

# ADDENDUM

**“THEATER OF EMPOWERMENT”**

**“ENE MENE MUH”**

**Soziotheatrales Pilotprojekt für Wien 7**

**PROJEKT THEATER STUDIO phase 2 in der FLEISCHEREI**

**1. PROJEKTZYKLUS 2007-2008 zum Thema “MIGRATION&INTEGRATION“**

**Siehe auch**

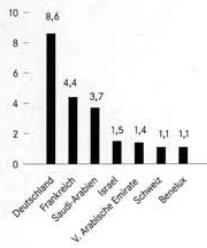
[http://scratchpad.wikia.com/wiki/Theater\\_of\\_Empowerment](http://scratchpad.wikia.com/wiki/Theater_of_Empowerment)



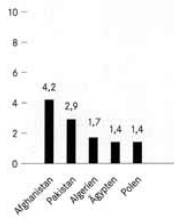
## Gekommen, um zu bleiben

Trotz aller Mauern, die Europa an seinen Grenzen errichtet: Die moderne Völkerwanderung ist eine Tatsache. 150 Millionen Menschen lebten im Jahr 2000 außerhalb ihres Geburtslandes. In Deutschland wohnen fünf Millionen ImmigrantInnen, in Frankreich und Großbritannien je vier. Wie Europa mit diesen Menschen umgeht, wird die Zukunft unserer Gesellschaft bestimmen.

**Wichtige Zuwanderungsländer**  
Migrationsbilanz 1956-1995  
Angaben in Mio



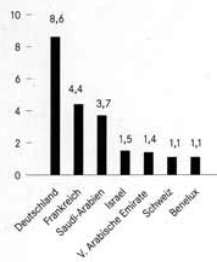
**Wichtige Abwanderungsländer**  
Migrationsbilanz 1956-1995  
Angaben in Mio



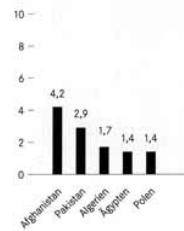
## Gekommen, um zu bleiben

Trotz aller Mauern, die Europa an seinen Grenzen errichtet: Die moderne Völkerwanderung ist eine Tatsache. 150 Millionen Menschen lebten im Jahr 2000 außerhalb ihres Geburtslandes. In Deutschland wohnen fünf Millionen ImmigrantInnen, in Frankreich und Großbritannien je vier. Wie Europa mit diesen Menschen umgeht, wird die Zukunft unserer Gesellschaft bestimmen.

**Wichtige Zuwanderungsländer**  
Migrationsbilanz 1956-1995  
Angaben in Mio



**Wichtige Abwanderungsländer**  
Migrationsbilanz 1956-1995  
Angaben in Mio



„... Nur keine Aufregung, es ist natürlich, vollkommen natürlich, es ist sozusagen einfach und es ist natürlich wie ein Monatsschutz, denn der Monat muß geschützt werden, der Mensch selbst braucht das nicht, der kann sich selber schützen, außer er ist eine Frau. Und eine Frau ist zwar noch kein Neger, da hat sie Glück gehabt, aber eine Frau ist auch oft anders als sie sein soll. [...] gut, endlich is a Ruah. ...“

- **Elfriede Jelinek**, „Cheibani W.“, Notiz vom 23./24.7.2003

**„Nur wenige Jahre vor der Bildung der schwarz-blauen Koalition** war es im Jahr 1997 zu einer grundlegenden Reform des österreichischen Migrationsrechts gekommen. Das am 1. Jänner 1998 in Kraft getretene so genannte „Integrationspaket“ beinhaltete ein neues Fremdenrecht, eine Reform des Ausländerbeschäftigungsgesetzes und ein neues Asylrecht. Im aufenthaltsrechtlichen Bereich brachte das Paket eine Stärkung der Rechtsstellung von länger als acht Jahren im Land lebenden Nicht-UnionsbürgerInnen und verschlechterte die Stellung der kürzer im Land lebenden MigrantInnen<sup>1</sup>, indem für erstere sowie für in Österreich geborene Kinder von MigrantInnen eine Abschiebung ins Ausland verunmöglicht wurde, letztere bei längere Arbeitslosigkeit jedoch ihr Aufenthaltsrecht verlieren konnten. Die Familienzusammenführung wurde auf Ehegatten und Kinder bis zum vollendeten 14. Lebensjahr beschränkt, gleichzeitig aber der Zugang von Familienangehörigen zum Arbeitsmarkt erleichtert. Das Paket senkte die Einwanderungsquote von 17.320 auf 8.660 Personen pro Jahr, wobei vor allem die Zahl der Familiennachzugsberechtigungen stark gekürzt wurde, und führte den Status des „Saisonniers“ – einer befristeten Arbeits- und Aufenthaltsgenehmigung ohne Option für Daueraufenthalt – für die Landwirtschaft und die Tourismuswirtschaft ein. Das ebenso im Jahr 1998 reformierte Staatsbürgerschaftsgesetz erschwerte die Einbürgerung vor einer Aufenthaltsdauer von 10 Jahren und strich die Bedeutung der Integration – vor allem bezogen auf Deutschkenntnisse – als zentrales Kriterium hervor. [...]



**„War die Migrations- und Integrationspolitik des Kabinetts Schüssel I** vor allem von einer Fortsetzung der von der Großen Koalition ererbten Paradigmen, der Ausweitung der Saisonbeschäftigung und einer weitgehend symbolischen Politik in Hinblick auf verpflichtenden Spracherwerb charakterisiert, ist die Politik des Kabinetts Schüssel II durch eine deutlich restriktivere Handschrift gekennzeichnet. Bei der Neukodifizierung des gesamten Fremden- und Staatsbürgerschaftsrechts seit 2005 überwiegt ein restriktiver Zugang, insbesondere durch die Einschränkung der Neuzuwanderung und der Einschränkungen beim Zugang zum sicheren Niederlassungsstatus. Der generelle Scheineheverdacht bei Hochzeiten von ÖsterreicherInnen mit Drittstaatsangehörigen, die verlängerten Wartefristen, die erhöhten Kosten für die Einbürgerung sowie die Ermöglichung der Abschiebung von im Land geborenen und aufgewachsenen Angehörigen der „Zweiten Generation“ zeigen deutlich, dass Zuwanderung nunmehr vor allem unter dem Aspekt der Gefährdung der inneren Sicherheit gesehen wird und EinwanderInnen nicht besonders willkommen sind. Verbesserungen in der Stellung der MigrantInnen beruhen in den letzten fünf Jahren fast ausschließlich auf EU-rechtlichen Vorgaben. Auch die engagierten Ansätze in manchen Bundesländern können nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Migrationspolitik des Bundes heute vor allem sicherheitspolitische Züge trägt und Integration im Sinne einer rechtlichen und faktischen Gleichstellung von EinwanderInnen kein vorrangiges politisches Ziel der Bundesregierung ist.“

- **Bernhard Perchinig**, Einwanderungs- und Integrationspolitik, In: Emmerich Talos (Hg.) Fünf Jahre Schwarz-Blau. Eine Bilanz des „Neu-Regieren“. Münster (Litt-Verlag), Juni 2006





## 1. Arbeitsmethode & Theorien – Kurzübersicht

### A. Theatrale Methoden

„**Six Viewpoints**“ ist eine Kompositionsmethode, die sich aus dem postmodernen Tanz herleitet und ein neues System für Schauspiel, performative Komposition und Regiearbeit darstellt. Grundelemente ("Blickwinkel") der Performance werden dekonstruiert, analysiert und danach sukzessive wieder zusammengesetzt/aufgebaut: Raum, Zeit, Form, Bewegung, Emotion, Geschichte (narrative). Die Trainingsmethode „Viewpoints“ ist geeignet für TänzerInnen, Choreografinnen, Performance KünstlerInnen, SchauspielerInnen und RegisseurInnen mit Schwerpunkt experimentelles&interaktives Theater.

„**Viewpoints is a philosophy** translated into a technique for (1) training performers, (2) building ensemble; and (3) creating movement for stage. Viewpoints is a set of names given to certain principles of movement through time and space; these names constitute a language for talking about what happens onstage. Viewpoints is points of awareness that a performer or creator makes use of while working.“ – Anne Bogart/Tina Landau (2005)

#### Theatrale Kommunikation

Von Geburt an spielen wir und das Theaterspiel entwickelt sich natürlich aus dem Spielen in unserer Kindheit.

**Viola Spolin**, die alle wichtigen Improvisationstheater in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts nachhaltig beeinflusst hat, baute ihre Theorie und Praxis auf diese einfache Erkenntnis auf, die sie auf Das Spiel im Theater übertrug. Sie entwickelte über 200 Theaterspiele – von Orientierungs-, Konzentrations- und Erinnerungsübungen zu Sensibilisierungs-, Vertrauens- und Beobachtungsspielen -, die sich für Profis wie auch für Kinder und Jugendliche, sowie wie Randgruppen und Laien aller Art eignen. Ihre Praktiken werden seit Jahrzehnten erfolgreich von Theaterschaffenden, Therapeuten, Ärzten und Freizeitpädagogen verwendet.

**Keith Johnston**, der Erfinder des „Theatersports“, leitete seine Praxis als Theatertrainer und Regisseur von der Wiederentdeckung des verschütteten kindlichen Denkens ab, das imstande ist, den sperrigen Intellekt auszuschalten. Seine Methode „Theatersport“ ist nicht nur Spielanleitung und Arbeitstechnik sondern auch eine Art Therapie zur Wiederentdeckung der Fantasie des Kinderspiels in der Alltagswelt der Erwachsenen. Es gleicht einer Roadmap zum eigenen Unbewussten und stellt ein Training für das imaginative Überleben dar. Dutzende, vor allem junge Theatergruppen der Gegenwart, entdecken die Disziplin „Theatersport“ für ihre Praxis und bereichern sie um ihre Erfahrung.

#### Forum- und Erzähltheater

**Augusto Boal** (\* 1931 in Rio de Janeiro, Brasilien) ist ein brasilianischer Regisseur, Theaterautor und -theoretiker. Er ist der Erfinder der Theaterformen „Theater der Unterdrückten“, „Forumtheater“ und „Unsichtbares Theater“. Sein Motto lautet: „Schluss mit einem Theater, das die Realität nur interpretiert; es ist an der Zeit, sie zu verändern!“

**Augusto Boal**, dessen Vorbilder u. a. Bertolt Brecht und Konstantin Stanislawski sind, geht es um eine Veränderung der Realität durch Theater, um Lösungen sozialer Probleme, sowie einer Demokratisierung der Politik durch Theater (Politisches Theater). Die konkreten Experimente, die Boal anlässlich des „Theaters der Welt“ 1979 in Hamburg mit deutschen Schauspielern veranstaltete, sind zwar nicht als Methode, aber in der Sache gescheitert. Boal, der in den 70er-Jahren vor einer brutalen und menschenverachtenden Militärdiktatur in Brasilien geflohen war, konnte zwar die Technik des „unsichtbaren Theaters“ 1:1 nach Europa übertragen, nicht aber den erhofften aufklärerischen Zweck erzielen. In den

ADDENDUM „Theater of Empowerment“

FLEISCHEREI / Soziotheatrales Konzept 2007-2008

Diskussionen, die auf die Experimente folgten, räumte Boal wörtlich ein, dass „die Unterdrückungsmechanismen in Deutschland viel zu subtil sind, um durch das ‚unsichtbare Theater‘ sichtbar gemacht zu werden.“ Die UNESCO zeichnete Boal im Jahre 1994 für seine Arbeit mit der Pablo-Picasso-Medaille aus und die Universität Nebraska verlieh ihm 1996 gemeinsam mit Paulo Freire die Ehrendoktorwürde. Das „Theater der Unterdrückten“ wurde von der UNESCO als "Method of Social Change" anerkannt. Aktuell wurde die Internationale Organisation des Theater der Unterdrückten ITO gegründet, deren Präsident er ist.

