



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Fröhliche Csarda –
Theater als Werkzeug der interkulturellen
Kommunikation im Südburgenland

Verfasser

Thomas Horwath

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

317 Diplomstudium Theater,- Film, und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider

Die Fröhliche Csarda -
Theater als Werkzeug der interkulturellen
Kommunikation im Südburgenland

Thomas Horwath 02/09

Für Lilli und Merlin¹

¹ Die einen Riesenspass dabei hatten ihren Vater wieder in der Schule zu sehen.....

Mein Dank gilt in erster Linie allen die an dieser Diplomarbeit mitgearbeitet haben. Im Laufe von drei Jahren waren einige mehr daran beteiligt, als ich das erwartet hätte. Hier sind natürlich zuerst all jene zu nennen, die es ermöglicht haben dieses Theaterprojekt zu realisieren, denn sonst hätte ich nichts gehabt worüber ich schreiben hätte können.

Zunächst meine beiden Übersetzer, für die ungarische Sprache Zoltan Marton, ein befreundeter Regisseur aus Budapest, und Sabrina Rasinova, eine befreundete Bookerin in Wien, die z. T. in der ehemaligen Tschechoslowakei aufgewachsen ist. Ein wertvoller Beitrag für diese Arbeit und eine persönliche Bereicherung sind die Interviews, die ich mit Michael Muhr, Peter Hochegger, Erwin Kisser, Sandra Selimovich und Rudolf Sarközi führen durfte.

Allen voran möchte ich Michael Muhr nennen der mir nicht nur in Bezug auf das Theaterstück hilfreich war, sondern auch weil er mir einen Einblick in die „burgenländische Seele“ gab, die es mir ermöglichte, viele Umstände und Zusammenhänge mit dem Theaterprojekt und dem wirklichen Leben zu erkennen. Natürlich gilt auch mein Dank meiner Mutter, denn sonst wäre ich nicht hier. Sie hat mich immer wieder ermutigt weiter zu machen, auch wenn ich manchmal drohte stecken zu bleiben. Mein besonderer Dank gilt auch meinem Vater der sich dankenswerterweise bei der Durchsicht behilflich war.

Danke auch meinen Onkel Reinhard und meiner Schwester Tini.

Und natürlich gilt mein größter Dank

Univ.Prof.Dr. Hilde Haider-Pregler, die mich mit ihrem Humor, vor allem aber mit ihrer humanistischen Sichtweise nachhaltig geprägt hat und an das Thema meiner Arbeit geglaubt hat.

Herzlichen Dank!

Thomas Horwath

Die Fröhliche Csarda – Theater als Werkzeug der interkulturellen Kommunikation im Südburgenland

Teil A – Theaterteil.....S. 6

Einleitung.....	S. 6
Forschungslage und Material.....	S.11
1.) Volksstück.....	S.15
1.1) Was ist das eigentlich – das Volk?	S.17
1.2) Was ist denn das eigentlich das Volksstück?.....	S.19
2.) Theaterland Burgenland – Die Entwicklung des Volksschauspiels.....	S.24
2.1) Das alte Volksschauspiel im Burgenland.....	S.25
2.2) Das Wiener Volkstheater.....	S.29
2.3) Die Entwicklung des burgenländischen Schauspiels nach 1920.....	S.34
2.3.1) Die Laintheater.....	S.36
2.3.2) Die Berufstheater.....	S.41
2.3.4) Berufstheater & Laintheater & die „Fröhliche Csarda“.....	S.46
2.4) Dario Fo & Augusto Boal.....	S.47

Teil B – Theateranthropologischen Teil.....S.52

1.) Schechner Goffman & Turner	S.54
2.) Interkulturelles Theater.....	S.59
2.1) Interkulturelles Theater – Die Modelle im Einzelnen.....	S.60
3.) Theaterethnologische Forschung in Österreich.....	S.63
3.1) Jüdisches Theater.....	S.66
3.2) TheatermacherInnen türkischer Herkunft in Wien...S.	70
3.3) Romatheater in Österreich.....	S.72
3.4) Praktizierte Formen des interkulturellen Theaters in Österreich im Vergleich mit der „Csarda“.....	S.74

Teil C - „Die fröhliche Csarda“.....S.79

1.) „Die Fröhliche Csarda“ & der Inhalt.....S.79
2.) „Die Fröhliche Csarda“ & die völlige Auflösung des
Raums zwischen Bühne und Publikum.....S.82
3.) „Die Fröhliche „Csarda“ und Authentizität.....S.87
4.) „Die Fröhliche Csarda“ & die Sprachen.....S.89
5.) „Die Fröhliche Csarda“ & die Finanzierung.....S.93
6.) „Die Fröhliche Csarda“ & die Aufführung.....S.95
7.) „Die Fröhliche Csarda“ & die FrauenS.96
8.) „Die Fröhliche Czarda“ & und die Politik.....S.99
9.) „Die Fröhliche Csarda“ & Die Pendlerproblematik....S.102
10.) „Die fröhliche Csarda“ :
Tourismuskultur vs. Volkskultur.....S.105
11.) „Die Fröhliche Czarda“ &
die Grenzen zur Authentizität.....S.109
Zusammenfassung - Das Lachen ist die Katharsis der
Komödie.....S.112

Anhang:

Anhang 1: Niederschlag in den Medien.....S.115
Anhang 2: Szenenprotokoll.....S.119
Anhang 3: Beziehungssituation der Figuren im Stück....S.137
Bibliografie.....S.138

Teil A - Theaterteil

Einleitung

Der Titel den ich anfänglich gewählt hatte, war „Zur fröhlichen Csarda oder „Selbst ist die Frau“ : eine theateranthropologische Aufführungsanalyse. Der Grund, warum ich dieses Stück wählte, war, weil es eine Schnittstelle zwischen theaterwissenschaftlichen und anthropologischen Arbeitsbereichen ist. Das Besondere an dieser Schnittstelle ist, dass diese nicht auf einem fernen Kontinent im indigenen Ambiente stattfindet, sondern mitten in der dörflichen Struktur des westlichen Kulturraums. So forderte mich das Stück selbst auf theateranthropologische Untersuchungen durchzuführen. Dieser Umstand lässt sich als die erste Besonderheit feststellen. Verbindungen zur Soziologie lassen sich vom Anfang an bei den Untersuchungen vermuten. Im Voranschreiten meiner Studien zum Stück „Zur fröhlichen Csarda oder Selbst ist die Frau“ stellte ich immer öfter fest, dass dieses Stück ein Unikum darstellt, das nicht leicht nach gängigen Theaterkonzepten einzuordnen war. Was sofort an diesem Stück ins Auge fiel, war der Versuch eines integrativen² Theaters oder der (gelungene³) Versuch Theater als integratives Werkzeug interkultureller Kommunikation zwischen Volksgruppen einzusetzen.

„Zur fröhlichen Csarda oder Selbst ist die Frau“ ist das zweite Stück einer geplanten Familientrilogie und führt uns ein zweites Mal humorvoll in das familiäre Chaos der Familie Koeszegi⁴.

² Unter Integration im Theater verstehe ich nicht nur Plätze für Rollstuhlfahrer im Publikum bzw. Menschen mit Handicap auf der Bühne. Die Idee eine Theateraufführung als Integrationselement für mehr als zwei Volksgruppen einzusetzen, war neu für mich. Deshalb ist das Wort Integration in dieser Arbeit in diesem Sinn zu verstehen, wird aber noch ausführlich bearbeitet im Bezug auf das Stück.

³ Das Wort „gelungene“ steht deshalb in Klammer, weil Integration natürlich nicht mit der Aufführung eines Theaterstücks zu erreichen ist. Dieser Prozess wird vermutlich viel mehr Zeit in Anspruch nehmen. Theater kann aber gerade deshalb ein wichtiges Werkzeug zur Integration sein, weil es ein Spiegel der Gesellschaft sein kann, in dem sie sich selbst sieht, beurteilt und durch neue Einsichten geläutert das eigene Handeln überdenkt und entsprechend ändert. Ich möchte allerdings nicht so weit gehen, es als moderne Form der Katharsis zu bezeichnen.

⁴ Das erste Stück dieser Gruppe heißt „Die Burgenländische Hochzeit“ und wurde 2001 anlässlich der Feiern „80 Jahre Burgenland“ uraufgeführt. Dieses Stück wird im Theaterteil noch ausführlich erwähnt werden.

Die zu analysierenden und zu bearbeitenden Themen haben sich aus dem Stück selbst ergeben und waren geprägt von soziologischen Studien, wirtschaftlichen Untersuchungen, ethnologischen Eigenheiten und natürlich der geschichtlichen und der theatergeschichtlichen Entwicklung des kleinen Burgenlandes - des Südburgenlandes. Aus soziologischer Sicht wird die Situation der Pendlerwitwen und deren Männern, die nur am Wochenende zu Hause sind, angesprochen. Daraus ist auch der Untertitel des Stücks „*Selbst ist die Frau*“ entstanden. Dieser Untertitel ist mehrdeutig zu verstehen. Eng damit verknüpft sind die wirtschaftlichen Gegebenheiten, die Männer dazu zwingen in weit entfernten Städten Arbeiten anzunehmen, um das wirtschaftliche Überleben der Familie zu sichern. Durch den Einbezug der fünften Eu-Erweiterung⁵, zu deren Zeitpunkt die Aufführungen stattfanden, wurde der bis dahin enge topografische Raum um die Grenze zu Ungarn innerhalb des Stücks erweitert - und damit wurde jener regionale Raum wieder vereinigt, der zuvor durch den Eisernen Vorhang getrennt worden war.

Inhaltlich hat die Protagonistin des Stücks Frau Margit Koeszegi ein in Konkurs gegangenes Dorfwirtshaus übernommen, und zwar mit dem Ziel daraus ein Musikgasthaus zu machen. Aus unterschiedlichen Gründen war sie nun der Ansicht, es würden ungarische Touristen damit angelockt werden, wenn eine ungarische Band die im Normalfall für österreichische, amerikanische und deutsche Touristen wahlweise am Balaton oder in Budapest musiziert, zur Eröffnung ihrer „Csarda“ aufspielt. Bei diesem Vorhaben wurde sie von ihrer Schwiegertochter Romana Koeszegi unterstützt. Als nun die Band den Weg zum Gasthaus nicht findet, ist sie gezwungen ein Alternativprogramm für die bereits anwesenden Gäste zu (er)finden. Der Versuch Kalman - Melodien zu spielen scheitert genauso kläglich wie die Anstrengungen musikalisch der österreichischen Tourismuswerbung zu entsprechen. Mithilfe einiger in das Publikum integrierter Schauspieler wird dann die Lösung gefunden. Mit dem künftigen Einsatz lokaler

⁵ Diese EU-Erweiterung fand am 01.05.2004 statt und bezog sich auf die neuen Mitgliedstaaten Estland, Lettland, Litauen, Malta, Polen, Slowakei, Slowenien, Tschechien, Ungarn und Zypern.

Musiker, die auch schon teilweise im Stück auftreten, unter der Leitung der Schwiegertochter, wird eine für alle versöhnliche Lösung einem guten Ende zugeführt. Die Problemstellungen wie die Lösungsansätze im Stück werden von den Frauen getragen, die nach neuen Möglichkeiten suchen und sich nicht mehr ihrem für die Gegend typischen Pendlerdasein ergeben und „etwas machen wollen“.

Dieses Theaterstück wurde speziell für die Menschen dieser Region geschrieben. Die starke Verankerung der Themen im Lokalkolorit war für mich der Grund, bei der Recherche und Hintergrundarbeit einen Schritt weiter zu gehen. Ich stütze mich im letzten Teil dieser Arbeit auf Interviews mit den Beteiligten. Allen voran Produzent Dr. Michael Muhr, der mir dankenswerter Weise dafür mehrmals zur Verfügung gestanden ist. Mein Dank gilt weiters

Sandra Selimovic -	Schauspielerin in der Rolle der Schwiegertochter Romana
Peter Hochegger -	Regisseur
Erwin Kisser -	Autor
Prof. Rudolf Sarközi -	Obmann des Kulturverbandes österr. Roma

Die Gespräche mit Prof. Sarközi waren weniger für den Teil interessant, der sich mit dem Theater beschäftigt, umso mehr aber für den ethnologischen Teil.

Die Notwendigkeit der Interviews ergab sich aus der Einzigartigkeit dieses Projekts. Die Resultate und Inhalte dieser Interviews bilden ein Bindeglied zwischen der wissenschaftlichen Literatur und dem Theaterstück. Ebenso ergab es sich, dass ich nach dem Einarbeiten in die entsprechende Literatur die vorliegende Analyse mit spezifischen stückbezogenen Fragen ergänzte. So werden sich immer wieder, auch im theoretischen Teil, Verweise und Bezüge zum Stück finden. Letztlich konnte so ein Beitrag entstehen, der moderne zeitgenössische Theaterarbeit abseits der großen Bühnen behandelt und dokumentiert.

Technisch betrachtet gliedert sich diese Arbeit in drei Teile. Im ersten Teil, als Teil A bezeichnet, wird der Versuch unternommen, das vorliegende Theaterstück hinsichtlich seiner historischen Entwicklung mit bestehender Literatur zu vergleichen und einzuordnen. Thematisch nähere ich mich unter anderem der Frage nach dem Volksstück, dem Wandertheater, der Theatergeschichte des Burgenlandes, nach topografischen Eigenheiten und den Einflüssen von Augusto Boal und Dario Fo. Teil B möchte ich als Kultur- und Sozialanthropologischen Teil bezeichnen, da er sich mit den Themenkreisen, die im Stück verankert sind, beschäftigt. Die Themen die sich hier ergeben haben, sind Pendlerkonflikte, EU-Osterweiterung, Zusammenleben von vier Volksgruppen und topografisch-soziale Problemstellungen. Dieser Teil sucht eine formale Einordnung im weiten Feld der Theaterethnologie/Theateranthropologie.

Teil C beschäftigt sich mit dem Stück und seiner Entstehungsgeschichte, den Aspekten der Aufführungen, bietet weiters noch einen kurzen Abriss über das Feedback in den Printmedien und die von mir geführten Interviews mit Initiatoren und Beteiligten und stellt darüber hinaus fest, in welcher Beziehung die bearbeiteten Themen mit der Realität abseits einer Theateraufführung stehen. Im Teil D habe ich versucht, das Innenleben der Aufführung zu erfassen, und in einer kurzen Zusammenfassung diese Theateraufführung als Möglichkeit des interkulturellen Dialogs zu präsentieren. In dieser Schlussbetrachtung werde ich den Versuch unternehmen, dieses Stück hinsichtlich seiner integrativen Aspekte zu bewerten und Theater als ein bewusst eingesetztes Werkzeug verstehen, das für das Publikum im pädagogischen Sinne gleichermaßen unterhaltend wie lehrreich ist.

Alle drei Themenkreise sind eng miteinander verknüpft und deshalb nicht immer eindeutig zu trennen oder zu kategorisieren. Es werden sich also einzelne Aspekte immer wieder in allen drei Teilen finden, andere werden nur kurz oder gar nicht behandelt, wenn ihre Wichtigkeit aus der Sicht des Stücks vernachlässigbar ist. Ein Beispiel, das sich vermutlich in allen Teilen wieder finden wird, ist die Mehrsprachigkeit des Stücks. Ein Beispiel für die

Vernachlässigbarkeit in der Untersuchung wäre die Lichtführung.

Die mir zur Verfügung stehenden Materialien, die Projektdokumentation mit angeschlossenem Textbuch und eine DVD mit zwei Aufführungen (2004) werde ich nach Abschluss der Arbeit, der Bibliothek der Theater-, Film- und Medienwissenschaften zur Verfügung stellen.

