, ihr männliches Kind, auch schwul wird, ist sehr groß. Worauf sie dann überlegt: soll ich abtreiben, soll ich nicht abtreiben. Und halt viel zu lange zuwartet, weil dem Bruder gegenüber sagt sie „nein“ und „natürlich nicht“. Also sie verschiebt diesen Termin halt so lange, bis es so weit ist, dass die Abtreibung, ähm...

M: Nicht mehr durchgeführt werden kann...

A: Naja, sie wird durchgeführt, aber sie kann halt weiter keine Kinder mehr kriegen. Es wird halt zu viel zerstört dabei. Ja, und, das Krude, oder das Kuriose dabei... Also erstens es fangt ganz locker an, wirklich wie ein Woody Allen oder so, und es wird immer (macht komische Geräusche) - krrchkrrch – immer härter. Einerseits der jüdische Schwule, der auf Wagner steht, und dann aber der Bräutigam, der der viel orthodoxere Jude ist – ich mein, nicht so extrem wie bei uns die Beikeles–Menschen, aber viel extremer ist, dann total die Euthanasie verteidigt, nämlich: „geh, schwul, mein Kind darf nie schwul werden, du treibst das sofort ab“ und so. Und, und... dann gibt's noch – der kommt nur namentlich vor – irgendeinen Mentor, weiß ich jetzt nicht mehr genau, also irgendwie ein Oberjude, der aber irgendwie dann der Ober-Euthanasie-Mensch ist. Also, und das Juden für Euthanasie sind und so.... Also thematisch finde ich eigentlich super! Ich meine, jetzt geschrieben vielleicht ein bissl sehr boulevardesk, aber das kann man ja.... (sucht)

M: Entschärfen?

A: Kann man ja entschärfen, ausnützen und so weiter... Aber... „Nein, das ist nichts“, und dann noch die Wissenden: „das bringt nichts und ist banal“. (...) Naja, also das auch nicht. Gut, jetzt ist ja das Wagner-Jahr auch bald vorbei.

Ja, das wollte ich noch sagen, dazwischen gibt es halt immer wieder so, dass eben der schwule Sohn halt immer meint: „ja, das ist jetzt, wieso – wie das?“ – deswegen heißt es ja auch „Golds Dämmerung“, nicht, weil es, wie es in der Götterdämmerung ist, die sich halt - dieses alte Ding halt zusammenbricht, und die halt auch so in sich gefangen sind. Dazwischen kannst du immer wieder Wagner-Sachen einspielen. (...) Dann hab ich mir gedacht: ok, das machen wir im Dreiraum, das es jetzt glaub ich ja so nicht mehr gibt. Und da war ja klar, da ist diese Schlachthanlage, und da gibt's ja irgendwo in diesem einen Raum so ein fixes Beton... so einen Betontisch oder ein Betonbecken oder so. Und da hab ich halt brav hingeschrieben, dort in dem Betonbecken, stehen halt die am Anfang und machen so einen Schatten und das ist halt wie am Anfang Wotan und so weiter. Da haben sie gesagt: „Ja, warum ist denn das so konkret, und man weiß ja, dass sich das ändert“. Und wennst halt nichts konkret hinschreibst, dann tun sie halt auch wieder „Wie machen sie das, sie haben ja keine Ahnung!“

M: Es ist halt sehr willkürlich leider.

A: Ja, ist klar. Und wenn man ihnen nicht gefällt, dann gefällt man ihnen nicht... Gut. Also das ist nicht verwirklicht. Gut, dann.... also über den „Helfer“ hatten wir dann eine Zeit lang gute Kontakte da zum Otto Wagner Spital, da wollte ich die Geschichte des Otto Wagner Spitals im ganzen Areal darstellen – zum Teil wäre man halt da in Räume reingekommen, in die man sonst nicht reinkommt. Wir waren da sogar schon in der Krypta von der Otto Wagner Kirche, und hätten auch diese ganze Gross-Geschichte hinein genommen, also es wäre politisch auch... hätte genug Brisanz geboten. Aber aufgrund dieses riesigen Areals, müsste man dann natürlich auch irgendwie mit Shuttle und was weiß ich arbeiten. Aber gut, das hat ihnen auch nicht gepasst. Gut, dann das „Gastmahl“ in Schlins ist nicht verwirklicht worden... Was haben wir noch?... Gut, der Krimi im Weinkeller, da haben wir nur eine Szene geschrieben, der Manfred und ich... Na, es gibt sicher noch viel mehr, aber die fallen mir jetzt nicht ein.

M: Ist doch gut so, wenn du mehr die realisierten Projekte im Kopf hast... Ja.

A: Ja, dann wollte ich einmal – das ist aber schon ganz lang her – wollte ich, das war aber eigentlich nur so halb caprile, vom Zauner, Friedrich Zauner „Eines langen Tages...“ – nein, wie heißt das? Irgendwas. Auf jeden Fall es geht um einen Blinden, der von einer, Krankenschwester betreut wird. Aber irgendwann stellt sich heraus, er hat im Krieg mächtig Dreck auf sich geladen. Wobei mich da interessiert hat, mit wirklicher Dunkelheit zu arbeiten. Ich weiß jetzt nicht mehr genau, wie ich es formuliert habe, aber das.... Nein! Genau! Das war sogar, dass ich das Konzept gemacht habe, und als Regisseur war aber der... ach, wie heißt denn der, der tut eh noch immer da und dort einmal herumtun.... weiß ich jetzt nicht.... weiß ich nicht. Aber auf jeden Fall, dass wir mit Licht und Dunkel... also, dass, was weiß ich, wenn er redet oder irgendwie was schildert, „bist du jetzt blond oder bist du jetzt schwarz“ oder grabbelgrabbel oder so, das es da finster ist, und wenn sie redet ist es wieder hell. Oder irgendwie, dass man halt nicht nur einen Blinden sieht, sondern dass die unterschiedlichen Befindlichkeiten sichtbar sind. Und dann dieses „Graffiti“, das waren so Gedichte von einem Polen, die halt – das war auch noch meines Erachtens ein super Projekt - wo wir halt Gedichte, zum Teil auf Deutsch, zum Teil auf Polnisch, manche auch auf Englisch, manche Gedichte mehrfach – halt mal mit verteilten Rollen, mal als Blues, mal so, mal so, mal so – macht, um halt diese Gedichte aus dem Dichterlesungsstereotyp irgendwie herauszuholen.

(...)

A: Das was wir jetzt da machen auf dem Montafon ist so gesehen ja auch nicht ganz neu. Ich meine, das gabs glaub ich auch schon von anderen, aber selbst wir hatten schon die Idee und haben uns da schon - ich glaub das erste Mal vor vier oder fünf Jahren - bei Schweizer Wanderwegen kundig gemacht. (...) Und an diese Leute haben wir uns gewandt mit dem, ob die nicht Interesse haben, dass sie eine Wanderung begleiten lassen vom Theater. Und irgendwann glaub ich hat dann, haben wir das auch – ich glaub, das waren wir, aber der Christoph hat das auch gehabt mit unterschiedlichen Themen, dass man das auch in Wien machen könnte.

M: Stadtspaziergänge.

A: Ja, und das halt anreichern mit Szenen oder so.

M: Ahso, mhm, verstehe. Weil so gibt's die Stadtspaziergänge ja schon.

A: Jaja, aber dass dann halt...

M: ...auch gespielt wird.

A: ... bei irgendeinem Gemeindebau oder irgendwo halt wirklich irgendwie.... so auf der Schnittstelle zwischen echtem Theater und – na, wie heißt das bei Boal –
(...)

A: Also, Blindes Theater, nein, also.... Wenn wir jetzt in der Straßenbahn zum Streiten anfangen, das aber als...

M: Ja, genau... ähm... Unsichtbares!

A: Unsichtbares Theater! Danke! Genau...

M: Da siehst du, ich habs schon gelesen...

A: Also so irgendwie... Aber, ja. Jetzt schauen wir halt, wie wir das umsetzen, und hoffen, dass das Wetter mitspielt.

M: Ist es ein recht ein schwieriger Anstieg?

A: Na am Anfang ist es halt steil, und dann ist es lang. Ich meine, es ist kein Geröll. Du hast immer so einen Pfad, aber am Anfang geht der Pfad halt relativ steil rauf. Also noch im Wald, aber der Waldweg ist halt so... (zeigt die Steigung mit der Hand)
(...)

M: Ich hätte bitte noch gerne mehr Infos zum Stück „Eine gewisse Anzahl Gespräche“. Ich hab da in den Korrespondenzen gesehen, dass da offensichtlich irgendwann einmal Regie gewechselt hat, Bühnenbild weggegangen ist, weil irgendwie dem Hoflehner dann geschrieben worden ist mit Bezug auf Trennung von Crawford und Wuketich. Ich wäre da nur sehr neugierig, einfach so auch vom Arbeitsprozess ganz einfach, was das dann bedeutet hat.

A: Naja, ich glaube das war so: also diesen Vvedenskij hab ich eben schon vorher - ist mir der irgendwo über den Weg gelaufen, und ich hab ihn irgendwie sehr in mein Herz geschlossen, viel mehr als den Daniil Charms, der eben von allen damals gehypt wurde, aber wie das eben so immer bei mir ist, muss ich immer den etwas, den.... (sucht)

M: Den Outback.

A: Den Out- ja, oder so...

M: Den Underdog...

A: Underdog... Naja gut, das ist jetzt vielleicht ein bissl übertrieben, aber sozusagen den... das was nicht ganz mainstreamig ist, sondern das, was ein bissl daneben ist. Da haben wir eben für den „Letzten Stich“ schon das „Gespräch über die Karten“ aus einer „Gewissen Anzahl Gespräche“ genommen.

M: Genau, das hab ich schon gesehen.

A: Und dann war irgendwie klar, oder es hat halt mich dann sehr fasziniert, dass wir als nächstes alle „Gespräche“ machen. Wobei ich glaube, dass zuerst noch war, dass wir gesagt haben – das war irgendwie so ganz naiv – damals... ja, ich meine gut, da war das - da hab ich noch meinen Job gehabt und so weiter – da war viel auch noch so ein Rumprobieren. (...) Dann haben wir das entwickelt, genau, und dann ist eben diese Sandra Crawford ins Spiel gekommen, und dann haben wir gesagt: ok, dann machen wir jetzt irgendein anderes „Gespräch“ vom Vvedenskij und dann der „Sünden Fall“ von Daniil Charms. Es musste immer passen für Katharina, Mark und mich. Und „Natascha und Kuprianov“, ist auch von Vvedenskij, ein sehr vieldeutiger Dialog eines Paares. Dann war eben ein Freund dabei, der gesagt hat, er tut dazu Panflöte und Schlagzeug und so weiter. Ich weiß jetzt nicht, ob von Haus aus immer die Ursula Niederbrucker als Posaunistin auch dabei war, auf jeden Fall: bei den Proben war sie meistens nicht da, aber bei der Aufführung dann vielleicht schon, bei der Folgeaufführung dann in Herrnbaumgarten da war dann sogar der Christian Kampichler noch als Saxophonist, also das war dann mit größerem Orchester sagen wir. Das hat uns auch irgendwie gefallen, und die Sandra Crawford wollte das halt auch irgendwie probieren, ass sie die Regie macht und so weiter. Das hat sie dann aber irgendwie nicht zusammengebracht, weil sie irgendwie keine Ideen gehabt hat, und weil sie an den Streitigkeiten zwischen Katharina und mir und so weiter, gescheitert ist. Dann hat der Wolfgang, der damals auch so ein bissl in einer Umbruchsphase war, Wolfgang Waldmüller, hat die Regie fertig gemacht. Das ist

dann mal so schlecht und recht ein mittelmäßiges Produkt geworden, und sie hat damals - eigentlich sehr originell – wir hatten ja auch nicht viel Platz, nur so einen Türrdurchgang, den haben wir also mit unterschiedlichen Bühnenbildern – da hat sie auf Tuchentüberzüge einmal ein Bad, und einmal was anderes drauf gemalt - als Bühnenbild. Die hab ich noch. Ich hab's nur zusammengelegt, da ist halt die Frage, ob die Farbe nicht mittlerweile abgebröckelt ist. Gut, das haben wir dann nochmal gespielt in Herrnbaumgarten und dann glaub ich auch bei – oder Ausschnitte daraus zumindestens – (...) bei einer Eröffnung von einer Ausstellung von der Sandra in der Galerie Hilger, wo auch der Hrdlicka zuschauen war.

M: Na schau an...

A: Na schau an. Nicht nur der Faymann schaut bei uns zu, sondern auch der Hrdlicka. Und auch der Busek schaut zu. Allerdings ist der eingeschlafen beim „Hausputz“, aber er hat die Schuhe vorher ausgezogen und wir haben gesehen, dass er ein Loch im Socken hat (lacht). Gut, aber ich soll dir ja was über „Eine gewisse Anzahl Gespräche“ erzählen...

M: Aber auch schön.

A: Ja. Na, aber gut, also die Art Zusammenarbeit mit der Sandra als Bühnenbildnerin war so halb produktiv, und wir haben jetzt gemeint: na ok, wir machen alle „Gespräche“. Sie hat damals, und tut noch immer, so collagenartige Sachen gemacht aus irgendwelchen Fotos und drüber so Farbkleckser oder irgendwie. Und wir haben halt gemeint, dass wir da so Bilder als Bühnenbilder verwenden könnten. Also nicht ein großes Bühnenbild, sondern halt Bilder, die man dann immer wieder aufstellt und wegstellt und so. Ich glaube, die Leitern haben wir damals auch schon gehabt. Naja, und dann war eben dieser Roman Wuketich, der eben von diesem „Ich-Du-Wir-Kindertheater“ kam, also ein Arbeitskollege von Katharina noch aus Sozialarbeitszeiten. Wir wollten ja - weil wir halt auch von der Jutta Schwarz und der Hanja Dirnbacher beeinflusst waren, aber mit der Hanja konnten wir halt nicht mehr, mit der Jutta wollten wir nicht - wollten wir eben ein Theater, dass jetzt zwar schon Text hat – also Sprechtheater – aber wo die Figurengestaltung aus der Körperarbeit kommt. Und so weit war eben der Roman Wuketich auch durch diverse Workshops, so schien er ein passender Mann zu sein. Da haben wir ein Mords-Casting dann gemacht. (...) Dann war auch mein allergrößter Liebling Georg Friedrich da, den du sicher als Filmschauspieler des österreichischen Films kennst, der also – mit Hochdeutsch war nichts zu machen, nach dem Casting hat er dann gemeint: „Muass

i da an Text lernen?“ Ich hab gesagt: „Ja natürlich.“ Und dann hat er gesagt: „Na danke, des moch i ned“. Aber so wird man Filmschauspieler in Österreich. Und dann war halt irgendwann der Harald Nagl, der ist auch so halbwegs gegangen. Und.... ja, und dann haben wir das dann halt gemacht, glaub ich, in Vorarlberg war da die Premiere.... Die genaue Abfolge der Auftritte weiß ich jetzt nicht mehr... Ich glaub es war in Nüziders...

M: Aber das heißt, bis zur Premiere ist es noch mit...

A: Wir haben ein paar Aufführungen gemacht in dieser Inszenierung. Ach nein, Blödsinn, das war in Nenzing, war die Uraufführung, sogar mit zwei Musikern – also wieder mit dieser Ursula Niederbrucker und dem... Spahn Gerhard – Harald Spahn (Bernhard Spahn, Anm.) – als Saxophonisten. Irgendwann hat dann der Christian (Kampichler, Anm.) alternieren müssen, und die Musik selber hat der Hannes Enzlberger gemacht. Der ist eh auch jetzt noch so als Komponist vielerorts tätig. Da haben wir auch brav eingereicht, mit Noten sogar, weil der ja extra was komponiert hat.

M: Stimmt, das hab ich sogar gesehen, genau.

A: Genau. Und dann die Antwort von den kunstsinnigen Beiräten oder Kuratoren vom Bundesministerium – als ich mir erlaubte nachzufragen, warum man denn das abgelehnt hätte – „Was soll ich denn mit den Noten, ich kann das ja eh nicht lesen“...

M: Ah!

A: Na gut... Aber irgendwie hat das dann mit diesen Bildern, die wir da eher sinnlos hin- und hergetragen haben – also es hat sich dann eben keine schlüssige Choreographie ergeben, mit diesen Bildern, und die Leitern waren ein bissl tot. Nein, aber ich glaube, wir haben es in Nenzing aufgeführt, dann glaub ich in Bregenz auf einer Studiobühne oder wars das Kornmarkt Theater, na – ja! Und eh oben in Steinhof, im Foyer, im hinteren Foyer vom Steinhof Theater, oder war das schon unter dem Hannes – ich glaub aber nicht.... Ja, aber es war irgendwie fad oder es war halt das Feedback nicht besonders gut. Und... Ich weiß nicht, haben wir nochmal ein Geld von irgendwo gekriegt, oder hatten wir noch die Möglichkeit zu weiteren Auftritten... oder haben wir einfach gesagt: naja, irgendwie haben wir das jetzt vergeigt, und dann sind wir halt irgendwie mit dem Hannes ins Gespräch gekommen und der hat gemeint: naja, das kann man schon nochmal irgendwie überarbeiten. Die Bilder haben wir glaub ich überhaupt weggelassen und die Musik haben wir nur aus der Konserve gemacht.

M: Ok, das heißt aber, es war einfach eine Entscheidung, dass man quasi neu inszeniert.

A: Naja, dass man neu inszeniert oder uminszeniert. Es ist – wurde jetzt nicht generell alles weggetan, weil die Musik ist geblieben.

M: Ja, aber Wuketich und Crawford wurden weggetan...

A: Ja. Also die Crawford wurde überhaupt – weil diese Bilder, das haben wir irgendwie nicht verwenden können – das Spiel mit den Leitern wurde – ich glaube, die Leitern waren zuerst auch schon da – wurde also verfeinert, und wir haben dann glaub ich noch eine Szene am Schluss – hat der, hat der Johannes noch dazu genommen...

M: Das ist eh jetzt der Hoflehner, oder?

A: Ja.

M: Ja, mhm.

A: Oder dazwischen – ich glaub, das letzte Bild ist schon wieder aus den „Gesprächen“ – aber irgendwo ist noch ein anderes Gedicht vom Vvedenskij hinein gebracht worden. Ja. Also das war halt sozusagen eine Rettungsaktion und wir sind dann eigentlich zufrieden gewesen damit.

M: Ich hab mir nur eben gedacht, so aus den Briefen heraus: ok, was muss passieren, damit man sagt: Bühnenbild weg, Regie weg.

A: Naja, das hat halt irgendwie nicht gepasst, nicht zusammengestimmt. Und wir haben gemeint, es ist so gut, dass wir es – wobei, der Harald wollte dann auch nicht mehr, der Harald Nagl, mitspielen und dann hat der Johannes seinen Lieblingsschauspieler, den Peter Austin-Brentnall – der jetzt immer wieder im Forum in Schwechat spielt, eingebracht.

M: Ich kenn den gar nicht, muss ich gestehen, aber ich hab eben den Namen schon öfter gelesen jetzt. (...)

M: Cool! Ich bin schon sehr gespannt auf die ganzen Aufzeichnungen. (...) Vielen Dank für das Gespräch!

A: Bitte.

7.3 Gekürzte und leicht redigierte Niederschrift des Interviews mit Katharina Grabher

Geführt von Maria Steinberger am 7. August 2013

M: Liebe Katharina, danke, dass du dir Zeit nimmst für mich, für die Diplomarbeit. Wir haben eh schon vorab kurz gesprochen wegen der Fragen, was da auf dich zukommen wird, und zwar würde ich gerne in erster Linie eben die Gründungszeit vom teatro caprile durch die Interviews erfahren und kennenlernen, weil da gibt es nicht so viele Quellen dazu wie ich gesehen habe. Also jetzt mal die erste Frage ist: Wie kam es überhaupt zur Gründung vom teatro caprile, wer hatte die Idee, wer war aller beteiligt, woraus entwickelte sich das teatro caprile, also jetzt im – ich spiel jetzt konkret auf „vis plastica“ an, weil ich eben weiß, dass ihr beide da dabei ward. Dann weiß ich schon, dass es drei Gründungsmitglieder gab, die großen Drei, ob die von Anfang an dabei waren, ob irgendwelche Schwierigkeiten ihr am Anfang gehabt habt, und ja, auch welche Einflüsse halt da waren, was eure ästhetischen Ansprüche waren, eure Vorbilder, also alles a bissl so...