### Jerzy Grotowskis „River“-Arbeit (nach Stephen Wangh, USA)

**Jerzy Grotowski** (\* 11. November 1933 in Rzeszów, Polen; † 14. Januar 1999 in Pontedera, Italien) war ein polnischer Regisseur und Theatertheoretiker. Er gilt als einer der führenden Vertreter der Theateravantgarde des 20. Jahrhunderts. **Grotowski wollte** ein von allem Überfluss des Theaterapparats (des „reichen Theaters“) gereinigtes Zurückbesinnen auf den Urgrund der Schauspielkunst erreichen. Dabei versucht er den Schauspieler zu enthemmen, seine Physis zu lockern, seine Psyche aufzureißen und ihm „seine Maske zu nehmen“, sodass der Schauspieler dem Publikum, das er zu „Zeugen“ erhebt, quasi „nackt“ gegenüber tritt. Dabei benutzt er ein hartes körperliches und psychisches Training, weil er vom Schauspieler ein „Sich-Überschreiten“ verlangt, sowie der genauen Analyse der einzelnen Prozesse durch Spezialwissenschaften. „Der Schauspieler ist zumindest in seiner Rolle Schöpfer, Modell und Schöpfung in einem“, so Grotowski. Diesem Anspruch entspricht die Arbeits- und Lebensform seines Ensembles: freiwilliger Verzicht auf materielle Güter, sektenartiges Zusammenleben, kollektive Erfindung und ein hohes Ethos. **1975 vollzog Grotowski** den einschneidendsten Schritt in seiner Entwicklung: er wandte sich von Theater im Sinne einer Aufführung konsequent ab und vollführte nur noch so genannte „Special Projects“, also paratheatralische Experimente und Selbsterfahrungspraktika, in denen die Teilnehmer auf unerwartete Aufgaben und Situationen gestoßen werden und die meist über mehrere Tage in freier Natur gingen.

**Stephen Wangh** studied with Jerzy Grotowski in 1967. He is a playwright, lyricist and director. He was Associate Writer of the Tectonic Theater Company's Emmy nominated show *The Laramie Project*, and one of the writers of *The People's Temple*, winner of the Glickman Award for Best Play in the Bay Area, 2005. Other plays include *Class*, *Calamity!* and *Goin' Downtown*, as well as numerous collaborative theater pieces. Since 1973 he has taught acting in Europe, Boston and New York, and Boulder Colorado, where he is currently Visiting Faculty in the Theater MFA in Contemporary Performance. His book on physical acting technique, „*An Acrobat of the Heart*“ was published by Vintage Books (Random House) in 2000.

**“What is a physical approach to acting?”** Konstantin Stanislavski's early research into acting technique led him to develop many inner, psychological and memory-centered exercises. But later in his career, Stanislavski concentrated much more on physical action. In the 1960's Jerzy Grotowski built upon this late work of Stanislavski's. At the Polish Laboratory Theater, Grotowski experimented with mime, with Meyerhold's biomechanics and with Asian theater exercises. But he felt that these practices tended to impose an ‚artificial system of signs‘ upon the actor, so Grotowski sought to develop a more organic approach. He searched for exercises to help actors overcome their own individual acting limitations. The working methods he developed were not ‚techniques‘ but rather forms designed to help an actor to uncover the emotional truths locked within his or her own muscular memory and physical impulses. My book ‚*An Acrobat of the Heart*‘ combines a study of Grotowski's *plastique* and *corporel* exercises with work drawn from Kristin Linklater, Spolin Theater Games, and other sources to lead acting students on a journey from basic physical training exercises to scene and character work.” – Stephen Wangh (siehe <http://homepages.nyu.edu/~sw1/>)

### **Straßentheater**

**Als Straßentheater werden Formen des Theaters bezeichnet**, die im öffentlichen und urbanen Raum stattfinden. Anders als das herkömmliche Theater, ist es keine Veranstaltung für Eliten, sondern richtet sich direkt an alle Menschen. Deswegen wird es vornehmlich, wie sein Name impliziert, auf Straßen gespielt, aber auch auf Plätzen, in öffentlichen Verkehrsmitteln, in Parks oder an Häuserfassaden oder auf Bäumen, in großen Städten wie in Dörfern oder in psychiatrischen Anstalten mit den Patienten. Das Straßentheater kommt teilweise ohne ein herkömmliches, begrenztes Repertoire aus und verlässt sich auf die kreativen Kräfte, die durch Improvisation hervorgerufen werden. Dadurch, dass sich die auftretenden Künstler unter freiem Himmel erst einmal Aufmerksamkeit verschaffen müssen, sind viele Straßentheaterstücke sehr spektakulär angelegt, z. B. durch Stelzenläufer, Fackeln oder Musik. Allerdings gibt es sich manchmal auch nicht als Theateraufführung zu erkennen!

**Das Straßentheater hat seine Ursprünge** im Arbeitertheater, das zur Zeit der Sozialistengesetze in Deutschland (1879 bis 1890) entstand, sowie im kommunistisch geprägten Agitprop-Theater der Russischen Revolution. Straßentheater wurde verstanden als Kultur von unten. Es hatte proletarische Wurzeln und verfolgte damals meist politische Ziele, teilweise wurde offen Wahlwerbung für bestimmte Parteien des linken Spektrums betrieben. Aufführungsorte waren z. B. Fabriktore, um die Arbeiterschaft direkt anzusprechen. Führender Vertreter eines Arbeitertheaters in Deutschland war Erwin Piscator, der 1920/21 in Berlin das Proletarische Theater gründete, ein Theater nur für Arbeiter, das allerdings von der offiziellen Kulturpolitik der KPD abgelehnt wurde. Als er später wie viele andere Künstler vor der Naziherrschaft fliehen musste, gründete er nach Umwegen über die Sowjetunion und Paris in New York den Dramatic Workshop an der School for Social Research. Dort unterrichtete er z. B. auch Judith Malina und Julian Beck, die 1947 das Living Theatre gründen sollten! In vielen Ländern Mitteleuropas fanden zu Anfang der 60er Jahre die ersten **Happenings** statt, eine Kunstform, die durch die Verbindung von Theater und Bildender Kunst entstand (Joseph Beuys u. a.).

**Mitte der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts** wurde das Straßentheater wiederentdeckt und erfreute sich in Nord-, Mittel- und Südamerika und in Mittel- und Südeuropa sowie in Skandinavien, aber auch in Polen bis zum Ausrufen des Kriegsrechtes 1981, das ein Versammlungsverbot beinhaltete, als Form politischer Bewusstmachung, zur Lösung von Konflikten wie auch zur Unterhaltung größerer Beliebtheit. Damals waren es vor allem Theatergruppen wie das Living Theatre, das aus den USA nach Europa, später nach Brasilien gezogen war, der Jord Circus (Earth Circus) aus Schweden (gegründet von Chris Torch, einem früheren Mitglied des Living Theatre), das Odin Teatret aus Dänemark (gegründet in Oslo von Eugenio Barba, einem Schüler Grotowskis), die San Francisco Mime Troupe (die sich als „Guerilla-theater“ verstanden), The New York Street Theatre Caravan oder das von dem Deutschen Peter Schumann gegründete New Yorker Bread and Puppet Theatre aus den USA, die auch in Deutschland auftraten und das Straßentheater als Form des (politischen) Kampfes besonders in der so genannten „Sponti-Szene“ populär machten. Zur selben Zeit wurde auch der polnische Regisseur und Theatertheoretiker Jerzy Grotowski und sein „armes Theater“ (wieder)entdeckt. Gleichzeitig erinnerten sich Gruppen und Künstler an die italienische Commedia dell'arte und es fanden Jonglieren und andere Zirkuskünste immer mehr Zuspruch und eroberten die Fußgängerzonen. **Heute hat sich das Straßentheater** zu einer eigenständigen Kunstform entwickelt, die z. B. durch neue Raumkonzepte und mehr „Einbeziehung des Zuschauers“ auch die etablierten Bühnen stark beeinflusst hat. Von kurzen Spielszenen und Animationen über Figuren- und Objekttheater, Stelzentheater, Performance, zirkensischen Darbietungen bis hin zu spektakulären Großinszenierungen finden sich viele Ausdrucksformen des Theaters im öffentlichen Raum wieder.

ADDENDUM „Theater of Empowerment“

FLEISCHEREI / Soziotheatrales Konzept 2007-2008

## B. Soziologisch, pädagogisch und therapeutisch fundierte Methoden

### Neue Arbeit Neue Kultur

**Frithjof Bergmann**, geboren in Sachsen, verbrachte seine Kindheit in Österreich und emigrierte später in die USA Amerika. Wie viele Einwanderer schlug er sich in sog. „odd jobs“ durch, lebte fast 2 Jahre lang als absoluter Selbstversorger auf dem Land, studierte Philosophie und lehrt seit 1978 Philosophie, später auch Anthropologie an der University of Michigan, Ann Arbor. Ende der 70er Jahre unternahm er viele Reisen in die ehem. Ostblockländer. Dort begann durch die Erkenntnis, dass der Kommunismus keine Zukunft mehr hat, seine Auseinandersetzung mit dem Kapitalismus und die Idee, ein funktionierendes Gegenmodell zu entwickeln: Die Anfänge der **Bewegung der Neuen Arbeit (New Work)**. 1984 gründet Bergmann zusammen mit General Motors das erste Zentrum für Neue Arbeit in der Automobilstadt Flint in Michigan. Seitdem sind einige solcher Zentren in verschiedenen Ländern entstanden. Zur Zeit berät er die südafrikanische Regierung, um die Idee der Neuen Arbeit in Südafrika umzusetzen.