Forschungslage & Material:

Als ich mit meinen Nachforschungen begann, war ich durchaus euphorisch, da ich mir reichhaltiges Material in diversen Bibliotheken erwartet hatte. Diese Vermutung erwies sich im weiteren Verlauf der Arbeit ziemlich schnell als nicht richtig. Ich musste vielmehr erkennen, dass Theater in dieser Form und mit dem am Ende erfüllten Anspruch Barrieren zwischen Volkgruppen abzubauen noch nicht aufgeführt worden ist. Es gab natürlich immer wieder von unterschiedlichsten Seiten Bestrebungen Theater volksgruppenübergreifend und - verbindend einzusetzen. Wenn man historisch gesehen die rituellen Aspekte des Theaters berücksichtigt, wurden darstellerische Formen oft genutzt um mit einer Gottheit in Verbindung zu treten. Bei allen mir bekannten theatralen Formen, bei denen es inhaltlich wie formal um das Verständnis zweier Kulturen für einander geht, ist immer eine Annäherung von außen spürbar. Eine innere Annäherung ist zwar erwünscht, doch angestrebt wird diese übersichtbare Zeichen von außen. Sobald durch ein äußeres Zeichen (und sei es nur der respektvolle Umgang mit der anderen Kultur) dieser Anspruch geregelt worden ist, scheint die Notwendigkeit nicht mehr vorhanden diesen Anspruch auch auf innerer Ebene umzusetzen. Da man für gewöhnlich nicht in einen Menschen hineinschauen kann bzw. nur eine Annäherung an den Zustand des Empfindens stattfinden kann, war es letztlich so schwierig geeignetes Material zu verwenden. Ich habe mich meistens des Ausschlussprinzips bedient und dabei etwas gefunden, das ich nicht verwenden konnte oder bei dem das Theaterprojekt „Fröhliche Csarda“ nicht einzuordnen war. Es wäre natürlich möglich gewesen willkürliche Bezüge herzustellen und diese zu vergleichen. Mir war es aber wichtig die „Fröhliche Csarda“ in ihrem inneren Rhythmus verstehen zu lernen und deshalb war es oft nur in Detailbereichen möglich Bezüge zu finden. So waren die untersuchten Bereiche gleichsam alle aussagekräftig - oder eben keiner. Als große Hilfe erwies sich die Entscheidung Feldforschung zu betreiben und einige Personen des Csardateams, die auf bzw. hinter der Bühne gearbeitet haben, zu interviewen.

Zunächst war es mir wichtig hinsichtlich der Begriffe Volk und Volksstück zu recherchieren. Das zentrale Werk zu diesem Thema liefert Hugo Aust (1989). Ambivalent scheint sich der Umstand auszuwirken, dass die Gültigkeit für Begriffsbestimmungen, die mit dem Wort „Volk“ zusammenhängen, auf ca. 30 Jahre begrenzt ist, da sich das „Volk“ und somit auch seine Begriffsbestimmungen ständig im Wandel befinden. Hinsichtlich historischer Zusammenhänge bleibt Aust aufschlussreich. Da das Burgenland immer eine starke Verknüpfung mit Wien hatte, lag die Überlegung nahe sich mit den Forschungen von Jürgen Hein (neu bearbeitete Fassung von 1997) über das Wiener Volkstheater zu beschäftigen.⁶ Zudem ist Hein um einige Jahre aktueller.

Historisch ist Hein präzise - hinsichtlich seiner Theorien bzgl. des Volkstheaters etwas allgemeiner als Aust, was Vergleiche mit heutigen Stücken einfacher gestaltet.

Die beiden Bände über das alte Volksschauspiel des Burgenlandes von Schmidt (1987) bzw. die Theatergeschichte des Burgenlandes von Awecker (1995) geben einen guten Überblick über die burgenländische Theatertraditionen und deren Entstehung. Schnell wird unter anderem klar, warum im Burgenland immer die Form eines Wandertheaters gewählt werden musste. Dabei spielt es keine Rolle, ob es sich um Lamentheater oder die „Burgenländische Landesbühne“ handelt. Der Autor Erwin Kisser erwähnte im Interview die formale Nähe zu Boal und Fo, was für mich den Ausschlag gab diese Theaterformen mit der „Fröhlichen Csarda“ in Beziehung zu setzen.

Ein weiteres großes Feld, zu dem sich Bezüge finden, ist die theateranthropologische Forschung. Neben der Tatsache, dass innerhalb des Stücks gleichsam „völkerkundliche“ und „volkskundliche“ Studien betrieben werden, scheint auch der Umstand interessant, dass die Forschungsfelder hier innerhalb eines eng abgegrenzten topografischen Feldes liegen und dass es für einen Vergleich nicht notwendig ist sich weiter weg zu bewegen als in die Nachbarortschaft. Die Basisliteratur von Schechner Goffman und Turner war wenig aufschlussreich, da

⁶Herzlichen Dank an Prof. Haider für diesen und andere nützliche Hinweise.

diese meist Theater und Theaterformen in Beziehung setzt, die geografisch weit auseinander liegen. Die in der Arbeit von Pfeiffer (Der Mohr im Mor, 1999) angeführten Modelle kommen aus ähnlichen Gründen nicht zum Tragen, obwohl sich natürlich - wie eingangs erwähnt - überall Spuren finden lassen. So spiegeln sich Pfeiffers Ansätze zum Thema „Transkultur“ aus dem achten Modell zumindest teilweise wieder. Die theaterethnologische Forschung in Österreich steht in enger Verbindung mit der politischen Integrationsarbeit. Wagner, Schwingammer, Hüttler (Hrsg. 2003) haben dazu einen wesentlichen Beitrag herausgegeben. Weiters folgt meine Spurensuche dem jiddischen Theater (Dalinger, Verloschene Sterne: 1995) bis 1938 und ab 1999 dem Jüdischen Theater Austria. Weitere Theaterformen in diesem Sinne bilden TheatermacherInnen türkischer Herkunft und das Romatheater. Beide werden auch bei Wagner, Schwinghammer, Hüttler ausführlich besprochen. Die wesentlichste Hilfestellung bei meiner Arbeit war aber das von Muhr (Produzent der „Fröhlichen Csarda“) und Kisser (Autor der „Fröhlichen Csarda“) verfasste Textbuch mit eingeschlossener Projektdokumentation. Die im Stück bearbeiteten Themen (Volksgruppen im Burgenland, Pendlerproblematik, Selbstbewusstsein der Frau u.a.) waren Anlass zu weiteren Recherchen. Darüber hinaus war mir auch eine formale Untersuchung hinsichtlich der Viersprachigkeit des Stücks, der Auflösung des Raums zwischen Bühne und Publikum etc. wichtig. In diesem Teil meiner Arbeit waren auch die vorhin erwähnten Interviews von enormer Wichtigkeit.

Die diesbezügliche Forschungslage gliedert sich immer wieder in Teilbereiche, die nur minimal zum Einsatz kommen; die wesentlichen Beiträge dazu wurden von mir neu erarbeitet. Details sind der nach Themen geordneten Literaturliste zu entnehmen. Im Anhang findet sich eine szenische Analyse zu den Punkten: Inhalt, Personen, Auftreten der Sprachen, Interaktion auf der Bühne und mit dem Publikum und dem behandelten soziologischen Themenkomplex.

Schlussendlich bin ich zu der Ansicht gekommen „Das Lachen als die Katharsis der Komödie“ zu sehen. Diesen Umstand bewerte ich als durchaus positiv.

Es blieb mir schließlich nichts anders übrig, als das Stück „Zur fröhlichen Csada - oder selbst ist die Frau“ als das zu akzeptieren, was es ist: Ein Unikum unter den Theaterstücken, welches, meinen Nachforschungen zufolge, ein Novum darstellt - und das obwohl jeder diesbezügliche Teilbereich schon einmal erforscht wurde.

1.) Volksstück

Sieht man sich die Dokumentation des Theaterproduzenten Muhr an, ist auf der Titelseite folgendes zu lesen:



Im Einzelnen lassen sich folgende Informationen daraus ableiten:

- Der Titel „Fröhliche Csarda“ lässt eine Komödie vermuten.
- Der Untertitel „Selbst ist die Frau“ verstärkt mit seiner doppeldeutigen Aussage diese Vermutung und rückt die Frau in den Mittelpunkt des Stücks.
- „Gesang und Tanz“ interpretiere ich als zusätzliche

⁷ Dokumentation Zur fröhlichen Csarda Kufos 2004. Zugleich Theaterplakat.

Ingredienzien und mit aus der Handlung entstandenen Notwendigkeiten bzw. den Versuch auf einfache, aber effiziente Art den emotionalen Zugang des nicht theatergeschulten Publikums zu ermöglichen.

Dass es ein Theaterprojekt ist, bedarf keiner weiteren Erläuterung und die Begriffe „Südburgenland“ und „EU-Erweiterung“ legen die topografische und zeitliche Zuordnung in etwa fest. Bewusst habe ich den Begriff „Volksstück“ übersprungen. Ich werde ihn als ersten Punkt einer Analyse unterziehen. Und da stellt sich für mich die Frage: „Was ist das denn eigentlich – das „Volk?“⁸

⁸Ich werde ausnahmsweise in diesem Kapitel, das sich mit dem Theater teil befasst, der Ethnologie den Vortritt lassen und das Wort: „Volk“ selbst etwas genauer betrachten. Eine eingehende theaterethnologische Betrachtungsweise des Stücks findet sich dann im zweiten Teil. Die Erforschung eines Volkes ist die Aufgabe der Ethnologie - die Erforschung eines Stückes Aufgabe der Theaterwissenschaft - die Erforschung eines Volksstückes die Aufgabe der TheaterethnologIn.

1.1) Was ist das eigentlich – das Volk?

Die ambivalente Haltung des Volkes zu der Bezeichnung „Volk“ macht es schließlich auch der Theaterwissenschaft schwer, oder nahezu unmöglich einen Gattungsterminus zu definieren der das Wort Volk inkludiert. Dieses Ambivalent wird sehr deutlich durch die Konfrontation von Lexika unterschiedlicher zeitlicher Epochen:

Volk (lat. Populus), die unter einer gemeinsamen Regierung vereinigten Angehörigen eines Staates, im weiteren Sinne Nation; dann die Menge der bürgerlichen Gesellschaft im Gegensatz zu den durch Stand oder Vermögen ausgezeichneten Klassen derselben.⁹

Folgt man hier der Definition des Wortes Volk, so ist es in erster Linie politisch zu verstehen, würde also alle einschließen, die 1899 in Österreich unter der Regierung der Doppelmonarchie standen. In Bezug auf das Stück, das ja von der Wiedervereinigung der Region durch die Ostöffnung handelt, ergibt sich ironisch betrachtet eine Sichtweise, die 1899 keiner Wiedervereinigung bedurfte, da die Region durch die österreichisch-ungarische Doppelmonarchie verbunden war.

Meyers großes Taschenlexikon ca. 100 Jahre später aus dem Jahr 2001 räumt Schwierigkeiten in der Begriffsdefinition ein:

Volk (ahd. folc, wohl eigentl. >>viele<<), (...) allg.: vielschichtiger, unterschiedlich definierter Begriff: 1) sprachgeschichtlich (veraltet) z.B. die Mannschaft eines Schiffes oder die Angehörigen eines Heerhaufens; 2) die >>breite Masse<< der >>einfachen<< Mitgl. einer Gesellschaft; 3) die ethnisch-spezif. Einheit einer Gruppe im Sinne von Ethnie; 4) eine Gruppe von Menschen die sich als ideelle Einheit begreift, d.h. als eine durch gemeinsame Herkunft, Geschichte, Kultur und Sprache, z.T auch Religion verbundene Gemeinschaft (...).¹⁰

So sehr ich auch aus persönlichen Gründen geneigt bin, die Definition „Volk“ über eine ideelle Einheit zu begreifen, so

⁹ Meyers kleines Konversationslexikon. Dritter Band Bibliografisches Institut; Leipzig, Wien: 1899

¹⁰ Meyers Lexikonredaktion [Hrsg.]. Meyers großes Taschenlexikon in 25 Bänden. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich: B.I. Taschenbuchverlag, 2001. Bd.24

wenig ist diese Bestimmung hier haltbar, da sie ja viele Aspekte nicht miteinbezieht - wie z.B. topografische. Abschließen möchte ich die Frage nach dem „Volk“ mit einer Frage, die Peter Rosegger aufwirft, beantworten. Sie birgt aber dennoch viel Klarheit in sich. In einem Brief an Heinrich Gottinger schreibt er:

*"Sagen Sie mir was ein Volk ist und ich sage Ihnen was ein Volksstück ist. Es gibt ein Landvolk, ein Stadtvolk, ein gebildetes, ein ungebildetes, ein deutsches Volk usw. Also ist auch das Wort Volk keine einheitliche Bezeichnung. Vielleicht könnte man das ein Volksstück nennen, was dem größeren Teil der Bevölkerung, ihrem Verständnis, Kunstgeschmack und ihrer sittlichen Anschauung am meisten entspricht."*¹¹

Diese Beschreibung des Volksstücks nach Rosegger ist schlüssig, weil es sich auf den "größten Teil der Bevölkerung"... "am meisten entspricht"¹² direkt bezieht, indirekt aber auf eine topografische Begrenzung Stadt-Land, gebildet -ungebildet etc. verweist. Hier werden alle Kriterien, die zur Kategorisierung eines Volksstücks vonnöten sind, in klar verständlichen Worten eingegrenzt. Rosegger sinngemäß folgend - dem Volk also ein Volksstück: Was ist denn das eigentlich - ein Volksstück?

¹¹ Aust, Hugo. Volksstück - vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. 1989. S. 28.

¹² Ebd.

1.2) Was ist denn das eigentlich das Volksstück?

In der Untersuchung von Aust über das Volksstück (1989) wird die Schwierigkeit der Eingrenzung des Volksstückbegriffs seit seinem Bestehen greifbar. So versucht Aust sich zunächst nach dem Ausschlussverfahren einer Definition anzunähern um dann zu einer topografischen Festlegung zu gelangen:

Weniger als andere künstlerische Werke lässt sich das Volksstück als Text von seinen Entstehungs-, Aufführungs- und Wirkungsbedingungen isolieren. Zwar steht - wahrnehmungspsychologisch, pragmalinguistisch, schaffens- und verstehenstheoretisch wie überhaupt humanwissenschaftlich gesehen - jedes Sprachwerk in einem mehrdimensionalen Feld der seine Existenz, Gestalt und Geltung bestimmenden Bezüge, aber das Volksstück zeigt sich fast schon zu seinem Inbegriff gehörende Verfassung besonders deutlich und erweist sich somit als bloßes Partikel eines Mosaiks, das insgesamt nicht nur ein Theaterleben zeigt, sondern auch den Umriß einer städtischen oder sonstigen regionalen Lebensform zu erkennen gibt.¹³

Ist diese Überlegung zum Teil noch sehr theoretisch, so wird die Frage nach dem Ursprung kurz darauf um einiges konkreter und zeigt Spannungspotentiale auf, die in einem Volksstück zu finden sein können:

Hier gilt die Bedeutungskomponente "alle" geradezu als Gruppenbezeichnung und diese Gruppe setzt sich von anderen Gruppen mittels mancherlei Kriterien ab: Nationalität (heimisches vs. fremdländisches, bes. welsches Theater), Sprache (hochdeutsch vs. dialektal; auch schriftsprachlich vs. umgangsdeutsch), Lokalität (Metropole vs. Provinz; Zentrum vs. Vorstadt; im Gebäude vs. draußen auf der Straße oder dem Markt), Macht (oben vs. unten; Herrschende vs. Unterdrückte, Gott vs. Gläubige), Tätigkeit (professionell vs. laienhaft; gebildet vs. natürlich; geplant/fixiert vs. spontan; gleichgeschaltet vs. sich verselbständigend, diskursiv vs. zeigend)¹⁴

Würde man also nach diesen Fragestellungen einen Raster erstellen, wäre dieser mit Sicherheit schon sehr weitläufig, weil er eine sehr hohe Anzahl an Gliederungspunkten unterbringen müsste und weil sich sehr schnell danach die Frage nach der Sinnhaftigkeit stellt. Die wird vor allem durch

¹³ Ebd. S. 31

¹⁴ Ebd. S. 35

das Wort "alle" in Frage gestellt. Das führt sehr rasch zu der Problematik des Begriffes "schlechthin" beim Volksstück/Volkstheater, aber das wird im Folgenden sehr präzise formuliert:

Eine Geschichte des Volkstheaters steht vor dem systematischen und historischen Problem, eingrenzen und spezialisieren zu müssen, was das zu beschreibende Konzept einer mimischen Spielpraxis eher leugnet. Konkret ergibt sich daraus die Frage was zum Volkstheater als grundlegender Bestandteil gehört und was dagegen nur als seine Voraussetzung bildet.(...)¹⁵