K: Ok, guat. Also: die Gründung erfolgte 1993, das heißt wir sind jetzt heuer 20 Jahre, Theater caprile, und die Gründung erfolgte in Vorarlberg. Also wir haben uns immer auf Düns, das ist der Ort, an dem wir dann immer auch gewohnt haben, wenn wir dort waren, Düns – Wien genannt, teatro caprile Düns – Wien, und caprile ist einerseits eine Referenz an den Rätoromanischen Teil meiner Familiengeschichte, den es auch gibt, und andererseits eine Referenz an die finanzielle Situation der freien Theatergruppen. „caprile“ ist der „Ziegenstall“ und ich finde, das affirmiert auf ganz hervorragende Weise die Situation der freien Gruppen, nicht nur in Wien, sondern überhaupt. Und das war uns einfach wichtig. Das Logo hat dann der Mark gezeichnet, von Anfang an war es diese Ziege, und die Gründung erfolgte – also ich hab das nicht so in Erinnerung, dass das unmittelbar aus „vis plastica“ erfolgte, sondern es war so, dass Andreas und ich bei „vis plastica“ dabei waren, ich war aber gleichzeitig schon Mitglied des Seeböck-Ensembles, hab auch meine Schauspielausbildung so parallel gemacht, die ich dann ja auch zwischenzeitlich mit dem Diplom abgeschlossen habe – also vor der paritätischen Kommission – und wir waren sehr viel in Vorarlberg zur damaligen Zeit. Und Andreas hat ja schon Theaterwissenschaft studiert, und der Mark und der Andreas und... also... Jetzt

muss ich nochmal zurückgehen. Ich war auch damals sehr viel in Vorarlberg unterwegs, und zwar... eher so als... also ich hab sehr viel gearbeitet als Modell für Maler. Sowohl auf der Akademie als auch auf der Angewandten als auch auf verschiedenen Sommerakademien. Und im Zuge dieser Sommerakademien und dieses Modellstehen kam es auch immer wieder zu Einladungen zu Vernissagen und zur Anfrage, ob wir nicht eine Performance für die machen wollen. Also ich komme stark aus diesem Tanz- und Performance-Bereich, insofern gibt es eine Klammer zu „vis plastica“. Und nachdem das mehrmals in Vorarlberg war, auch dort eben im Zusammenhang mit Malern, die uns bekannt sind, kam dann auch mal so die Idee: wollts ihr nicht am Theater am Land was machen, irgendwas mit Theater, reicht's doch einfach ein! Und das war dann unsere erste Gründungs-Subvention. Und das war, damals hatten Mark und Andreas – hauptsächlich die beiden eigentlich – die Idee, um absurde Theaterstücke sich derer anzunehmen, im speziellen war das damals der Wolfi Bauer mit „Zwei Fliegen auf einem Gleis“ – ein Jugendstück von ihm, das auch meines Wissens einige Male aufgeführt wurde – und das haben die beiden dann als Anlass genommen, da war ich nur peripher dabei. Und das wurde dann noch zusätzlich erweitert für einen Theaterabend mit Woody Allen „Der Tod klopft“, da hab ich den Tod gespielt. Und noch als Zwischenklammer für die beiden Stücke war ein Mikrodrama vom Aleksandr Vvedenskij, das auch eines aus der Reihe der russischen absurden Stücke aus den 30er Jahren ist. Das weiß man heute großteils nicht so sehr: es gab damals den Kreis der Oberiuten, die sich eigentlich sehr bewusst von der damaligen Kulturpolitik abgesetzt haben. Das heißt, es gab Leute, die waren schon dabei - wie Malinowski, Majakowski – die waren schon auch Teil der offiziell anerkannten Kunst und Kultur, aber es gab auch eben andere Leute – und sie selbst haben auch andere Texte geschrieben – und die Oberiuten haben eigentlich das gemacht, was dann später von der Wiener Gruppe aufgegriffen wurde – also Conny Hannes Meyer usw. ... oder von Bayer – und das, ähm... Conny Hannes Meyer gehört da nicht dazu, Entschuldigung, da hab ich was Falsches gesagt – und, also von österreichischen absurden Literaten, und die haben eigentlich begonnen damals, diese Oberiuten, das zu machen, was man heute als Performance bezeichnen würde. Also die saßen in und auf einem Schrank und haben ihre Texte vorgelesen und dramatisch vorgeführt und so weiter. Und bei diesen Oberiuten waren eben Vvedenskij und Charms, das sind so die bekanntesten Vertreter, aber es kam dann im weiteren Sinn zu dieser – der später dann auch verfemte

Künstlergruppe, auch Leute gehört wie Ossip Mandelstam oder (Welimir, Anm.) Chlebnikow, der hauptsächlich durch seine Gedichte bekannt ist – also das war eben so eine große Künstlergruppe der 30er Jahre in Russland. Und über diese Ecke kamen wir überhaupt erst auf die Ost-Schiene, die dann später noch ein zweites Standbein gefunden hat, nämlich über Marks Papa interessanterweise, der ja Ungar ist, und nach wie vor viele Beziehungen nach Ungarn hat, und der uns dann so die zeitgenössische ungarische Literatur nahegebracht hat. Also es war dann sehr schnell mal diese - nicht nur absurdes Theater sondern diese Osteuropa-Schiene, und zwar die zeitgenössischen Autoren, der wir ja eigentlich bis heute treu geblieben sind.

M: Und wer hatte jetzt eigentlich die Idee, oder ist das jetzt einfach entstanden aus eurer Zusammenarbeit, dass ihr gesagt habt: wir wollen jetzt eine eigene Gruppe gründen.

K: Naja, jetzt die Idee... Das war ein gemeinsamer Entschluss zwischen Andreas und mir, und was die Stücke betrifft – also die Entscheidung für das Absurde, für das ein bisschen Schräge – das waren hauptsächlich Mark und Andreas.

M: Der Andreas hat mir da irgendetwas erzählt von irgendeinem Kartenspielverein...

K (lacht auf): Ooohhh, den hab ich ausgeblendet, weil diesem Verein gehöre ich lediglich in der Funktion der Nebochantin (ahnungsloser, kleinkariierter Mensch, Anm.) und des Schandmauls, abgekürzt „NUS“ an. (beide lachen) Den Kartenverein gibt es wirklich, und das ist auch eine Sache von Mark und Andreas, die in ihren Jugendjahren halt... ja... offensichtlich sich auf... intellektuelles... Kräfteressen – andere Burschen fahren halt Moped, sie haben halt Karten gespielt. Auf eine sehr abstruse, absurde Weise, die sich den Vernünftigen unter uns bis heute nicht erschließt, aber sie halten das Banner dieses absurden Wahnsinns mit Vorliebe aufrecht und treffen sich auch regelmäßig und sind auch wichtige Proponenten dieser Kartenspielbewegung, des „Bettelmann Club Trafo Wien“. (lacht)

M: Genau, Bettelmann Club war das... Also das heißt, jedenfalls habt ihr dann zu dritt das caprile gegründet...

K: Genau.

M: Was für Schwierigkeiten gabs da? Jetzt hast du eh schon gesagt, beim „Letzten Stich“, das war die erste Produktion,...

K: Das war die erste Produktion, ja.

M: Da gab es auch eine Subvention dafür.

K: Genau. Das war eigentlich die erste Einreichung eines Stücks.

M: Überhaupt die erste?

K: Mhm. Und die hat auch ein Geld bekommen.

M: Aber sonst eben so von der Gründung her, lief sehr problemlos dann von statuten?

K: Ja, die Gründung selbst war sehr problemlos, vor allem, weil wir ja damals nicht den Anspruch hatten, mehrere Produktionen pro Jahr zu machen, sondern weil jeder von uns noch andere Dinge gemacht hat. Wir haben woanders auch noch gespielt, wir waren woanders unterwegs, wir waren eine Zeitlang auch beim Johannes Rausch, beim „Theater der Figur“ in Enzing, der Mark hat seinen Brotberuf, der Andreas hat seine Diss gemacht und war auch – hat auch noch daneben gearbeitet. Und die wirklichen Schwierigkeiten kamen dann eigentlich erst nachdem sich herausgestellt hat, dass wir mehr spielen könnten, auch an mehreren Orten spielen können. Wir haben uns also nie nur auf Wien konzentriert oder nur auf Vorarlberg, sondern wir hatten immer beide Bundesländer, und sehr bald kamen dann auch noch andere dazu. Und eben auch das Ausland. Und da hat sich dann gezeigt: naja, mit unseren zeitlichen Ressourcen können wir das nicht schaffen, das heißt entweder müssen wir wieder zurück auf die Situation einer Produktion pro Jahr, und die eben nur ein bisschen in Vorarlberg und ein bisschen in Wien spielen und dann wieder absetzen, oder wir bauen das ganze aus und dann brauchen wir mehr Geld. Und damit haben dann eigentlich erst die Schwierigkeiten begonnen.

M: Mhm, ok. Und eben nochmal zurück zu den Einflüssen. Du hast jetzt eh schon gesagt von dieser... äh... von den russischen Absurden, der Andreas hat auch schon erwähnt den Augusto Boal und – fallen dir noch andere Einflüsse ein? Der Andreas hat gesagt, dass er sich viel mit bildender Kunst beschäftigt hat.

K: Stimmt. Der Andreas hat sich sehr – das war ja auch Teil der Oberiuten – er hat sich sehr viel mit bildender Kunst beschäftigt, hatte ursprünglich auch mal den Plan, auf die Bildende zu gehen und Maler zu werden, und ist dann eigentlich über meinen Einfluss – ich kam ja von der Kinder- und Jugendarbeit als Sozialarbeiterin, hab dann auch in dem Seeböck-Ensemble begonnen und hab dann parallel dazu meine Schauspielausbildung gemacht – und über diesen Einfluss kam der Andreas dann überhaupt mit der Darstellenden in dem Ausmaß in Verbindung. Hatte da aber schon Theaterwissenschaft studiert, und wollte dann eben mit mir gemeinsam das einfach ausloten: was kann man mit Theater machen? Das war ja einfach damals die Zeit der freien Gruppen, er war ja selbst im dramatischen Zentrum, da gab es ja auch

regelmäßig Aufführungen, da hat er auch mitgewirkt. Also es war so die Zeit der Verbindung zwischen Theater, Basistheater, so wie es heuer jetzt wieder mit dem Gemeindehoftheater wieder aufgegriffen wurde, das es damals in anderer Besetzung schon gab. Birbaumer war ja damals und die Didi Macher. Also es war schon ein bisschen der Anspruch: man macht Theater für ein Publikum, das jetzt nicht von Haus aus ins Theater geht. Deswegen auch das Spielen in Gasthöfen, das Spielen in irgendwelchen Dörfern in Vorarlberg vor einem Publikum, das nicht unbedingt theatergänglich ist. Oder nicht unbedingt von Haus aus sagt: also ich geh mir jetzt hochkulturell was anschauen. Inzwischen ist das natürlich ein alter Hut, weil einerseits die Hochkultur in der Basis angekommen ist und andererseits die Basis in der Hochkultur. Also ich finde diese Trennung ist heute nicht mehr zeitgemäß. Und bei uns war es eben so, dass wir aufgrund unseres, schon auf unserer Ebene.... – ich meine, Wolfi Bauer war ja auch nicht – damals nicht – anerkannte Hochkultur. Und das hat sich dann einfach so bei uns etabliert und entwickelt, dass wir gesagt haben, wir greifen auf solche Autoren zurück.

M: Du hast ja vorhin schon gesagt – also du bist aus der Kinder- und Jugendtheaterarbeit.

K: Genau.

M: Woher kommen die capriles tatsächlich her? Also eben, das weiß ich, der Kosek hat eben Theaterwissenschaft studiert, hat mir auch schon erzählt inzwischen, dass er bei der Post gearbeitet hat – woher hat es dich ins Theater verschlagen, bzw. vielleicht kannst du mir für den Mark die Antwort auch geben, nachdem ich den ja nicht greifbar habe.

K: Also der Mark und der Andreas – ganz kurz – die waren ja immer aufgrund ihrer Schulfreundschaft sehr eng. Und über diesen Bettelmann Club hat sich auch einfach so eine gewisse Spielfreude entwickelt, die dann darin gegipfelt ist, einmal irgendwann zusammen ein Theaterstück zu machen, die beiden Buben. Ich selbst war damals im Freizeitbereich, also im animatorischen Bereich der Kinder- und Jugendarbeit der Stadt Wien, also Jugendzentrum der Stadt Wien.

M: Animatorisch?

K: Ja.

M: Was darf ich mir da drunter vorstellen?

K: Animatorisch. Es gab damals sogar eine Ausbildung im dramatischen Zentrum, die „Animazione – Ausbildung“, wo es eben darum ging: wie können Leute, die jetzt

nicht von Haus aus mit Kultur und Kunst konfrontiert sind, qua ihrer Sozialisation, wie können diese Leute a) an Kunst partizipieren, wie können sie b) kulturelle Mittel und Methoden nutzen um sich selbst auszudrücken oder an gegebenenfalls auch – auch an politischen Entscheidungsfindungsprozessen teilzunehmen bzw. für sich selbst sich darzustellen in diesen Prozessen.

M: Puh, das heißt, da kommt ja eigentlich einiges zusammen. Weil das ist ja ein bissl Augusto Boal drinnen, das Theater der Unterdrückten....

K: Ja genau.

M: Es ist ein bissl Theaterpädagogik dabei....

K: Ja. Dario Fo ist drinnen. Der politische Anspruch des Dario Fo...

M: Und daher kennst du auch den Stangl?

K: Der Stangl war mit mir in der gleichen Klasse der SOZAK.

M: Ach so, SOZAK. Aber das ist jetzt – diese Ausbildung von der du mir gerade erzählt hast ist ja nicht SOZAK, oder?

K: Nein, die hab ich nachher gemacht.

M: Ok, also das heißt, da gabs noch weitere Stationen.

K: Ja, jajajajaja, das war eigentlich eine... eine – würde ich mal sagen - „Learning-by-doing-Sache“ im Jugendzentrum bzw. eben parallel dazu im dramatischen Zentrum, die sich einfach wirklich damit auseinandergesetzt hat: was brauchen Kinder und Jugendliche in Stadtrandgebieten an kulturellen Möglichkeiten um sich zu entfalten. Das war mein damaliger Arbeitsbereich. Also im Jugendzentrum in Alt Erlaa, in dem die Kinder dann auch irgendwann einmal an mich herangetreten sind und gesagt haben: du, ich möchte Theater machen, machen wir eine Theatergruppe.

M: Nur ganz kurz noch: und die SOZAK hast du dann danach gemacht?

K: Nein, die war vorher schon, die hatte ich schon abgeschlossen.

M: Du warst schon ausgebildete...

K: Jaja, klassische ausgebildete Sozialarbeiterin.

M: Ok gut, das war nur eben von wegen... jetzt hab ichs!

K: Nana, entschuldige. (beide lachen)

M:abgesehen von Vorarlberg...

K: Nein, ich hab die Ausbildung in Wien beendet. Ich hatte sie in Vorarlberg begonnen, aber ich hab dann in Wien abgeschlossen.

M: Mhm. Die SOZAK.

K: Die SOZAK.

M: Und dann in Wien...

K: Und dann in Wien auch gleich geblieben. Und ja, und bin eigentlich über diese Anfrage von Kindern und Jugendlichen auf das gekommen und hab mir gedacht: was mach ich eigentlich? Ich meine ja, man kann mit Kindern schon so bestimmte Theatergeschichten machen, Basis - Theatergeschichten, aber eigentlich fehlt mir so ein Grundhandwerkszeug. Wie tu ich? Wenn man jetzt eine Szene spielen will, wenn man Texte bearbeiten will. Und da bin ich eben dann zum Herwig Seeböck gekommen und hab auch parallel dazu – hab sie aber nicht abgeschlossen – einige Semester Theaterwissenschaft studiert. Also ich war dann hauptsächlich bei Birbaumer, Hanl – bei diesen Leuten, wo es eben auch ganz stark ging um: was ist Basiskultur und kulturellpolitische Partizipation von Randgruppen und Unterschichten usw.... Hab mich ganz stark auch mit dem beschäftigt.

M: Spannend. (...) Das heißt, ähm... also Andreas und Mark kennen sich von der Schule. Und wie habt ihr euch dann eigentlich kennengelernt, also Andreas, Mark und du, wie haben sich eure Wege gekreuzt?

K: Meine Wege haben sich tatsächlich mit dem Andreas übers Modellstehen gekreuzt.

M: Ah, schau an.

K: Mhm, ganz klassisch: ich wurde engagiert als Modell für einen Sommerkurs in der Steiermark und Andreas war dabei, und es war Liebe auf den ersten Blick.

M: Oh, schau an.

K: Er stieg aus dem Lift aus, ich wollte in den Lift einsteigen und: (schmachtend) haaaa! (beide lachen)

M: Süß!

K: Das war so, ja.... Richtig klassisch. Und dann haben wir uns eben ineinander verliebt und daraus wurde eigentlich eine lebenslange Freundschaft würde ich jetzt mal sagen. Inzwischen bin ich ja mit dem Mark zusammen, was... klar, diese Bubenrunde aus dem ehemaligen Gymnasium Schuhmeierplatz, die es ja heute noch gibt in Ansätzen, diese Bubengruppe, die haben da natürlich immer ihre Freundinnen, Frauen... da integriert.

M: Und so hast du also den Mark kennengelernt.

K: Und so hab ich dann den Mark kennengelernt. Der Mark als Pastorensohn, weil der hatte natürlich das räumliche Pouvoir um da Leute einzuladen, es gab einen Pfarrsaal mit Tischtennistisch, und da ging es dann halt öfter mal zugange, und – ja –

hat man sich halt kennengelernt. Und ich kannte den Mark fast genauso lange wie den Andreas. Also Andreas und ich waren ein paar Monate zusammen, als ich da in diese Runde kam, und da war dann – man ging gemeinsam ins Theater, man ging gemeinsam ins Kino, man ging gemeinsam in Jazz-Lokale –

M: Schön.

K: ...damals gabs ja noch genug. Und für mich kleine Maus aus Vorarlberg war das natürlich irgendwie ganz toll. Auch hier wirklich in Wien anzukommen.

M: Also auch schon länger gekannt, bevor das teatro caprile entstand.

K: Jaja, sehr, sehr viel länger, ja klar. Klar.

M: Ok, das war mir noch nicht bewusst.

K: Also das war – wann hab ich den Andreas kennengelernt.... (denkt) Ich kam 1980 nach Wien, und hab den Andreas ´82 glaub ich kennengelernt, ´81 oder ´82 bereits, und war dann mit ihm zusammen eh bis zur Gründung eigentlich und darüber hinaus noch.

M: Das heißt, ihr habt davor dann schon gemeinsam – also „vis plastica“ zum Beispiel ward ihr schon gemeinsam.

K: Das war schon gemeinsam.

M: Genau. Äh, ja. Und du halt dann Herwig Seeböck.

K: Mhm, und eben das Theaterwissenschaftsstudium, wo wir dann halt auch viel zusammen waren. Und da war es naheliegend. Es waren damals ja die Grenzen zum Teil sehr verschwimmend zwischen Theater – aber du hast es ja selbst auch erlebt: dass man natürlich, wenn man Theaterwissenschaft studiert, auch immer irgendwann mal spielt. Ich meine, du bist ja auch schon auf der Bühne gestanden. Mit uns als tolle Osterhäsin und so weiter. (lacht) (...)