**Frithjof Bergmann** hat erkannt, dass viele Arbeiten im Bereich der Lohnarbeit wie eine "milde Krankheit" sind. Diese Sinnkrise vieler Menschen wird von Bergmann aufgegriffen. Bergmann macht sich Gedanken wozu Arbeit da ist. Er stellt fest, dass das System der Lohnarbeit (gerade erst ca. 200 Jahre alt) Arbeitsplätze limitiert. Tatsächlich aber ist Arbeit unendlich! Bergmann sieht die Ausweglosigkeit sämtlicher derzeit aktuellen globalen Probleme in dem Mangel eines alternativen Systems zum Wirtschaftsliberalismus. In Wahrheit erkennen viele in unserer Gesellschaft die Probleme des Systems, doch welchen Ausweg soll man nehmen? Die Gesellschaft rast wie ein Zug auf den Abgrund zu, und das einzige Konzept der Politik scheint zu sein: mehr Wachstum und noch mehr Beschleunigung. **Die Arbeit, die man wirklich, wirklich tun will!** Nach der Kritik stellt Bergmann ein echtes Alternativkonzept vor. Dieses Konzept sieht vor, dass man nicht mehr die Arbeitsportionen fremder Lohngeber bearbeitet, sondern in einem ersten Schritt erkennt, was man "wirklich, wirklich tun will." In unserer traditionslosen Zeit ist die Arbeit, die man "wirklich, wirklich tun will" eine realistische Chance Sinnhaftigkeit und Lebenslust, ja sogar Transzendenz zu erfahren. Seit 25 Jahren engagiert sich der Philosophieprofessor aktiv an Neue Arbeit Projekten auf der ganzen Welt. Das Ziel ist es eine echte Alternative zum Lohnarbeitssystem zu schaffen und **durch die Selbstbestimmung der Arbeit einen Neue Kultur zu schaffen**: frei von Zwängen, frei von Fremdbestimmung und dadurch frei von Terrorismus (jeglicher Form). Eines der vielfältigen Konzepte ist, dass wir durch die sog. „High-Tech Eigen-Produktion“ die Güter für unser Leben selbst herstellen. Automatisierung macht normale Arbeitsplätze überflüssig und durch die Technik können wir die meisten Dinge selbst herstellen: von Mode über Handies bis hin zu Laptops und Autos. (s. auch: „Neue Arbeit, Neue Kultur“, 2004)

### Open Space

**Open Space** (von Harrison Owen, USA, Mitte der achtziger Jahre entwickelt) ist eine Konferenz für Großgruppen nach dem Selbstorganisationsprinzip. Zu dem vom Veranstalter gestellten Leitthema entwickeln die Teilnehmerinnen selbst die Inhalte. Es gibt daher kein von vornherein fixes Programm. Die Tagesordnung wird in einem Forum gemeinsam entwickelt. Neben dem Symposiumsleitthema tragen speziell eingeladene Impulsgeberinnen wesentlich zum Profil der Veranstaltung bei. In einem Open space Symposium wollen wir sowohl die „Älteren“, die ihren großen Erfahrungsschatz zu dem Thema mitbringen, ehren, und auch den „Jüngeren“ Raum geben ihre Energie und Kreativität im Interesse des Ganzen einzubringen. Die Autonomie jeder Teilnehmerin, jedes Teilnehmers und jeder Workshop - Gruppe und die Verantwortung für das Ganze und die Gemeinschaft sind die beiden Pole, zwischen denen das **Grundgesetz des Open Space**, „Das Gesetz der zwei Füße“ wirksam wird. Alle Teilnehmerinnen sind eingeladen, im Bewusstsein dieser beiden Pole diesem

ADDENDUM „Theater of Empowerment“

FLEISCHEREI / Soziotheatrales Konzept 2007-2008



Gesetz zu folgen und sich die Freiheit nehmen, Workshops oder' Vorträge auch zwischendurch wieder zu verlassen, neue aufsuchen, eine Pause zu machen oder zu tun oder zu lassen, wozu sonst man/frau gerade geführt wird. 4 Leitlinien dienen dazu, die Teilnehmerinnen an die Einzigartigkeit des Open Space Prozesses zu erinnern:

- Die da sind, sind genau die Richtigen.
- Was immer auch geschieht, es ist das Einzige, was geschehen kann.
- Es fängt an, wenn die Zeit reif ist.
- Vorbei ist vorbei.

(siehe: 7 Generationen Netzwerk, Dr. Markus Distelberger, Internationales und interkulturelles Forschungs- Bildungs- und Entwicklungsnetzwerk für Gemeinschaftskultur, Lebensweisheit und Mediation)

**Bei open space Symposien** gibt es keine Tagesordnung. Zu Beginn jeder Veranstaltung sind alle dabei, denn in den ersten 1 ½ Stunden entsteht die gesamte Arbeits- und Zeitplanung. Am Anfang sitzen alle in einem Kreis. Nach einer knappen Einführung in die Grundsätze und das eine Gesetz haben alle, die es wollen, die Möglichkeit, in die Mitte des Kreises zu gehen und ihre Anliegen zu nennen. Wenn die Anliegen an der Wand hängen und Zeiten und Arbeitsräume feststehen, tragen sich alle dort ein, wo sie mitmachen wollen. Das ist der "Marktplatz". Ist er vorbei, beginnen die Gruppen selbst organisiert zu arbeiten. Manche TeilnehmerInnen bewegen sich von Gruppe zu Gruppe. Jede Gruppe fasst ihre Ergebnisse, Empfehlungen und Verabredungen selbst zusammen und veröffentlicht diese für alle anderen an der "Nachrichtenwand". Jeweils abends und morgens und auch zum Schluss der Veranstaltung trifft sich die ganze Gruppe im Kreis, um Erfahrungen und Eindrücke auszutauschen. Die Motivation, selbst organisiert und selbst gesteuert anzupacken wird von der im open space entstehenden Synergie getragen und wandert in das alltägliche Arbeitsleben ein. Open space wirkt fort: In den Köpfen, in den Handlungen am Arbeitsplatz, im Stadtteil, in Unternehmensleitungen, im öffentlichen Leben, im gesellschaftlichen Diskurs, in der täglichen Meinungsbildung...

### **Soziokulturelle Animation / Freizeitpädagogik**

Seit einigen Jahrzehnten verfügen mehr Menschen als je zuvor über viel Freizeit. Parallel zu dieser Entwicklung haben sich neue Disziplinen in der Sozialen Arbeit durchgesetzt; in der Schweiz die Soziokulturelle Animation, und mit ihr eng verwandt, in Deutschland und in Österreich die Freizeitpädagogik.

**Soziokulturelle Animation** ist eine professionelle Dienstleistung für BewohnerInnen in einem Gemeinwesen. Sie orientiert sich an deren Interessen und fördert das soziale und kulturelle Zusammenleben. In der Regel arbeitet sie mit Freiwilligen. Bei der Gestaltung vom Lebensraum vermitteln diese zwischen Anliegen verschiedener Bevölkerungsgruppen, zwischen staatlichen und privaten Organisationen.

**Soziokulturelle Animation** interveniert in den gesellschaftlichen Teilbereichen Politik, Bildung, Kultur und Soziales. Der informelle Charakter und die Niederschwelligkeit von Projekten, die Berücksichtigung der Bedürfnisse der AdressatInnen und die Anknüpfung an ihre Kultur sind zentral. Als professionelle Tätigkeit erfüllt soziokulturelle Animation in ihren Interventionsbereichen insbesondere vier Funktionen: 1. Partizipation im Interventionsfeld Politik und Gemeinwesenentwicklung; 2. kulturelle Vermittlung im Interventionsfeld Kultur/Kunst; 3. Prävention im Interventionsfeld Soziales; 4. Bilden im Interventionsfeld Bildung. Soziokulturelle AnimatorInnen spielen bei ihrer Aktivität auch bestimmte Rollen: 1. Die Rolle Animator/Animatorin vollzieht sich im Dreischritt "anregen - ermutigen - befähigen" und bezweckt, Zielgruppen zu Selbsttätigkeit zu aktivieren. 2. In der Rolle KonzeptorIn erforschen sie das Umfeld und erheben Daten über den Aktivierungsbedarf der Bevölkerungsgruppen. 3. In der Rolle Organisator/Organisatorin werden interessierten Individuen, Gruppen usw. unterstützende Arrangements (Aktionen, Projekte u.a.) angeboten.



4. Die Rolle Mediator/Mediatorin bedient sich eines Repertoires vermittelnder Tätigkeiten im weitesten Sinne. Sie reichen von Kulturvermittlung bis Mediation im Konfliktfall.

**Die Methoden der soziokulturellen Animation** umfassen das Arrangieren von Lernsituationen ebenso wie die gezielte soziologische Erforschung quartierbezogener Strukturen. Ihre Aktionen und Projekte sind partizipativ gestaltet. Die soziokulturelle Animation benutzt oft Projektplanungsmethoden. Auf Nachhaltigkeit ihres Wirkens wird großer Wert gelegt. (s. auch: „Soziokulturelle Animation beobachtet, ein systemtheoretischer Beitrag zur Freizeitpädagogik, Michel Voisard, 2005).

### **Gewaltfreie Kommunikation**

"Worte können Mauern sein - oder Fenster." „Alle Form von Gewalt ist ein tragischer Ausdruck unerfüllter Bedürfnisse" (Marshall B. Rosenberg)

**Gewaltfreie Kommunikation (GFK)** ist eine Grundhaltung und Verständigungsform, die in allen Lebensbereichen wirksam ist. Sie ist weltweit erprobt zur Erhaltung des Friedens und wird in Krisengebieten ebenso eingesetzt wie in Schulen, Unternehmen, Institutionen, zwischen einzelnen Menschen und in Gruppen. Die GFK liefert einen Rahmen für die Entwicklung von Fähigkeiten, die bei der Lösung menschlicher Probleme von Nutzen sind, angefangen von Konflikten, die in engeren persönlichen Beziehungen auftreten, bis hin zu weltweiten politischen Auseinandersetzungen.

**Gewaltfreie Kommunikation** wurde von Marshall B. Rosenberg – bekannt als Konfliktmediator und Gründer des internationalen Center for Nonviolent Communication in den USA – über die letzten 30 Jahre entwickelt. Gewaltfreie Kommunikation ist eine erfolgreiche Gesprächsstrategie und eine Lebenshaltung, die Situationen zu schaffen vermag, in denen alle Beteiligten etwas gewinnen. Ziel ist das Erlernen eines einfühlsamen Kommunikationsstils, der uns Verantwortung für unser Leben übernehmen lässt. Die GFK befähigt uns, in Wertschätzung für uns und andere selbst bestimmt zu handeln und dabei die Bedürfnisse aller im Blick zu behalten. Die GFK hilft bei der Veränderung unseres sprachlichen Ausdrucks sowie der Art des Zuhörens. „Alle Form von Gewalt ist ein tragischer Ausdruck unerfüllter Bedürfnisse" (Marshall B. Rosenberg)

**Die Gewaltfreie Kommunikation (GFK)** gibt mit dem Modell der 4 Schritte konkrete und erlernbare Werkzeuge in die Hand, die dabei unterstützen: 1. Gefühle und Bedürfnisse auszudrücken, ohne unsere GesprächspartnerInnen zu beschuldigen oder zu kritisieren, 2. Bitten klar zu formulieren, ohne anderen zu drohen, sie zu manipulieren oder zu erpressen, 3. Vorwürfe, Kritik und Forderungen nicht persönlich zu nehmen, sondern durch mitfühlendes Hören zu klären, was dahinter steht.