Die Widersprüchlichkeit dessen, was das Volk will, tritt auch in der „Csarda“ auf. Das Volk ist hier als Publikum vorhanden. So entsteht innerhalb des Stücks ein Spannungsfeld zwischen mehreren Personen, die unterschiedlicher Auffassung sind, was das Volk gerne sehen will. Eine Ansicht besteht darin, dem Publikum tourismusorientierten Folklorekitsch anzubieten, während die zweite Ansicht sich am topografisch begrenzten Kulturbestand orientiert. Der tourismusorientierte Folklorekitsch würde sich als Voraussetzung zur Touristenanlockung bestimmen lassen, der topografisch begrenzte Kulturbestand erwiese sich jedoch als grundlegender Bestandteil der ansässigen Kultur - quasi als Selbstzweck. Den folkloristischen Aufputz wie ihn Margit im Stück für ihre „Csarda“ vermeintlich braucht, ist ja auch nur als solcher erkennbar, wenn dieser von außen betrachtet wird. So wirken die Aufführungsstätten der „Csarda“ auf mich durchaus folkloristisch, da ich keine Bezüge zum Südburgenland erkennen kann. Anders herum empfinden die Südburgenländer ihre Heimat vermutlich aber nicht als folkloristisch, sondern eben als Heimat. So ist der Blick auf das Folkloristische immer ein Blick von außen. Versucht nun die Protagonisten Margit Koeszegie im Stück das ungarische Folklorelement in ihr Wirtshaus zu integrieren, so ist sie gezwungen, diese von "außen" zu holen, damit es als solches wahrgenommen werden kann. Im Stück scheitert dieses Vorhaben, weshalb sie von unternehmerischer Seite dazu gezwungen wird, kurzfristig

¹⁵ Ebd. S. 36

umzudisponieren. Wäre sie von Beginn an bereit gewesen, beheimatete Volkskultur auf ihrer Bühne zu etablieren, würde ihr Publikum sich nicht mit dem Folkloregedanken konfrontiert sehen. (Was das Stück ohnehin nicht tut, aber aus anderen Gründen - weil eben die Folklore nicht auftaucht)

Der pädagogische Aspekt des Volksstücks der ab Ende des 18Jh./Anfang 19Jh gegeben war¹⁶ und erst ab einer Weiterentwicklung der " Hanswurstfigur" vom possenreißenden Sauschneider über den Knecht hin zur eigenständig handlungsbevollmächtigten Figur möglich wurde, zum Tragen kam, ist in der Csarda nicht durch eine Figur präsent, sondern durch zieht sich im Werk durch das (volksnahe) Handeln aller Figuren.¹⁷

So bleibt auf der Bühne der pädagogische Anspruch gewahrt ohne jedoch eine Figur mit erhobenem Zeigefinger zu einem lehrerhaften Akteur zu machen. Dazu hat unter anderem eine sprachliche Anpassung des Hochdeutschen an das Volk zu erfolgen.

Diese erfolgt in den gesungenen wie in den gesprochenen Texten gleichermaßen. Abgesehen von einer textlichen Anpassung ist auch thematisch und dramaturgisch eine ähnliche Nähe zu suchen.

Den Autoren des "neuen" Volksstücks ist gemeinsam, dass sie die konfliktreiche soziale Realität von unten und in modellhaften Konflikten thematisieren, z.T. bewußt gegen die verniedlichende und Scheinkonflikte aufgreifende Dramaturgie des nur unterhaltenden Volksstücks im Fernsehen.¹⁸

Für die Csarda bedeutet das nun, dass die Figuren die bei der Entwicklung der Hauptfiguren behilflich sind, schon von Anfang an im Stück eingeführt waren. Das trifft vor allem für die Rolle der Marie und die der ungarischen Radioreporterin Valerie Keskes zu. Ihre eigentliche Funktion erhalten sie erst viel später im Stück. Das spiegelt wiederum dramaturgisch den

¹⁶ Ebd. S. 114

¹⁷ Es ist natürlich eine Versuchung den Berliner Ethnologiestudenten Josef aus dem Stück zur Hanswurstfigur zu machen. Er erfüllt aber viel zielstrebig die Funktion des Blickes von außen in die Gemeinschaft und wird so trotz des komischen Anlegens der Rolle und der Figur entlarvend oder erklärend eingesetzt.

Aust, Hugo. Volksstück - vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. 1989.S. 318/319

Inhalt des Stücks wieder, bei dem die Lösung des Konflikts schon die ganze Zeit vorhanden war. Diese aber erst genutzt werden konnte als sich die Sichtweise der Protagonisten ändert.

Betrachtet man nun die Entwicklung des Volksstücks so fällt auf, dass es eine Entwicklung von reinem Theater mit Ventilfunktion hin zu pädagogischen Elementen hat die im gleichen Maße unterhalten will, wie auch die humorvolle Konfrontation sucht.

Stärker als jede andere Form des Theaters ist diese aber von öffentlichen Geldern abhängig. Vermindert man nun die Mittel die zur Aufführung eines Volksstücks notwendig sind, wird sich - wie ich vermute - diese Entwicklung wieder umkehren und es ist eine Verminderung des sozialpädagogischen Inhalts auf der Bühne hin zur belustigenden Ventilfunktion des Theater zu erwarten.

Aust beschreibt zwar vorzüglich die Geschichte des Volksstücks und beleuchtet jedes in der Wortchronologie relevante Ereignis für die unterschiedliche Bedeutung des Wortes oder des Begriffs Volksstück. In einer akribischen Spurensuche stellt er sämtliche Meinungen zum Volksstück einander gegenüber und beschreibt sie in der Form eines Kommentars, sodass ein umfassender Eindruck gewonnen werden kann. Es fällt auf, dass Definitionen zur Kategorisierung des Volksstücks beim Erscheinen des Buches (1989) ihre Gültigkeit bereits verloren haben und der Zeitraum mit maximal ca.30 Jahren begrenzt und später nicht mehr anzuwenden ist. So wirken seine Ausführungen auf den ersten Blick widersprüchlich, obwohl sie sehr präzise formuliert sind.¹⁹ Ich vermute, dass es nicht eindeutiger zu formulieren ist, weil das Volksstück so eng an die zeitlich - topografischen Verhältnisse gebunden ist.²⁰

Das Kapitel Volksstück abschließend würde ich im Fall „Zur

¹⁹Obwohl eines sehr detaillierten und trotzdem weit gespanntem Bogens bleibt Aust eine allgemein gültige Definition schuldig. Durch geschicktes Eingrenzen wird zwar nach dem Ausschlussprinzip vieles vermutbar, aber nicht definierbar. So bleibt auch meine Vermutung, dass die Wandelbarkeit des Volksstücks werkimmanent ist und es deshalb zu keiner allgemein gültigen Definition kommen kann, unbestätigt, aber angedacht.

²⁰Vgl.: Aust, Hugo. Volksstück - Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. 1989. S.67ff

fröhlichen Csarda oder „Selbst ist die Frau“ empfehlen, der Klassifizierung Volksstück das Attribut modern zur Seite zu stellen. Dadurch wird der Begriff Volksstück etwas entstaubt aber positiv-zeitlich festgemacht, während die topografische Festlegung durch den zweisprachigen Titel schon erklärt, dass es sich um ein deutschsprachig-ungarisches Grenzgebiet handeln muss.

2.) Theaterland Burgenland - Die Entwicklung des Volksschauspiels

Die Erwähnung des Theaterlandes Burgenland ist hinsichtlich seiner historischen Entwicklung deshalb interessant, da es durch seine Lage im östlichen Teil Österreichs und in der Zeit des „Eisernen Vorhangs“ nachhaltig geprägt wurde. Trotzdem möchte ich mit den zarten Blüten des ersten Theaterspielens beginnen, die in etwa in die Zeit des Barock zurückreichen. Schon in dieser Zeit zeigt sich das Wandertheater als Aufführungsform und die politische bzw. religiöse Nähe zu den gespielten Themen. Die Volksgruppenthematik wird im Bereich des Theaters erst viel später aufgegriffen, obwohl die zu Volksgruppen gehörigen Personen natürlich immer wieder im Theater mitwirkten und somit einen ethnischen Bezug zu den Volksgruppen herstellen, weil diese sich, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen, dort angesiedelt haben.

Der Fokus liegt eindeutig auf dem Bereich des Volksschauspiels. Ich möchte die beiden Aufführungsorte Mörbisch und St. Margarethen mit ihren Stücken deshalb gerne aus dem "Theaterbetrieb" des Burgenlandes ausklammern, weil ich es als einen "touristisch geprägten Sommerevent" sehe, bei dem sich der kulturelle Aspekt fast ausschließlich an den wirtschaftlichen Interessen orientiert, so professionell diese Aufführungen auch organisiert und durchgeführt werden.

Weiters bezieht sich die topografische Eingrenzung des Begriffs "Volk" hier auf das südliche Burgenland - Mörbisch wie St. Margarethen befinden sich jedoch im nördlichen Burgenland.

*Inzwischen (1994) haben die "Burgenländischen Festspiele" mehr Bedeutung für die burgenländische Fremdenverkehrswirtschaft als für die burgenländische Verkehrspolitik erlangt.*²¹

Die Bezüge in dieser Arbeit verweisen auf das Südburgenland - sollte aber aufgrund der vorhandenen Literatur nichts zu finden sein was sich explizit auf das Südburgenland bezieht so habe ich für das ganze Burgenland gültige Literatur herangezogen.

²¹Awecker, Maria. Theatergeschichte des Burgenlandes von 1921 bis zur Gegenwart. Wien. 1995. S. 162

2.1) Das alte Volksschauspiel im Burgenland²²

Es erscheint mir zielführend, die bisherige Entwicklung des (Volks)schauspiels des südlichen Burgenlandes näher zu untersuchen, um eine Eingrenzung hinsichtlich der Form zu finden. Zwar sind die über die Zeit existent gewesenen bzw. gewordenen Theaterformen auch in anderen Regionen zu finden – praktisch bleibt das Theaterspielen im Südburgenland auf das Volksschauspiel reduziert. Mag der Grund heute darin zu sehen sein, dass es im Burgenland kein eigenes Landestheater²³ gibt, so zeigt die Geschichte, dass die Prägung der theatralen Kultur im Südburgenland mit dem Sebastianispiel in enger Verbindung steht. Das Sebastianispiel²⁴ ist ein klassisches, terminlich gebundenes²⁵ Umzugsspiel, bei dem die Akteure durch das Dorf ziehen. Der Grund für die Aufführungen wird mit dem der direkten Funktion des Hl. Sebastians²⁶ – eventuell auch als Gegengewicht zu den reformierten Weihnachtsspielen in Verbindung gebracht. Der Zeitpunkt, an dem früheste Aufzeichnungen diesbezüglich zu finden sind, werden mit der Ausbreitung der Pest in Zusammenhang gebracht. Der Beginn der Sebastianspiele wird auf das späte 17. Jh. und das frühe 18. Jh. mit der Pestzeit in Verbindung gebracht. Ursprünglich wurde angenommen, das Sebastianispiel würde aus dem Mittelalter stammen – diese Annahme erwies sich aber als nicht richtig²⁷. Die Dauer eines solchen Spiels scheint ursprünglich auf die eines Liedes begrenzt gewesen zu sein, währenddessen eine szenische Darstellung stattfand, auch wenn teilweise nicht gesungen wurde. Ich würde es auf 5 Min., jedoch nie länger als auf 8–10 Minuten begrenzt einschätzen. Die erste Form der Sebastianspiele wird formal als Volksschauspiel mit Prolog und Epilog beschrieben, der von Engeln gesprochen oder

²² Konsequenterweise müsste es hier noch Deutsch-Westungarn heißen – ich werde es aber, um Verwirrungen zu vermeiden, dabei belassen es Burgenland zu nennen. Als Westungarn wurde jener nicht schärfer definierte Landstrich bezeichnet in dem die damals hauptsächlich deutschsprachige Volksgruppe des Burgenlandes auf ungarischem Staatsgebiet lebte. Die Bezeichnung Burgenland wird erst ab 1920 verwendet.

²³ Interview mit Dr. Muhr. 27.09.2007

²⁴ Inhaltlich geht es dabei mehr oder weniger um jenen Teil aus dem Leben des Hl. Sebastians (3. Jh. n Chr. Italien), der sich auf seine Gefangennahme und die Verweigerung einen anderen Glauben als den christlichen anzunehmen bezieht, was anschließend zu seiner Hinrichtung mit inkludierter Auferstehung führt.

²⁵ 20. Februar

²⁶ Die Funktion des Hl. Sebastians nach christlich-katholische Glaubenshaltung wird mit der Pest und Seuchenbekämpfung betitelt und einer Vielzahl von Berufen, die damit in Verbindung stehen.

²⁷ Die Verehrung des Hl. Sebastian in anderen Fomen, z.B mit Gesang, ist natürlich wesentlich älter.

gesungen wurde. Im Laufe der historischen Weiterentwicklung des Sebastianispiels ist zu bemerken, dass es aus unterschiedlichsten Gründen immer kürzer gehalten wurde. Über die Anzahl der Spieler variieren die Angaben zwischen 3 oder mehr Personen, Männer oder Kinder. Es mag ein Klischee sein, doch es fällt auf, dass als Darsteller immer wieder Roma genannt werden, weil diesen das historische Privileg des Umherziehens und somit der Aufführungsform bzw. des Musizierens auf der Straße gegeben war.²⁸

Wer singt ihn denn? Die Dorfbuben wohl? Ei bei Leibe! Bei uns singen nur die Zigeuner!²⁹ ...Geigen, Singen, Umherziehen, das ist von altersher ihr Privileg allein.³⁰

Formal werden die Sebastianispiele wie folgt beschrieben:

Die Sebastianispiele muten in den Fassungen aus manchen Orten so an, als wären sie gar keine ganzen Schauspiele, sondern nur mehr Reste von ehemals größeren Texten. Zerspielt sind manche, besonders die von Zigeunerbuben aufgezeichneten Fassungen in sehr hohem Ausmaß. Aber an sich waren die Sebastianispiele auch ehedem nicht viel umfangreicher (...) verwendeten Umzugsspielen konnten die Texte, die Wechselreden und die Schlußlieder nicht sehr lang sein, mußten markant den Sinn des Auftretens der Gestalten dartun und die Zuschauer damit vertraut machen. Das ist aber auch bei den zerspielten Formen wohl noch immer der Fall gewesen.³¹

Hier ist wird Unterschied zu Prozessionsspielen oder spätmittelalterlichen und barocken Bühnendarstellungen bzw. Stubenspielen deutlich. Was die Forschung bezüglich der Sebastianispiele vor Probleme stellt, ist "das Fehlen von längeren, sprachlich und dramaturgisch anziehenden Texten."³²

Eine weitere Besonderheit, die Schmidt auffällt, ist der enge geografische Raum, auf den sich das Sebastianispiel bezieht, da es in dieser Form praktisch nur im Südburgenland aufgeführt wird. Parallelen hinsichtlich regional begrenzter Aufführungen

²⁸Vgl. Schmidt, Leopold. Das alte Volksschauspiel des Burgenlandes. Theatergeschichte Österreichs : Band 8 Wien. 1987. S. 293ff.

²⁹ Prof. Rudolf Sarkösi (Obmann des Kulturvereins österreichischer Roma): „Das Wort Zigeuner existiert in meiner Sprache nicht!“ Vgl: Interview mit Prof. Sarkösi vom 21.09.2007

³⁰ Vgl. Schmidt, Leopold. Das alte Volksschauspiel des Burgenlandes. Theatergeschichte Österreichs : Band 8 Wien. 1987: S.309.

³¹ Ebd.: S.321.

³² Ebd.: S.294.

mit ähnlichem Charakter lassen sich eventuell mit dem Nikolausspielen des Alpenlandes bzw. den Dorotheespielen in Mähren ziehen. Schmidt beschreibt die Aufführungspraxis folgendermaßen:

Es handelt sich um deutsche Spieltexte, weder ungarische noch kroatische Einsprengsel, waren ursprünglich enthalten. Was sich davon in den Aufzeichnungen findet, geht auf das Spiel der Kinder, nicht zuletzt der Zigeunerbuben zurück welche häufig als Spielträger genannt werden. Daher ein Ausgreifen über die Ostgrenze des heutigen Burgenlandes nicht der Fall war, zumindest nicht festgestellt wurde. Aber auch die Westgrenze zur Steiermark scheint nicht überschritten worden zu sein. Es gibt keine Aufzeichnungen von steirischen Aufführungen solcher Sebastianispiele.³³

Das soll jetzt nicht bedeuten, dass die Verehrung des Hl. Sebastian nicht an anderen Orten eine entsprechende Würdigung erfährt – die Nähe zur theatralen Aufführungsform als Umzug bleibt aber auf das Südburgenland beschränkt.