K: Also du weißt ja, wie das ist einfach: irgendwann kommts halt hinein in die Praxis. Und ich hab auch zu diesem Zeitpunkt schon statiert am Burgtheater, ich hab dann auch schon erste kleine Filmrollen gehabt, ich hab mit dem Haneke einmal gedreht – also das fiel alles schon in diese Zeit. Insofern war natürlich teatro caprile noch nicht dieses Hauptstandbein wie jetzt.

M: Mhm, ok. Wie ist eigentlich die Aufgabenverteilung im teatro caprile? Gibt es überhaupt sowas wie eine Aufgabenaufteilung? Ich meine, ich sehe schon dass der Andreas halt jetzt für die meisten Inszenierungen verantwortlich zeichnet, ich hab schon mitbekommen, dass du im Hintergrund viel Organisatorisches erledigst – ja, wie genau ist da jetzt sonst noch die weitere Aufteilung?

K (lacht): Also wenn man uns jetzt gendern würde, würde uns jetzt wahrscheinlich ein böser Rüffel gelten, weil es ist klassisch Mann – Frau aufgeteilt.

M (lacht): Aha?

K: Ich will mit Inszenieren nichts am Hut haben – nichts zu tun haben, das interessiert mich einfach nicht, kann es auch nicht, ich will lieber selbst spielen, das ist für mich ganz wichtig auf der Bühne zu stehen, und alles andere.... Ja. Die Organisationsarbeit ist tatsächlich ein großer Teil meiner Arbeit, weil er natürlich – einerseits kann ich es, zweitens einmal ist gerade in Vorarlberg es durchaus ganz gut, wenn es eine Gsibergerin macht, und drittens ist es einfach so, dass er den Kopf frei braucht für seine vielen Textsachen. Weil der Andreas ja nicht nur inszeniert, der Andreas leistet ja Unglaubliches, was die ganzen Textaus- und –aufarbeitungen betrifft.

M: Die Dramaturgie – also die dramaturgische Leistung vom Andreas ist ein Wahnsinn. Ich hab mir das gedacht bei den Stücken eben, wo wir später noch draufkommen wie Samba oder Ottakring, wo er die ganzen Stücke auch zusammenstellt.

K: Ja, auch jetzt bei Sarotla – und das ist einfach etwas, das ich nie könnte, und ich meine, dass er ein derartig glückliches Händchen dafür hat, das ist einfach unfassbar. Und deswegen ist natürlich klar, dass ich andere Dinge übernehme. (es raschelt) Ok?

M: Hm? Ja, Aufgabenteilung, da sind wir stehengeblieben. Aufgabenteilung... Aufteilung.

K: Also klassisch, die Frau in der Organisation, im Sekretariat....

M (lacht): Und der Mann der Künstler...

K: Der Mann der Künstler, der die Texte zusammenschreibt und inszeniert.

M: Na gut, ja.

K: Wobei es natürlich nicht so ist, dass ich mich nicht melden kann und wehren kann und so weiter. Es hat sich in dem Fall so ergeben. Sicher könnte man danach fragen: warum interessiert mich als Frau inszenieren überhaupt nicht – vielleicht gibt's da irgendwelche Gründe, ich hab darüber noch nicht reflektiert. Für mich ist es einfach ok, und wenn ich einen inszenatorischen Vorschlag vom Andreas unmöglich finde, dann wird das auch diskutiert und oft einmal angenommen. Und abgesehen davon, dass er ja überhaupt sehr prozessorientiert arbeitet – und das weißt du ja eh selber...

M: Das stimmt, das schätze ich auch sehr, dass man eben seine Meinung und seinen Standpunkt einbringen kann und seine Vorschläge.

K: Ja, ja. Und was ich dann schon – also wo ich sehr gedrängt habe eigentlich, das war dass er überhaupt als Regisseur zu arbeiten beginnt.

M: Ja, ich hab gesehen, dass er erst – ich glaub neun Jahre oder was – 2002 bei „Vaterunser“ hab ich auf der Homepage gesehen, dass er das erste Mal Regie gemacht hat.

K: „Vaterunser“, ja. Genau.

M: Bei der Lesung...

K: Genau, genau. Und vorher waren halt immer wieder andere Leute, und das ist halt jetzt leider schon vielleicht auch eine böse Abrechnung mit manchen Leuten aus der Off-Theaterszene - es war dann in den letzten Jahren so, dass die Inszenierungen, die ja gar nicht Andreas gemacht hat, sondern die andere Leute gemacht hatten, sehr schlecht rezipiert wurden. Sowohl von der Presse als auch von den Beiräten. Und beim letzten Mal war es dann auch so, dass ich dann diejenige war, die gesagt hat - es ist, war bei zwei Regisseuren so, dass ich mehr oder weniger noch während der Produktion gesagt habe: mit den Leuten nicht mehr! Ich schmeiß euch raus! Das hab auch ich durchgezogen. Also zum Beispiel diese Hardcore-Geschichten wo es um Konflikte geht, da bin ja ich eigentlich immer schon diejenige die dann auftritt. Ich bin zwar lange im Hintergrund, aber ich bin dann meistens die, die sagt, wenn Andreas jetzt – der ja in erster Linie dann auch damit zu tun hat, Geld aufzustellen und die Konzepte zu präsentieren, und das dann ja auch schafft – und wenn dann aber Leute einfach so, mit unserem Geld, das wir aufgestellt haben, Dinge tun, die uns schaden als caprile - weil es wird ja die Produktion und der Theatername zur Verantwortung gezogen, und nicht die Person, die das gemacht hat, die jetzt Regie geführt hat oder das Bühnenbild gemacht hat, oder gespielt hat – sondern es bleibt de facto an Andreas und mir kleben. Und ich habe dann bei den letzten beiden Produktionen gesagt: so, jetzt ist einfach Schluss. Das kommt nicht mehr in Frage, das schaffen wir selbst auch. Die Qualität, dass wir einen Haufen Geld aufstellen für Leute, die dann – also, wie gesagt: wir stellen das Geld auf und die bekommen es, und wir bleiben letzten Endes über, weil die Produktionen entweder wirklich nicht gut sind oder nicht gut rezipiert werden – ich meine da kann man jetzt... das ist eine Melange natürlich von Meinungen und Haltungen und Konzepten und Verantwortlichkeiten – aber de facto war es so, dass ich dann wirklich gesagt habe:

jetzt ist Schluss. Entweder machen wir als caprile weiter und Andreas inszeniert, und wir schauen uns sehr genau an, mit welchen Leuten wir arbeiten, aber das Leute von außen extern als Regisseure engagiert werden, das ist vorbei. Also das will ich auch nie mehr haben.

M: Ich glaube ja, es ist eine eigenartige Situation, wenn du als Produzent und Geldgeber einerseits der Vorgesetzte vom Regisseur bist...

K: Genau!

M: ...und andererseits sein, sein... Weisungsempfänger.

K: Genau, genau.

M: Ich glaub, das ist eine ganz schwierige Situation.

K: Und wir hatten dann auch die Situation das Leute noch Forderungen aufgestellt haben und rückblickend wirklich unverschämt waren, und vor allem – wenn wir schon gesehen haben: Moment, der Karren beginnt sich zu verfahren! - die Leute in keinster Weise willig waren. Ich meine, du kennst die Situation mit dem Andreas. Wenn man ihm sagt: ich glaub, das läuft jetzt ins Leere, was wir da tun – dann ist er ja bereit sich das anzusehen. Das war bei den Leuten nie. Ich meine, ich verstehe schon, dass Regisseure bis zu einem gewissen Grad eitel sein müssen und sich nichts dreinreden lassen sollen....

M: Aber wenn ihr das gesagt habts, dann habt ihr das ja in der Position des Produzenten gesagt, und nicht als Schauspieler.

K: Genau.

M: Das ist für den Regisseur wahrscheinlich auch nicht ganz leicht.

K: Natürlich. Das ist klar. Und das hat dann dazu geführt – hab ich den Andreas dann schon mehr oder weniger dazu gedrängt, dass er das macht. Und ich bin so froh, dass er das tut. Also ich glaube wirklich, dass er ein ganz toller Regisseur ist. Und auch vor allem in Verbindung mit der Textaufarbeitung. Und - was ich dazu sagen muss ist, dass wir halt, seit er die Regie macht, und eigentlich nur noch er und ich für die Geldaufstellung verantwortlich sind, wir auch mit den Leuten – du bist da jetzt natürlich eine der ersten als solche genannt, die ich sehr loben muss – wir eigentlich total liebe, gute, nette, kooperative, kollegiale Schauspielerinnen und Schauspieler haben. Also, es sind ja ungefähr immer die gleichen Leute, die mitspielen. Und ich wüsste auch nicht, warum ich daran was ändern sollte.

M: Es sind schon immer wieder neue Gesichter dabei...

K: Klar, wenn einmal jemand nicht kann. Aber es gehört einfach zum fixen Stall – da bist sicher du – zum fixen, zum fixen caprile Stall – da bist du, da ist der Manfred Stadlmann, da ist die Andrea Nitsche...

M: Ja, aber die ist ja auch noch nicht so lange dabei.

K: Ja, aber was hat sie.... Den „Soyfer“ hat sie gemacht mit uns, und jetzt ist sie statt dir die Osterhäsin...

M: Ja, aber auch noch recht jung im Stall...

K: Stimmt, stimmt... Dann der RRemi natürlich von alters her... Also ich, und ich kann rückblickend – ich meine bis auf vielleicht ein, zwei Personen, die du namentlich ja auch kennst, brauchen wir jetzt nicht extra drüber reden – kann ich nur sagen es waren immer Glücksgriffe. Ja. Also es war eigentlich jede Produktion auch persönlich einfach lustvoll und ein Gewinn und schön zum Arbeiten. Und das ist glaube ich schon Andreas und natürlich euch allen zu verdanken. Aber ich glaube, das wäre nicht möglich gewesen, wenn wir bei der Konstruktion geblieben wären: wir stellen das Geld auf, sind die Produzenten und laden dann extra einen Regisseur ein. Wo es sehr gut funktioniert hat, das war noch mit dem Gespann Hoflehner/Licek. Also das waren diese Produktionen mit Charms und Vvedenskij, das war einfach ganz toll. Also was der Johannes da gemacht hat, das war einmalig. Aber der ist natürlich jetzt in Schwechat und macht auch andere Dinge, und ich glaube, dass der Andreas auch – einfach, dass es gut war für ihn, auch künstlerisch sich da zu emanzipieren und den eigenen Weg zu gehen. Weil seither hat caprile eine eigene Handschrift.

M: Ja, das glaub ich – also das glaub ich gerne. Ich freue mich schon drauf, wenn ich mir die ganzen Inszenierungen dann endlich anschauen kann.

K (lacht laut auf): Ma, ich erinnere mich nicht einmal mehr an alle!

M: Ich hab auch nicht alle.... Ja, aber das ist... mit dem Andreas hab ich eh Schachteln – ich hab schon Bananenschachteln voll mit Material.

K: Wo habts ihr denn die her?

M: Wir haben aber noch gar nicht alles gefunden....

K: Ja, aber wo waren die?

M: Zum Teil beim Andreas eh im, im, in der Wohnung drinnen halt in Regalen die Ordner, und zum Teil halt was Buchhaltung und Belege und so betrifft halt im Keller quasi... Und jetzt sind wir draufgekommen, dass „EinAbendAKTStück“ die Aufzeichnung offensichtlich verschollen ist – leider – äh, und...

(...)

M: Beim Samba geht es ja um einen Material-Ordner, den ich gerne gehabt hätte. Weil gerade natürlich dadurch, dass der Arbeitstitel ja „inszenierter Raum und raumlose Inszenierung“ ist, ist natürlich Samba spannend für den inszenierten Raum.

K: Ja, Samba, und natürlich dann auch die, die...

M: Ottakring und „EinAbendAKTStück“, „Wachgeküsst“ ja auch. „EinAbendAKTStück“ ist ja auch jetzt nicht auf einen spezifischen Raum sondern auf eine Art Raum zugeschnitten, nämlich Atelier.

K: Genau. Das ist ja eigentlich entstanden, „EinAbendAKTStück“ ist ja wirklich ein... eigentlich eine... eine Erfahrungseinbringung unserer – meiner Erfahrung mit Modellstehen. Ich kannte ja die Leute, drum sind wir ja ins Kunstforum – nein, Blödsinn, Entschuldigung, andersrum – meine Schwester, die Tänzerin, Ruth, die du ja auch kennst, die auch bei „Montevideo“ dabei ist, die kannte die Leute im Kunstforum Montafon, hat für die auch schon einige Performances gemacht, und die hat uns da hin vermittelt. Konnte dann aber selber beim „AbendAKTStück“ dann nicht dabei sein, ich glaub die war im Ausland teilweise zu der Zeit. Und wir haben das dann mit denen gemacht, und das war eine Erfolgsproduktion.

M: Ja, eben. Allein von dem, was ich schon gelesen habe und selbst vom Andreas gehört habe – also das ist auch so eine Inszenierung die unbedingt reinkommen soll.

K: Ja, jaja, es ist ja auch – in Vorarlberg reden die Leute heute noch drüber.

M: Dürft ihr ja auch dann lesen, wenns fertig ist, überraschenderweise...

K: Krieg ich dann ein Frei-Exemplar? (lacht)

M: Du darfst es dir dann von der UB ausborgen... (lacht auch)

K: Oh, super!

M: Oder ich schick sie dir per Mail... Ok. Weil du jetzt gerade gesagt hast, in Vorarlberg wird immer noch von diesem „EinAbendAKTStück“ geredet. Diese Achse Wien-Vorarlberg, oder Wien-Düns eigentlich am Anfang, wo ist das teatro caprile jetzt zu Hause, oder hat es zwei Wohnsitze, oder wie ist diese Entwicklung gewesen? Weil Düns scheint ja jetzt nicht mehr so auf. Jetzt ist es eher Wien-Vorarlberg und weniger Wien-Düns.

K: Ja. Na, es ist so, dass ich dann eigentlich eher... meine Mutter ist ja Zustellberechtigte für das teatro caprile, das heißt die offizielle Adresse in Vorarlberg, von der Adresse insgesamt, ist jetzt Frastanz, also da wo meine Eltern wohnen. Und in Düns sind wir jetzt einfach seltener. Dieses Haus gehört meiner Schwester und wir

sind einfach seltener draußen, insofern hat sich das auch erübrigt. Zumal wir am Anfang ja tatsächlich jede Produktion in Düns in diesem Mehrzweckraum gezeigt haben. Und es gab dann auch einen Kulturverein, der sich aber inzwischen zum Teil wieder aufgelöst hat und es – ja, es ist einfach alles nicht so wirklich weiter gegangen, oder war dann nicht so.... wir mussten uns dann auch entscheiden, wo wir hingehen, zum Beispiel jetzt mit „Monetvideo“ im Badehaus in Bregenz, ist einfach eine andere Schiene – auch publikumsmäßig – als im Dorf in Düns. So gerne ich das machen würde, aber ich kann – das Unterland, also wer kommt nach Düns? In einen Saal, der ja wirklich theatral nicht der Bringer ist. Es gibt zwar eine Bühne, aber alles andere ist nicht vorhanden: es gibt kein Licht, es ist hallig, es ist im Grunde genommen der Schultersaal, und das hat sich dann einfach – da gabs nichts. Und wenn wir schon sagen, wir produzieren für spezielle Räume, dann gilt das natürlich auch in Vorarlberg. Also wir haben einmal im Pförtnerhaus gespielt, das war ok, aber generell sind wir dann halt mit unseren Produktionen schon sehr viel in die... – Kunstraum Montafon, oder jetzt auf der Sarotla sind wir überhaupt im Freien in den Bergen, mit „Montevideo“ im Badehaus, dann – wo es schon eine sehr gute Zusammenarbeit gibt, das ist mit der Margret Broger, mit dem Kulturbahnhof Andelsbuch, das ist natürlich auch – ist zwar Bühne - aber ein besonderer Raum.... Oder die Remise in Bludenz, die ein wahnsinnig toller Theaterraum ist, also wirklich ganzganz super, einer der schönsten Räume überhaupt.... Oder „Jura Soyfer“ mit dem Spielboden – gut, das hat jetzt nicht geklappt – aber das wird man nächstes Jahr in Angriff nehmen. Also da haben wir in Vorarlberg halt das Problem mit Düns: es ist kein wirklicher Theaterraum, es ist aber auch kein... besonderer Raum um dort jetzt dafür etwas zu inszenieren. Was wir halt schon dort noch gemacht haben, das ist eine Inszenierung mit Schülern. Die haben da so ein Kinderstück sich ausgesucht, aus verschiedenen Büchern, haben dann gesagt: das nehmen wir! Es war „Der Drache, der nicht kämpfen wollte“, und dieses Stück haben wir mit den Kindern dort umgesetzt und das wurde dann aufgeführt.

(...)

M: Aber prinzipiell – die Situation in Vorarlberg. Wie ist das jetzt gewesen: hat man – ist diese Achse immer noch so stark ausgeprägt, oder ist es jetzt schon mehr in Wien? Ihr seid ja prinzipiell viel auf Tournee unterwegs...

K: Ja, aber der Schwerpunkt ist inzwischen Vorarlberg.

M: Tatsächlich?

K: Ja, also vor allem, weil die Politik dort eine ganz andere ist.

M: Schwerpunktmäßig jetzt von den Subventionen her? Weil...

K: Ja.

M: Weil von den Auftritten her hab ich jetzt schon das Gefühl, dass es eben Wien und tourneemäßig halt viel ist, aber in Vorarlberg nicht so häufig.

K: Also es ist so, dass wir jetzt in Vorarlberg Dank auch der „Montevideo“-Geschichte, also eigentlich ab „Batschka Balkan“, und du warst dann ja auch dabei beim Osterhasen – hat sich eigentlich die Vorarlbergschiene immer mehr entwickelt. Wir haben dort gute Kooperationspartner mit den Kirchen, die es schaffen, Leute zu bringen. Und – du kannst dich erinnern an die Aufführung in Bludenz – die dann auch eine ganz spezielle ist in der Kirche. Wir haben ja dort den Dings gemacht, den Calvin, und wir haben den Osterhasen dort gemacht und in Dornbirn auch. Dann haben wir die Schiene mit der Margret Broger. Also wir haben dort einfach vor Ort so viele angenehme, gute und renommierte Kooperationspartner, dass es für uns viel besser ist, uns dort zu vernetzen. Es fällt auch leichter, dort Publikum zu finden. In Wien ist halt sehr viel selbst organisiert und subventionsmäßig eine Katastrophe. Also der Wiener Beirat, ja, für den existieren wir schlicht nicht. Und in Vorarlberg ist es eben so, dass die Beiräte Wert auf uns legen, dass auch seitens des Kulturreferates des Landes Wert darauf gelegt wird eine Gruppe zu haben, die auch international gerade im osteuropäischen Bereich unterwegs ist. Die sind auch stolz drauf. Und es gibt eine ganz eine andere Achse zwischen dem Kulturreferat Vorarlberg zum Beispiel und dem Außenamt. Also wenn der Eichinger mit dem Leiter vom Kulturreferat, mit dem Nußbaumüller redet, verweist man auch auf unsere Arbeit. In Wien haben wir einfach keine Gewährspersonen. Der Beirat ist uns verschlossen, und was halbwegs funktioniert ist die Kooperation mit Kirchen und Bezirken. Das geht. Aber das sind natürlich Peanuts im Vergleich, förderungstechnisch. Damit können wir kein Stück machen.

M: Ja... Bei den Unterlagen, die ich schon gekriegt habe vom Andreas, habe ich den Eindruck gewonnen, dass ihr subventioniert – dass ihr am Anfang doch gut subventioniert ward. Und plötzlich dann der Einbruch kam.