### **For-Giving – patriarchatskritische Modelle der Geschenkökonomie**

"I hope to show that there is a feminist explanation for language, and that much of our thinking can be re-framed as deriving from a woman-based practice. There is an entirely different paradigm which exists and is accessible beneath the abstractions of linguistics and semiotics. [...] I suggest that, by finding and consciously embracing the hidden paradigm, we can begin to liberate both language and social practice from patriarchal control. [...] The gift paradigm emphasizes the importance of giving to satisfy needs. It is need-oriented rather than profit-oriented. Free giftgiving to needs--what in mothering we would call nurturing or caring work--is often not counted and may remain invisible in our society or seem uninformative because it is qualitatively rather than quantitatively based. However, giving to needs creates bonds between givers and receivers. Recognizing someone's need, and acting to satisfy it, convinces the giver of the existence of the other, while receiving something from someone else that satisfies a need proves the existence of the other to the receiver. [...] As we shift our focus towards validating the gift paradigm and seeing the defects of the exchange paradigm, many things acquire a different appearance: Patriarchal capitalism, which seemed to be the source of our good, is revealed as a parasitic system,

ADDENDUM „Theater of Empowerment“

FLEISCHEREI / Soziotheatrales Konzept 2007-2008

where those above are nurtured by the free gifts of their 'hosts' below. Profit is a free gift given to the exchanger by the other participants in the market and those who nurture them. Scarcity is necessary for the functioning of the system of exchange and is not just an unfortunate result of human inadequacy and natural calamity. “

- Géneviève Vaughan, in: **For-Giving, A Feminist Criticism of Exchange**, Plain View Press, 2000. The book is currently being translated into German.

### **Was ist „Geschenkökonomie“?**

„Landläufig versteht man unter Geschenk einen eingepackten Gegenstand, der zu bestimmten Anlässen von einer Person an die andere gereicht wird. Die Begriffe "Geschenkökonomie" bzw. "-wirtschaft" oder "gift economy" finden sich zwar häufig in der Literatur, es bleibt aber oft unklar, was damit gemeint ist. [...] Das Grundproblem des Menschen besteht aus der Sicht der Ökonomen darin, daß er nur knappe Mittel zur Verfügung hat, um seine (nicht knappen) Ziele zu erreichen. Zum Glück ist der Mensch oder zumindest der "Homo Oeconomicus" rational, d. h. er ist in der Lage, über die vorhandenen knappen Mittel so zu verfügen, daß er sie optimal einsetzt. Optimal heißt einfach: Ein gegebenes Ziel mit möglichst wenig Aufwand zu erreichen bzw. mit gegebenen Mitteln möglichst viel zu erlangen. [...] **Eine Geschenkökonomie** - und das ist meine Definition - ist ein System der Zirkulation knapper Güter als Geschenk, das durch zweckrationale Handlungen in bestimmten Umweltbedingungen erklärt werden kann. [...] **Marcel Mauss** betrachtet in seinem bahnbrechenden Werk "Die Gabe" den Geschenkaustausch wie viele seiner Ethnologenkollegen als einen Typus von (Sozial- und) Wirtschaftssystem. Er beschränkt sich nicht auf eine spezifische Ausprägung, sondern findet dasselbe System in vielen archaischen Kulturen. 2 Ich werde im folgenden die ethnologischen Theorien zur Geschenkökonomie im groben nachzeichnen. Dabei sollen hier die empirischen Fragen, ob, wo und in welcher Ausprägung diese Geschenkökonomie real existiert hat, aus Raum-, Zeit- und Kompetenzgründen nicht Gegenstand dieser Arbeit sein. 3 Von Interesse für meine Untersuchung ist nur, dass es Mauss gelingt, ein plausibles Modell der Geschenkökonomie zu konstruieren. [...] In Geschenkökonomien gibt es die Pflichten, zu bestimmten Anlässen Geschenke zu machen, Geschenke anzunehmen, die Geschenke weiterzugeben und dem Gebenden Geschenke später (teilweise mit Zinsen) mittels anderer Geschenke zurückzuzahlen. [...] **Pierre Bourdieu** prägt in seiner Untersuchung von Geschenkssystemen im Maghreb den Terminus "symbolisches Kapital" für das Ansehen, das der Schenkende für sein Geschenk bekommt. Vielleicht können wir als Geldwirtschaftsgeprägte die Funktion des Ansehens nur nachvollziehen, wenn wir es als Geld- oder Kapitalpendant betrachten, als ein öffentlich geführtes Konto, bei dem allerdings keine genauen Verrechnungseinheiten existieren, sondern nur eine ordinale Vergleichbarkeit einzelner Ansehenskonto möglich ist: Durch Weggabe von Gütern gewinne ich symbolisches Kapital, wenn der andere nicht in der Lage ist zurückzuzahlen. 4 Durch den Empfang von Gütern verliere ich an symbolischem Kapital, wenn ich selbst nicht in der Lage bin, zurückzuzahlen. Außerdem kann ich durch hohes Ansehen Ämter erwerben, die ich aber nur behalte, wenn ich das Ansehen durch wertvolle Geschenke erhalte. [...] In der ersten zentralen Kampfschrift für die heraufziehende Marktwirtschaft, in **Adam Smiths** "Wohlstand der Nationen", wird der Geschenkverkehr als etwas primitives, eigentlich animalisches, verworfen. [...] **Schenken und sich Beschenken lassen** ist also im Vergleich zum Tauschen oder Kaufen/Verkaufen ineffektiv und somit ökonomisch irrational. Unser System basiert darauf, dass jeder Tauschakt im Prinzip abgeschlossen ist: Der Gebende bekommt die Gegenleistung sofort: Geld, einen Tauschgegenstand, Schecks, Schuldscheine oder einklagbare Forderungen. [...] Das ist eine Grundlage für die Trennung zwischen einer Sphäre des ökonomischen Austauschs und einer der tiefergehenden sozialen Bindungen.“

- Maximilian Vogel, aus: Internet <http://www.wosamma.com/mag/2.html>, modifizierte Fassung der MA 1997, FU Berlin, AB Informationswissenschaft.

**ADDENDUM „Theater of Empowerment“**

**FLEISCHEREI** / Soziotheatrales Konzept 2007-2008

## Elemente systemischer Aufstellungsarbeit

(nach Manuela Mätzener & Babak Kaweh, Matthias Varga von Kibéd und anderen)

### **Was ist systemische Aufstellungsarbeit?**

Wir alle tragen ein Bild von unserer Lebenssituation in uns. In einer Aufstellung wird mit Hilfe der Teilnehmergruppe dieses Bild in seiner Ganzheit sichtbar gemacht. Wir erkennen, wer wir waren, wer wir sind und wer wir werden wollen. Es geht um Lösungen.

Auszug aus einem **Gutachten des Psychotherapiebeirates vom 14. Juni 2005**: "Das Ziel der Aufstellungsarbeit sind der Informationsgewinn zu wichtig scheinenden Bezugspersonen und die Entwicklung neuer Sichtweisen zum eigenen Erleben und Verhalten, das in der Ursprungsfamilie und in erweiterten sozialen Systemen erlernt und eingeübt wurde. Die Verknüpfung von aktuellen Problemen und Fragestellungen der Patientinnen bzw. Patienten mit dem Familiensystem geht von der Annahme aus, dass hemmende und kränkende Beziehungsmuster erkannt, reflektiert und verändert sowie wenig genutzte Potenziale und Ressourcen im aktuellen Leben besser erfasst und ausgeschöpft werden können." **Was ist eine Aufstellung?** Jede Aufstellung beginnt mit einer Fragestellung von Ihnen und einem lösungsorientierten Gespräch mit den beiden Aufstellungsleitern. Anschließend stellen Sie mit Hilfe von anderen Gruppenmitgliedern als Repräsentanten Ihr „inneres Familien-Bild“ im Raum auf. So werden Beziehungen und die Dynamik innerhalb der Familie - selbst wenn diese bereits verstorben sind - sichtbar. Danach treten Sie an den Rand des Bildes und beobachten zunächst. Das Wesen der Aufstellungsarbeit liegt in der Energie, die zwischen den Menschen in diesem Bild entsteht. Die Stellvertreterinnen und Stellvertreter von bestimmten Personen horchen an ihrem Platz in ihren Körper hinein und achten auf das, was sie fühlen. Durch ihre Stellung und ihre Positionen zueinander entsteht ein Spannungsfeld im Raum, das nach Veränderung und auf Lösung drängt. Verborgenes Wissen offenbart sich in den Beschreibungen der jeweiligen Person. Durch die von den Aufstellungsleitern (idealerweise ein Mann und eine Frau) geleiteten Veränderungen der Stellung der Personen zueinander setzt ein Lernprozess auf vielen Ebenen ein. Durch das Sprechen bestimmter Sätze und den Austausch von Gesten eröffnen sich Ihnen überraschende und wirksame Einsichten. **Ablauf einer Aufstellung:** 1. Einleitendes Interview, 2. Auswahl der StellvertreterInnen und Aufstellen des Systems, 3. Befragung der StellvertreterInnen, 4. Interventionen, 5. Lösung(sbild). **Geschichte der Aufstellungsarbeit:** Aufstellungsarbeit ist seit Generationen in unterschiedlichsten Formen und Kulturen von Amerika bis Asien bekannt. Die psychotherapeutische Arbeit mit der "Familie" und dem weiteren sozialen "Netz", in dem wir leben, geht auf die Psychotherapieverfahren "Psychodrama" (Bsp. Soziometrie ab 1930 von Jacob Moreno) und "Systemische Familientherapie" (Bsp. Familienskulptur ab 1960 von Virginia Satir) zurück. Es gibt u.a. das Familienstellen von Bert Hellinger, Strukturaufstellungen von Insa Sparrer und Matthias Varga von Kibéd, Organisationsaufstellungen von Gunthard Weber und SDI®-System-Dynamische Interventionen von Roman Braun. Systemische Aufstellungsarbeit wird bis heute - auch von uns - ständig weiter entwickelt.