Durch die leider nur fragmentarisch erhaltenen Berichte und Textauszüge bleiben für die Forschungssituation des frühen südburgenländischen Volksschauspiels einige Fragen offen. Auch das über das Sebastianispiel hinaus erwähnte Spiel von „Türke und Husar“ oder nicht näher genannte Weihnachts- und Faschingsspiele³⁴ zeigen hinsichtlich zweier Punkte einen parallelen Zusammenhang "Zur fröhlichen Csarda". Zum einen ist das die Aufführungspraxis, die ihren Rahmen im öffentlichen Raum sucht, in der oben beschriebenen Zeit auf der Straße, vor der Haustüre und bei der "Csarda" in einem Wirtshaus. Zum anderen ist das die Einbindung von mehr als einer Ethnie in das Stück, sei es jetzt auf der Seite der Akteure oder auf der Seite des mehr oder weniger agierenden Publikums.

Nachdem das Burgenland 1920 Teil der Republik Österreich wurde, hat sich das ältere Volksschauspiel soweit zurückgezogen dass es als praktisch nicht mehr existent bezeichnet werden kann.

Die Gründe sind hier wieder einmal mehr in den

neuen Tendenzen der Wirtschaft, das Umdenken vom rein

³³ Ebd. S.284

³⁴ z.B. Der Eselreiter von Moschendorf

*lokalen Bauerntum zu Pendlerwesen der Saisonarbeiter hin,
ferner die verkehrsmäßige Aufschließung des Landes (...)*³⁵

zu sehen. Diese Veränderung der sozialen Struktur des Dorfes steigert sich im Südburgenländischen Raum nocheinmal um die Entfernung. Die bescheidenen Wiederaufführungsversuche blieben ohne große Resonanz.

Die Seefestspiele in Mörbisch und die Opernaufführungen in St. Margarethen bleiben im Sinne des Volksschauspiels ausgeklammert.

³⁵Ebd.: S.325

2.2) Das Wiener Volkstheater

Auch wenn Wien mit der Topografie des Südburgenlandes nur schwer in Verbindung zu bringen ist, so ist doch die Tatsache anzuerkennen, dass im Bezug auf Volkstheater und somit auch auf das Volksstück die Stadt Wien eine Tradition aufweist, die bis in das 16. Jahrhundert zurückreicht.³⁶ Es finden sich jedoch auch neuere Bezüge zum Volkstheater bei Hein. Diese sind – wie der Titel schon sagt – thematisch auf das Wiener Volkstheater im Allgemeinen und im Spezifischen auf Nestroy und Raimund fokussiert. Trotzdem lassen sich Parallelen bzw. allgemeine Parameter finden, die sich zumindest teilweise auf die „Fröhliche Csarda“ anwenden lassen. Wie der Name "Wiener Volkstheater" schon impliziert, beschäftigt sich Hein mit dem Theater im urbanen Raum, während die „Fröhliche Csarda“ zum Theater des ländlichen Raums gehört. Es findet sich trotzdem auch hier eine Übereinstimmung: Die Schauspieler kommen zum Aufführungszeitpunkt alle aus Wien bzw. wurden im urbanen Raum ausgebildet. Die Ausnahmen dabei bilden Franz Gratzl in der Rolle des Opa Laci Koeszegi, der seine schauspielerischen Erfahrungen seit 1950 aus dem Theaterverein Unterwart bezieht, und Jozi Kocsis in der Rolle des Musikers Christian Stipsits, der einen Musiker aus der Region spielt.³⁷

*Das Volkstheater in Wien steht bis heute in der deutschsprachigen Theaterlandschaft im Ruf einer Darstellungsform, die einzigartig alle Kunstgattungen integriert und damit die gesamte sinnliche, geistige und seelische Potenz sowohl der Akteure wie des Publikums aktiviert. Es läßt sich allenfalls mit den Theaterverhältnissen in Paris oder London vergleichen. Die Forschung hat das Wiener Volkstheater freilich eher stiefmütterlich behandelt und z.T. in den Bereich des Vor- und Nicht-Literarischen bzw. der trivialen Unterhaltung abgeschoben. Jede halbwegs gelungene Inszenierung kann auch heutigen Zuschauern die alle Sinne ansprechende Dramaturgie vermitteln, welche das Volkstheater des 18. und 19. Jahrhunderts auszeichnet.*³⁸

In Heins Unterteilung von "Volkstheater, Volkskomödie und Volksstück"³⁹ trifft noch am ehesten der Begriff

³⁶Vgl. Hein, Jürgen. Das Wiener Volkstheater. Darmstadt: 1997. S. 184

³⁷Vgl. Dokumentation „Zur fröhlichen Csarda“ Kuckmirn 2004 S. 81

³⁸Hein, Jürgen. Das Wiener Volkstheater. Darmstadt: 1997. Vorwort S.VII.

³⁹Hein, Jürgen. Das Wiener Volkstheater. Darmstadt: 1997. S.5

„sozialkritisches Drama“⁴⁰ zu, wobei es bei der „Fröhlichen Csarda“ nur zum Teil wichtig ist die sozialen Verhältnisse bzw. Missstände aus Sicht der Betreiber aufzuzeigen. Viel wichtiger scheint mir der Versuch eine Lösung bzw. den Weg zu einer Lösung innerhalb des Stücks zu zeigen. Darüber hinaus wird der Versuch mit einer fast "missionarischen" Zielsetzung unternommen, diese Lösungsansätze für das Publikum so zu verpacken und zu transportieren, dass die Lösungen (zum Großteil) akzeptiert und mit nach Hause genommen werden können. War eine der Funktionen des Volksstücks in der Vergangenheit das Aufzeigen von sozialen Konfliktsituationen, so geht man hier einen Schritt weiter und spielt dem Publikum gleich vor, wie es in der Folge konfliktfrei damit umgehen könnte – und das steht im Gegensatz zur Aufführungspraxis des Wiener Volkstheaters.

Literarische und theatrale Komik rekurriert auf die "Lebenswelt" und fungiert als Modell der Wirklichkeitsdarstellung: Eine "Ordnung" oder Norm wird durch Handlungen gestört oder verletzt (z.B. durch "Torheiten", unsoziales Verhalten) und schließlich wiederhergestellt. Das Happy End macht dabei häufig – im Wissen über die unversöhnbaren Gegensätze, die nicht veränderbaren Verhältnisse – das nur "Gespielte" der Lösung deutlich.⁴¹

Die Ausgangsposition der beiden Figuren Romana und Hans Koeszegi und deren Verheiratung machen deutlich, dass willkürlich ethnische wie auch soziologische Schranken zwischen den Volksgruppen der Roma und der Österreicher bereits überwunden sind. In Fall der „Fröhlichen Csarda“ bedeutet das aber nicht, dass es völlig reibungslos zwischen den Ehepartnern hergeht, wohl aber dass sich die entstehenden Konflikte mit entsprechender Toleranz lösen lassen.

Natürlich gibt es im Volkstheater den Begriff des "Besserungsstücks"⁴², bei dem aber im Gegensatz zum hier besprochenen Stück die Lösung von „außen“ und nicht von den Protagonisten kommt. So findet man möglicherweise eine Parallele, und zwar im Anspruch und der Entscheidung diesen komödiantisch zu transportieren.

⁴⁰Ebd.

⁴¹Ebd. S.81

⁴²Ebd. S.67

Die Darstellung der beim Publikum beliebten Zaubersphäre wurde mittels Parodie der "irdischen" Welt angeglichen. Geister, Feen und Allegorien sind wienerische Repräsentanten einer höheren Welt, die im "Besserungsstück" den vernünftigen Erdenbürger zur Erkenntnis seiner selbst, der Welt und des Glücks in der Zufriedenheit erziehen⁴³.

Einfach formuliert könnte man sagen, dass das parodistische Zauberspiel nach 1818 noch die Zauberwelt brauchte, um lehrreich auf den Einzelnen im Publikum wirken zu können⁴⁴ Im Jahre 2004 ist man mit der „Fröhlichen Csarda“ einen Schritt weiter gegangen, indem man praktische Lösungsansätze bietet, die innerhalb der Grenzen der auf Authentizität angelegten Theaterfiguren liegen. Ein weiterer Aspekt, der die Einzigartigkeit der „Fröhlichen Csarda“ betont, liegt nach Hein im Gattungsbegriff „Volkstheater“ selbst:

Neuere Untersuchungen zu Gattungsbegriff und -geschichte haben herausgefunden, daß das urbane Volkstheater immer in Konkurrenz zu einem "anderen" Theater - des Hofes, des bürgerlichen Theaters im 19. Jahrhundert, des Bildungstheaters usw. - stand und dessen Stile imitiert. Mit seiner Tendenz zu "niederm Stil", zu Parodie (im weitesten Sinne, vor allem die Stoffbearbeitung betreffend) und Satire kann es zu einer Form von Opposition zur jeweils herrschenden Theaterpraxis - zumindest als Nebentheater - werden, (...)⁴⁵

Diesen neueren Untersuchungen zufolge müsste mindestens eine weitere Theaterform existieren, die zum "höheren Stil" tendiert. Mit dem Ende der burgenländischen Landesbühne (1972), dem ich solche Tendenzen unterstellen möchte, war keine weitere Theaterform im Burgenland so präsent, dass es entsprechende Bezüge dazu gibt. So lassen sich die Aufführungen der „Fröhlichen Csarda“ per Eigendefinition klar als Volksstück klassifizieren, dennoch können sie nicht als Nebentheater bezeichnet werden, da es einfach kein (burgenländisches) Haupttheater gibt.

Hein beschreibt das Volkstheater im 20. Jahrhundert als "Spuren" (in seinem Titel)⁴⁶ ,was deutlich macht, dass zur Zeit der Aufführungen der „Fröhlichen Csarda“ 2004 nicht mehr

⁴³Ebd.

⁴⁴Ebd.

⁴⁵Ebd. S.5

⁴⁶Vgl. Hein, Jürgen. Das Wiener Volkstheater. Darmstadt: 1997. S.167

von einer "Tradition" bzw. eines traditionell gewachsenen Volkstheaters in Wien oder im Burgenland gesprochen werden kann.

(...) ist die Durchsetzung eines neuen literarischen Gattungsbegriffs "Volkstheater" vor allem auch von der Geschichte und der Entwicklung des modernen Dramas aus zu sehen und nicht auf den österreichischen Raum beschränkt, obwohl von dort die meisten Impulse ausgegangen sind. Auch der sog. Trivialisierungsprozess des Volksstücks ist in größeren Zusammenhängen und unter komparatistischen Aspekten zu betrachten.⁴⁷

Hinsichtlich der Entwicklung der "neuen" Medien im Bezug auf das Volksstück räumt Hein Film und Fernsehen eine Breitenwirkung ein. Da der Aspekt "Volk" immer eine größere Menge Menschen mit einschließt, scheint es nicht verwunderlich, dass Teile des Volkstheaters bei Film und Fernsehen wieder zu finden sind.

Kino und Film haben z.T. die Funktion des Volkstheaters übernommen, der Film in dem Maße, in dem er mehr und mehr Volkstheater-Sujets und Volksstücke adaptiert, zum Teil auch Formen der Publikumsdramaturgie weiterführt. Der Prozeß der Ablösung des einen Massenmediums (Volkstheater) durch ein anderes (Film, später Fernsehen) sollte genauer untersucht werden, zumal sich in den heutigen Fernsehprogrammen schematisierte und trivialisierte Volksstück-Formen unverändert erhalten haben und auch das Fernsehen - nicht allein für Serienproduktionen - nach Formen "volkstümlicher" Unterhaltung sucht.⁴⁸

Hinsichtlich einer diesbezüglichen Untersuchung wären Sendungen wie z.B. „Mundl-Ein echter Wiener geht nicht unter“ oder „Kaisermühenl blues“ interessant. Trotzdem wäre es falsch zu behaupten, das Volkstheater hätte sich völlig in das Medium Film oder Fernsehen transformiert. Im modernen Wiener Volksstück sind Autoren wie Horváth, Mitterer, Ernst, Turrini u.v.m. immer in der einen oder anderen Form präsent. Entweder haben sie Wien zum Handlungsort oder sie beziehen sich in irgendeinem Bild auf Wien.⁴⁹ Das trifft auch auf die „Fröhliche Csarda“ zu, da ja die Figur Hans Koeszegi in Wien bei einer Zeitung arbeitet und so die Grundlage für die Pendlerproblematik bildet. Auch die Überlegungen seiner

⁴⁷Ebd. S. 179

⁴⁸Ebd. S. 177

⁴⁹Ebd. S.181

Familie, sich eine Eigentumswohnung in Wien zu kaufen, beziehen sich auf Wien. Abschließend erkennt Hein den Umstand an, dass "Volksstück" mit Wien durchwachsen und nur schwer davon zu trennen ist:

Wien erscheint nicht mehr als zitierte Kulisse oder Milieu, sondern ist einfach gegenwärtig, wenn der Vorhang aufgeht und das Stück-Volk zu reden beginnt. Solange eine - wenn auch noch so vage - topografische, sprachliche Bindung und ein Bezug auf das "Volk" - im heutigen veränderten Sinne - besteht, existiert so etwas wie ein "Fortleben" des Wiener Volkstheaters (...) - vielleicht als noch unausgeschöpftes Potential - der Gegenwartsdramatik. ob es darüber hinaus angesichts des Wandels der sozialen Kommunikationsform "Theater" im Kontext der Unterhaltungsspektakel des Fernsehens und der veränderten Lachkultur gelingt, ein Volkstheater als "anderes" Theater mit "direktem" Publikumsbezug wiederzubeleben, bleibt offen.⁵⁰

Ich meine, dass dem Csardateam diese Wiederbelebung des "anderen" Theaters gelungen ist.

⁵⁰Ebd. S. 183

2.3) Die Entwicklung des burgenländischen Schauspiels nach 1920

Kann die Entwicklung des Volksschauspieles im Südburgenland als solches in der Forschung nicht mehr weiter verfolgt werden, da es diese scheinbar nach der Einbindung des Burgenlandes in die Republik Österreich nicht mehr gibt, so ergibt sich aber ein neuer interessanter Blickwinkel hinsichtlich der weiteren Entwicklung der burgenländischen (Volks) -Theatergeschichte mit Bezug auf das Südburgenland. Ambivalent bleibt nach wie vor der Begriff des Volkes, da das Theaterwesen beginnend mit ca. 1920 von religiösen Spielen geprägt ist, weiters vom Volksbildungswerk, von Wandertheatergruppen, Laientheatergruppen und den Aufführungen in Kulturzentren. Würden diese Spielformen in anderen Bundesländern durchaus als Volkstheater gelten, so fehlt hier die Unterscheidungsmöglichkeit in beide Richtungen. Dieser Blick richtet sich vor allem auf vereinsstrukturell geprägtes Theater⁵¹ oder Wandertheater von Gruppen außerhalb bzw. innerhalb des Burgenlandes mit unterschiedlicher professioneller Ausbildung der Schauspieler. Es ist hier vor allem beim Wandertheater nicht mehr ganz eindeutig in Nord,- Mittel,- und Südburgenland zu trennen, weil es ja - wie der Name schon sagt - mobil ist und auf Grund wirtschaftlicher Aspekte im ganzen Land zu finden ist.