K: Der Einbruch kam mit der Produktion László Garaczi „Wunderbare Biester“. Da gabs eine Regie, die so offensichtlich einfach nicht gut ankam. Da waren die Feedbacks wirklich explizit nicht toll. Dabei war das die aufwendigste und teuerste Produktion, die wir je hatten. Dann hat dieser Regisseur auch noch eine zweite

Produktion gemacht mit uns, die war dann schon nicht mehr so toll, und dann wars einfach aus. Und von diesem Schlag haben wir uns eigentlich nie mehr erholt. Zum anderen weiß ich aus auch anderen Quellen – zum Beispiel aus Gesprächen mit Kulturkontakt – es ist in Wien wahnsinnig schwierig, Ost-Themen anzubringen. Einerseits ist die Musikschiene – das ist halt...ja, Weltmusik und Ethno-Geschichten, das verkauft sich gut – aber im Bereich Theater ist es sehr, sehr schwierig geworden. Auch im Bereich Buch. In Wien gibt es kein Bewusstsein dafür, dass das unsere Nachbarn sind, unsere Verwandten. Und Vorarlberg – und der Balkan ist exotisch. Das ist wirklich eine andere Schiene. Also ich hab das jetzt auch erlebt über unsere Kooperation mit dem MontagsForum: der Busek kommt nach Vorarlberg, hält dort einen Vortrag über „Donau“. Ich meine ok – Ulm ist nicht wahnsinnig weit weg von Vorarlberg, aber trotzdem, im Bewusstsein ist dieser Raum nicht, dieser geografische. Die Bude ist gesteckt voll. Die Leute kommen da hin, das interessiert sie, das ist für sie vielleicht auch exotischer, und in Wien kriegt jeder das große Gähnen. Es ist wirklich schade. Und es ist wurst, ob das zeitgenössische Sachen aus Ungarn, aus Polen sind, aus Serbien... und ich weiß eben auch von der Annemarie Türk, die auch gesagt hat: passts auf, ihr mit euren Ost-Sachen, das kommt nicht gut. Es ist einfach nicht - es entspricht nicht dem Mainstream. Und das ist ewig schade. Andererseits haben wir unsere Kontakte zum Außenamt, zum Kultur...

M (unterbricht K): Andererseits, Mainstream – Mainstream ist, gibt es ja so viel, weil es eben Mainstream ist. Da sollte man doch denken, es ist doch schön, wenn sich mal was vom Mainstream abhebt.

K: Ja, aber das ertragen die Leute weniger denn je. Das ist schon glaube ich eine Schiene in der Kulturpolitik, dass man heute nichts mehr will, was vom Mainstream abgeht. Man will auf Nummer sicher gehen. Und wenn ich mir anschau, wie in Wien produziert wird – das zum Beispiel freie Gruppen 30, 40 000 Euro bekommen und eine Produktion genau viermal machen, und die womöglich noch vor leerem Haus – vor fast leerem Haus – dann frage ich mich halt, was will man damit. Und das ist aber leider die offizielle Kulturpolitik. Und beim Bund ist es genauso, dass halt das gefördert wird, wo man Leute kennt. Also im Grunde genommen könnte man die Beiräte abschaffen. Es hat sich zudem wie es früher war – man mauschelt sich was aus mit dem zuständigen Politiker – hat sich halt nichts geändert. Nur sind halt jetzt noch die Beiräte dazwischen geschaltet, mit denen man auch noch mauschelt.

M: Es gibt jetzt mehr Partner zum Mauscheln...

K: Genau. Es gibt mehr Leute zum Mäuscheln. Und ich meine die Reaktionen... Zum Beispiel der Andreas und der Manfred waren ja bei einer Beirats-Sitzung, weil sie sich erkundigt haben, warum „Helters Nacht“ nichts bekommen hat – außer halt jetzt vom Bezirk – und die Äußerungen waren ja unsäglich. Da sagt eine Beirätin: „Naja, das Stück von „Helters Nacht“, das Ende ist ja absehbar.“ Ich meine, wenn das ein Kriterium ist für eine Förderung, dann muss ich – kann ich keinen Shakespeare mehr machen, weil ich weiß, wie die Stücke ausgehen. Ich brauch überhaupt nichts mehr machen, was schon einmal gespielt wurde, weil es ist absehbar. Nur - dann kann ich zwei Drittel der gezeigten Stücke auch nicht machen. Und das sind halt so die Rückmeldungen, wo wir uns denken: ja, das hat einfach was mit Geschmacksurteilen zu tun, und de facto gibt es ja keine qualitative Kunstdiskussion. Also es geht ja nicht um die Frage: was wird wie gelöst, warum wird das so gelöst und nicht anders? Es ist halt alles in einem nebulösen Bereich...

M: Ja, weil es so schwierig ist zu messen...

K: Klar! Es ist schwierig. Aber dann ist es mir lieber, man steht dazu – und dann brauchen wir aber keine Beiräte, denn dann ist es wirklich Geschmackssache. Durch das Beiratswesen – oder -unwesen, wie ich es inzwischen bezeichne – sagt man natürlich: naja, da gibt es eine objektive, messbare Schiene.

M: Aha.

K: Naja, schon. Das will man ja damit.

M: Ja, aber das ist.... Wenn da Menschen was beurteilen, dass das immer subjektiv ist –

K (unterbricht M): Ja, aber so wird es nicht gesagt.

M: Ok.

K: Sondern es wird von Innovation geredet, was ich ja in Zeiten der Post-Postmoderne ja sowieso für einen alten Hut halte – ich meine: wollen wir das Rad ein zweites Mal erfinden? Das ist ja lächerlich. Und dadurch hat sich halt glaub ich auch ein Mainstream entwickelt, der sich haarscharf entlang des Geschmacks der diversen Beiräte entlang hantelt, und was davon abweicht kriegt kein Geld und wird damit nicht produziert. Weil es gibt ja nicht so viele Gruppen, die diese Standbeine haben wie wir. Abgesehen davon, dass wir natürlich am Hungertuch dahin nagen, wir leben durchschnittlich von 1 000 Euro. Manchmal ist es a bissl mehr, manchmal ist es sogar weniger. Und das muss man sich einmal antun.

M: Also 1 000 Euro für dich...

K: Pro Monat, ja. Das ist so der Durchschnitt. Es gibt Monate, da haben wir mehr, da haben wir wesentlich mehr. Aber es gibt auch viele Monate, da haben wir grad knapp 1 000 Euro. Und das ist halt die Frage, welche Theaterleute so einen langen Atem haben, dass sie das aushalten.

M: Ja, ja. Na das ist zum Beispiel etwas, wie ich mein Diplomarbeitsthema geändert habe – da bin ich ja zur Professor Haider gegangen und habe gefragt, ob sie das weiterhin betreut – und sie hat gemeint - weil, es ist halt mehr eine historische als eine analytische Arbeit – und sie hat gemeint, das ist völlig ok, weil sie findet, das es ein wichtiges Stück Theatergeschichte ist, das da bearbeitet wird, weil eben kaum eine freie Gruppe 20 Jahre besteht in Wien. Also das ist wirklich O-Ton Haider.

K: Wahnsinn!

M: Und dann hat sie noch dazu gemeint: natürlich ist es auch schon, dass der Dr. Andreas Kosek bei ihr die Diss geschrieben hat... und ich jetzt (K unterbricht M)

K: Ja stimmt.... Stimmt, dass war ja bei ihr....

M: Stimmt. Sie hat gemeint: so schließt sich der Kreis.

K: Na super (lacht)

M: Na gut...

K: Und wir haben jetzt halt durch diese 20 Jahre caprile die ja jetzt wirklich fulminant gefeiert wurden in Vorarlberg, inklusive Pressemeldung und APA-Meldung usw. vom Land aus....

M: In Wien war da eher Stille...

K: Ja, da haben wir aber auch nichts lanciert, gar nichts. Also da haben wir uns auch nicht bemüht, sondern es war uns wichtig, das draußen zu machen, auch im Zuge von der „Montevideo“-Geschichte. Und das waren drei ausverkaufte Vorstellungen. Also wir haben Leute weggeschickt jeden Abend, und das war natürlich wirklich einer unserer größten Erfolge. Zwischen Samba oder Ottakring, wo die Leute – und das ist eben etwas, was in Vorarlberg sehr wohl zählt. Und in Wien ist es eher so, wenn du sagst, die Vorstellungen waren voll, da kriegst das fade Aug und gesagt: naja, das kann dann eigentlich nur Mainstream gewesen sein, also schlechter Mainstream ihrer Meinung nach, weil sonst kriegt man die Bude nicht voll. Gutes Theater entscheidet sich daran, dass eigentlich kein Mensch es anschaut.

M: Dann verstehe ich aber nicht, dass der „Helver“ nicht gefördert wurde, denn da waren ja leider wenige Zuschauer.

K: Später waren dann aber sehr viele. (lacht)

M: Ja, später. Aber im Off-Theater...

K: Im Off-Theater waren nur vier oder fünf.... (lacht) Das hätten wir uns auch nicht gedacht, oder, dass das noch so eine Erfolgsproduktion wird.

M: Nein. Eine Wahnsinns-Produktion. (Päuschen) In den Unterlagen, die ich vom Andreas gekriegt habe, habe ich auch etwas über „Die Maurer“ gelesen. Warst du bei den „Maurern“ auch irgendwie involviert, oder war da nur der Andreas?

K: Mauer, Mauer....

M: „Maurer. Die Maurer“

K: Jössas, ja, aber das war eher so eine semiprofessionelle Geschichte. Das hab ich... ja, da gab es mal so die Idee... poah, das ist mir schon sehr entfallen... da war die Evelyn Preis federführend, die wollte damals Regie machen, und die wollte so Profis und Nicht-Profis zusammenbringen. Ist dann aber nicht – es hat dann wer anderer die Inszenierung gemacht, glaube ich.

M: Da hab ihr also nur reingeschnuppert und habt gesehen: na, das wird nichts.

K: Ja. Aber nur als Schauspieler, nicht als Produzenten, also nicht als caprile, sondern als Einzelpersonen. Genauso wie der Andreas beim Kavin (Theater Brett, Anm.) gespielt hat und ich beim „Theater der Figur“ war. Und einmal der einen Film macht, dann war ich wieder beim Bruno Max. Also, das sind so Sachen, die das Theater jetzt als solches nicht wirklich betroffen haben.

M: Nein, ich habs nur deswegen spannend gefunden, weil ich Korrespondenz dazu in den Unterlagen gefunden habe, vom caprile. Drum hab ich mir am Anfang gedacht: ok, seids ihr da irgendwie involviert gewesen, hat sich das caprile dann da heraus abgespalten oder....

K: Nein, nein, nein, gar nicht, gar nicht. Überhaupt nicht.

M: Das war nur ein Neben-Projekt. Verstehe.

K: Oja, entschuldige, jetzt dämmert es mir wieder. Nämlich als Mark und Andreas damals begonnen haben mit diesem... „Zwei Fliegen auf einem Gleis“ und „Der letzte Stich“, diese Wolfi Bauer – Geschichte, da war die Frau, die dann später bei den „Maurern“ die Regie machen wollte, die Evelyn Preis, da war die dabei.

M: Achso!

K: So war das. Aber... an sich hat die dann weiter das teatro caprile nicht mehr... eigentlich – als es gegründet wurde war die dann schon nicht mehr da.

M: Ok, passt. Woher kommt eigentlich euer Interesse an der osteuropäischen Dramatik? Ich meine, du hast es vorhin eh schon kurz erwähnt, aber ich hätte das gerne ein bisschen ausführlicher.

K: Hm.

M: Also es kommt schon über dieses Interesse an den russischen Absurden, wenn ich das jetzt richtig verstanden hab vorhin.

K: Mhm. Also es ist für mich einfach bei vielen Stücken wirklich die literarische Qualität. Vor allem bei den Ungarn. Das hat mich einfach begeistert. Und das ist eine Qualität, die ich halt oft bei – sag ich jetzt einmal – westeuropäischen Stücken oder Stücken aus dem angelsächsischen Raum nicht habe, und eben auch das – oder schon habe – aber trotzdem ist es mir nicht so nahe. Also ich kann jetzt bei „Batschka Balkan“ – da hab ich Bilder dazu zu diesem Text. Da kann ich auch was damit anfangen, da berührt mich was und da spricht mich etwas an. Was ich teils aus eigener Anschauung kenne, oder aber sehr leicht für mich emotional transformieren kann, auf eine persönliche Ebene. Und das fällt mir halt bei vielen anderen Stücken sehr schwer. Also da hängt ein gewisses Herzblut drinnen, sicher auch die Erfahrungen dieses geografischen Raumes, der da natürlich auch wieder wächst mit jeder Tournee, wächst und sich wieder erweitert. Und dann natürlich auch wieder auf die Stücke rückwirkt.

M: Auch durch die Kontakte, die man knüpft wahrscheinlich.

K: Genau. Genau. Genau. Und dass ich einfach finde, dass das ein Raum ist, der mental und emotional auf uns einfach abfärbt, vor allem hier in Ostösterreich.

M: Ganz bestimmt, ja.

K: Und deswegen finde ich es wert, diesen Raum literarisch zu bereisen und ihn theatral abzugrasen. Und weil ich auch den Eindruck habe, dass die Reze.. also die Art und Weise, wie die Leute unsere Stücke rezipieren, dort eine ganz andere ist. Es ist generell mehr Interesse am Theater noch da, das ändert sich auch langsam. Es ist so, dass die Leute dort Theater tatsächlich noch als etwas... Alltägliches empfinden, im positiven Sinn, wo man auch hinget und sich das anschaut und darüber diskutiert. Und dass dann natürlich schon auch durch den Krieg, durch den Balkankrieg selbst, ja auch bei uns Themen hochgeschwemmt wurden, die es eigentlich seit dem Zweiten Weltkrieg in der Härte und in der Dimension nicht mehr gab. Ich finde, dem muss man sich einfach irgendwo stellen. Wobei der Dragan Velikić, in dem Stück ist das ja nicht so sehr ein Thema. Da geht es um andere

Sachen. Aber ich denke mir, Dinge die so nahe an uns passieren, auch geografisch nahe passieren, an denen kann ich nicht vorübergehen. Da muss ich auch hinschauen, um einfach zu wissen: wie tickt die Welt? Oder was hält die Welt in ihrem Inneren zusammen und was eben nicht, was bringt sie dazu, auseinander zu brechen? Und da sind für mich gerade diese mittel- und osteuropäischen Balkan–Autoren halt schon ein wichtiger Aspekt. Und das andere ist natürlich, das Leben dort ist ein anderes, die Armut ist dort augenscheinlich und evident, die Leute haben ganz andere Sorgen als bei uns...

M: Theater ist deswegen vielleicht einfach nicht so ein Konsumgut wie bei uns....

K: Danke, das ist der richtige Ausdruck. Genau. Genau.

M: Weil Burgtheater ist in Wahrheit ja nur mehr Konsum, oder? Aber...

K: Ja, genau. Es ist Konsum. Mit dem Mäntelchen: wir gehen in Kunst! Die einen gehen Park, wir gehen Burg..... Also ich bin jetzt sicherlich die Letzte, die sagt: es muss jetzt jedes Theaterstück eine realistische Ebene haben und nur realistisch gespielt – brauchen wir nicht.

M: Sonst hättet ihr ja auch kein absurdes Theater gemacht.

K: Genau. Also es geht uns schon auch immer um den Witz oder um die Komik. Auch in den schlimmsten Situationen gibt es eine Form von Komik, die es uns... - ich meine, „Batschka Balkan“ (lacht), eigentlich nicht zum Lachen, aber ich lache trotzdem. Und das sind einfach Texte, die auch so viel spielerische Möglichkeiten, inszenatorische Möglichkeiten eröffnen, dass man – und das meine ich auch mit der Qualität der Texte – wenn ich einen Absatz lese, und ich kann - mir fallen ad hoc fünf verschiedene Möglichkeiten ein, sie zu sprechen zu spielen, zu zeigen, sie szenisch umzusetzen, dann hat dieser Text für mich eine Qualität.

M: Ist aber wahrscheinlich sehr vom Autor abhängig, würde ich meinen (nicht von der Nationalität, Anm.).

K: Ja, ganz sicher, natürlich, natürlich. Das ist schon richtig. Da gibt es genauso gute und schlechte. Die Garaczi-Geschichte mit den „Wunderbaren Biestern“, das war ja nicht unbedingt das Gelbe vom Ei, das gebe ich gerne zu. Andere Texte sehr wohl wieder schon...

M: Man kann so quasi sagen, dieses Interesse am osteuropäischen Drama kommt zum Einen aus – eben aus dem Interesse an den russischen Absurden, also über die Beschäftigung mit den russischen Absurden, dann eben über die persönlichen Kontakte zu Ungarn und den dadurch eröffneten Kontakten und... ja, Texten.

K: Genau.

M: Und dann eben persönliches Interesse und Engagement, einfach was um Österreich herum passiert. Also über den eigenen Tellerrand in den Osten hinausschauen.

K: Genau. Und ich sag jetzt mal die Wiederkehr des Verdrängten. Weil das, was wir dort teilweise erleben, hat es ja bei uns vor 50 Jahren auch gegeben. Also wenn ich Erzählungen meiner Eltern folge, dann... oder was meine Oma mir erzählt hat, so ist das nicht so weit weg. Wenn Leute sich eine Auto gleistet haben, oder sich ein neues Haus gebaut haben, dann war das halt dort etwas, wo die ganze Familie zusammenhilft, und bei uns ist es halt so, dass man in eine neue Wohnung einzieht, und sich ein Leben lang verschuldet. Aber de facto ist es nicht so anders. Und es ist für mich wirklich oft so, dass, wenn ich halt dort über die Felder marschiere oder in irgendwelchen Gärten sitze, dass ich mir denke: meine Güte, diese Gerüche von diesen Gemüsepflanzen, oder von diesem und jenem, das erinnert mich eigentlich auch an meine Kindheit. So war es bei uns auch mal. Nur wir wollen das oft nicht mehr wahrhaben. Sicher war es nicht eins zu eins so, aber in vielerlei Hinsicht. Oder durch dieses mitunter beschauliche Leben in den Dörfern, wo aber andererseits noch jeder auf jeden angewiesen ist. Und da erkenne ich so viele Parallelen, zu dem wie es bei uns teilweise früher war, dass ich mir denke – das mein ich mit der Wiederkehr des Verdrängten... Eine rurale Gesellschaft, die aber doch einige Leute aus dem Dorf entsendet in die Stadt, die dann dort studieren – das sind ja Geschichten, die können hier auch erzählt werden. Das ist ja auch die Geschichte von Stadt-Land in Österreich. So anders ist das nicht. Und das ist, finde ich eben, das Spannende und Interessante. Und für mich ist es ganz stark, eben das was ich mit dem Geruch genannt habe, was sich so durchzieht, vom.... ja, diese Geruchsverwandtschaft von da nach dort.

M: Geruchsverwandtschaft ist ein schönes Wort.

K: Gell? Also für mich ist es auch wichtig, wenn ich einen Text beurteile, ob und wie er riecht. Und ein geruchloser Text ist für mich – den schau ich mir nicht weiter an.

M: Und wonach riechen Texte für dich dann?

K (denkt):

M: Wonach hat „Montevideo“ für dich gerochen?

K: Nach Meer. Nach Meer, nach Wein, nach kroatischem Wein...

M: Und „Batschka Balkan“?

K: Nach Wassermelone und Kürbis und verdorrten Stoppelfeldern in der Batschka....

M: Gar nicht nach Spargel?

K: Nein, gar nicht, überhaupt nicht! (lacht) Und nach Lehmhäusern... das ist ein ganz eigener Geruch....

M: Ja, das stimmt.