„In den letzten Jahren hat das Arbeiten mit Systemaufstellungen als Quelle für tiefere Einsichten in menschliche Beziehungsstrukturen nicht nur im Zusammenhang mit Familiensystemen, sondern auch in Organisationen, weltweit einen beachtlichen Bekanntheitsgrad erreicht. Es hat sich sowohl für individuelle Fragen, als auch für die Entwicklung von Organisationen und Gruppenarbeit als sehr effektive Methode erwiesen. [...] Ziel einer Aufstellung ist es, durch den gesamten Prozess dem/der AnliegenbringerIn zusätzliche Optionen für Handlungen in der Außenwelt anzubieten.“

- Manuela Mätzener & Babak Kaweh





## 2. Künstlerisches Team **FLEISCHEREI**

Kurzbiografien sind unter [www.experimentaltheater.com](http://www.experimentaltheater.com) zu finden

### **Geschäftsführung**

Eva Brenner (A/USA)

### **Künstlerische Leitung**

Eva Brenner (A/USA) / Andreas Pamperl (A)

### **Kernteam**

Angélica Castelló (MEX)

Corinne Eckenstein (CH)

Birgit C. Krammer (CH)

Clemens Matzka (A)

Maren Rahmann (D)

Agnieszka Salomon (PL)

Sibylle Starkbaum (A)

### **Assoziiertes Team**

Monika Anzelini (A), Rainer Berson (D), Alexander Schlögl (A), Jakub Palacz (PL)

### **Raumgestaltung/Technik**

Andreas Pamperl (A)

### **Dramaturgie**

Eva Brenner (A/USA)

Barbara Seifert (A)

Anna Sonntag (A)

### **Administration/Assistenzen**

Katka Csanyiova (SK)

Christiane Schnell (A)

Anna Sonntag (A)

### **Grafik/Fotografie**

Rainer Berson (A)

### **Webdesign/PC-Systeme**

Oliver Sowas (A)

Alexander Schlögl (A)

### **PR & Pressearbeit**

Monika Anzelini A()

### **Musik**

Angélica Castelló (MEX)

Peter Kaizar (A)

### **Buchhaltung**

Kanzlei Spann&Freund / Judit Wlaschitz (H)



### 3. Biografie Elfriede Jelinek

**Elfriede Jelinek** wird 1946 in Mürzzuschlag geboren. Ihre Mutter Olga, geb. Buchner, stammt aus dem Wiener Großbürgertum und erhält die Familie längere Zeit durch ihre Tätigkeit als Buchhalterin. Ihr Vater Friedrich Jelinek ist Chemiker und jüdisch-tschechischer Abstammung. Sein "kriegsdienstlicher" Beruf bewahrt ihn vor Verfolgung unter dem NS-Regime; ihm wird ein Arbeitsplatz in der Rüstungsindustrie zugewiesen. Friedrich Jelinek erkrankt während der 50er Jahre psychisch; während der sechziger Jahre lebt er in zunehmend verwirrtem Zustand zuhause. Er stirbt 1969 in einer psychiatrischen Klinik in völliger geistiger Umnachtung.

Um Jelineks Erziehung kümmert sich die Mutter. Jelinek kommt in einen katholischen Kindergarten und danach in eine Klosterschule, die sie als äußerst restriktiv empfindet (Essay "In die Schule gehen ist wie in den Tod gehen"). Ihr auffälliger Bewegungsdrang bringt sie auf Anraten der Nonnen in die Kinderpsychiatrie, obwohl ihr Verhalten aus medizinischer Sicht im Bereich der Norm bleibt. Abgesehen davon plant die Mutter die Karriere ihrer Tochter als musikalisches Wunderkind, und Jelinek erhält bereits in der Volksschule Klavier-, Gitarre-, Flöten-, Geigen- und Bratschenunterricht. Mit 13 wird sie ins Konservatorium der Stadt Wien aufgenommen und studiert dort Orgel, Klavier und Blockflöte. Parallel dazu absolviert sie die Mittelschulausbildung an einem öffentlich-rechtlichen Gymnasium.

Nach der Matura erfolgt der erste psychische Zusammenbruch; sie inskribiert jedoch für einige Semester Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft, bis sie 1967 das Studium durch Angstzustände gezwungen abbricht und ein Jahr lang zu Hause in völliger Isolation verbringt. Während dieser Zeit beginnt sie zu schreiben; ihre ersten Gedichte werden in Zeitschriften und kleinen Verlagen gedruckt, der erste Roman *bukolit* (1968) bleibt allerdings bis 1979 unveröffentlicht. Nach dem Tod ihres Vaters beginnt sie sich zu erholen; sie engagiert sich im Umfeld der 68er-Bewegung und lebt für einige Monate lang in einer linken Wohngemeinschaft u. a. mit Robert Schindel.

1971 schließt sie die Orgelprüfung am Konservatorium bei Leopold Marksteiner ab. Maßgeblich für ihr weiteres literarisches Schaffen ist in dieser Zeit die Auseinandersetzung mit den Theorien von Roland Barthes, welche sie in dem Essay *die endlose unschuldigkeit* verarbeitet. 1972 lebt sie mit Gert Loschütz in Berlin, kehrt im Jahr darauf aber wieder nach Wien zurück. 1974 tritt sie der KPÖ bei und engagiert sich beim Wahlkampf sowie bei Kulturveranstaltungen. Im selben Jahr heiratet sie Gottfried Hüngsberg. Dieser schreibt zu dieser Zeit Filmmusik für Rainer Werner Fassbinder, ist jedoch seit Mitte der 70er als Informatiker in München tätig.

Seit der Heirat lebt Elfriede Jelinek abwechselnd in Wien und München. Der literarische Durchbruch gelingt ihr 1975 mit dem Roman *die Liebhaberinnen*, der marxistisch-feministische Karikatur eines Heimatromans. Vor allem in den 70ern entstehen zahlreiche Hörspiele; Anfang der 80er erscheinen die *Ausgesperrten* als Hörspiel, Roman und schließlich auch als Film mit Paulus Manker.

Der erste große Skandal um Jelinek wird 1983 durch die Uraufführung von *Burgtheater* heraufbeschworen. Das Drama setzt sich mit der (nicht vorhandenen) NS-Vergangenheitsbewältigung in Österreich auseinander, mit der Vergangenheit der

ADDENDUM „Theater of Empowerment“

FLEISCHEREI / Soziotheatrales Konzept 2007-2008

Schauspielerin Paula Wessely im Mittelpunkt. In der öffentlichen Wahrnehmung erscheint der Text jedoch reduziert auf persönliche Anspielungen auf damalige prominente Mitläufer/innen. Jelineks Ruf als Nestbeschmutzerin beginnt sich zu festigen. Im gleichen Jahr erscheint der Roman *Die Klavierspielerin*. In den Rezensionen überwiegt jedoch die biographische Deutung; die Auseinandersetzung mit dem Text tritt in den Hintergrund.

Das nächste Aufsehen erregende und das bestverkaufte Werk ist *Lust*. Jelineks Auseinandersetzung mit der feministischen Pornografiedebatte der 80er Jahre wird im Vorfeld als "weiblicher Porno" vermarktet; die Kritiken bewegen sich am Text und am Thema vorbei. 1991 tritt Jelinek wieder aus der KPÖ aus.

Nachdem das Theaterstück *Raststätte* eine ähnliche Rezeption wie *Lust* erfährt und nach persönlichen Angriffen auf die Autorin auf Wahlplakaten der Wiener FPÖ 1995 gibt Jelinek ihren Rückzug aus der österreichischen Öffentlichkeit bekannt und erlässt ein Aufführungsverbot ihrer Stücke für die Staatstheater.

Die Rückkehr ans Burgtheater dauert pro Nachmittag/Abend ganze sechs Stunden: 1998 inszeniert Einar Schleaf das *Sportstück*. Das zweite Aufführungsverbot folgt jedoch 2000 bei der schwarz-blauen Regierungsbildung in Österreich. Andere Texte Jelineks nehmen konkret auf die aktuelle Tagespolitik Bezug; bei einer regierungskritischen Kundgebung wird *Das Lebewohl. Ein Haider-Monolog* verlesen. Die im selben Jahr entstandene Textmontage *Ich liebe Österreich* kritisiert den Umgang mit Asylwerbern. 2003 inszeniert Christoph Schlingensiefel am Burgtheater *Bambiland*. Im selben Jahr hat Olga Neuwirths Musiktheater "Lost Highway" Premiere; das Libretto stammt von Elfriede Jelinek. Die Autorin lebt in Wien und München.

### Preise, Auszeichnungen

1969 Preis der Österreichischen Jugendkulturwoche Innsbruck  
 1969 Preis des Lyrikwettbewerbs der Österreichischen Hochschülerschaft  
 1972 Staatsstipendium des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst für Literatur  
 1978 Roswitha-Gedenkmedaille für Literatur der Stadt Bad Gandersheim  
 1979 Buchprämie des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst  
 1979 Drehbuchpreis des Innenministeriums der Bundesrepublik Deutschland  
 1983 Würdigungspreis des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst für Literatur  
 1986 Heinrich-Böll-Preis für Literatur der Stadt Köln  
 1987 Literaturpreis des Landes Steiermark  
 1989 Würdigungspreis der Stadt Wien für Literatur  
 1993 "Dramatikerin des Jahres" der Zeitschrift "Theater heute"  
 1994 Peter-Weiss-Preis für Literatur der Stadt Bochum  
 1994 Walter-Hasenclever-Literaturpreis der Stadt Aachen  
 1996 Bremer Literaturpreis der Rudolf-Alexander-Schröder-Stiftung  
 1998 Georg-Büchner-Preis  
 2002 Heinrich-Heine-Preis der Stadt Düsseldorf  
 2002 Berliner Theaterpreis  
 2002 Mülheimer Dramatikerpreis  
 2003 Else-Lasker-Schüler-Dramatikerpreis, Mainz  
 2004 Lessing-Preis für Kritik, Wolfenbüttel  
 2004 Stig Dagerman-Preis, Laxön, Schweden  
 2004 Hörspielpreis der Kriegsblinden des Bundes der Kriegsblinden Deutschlands, Berlin  
 2004 Tschechischer Franz Kafka Literaturpreis  
 2004 Mülheimer Dramatikerpreis  
 2004 Nobelpreis für Literatur

ADDENDUM „Theater of Empowerment“

FLEISCHEREI / Soziotheatrales Konzept 2007-2008





## 4. Elfriede Jelinek – Zu Person & Werk

**Gegen den „schönen Schein“** hat die Satirikerin **Elfriede Jelinek** in allen ihren Werken geschrieben – sie hat sich ideologiekritisch mit dem schönen Schein ihres Landes, das seine Vergangenheit nur ungenügend aufgearbeitet hat, beschäftigt und mit der Welt der Waren und des Konsums als Verführung der Massen. Ihre philosophische wie ästhetische Position ist geprägt vom Geist der 60er Jahre, vom undogmatischen Marxismus, von der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule, insbesondere Th. W. Adorno, und vom frühen Roland Barthes (vgl. Christa Gürtler, „Gegen den Schönen Schein“, Vorwort 1990).