Die Eigenheit der theatralen Situation des Burgenlandes ergibt sich durch seine geschichtliche Entwicklung und die Abtrennung von den gewachsenen städtischen Zentren, allen voran Ödenburg/Sopron von der dörflichen Umgebung durch die österreichische Ostgrenze zu Ungarn und den Eisernen Vorhang. Bis 1989 waren die in diesen Gebieten lebenden Menschen von "ihrer" Kultur praktisch abgeschnitten. Die Städte Graz und Wien liegen vom wirtschaftlichen Aspekt gesehen nahe genug um dort zu arbeiten, dem kulturellen Blickwinkel fehlt aber leider die regional gewachsene Verbindung. Vermutlich ist die Entfernung zu groß um ein echtes Theaterbedürfnis zu entwickeln. Nach dem Motto - "Wenn man uns schon unsere

⁵¹also wenn z.B. ein Sportverein oder ein katholischer Verein zu einer Laienaufführung einlädt.

kulturelle Identität genommen hat - nehmen wir eben das, was übrig bleibt und stellen es auf die Bühne" - haben sich viele Laiengruppen organisiert, die für Aufführungen unterschiedlichster Qualität Sorge trugen. Oft spielten dabei wirtschaftliche Überlegungen eine Rolle. Egal ob es der Anspruch war, professionelles Theater zu organisieren oder nur ein laienzentriertes, die Problematik war oft ähnlich und stellte die Theatermacher vor die Frage: „Wie „krieg“ ich mein Publikum zur Aufführung?“⁵²

Der Versuch der Burgenländischen Schaubühne von November 1923 bis April 1924 unter Direktor Hübel wird als ein gelungenes Unterfangen bezeichnet ein professionelles, stehendes Theater zu betreiben. Dabei bedient er sich unter anderem der Unterstützung der Schauspieler des Wiener Neustädter Stadttheaters. Awecker beschreibt das Feedback der Presse als durchaus positiv. Trotzdem blieben die als erfolgreich beschriebenen Stücke in der breiteren Öffentlichkeit unbeachtet. Als Gründe führt Awecker dafür das Kino und ein mangelndes Interesse der Bevölkerung am Theater an. Immer wieder wurde auch in Rezensionen auf das "Theater als Bildungseinrichtung" hingewiesen. Als weiterer Grund wird unter anderem die relative Nähe zu Wien genannt. So blieb allen jenen, die ihre Begeisterung für das Theater teilten, nur die Möglichkeit sich selbst zu organisieren.

⁵²Awecker, Maria. Theatergeschichte des Burgenlandes von 1921 bis zur Gegenwart. Wien. 1995 S.12ff

2.3.1) Die Laientheater

Die Wurzeln für ein selbst organisiertes Theater gehen noch auf die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg und vermutlich noch weiter zurück. Was lag aber näher, den Wunsch nach Theater in eine bestehende Struktur wie etwa in die eines Vereins einzugliedern? Natürlich wurde mit dieser Zweckentfremdung des Vereins sehr oft ein bestimmtes, meist wirtschaftliches Ziel verfolgt:⁵³

*(...) als 1904 Dilettanten zugunsten des Feuerwehrvereins für ein "neu zu errichtendes Centraldepot" eine Theaterveranstaltung veranstalteten wurde diese "bei gedecktem Tische" abgehalten. (...) Die Bretter aber, auf denen sonst Mimen von Beruf auftreten waren an diesem Abende von jungen Damen und Herren der hiesigen Gesellschaft okkupiert die ihr bestes Können in den Dienst der Wohltätigkeit stellen.*⁵⁴

Erwähnenswert sind die Theateraufführungen auch von kirchlicher Seite die mit folgender Zielsetzung veranstaltet wurden:

*Zur Aufführung des Tiroler Volksstückes "Andreas Hofer" im Jahre 1928 durch den katholischen Verein Stegersbach zur Anschaffung eines Radioapparates heisst es: "Es handelt sich nicht darum, daß die einzelnen Darsteller zeigen wollten, welche große Künstler sie sein wollten, welche großen Künstler sie sein könnten, sondern daß sie sich bilden wollen und ihre freie Zeit in burschenwürdiger Weise nützen."*⁵⁵

Der Vollständigkeit halber seien hier noch das Schülertheater, die Laientheater der sozialdemokratischen Organisationen und die Theateraufführungen von Gesangsvereinen genannt. Es fällt auf, dass das Theater in der Zwischenkriegszeit scheinbar einer allgemeinen ideologischen Zielsetzung folgt. Diese Zielsetzung lässt sich am präzisesten als Identitätsfindung bezeichnen. War man bis vor kurzem noch eine Minderheit in Ungarn gewesen - so hat man mittlerweile die Nationalität, nicht aber die Volksgruppe gewechselt. Theater wurde als Mittel gesehen, entweder intern das

⁵³ Ebd.: S.22ff

⁵⁴ Ebd.: S.15

⁵⁵ Ebd.: S.34

Kulturgut einer Volksgruppe zu wahren oder in extremer Weise das Volksgruppenzugehörigkeitsgefühl zu Österreich zu unterstützen. Aus heutiger Sicht muten die nationalen Bestrebungen einer Region eigenartig an, vor allem wenn man an den Kärntner Ortstafelstreit denkt. In der Zwischenkriegszeit war es ein scheinbar wichtiger mentaler Prozess in der eigenen Sichtweise der Volksgruppe, die bis vor kurzen noch bei Ungarn war - und die jetzt ohne den Identifikationspunkt einer größeren Stadt versucht, sich auf österreichischer Seite einzuordnen. In der globalisierenden Sichtweise des 21. Jh. lösen sich die Grenzen der letzten 80 Jahre aber wieder auf. Was bleibt, sind die ethnischen Zugehörigkeiten, die sich nicht durch eine willkürliche Grenze oder eine Volksabstimmung ziehen lassen und die den Staat als übergeordnete Struktur akzeptieren, weil die regionalen Auswirkungen zwar lästig sein mögen, aber nicht als wirklich störend empfunden werden. So entwickeln sich ethnische Gruppen unabhängig einer staatlichen Zuordnung eigenständig weiter. Aus dem Blickwinkel Theater heraus betrachtet bedeutet das volksgruppenorientierte Theater aus den zu dieser Zeit ansässigen Volksgruppen: etwa das Theater der burgenländischen Kroaten, das Theater der Magyaren und das Theater der burgenländischen Juden. Die Volksgruppe der Roma war zwar zu dieser Zeit auch schon im Burgenland ansässig, jedoch der Aussage von Prof. Sarköszí sinngemäß folgend war eigentlich immer die Musik die Ausdrucksform der Roma - weniger das Theater.

Das Theater der burgenländischen Kroaten entwickelt sich aus einer Lesehalle. Dabei fungierte der Pfarrer, als Übersetzer. Funktionell wird dem Theater eine weitläufigere Wichtigkeit eingeräumt:

Das kroatische Theater hat aber jene Funktion beibehalten die dem deutschen Theater mit der Angliederung an Österreich immer mehr verloren ging, "auf weiten Strecken vor allem Mittel der Behauptung und Ausdruck jenes Widerstandswillens" zu sein, "mit dem sie sich - ausbrechend aus der Enge oder in sie emigrierend - der natürlichen oder aufgezwungenen Assimilierung und Überfremdung entgegenstemmt und sie verhindern oder zumindest verzögern versucht".⁵⁶

⁵⁶Ebd. S. 96

Über das Theater der ungarischen Magyaren ist leider nur wenig zu finden:

Als einzige Theaternachricht von einer ungarischen Aufführung wurde in den burgenländischen Zeitungen der Zwischenkriegszeit jene zur Aufführung des Lustspiels "Die Jurkowitsch Mädels" von Franz Herczog veröffentlicht. Die Vorstellung wurde im April 1926 in ungarische Sprache von den Mitgliedern des Oberwarther bürgerlichen Lesevereins⁵⁷ im Kinosaal gegeben.⁵⁸

Das Theater der burgenländischen Juden ist besser dokumentiert – vor allem wird es der Familie Esterhazy zugeschrieben, dass die jüdischen Siedlungen sich unter deren Schutz (soweit möglich) unangefochtener entwickeln konnten als anderswo.

Aus den burgenländischen Zeitungen bekannt ist die Aufführung des Lustspiels „Präsident Stopper“ von Beer und Friedmann, „das in Wien dreihundertmal mit außerordentlichem Erfolg gebracht“ wurde und in Eisenstadt im Hayden_Kino von „Amateur-Schauspielern“ anlässlich des Purims anstatt des hergebrachten Balles gespielt wurde. Um diese Zeit spielte der israelitische Wohltätigkeitsverein in Lackenbach " Der Pantoffelheld" und den Bauernschwank " Der neugierige Schustermeister" wobei sich das Publikum "ohne Unterschied der Konfession" großartig unterhielt.⁵⁹

Natürlich gab es auch vor dem ersten Weltkrieg immer wieder Bestrebungen Theateraufführungen ins Burgenland zu bringen, und zwar in Form von landfremden Theatergruppen:

Unter den Theatergruppen die im Burgenland Gastspiele gaben, gilt es zunächst oberflächlich zu unterscheiden zwischen Berufstheatergruppen. Hierher fallen auch die Wandertruppen der sogenannten Bauerntheater und Gruppen die mit "jugendbewegten" oder "christlichen" Stücken kamen.⁶⁰

Zu den Berufstheatergruppen zählen die Gastspiele des Wiener Burgtheaters und des immer wieder in unterschiedlicher Funktion auftauchenden Wiener Neustädter Theaters. Weitere Aufführungen dieser Art wurden u.a. von dem Singverein "Deutsche Eiche", der Gruppe "Niederösterreichische Kammerspiele", der Wiener Kammerbühne, dem Tegernseer Bauerntheater und schließlich auch der Löwingerbühne

⁵⁷ Leitung Tibor Farsky

⁵⁸ Awecker, Maria. Theatergeschichte des Burgenlandes von 1921 bis zur Gegenwart. Wien. 1995 S. 99

⁵⁹ Ebd. S.100

⁶⁰ Ebd. S.101

durchgeführt. Es fanden noch Aufführungen vieler kleinerer, mehr oder weniger professionell organisierter Theatergruppen statt. Eines aber ist allen Aufführungen gemeinsam: Der Anspruch in volkserzieherischer Art und Weise⁶¹ wirksam zu sein und den Wissens,- und Kulturduurst der Bevölkerung zu befriedigen. Auf dem Spielplan war so ziemlich alles zu finden, was in irgendeiner Form den Weg ins Theater gefunden hatte. Von Faust bis zur "Gräfin Mariza" und von "Latschenbauersepp" bis zum "Fidelen Bauern". Auch in die andere Richtung wurde Theater organisiert, und so gab es Aufführungen am Burgtheater für Burgenländer am Nachmittag um 13:00 Uhr und zu ermäßigten Tarifen, um Interessierten ein Theatererlebnis zu bieten und überdies eine rechtzeitige Heimfahrt zu ermöglichen.⁶²

Unter der Verwaltung der Nationalsozialisten wurde jegliche Form des Theaters zur Verbreitung dieser Ideologie vergewaltigt. Das gilt für das Laien- wie auch für das Berufstheaterpiel.

Nach dem Zweiten Weltkrieg griff man die ursprüngliche Idee des Wandertruppentheaters auf - allerdings war man mit dem inhaltlichen kulturerzieherischen Anspruch wenig zufrieden und forcierte daraufhin das Laienspiel:

Man ging sogar soweit die Wanderbühnen zugunsten des eigenen Lientheaters auszuspielen. Im Jänner 1948 führt die Jugend von Winden Rudolf J. Grögers "Gottesfreuden" auf, wozu das "Volksblatt" bemerkte: "Da läßt sich ein interessanter Vergleich anstellen: Im verflrossenen Jahr wurden wir öfters von Wanderbühnen heimgesucht. Berufsschauspieler brachten Kitsch, Unmoral, Albernheit auf die Bretter. Ihre Stücke sollten "ziehen". Sie vergaßen ihre eigentliche Aufgabe, Kulturbringer zu sein und waren nur darauf aus Geld zu verdienen. - Und jetzt spielt unsere Jugend Theater! Laien, Kinder von Bauern und Arbeitern! Sie suchten lange nach einem kernigen inhaltstiefen Stück und spielten dies begeistert, einfühlend selbstlos. Das ist echte Volkskunst, echte Kultur!"⁶³

⁶¹Volkserzieherisch ist in diesem Sinne so zu verstehen, dass dies acht Jahre nach dem Anschluss des Burgenlandes an Österreich als eine identitätsbildende Maßnahme zu sehen ist, die sich auch auf dem Gebiet der Kultur widerspiegelt, da die Menschen dieses Landstriches sich erst langsam daran gewöhnen mussten Österreicher zu sein.

⁶² Ebd. S.101ff

⁶³ Ebd. S.134 - Originalzitat aus Burgenländisches Volksblatt, Nr. 3, 24. Jänner 1948, S 4.

Hier wird die nach wie vor wichtige Erziehungsfunktion des Theaters hervorgehoben.

Im Prinzip war zu beobachten, dass jede größere Gruppe oder organisierte Vereinigung die Möglichkeit wahrnahm sich unter anderen Vereinstätigkeiten dem Theaterspiel zu widmen in enger Verbindung zum Volksbildungswerk. Jeweils dem Grundsatz und dem Sinn der Organisation folgend wurden entsprechende Stücke aufgeführt. Teilweise unter der Mitwirkung von Autoren die ihre diesbezüglichen Inhalte Ausdruck verliehen. Zum größeren Teil wurden aber fremde Autoren gespielt. Zur Aufführungsform zählen:⁶⁴

*Im August 1952 fand die zweite vom Volksbildungswerk veranstaltete burgenländische Volkskunstwoche statt, die Vorträge und praktische Übungen zum Volkslied, zur Volksmusik, Volkstanz, Laienspiel, Laintheater und Handpuppenspiel zum Inhalt hatte.*⁶⁵

Zu den Vereinigungen, die in diesem Sinne aktiv an Theateraufführungen beiteiligt waren, zählten: die Laintheater der Katholischen Kirche, das Laintheater der österreichischen Jugendbewegung, das Laintheater der sozialistischen Organisationen, das Laintheater der Freien Österreichischen Jugend der KPÖ, die Burgspiele von Schlaining und Güssing und das Theater der burgenländischen Magyaren und das der burgenländischen Kroaten um die wichtigsten zu nennen.

⁶⁴ Ebd. S.163ff.

⁶⁵ Ebd. S.164.

2.3.2) Die Berufstheater

Interessant scheint mir der unerschütterliche Versuch "die hohe Kultur" ins Burgenland zu holen. Grob kann man das Berufstheater hinsichtlich seiner regionalen Anordnung einteilen und so in Theater unterscheiden die in jene die von außen in das Burgenland reisten und Theater die innerhalb des Burgenlandes reisten.

Sei es in Form von Gastspielen des Wiener Burgtheaters was in der Wiener Presse als unwillkommene Versuche interpretiert wurde:⁶⁶

Das Zustandekommen solcher Gastspiele im Burgenland wäre jedenfalls vor allem von sachlichen Voraussetzungen abhängig. Man muss nämlich berücksichtigen, daß das Burgenland infolge der Abtrennung Ödenburgs im Jahre 1921 über keinen kulturellen Mittelpunkt verfügt wie die anderen Bundesländer es besitzt demgemäß weder in Eisenstadt noch anderswo ein eigenes Theatergebäude.⁶⁷

Mit dem burgenländischen Berufstheater wie mit der burgenländischen Landesbühne ist ein Name untrennbar verbunden: Otto Kery. Er gründete die burgenländische Landesbühne 1946 und organisiert als Direktor und Regisseur bis zu deren Schließung 1972 ca. 5000 Aufführungen bei denen er zum großen Teil selbst mitwirkt.⁶⁸ Anlässlich des 20-Jahr-Jubiläums der Burgenländischen Landesbühne erklärte Otto Kery die Beweggründe, eine Wanderbühne ins Leben zu rufen:

"Da in unserem Land durch die unsinnige Grenzziehung vom Jahre 1921 natürlich gewachsene kulturelle Mittelpunkte herausgerissen wurden, fehlt einem Standtheater das nötige Menschenreservoir in einem geschlossenen Raum. Will man im Land unserer Dörfer die Menschen mit gutem Theater konfrontieren bleibt nur die Wanderbühne als Ausweg. (...) Wir sind bestrebt den Erwachsenen - den "Daheimgebliebenen" - Unterhaltungstheater zu bringen, die studierende Jugend des Landes mit der Klassik und der Moderne bekanntzumachen, und schließlich wollen wir den Kleinen mit gespielten Märchen Freude bereiten".⁶⁹

⁶⁶ Ebd. S. 211ff.

⁶⁷ Ebd. S. 211/212.