K: Und „Montevideo“ hat natürlich auch noch den Suspense für mich - da haben wir mit der Übersetzerin lange darüber gesprochen – ich glaube schon, dass – das kann man gut oder schlecht finden – aber wie gesagt, ein Paar aus Serbien geht eher nicht in Therapie. Bei uns geht man in eine Therapie.

M: Ach, das ist glaube ich aber auch sehr – das ist eher eine städtische Erscheinung...

K: Städtisches Mittelschichts-Phänomen. Aber der Dragan ist ja städtische Mittelschicht.

(...)

K: Na, was mir an dem Stück so gefallen hat, das war dieses - was man wahrscheinlich als Paar, wenn man schon länger zusammen ist und ein gewisses Alter erreicht hat kennt – ist, man hat sich in den Haaren, und irgendwann geht man in Therapie. Und die Therapie sagt dann: bleibts zusammen und gewöhnt euch an eure Negativseiten und hörts auf zu streiten, oder trennts euch. Und dieses Paar in „Montevideo“, die streiten sich auch. Die würden nie in eine Therapie gehen, haben sich fürchterlich in den Haaren, aber sie entscheiden sich immer wieder füreinander.

M: Ja, schön.

K: Und das find ich einfach so toll dabei.

M: Und a bissl absurd ist es auch.

K: Es ist absurd, ja. Ich meine, wie der da mit den Krawatten herumtut, und sie ihm immer wieder – also das war zum Beispiel für mich in Vorarlberg interessant, wie die Leute gelacht haben, vom ersten Satz an. Vor allem die Frauen über den Jovan. Und der Nußbaumüller hat, eben der Kulturamtsleiter in Vorarlberg, der ist ja relativ jung, und der hat gesagt: ja, der Text hat ihn so erinnert, er hat jetzt eine neue Freundin und hat sich von seiner Frau getrennt, und das „warum haben wir uns nicht früher kennengelernt“ ist auch immer wieder ein Thema. (lacht) Bizarr, oder?

M: Ja, diese „was-wäre-wenn-hätti-wari-Geschichten“ sind immer super..... Ich bin übrigens in den Unterlagen ein paarmal gestoßen auf „Projekt Mittel- und Osteuropäisches Theater“. War das einmal – war das ein Projekt, das ihr realisieren

wolltet, oder habt ihr einfach die Beschäftigung mit osteuropäischen Dramatikern so genannt?

K: Mhm.

M: Also ist das nicht ein spezielles Projekt gewesen, sondern halt einfach das übergeordnete Programm.

K: Unser Standbein.

M: Mhm, ok.

K: Und, dazu kommt noch der Begriff „kofferttauglich“, der ist in der letzten Zeit immer öfter gefallen, jetzt übrigens auch in der Laudatio vom Landesrat, der gesagt hat „kofferttauglich“. Und das ist natürlich für uns schon ein Aspekt, und damit nähern wir uns auch wieder diesem mittel- und osteuropäischen – eine alte Karre, ein paar verrückte Schauspieler – unter anderem die Frau Maria Steinberger – und auf in den Osten. Ist am einfachsten.

M: Keine Ahnung, was wir da schon alles mitgehabt haben auf Tournee...

K: Schon, gell? Ich kann mich erinnern an die Kabelauslegung damals in Szombathely auf der Uni, kannst dich erinnern, in dem Saal? Wo wir hingekommen sind und gefragt haben, ob sie einen Starkstromanschluss haben und die haben uns angeschaut als.... Als wären wir bei der Mondlandung.... Der Rest war dann Kabel, Kabel, Kabel.... Die Frage ist dann: wo treten wir auf, wo gehen wir ab, wann kann Helver von außen auftreten, wann nicht.... (man hört Geschrei von draußen, beide kurz still)

M: Das vergeht wieder.... (Pause, ausschreien lassen).... Genau, beim Projekt „Mittel- und Osteuropäisches Theater“ sind wir stehen geblieben.... Nein, in Wahrheit sind wir bei „kofferttauglich“ stehen geblieben.

K: Ja, genau. Du kennst es ja eh. Ich mein, eigentlich, wer tut sich sowas sonst an, wir müssen schon alle einen Dachschaten haben, dass wir uns sowas antun....

M: Man könnte es auch Leidenschaft nennen.

K: Ja. Stimmt. Stimmt. Stimmt. Und du weißt ja nie, wo du hinkommst. Ich meine, das kann ein tolles Theater wie Vrsac sein, wo man dann halt einen Übersetzer braucht. Aber bitte – da warst du nicht dabei in Vrsac – wo wir einreiten, nachdem wir ja zuerst in Bulgarien waren, und das erste ist einmal in die Theaterkantine und einen Slivo trinken. Ich meine, das sind so die Erfahrungen.... Und das finde ich einfach genial!

(...)

M: Gut, also auch die nächste Frage haben wir jetzt eh schon vorhin mal kurz angesprochen gehabt, nämlich, dass die erste Regie vom Andreas 2002 war, bei „Vaterunser“ – wobei er sagt, das war schon beim „AbendAKTStück“ –

K: Stimmt, stimmt - „AbendAKTStück“ war das erste.

M: Ja, aber da kamen dann dazwischen wieder andere Regisseure. Aber das war ja ein einmaliges Ereignis bis 2002, weil da war ja auch was zwischen „AbendAKTStück“ und „Vaterunser“, oder?

K: Ja, war eine einmalige Geschichte, ja.

M: Weil ich hab den Andreas gefragt, ob das eben eine Entwicklung bei ihm war oder eine Notwendigkeit, und da hast du glaub ich eh vorhin schon beantwortet, dass du da auch ausschlaggebend warst, weil du gemeint hast: damit man einfach hinter dem Produkt wirklich stehen kann.

K: Ja. Und Einfluss darauf hat, wie das Produkt auszusehen hat. Weil, ich meine in eine Konzepteinreichung kann man viel hineinschreiben – aber wie dann die Endausfertigung aussieht, jössas na, ich meine ob dann eine von links nach rechts geht oder umgekehrt – (...)

K: Das natürlich sei dahin gestellt. Aber dass man einfach keinen Einfluss mehr nehmen kann und man merkt aber: jössas na, der Regisseur entwickelt das in eine Richtung, die man nie will und von der man auch weiß, dass sie bei den Kollegen oder auch beim Publikum einfach nicht ankommt. Heißt ja nicht, dass ich nur für das Publikum produziere, aber ich muss zu dem Projekt stehen können. Und ich muss sagen können, das gefällt mir, das tu ich gerne, das nehme ich. Es muss für mich genauso aussehen, oder für uns als Gruppe. Erwinnere dich an die Geschichte – wo war das? Beim... eh beim Calvin-Stück, mit den Luftballons –

M: Ja. Was meinst du jetzt?

K: Naja - an die Szene kann ich mich noch so deutlich erinnern, dass immer dann alle zugeschaut haben und dann gesagt haben: wie machen wir das? Schaut das jetzt wirklich gut aus? Was meint der Oliver, was meint die Julia, was meint der Rainer, was meint die Maria, was meint der Christoph, was meint der RRemi. Oder ich weiß jetzt nicht, wer da noch aller dabei war...

M: Stefan.

K: Stefan! Genau. Das man sagt, ok, wie ist das? Und wenn einer gesagt hat: mir gefällt es eigentlich nicht, und ich glaub es war so besser. Und das war aber für mich dieses, dieser... dieses Prozesshafte, wo ich dann am Schluss das Gefühl gehabt

habe, wenn sich die Schauspieler wohlfühlen und die Regie wohlfühlt, dann passt das Projekt.

M: Ja, vor allem – wenn – ich habe immer das Gefühl, sowas springt aufs Publikum über. K: Ja!

M: Wenn die Energie bei den Schauspielern auf der Bühne nicht stimmt, dann wird das Stück – da kann das noch so gut sein - habe ich immer das Gefühl, das kommt nicht ins Publikum runter, dass es gut ist.

K: Nein. Nein, nein. Und es war dann natürlich auch so, grad beim Bullinger und beim Calvin, wo wir mit so großer Besetzung – oder jetzt beim „Soyfer“ – mit so großer Besetzung unterwegs sind, in völlig neuen Räumen – ich meine eine Kirche nach der anderen zu bespielen, ja sicher: Kirche ist Kirche, aber im Endeffekt, ich meine, ob das nur Stein ist, oder ob das mit vielen Bänken ist, oder eine Holzkirche wie in Dornbirn, wo wir den Osterhasen gespielt haben und das „Batschka Balkan“, da gibt es immense Unterschiede. Und das dann die Schauspieler aufgrund dieses Prozesshaften auch willens sind, jeweils das neu zu denken, und sich zu überlegen: wo komme ich her, wie wirkt das am besten, machen wir die Szene mehr dort – was weiß ich – beim Taufbecken oder am Altarstisch, oder am Abendmahlstisch – wie es bei den Calvinisten heißt – oder was können wir eben auf der Empore spielen, was in den Bänken. Da war ja auch von jedem auch die Mitarbeit gefragt.

(...)

M: Woher kommt eigentlich die Idee, derart raumspezifisch zu inszenieren? Ist das entstanden, oder war das mal ein Auftrag, oder war das einfach so, dass man gesagt hat: das ist ein Raum, aus dem muss man was machen.

K: Immer öfter war das so. Also einerseits eben mit dieser „AbendAKT“-Geschichte, wo wir gesagt haben – gut da war es eher noch der Grundplot, der uns interessiert hat.

M: War zuerst das Stück oder der Raum?

K: Da war zuerst das Stück. Also die Idee des Stücks. Das heißt, der Plot ist: Maler beobachten und zeichnen uns, und wir beobachten die Maler und das Publikum und kommentieren das. Also es waren schon festgeschriebene Dialoge, es war also keine Impro, und das Stück war als solches fix. Aber das Setting in einem Kunstraum, in dem Bilder entstehen, und die Darstellung dieser Bilder wird auch gleichzeitig zentral umgesetzt. Da war es also wirklich das. Wie gesagt, und da kann man nichts anderes machen. In diesem Raum könnte man nicht klassisches Theater

machen. Also es war teilweise der Raum, teilweise war es der Plot, auch die Entscheidung sicherlich, fast filmisch zu arbeiten – das heißt, nah am Publikum, mit der Möglichkeit sehr kleine und feine Sachen zu machen, wie jetzt auch in Ottakring, wo das Publikum ja wirklich mitgegangen ist und wo man wirklich jedes Wimmerl sogar sieht. Da hast du nicht die Distanz wie an der Burg oder an der Oper, sondern das war direkt da. Und insofern diese fast filmisch-kameraspielmäßige Auflösung von Szenen. Wo wir gesagt haben: ok, dass ist nur in den und den Räumen möglich und das fördert das einfach. Und dann halt schon bei Samba und in Ottakring – bei „Wachgeküsst“ hieß ja die Produktion – dass man da eigentlich den Auftrag bekommen hat, oder gefragt hat: wen gibt es, der für diesen Raum was inszenieren kann? Und da ist halt der Andreas dann aktiv geworden und hat gesagt: na gut, ich kann euch ein Konzept liefern. Mich interessiert diese Arbeit des nicht-statischen, sondern des dynamischen Weitergehens mit Publikum und Schauspielern, ich traue mir das zu. Dann in den Kirchen natürlich auch: wenn eine Anfrage – also, durch die persönlichen Kontakte, die wir zum Thomas Hennefeld und zum Balazs Nemét haben, haben sich ja diese Kirchauftritte dann ergeben – und da war einmal natürlich auch klar: wir bauen da nicht eine Bühne hinein, sondern der Andreas hat dann sofort irgendwie gesagt: na da kann man dann das und das! Also er ist sicher jemand, der nie ein eigenes Theater würde haben wollen, genauso wie ich, sondern für uns – für ihn vor allem und ich glaube, das ist sein Erbe aus der bildnerischen Kunst, oder aus der bildenden Kunst – dass er jemand ist, der sehr architektonisch-räumlich denken kann. Das heißt, er geht in einen Raum, und sieht auf einmal das und das – manchmal funktioniert es nicht, aber im Großen und Ganzen, die Blicke, die er hat, die stimmen dann auch für die szenische Auflösung. Und das ist glaube ich schon etwas, was für ihn auch sehr wichtig ist und ihm glaube ich auch Spaß macht. Also mich überraschen zu lassen von einem Raum – mich in den Raum einzufühlen und nicht umgekehrt. Also mich langweilt nichts mehr, als wenn ein LKW vorfährt und eine Bühne irgendwo hineinklatscht – weil es ist ja trotzdem nie das, was es in einem anderen Raum ist. Es spricht trotzdem jeder Raum anders. Schon akustisch, schon oberflächenmäßig...

M: Atmosphäre...

K: Atmosphäre... und das denk ich mir, das kann man in Zeiten des – also wenn es überhaupt ein modernes Theater gibt, dann ist es das, dass ich diese

althergebrachte Form des festgelegten Raums auflöse, und den Kontakt zum Publikum ganz anders gestalte.

M: Mit dem Kontakt zum Publikum sind wir ja wieder beim Boal. Von wegen vierte Wand durchbrechen...

K: Genau.... Also das ist für mich das, wo sich modernes Theater heute noch etablieren kann. Das man nicht sagt: ich baue eine Bühne auf der Bühne auf der Bühne und da behaupte ich dies und jenes und mach noch eine Videoprojektion, sondern indem man sagt: Leute, wir gehen. Ja? Wir machen mit euch das und das, lasst euch auf den Prozess ein, in genau dem Raum ist nur genau das möglich, oder lasst euch nicht drauf ein. Das finde ich, neben der Koffertauglichkeit, eben dieses tatsächlich innovative Merkmal, das sich durch unsere Arbeit durchzieht. Hatten wir nie in dem Ausmaß so geplant, aber hat sich jetzt so ergeben, und...

M: Wobei ihr ja ganz am Anfang schon ein sehr raumspezifisches Stück hattets mit „Bahnhof/(zeit)gend“. Das ist ja...

K: Stimmt! Ja, das hat da schon angefangen. Ja genau, das war auch so eine Idee, dass wir das genau dort machen wollten.

M: Du siehst, ich hab mich schon schlau gemacht...

K: Wahnsinn, das hab ich schon wieder verdrängt... genau. Das war auch spannend in dem Bahnhofspavillon. Und es gab ja auch – ich meine, es war ja nicht so, dass wir das erfunden haben – es gab ja zu der Zeit auch Gruppen, also auch Johannes Hoflehner und Thomas Licek, die haben damals eine Oper gemacht, in verschiedenen Räumen. Unter anderem am Südbahnhof, dann einmal im Hilton, im Hotel. Das war genial! Also das war auch mit dem vorhandenen Material gearbeitet. Aber das war so radikal, wie es jetzt bei uns ist, kenn ich das jetzt eigentlich von niemandem.

M: Ich war ja - lustigerweise eh mit dem Andreas - einmal bei einer Produktion der Wiener Festwochen, „Der Familientisch“, das war ja auch so: wir nehmen das Publikum mit durch ganz Wien. Und enden dann im Schauspielhaus bei einer großen Tafel. Du bist als Publikum in mehrere Gruppen eingeteilt worden, und bist mit deinem Menschen dann mitgegangen, der dir sein Wien gezeigt hat.

K: Super! Das finde ich – sowas finde ich wirklich toll, wenn das jemand macht.

M: Wie war es beim Weinkeller? Also war erst der Weinkeller da, war erst die Idee da, im Weinkeller... (K unterbricht M)

K: Zuerst war der Friedl (= Weinkeller, Anm.) da.

M: Zuerst war der Friedl. Den kennt ihr auch schon sehr lange, was ich jetzt inzwischen gesehen habe auf der Homepage.

K: Ja, ja, ja. Da haben wir ja auch das erste Stück gemacht „Zwei Fliegen auf einem Gleis“. Dann haben wir den Vvedenskij draußen gemacht... und... „Batschka Balkan“... Fast jede Produktion eigentlich. Die Lesungen. Nana, zuerst war der Friedl. Oh, Entschuldigung!

M: Nichts passiert.

K: Dann war der Erdball, und damit war der Weinkeller da. Und der Weinkeller wird aber nur einmal im Jahr für den Erdball verwendet, existiert aber das ganze Jahr. Und dann haben wir gesagt: naja, machen wir mal was, Weinkeller und so... Und der Friedl erzählt natürlich immer seine Geschichten zu den Sachen, und ja – da hab ich das gemacht und da der Doppeladler und die Gebeine, die wir da einmal ausgegraben haben, und da ist der Erdkeller, und....

M: Ja, der Andreas hat mir ja jetzt erzählt, dass der Keller inzwischen größer geworden ist.

K: Noch größer. Bei jedem Erdball wird er größer. Weißt du noch, wie wir den Hansi vergessen haben unten? (lacht laut auf) Stattdessen hätten wir den Dings eigentlich einmal vergessen sollen unten....

(...)

K: Na, aber da, Weinkeller war eben zuerst der Friedl, und dann kam die Idee. Aber schon, da war dann auch zuerst: machen wir was im Weinkeller, in dieser Location.

M: Also erst der Raum und dann das Stück.

K: Genau. Im Samba war es so, und im „Wachgeküsst“, in Ottakring war es auch so...

M: „Bahnhof/(zeitgegend)“?

K: Hm?

M: „Bahnhof/(zeitgegend)“?

K: Wars... Nein! Da war zuerst das Stück. Aber da haben wir für das Stück schon auch eine außergewöhnliche Location gesucht. Dann wars... jetzt bei der Sarotla.

M: Da war auch zuerst der Berg.

K: Da war zuerst der Berg, genau. Wo wir gesagt haben: für dieses Joch, und da machen wir genau das und das...

M: Bei den Kirchen ist die Frage, waren da zuerst – da werden eher schon zum Teil zuerst die Stücke gewesen sein, oder? Denn das braucht ja auch nur eine Art von Raum und nicht einen speziellen Raum.

K: Nein, das stimmt. Da braucht man nicht einen speziellen, sondern das ist eine Art von Raum. Stimmt. Aber man muss natürlich so weit sein, dass man einen Sakralraum in einer bestimmten Weise nützen kann. Also wenn ich sage, ich kann das jetzt nur nützen, indem ich mich vorne vor dem Altar oder dem Abendmahlstisch hinstelle und da auch von der Empore reden darf, dann geht das nicht. Und das ist halt in der Zwingli-Kirche super, weil da kannst du sozusagen diesen Raum insgesamt nutzen. Und da hat es eigentlich auch begonnen mit einer „Langen Nacht der Kirchen“, wo wir eine Bibellesung gemacht haben.

M: Bei einer „Langen Nacht“ in der Zwingli war ich ja sogar dabei.

K: Einmal haben wir den Dings gemacht, den „Helver“, oder?

M: Ja, das kann sein, aber ich war bei einem anderen Mal auch noch dabei.

K: Ja genau, genau.... Da haben wir zwar gesagt: eine Art von Raum, aber trotzdem, das muss man dann auch in einer gewissen Weise nützen. Und ich meine die Kirche in Genf, die Madeleine-Kirche, war wieder ganz anders als die Zwingli und die wieder anders als die Dorotheer, und die wieder anders als die in Dornbirn oder bei der Eva Maria Franke in Bludenz.

M: Oder in St. Gallen. Dieses riesige Ding.

K: Wahnsinn. Da sind wir ja verschwunden.

M: Aber schön und beeindruckend. Und es hat auch funktioniert. Gut funktioniert sogar. Und war da nicht danach, da war doch am Tag danach diese kleine Kirche in Vorarlberg – war das Dornbirn oder Bludenz? –

K: Bludenz.

M: Bludenz. Das war ja das Arge, wo die ganze Kirche von Bludenz in das, in die...

K: Die würde zehnmal da rein passen...

M: Ja, das war nur der Altarraum in St. Gallen... Und das war dann so: mhm, schön....Gestern haben wir nicht gewusst, wie schnell, wie wir rechtzeitig da hinkommen sollen, heute wissen wir nicht, wie wir bremsen sollen, damit sich alles ausgeht.