### Feminismus & Herrschaftskritik

**Elfriede Jelinek** nimmt **Fragestellungen der neuen Frauenbewegung** seit den 70er auf und entwickelt, geschult an Experimenten der Wiener Gruppe und der Grazer Autoren, eine ganz eigene politische Sprache - und ein „politisches Theater“ –, das als Beitrag zur Faschismuskritik immer auch Herrschaftskritik ist. Sie bedient sich dabei künstlerischer und sprachlicher Mittel, die die direkte Diskursivität des herkömmlichen Schreibens und Theaters unterlaufen. Durchsetzt mit Zitaten aus Illustrierten, Werbung, Film und Fernsehen, die stets fragmentarischen Charakter haben, bringt ihre Sprache Verletzungen und Restriktionen in den unterschiedlichsten Ausprägungen bei Männern und Frauen zum Vorschein. Mit sarkastischem Humor deckt sie nicht funktionierende, von Verhaltens- und Sprachritualen gestörte Kommunikationsmuster ebenso auf wie die Verhinderung paritätischer Liebesverhältnisse. Sie entlarvt die Rituale „patriarchalischer Herrschaftserhaltung“. Ineinander verschränkte Sprachebenen und Versatzstücke der Alltagskultur lassen die Authentizität von Figuren und bestehende ästhetische Kategorien fragwürdig erscheinen. In einem Essay über Ingeborg Bachmann schreibt sie über den Blick der Frau und bestimmt damit zugleich ihren eigenen Standort:

*„Die Frau ist das Andere, der Mann ist die Norm. Er hat seinen Standort, und er funktioniert, Ideologien produzierend. Die Frau hat keinen Ort. Mit dem Blick des sprachlosen Ausländers, des Bewohners eines fremden Planeten, des Kindes, das noch nicht eingegliedert („ge-gliedert“) ist, blickt die Frau von außen in die Wirklichkeit hinein, zu der sie nicht gehört. Auf diese Weise ist sie aber dazu verurteilt, die Wahrheit zu sprechen und nicht den schönen Schein. ‚Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar‘, sagt Ingeborg Bachmann.“ - Elfriede Jelinek, „Der Krieg mit anderen Mitteln“, in: Die Schwarze Botin“ 21, 1983, S. 151*

**Ihre Stücke bezeichnet Jelinek als „Müllhalden“** des herrschenden Vokabulars, mit dem sie denunziatorisch verfährt, um durch Übertreibung die Zustände zu präzisieren und deren notwendige Veränderung evident zu machen. Ihr Aufbegehren gegen die „kulturelle Ortlosigkeit von Frauen“ artikuliert die Erfahrung der gesellschaftlich Ausgegrenzten im Kampf um die Sprache - auch die der Aggressivität... Bei der motivischen Verkettung zentraler Themen wie Entindividualisierung des Einzelnen, Terror der Konsum- und Freizeitgesellschaft, Umweltvergiftung und Naturzerstörung mit seelischen Deformationen und erotischen Defiziten sowie Fremdenhass und faschistoidem Heimatbegriff, interessieren sie nicht Einzelfälle oder konkrete Schicksale, sondern die Analyse der Geistesverfassung unserer Gesellschaft.

**ADDENDUM „Theater of Empowerment“**

**FLEISCHEREI** / Soziotheatrales Konzept 2007-2008

„Jeder, der glaubt, noch individuell handeln zu können, unterliegt einem grundlegenden Irrtum, meine ich. Man kann Personen ja eigentlich nur noch als Zombies auftreten lassen oder als Vertreter einer Ideologie oder als Typenträger oder als Bedeutungsträger [...], aber nicht als runde Menschen mit Freud und Leid [...], das ist vorbei, ein für allemal.“ - Elfriede Jelinek, in: „Blauer Streusand“, 1987, S. 41

## Herr-Knecht Verhältnis & Ausgrenzung

**Das Thema der Hegelschen Herr-Knecht Verhältnisse** bezieht Jelinek zum einen auf Mann und Frau, zum anderen auf sozial Privilegierte und Unterlegene. Ihr zufolge übt die Herrschaft inmitten solcher Verhältnisse nicht nur Macht über bzw. Gewalt gegen die Knechtschaft aus, vielmehr wird die (auch strukturelle) Gewalt zugleich dermaßen rationalisiert und ritualisiert, dass sie *de facto* Legitimität oder sogar Legalität erringt.

**Frauen, Juden und sozial Unterlegene** sind für Jelinek im bestehenden System vornehmlich aufgrund ihres Geschlechts, ihrer Rasse oder ihres niedrigen sozialen Ranges mehr oder minder entrechtet, Ansprüche auf ihre Subjektivität, Besonderheit und (Menschen-)Rechte zu erheben. Individuelle Eigenschaften werden ihnen in vieler Hinsicht aberkannt. Sie werden als „Andere“ oder gar „Fremde“ von ihren Gegengruppen ausgegrenzt, ihre Andersartigkeit wird pointiert hervorgehoben, damit sich die Suprematie der oft als „Wir“ bezeichneten (Volks)Gemeinschaft bestätigen kann (siehe die Stücke „Wolken.Heim.“, 1990, „Stecken Stab und Stangl“, 1997, „Das Werk“, 2002).

**In ihrem Roman „Lust“ (1989)** z. B. thematisiert Jelinek vorwiegend, dass die Frau kein Recht hat, Nein zu sagen bzw. ihre weibliche Begierde dem Mann gegenüber zu behaupten. Deshalb wird die Frau in einen Gegenstand männlicher Lust und männlichen Begehrens eingezwängt. Aus diesem Grund manifestiert die Protagonistin keine direkte Widerrede und keine deklariert psychische Entwicklung. Man kann zwar ihre Gewalt Erfahrungen verfolgen, erfährt aber äußerst wenig von ihren Empfindungen.

## Geschichte & Gewalt / Theater der „Negation“

**In vielen ihrer Hauptwerke**, allen voran dem *opus magnum* „Die Kinder der Toten“ (1997) - zeigt Jelinek die Kontinuität von faschistischem Gedankengut in unserer Kultur, das etwa in den Heimatfilmen der 50er Jahre. Der Philosoph Rudolf Burger schreibt: „Ihr bevorzugter Schauplatz ist das österreichische Kleinbürgertum, die soziale Klasse, die, wie überall, aus ihrer Not eine Tugend macht und noch aus ihrer Unterdrückung Lust gewinnt, zu deren spezifisch nationaler Eigentümlichkeit jedoch ein ungebrochener, brutal-gemütvoller Alltagsfaschismus gehört.“ („Der böse Blick der Elfriede Jelinek“, in: „Gegen den schönen Schein“, 1990, S. 19-20). Und er konstatiert, dass es in ihren Werken weder um „Pornographie“ noch um existentialistische Lehrstücke geht, sondern um „mikrosoziale Studien menschlicher Zerstörung“.

**In programmatischen Texten wie „Ich möchte seicht sein“ (1983)** oder „Sinn egal. Körper Zwecklos“ (1997) legt Jelineks Theaterkonzeption dar. Sie will das Theater als Ort der absoluten Künstlichkeit verstanden wissen und wendet sich gegen die Schauspieler, die Leben vortäuschen: „Ich möchte nicht sehen, wie sich ein Schauspielergesicht eine falsche Einheit spiegelt: die des Lebens“. Die Schauspieler werden dabei zum Eigentlichen, der Effekt zur Realität. „Und ich sage: „Weg mit ihnen! Sie sind nicht echt. Echt sind nur Wir!“

ADDENDUM „Theater of Empowerment“

FLEISCHEREI / Soziotheatrales Konzept 2007-2008

*„Elfriede Jelinek ist eine Pessimistin. Sie zeigt, dass es den Frauen schlecht ergeht, solange die Männer das Sagen haben, den Markt beherrschen, den Diskurs bestimmen und die Regeln aufstellen. Sie schreibt eine Literatur der totalen Negation. Dies wird ihr als totale Negativität angelastet. [...] Gleichzeitig ist ihr Negativismus ihr stärkster Schutz: von ihm prallt alle Kritik ab, fällt auf die Kritiker zurück und blamiert sie. Das eben macht sie so wütend.“ - Sigrid Löffler, Herrin der Unholde und der Gespenster“, in: Literaturen, 12/04, S. 12*

**Jelineks Bekenntnis zu einer Literatur der totalen Negativität**, zu Satire, Ironie und Grotteske als Methoden der Entmythologisierung, ist zugleich eine Absage an eine realistische Literatur, die an traditionellen Begriffen wie Subjektivität und Individualität festhält. Ihre literarische Verfahrensweise der Destruktion und Verfremdung von vorgefundenem Sprachmaterial ist der Aufklärung verpflichtet und als politische Aussage zu verstehen. Von der Kritik wurde immer wieder ihre „Kälte“ bemängelt - dass in den Texten keine positiven Utopien und keine positiven Entwürfe des Weiblichen zu finden sind. Darin liegt aber gerade ihre Leistung: in der Inszenierung der Weiblichkeitsmythen - allen voran der von der Natur der Frau – kehrt sie die Syntax der Sinnstiftung gegen sich selbst und behauptet ein gänzlich anderes Begehren der Frau.

**Seit ihrem Stück „Totenauberg“ (1991)** – ein Diskurs über Heidegger und Hannah Arendt zwischen den Polen von Natur und Technik, Bodenständigkeit und Emigrantentum - entwickelt Jelinek zunehmend ein Theater der Themen und Collagen, gefertigt aus vorgefundenen Idiomen, monologischen Blöcken – neben- oder gegeneinander gestellt wie Teile eines Musikstücks – die wechselnden Text-„TrägerInnen“ zugewiesen werden.

### Autorin & Öffentlichkeit

**Spätestens seit dem Medienwirbel um ihren Roman „Lust“ (1989)** stellt sich die Frage nach den Strategien der Vermarktung von Elfriede Jelineks Texten - und der Person. Es gibt wohl kaum eine zeitgenössische Autorin, von der so viele Photos, Interviews und Porträts in den Medien kursieren und an dem/der sowohl die Feuilletons als auch Boulevard-Blätter Interesse haben. Jelineks Weigerung, in der Öffentlichkeit aufzutreten, widerspricht eklatant der Bilderflut, die sie in den Medien begleitet, aber auch ihren vielschichtigen Selbstinszenierungen – von der Mode bis zu ihrem politischen Aktivismus. Einer der gelungensten Akte dieser Solo-Performance war wohl ihre Ablehnung, den Literaturnobelpreis 2004 persönlich in Stockholm entgegenzunehmen und stattdessen eine selbst verlesene Rede über den Dichter/die Dichterin im „Abseits“ auf Video projizieren zu lassen...

### Zivilisationskritik - aus der Begründung der Schwedischen Akademie

**"Der Nobelpreis für Literatur des Jahres 2004** wird Elfriede Jelinek verliehen für den musikalischen Fluss von Stimmen und Gegenstimmen in Romanen und Dramen, die mit einzigartiger sprachlicher Leidenschaft die Absurdität und zwingende Macht der sozialen Klischees enthüllen. 1970 entstand der satirische Roman 'wir sind lockvögel baby!'. Er trägt den Charakter einer sprachlichen Widerstandshandlung, die gegen die Unterhaltungskultur und ihre verlogenen Vorstellungen von einem guten Leben gerichtet ist. Diese Romane ('Die Liebhaberinnen' [1974], 'Die Ausgesperrten' [1980] und der 1983 vor autobiografischem Hintergrund verfasste Roman 'Die Klavierspielerin') stellen im Rahmen ihrer Problematik jeder für sich eine Welt ohne Gnade dar, in der der Leser mit einer festgefahrenen Ordnung von Gewalt und Unterwerfung, Jäger und Beute konfrontiert wird. Jelinek zeigt, wie die Klischees der Unterhaltungsindustrie ihren Einzug in das Bewusstsein der Menschen halten und ihren Widerstand gegen klassenbedingte Ungerechtigkeit und geschlechtliche Unterdrückung lähmen. In 'Lust' (1989) **überführt Jelinek ihre Gesellschaftsanalyse in**

**ADDENDUM „Theater of Empowerment“**

**FLEISCHEREI** / Soziotheatrales Konzept 2007-2008



**grundlegende Zivilisationskritik**, wenn sie die sexuelle Gewalt gegen Frauen als Grundmuster unserer Kultur beschreibt. Jelinek hat mit leidenschaftlicher Wut Österreich gegeißelt, das sie in dem phantasmagorischen Roman 'Die Kinder der Toten' (1995) als Totenreich darstellt. Das Genre der Texte ist oft schwer zu bestimmen. Sie schweben zwischen Prosa und Poesie, Beschwörung und Hymne, sie enthalten Theaterszenen und filmische Sequenzen. Was sie in den Stücken der letzten Jahre auf die Bühne stellt, sind keine Charaktere, sondern 'Sprachflächen', die einander konfrontieren. Das bisher letzte publizierte dramatische Werk, die 'Prinzessinnendramen' ('Der Tod und das Mädchen I-V', 2003) variiert ein Grundthema der schriftstellerischen Tätigkeit, das Unvermögen der Frau, voll und ganz in einer Welt zum Leben zu gelangen, in der sie von stereotypen Bildern verdeckt wird." (wiedergegeben aus: Welt Kompakt Berlin, 8. Oktober 2004; unsere Hervorhebungen).