⁶⁸ Vgl: <http://burgenland.orf.at/stories/90665/> v.04.01.2009

⁶⁹ Awecker, Maria. Theatergeschichte des Burgenlandes von 1921 bis zur Gegenwart. Wien. 1995. S. 216 – Originalzitat aus Volk und Heimat, Nr.3, 1966, S.9.

Es scheint sich hier ein wirtschaftlicher Prozess auf kultureller Ebene umzukehren: Da viele auf wirtschaftlicher Ebene gezwungen sind als Pendler in den Städten ihr Geld zu verdienen, muss das Theater den Weg zu den Pendlern finden um gesehen zu werden. Eine weitere denkbare Form, die es aber bis jetzt nicht gibt, wäre eine Art Pendlertheater, das integriert in die Anreisewege der Pendler zur Aufführung kommt. Da die meisten Stücke aber in ihrer zeitlichen Abfolge länger dauern würden, müssten die Aufführungen als Fortsetzungen gedacht werden. Es gibt allerdings einen wichtigen Grund, der dieser Idee einerseits widerspricht, aber andererseits auf neue Art unterstützt: Das wäre der Einsatz von mobiler Unterhaltungselektronik, von Ipod, PSP und Fernsehhandys, die den Raum der sich fortsetzenden und mobilen Unterhaltung in einer neuen Form des Theaters aufgreifen würden. Es scheint weiters nachvollziehbar, dass Pendler, die die ganze Woche ohne Zuhause bzw. in Bewegung sind, am Wochenende es eher vorziehen würden, sich nicht weit weg in ein Theater zu bewegen. Im Südburgenland, wo der Pendleranteil in der Bevölkerung ohnehin sehr hoch ist, scheint der Versuch Theater für die "Daheimgebliebenen" zu organisieren von vornherein zum Scheitern verurteilt zu sein. Es bleibt also vorerst das Wandertheater die einzige Form, in der Theater im Burgenland möglich ist:

Einzig mögliche Form eines Berufstheaters, das Bestand haben konnte war die Wanderbühne. Auch die Burgenländische Landesbühne, das erste große Berufstheaterunternehmen des Burgenlandes, mußte als Wanderbühne geführt werden. Den zahlreichen kleinen Wandertruppen, die schon immer von auswärts ins Burgenland gekommen waren, kam die große Theaterbegeisterung, die Bereitwilligkeit sich unterhalten zu lassen, nach Kriegsende zunächst sehr entgegen. Bald aber bekamen sie die neue Einstellung und Wertigkeit den Theater gegenüber zu spüren. Im "Kampf gegen Schmutz und Schund" gingen die kleinen Wandertruppen, vor allem die „Bauerntheater“ unter. Zu dieser Entwicklung trug auch die Burgenländische Landesbühne bei.⁷⁰

Die Burgenländische Wanderbühne hatte ihre Aufführungen zwischen Juni 1946 und Herbst 1972 und wurde als Wandertheater

⁷⁰Ebd. S. 211.

geführt:

(...) ein Land der Klein und Kleinststädte und vor allem ein Land der Dörfer. Die politisch geografischen Grenzen und die Nähe der Großstädte Wien und Graz verhindern die Bildung von größeren wirtschaftlichen und kulturellen Zentren, die eine Voraussetzung für stehendes Theater sind. Es gelang der Landesbühne in den 26 Jahren ihres Bestehens nicht, ein Theatergebäude zu erhalten. Obgleich kein eigenes ausschließlich den Zwecken der Landesbühne gewidmetes Gebäude gefordert wurde, konnte auch der Bau von Mehrzwecksälen nicht durchgesetzt werden. Kein einziger Saal in den zahlreichen Aufführungsorten entsprach den Anforderungen an einen Theatersaal. Gespielt wurde in Gasthöfen, Schulen Kinos, Werkskantinen. Der Zustand der Säle war in der Nachkriegszeit desolat. Selbst im Jahre 1961 gaben sie noch häufig Anlaß zur Klage. In einigen Gemeinden gab es überhaupt keine Aufführungsmöglichkeiten. Bei Schulaufführungen am Vormittag machten sich die unzureichenden Verdunkelungsmöglichkeiten der Säle unangenehm bemerkbar. Später behalf sich die Landesbühne mit eigenen Vorhängen die bei den Tournéeen nach Bedarf adjustiert wurden.⁷¹

Einer der Gründe, warum es nie zu einem eigenem Theaterhaus für das Burgenland kam, ist wohl auch darin zu sehen, dass die Burgenländische Landesbühne nie als landeseigenes Unternehmen geführt wurde und so zu einem parteipolitischen Spielball wurde.⁷²

Kery bedauerte später,, daß die Landeregierung die Institution der Landesregierung in Anspruch genommen habe, ohne sich in ausreichendem Maße an der finanziellen Verantwortung beteiligt zu haben: er sei "zwanzig Jahre an der Nase herumgeführt worden".⁷³

In der Folge bedeutete das, dass die Stücke produktionsbedingt adaptiert wurden und auf eine Maximalanzahl von 16-17 Schauspielen reduziert wurden. Trotz allem wurde der Qualitätsanspruch der Burgenländischen Landesbühne durch das Bühnen- und Theaterpersonal hoch gehalten. So wurden z.B. nur ausgebildete Schauspieler aufgenommen, die nachweislich schon an größeren Theatern gearbeitet hatten. Dasselbe galt für Bühnenbildner, Regisseure und andere Mitglieder, die hinter der Bühne arbeiteten. Im Spielplan finden sich

⁷¹ Ebd. Vgl. S. 237/238

⁷² Ebd. Vgl. S.217ff.

⁷³ Ebd. S. 217.

praktisch alle Gattungen von Stücken. Als mangelhaft wurde nur das fehlende Fördern burgenländischer Autoren gesehen. Einerseits weil es nicht so viele gibt, andererseits scheint es Themen, die aus, für oder über das Burgenland zu spielen sind, an Attraktivität zu mangeln.

So wurde das burgenländische Landestheater der Bindung der Subventionen an das Spielen von zeitgenössischen Autoren nicht ganz gerecht. Das Theater wurde der konzeptionellen Funktion als Schul- und Jugendbühne gerecht, und dies wurde vermutlich durch die Aufführungspraxis der Wanderbühne erleichtert.⁷⁴

Das Ende der burgenländischen Landesbühne war mit der Einstellung der Subventionen eine beschlossene Sache. Dass die Subventionen nicht mehr gewährt wurden, war eine Angelegenheit der Politik, und auch wenn Otto Kery mit der Forderung für ein Theater im Burgenland eintrat, das aus Wien oder Graz zu holen sei, formulierte einer seiner engsten Mitstreiter, Ernst Josef Görlich, das um vieles schärfer:⁷⁵

"Man sollte bei den verantwortlichen Stellen in Wien endlich begreifen, daß es nicht nur ein Salzburg, ein Graz und ein Innsbruck, sondern auch ein Eisenstadt gibt. (...) Man möge in Wien vor allem bedenken, daß es notwednig ist, einmal dem burgenländischen Kulturleben kräftig unter die Arme zu greifen(...) Soll das Burgenland allein das Stiefkind Österreichs bleiben? - Oder glaubt man noch immer an gewissen Stellen die Burgenländer seien eben nur "Tschuschen" und "Zigeuner"?"⁷⁶

Hatte man das Theater ursprünglich als Bildungselement begriffen, das das Burgenland instrumentarisch an Österreich binden soll und zumindest ideell gefördert, so ist aus diesem Zitat ersichtlich, dass offensichtlich noch großer Handlungsbedarf besteht.⁷⁷

Mitte bis Ende der 1970er-Jahre wurde Theater von damals neu gegründeten Kulturzentren organisiert. So entstanden mehrere Spielstätten, die zu unterschiedlichen Zwecken genutzt werden. Natürlich auch zum Theaterspielen. Darüber hinaus wird das

⁷⁴Ebd. Vgl. S. 217ff.

⁷⁵ Ebd. Vgl. S. 258

⁷⁶ Ebd. S. 258ff

⁷⁷ Oder zumindest 1972 bestand.

Kulturzentrum als Ort der Kreativität, als Seminarort, als Erwachsenenbildungsort und für Konzerte und Kabarett verwendet.⁷⁸ Im Sinne des Theaterbetriebes sind in der Aufführungspraxis ortsansässige Laien, aber auch fremde Gastspielgruppen vertreten, und zwar mit mehr oder weniger professioneller Ausbildung.

⁷⁸ z.B. Kuga – ein zweisprachig geführtes Kulturzentrum in Großwarasdorf.

2.3.4) Berufstheater & Laientheater & die „Fröhliche Csarda“

Es hat sich gezeigt, dass die Probleme des Berufs- und des Laientheaters irgendwie ähnlich sind. Beides wird angeboten, aber dennoch „geht dann doch keiner hin.“ Klug wurde meiner Meinung nach diese Problematik von den Organisatoren der „Fröhlichen Csarda“ gelöst. Man wählt als Bühnenraum das Wirtshaus, geht also mit dem Stück dahin, wo die Leute ohnehin schon sind. Dargeboten wird das Stück von Berufsschauspielern, inszeniert von einem Regisseur, der zusammen mit den Schauspielern die Professionalität der Aufführung garantiert. Die Thematik wird seitens des Autors in eine Komödie verpackt um die sozialdramatischen Mitteilungen begreifbar zu machen, ohne dabei den Zeigefinger zu erheben. Dieser Weg scheint im Sinne eines modernen burgenländischen Theaters der richtige zu sein - und der Erfolg des Stücks rechtfertigt im Nachhinein zusätzlich diese Konzeption. Die Herausforderung, Theater für das Burgenland zu machen, besteht augenscheinlich darin, alle vier Volksgruppen miteinzubeziehen und auf das sprachliche Inselverhalten Rücksicht zu nehmen, das sich in den Dörfern und Siedlungen entwickelt hat um die volksgruppenzugehörigen Kultureigenheiten zu bewahren.

2.4) Dario Fo & Augusto Boal

Das Bemühen der Theaterleute der fröhlichen „Csarda“ um ein möglichst authentisches und volksnahes Theater legt natürlich eine Orientierung an Boal und Fo nahe. Boal und Fo sind hinsichtlich der Aufführungsform des Stücks „Zur fröhlichen Csarda“ interessant. Boal bezeichnet die „Bühne“ als eine Vereinbarung zwischen Schauspielern und Zuschauern, wenn diese Vereinbarung sich auf einen realen Raum des alltäglichen Lebens bezieht – wie z.B. ein Wirtshaus, aber diese Grenze wird mit zunehmender Annäherung an das Alltagsleben unschärfer.⁷⁹

Theater existiert (...) in der Subjektivität derer die es praktisch ausüben und zwar ab dem Moment, wo sie Theater praktizieren. Theater braucht weder Bühne noch Publikum, der Schauspieler allein genügt. Mit dem Schauspieler wird das Theater geboren, denn der Schauspieler ist Theater. Da wir alle Schauspieler sind, sind wir alle Theater.⁸⁰

Zwar wäre eine wortgetreue Umsetzung dieser Idee für das Südburgenland undenkbar, weil die gesellschaftlich geprägten und erlernten Verhaltensweisen des Volkes gegenüber dem Theater andere sind und die entsprechenden Erwartungshaltungen nicht einzulösen wären. Auch wenn in der Csarda nicht der Radikalität der Gedanken Boals Rechnung getragen wurde so sind doch formal direkte Bezüge und Zitate zu erkennen:

Das Theater der Unterdrückten ist eine Theaterform, die sich zum Ziel gesetzt hat, durch Bewusstmachung (...) gesellschaftspolitischer Zustände und Zusammenhänge einen gesellschaftsverändernden Prozeß einzuleiten.(...) die den Zuschauer zum Protagonisten der theatralischen Handlung macht. Gleichzeitig ordnet er diese Methode in einen politischen Kontext ein: Die Techniken des Theaters der Unterdrückten dienen als Werkzeuge zur Erkundung und Infragestellung gesellschaftspolitischer und individueller Zusammenhänge.⁸¹

Durch das Anwenden der „unsichtbaren Spielform“ gelingt es den Machern der „Csarda“ immer wieder den Bühnenraum so zu minimieren, dass er in der Wahrnehmung des Zusehers nicht mehr

⁷⁹ Vgl: Boal: Regenbogen der Wünsche. 1999: S.28

⁸⁰ Ebd.S. 29

⁸¹ Frey, Barbara.Theater der Unterdrückten in Europa: 1989. S. 4

existiert. Durch das Unsichtbarmachen der sozialkritischen Hintergründe (Genderproblematik, Pendler etc.) innerhalb einer Komödie kommen diese näher an den einzelnen Besucher heran, als das mit einer sichtbaren Darstellung möglich gewesen wäre. Auch wenn auf politischer Ebene keine großen Veränderungen zu erwarten sind, so ist doch zu hoffen, dass ein Bewusstmachen im Einzelnen nachhaltig zum Überdenken der gegenwärtigen Situation anregt. Überprüfbar ist das freilich schwer. Das Unsichtbarmachen der formalen Bühnensituation ist allerdings vom Publikum her leichter feststell- und spürbar. Als ich bei einer Aufführung der „Burgenländischen Hochzeit“ teilnahm, die von demselben Team gespielt wurde und diesbezüglich formal gleich durchgeführt wurde, konnte ich auch nicht anders als mich der Hochzeitsgesellschaft zugehörig zu fühlen, obwohl es mir auf intellektueller Ebene klar war, dass ich Eintritt bezahlt hatte und zwei Stunden später einen weiteren Termin wahrnehmen musste. Für Boal geht die Entwicklung vom Guckkastentheater zum Theater der Unterdrückten über Stanislawski und Brecht:

In einer Theaterproduktion nach Stanislawski weiß der Schauspieler zwar, dass er ein Schauspieler ist, aber er versucht gezielt, die Anwesenheit des Publikums zu ignorieren. In einer Produktion nach Brecht hingegen ist sich der Schauspieler der Anwesenheit des Publikums völlig bewusst, das er in einen echten, aber immer noch stummen Gesprächspartner verwandelt.⁸²

In Boals nächstem gedanklichen Schritt finden sich Elemente der Theaterlogik von Dario Fo mit Bezug auf: „Das Theater als Instrument des Dialogs“ im Sinne des Forumtheaters. Ab hier scheint es mir präziser, mich gedanklich Fos Theatermodell zu nähern, da bei den Aufführungen der „Csarda“ natürlich das Spielen einer Komödie im Vordergrund stand und nicht die therapeutische Arbeit.

Auch wenn es übertrieben wäre, die „Csarda“ in die Stücke Fo'scher Machart einzureihen⁸³, so sind Ähnlichkeiten in der Arbeitsweise mit dem Publikum erkennbar:

⁸² Vgl: Boal: Regenbogen der Wünsche. 1999: S.33

⁸³ Weil es in der Gesamthematisierung zu wenig politisch ist und darüber hinaus die Konfrontation mit der „Obrigkeit“ in welcher Form auch immer fehlt.