K: Der Walter Kegele hat ja die Fotos gemacht am Schluss, und wir stehen so aufgefädelt und der Raum ist ausgefüllt. Das war Wahnsinn, ja.

M: Gibt es eigentlich...

K: Naja, und für „1914“ 2014, da steht jetzt natürlich im Wesentlichen schon das Stück, aber da ist ganz klar auch das Konzept, darf kein klassischer Theaterraum mit Guckkastenbühne, sondern entweder ein sehr großer Zentralraum, in dem simultan – oder sagen wir fast simultan – in den Zimmerecken gespielt werden kann, wo sich das Publikum eigentlich nur mitdrehen muss, oder aber eine Abfolge von Räumen, so á la „Wachgeküsst“ oder Samba, in dem das Publikum mitgenommen wird, und in dem einfach verschiedene Szenen gespielt werden.

M: Und in Sarajewo.

K: Sarajewo, dann in Belgrad suchen wir jetzt gerade, dann in Ulm das Museum, das Donauschwäbische Zentrum...

M: Hach, ich fahr mit als Techniker...

K: Ja eh, bitte, bitte! Dann in Vorarlberg entweder in dem Hotel, in dem wir jetzt „Montevideo“ gemacht haben, denn das war nämlich ein Hotel, in dem auch der Kaiser Karl einmal übernachtet hat.

M: Ah schau her.

K: Genau. Dann war es eine Kaserne, und jetzt ist es wieder ein Hotel. Und das Gebäude, das früher die Offiziersmesse war – der Speisesaal für die Offiziere – der existiert noch, mit diesen Steinsäulen, die sind auch interessiert was zu machen, und die andere Location wäre die Bilgeri-Kaserne. Zu der haben wir jetzt auch einen Kontakt hergestellt, da sind wir jetzt auch am überlegen, wie. Und in Sarajewo, da ist die Amina, die du ja noch kennst von damals, die sucht da jetzt eine Location. Dann in Wien entweder Heeresgeschichtliches oder Theresianum, also da haben wir, da lassen wir jetzt den Autor dieses Buches, den Historiker, mal ein bisschen suchen. Da sind wir noch nicht so ganz – aber das wollen wir natürlich schon auf alle Fälle in Wien auch zeigen. Dann was war noch... Sarajewo, Belgrad... Bern, Ulm, Vorarlberg, ja... eh einige.

(...)

M: Eine Frage noch – also von der ersten Seite jetzt die letzte, dann hab ich nur noch eine Seite – hat das caprile auch Auftragswerke schon gemacht, oder – im Sinne von – ich habe nämlich am Anfang geglaubt, dass das in Ottakring – ich hab das falsch verstanden – ich hab geglaubt, das war wirklich ein Auftragswerk. Der Andreas hat dann gemeint: nein, das stimmt eigentlich nicht, es hat nur geheißen, dieser Raum steht zur Verfügung, kann da jemand was machen.

K: Genau, so war es auch. Also Auftragswerke in dem Sinn, eventuell die Lesung mit den verbrannten Büchern, die Kaffeehausliteratur, kann man sagen, dass es insofern Auftragsgeschichten waren – oder jetzt eine Lesung in der reformierten Synagoge da in Wien, die ich im Herbst machen werde – das sind insofern Auftragswerke, als die Leute sagen: ich hätte gerne das mit dem und dem und dem Inhalt. Aber es ist natürlich nichts vorgeschrieben bezüglich der Umsetzung, sondern es sind Interessenssachen - oder mit 1914, das man halt uns gefragt hat: könntets ihr euch vorstellen, da was zu machen, das wäre toll, eigentlich sollte man zu dem Thema was machen. Aber wie das dann umgesetzt wird, da gibt es kein... keinen Auftrag.

M: Ok. Wie war das beim... beim Bullinger, da ist euch ja...

K: Da ist es, genau. Das war der Geburtstag vom Bullinger, da hat der Papa vom Mark ja damals gesagt, der hat ein Stück geschrieben. Wo jetzt aber – da war auch das Thema Bullingers Geburtstag, genauso wie mit Calvin: wollts ihr nicht dazu was machen? Und dann hat aber man halt angefangen, Texte zu recherchieren, und da kam halt dann die Idee mit dem, mit dem...

M: Aber eben nur der Auftrag: machts doch bitte was zum...

K: Zu dem Thema.

M: ... zum Geburtstag.

K: Ja, also themenzentrierte Aufträge ja, aber nicht inhaltlich und bis ins letzte Detail, das nicht.

M: Ok, gut. Ich hab das dann mit Ottakring falsch verstanden... Wer zeichnet eigentlich für das Design vom teatro caprile verantwortlich? Sprich, diese Flyer – ich hab eh mit dem Andreas auch schon kurz darüber gesprochen – ähm, weil ich finde ja, dass diese Flyer erstens einen sehr großen Wiedererkennungswert haben mit diesem Layout, und mich spricht die Ästhetik einfach total an mit diesen klaren Linien einerseits...

K: Schön!

M: ... und mit diesem eben quasi gezeichneten Moment andererseits.

K: Ah! Das hab ich noch nie gesehen, dieses Spannungsfeld, aber schön, wenn du das sagst. Nein, das war meine Idee. Also es war mir ganz wichtig, die Ziege immer dabei zu haben, und dann diese Schräge – einerseits die schräge Theaterbühne, andererseits eine Art Vorhangelement – das doch zwei stark dynamische Linien hineinbringt in das Ganze, und auf der Bühne dann jeweils ein klar erkennbarer, klar gezeichneter Icon. Mit dem Thema. Also zum Beispiel bei „Bilanz“ war das die

Rechenmaschine, dann die Kaffeetasse bei der „Haltestelle“, da war ich ja nicht dabei bei der Produktion bei der polnischen, in der Kirche auch, das war ja nur so eine szenische Lesung...

M: Ich finde zum Beispiel die Fackel für „Helvers Nacht“ immer noch Wahnsinn.

K: Fackel, ja, genau. Und das – also suchen tun wir dann immer gemeinsam, umsetzen tuts der Andreas mit dem Grafiker, wobei der Andreas sehr viel bildnerische Arbeit vorleistet. Der hat da einfach ein Händchen dafür. Aber das Konzept stammt von mir.

M: Und das ist, das hat sich bei dir – das war für dich einfach immer klar: ich will quasi ein Bühnenstück, ich will einen Vorhang, ich will das Theater stilisiert haben.

K: Genau, genau. Ich bin eine große Anhängerin dieser stilisierten Geschichten. Die aber andererseits auch von der Farbigkeit und von der, von der... von der Grafik her klar sein müssen. Brillanz. Das war mir schon fast zu verspielt. Also ich, mir war manches dann schon ein bissl zu verspielt mit der Krähe, ich hätte es...

M: Ach so, bei „Batschka Balkan“.

K: Mhm, bei „Batschka Balkan“. „Helvers Nacht“ – die Fackel ist super.... Was haben wir denn noch gehabt....

M: Naja, „Lucretia“ mit dem Schwert, oder Dolch ist es eigentlich, weil sie sich ja erdolcht...

K: Genau.

M: Den hab ich auch sehr stark in Erinnerung. Bei „Vaterunser“ die Windmühle.

K: Genau. Also das war mir schon, also das hab ich immer gewusst, dass für mich so ein – und ich arbeite zum Teil auch meine Texte so durch, dass ich sie lese, und bei diesen langen Textsequenzen jetzt bei „Batschka Balkan“, das sind ja im Grunde genommen eher Textflächen, es ist ja kein Erzähltext in dem Sinn, oder kein dramatischer Text, dass ich da an den Rand einfach so kleine Zeichen hinzeichne, während ich den Text lese und lerne, und ich mach das dann nur noch irgendwie – ich überflieg das dann, und dann weiß ich, dann sehe ich im Textheft, also ich lese dann nicht Zeile für Zeile, sondern ich weiß von dem: aha, die Tasse, aha, die Krähe, aha, der Weihnachtsbaum, jetzt kommt die rote Schleife, jetzt kommt das Krepp-Papier, jetzt kommt die Zigarette vom Bisok, also diese... oder das Glühwürmchen, und ich lerne dann auch so den Text. Auf der einen Seite Text, und am Textrand diese kleinen Icons. An denen ich mich dann inhaltsmäßig halt so entlang hantle. Also ich lerne den Text zuerst einmal vom Subtext her.

M: Spannend.

K: Und das war mir auch wichtig, weil ich mir gedacht habe, wir haben – wir haben kein eigenes Haus, wir haben also – unsere Verkaufsschiene ist die reine Grafik.

M: Ja, es geht da wirklich um eine Konstante, um einen Wiedererkennungseffekt.

K: Eben, genau.

M: Weil wenn du jetzt für jede Produktion einen anderen Flyer auch noch hast – weil so, wenn ich jetzt einmal einen „Helver“-Flyer in der Hand gehabt habe, und ich krieg wieder einen Flyer vom caprile in die Hand, da weiß ich allein von der Optik: ah, das sind die Gleichen!

K: Super! Nein, das freut mich sehr, dass du das sagst. Das wars für mich eben auch, aber ich wusste nicht, dass das dann wirklich auch so ankommt.

M: Also das war für mich immer so.

K: Super.

M: Ich war jetzt bei „Montevideo“ überrascht, dass dahinter ein Foto ist – ich finde, es passt gut rein – aber es ist dadurch halt ein bisschen gebrochen.

K: Das war eine lange Diskussion. Ursprünglich wollten wir es nicht hinein nehmen, und dann haben wir es aber gesehen und es hat mir so gut gefallen, jetzt haben wir gedacht, wir können es mal probieren. Aber ich muss das nicht immer haben.

(...)

M: Wobei wir jetzt ja schon eh immer ein bissl abgedriftet sind in die einzelnen Produktionen – was ich ja sehr gerne mag, denn ich mag Geschichten – gibt es eigentlich Inszenierungen, ich meine, 20 Jahre sind eine lange Zeit, gibt es eigentlich Inszenierungen, die dir besonders in Erinnerung geblieben sind, oder besonders ans Herz gewachsen. Und welche sind das? Es kann ja im Positiven und im Negativen sein...

K: Also den „Letzten Stich“ würde ich heute ganz anders machen, da war ich ganz unglücklich mit der Inszenierung, die die Dame damals gemacht hat – das war eine externe Regisseurin. Fürchterlich. Würde das heute nie mehr so machen. Nicht wirklich glücklich war ich mit den „Wunderbaren Biestern“, mit einem furchtbaren Bühnenbild. Also mit der Inszenierung bin ich nicht klar gekommen. Und, was, womit ich auch nicht glücklich war im Rückblick, das war „Bilanz“ von Árpád Göncz. Also das ist einfach... ja.... Hätte man nicht so machen müssen.

M: Gut, und welche Inszenierungen sind dir besonders ans Herz gewachsen? Was sind so deine Highlights aus 20 Jahren?

K: Der „Helver“ natürlich, der „Helver“ logischerweise, „Batschka Balkan“, und die... die „Osterhasen“. Also das waren schon so meine... Ja klar, das waren die Highlights.

(...)

K: Na gut, wir haben jetzt Cernovic mit einem internationalen Festival, aber... Na und was ich eben auch toll finde, ist wie die Musik eingesetzt wird. Das war auch so ein Wunsch von Andreas und von mir, dass die Musik diese Rolle übernimmt der räumlichen Gestaltung. Das hatten wir ja bei... bei „Vaterunser“ bereits, das ist natürlich jetzt... dann bei „Batschka Balkan“ mit dem Andras (Fekete, Anm.) – da haben wir ja auch die Location gesucht fürs Stück, das Puff, das Renz – die „Bar zu den sechs Eutern“.

M: Ich kenns ja erst in der Arena... nein, das stimmt nicht – ich habs ja doch im Renz...

K: Erstinszenierung war im Renz.

M: Stimmt, da hab ich es mir angeschaut. Da ist der Andras hinten gestanden. Aber ich muss ehrlich gestehen – und das sag ich jetzt nicht nur, weil ich dabei gewesen bin – die Neuinszenierung hat mir mehr zugesagt...

K: Ich finde auch. Überhaupt kein Vergleich. Ich bin sehr froh, dass ich den Andi dazu überreden konnte. Das ist so viel schöner und klarer, und ich bin auch ewig dankbar, dass wir das mit dem Weihnachtsbaum gemacht haben, mit dem Krepp-Papier.

M: Und ich finde es immer noch super, dass meine Mutter genau das richtige Kostüm gehabt hat.

K: Ja! Das war ja ein Unterrock von deiner Mama!

M: Und die grüne Schürze....

K: Die kommt so gut!

M: Ja.

K: Das ist echt... und dann mit den Aspirinschachteln – das ist genau das Aspirin-grün... Und auf das bin ich auch immer von den Leuten angeredet worden: Aha, habts ihr die Schürze genau nach den Aspirinschachteln machen lassen.... (lacht).... Kannst deiner Mama sagen – super!

M: Die wird sich jetzt auch nicht mehr.... Das war so lustig, die war bei meinen - bei unseren Produktionen, bei den Produktionen, bei denen ich mitgearbeitet habe – wenn ich irgendetwas gebraucht habe – ich hab ja gewusst, meine Eltern haben

immer alles Mögliche daheim – hab ich daheim angerufen: du, wir bräuchten das und das – hast du das, oder hast du eine Idee wo ich es herkriegen kann?

K: Ja, ja. Na, das ist auch etwas, das ich gelernt habe, dass viel von... also enge Strukturen geben oft auch Freiheit. Ich weiß, ich hab nicht ein Riesenbudget für Bühnenbild, ich hab nicht ein Riesenbudget für Kostüme...

M: Ist das eigentlich.... Ah... Hat das Budget da euren Inszenierungsstil da eigentlich beeinflusst, oder wäre das sowieso euer Stil geworden und das ist dem nur entgegengekommen... wobei entgegenkommen stimmt nicht...

K: Am Anfang hat es uns sicher beeinflusst, also als die Geldmittel dann knapp wurden, nach der letzten Inszenierung („Wunderbare Biester“, Anm.), und da war das Bühnenbild mit „Bahnhof“... ah, Entschuldigung, mit „Wunderbare Biester“, da hatten wir ein extrem aufwendiges Bühnenbild, da wurde auch geschweißt und gezangelt, und die Produktion kam dann ja auch nicht gut an, also das war dann eine der letzten (mit viel Subventionsgeld, Anm.), und ab dem Moment war mir dann klar – also, das hat mich so angewidert, denn da kam dann immer der Bühnenbildner und hat gesagt: er braucht da irgendwie Geld, weil er muss noch was schweißen, und das hat so viel Geld gekostet – und da war die Situation, dass ich gesagt habe: pass auf, mehr ist nicht drinnen, lass es, und wenn es dir nicht passt, dann geh – ich brauch nicht noch fünf geschweißte, gezangelte Möbel von dir, die ich nirgendwo hin mitnehmen kann, die völlig unflexibel sind, ich bin völlig immobil mit dem Graffel – und ab da war auch klar, ab jetzt wird koffertauglich produziert. Es war – ich habe es über gehabt! Selbst ab da – selbst wenn ich das Geld gehabt hätte – ich wollte es nicht mehr. Und das war auch die Meinung von – also von lieben Kollegen, die wirklich ehrlich in der Ausführung sind: was habts ihr mit diesem Bühnenbild? Das war ja nur mit der Speckseite nach der Margarine geschmissen. Und noch eins drauf, und noch ein drauf. Und warum muss jemand, der fett ist, wie der Spechtl, auf einem Sessel an der Wand oben sitzen, wo er gar nicht gescheit rauf kommt. Warum ist das komisch, wenn ein dicker Mensch auf einem Sessel an der Wand sitzt? Das erzählt von Haus aus gar nichts, außer, dass der Bühnenbildner zu viel Geld zur Verfügung gehabt hat. Und da hab ich mir gedacht: sch.... Ok. Und ich bin dankbar für diese Diskussionen im Zuge dieser Produktion, weil da hat es wirklich dann... war für uns klar: viel einfacher! Und dann mit der Koffertauglichkeit war das dann natürlich auch Programm.

M: Und der Andreas hat auch gesagt, dass Peter Brook mit seinem „leeren Raum“ prinzipiell ja auch immer ein Thema war...

K: Genau.

M: ... aber eben wenn du sagst „Wunderbare Biester“, da hätte man das jetzt nicht so gesehen. Aber offensichtlich seid ihr da dann wieder back to the roots gegangen.

K: Genau, genau. Es war am Anfang mit dem Johannes Hoflehner diese tolle Produktion mit... Charms/Vvedenskij, diese Charms-Vvedenskij-Kollage („Sünden Fälle“, Anm.), da war das auch so.

M: Bei „Eine gewisse Anzahl Gespräche“? Oder bei „Sünden Fälle“?

K: „Sünden Fälle“. Da waren Gespräche auch drinnen, aber...

M: Genau, die sind ja dann nochmal extra gemacht worden.

K: Also bei den „Sünden Fällen“ waren die Leitern.

M: Genau. Ja. Die Leitern. Ja.

K: Ja. Da kann man so viel machen damit. Und dann bei den „Sünden Fällen“ waren es diese Holzteile, die wir immer wieder unterschiedlich gelegt und gehängt haben im Raum.

M: Und das ist jetzt für mich irgendwie das - eben weil ich ja sag „inszenierter Raum und raumlose Inszenierung“ – und das sind so Dinge, die sind halt wirklich raumlos, bei dieser Art der Inszenierung, die kannst du überall hinstellen, und das muss keine Bühne sein. Das kann genauso – also es muss keine klassische Bühne sein. Das kann genauso gut, wenn ihr irgendwo auf Tournee seid, vor einer Kinoleinwand stehen, das kann eben in einer Kirche sein. Aber das, die „Wunderbaren Biester“...

K: Das war sicher der Knackpunkt. Das war die aufwendigste und teuerste Produktion von allen, und da auch in Wien eigentlich die vorletzte. Also das war – das andere Stück, das war nur noch so nachgeschoben, da hatten wir in Wien eine Produktion... eine Subvention für den Garaczi, also für die „Wunderbaren Biester“ und in Vorarlberg für den Árpád Göncz. Mit dem gleichen Regisseur, und das kam in Vorarlberg überhaupt nicht gut an – das war einfach nicht toll, was wir da gemacht haben, das muss ich ganz ehrlich sagen. Auch extrem aufwendig, auch mit einem riesigen Bühnenbild, mit riesigen Prospekten, meterhohen, mit Stoff bespannten Wänden...

M: War das „Bilanz“?

K: Das war „Bilanz“.

M: Das heißt, „Bilanz“ und „Wunderbare Biester“ kann ich gar nicht reinnehmen, hab ich weniger Arbeit...

K: Kannst du schon, einfach um das Ganze zu sehen.

M: Unter „missglückt“...

K: Also „missglückt“ als etwas, das uns nicht gefreut hat, auch in der Erarbeitung zu Konflikten geführt hat, im Rückblick aber uns auf diese Reduktion zurück geführt hat. Die wir jetzt beibehalten haben, und...

M: Spannend, dass eben der Weg von, es ist „wir machen sehr bescheidenes“ – wenn bescheiden stimmt –

K: Ja, schon bescheiden.

M: - sehr reduziertes, das war das Wort – „sehr reduziertes Bühnenbild“ bis hin zu „bist du deppert, des Bühnenbild ist so sperrig, das bekommst du nirgends rein“ -

K: Das wäre nie möglich gewesen, mit dem auf Tournee zu gehen. Das hatte also – ich weiß nicht wie viele - ich glaube acht Vorstellungen im Theater, und dann war es weg. Das war klar mit dem, das kriegst du nicht einmal – selbst wenn du mit einem LKW fährst...

M: Insofern aber wieder ein wichtiger Schritt in der Entwicklung. Weil so habt ihr gelernt: so sicher nicht.

K: Genau, ja.