### Nachbemerkung zur Trilogie „In den Alpen“

*„Die Trilogie »In den Alpen«, »Der Tod und das Mädchen III« und »Das Werk« handelt von Katastrophen und dem Gegenteil von Katastrophen, dem Bau, dem Aufbau. »In den Alpen« handelt von einem der schlimmsten (wenn nicht dem schlimmsten) Unfall der österreichischen Nachkriegszeit. In einer Gletscherbahn bricht aufgrund von Indolenz und Unfähigkeit und Gier nach Profitmaximierung im Fremdenverkehr (nachträglicher Umbau der Bahn in ein »schnittigeres« Gefährt, dem modernen Tourismus entsprechend, aus leicht brennbarem und Gifte erzeugendem Plexiglas, Einbau eines billigen Heizlüfters, nachträgliche Isolierung mit Nadelholzbrettern etc.) ein Brand aus. Es ersticken und verbrennen innerhalb kürzester Zeit 155 Menschen, die zum Schifahren aufs Kitzsteinhorn und zu dessen »ewigem« Gletscherfirn aufgebrochen waren. Der Text arbeitet mit Zitaten aus Originaltexten des frühen Alpinismus, einer Aufbruchphase, in der die Alpen noch nicht als Sportgerät für die Massen, sondern als Naturereignis wahrgenommen, eigentlich mehr: vergötzt, sozusagen aristokratisiert, geadelt wurden, als wahrer Besitz weniger, als elitäres Erlebnis, das den Massen aber auch gewissen Minderheiten) verschlossen bleiben muß. Diese Einschübe, die ich, wie Brennstäbe, in den Text-Reaktor, der da vor sich hin kocht, einführe, manifestieren einen Ausschluß [...] Den einen gehört das Gebirge, die anderen sind und bleiben ausgeschlossen, vor allem sind diese anderen: die Juden. Die Geschichte des Alpinismus seit dessen Beginn ist eine Geschichte auch des Antisemitismus. [...] Vor der Tür zur Unterwelt oder dem Jenseits oder wie man es nennen will, tritt ihnen einer entgegen, der zur Auslöschung vorgesehen war und für die Ausgelöschten spricht, als einer, der nie einer wie die anderen sein durfte. Er darf ja nicht einmal einer wie jeder sein. Er muß wie alle seine Schicksalsgefährten sein. [...] Das Werk«: In Kaprun steht auch eins der größten Speicherkraftwerke der Welt, eine fast beispiellose Herausforderung der Natur an die Technik, sich über sie zu setzen, die Wasser in drei gigantischen Stauseen zu fassen und in die Turbinen zu werfen, damit das »Land am Strome« (Bundeshymne) mit Strom versorgt werden kann. Die Herausforderung des Gebirges, es zu melken, um Maschinen anzutreiben und die Technik voranzubringen. [...] Ich habe in diesem Stück, das dem verstorbenen Einar Schleef gewidmet ist, versucht, etwas über »den« Arbeiter zu schreiben. Der Sportler wie der Arbeiter sieht in den Bergen einerseits Herausforderung, andererseits Arbeitsgerät. Die einen betätigen sich zum Spaß an den Bergen (und können schrecklich scheitern), die anderen vollbringen ein monströs-gigantisches Aufbauwerk. Ein Gutteil der österreichischen Identität nach dem Krieg, als das Land rasch wieder für frei und unschuldig erklärt wurde, beruhte auf dieser technischen Großleistung. Kaprun wurde mit Geldern des Marshall-Plans im Jahr des Staatsvertrags 1955 fertig gestellt und zog einen langen Rattenschwanz an nationalen Mythen hinter sich her, die aber buchstäblich auf den Gebeinen und der Ausbeutung von Getöteten beruhten, und die Getöteten wurden der Natur geopfert, sehr viele starben ja durch Lawinen. [...] Zusammenfassend könnte man vielleicht sagen, diese drei Stücke seien Stücke über Natur, Technik und Arbeit. Und alle münden sie ins Unrettbare, gebaut auf Größenwahn, Ehrgeiz und Ausschluß und Ausbeutung von solchen, die »nicht dazugehören«.*

- **Elfriede Jelinek**, Nachbemerkung, in: *In den Alpen*, Berlin Verlag, 2002, S. 253-259.

**ADDENDUM „Theater of Empowerment“**

**FLEISCHEREI** / Soziotheatrales Konzept 2007-2008



## 5. Textbeispiele der AutorInnen

### **\*Ich Bin Ein Echter Wiener!\* - Stücktext**

#### **von Charles Ofoedu alias Obiora C-Ik Ofoedu (2006)**

\*Every life migrates from a womb, thus, we are migrants from our mothers' wombs to this earth.\*

They say we are all Wiener; yet they see two categories of Viennese – the Echter Wiener and the rest of us. The rest of us, who are being seen as under-class Viennese, sub-Viennese, bio-Viennese, neo-Viennese or even Echter Wiener. Is this not the same old game of divide and rule?

Like every big city, Vienna is a gathering place of people with different social and cultural diversities, numerous ideas and backgrounds. It was once a melting point for various grandparents and great grandparents, who came from various areas and quarters with diversified languages; and we most vary as their sons and daughters.

They came in various times - in the era of Roman rule when the tall walls of the Roman Empire ran broad and wide across Europe. Never was Grüß Gott then spoken as a greeting. It was common use in their home country that they did not see the need to promote it in Vienna. Instead they preferred Gegrüßt Salve Vindobona to it. But today Grüß Gott has become the commonest means of greeting for the Viennese, and yet we are Echter Wiener.

Upon the arrival of the Germanic tribes as our step great grandparents and grandparents, they consolidated upon what the Romans had left behind, and increased and multiplied. Their language was difficult that we could not speak it as our would-be mother tongue. Only but a few of us who have the interest do learn it today in the school; and yet we are Echter Wiener.

The Slavs and the Celts later came at respective periods to renew our very quest for new grandparents and great grandparents. The confusion notwithstanding, we went ahead marrying and remarrying ourselves regardless of who were our brothers and sisters. For one, our Celtic kinfolks are to this day in Switzerland, and our Slavic kinfolks are in former Czechoslovakia, and yet we are Echter Wiener.

The Babenberger is also a name to remember, and was regarded as having ruled with high-handedness. This name so terrorised children that once it was mentioned they hid behind their parents or crawled under their beds crying.

The boat was full when the Jews later arrived, so we isolated them in a fishermen's slums in the Vienna second district. We must be Echter Wiener without them. Yet we opened our arms to welcome an extended Monarch that invariably swelled our population as Echter Wiener. And then we acquired names from all around us; and yet we are Echter Wiener; or seemly Echte Monarch Wiener.

**ADDENDUM „Theater of Empowerment“**

**FLEISCHEREI / Soziotheatrales Konzept 2007-2008**

The Monarch was already gone, gone under the rabble of war when the French, British, Americans and Russians arrived in military uniforms to fight the great war, dividing us into four districts of Vienna.

We could not go against what the Monarch era had put together. It had crowned it all that we must remain a big family in the name of Echter Wiener. To go against this is not only to put asunder what the great Monarch has thus put together, but also to go against our history, which has retained and kept us and our names together this day.

What is, however, troubling is that the telephone books are blaspheming our names, making them sound foreign as through we were outsiders or immigrants and not Echter Wiener. Stupid yellow pages of books that are betrayers, wanting to expose us; they should rather be burned and destroyed; we are by all means Echter Wiener

Are the telephone books not to blame for their clash of identity, their inability to truly hold us together as one people; or for their quest for a special place, pride and arrogance to rank themselves as Echter Wiener? Or for speaking Vienna dialect known as Wienerisch? Is talking with mouth full of muffled words or as if about to vomit words, the variety of mother-tongue they were born into? If not, why don't they speak the original languages of their grandparents and great grandparents? Are they ashamed of identifying with their origin? Otherwise they could lose their dreamed-of birth-right - Echter Wiener. Or are they ashamed of associating with the kind of mixed languages that would have evolved and sounded like a babel of language? I hate to talk about the sour taste this could leave in the ear, and the confusion it would have created.

Where has the Schönbrunner Deutsch gone? Fine German language that was just like Queen English, and was spoken by the Adelige, who spoke through their nose, raised up into the air.

## „Schicksal“

### Dramatische Skizze von Magda Woitzuck (2006)

Mir war zum Kotzen.

Dafür gab es drei Möglichkeiten.

Nr. 1: Die drei Portionen Creme Brulée

Nr. 2: Diese ewige Grenzübertretung zwischen Champagner und Rotwein (wobei beide gute Qualität)

Nr. 3: Ich habe (Robert) verloren.

Wenn man davon ausgeht, dass das hier das Ende vom Weg ist, könnte man sagen, dass es sich überhaupt nicht ausgezahlt hat, ihn jemals begonnen zu haben. Wenn man davon ausgeht.

Wenn man aber davon ausgeht, dass der Weg erst mit dem Tod aufhört, dann, ja dann, ist alles was war ab heute null und nichtig. Dann habe ich den Weg nie angefangen. Es gibt eine dritte Möglichkeit: man verliert den eigentlichen Weg aus den Augen. Man verirrt sich. Ich glaube, es kommt nur einmal alle Ewigkeiten vor, dass man glaubt, sich verirrt zu haben, und dabei ist man eigentlich richtig. Hat vielleicht sogar eine Abkürzung gefunden.

ADDENDUM „Theater of Empowerment“

FLEISCHEREI / Soziotheatrales Konzept 2007-2008



Ich glaube nicht, eine Ausnahme zu sein. Ich bin nicht die eine Person, die die Abkürzung gefunden hat. Ich sitze in der kompletten Sackgasse. Sackgassiger geht es nicht. Dead end. Ich weiß, dass der Moment kommen wird.

Das Streichquartett spielt einen zarten Walzer. Von da wo ich sitze kann ich die Schwäne auf dem Teich schaukeln sehn. Die Menschen tanzen. Alles riecht nach diesen verdammten Blumen, dabei hab ich 50 Euro darauf gewettet, dass sie unecht sind. 50 Euro die ich natürlich nicht habe.