(...) aber von der Lektüre des ersten Entwurfs bis zur Erstaufführung wurde der Text wieder und wieder diskutiert, nicht nur mit dem Kollektiv, sondern auch und vor allen Dingen mit den Arbeitern und Avantgarden, verschiedener Mailänder Fabriken, die eine große Zahl an diesen Versammlungen zur Erarbeitung des Textes teilgenommen haben. Später haben wir dank der Diskussionen am Ende jeder Aufführung festgestellt, daß der Text noch Löcher hatte und bestimmte Szenen anders verlaufen mußten.⁸⁴

Muhr und Kisser berichten von Treffen mit burgenländischen Pendlergattinnen im Zuge des Textfindungsprozesses. Der Darsteller des Jozi Kocsis, der seinen Vater als Pendler erlebt hat, wurde ebenfalls entsprechend berücksichtigt und half so am Entstehen des Textes durch das Einbringen von persönlichen Erfahrungen mit. So war der Text während der Erarbeitung teilweise einem Diskussionsprozess unterzogen, der reflexiv mit den Schauspielern erzielt wurde und so Einzug in das Stück hielt. Auch die von Josef aus dem Stück heraus angeregten Diskussionen zu Pause sind formal von Fo bekannt – die Diskussionen nach Beendigung des Stücks mit dem Publikum wurden forciert, sie waren für die Schauspieler oft unausweichlich. Diese Form des gemeinsamen Epilogs zusammen mit dem Publikum dauerte oft bis zur Sperrstunde des Lokals, das ja kurz vorher als Aufführungsstätte fungiert hatte und eine „Verlängerung der Aufführung“ leicht machte:

Ein wichtiges, wenn auch nicht das ausschließliche Moment einer solchen Kooperation, sind die Publikumsdiskussionen. Die Gruppe provoziert diese Diskussionen im Anschluß an die Theateraufführungen bewusst, nimmt Veränderungsvorschläge in die bereits geschriebenen Stücke auf, verarbeitet Debatten um politische als auch künstlerische Probleme in den darauf folgenden Theaterstücken. Die Publikumsdiskussionen sind integrierter Bestandteil der Theateraufführungen, gleichsam ein zweiter oder dritter Akt, in dem der Zuschauer zum agierenden wird.⁸⁵

Ob Veränderungen auf Grund eines Diskussionsprozesses mit dem Publikum bei der „Csarda“ vorgenommen wurden, ist mir nicht bekannt – ich vermute es eher nicht. Sehr wohl ist aber das scheinbare Aussteigen der Schauspieler aus der Rolle zu beobachten, wenn sie sich an das Publikum wenden und es

⁸⁴ Dario Fo. Bezahlt wird nicht: 1974. S.8

⁸⁵ Ebd. S.89

direkt ansprechen. Fo geht allerdings in seinen Ansichten über die formalen Merkmale seines Theatermodells noch einen Schritt weiter:

Zu den Merkmalen dieses Theatermodells gehören vor allem die formalästhetischen Mittel, die anti-illusionistisch wirken.(...) Außerdem besteht im Volkstheater eine Bühne-Publikum-Konstellation die sich als Einheit präsentiert(...) anders als im bürgerlichen Theater, in dem sich Bühne und Zuschauerraum als zwei Fronten gegenüber stehen, zwischen denen keine wechselseitige Kommunikation stattfindet.⁸⁶

Die Ambition volksnah zu sein ist der Csarda, wie dem Stück „Bezahlt wird nicht“ gemeinsam. Als Grund dafür nennt Fo die Möglichkeit, so tiefer in den Zuseher einzudringen.

>> Wir machen volkstümliches Theater << sagt Fo, >> und das Volkstheater hat immer die Grotteske, die Farce – sie ist eine Erfindung des Volkes – benutzt um ein dramatisches Moment auszudrücken. Wir können hunderte von Beispielen geben...das Volk verwendet nie die dramatischen Momente der oberen Schichten, die nur das Herz anspricht, sondern zielt auf das heftige Gelächter des Publikums ab. Denn das Lachen dringt wirklich auf den Grund der Seele und hinterlässt hier Spuren, die bleiben; es verhindert eine der größten Gefahren, die der Katharsis...⁸⁷

Wie sehr Fo's Stück nach 24 Jahren wieder aktuell ist, und wie dringend es notwendig ist, Theaterformen jenseits des konventionellen Theaters zu fördern zeigt diese kurze Sammlung von Publikationen:

- Wal-Mart rationiert den Reis⁸⁸
- 77% finden Lebensmittel bereits zu teuer (MILCH: 15 % PLUS, BROT u. GEBÄCK: 40 % PLUS, FLEISCH: 20 % PLUS, GEMÜSE und EIER: 9% PLUS, STROM: 11 % PLUS, PARKSCHEINE WIEN: 50% PLUS)⁸⁹
- AK zur November-Inflation: Biosprit macht Lebensmittel teuer Utl.: Hauptpreistreiber im November sind Lebensmittel, Wohnen, Energie⁹⁰
- Kommentar: Lebensmittel müssen teuer werden⁹¹

⁸⁶ Ebd. S. 91

⁸⁷ Ebd. S. 91

⁸⁸ <http://www.orf.at/080424-24352/index.html> am 25.04.08

⁸⁹ <http://www.oe24.at/zeitung/wirtschaft/article119666.ece> am 25.04.08

⁹⁰ http://www.ots.at/presseaussendung.php?schluessel=OTS_20071214_OTSO188 am 25.04.08

⁹¹ http://derstandard.at/?url=?id=3207527%26_seite=2%26sap=2 am 25.04.08

- Griechische Bande „Robin Hoods“ im Supermarkt⁹²

Das Aufheben der vierten Wand und die Verschmelzung des Zuschauers mit dem Bühnenraum passiert bei Fo wie bei der „Csarda“ gleichermaßen formal wie inhaltlich. Peter O. Chotjewitz im Anhang des Stücks „Hilfe, das Volk kommt“ über das Fosche Theater:

*In Fos Welt ist alles Theater, und deshalb braucht niemand so zu tun, als spielte er (sie) Theater, was die Aufführung zu einem demokratischen Mitspieltheater macht. Das Publikum ist in jedem Moment aktiv an der Aufführung beteiligt. Das Stück insgesamt ist ein Dialog mit dem Publikum. Wenn die Schauspieler zueinander sprechen, dann sind ihre Worte in Wahrheit ins Parkett gerichtet.*⁹³

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der sparsame und pointierte Einsatz der formalen Mittel des Fo'schen Theaters den Gedanken nach möglichst volksnahe, authentischen Theater gerecht wird. Auf Übertreibungen wie z.B. der völlige Ausstieg der Schauspieler aus der Rolle wie es z.B. bei „Hilfe, das Volk kommt“ vorgesehen ist, wird in der Csarda verzichtet.

⁹² Kronen Zeitung vom 6.9.2008 S. 5

⁹³Fo, Dario. Hilfe das Volk kommt!. 1993 S. 110

Teil B - Theateranthropologischer Teil

Wenn die Begriffe Ethnologie bzw. Anthropologie ins Spiel gebracht werden, schwingt immer auch der Wunsch nach der Erforschung weit entfernter Landstriche mit den dort lebenden Menschen und ihren kulturellen Eigenheiten mit. Den Begriff des „Volkes“ habe ich schon weitgehend analysiert, trotzdem stellt sich mir die Frage: „Was ist fremder als das eigene Volk?“ Natürlich bin ich mit dem Begriff „Volk“, wie er in der volkskundlichen Forschung verwendet wird, vertraut. So kommt der Blick der VolkskundlerIn⁹⁴ im Gegensatz zur VölkerkundlerIn ursprünglich von innen und nicht von außen. Deshalb ist es mir wichtig, eine Trennung vorzunehmen, zwischen der Sichtweise von außen nach innen und dem Blick innerhalb einer Volksgruppe selbst vorzunehmen, unabhängig davon ob sich der Begriff Volk aus vier verschiedenen Volksgruppen zusammensetzt.

Wobei der Blick von außen nach innen natürlich auch aus dem eigenen Kulturkreis stammen kann, bei dem nicht eine größere Entfernung zurück zu legen ist. Es scheint aber eine entsprechende Sensibilisierung diesbezüglich notwendig, um auch „die Hand vor den Augen“ sehen zu können.

Durch die topografische Begrenzung des Gebiets „Südburgenland“ und des daraus entstandenen Systems Theater und der erweiterten Volksgruppensituation sehe ich diese Vorgehensweise als einmalige Chance, Theater auf engstem Raum als interkulturelles Werkzeug zu begreifen und direkte gesellschaftspolitischen Auswirkungen zu dokumentieren.

Hinsichtlich einer eindeutigen wissenschaftlichen Einordnung in vorhandene Normen und Modelle des Stücks „Zur fröhlichen Csarda oder selbst ist die Frau“ treten schnell Probleme auf. Es ist auf den ersten Blick relativ klar, daher sind in den allgemeineren Formulierungen anwendbare Bezüge zu finden:

Nur durch die untrennbare Verbindung des Theaters mit dem Bedürfnis, neue Beziehungen zu unterschiedlichen Menschen

⁹⁴ Das Stück selbst trennt scharf zwischen den beiden Begriffen „Volkskunde“ und „Völkerkunde“. Inhaltlich umgesetzt wird das in den Figuren der „Marie“ bzw. des „Josef“. Marie als Burgenländerin verkörpert als VolkskundlerIn den Blick von innen auf das eigene Volk, während Josef als Berliner Student der Völkerkunde die Sichtweise von außen auf diese Volksgruppe repräsentiert.

*herzustellen, ergab sich die Möglichkeit, neue kulturelle Verknüpfungen zu finden.*⁹⁵

Geht der Blick aber etwas mehr ins Detail, so wird klar, dass Zitate wie diese von zwei Seiten verstanden werden können, ohne dabei widersprüchlich zu sein. Nach der zweiten Deutungsart wäre der Ausgangspunkt dann „das „Bedürfnis kulturelle Verknüpfungen mittels des Theaters zu finden.“ Folgt man dem wissenschaftlichen Prinzip des Zerlegens und Untersuchens mit entsprechendem Katalogisieren, dann fällt auf, dass diese Technik in einem vordergründig ursprünglichen Widerspruch zum Stück selbst steht. Das Stück und seine Initiatoren haben es sich zur Aufgabe gemacht, in jeder Hinsicht verbindend zu agieren. So wird das zu untersuchende und zu analysierende Theaterstück in vieler Hinsicht zu einem Unikum.

Gerade deshalb bietet sich eine Untersuchung hinsichtlich theaterwissenschaftlicher Teilgebiete wie etwa interkulturelles Theater, Theateranthropologie, soziales Drama bzw. Regional,- und Touristentheater an.

⁹⁵ Brook: Wanderjahre. 1989. S.322

1.) Schechner Goffman & Turner

Ähnliche Probleme bei der Einordnung ergaben sich bei der Standardliteratur der Theaterethnologie bzw. Theateranthropologie. Scheinbar ist bis jetzt noch nicht der Versuch unternommen worden, theateranthropologische Sichtweisen und Ansätze inländischer Theaterformen miteinander zu konfrontieren. Auch wenn sich immer wieder ein „Staubkörnchen“ findet, das für das Stück „Zur fröhlichen Csarda oder selbst ist die Frau“ zutreffend ist, so bleibt ein großer Teil der bearbeiteten Literatur unbefriedigend.

Schechners Standardwerk der Theateranthropologie wirkt wenig zutreffend, weil sich die Theateranthropologie offensichtlich nur mit Forschungsfeldern auseinandersetzt, die größere oder kleinere kulturelle Unterschiede aufweisen. Natürlich ist es auch verständlich, dass AnthropologInnen fasziniert sind von „fremden“ Sitten und Gebräuchen. So schweift der Blick der WissenschaftlerInnen oft in die Ferne um die dort erforschten Erkenntnisse mit den hiesigen zu vergleichen. In einer Welt, in der die voranschreitende Globalisierung nicht mehr aufzuhalten ist, ist das eine notwendige und dokumentierende Tätigkeit, die sich wenigstens auf kulturelle Teilgebiete schützend auswirkt. Das südliche Burgenland wirkt hier wie ein veralterter Vorbote der Globalisierung aus der k. u k. Zeit.

Goffmans Theorie, der zufolge wir alle Theaterspieler⁹⁶ im soziologischen Raum sind, ist vom Prinzip seiner Darstellung umkehrbar, wenn die soziale Wirklichkeit auf die Bühne tritt und mit ihr dort eine Einheit bildet, die nicht mehr zu trennen ist. Goffman nimmt die Elemente und Strukturierungsformen des Theaters auf und wendet sie im soziologischen Feld an:

In unserer Gesellschaft werden die Rolle, die man spielt, und das Selbst, das man ist, in einer gewissen Rolle gleichgesetzt und diese Selbst-als-Rolle wird meist als etwas gesehen, das im Körper des Besitzers zu Hause ist, besonders in den oberen Teilen desselben, also sozusagen

⁹⁶ Vgl.: Goffman. Wir alle spielen Theater. München. 1983. S.230

*als ein Knoten in der Psychobiologie der Persönlichkeit.*⁹⁷

Was passiert nun aber, wenn es sich umgekehrt verhält – wenn die Rolle zum Selbst auf der Bühne wird?. Hier kehrt sich der Prozess um – wenn die „Selbst-als-Rolle“ auf der Bühne als Figur zu sehen ist. Die Rolle der Romni „Romana“ wurde von Sandra Selimovich gespielt, die im wirklichen Leben auch eine Romni ist. Bei der Besetzung war dieser Umstand ausschlaggebend.

Erwin Kisser erinnert sich im Interview an die erste Begegnung mit Sandra Selimovich:

[...] weil ich von einer Romni in diesem Stadium (des Schreibens) mir nicht mehr vorgestellt habe als Zigeunerklischees. Eine Hübsche, die da einheiratet und brav sein will – und dann stellt mir der Muhr die beabsichtigte Hauptdarstellerin vor: mit einer Glatze, mit einem Nasenring und Latzhosen – und ich dachte mir – was schreib ich jetzt für die? Und das war natürlich gut, weil das dann eine ganz andere Figur geworden ist, viel aufsässiger, viel rotziger – das war die Sandra. Aber die kam eben so zum ersten Gespräch und ich hab mir gedacht: „Okay die spielt jetzt in drei Monaten eine junge Romnibraut“ – dann haben wir ihr gesagt: „Du könntest dir auch die Haare wachsen lassen.“⁹⁸

Im Unterschied zu jenen SchauspielerInnen, die Methodactingtechniken verwenden und dadurch versuchen die Wirklichkeit, die ihnen eine Rolle vorschreibt, bewusst gewesen zu sein, wird hier die Wirklichkeit auf charmante Weise ins Theater geholt. Goffman verweist weiter auf die inszenatorische Arbeit des Theaters:

*Eine Handlung, die in einem Theater inszeniert wird, ist zugestandenermaßen eine künstliche Illusion; anders als im Alltagsleben kann den gezeigten Charakteren nichts Wirkliches oder Reales geschehen [...]*⁹⁹

Niemand wird widersprechen, wenn die Handlung des Theaters als inszeniert bezeichnet wird. Was passiert aber, wenn ein kleiner Spielraum offen bleibt? Wenn die Inszenierung einen Freiraum lässt, der durch das Publikum „gestaltet“ werden

⁹⁷ Ebd. S.230

⁹⁸ Kisser bezieht seine Erinnerung auf das Vorgängerstück – Die burgenländische Hochzeit – Der Grund für die Rollenbesetzung bleibt aber in beiden Stücken der gleiche.

⁹⁹ Goffman Wir alle spielen Theater. München. 1983. S.232

kann? Im Fall des Improtheaters mit seinen vielfältigen Erscheinungsformen ist das Mitwirken des Publikums erwünscht bzw. von den SchauspielerInnen sogar eingefordert. Im Fall des Stücks „Die burgenländische Hochzeit“¹⁰⁰ muss in einem Fall die Darstellung des Ensembles sehr überzeugend gewesen sein, denn junge Männer, die bei der Vorstellung anwesend waren, haben den Gebräuchen des Dorfes zufolge die Braut (gespielt von Sandra Selimovich) entführt. Einerseits musste die Aufführung im Sinne der geplanten Inszenierung natürlich unterbrochen werden, andererseits ging die Aufführung ja doch weiter, nur eben anders als ursprünglich inszeniert. Eine Inszenierungsänderung während der Aufführung! Anders als bei Goffman beschrieben, kann den Charakteren in so einem Fall natürlich Wirkliches oder Reales passieren. Die Braut hatte während ihrer Entführung um in ihrer Rolle zu bleiben, Alkohol zu trinken, was natürlich ihr Weiterspielen nach der Rückkehr auf die Bühne erschwerte. Auch der Charakter des Ehemanns (gespielt von Robert Vollmer) musste darauf reagieren und seine „Braut“ in den umliegenden Wirtshäusern real suchen und mit echtem Geld auslösen.