M: Und eben, so wie ich jetzt sage, ich schau mir das im Niedermair an, damit ich nicht sagen muss: hm, mah, hätte ich mir das doch angeschaut – jetzt haben wir einmal ein Bühnenbild gemacht das klotzt, damit wir wissen, das brauchen wir nicht mehr.

K: Genau. Genau. Und ich meine, klar hätten wir natürlich gerne mehr Geld einfach weil wir gerne einfach auch mehr Gehalt hätten, damit das nicht immer ein Nagen am Hungertuch ist, aber im Großen und Ganzen jetzt für die Produktion selbst – zum Beispiel bei Samba haben wir ja auch mit einfachsten Mitteln gearbeitet – oder damals beim Bullinger, diese Filzkostüme, wenn du dich erinnerst. Ein bisschen einen Ausritt gabs dann eben noch bei dem „Batschka Balkan“, da hat ja die Angelika (Höckner, Anm.) Bühnenbild gemacht und Kostüm, also das hat sie dann so zusammengeführt – was ich vom Künstlerischen, von der Idee her, sehr toll fand mit ihr – aber in der Umsetzung... wie du richtig sagst, es war mir auch zu verschachtelt. Es war zu verschachtelt einfach. Das kann man machen auf der Burg oder an der Akademie, aber für den Raum hat es nicht gepasst.

M: Ja, ich glaub halt auch, die Enge braucht – was wir eh in der Produktion dann, also in der Neuinszenierung besprochen haben – für die Enge braucht man nicht Wände. Die Enge muss man sich selber machen.

K: Genau. Genau.

M: Die Enge ist ja nichts als ein Aktionsradius, also beschränkt auf diesen Koffer, der da steht, und die Leiter, die da ist – eben dieser Weihnachtsbaum.

K: Genau. Den man auch erst macht. Und das ist eben für mich schon – natürlich mit dir, du bist da ja auch so eine kongeniale Partnerin, oder der Manfred, oder die Andrea, oder auch der RRemi, um jetzt nochmal die auf zu zählen – wo ich einfach das Gefühl habe, wir sind extrem texttreu, und wir lassen uns aber auch, also wir loten einzelne Worte aus. Und zwar so lange aus, bis sie zum Raum gehören. Also gerade bei „Batschka Balkan“, wo es immer um Enge geht, um das Haus geht, um das eingesperrt sein geht, das jeder von uns so lange an diesen Wörtern nagt, bis man – wie du richtig sagst – die Enge ist der Koffer und die Leiter. Und das sind dann Sachen, wo man aber wirklich auch Kollegen braucht, die keine Angst haben davor Worte auszunehmen, auf ihren wirklichen – auf ihre Essenz hin zu prüfen und zu überlegen: welches Bild kommt mir da dann wirklich in den Sinn? Ich meine, wenn ich sage Enge, dann Schachteln aufstellen in einem eh schon kleinen Bühnenraum – ich glaube, das würde auch auf einer großen Bühne nicht wirken. Es ist illustrierend.

M: Ja, ich hab die erste Inszenierung eben – ich kann mich eben nur erinnern, dass du eben die Bananenschachteln gestapelt hast, und dazwischen ausgestopft hast mit Papier, ähm – ich finde, das hat auch eine gewisse Unruhe reingebracht. Weil es halt sehr viel Aktion war, weil es halt sehr viele Schachteln waren.

K: Ja, das haben alle Leute gesagt. Viele Leute haben das....

M: Wir haben ja auch befürchtet, dass dieses Umwickeln der Leiter Unruhe reinbringt, aber in Wahrheit haben wir das dann so gut getimed...

K: So schön... ja, ja. Aber eben, da haben wir uns immer mehr auf den Text verlassen, auf die Erzählungen, auf den Duktus des Erzählens, und das hat auch die Personen atmosphärisch zusammengeführt, weil es sehr oft mit einem Stichwort von ihm wunderbar war, wenn sich da wieder eine Schleife drum gewickelt hat. Ohne, dass man aber behauptet hat, einen Dialog zwischen diesen beiden. Und das meine ich mit: ausloten können, dass man eben dieses Assoziative... wir arbeiten assoziativ und nicht illustrierend. Eben deswegen weil wir die Worte ausloten, und den Text, und nicht einfach drüberfahren, so: ah, da tun wir das ein bissl aktualisieren, und da

tun wir das ein bissl drüber, und dann noch ein lustiges Kostüm – und du weißt aber eigentlich nicht, wozu. Weil das erfordert halt ein langes, langes sich einlassen auf das, was der Text einem erzählt.

M: Ist diese Texttreue – weil der Andreas hat nämlich gemeint, hin und wieder findet er, dass er ein bissl zu feig ist, weil er sich halt nicht über den Text hinaus traut. Er sagt, er traut sich dem Text keine heutige Message einschreiben, er traut sich nicht so rigoros verändern – er hat gemeint, inzwischen schon, aber früher ist er sehr am Text gehangen – siehst du das, wie siehst du das? Siehst du das ähnlich wie er, oder sagst du: nein, der Text ist schon etwas, auf das man sich durchaus verlassen sollte.

K: Struktur schafft Freiheit.

M: Ja, das stimmt, stimmt.

K: Je mehr ich an einer Sache, also wir – ich finde – leben überhaupt in einer Zeit, wo Multitasking, das nimmt inzwischen unerträgliche Formen an. Jeder will mit jedem alles. Und man macht unheimlich viele Dinge parallel, und man lotet die Tiefe eigentlich nicht aus. Man bleibt an der Oberfläche. Und für mich ist das einfach wichtig zu sagen: dieses Textgerüst habe ich! Und dann wenn ich es 20 Mal durchlese, werde ich 20 verschiedene Assoziationen dazu haben, und 20 verschiedene Bilder. Und dann aber zu sagen: was löst der Text in mir körperlich aus? Zum Beispiel, wenn ich den Text ergehen würde, wie würde ich ihn ergehen. Wie würde ich ihn – wie bewegt er mich als Figur, also welche Movements löst er aus. Welchen Geruch hat er, welche Bilder – Bilder ist schon wieder ein Überthema – also wirklich auf Punkt und Beistrich dem nachzuhorchen, dem nachzuspüren, dem Klanglichen auch nachzuspüren, was bleibt dann über? Und dann fangen wir an zu arbeiten. Wenn du dich an „Montevideo“ erinnerst. Die Liegestühle. Was machst du, was macht ein Ehepaar an Deck, mit ein paar Weinflaschen. Ja. Wie stellen wir das dar? Und diese Liegestühle sind doch genial!

M: Ja, ich finde auch.

K: Und wie du das dann gecoacht hast dann auch noch mit der Ruth, wo du dann mal da warst und gesagt hast: das geht, und das geht nicht, und nimmt die Flaschen, weniger ist mehr. Und das ist für mich diese Struktur, die Freiheit gibt. Auch wenn der Andreas meint, er traut sich den Text nicht zu verändern, das ist für ihn oft ein Problem. Ich finde genau das wichtig, denn wir machen Sprechtheater. Wir machen Sprechtheater, wir arbeiten nicht für Bühnen, sondern wir arbeiten für Räume, und

wir arbeiten für ein Publikum, das gewillt ist nachzusinnen und nachzugehen, sowohl geistig als auch körperlich.

M: Aber, ähm... Es ist natürlich Sprechtheater, aber...so wie ich es erlebe, ist es nicht so, dass ihr euch rein auf die Sprache verlasst.

K: Nein, nein, sondern auch genau auf die.... Sprechtheater mit den Mitteln des Bewegungstheaters, des Tanzes, der Musik...

M: Weil genau das führt es ja wieder zum absurden Theater, weil....

K: Stimmt! Ja, da hast du recht -

M: Weil da läuft es nämlich darauf hinaus. Also das absurde Theater sieht ja die Textebene eben nur als eine Ebene...

K: Genau.

M: Und eben grad im absurden Theater ist es ja so, dass der Text - unter Anführungszeichen - „abgewertet“ wird, damit die anderen Disziplinen drinnen aufgewertet werden. Eben Bewegung, Rhythmus, Musik...

K: Und wo auch manchmal, sozusagen – wenn du dich an die letzte Szene erinnerst, bei „Batschka Balkan“, da haben wir ja auch recht gebastelt, ja – wo sie...

M: Wo du brennst, quasi...

K: Ja, noch vorher, wo wir die.... das war ja deine Idee, das zuzumachen...

M: Ahja, mhm, die Schachteln rein schlichten.

K: Genau. Und eigentlich wird sie in ihrem Denken immer schneller, und es kommen immer mehr Assoziationen, und die Glühwürmchen, und der orangeseidene Engel und so weiter, aber im Grunde genommen – die Bausteine selbst, die konterkarieren oft den Text, und damit bekommt das eine Spannung. Und das war deswegen auch diese gute Idee – und du sagst dann auch noch, den Kinderwagen hineinzuschieben – das war ja deine Idee –

M: Jaja, ich hab gesagt: alles zusammengeräumt!

K: Genau, alles zusammengeräumt, und in ihrem Kopf tobt aber immer mehr Chaos. Und eigentlich ist alles zusammengeräumt bis auf die Kerze, die dann oben entzündet wird. Und damit trägt das, ja. Wenn das Chaos vergrößert wird am Schluss...

M: Ja, aber das ist halt für mich so ein... so ein Ding... Chaos im Kopf äußert sich bei mir oft durch: jetzt fang ich so ins Ordnen an, weil eben durch dieses Schlichten draußen kommt die Ordnung dann wieder rein...

K: Ja, ja. Genau.

M: Wenn ich jetzt Chaos im Kopf habe und Chaos heraußen, dann ist es halt ein großes Chaos...

K: Und dann wirkt auch das Bild nicht. Wenn die sagt: so, jetzt räume ich meine Wohnung zusammen, zünde die Kerze an, und dann verbrenne ich. Dann ist das ja ein viel stärkeres Bild, als wenn sie haptisch mit den Schachteln um sich wirft und dann irgendwann eine Kerze anzündet – das geht unter. Wenn sie das so macht, die zündet sich da nicht an, und wenn, dann aus Versehen oder aus Blödheit, dass irgendwo....

M: Die Kerze umfällt...

K: ... die Platte beim Herd eingeschaltet lasst. Aber das ist eine andere Geschichte. Aber die Person, die strukturiert so viel, und die braucht die Strukturen, und es wird immer enger, enger, enger, enger – und das heißt, es rückt auch alles enger zusammen. Und drum war die Idee von dir so genial. Ich meine, wie wir das geschafft haben auf der Bühne dort – das war ja irre! In der Arena-Bar, das war ja winzig.

M: Stimmt!

K: Und ich hab den Schemel noch hinein geräumt, und die Gummistiefel und die Jacke, und mit dieser Bisok-Erzählung... da hat aber die Kerze glaub ich schon gebrannt...

M: Nein. Ich glaube...

K: Nein, die kam dann später.

M: Ich kanns jetzt aber nicht mehr genau sagen....

K: Und ich glaube aber, da braucht man auch ein gewisses freies Denken, und dann kann man mit der Begrenztheit der Mittel sehr gut umgehen. Wie du richtig sagst.

M: Jetzt die Sprache.... Zu wissen, dass es ein starkes Mittel ist, aber nicht das einzige.

K: Ja. Weil sonst würden die Texte mitunter vielleicht doch eine andere Form der Inszenierung brauchen. Aber mit den sparsamen Mitteln kannst du dich auf den Text konzentrieren und trotzdem bringst du eine absurde Ebene hinein. Und das hat es bei der ersten Inszenierung nicht gehabt. Das war ein Verschachteln, und es war das Reden übers Verschachteln und es gleichzeitig tun. Das hat sich nicht erschlossen.

M: Ja. Das ist halt eine andere Herangehensweise.

K: Es gibt eine bessere – also für mich jetzt besser - theatertaugliche und weniger theatertaugliche.

M: Ja, ich hab eben zuerst schon gesagt, am Anfang, die zweite – und das sag ich nicht, weil ich dabei war, sondern wirklich weil ich es so empfinde – die Neuinszenierung hat mir bedeutend besser gefallen.

K: Ja, war ja auch auf deinem Mist gewachsen.

M: Das stimmt ja gar nicht. Das war ein work in progress...

K: Neinneinneinneinnein, also diese Idee, dass man das zusammenräumt, also diesen letzten Kick, der kam dann schon von dir. Das hätten wir sonst wahrscheinlich nicht geschafft...

M: Ach.

K: Das war einfach genial.

M: Auch ein blindes Huhn findet mal ein Korn....

K (lacht): Featured by Maria Steinberger.

M: Nein, aber das ist eben etwas, dass ich auch sehr schätze an der Arbeit mit dem teatro caprile, dass man eben seine Ideen durchaus einbringen kann.

K: Ist ja gewünscht!

M: Ja, aber... ich hab halt in den letzten Jahren doch mit ein paar Regisseuren zusammengearbeitet, und es gibt halt dann welche, die das gar nicht gerne mögen.

K: Ja aber warum nicht?

M: Weil das dann nicht ihres ist. Weil die dann ihre Vision schon haben, und dieser Vorschlag passt dann überhaupt nicht dazu, oder im Idealfall nimmt er es an, überprüft es und sagt halt: nein, war zwar eine Idee aber halt eine schlechte. Aber es gibt halt auch solche, für die bin ich als Assistentin tatsächlich nur die, die organisiert und mitschreibt, Punkt. Und künstlerische kein... kein... Also nicht einmal den Hauch einer Idee darf man einbringen, und das ist eben etwas, dass ich im caprile sehr schätze, dass da ein offenes Ohr für alle Beteiligten ist.

K: Und es funktioniert ja, wie sich zeigt, das ist ja das Interessante.

M: Na, es dauert zwar vielleicht ein bissl länger dadurch.... Weil man diese Möglichkeiten alle besprechen will...

K: Stimmt. Stimmt. Ja gut, aber so viele Probenzeiten haben wir ja eigentlich gar nicht. Für „Helter“ haben wir lang geprobt, und für „Batschka“ haben wir dann eigentlich im Endeffekt auch lange geprobt. Und für „Montevideo“... naja, für „Montevideo“ nicht so...

M: Na, da habt ihr ja dann in Vorarlberg diese Intensivprobenzeit gehabt.

K: Genau, dass war auch dann eine Woche noch, nein zwei.

M: Zwei. Und in Wahrheit haben wir hier auch schon - zwar nicht so regelmäßig – aber hier auch schon... zwei Wochen auf jeden Fall, und ich glaub, ihr habt ja sogar schon vorher angefangen... (...)

K: (weit weg) Wegen der Mitarbeit... Also ich denke mir schon.... (K kommt näher)

M (lacht): Ich glaube, das geht sich aus....

K: Also zum Thema Mitarbeit, oder Arbeitskooperation würde ich das einmal nennen, das setzt schon voraus, dass es einerseits jemanden gibt – eben in dem Fall den Andreas – der jemand ist, der sehr künstlerisch denkt, und andererseits aber auch Kollegen gibt, die soweit kooperativ sind, und das meine ich, es gibt halt in der Branche - und ich sag das jetzt mal ganz hart – es gibt furchtbare Arschlochpartien. Also ich kenne viel Schauspieler, von denen würde ich a) nix annehmen und b) sind mir die einfach zu blöd. Die weder das intellektuelle noch das künstlerische Pouvoir mitbringen, sie können zwar vielleicht viel (lauter Lärm, irgendwas mit dem Diktiergerät)

M: Stress dich nicht, ich lass es mal.... Red weiter. (man hört K weggehen und wieder zurückkommen)

K: Aber ich meine, mit Leuten, die sich nicht auch persönlich irgendwie einbringen wollen und können hat das keinen Sinn, und wenn man Leute hat, die einfach nur die Ego-Sau raus lassen oder die Rampensau, und versuchen, anderen ein Haxel zu stellen, um sich selber besser darzustellen, hat das überhaupt keinen Sinn. Und so Leute gibt's halt leider viele. Insofern müssen wir schon auch – und sind sehr dankbar – dass wir auch einen Pulk von Leuten um uns haben, die... die einfach kooperativ sind. Oder, wo es darum geht, miteinander etwas zu entwickeln und nicht gegeneinander.

M: Das ist schön gesagt.

K: Und da haben wir jetzt doch in den meisten Fällen großes Glück gehabt. Und die anderen, die interessiert es sowieso nicht, mit uns zusammen zu arbeiten. Das ist der Vorteil, der freien Theatergruppen. (beide lachen) Bei caprile arbeitet man nur mit, wenn man wirklich das Bedürfnis hat, kooperativ zu sein und eine schöne Sache zu machen, aber nicht, wenn man sich selber produzieren will.

M: Das ist ja auch gut.

K: Ja.

M: Gibt es - gibt es in der Geschichte vom teatro caprile eigentlich auch viele unrealisierte Projekte?

K: Also Sarotla war lange Zeit unrealisiert und ist jetzt nach 20 Jahren erst geworden.

M: Ah schau her. Ach das... da hat das Konzept a bissl länger gebraucht....

K (lacht): Jajaja.... Was war noch unrealisiert.... Der Andreas hat eine Poesie-Geschichte oder eine Lyrik-Geschichte einmal eingereicht, die wäre sehr schön gewesen, die hätte ich gerne gehabt... Ich meine, natürlich, jedes Konzept, das nicht angenommen wird, ist ein unrealisiertes, aber besonders am Herzen wäre mir gelegen – oder ihm auch – dieses Lyrik-Projekt. Da wäre die Anna dabei gewesen, die Nowak? (Päuschen)

M: Ahja, ja, ich kann mich erinnern, die beim Christoph mitgespielt hat bei „ein fleisch“.

K: Genau. Dann unrealisiert ist bis heute – aber das werden wir schon noch in Angriff nehmen – das ist „Poppranz“, also das heißt auf – das ist ein Vorarlberger oder eigentlich ein Lustenauer Ausdruck und heißt „Blutwurst“. Das haben wir eingereicht beim Viertelfestival beim Friedl Umschaid (Winzer in Herrnbaumgarten, Anm.), haben dann – also gemeinsam eben mit Fotos vom Walter Kegele – auch eine Sache für den Weinkeller, die aber dann nicht aufgenommen wurde, die wir aber planen in Vorarlberg umzusetzen. Auch in einem Kunstraum, nämlich mit dem Helmut Schlatter in der ARTenne in Nenzing, dort in einem alten Bauernhof in dem er wohnt, und hat die Tenne ausgebaut zu einem Kunstraum in dem also ganz tolle Sachen passieren. Da war jetzt in den letzten Jahren was zum Thema Garten, Küche, Haus... Und das ist auch so eine... Rundum-Kunst mit also Video, Tanz, Performance, Lesung, Büchern... Essen.... Also, das ist so eine schöne Sache auch. Dann... was wurde noch nicht realisiert? Da fällt mir jetzt im Moment nichts ein.... Die ganzen Essensgeschichten, „KUHlinarium“, das wurde dann ja doch in der einen oder anderen Form umgesetzt oder kommt in diversen Varianten immer wieder...

M: Du, je weniger nicht-realisierte dir einfallen, umso besser. Das heißt, umso weniger hat es gegeben...

K: Genau. (lacht).... Und Herzmanovsky-Orlando brauchte auch lange... Also von der ersten Lesung im Samba bis zur Umsetzung war dann ein langer Weg. Aber das war eigentlich nicht so wirklich von uns intensiv betrieben, sondern da haben wir gesagt: gut, das....

M: Aber viel jetzt inzwischen mit privaten Sponsoren, oder....sind das Sponsoren?

K: Bezirk.... Bezirk war da... hauptsächlich, und private Sponsoren in dem Fall...

M: Jetzt abschließend nur noch eine Frage: also jetzt hast du mich eine ganze – also doch zwei Stunden oder so reden wir, ziemlich genau zwei Stunden sogar bist du mir Rede und Antwort gestanden....