„Geht es Ihnen nicht gut?“, fragt einer der Kellner der den Nachbartisch abräumt.

„Sie sehen blass aus.“

„Ich hätte gern einen Drink.“

„Da vorne ist die Bar, da können Sie sich etwas bestellen.“

Er richtet seinen Blick nach rechts und zeigt mir den Weg.

„Mein Gott, die Bar ist aber weit weg.“, höre ich mich sagen.

So weit weg ist die Bar. Hinter der Bar steht einer mit nach hinten gebundenen lockigen Haaren. Sieht arabisch aus. Oder persisch. Oder wie ist doch gleich der politisch korrekte Begriff.

„Ich wette mit Ihnen, es sind nicht mehr als 25 Schritte.“, lächelt er und stellt eine Champagnerflöte auf sein Tablett. Ich sehe den Abdruck von rosarotem Lippenstift am Rand.

„Ich wette nicht.“, sage ich. Lüge. Stehe langsam auf. Streiche mir das Kleid über den Oberschenkeln glatt. Setze mich wieder. Mit diesen Schuhen mache ich keine 25 Schritte mehr. Nicht einmal einen, so wie sich meine Fußballen anfühlen. Ich muss plötzlich lachen bei der Vorstellung, bei Morgendämmerung noch immer hier zu sitzen, hier zu sitzen weil ich es nicht schaffe, einen einzigen Schritt mit diesen Schuhen zu machen.

„Die Schuhe?“, fragt er mitleidig. Ich nicke.

„Macht nichts. Dann ziehe ich sie eben aus.“, antworte ich. Bücke mich. Fädle den Riemen aus der Schnalle. Ziehe den Schuh vom Fuß. Am großen Zeh ist mir ein Stück Nagellack abgeblättert.

Ich binde die Riemen der beiden Schuhe aneinander und hänge sie über die Sesselkante. Ich erinnere mich an das Geräusch, das die Kreditkarte gemacht hat, als die Verkäuferin in dem Laden sie durch den Schlitz gezogen hat. Viel Vergnügen damit, das waren ihre

Worte gewesen. Viel Vergnügen mit diesen wunderbaren, zierlichen, niedlichen total und ganz und gar unbrauchbaren komischen Schuhen die sie sich da um ein Heidengeld gekauft haben. Anastasia die IV hatte sie mir erlaufen. Gutes Pferd, wenn sie nicht in Galopp verfällt. Kaum ein Pferd, das schneller trabt.

Also barfuss. Hoffentlich hat keiner ein Glas zerbrochen.

Es sind 26 Schritte. Der Walzer ist zu Ende. Die Leute applaudieren höflich leise in ihre Handinnenflächen. Applaudieren sich zu. Die Musiker ziehen ihre Instrumente wieder an sich, da wird eine Violine zurück unters Kinn gedrückt, dort ein Kontrabass erneut von hinten in eine Liebesumarmung gezogen, und hier, was passiert hier...

„Was hätten Sie gerne?“, fragt er. Der arabisch/persisch Aussehende, der, mit den adlerschwingenden Augenbrauen und dem leicht fliehenden Kinn.

„Was können Sie gut?“, frage ich, kann den Blick nicht von der zärtlichen Umarmung des Kontrabassisten losreißen.

„Caipirinha? Passt gut zu dieser warmen Nacht.“, suggeriert er mir. Hat die Hand schon bei den Flaschen. Lange, dunkle Finger.

„In Ordnung.“, sage ich, „In Ordnung. Caipirinha. Caipirinha ist toll.“

Er fängt an. Ich entdecke ein blitzendes Namensschild an seiner Brust. Said.

„Said.“, sage ich, nur um auszuprobieren, wie es klingt.

Er schickt mir einen warmen Blick von unten.

„Sa-jid. So spricht man es aus.“, meint er leise.

„Sa-jid. Alles klar. Ich bin Sara. Sara ohne H.“

„Auch mit wären Sie hübsch.“, höre ich leise. Es ist fast so, als ob er es gar nicht gesagt hätte. Als ob ich es mir eingebildet habe. Er tut so, als ob er nichts gesagt hätte. Kein Blick. Keine Bewegungen als die notwendigen.

Er schaufelt Eis ins Glas. Das Eis knackt. Ich mag das Geräusch, die knackenden Eiswürfel im Glas. Das liegt an der Wärmeausdehnung hat Robert mir erklärt. Und mir damit den Zauber genommen. Aber nur halb. Nur halb.

Er stellt das Glas vor mir ab. Ich entdecke kleine schwarze Härchen auf seinen Fingergelenken.

„Said, warum tanzen die Menschen auf Hochzeiten?“

„Sara, warum trinken die Menschen auf Hochzeiten?“

Überrascht lasse ich mich auf den Barhocker fallen.

„Das ist eine blöde Frage.“, sage ich.

„Das war deine auch. Sie tanzen, du trinkst.“

Die Stille steht und fällt. Ein Pärchen kommt in das dämmrige Licht der Bar, er hält sie um die Schultern und sie lachen. Bestellen Orangensaft und Vodka. Said dreht sich weg von mir. Ich nehme einen Schluck. Der Drink ist stark. Das Pärchen nimmt die Gläser und verschwindet.

„Bist du allein hier?“, fragt er, hat mir den Rücken zugekehrt, wischt die Arbeitsfläche ab.

„Das ist die Hochzeit meines Bruders.“

„Robert?“

„Robert.“

Er sagt nichts.

„Robert und Susanna.“, sage ich und stütze den Kopf in meine Hände. Das Holz der Bar ist sauber und glatt. Meine Eltern haben keine Kosten und Mühen gescheut, den Park zu mieten, diese ganzen Zelte, diese Tische, das Personal. Eine Bar in einem Park aufzustellen.

Und Said. Said in die Bar reinstellen. Mit einem silbernen Plakettchen an der Brust.

„Du bist nicht glücklich über die Hochzeit?“

„Sie werden mich hassen.“

Er wischt einen Aschenbecher trocken und lehnt sich an die Bar.

„Warum?“

Eine verkürzte, vereinfachte Version der Moldau dringt zu uns herüber. Eine Vier-Musiker Moldau.

„Ich habe auf das falsche Pferd gesetzt. Ich meine, auf das richtige. Es war bloß zu langsam.“

Ich hebe das Glas und lasse die Eiswürfel klimpern.

„23 000.“, seufze ich. Jetzt ist es raus. Ich habe 23 000 Euro verloren. Bei einer Wette. Ich. Die mit dem todsicheren Näschen für schnelle Pferde. Die mit dem sechsten Sinn.

„Das ist viel Geld.“, sagt er und nickt. Ich schaue auf. In seine tiefen, braunen Said-Augen.

„Dein Geld?“, fragt er und verschränkt die Arme über der Brust.

„Robert und Susanna.“, sage ich.

„Uhh.“, sagt er.

„Sie haben es in meine Obhut gegeben. Ihre Eltern und unsere. Damit ich es ihnen morgen gebe. Als Scheck. Beim Brunch. Bevor sie wegfahren. Du weißt schon. So ein Herzeigeplastikscheck, in der Größe eines Couchtischchens.“

„Uhh.“, sagt er wieder.

„Sagst du noch was anderes als Uhh?“, frage ich und richte mich auf.

Er verzieht seinen Mund zu einem breiten Lächeln.

„Galopp oder Trabrennen?“, grinst er.

Ich lächle. „Galopp.“, sage ich und gebe ihm mein Glas.

„Noch einen.“

Er nickt und greift nach den Flaschen. Der Mond hängt in den Zweigen der Bäume, die die Tanzfläche einrahmen. In drei Tagen ist der voll. Voll mit was? Form? Farbe?

Said hat einen breiten Rücken. Kurz stelle ich mir vor, wie er riecht, wenn man nackt neben ihm einschlafen würde, die Nase noch mal zwischen die Schulterblätter schieben, schnuppern.

Wieder vergeht einige Zeit, bis er etwas sagt.

„Wie hieß das richtige Pferd?“, fragt er und wieder taucht die Schaufel in den Kübel und birgt Crasheis.

Ich lache auf. Es ist nicht das erste Mal. Das erste Mal darüber hab ich im Auto gelacht, als Markus mich nach Hause fahren wollte. Ich saß am Beifahrersitz. Auf dem riesigen Parkplatz vor der riesigen Rennbahn. Total betrunken. Das zweite Mal dann im Flugzeug hierher.

„Faith.“, lache ich und er sagt, „Wie?“ und ich sage wieder „Faith.“, gluckse fast schon vor Vergnügen.

„Das Pferd heißt „Schicksal“, verdammte Scheiße noch einmal!“, sage ich und nehme einen großen Schluck der mir fast im Hals stecken bleibt, weil er sich mit dem aufsteigenden Lachen nicht vertragen mag.

„Schicksal.“

„Uhh.“, sagt Said.

„Wissen sie es schon?“

„Natürlich nicht.“

Wann hätte ich diese Kleinigkeit fallen lassen sollen? Während ich Susanna den Brautschleier festgesteckt habe? Oder gleich, als ich vom Flughafen gekommen war, total gestresst, 1 Stunde 45 hatte das Flugzeug Verspätung gehabt; kaum daran glaubend, es überhaupt noch rechtzeitig zu schaffen. Meine Mutter im cremefarbenen Hosenanzug, die Haare im Sturm, die Augen schwimmend vor Aufregung, Wo warst du?, Der Flug Mama, der Flug, Ich habe die 23 000 verwettet.

Said zieht mit zwei Fingern ein Päckchen zerkrautschter Marlboro aus seiner Jackettasche. Wir sitzen allein an dieser eigens für diesen Zweck aufgestellten Bar. Als ich da sitze wird es mir klar: Said und ich in diesem schwummrigen Licht. Gott hat ihn mir geschickt. Einer auf der Seite des Lichts, einer auf der Seite des Schattens.

„Rauchst du?“, fragt er und wirft das Päckchen vor mir auf das Holz.

Ich ziehe eine hervor und stecke sie mir zwischen die Lippen. Er gibt mir Feuer und stellt zwei kleine Gläser vor uns hin. Dann streckt er sich und zieht die Vodkafflasche aus ihrer Halterung. Ich kann ihn riechen, herb und ein wenig fremd, aber nicht zu sehr, eigen, aber auch nach gar nichts. Vielleicht hat er noch etwas vor, wer weiß.

Er füllt die Gläser bis unter den Rand.

„Trinken wir auf das Schicksal, Sara.“

„Okay.“, sage ich.



© 2006 Konzept : Eva Brenner(A/USA)  
Künstlerische Gesamtleitung: Eva Brenner, Andreas Pamperl (A)  
Assistenz: Katka Csanyiova (SK); PR&Pressearbeit: Monika Anzelini, [monika@anzelini.at](mailto:monika@anzelini.at);  
Informationen: **FLEISCHEREI**, Kirchengasse 44, 1070 Wien,  
[office@experimentaltheater.com](mailto:office@experimentaltheater.com), [www.experimentaltheater.com](http://www.experimentaltheater.com)

ADDENDUM „Theater of Empowerment“  
FLEISCHEREI / Soziotheatrales Konzept 2007-2008