K: Naja, wir haben geplaudert, Rede und Antwort stehen war das nicht... (lacht)

M: Gibt es jetzt von deiner Seite noch irgendetwas zum teatro caprile, wo du sagst: das sollte eigentlich auch noch drinnen sein, oder das ist ein Aspekt, den ich vielleicht vergessen habe jetzt in Bezug auf Gründung vom Theater und... Gründungsgeschichte, den ich unbedingt noch wissen sollte und mit einbeziehen sollte..... Oder irgendetwas, das du mir unbedingt noch sagen willst.... Was ich machen soll auch mit der Arbeit... Ich bin ja für Anregungen offen!

K: Es fällt mir jetzt im Moment nichts ein... Auch mit der Gründung..... Nein, dass sind eher so inszenatorische Geschichten auch wieder, die ich schon für programmatisch halte bei uns, wo der Andreas und ich auch eigentlich immer einig waren, und auch der Mark. Also ich muss dazu sagen, dass bei uns ja der Vereinsvorstand – da sitzt ja auch der Mark drinnen, da sitzt die Ruth drinnen, also auch teilweise die Teilnehmer, und da gibt es schon immer wieder Diskussionen auch mit dir oder mit dem Manfred, oder mit den Künstlern selbst – das ist schon von Andreas und mir, und Mark, aber auch von Kollegen wie dir oder dem Manfred, oder der Andrea oder dem RRemi, ahm – was ich auch wichtig finde ist, zu sagen: es genügt uns nicht – und das ist etwas, dass mir im zeitgenössischen Theater fürchterlich auf den Geist geht – der Hang zum Kitsch, in die eine oder andere Richtung. Und Kitsch kann jetzt für mich auch heißen Gewaltkitsch zum Beispiel. Also wenn ich, wenn ich... wenn ich jetzt nur medial-orientiert arbeite, und immer... ja... die Welt noch schlimmer zeige, als sie eh schon ist, oder noch gewalttätiger – diese Diskussion hatten wir ja auch bei „Helver“ – was zeige ich? Und da gibt es vom Andreas und von mir schon eine ganz klare Absage an den heute an vielen Bühnen gebrauchten Gewaltkitsch. Also das ist etwas, was ich absolut nicht will und nicht einsehe, und was ich auch nicht akzeptieren würde und was ich mir auch nicht anschau. Es langweilt mich und ich finde es einfach fürchterlich, wenn man etwas Grausliches zeigt und es noch grauslicher macht, um damit dann noch den Anspruch aber verbindet, die Welt verbessern zu wollen. Also das ist für mich eine derartige Lüge. Und die zweite Lüge ist die, die generell aber mich am Theater stört - oder an der Kunst derzeit – dass Leute, die wahnsinnig gut verdienen, sozial etabliert sind – die Schere in der Kunst geht ja auch immer weiter auseinander, also die Gagen -

oder die Subventionen werden ausgegeben für Bühnenbild oder für mediale Arbeit, für Regie, und für die Stars – und die Arbeitsbedingungen und auch die Gagen für die Basis – ich hab eben mit dem Georg Kreuzbauer auch geredet – werden immer schlechter. Das heißt, Leute, die vor ein paar Jahren noch als eine kleine Rolle bei den Salzburger Festspielen durchaus angestellt waren und halbwegs Geld bekommen haben, werden heute mit einem Vertrag unter schlechtesten Bedingungen engagiert. Und wenn dann genau diese Leute, die die Stars sind, die megamäßig abcashen, sich glauben zu jedem politischen oder sonst eben sozialen Thema äußern zu müssen, dann krieg ich den Grant, also da geht es mir wirklich schlecht. Ich kann... also die Verlogenheit der politischen Äußerungen oder überhaupt der Äußerungen zum Tagesgeschehen zum politischen, von Leuten, die in dem Ausmaß abcashen und auch durchaus andere ausgrenzen, also das ist etwas, was ich wirklich als ganz große Lüge der zeitgenössischen Kunst bezeichnen würde. Die ich wirklich schlecht ertrage. Weil, die Arbeitsbedingungen, die wir tagtäglich haben, und auch du, oder....du als Kollegin von uns oder wir miteinander, die sind weit entfernt von dem, was die Leute haben, die permanent die Goschn aufreißen...

M: Das stimmt, ja.....

K: Und das find ich also....

M: Aber es ist halt so ein zweischneidiges Schwert. Dadurch, dass sie eben die Stars sind, werden sie halt von allen um die Meinung gefragt. Manche drängen sich natürlich auch auf, manche werden – oder viele – werden halt einfach gefragt.

K: Ich glaube, das liegt auch nicht an den Leuten, sondern das ist die Dynamik der Medien. Die eine wirklich unheilvolle Rolle in der Kunst spielen.

M: Auf jeden Fall! Medien nehmen bei vielen, vielen Dingen eine unheilvolle Rolle ein meiner Meinung nach.

(...)

K: Ja, stimmt, stimmt. Und das ist auch in den Qualitätsmedien, das stimmt – und da kommen wir wieder zur Kunst zurück – das auch bei denen einfach das Reißerische in der Kunst total hervorgehoben wird. Und damit hast du natürlich – ich glaube ja auch nicht, das ist ja nicht das große künstlerische Wollen bei irgendwelchen Festspielen, oder bei etablierten Regisseuren oder bei Starregisseuren, sondern die produzieren sehr wohl mit einem zweiten Blick darauf: kommt es an? Lass ich da eine Bombe platzen? Kommen mir da die Medien und erzählen mir, ach wie toll das ist, dass da jetzt nicht irgendwer ins Eck gemacht hat? Oder.... Oder da jetzt

irgendwer pseudomäßig hingerichtet wird auf der Bühne. Also... wie grobschlächtig, wie grob gestrickt, wie schwarz-weiß muss ich produzieren, damit mir die Medien Aufmerksamkeit zukommen lassen.

M: Ja, aber das ist ja auch wieder ein Ding, ein bissl hausgemacht auch von der Gesellschaft, weil wir ja halt auch immer abgestumpfter werden.

(...)

M: Da sind wir wieder bei dieser grundlegenden Frage – womit provoziert du eigentlich, und womit kannst du noch provozieren?

K: Warum muss ich auch provozieren? Ja.

M: Das ist ja, was sie immer sagen, Theater – gutes Theater – muss doch eine Aussage haben, muss doch etwas wollen, muss doch provozieren.

K: Ja, aber das Wollen und Aussagen kann auch fein ziseliert sein. Ich meine, das andere ist, finde ich, wenn ich nur noch auf Großbuchstaben und riesige Voicescreens reagiere, dann hab ich am Theater auch nichts mehr verloren. Ich finde es a) langweilig und b) falsch. Weil durch diese schwarz-weiß-Geschichten und dieses Holzschnittartige werden einfach falsche Töne immer stärker.

(...)

K: Und das haben uns auch ein paar Leute zum Beispiel bei „Montevideo“ jetzt gesagt: es wäre nicht übel, wir würden mehr Zeit haben, die Texte abzunehmen und wieder zu antworten. Nicht immer, aber sehr oft an vielen Stellen, da kam das Feedback: warum – lasst ihr euch nicht noch mehr Zeit, es geht um nichts, aber das macht nichts, es geht um nichts – ja und?

M: Also du darfst... du kannst... du musst auch nicht schnell sein, weil es ja eh um nichts geht....

K: Und das Erstaunliche ist, das kommt ja auch von ganz jungen Leuten. Das ist ja – ich glaube, dass es ja eine Fehlannahme ist, wenn heute Leute in unserem Alter oder noch älter – oder ich sag jetzt die Generation zwischen 60 und 40 – die ja das Hauptsegment derer ausmacht, die Theater schaffen, oder Regie machen oder inszenieren – weil die glauben, sie müssen für die heute 15jährigen produzieren. Das kann nicht sein. Das geht schief, weil die heute 15jährigen sind ganz woanders. Aber das ewige schielen auf: für welche Zielgruppe muss ich produzieren? Wen muss ich ins Theater holen? Die 15jährigen gehen nicht deswegen ins Theater, weil ich so inszeniere, wie ich glaube, dass sie es sehen wollen, denn die kommen, weil es sie interessiert. Und das läuft über ganz andere Wege.

M: Mit 15 war ich eher, wenn die Lehrerin sagt: das ist ein gutes Stück, das schauen wir uns an.

K: Genau.

M: Und dann kannst du nur hoffen, dass es eine gute Inszenierung ist und eben keine depperte, weil sonst verdirbst du den Schülern mit dem ersten Theaterbesuch schon die Freude am Theater.

K: Genau. Und die kommen nie mehr wieder.

M: Ja. Aber das ist jetzt – das ist eine ganz andere Geschichte. (beide lachen) Na gut.

K: Bist du zufrieden?

M: Vorläufig. (lacht) Dann danke ich dir nochmal für deine Zeit.

K: Ja, ich danke dir bitte für das Gespräch.

M: Und ich werde vielleicht wie gesagt von wegen Subventionsfragen nochmal auf euch zurückkommen.

K: Wunderbar, ok.

7.4 Abstract

Das *teatro caprile* ist eine freie Theatergruppe, die nun schon seit mehr als zwanzig Jahren in Wien und Vorarlberg verankert ist. Kaum eine andere freie Gruppe kann auf eine so lange und produktive Wirkungszeit zurückblicken.

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Entstehungsgeschichte des *teatro caprile*, seinen frühen Jahren und mit seiner Entwicklung bis zur Gegenwart und gliedert sich grob in drei Teile.

Im ersten Teil wird die Zeit bis zur Gründung, das Kennenlernen der drei Begründer und die Entscheidung zur Gründung besprochen, sowie auch die Entwicklung hin zur wiedererkennbaren Marke *teatro caprile* und der Weg zur ersten eigenen Regie von Andreas Kosek. Aber auch auf die Arbeitsweise des *teatro caprile* wird eingegangen, bzw. auch auf die Entwicklung hin zum thematischen Schwerpunkt osteuropäischer Dramatik der Gruppe und die nicht nur daraus resultierende Arbeit als Tourneetheater.

Das zweite Kapitel widmet sich den Einflüssen und ästhetischen Vorbildern des *teatro caprile* und bespricht, welche Aspekte des Surrealismus, der Oberluten und des Theaters des Absurden sie besonders angesprochen haben. Es nimmt auch Bezug auf Peter Brook, Dario Fo und Augusto Boal, die ebenso die Arbeit des *teatro caprile* beeinflussen.

Im dritten Teil, welcher der vorliegenden Arbeit auch den Titel verleiht, werden schließlich die Produktionen des *teatro caprile* besprochen, aufgeteilt in die beiden Kategorien „raumunabhängige Inszenierungen“ und „inszenierter Raum“. Gleichzeitig wird auch untersucht, ob die genannten Einflüsse darin erkennbar sind.

Abschließend geht die Arbeit noch kurz auf die aktuelle Situation des *teatro caprile* ein.

7.5 Lebenslauf

Geboren am 25.10 1978 in Amstetten, Niederösterreich

Schul-, Aus- und Weiterbildung

06/2006	Monkey Business - PR im Kulturbereich Institut für Kulturkonzepte, 1060 Wien
10/1997 - aktuell	Studium der Theaterwissenschaft , Universität Wien - Schwerpunkt Sprechtheater
09/1989 – 06/1997	AHS (neusprachlicher Zweig: Latein, Englisch, Französisch), Amstetten (NÖ)

Berufliche Laufbahn

05/14 – 08/14	Tinte und Kaffee (freie Theatergruppe), Wien PR-Assistentin für die Produktionen „Tinte & Kaffee“, Dalles & Dowidl“, „Sünde & Kaffee“ und „Melange fatale“, Buch und Regie: Christoph Prückner
Seit 08/13	Kabarett Niedermair , Wien PR-Assistentin und Administration
05/13 – 08/13	Tinte und Kaffee (freie Theatergruppe), Wien PR-Assistentin für die Produktionen „Tinte & Kaffee“, Dalles & Dowidl“, „Sünde & Kaffee“ und „Melange fatale“, Buch und Regie: Christoph Prückner
03/13 – 05/13	Theater TraumA (freie Produktion des Regisseurs Christoph Prückner im Theater Center Forum), Wien Regieassistentin und Pressearbeit bei der Produktion „Was Sie schon immer über Sex wissen wollten“ von Woody Allen
02/13 – 04/13	Angelitera (freie Produktion der Regisseurin Angelica Schütz im Theater Center Forum), Wien Regieassistentin , Pressearbeit und Bühnenfotografie bei der Produktion „Die Pfarrhauskomödie“ von Heinrich Lautensack
10/12 – 11/12	teatro caprile (freie Theatergruppe), Wien Regieassistentin bei der Produktion „Montevideo“ von Dragan Velikić, Regie: Andreas Kosek

- 09/12 – 11/12 **Metropoldi**, Wien
Regieassistentin bei „Lockvogel küsst Tontaube“ von Ronald Rudoll, Regie: Klaus Rohrmoser
- 05/12 – 08/12 **Tinte und Kaffee** (freie Theatergruppe), Wien
PR-Assistentin für die Produktionen „Tinte & Kaffee“, Dalles & Dowidl“ und „Sünde & Kaffee“, Buch und Regie: Christoph Prückner
- 02/12 – 04/12 **Angelitera** (freie Produktion der Regisseurin Angelica Schütz im Theater Center Forum), Wien
Regieassistentin, Pressearbeit und Bühnenfotografie bei der Produktion „Die Eisernen“ von Aldo Nicolaj
- 12/11 – 02/12 **Theater Center Forum**, Wien
Regieassistentin bei der Produktion „Das Tagebuch der Anne Frank“ von Frances Goodrich und Albert Hackett, Regie: Rochus Millauer
- 05/11 – 08/11 **Karl May Festspiele Winzendorf**, Niederösterreich
Regieassistentin und Produktionsassistentin bei der Produktion „Winnetou I“, Buch und Regie: Rochus Millauer
- 05/11 – 08/11 **Tinte und Kaffee** (freie Theatergruppe), Wien
PR-Assistentin für die Produktionen „Tinte & Kaffee“, Dalles & Dowidl“ und „Sünde & Kaffee“, Buch und Regie: Christoph Prückner
- 03/11 – 05/11 **Angelitera** (freie Produktion der Regisseurin Angelica Schütz im Theater Center Forum), Wien
Regieassistentin, Pressearbeit und Bühnenfotografie bei der Produktion „Es“ von Karl Schönherr
- 10/10 – 11/10 **teatro caprile** (freie Theatergruppe), Wien
Regieassistentin und Schauspielerin bei der Tournee-Wiederaufnahme der Produktion „Servet in Genf“ von Albert J. Welti, Regie: Andreas Kosek
- 09/10 – 12/10 **teatro caprile** (freie Theatergruppe), Wien
Regieassistentin und Schauspielerin bei der Produktion „Osterhasenweihnacht oder Der vierte König“ sehr frei nach Kinderbüchern von Oliver Wenniges und Ted Sieger, in Wien und auf Tournee, Regie: Andreas Kosek
- 09/10 **No Budget Films**, Wien
Regieassistentin bei dem Kurzfilm „Anders sein“, Buch und Regie: Manfred Stadlmann
- 05/10 – 08/10 **Tinte und Kaffee** (freie Theatergruppe), Wien
PR-Assistentin für die Produktionen „Tinte & Kaffee“, Dalles & Dowidl“ und „Sünde & Kaffee“, Buch und Regie: Christoph Prückner

04/10 – 08/10	Karl May Festspiele Winzendorf , Niederösterreich Regieassistentin und Produktionsassistentin bei der Produktion „Halbblut“, Buch und Regie: Rochus Millauer
04/10 – 06/10	Theater Center Forum , Wien Regieassistentin und Bühnenfotografie bei der Produktion „Klassenfeind“ von Nigel Williams in der Wiener Fassung, Regie: Rochus Millauer
03/10 – 05/10	teatro caprile (freie Theatergruppe, Wien) Regieassistentin und PR-Assistentin bei der Neuinszenierung der Produktion „Batschka Balkan“ von Ottó Tolnai, Regie: Andreas Kosek
03/2009 – 06/2009, 09/2009 – 10/2009	teatro caprile (freie Theatergruppe), Wien Regieassistentin , PR-Assistentin und Schauspielerin bei der Produktion „Servet in Genf“ von Albert J. Welti in Wien und auf Tournee durch Österreich und die Schweiz, Regie: Andreas Kosek
02/2009 – 05/2009	Angelitera (freie Produktion der Regisseurin Angelica Schütz im Theater Center Forum), Wien Regieassistentin , Pressearbeit und Bühnenfotografie bei der Produktion „Die Zimmerschlacht“ von Martin Walser
04/2008 – 05/2008	teatro caprile (freie Theatergruppe), Wien Regieassistentin und PR-Assistentin bei der Wiederaufnahme der Produktion „Helves Nacht“ von Ingmar Villqist in Wien und auf <i>Tournee</i> in Bosnien, Regie: Andreas Kosek
11/2007 – 12/2007	pink zebra – theatre (freie Theatergruppe), Wien Regieassistentin , Abendspielleitung bei der Produktion „pornokino“, Regie: peter fuxx und Christoph Prückner
06/2007 – 09/2007	teatro caprile (freie Theatergruppe), Wien Regieassistentin und Schauspielerin bei der Produktion „Teufel, Zwerge, Jungfrauen“ die niederösterreichische Sagenwelt adaptiert von Joe Pesl, inszeniert in einem weitverzweigten Weinkeller in Herrnbaumgarten (NÖ) von Andreas Kosek
06/2007	teatro caprile (freie Theatergruppe), Wien Regieassistentin und Schauspielerin bei der Produktion „AbendAKT“ (szenische Lesung) anlässlich des Festes für die Zukunft des Klimt – Ateliers, zusammengestellt und inszeniert von Andreas Kosek
04/2007 – 05/2007	teatro caprile (freie Theatergruppe), Wien Regieassistentin und Bühnenfotografie bei der Produktion „Helves Nacht“ von Ingmar Villqist, Regie: Andreas Kosek

01/2007 – 05/2007	Angelitera (freie Produktion der Regisseurin Angelica Schütz im Theater Center Forum), Wien Regieassistentin, Pressearbeit und Bühnenfotografie bei der Produktion „Liebes – Spiele“ von Arthur Schnitzler
11/2006 – 01/2007	Max Reinhardt Seminar , Wien Regiehospitantin bei der Produktion „Suburban Motel“ von George F. Walker, Diplominnszenierung von Thorsten Schlenger
10/2006 – 11/2006	Herbsttage Blindenmarkt (Festival), Niederösterreich Produktionsassistentin bei der Produktion „Magic Mozart“ von Johannes Maria Krasanovsky/Andy Hallwaxx, Regie: Josef Maria Krasanovsky
06/2006	teatro caprile (freie Theatergruppe), Wien Regieassistentin und Abendtechnikerin bei der „langen Nacht der Kirchen“, zusammengestellt und inszeniert von Andreas Kosek
03/2006 – 04/2006	teatro caprile (freie Theatergruppe), Wien Regieassistentin bei der Produktion „Prometheus & Farrago“, zusammengestellt und inszeniert von Andreas Kosek
01/2006 – 03/2006	Angelitera (freie Produktion der Regisseurin Angelica Schütz im Theater Center Forum), Wien Regieassistentin bei der Produktion „Der Weibsteufel“ von Karl Schönherr
06/2005	teatro caprile (freie Theatergruppe), Wien Regieassistentin bei einer szenischen Lesung für „Die lange Nacht der Kirchen“, zusammengestellt und inszeniert von Andreas Kosek
01/2005 – 02/2005	teatro caprile (freie Theatergruppe), Wien Regieassistentin bei „Vaterunser“ von György Schwajda, inszeniert von Andreas Kosek
11/2004 – 12/2004	teatro caprile (freie Theatergruppe), Wien Regieassistentin bei „Lucretia“ von Heinrich Bullinger, inszeniert von Andreas Kosek
08/2004 – 11/2004	Theater Brett , Wien Regieassistentin bei „ADOPTIERT!“ von Miriam Kainy, Regie: Angelica Schütz