Turner fasst die soziologische Komponente eines Theaterstücks beginnend beim Theater der griechischen Antike folgendermaßen zusammen:

[...] erwähnt aber nicht die wichtige Tatsache, dass die Theaterstücke – Aristophanes' Komödien ebenso wie die Tragödien von Aeschylus und Sophokles – >>soziale Metakommentare<<, wie Geertz es ausdrückt, zur damaligen griechischen Gesellschaft sind, d.h. dass sie ganz unabhängig von ihrer Handlung, [...] äußerst reflexiv waren.¹⁰¹

Dieser Aspekt soziologischer Auswirkung auf das Publikum ebenso wie das (Er)Kennen der Handlung aus dem Lebensumfeld, transportiert durch die Metaebene Theater, weist eine eindeutige Parallele auf. Leider ist aus der direkten Publikumsforschung aus dem Theater der griechischen Antike

¹⁰⁰ Das Vorgängerstück bei dem bis auf wenige Änderungen dasselbe Team vor und hinter der Bühne agiert und das Stück formal nach ähnlichen Kriterien zur Aufführung bringt. Das Publikum hatte dabei die Aufgabe die Hochzeitsgäste zu „spielen.“

¹⁰¹ Turner. Vom Ritual zum Theater. Frankfurt am Main: 1995. S.163

zuwenig darüber bekannt, sodass es letztlich eine Vermutung bleiben muss. Nach den Aufführungen der „Csarda“ wurden immer wieder vom Team bewusst Diskussionen angeregt, die oft bis weit nach Mitternacht geführt wurden. Praktischerweise fanden die Aufführungen meistens in einem Gasthaus statt, das entsprechende Möglichkeiten bot.

Die erste Phase des sozialen Dramas beginnt, wenn eine oder mehr soziale Normen, die man in einer mehr oder weniger geschlossenen Gemeinschaft als bindend betrachtet und die Schlüsselbeziehungen zwischen Personen oder Untergruppen aufrechterhalten, überschritten oder ganz offensichtlich missachtet werden.¹⁰²

Der Entwicklung der Figur der Margit Koeszegi (Wirtin) zeigt dieses Überschreiten einer sozialen Norm. Ist sie zu Beginn des Stücks offensichtlich mit der Eröffnung ihres Lokals überfordert, weil ihr Mann nicht anwesend ist, um als Problemlöser aufzutreten, so entwickelt sie sich zum Ende des Stücks unter tatkräftiger Mithilfe ihrer Schwiegertochter Romana Koeszegi zu einer selbstbewussten Lokalbesitzerin, die nicht mehr auf die Problemlösungsvorschläge eines Mannes angewiesen ist, sondern diese selbst in die Hand nimmt. Hier mag die Generation eine wichtige Rolle spielen da die „erlernte“ Rolle der Frau in dieser Region die der Hausfrau ist bzw. diejenige die mit der Aufzucht der Kinder betraut wird.¹⁰³

Natürlich ist die „fröhliche Csarda“ kein durchstrukturiertes soziales Drama wie etwa bei Hauptmann – und ein möglicherweise geforderter Aufstand der burgenländischen Frauen wäre wirklich etwas zu weit hergeholt, trotzdem finden sich wichtige Nadelstiche die Komponenten des sozialen Dramas beinhalten. Turner beschreibt das soziale Drama als einen soziologischen Prozess der in der Gesellschaft stattfindet.

Denn kein soziales Drama kann jemals zu einem endgültigen Abschluß gelangen: die Bedingungen seines Endes sind oft Bedingungen, unter denen ein neues soziales Drama entsteht.¹⁰⁴

¹⁰² Ebd. S.171

¹⁰³ Vgl.: Interview Dr. Muhr.

¹⁰⁴ Turner. Vom Ritual zum Theater. Frankfurt am Main: 1995. S.172

Überträgt man diese Erkenntnis zurück auf das Theater, so kann das nur wünschenswert sein, da der einst im Gasthaus begonnene Diskussionsprozess über den Abend hinaus weitergeht. Weiters mutmaße ich, dass die Figur der Margit Koeszegi, die es gelernt hat, emotional wie wirtschaftlich unabhängig auf eigenen Beinen zu stehen, in der figuralen Weiterentwicklung die nächste soziale Norm überschreiten wird. Das kann als Wegbereitung gesehen werden, um das Publikum noch einmal enger an das Stück zu binden. Selbst Ansätze eines rituellen Aspekts sind zu finden:

In einfacheren vorindustriellen Gesellschaften kommt es jedoch oft zur vollen Phasenabfolge von Krise, Bruch und Bewältigung, Wiederherstellung des Friedens durch Versöhnung oder Akzeptierung der Spaltung, da die rechtliche oder rituelle Bewältigung vom breiten, wenn nicht allgemeinen Werte- und Sinnkonsens abhängig ist.¹⁰⁵

Ich bin geneigt, es als eine Ritualform zu sehen die sich zwischen dem Publikum und den Akteuren vollzieht, wobei es aber scheinbar wichtig ist das Publikum bewusst als Akteure in das Spiel des Theaters einzubinden. Die „Wandlungsphase-Light“ vollzieht sich allerdings nicht auf der Bühne, sondern nach Ende des Theaterstücks im Publikum. Im besten Fall kann hier von einem toleranzweiternden Element gesprochen werden, dass bis zur Öffnung einer Person für eine gezeigte Problemstellung führt und so reflexiv auf die reale Welt zurückwirkt.¹⁰⁶

Goffman zieht letztendlich eine scharfe Trennlinie zwischen dem Theater und dem soziologischen Umfeld:

Die Rolle, die im Theater dargestellt wird, ist nicht auf irgendeine Weise wirklich [...] ¹⁰⁷

Ich hoffe doch, denn es war in der Tat mein Bestreben, diese Aussage bezogen auf ein mikroskopisch kleines widerspenstiges Theaterstück im weiten Feld der Theateranthropologie zu widerlegen.

¹⁰⁵ Ebd. S.176

¹⁰⁶ Vgl.: Interview Dr. Muhr.

¹⁰⁷ Goffman. Wir alle spielen Theater. Piper. 1983: S.233

2.) Interkulturelles Theater

G.Pfeiffer untersucht in ihrer Diplomarbeit „Der Mohr im Mor“ acht verschiedene Modelle interkultureller Theaterarbeit, von denen ich denke, dass kein einziges schlüssig auf die „Csarda“ anwendbar ist. Der Grund liegt scheinbar in dem verbindenden Element, das die „Csarda“ aufbaut. Bei Pfeiffers Untersuchungen werden immer wieder das Eigene und das Fremde gegenübergestellt und dadurch begreifbar und reflektierbar gemacht. Bei der „fröhlichen Csarda“, ist es das Bekannte, das durch einen neuen Blickwinkel beleuchtet als integrativer Lebensbestandteil erst dann neu bewertet werden kann wenn es mit einem anderen Element des Theaters vereint wurde. Die geänderte Sichtweise, die auf der Bühne zu bemerken ist, ist dabei im Grunde aber nichts Fremdes oder gar Neues. Als Beispiel kann die Figur der jungen Romni Romana genannt werden, die am Anfang des Stücks ausschließlich als Zugehörige einer gesellschaftlich minder bewerteten Volksgruppe gesehen wird, nach der Vorstellung aber als eine junge Frau, deren Probleme gleichgestellt sind mit denen anderer Frauen gleiches Alters. Die Volksgruppenzugehörigkeit spielt dabei keine Rolle mehr.¹⁰⁸ Man könnte also sagen, das Eigene ist das Fremde geworden und umgekehrt¹⁰⁹. Irgendwie. Man hat das bis jetzt eben nur nicht so gesehen. Und in dem Moment, in dem das Fremde zum Eigenen wird, passiert in diesem Fall über das „Werkzeug Theater“ ein kulturübergreifender Prozess, der über das einende Element die vorher bestandene Differenz aufzeigt und diese gleichzeitig als nicht mehr vorhanden klassifiziert und dem Zuschauer als solche begreifbar macht. Wenn also die „fröhliche Csarda“ von außen betrachtet nicht in die interkulturellen Modelle zu passen scheint, so ist doch ein interkultureller Prozess im Gang, der sichtbar wird, wenn das Stück bzw. die Reaktionen daraufhin von innen untersucht werden. Diese Untersuchung von innen ist allerdings nur über einen Blick von außen wahrzunehmen.

2.1) Inerkulturelles Theater - Die Modelle im Einzelnen

¹⁰⁸ Interview Dr. Muhr. eine Zuschauerreaktion.

¹⁰⁹ Vgl:Pfeiffer Der Mohr im Mor. Wien 1998. S. 16ff

Im ersten Modell¹¹⁰ wird das Verhalten zwischen den TheatermacherInnen und dem Publikum beschrieben, wobei die Konfrontation darin besteht, wie viel das Publikum über die vorgeführte Theaterform weiß oder eben nicht.

Im Fall der „fröhlichen Csarda“ waren viele der Besucher überhaupt zum ersten Mal im Theater. Diesen fehlte also jeglicher theatrale Bezugspunkt. Es wäre also klar zu beantworten, dass dieser Teil des Publikums über die vorgeführte Theaterform gar nichts weiß. Der Grund aber, warum bewusst diese Theaterform¹¹¹ gewählt wurde, war gerade diese die nie ins Theater gehen zu erreichen. Diese Form des Theaters wird also nicht eingesetzt um eine Konfrontation zu erzielen, mit dem Zweck daraus vergleichende Schlüsse zu ziehen, sondern um eine größtmögliche Einheit zwischen Publikum und Bühne zu erreichen. Äußerlich betrachtet ist also das erste Modell nur teilweise einzusetzen, von innen gesehen eine Durchführungsnotwendigkeit. Dieser Widerspruch existiert aber nur scheinbar.

Das zweite Modell wird von Pfeiffer als das touristische bezeichnet¹¹². Es kann auch nicht angewandt werden, da es sich ja um keine Aufführungen für Touristen handelt, sondern für Einheimische. Das Thema Tourismus ist trotzdem ein durchgängiges im Stück, da ja die Lokalbesitzerin Margit versucht einen Gasthausbetrieb mit Livemusik zu organisieren. Es findet innerhalb des Stücks eine Diskussion zum zweiten Modell statt. Diese Diskussion wird aber auf inhaltlicher Ebene geführt und nicht auf formaler.

Das dritte Modell beschreibt „Das Erlernen der Decodierung der Theaterzeichen als zeitliche Parallele zur Umwandlung“¹¹³. Dabei ist immer wieder die Rede von Weiterentwicklungsprozessen. Bei der „Csarda“ sind natürlich in Teilbereichen formale Umwandlungsprozesse zu erkennen. Als Beispiel kann hier das direkte Miteinbeziehen des Publikums -

¹¹⁰ Vgl.:Ebd. S.18

¹¹¹ Wirtshaustheater, Wandertheater.

¹¹² Vgl.: Ebd. S.19

¹¹³ Vgl.: Ebd. S.24

Das Publikum spielt auch im Stück das Publikum – gelten. Das völlige Unterdrücken der vierten Wand kann hier als ein zum Gestaltungsmittel weiterentwickeltes Element gesehen werden, das nicht eingesetzt wird um einen für sich stehenden bestimmten Effekt zu erzielen sondern dazu dient, aus der textlichen Notwendigkeit geschaffen eine größtmögliche Nähe zum Publikum herzustellen. Aber natürlich bedeutet diese keine völlige Umwandlung der Theatercodes: Die Personen, die die Aufführungen besuchten, wussten, dass sie an einer Theateraufführung teilnehmen.

Das vierte Modell funktioniert schlicht deshalb nicht, da es hier zu einer „interkulturelle Übersetzung“¹¹⁴ vonnöten wäre. Es beschreibt die Transformation eines Theaterstücks in einen anderen Kulturkreis. Diese Übersetzung findet aber nicht ausschließlich im Text sondern auch in einer Übersetzung der auf der Bühne zu sehenden Formen statt. Das kann bei der „Fröhlichen Csarda“ nicht der Fall sein, da das Stück obwohl es in vier Sprachen aufgeführt wurde, nur in einer Fassung existiert und darüber hinaus ein Original ist.

Bei den Pfeiffer-Modellen fünf bis sieben handelt es sich um eine Konfrontation von mindestens zwei Theaterformen¹¹⁵. Die angesprochenen belehrenden und zitierenden Formen des Theaters sind nicht anwendbar, da es ja vorher nichts gab, was zu zitieren bzw. belehren im Sinne anderer Theaterformen zu zitieren bzw. zu belehren gewesen wäre. Natürlich gibt es Zitate bzw. Belehrungen diese kommen aber immer aus den erlebten Situationen real existierender Menschen.

Der im achten Modell geprägte Begriff der „transculturation“¹¹⁶ des interkulturellen Austausches findet bei der „fröhlichen Csarda“ mehr zwischen dem Publikum und dem Stück, als zwischen zwei Theatermodellen statt. Es wäre vermessen, hier an die Arbeit Pfeiffers anzuknüpfen und ein neuntes „inneres Modell“ zu fordern. Ich wollte jedoch einen Denkanstoß in diese Richtung geben. Auch wenn Pfeiffer ganz zu Beginn einräumt,

¹¹⁴ Vgl.: Ebd. S.25

¹¹⁵ Vgl.: Ebd. S.26

¹¹⁶ Vgl.: Ebd. S.36ff.

dass es in der Praxis eigentlich nur Mischformen gibt war es für mich nicht ersichtlich, welchen Modellen bzw. Submodellen die „fröhliche Csarda“ nun zuzuordnen sei. Der Grund liegt für mich darin, dass der Blick auf das interkulturelle Theater bis jetzt scheinbar eher in die Ferne schweift denn ins südliche Burgenland.

Da jedoch von jedem Modell ein mikroskopischer Ansatz zu finden ist - zuwenig um es treffsicher einordnen zu können - oder gerade deshalb weil es dann doch nirgends ganz schlüssig einordenbar ist, bin ich der Meinung, dass es sich um interkulturelles Theater handelt und zwar formal betrachtet.

3.) Theaterethnologische Forschung in Österreich

War ich am Anfang dieser Arbeit davon überzeugt, dass der Untertitel „Theater als Werkzeug der Integration“ sein muss, so bin ich doch schnell davon wieder abgekommen, weil das Wort Integration einen weiteren Interpretationsspielraum zulässt als ich annahm. Ich schließe mich Wagner/Zips an, die praktizierte Integration in Österreich so beschreiben:

*Die angestrebte „Integration“ wird einem Objektbereich zugeordnet: den „Ausländern“. Diesen Objektbereich zu ordnen, vor allem im Interesse der „Inländer“ ergibt sich dann als folgerichtige Aufgabe des Staates (auf den unterschiedlichen Ebenen der Verwaltung). Damit in Einklang steht auch die dominante Begriffswahl in Aus- und Inländer. Unterstrichen wird diese starre „Problemsicht“ durch die kaum bestrittene Übereinstimmung, dass Österreich kein „Einwanderungsland“ ist. Ausländer sind nun mal einfacher zu „Rausländern“ zu machen als Einwanderer. Die polarisierenden Ordnungsmuster setzen bereits eine scharfe soziale Distinktion voraus. Exklusion und Inklusion gehören gewissermaßen automatisch dem Subjektbereich der Ordnungsmacht. Wer dazugehört und wer draußen bleiben muss (oder wieder raus muss) unterliegt der Entscheidungskompetenz eines (Herrschafts-)Subjekts. Gegenüber diesem rechtspolitischen Zugang drängt sich eine kritische Frage auf: Ist der Gedanke der Integration mit diesem einseitigen Lösungsansatz zur „Bereinigung“ der „Ausländerproblematik“ überhaupt kompatibel? Wohl kaum, wenn die etymologische Bedeutung des lateinischen Substantivs *integratio* der des Verbs *integrare* dem Begriff zugrunde gelegt wird. Eindeutig bezieht sich diese auf eine „Erneuerung“ und eine „Wiederherstellung eines Ganzen.“ Dazu gehören aber schon nach logischen Minimalansprüchen zwei Seiten, nicht erst nach aufgeklärten(?) Demokratiebegriffen.¹¹⁷*

Diese Bestandsaufnahme von praktizierter Integration in Österreich macht es leider schwer, den Begriff Integration im Sinne verbindender Maßnahmen zu sehen. Vielmehr kann hier von Assimilierung bzw. Gleichschaltung die Rede sein. Abgesehen davon ist, unabhängig von der Definition, beides schwer auf das Burgenland anwendbar. Folgt man Mayer/Zips, so stellt sich als Erstes die Frage: „Was für ein Ganzes soll denn da wieder hergestellt werden?“ Die k.u.k. Monarchie? Schließlich ist sie als Impulsgeber zum großen Teil für die heutige Situation verantwortlich. Impulse, die konserviert durch den Eisernen

¹¹⁷ Wagner/Zips aus Schwinghammer Hüttler: Theater, Begegnung, Integration. Frankfurt am Main 2003. S.29.

Vorhang, noch ca. 70 Jahre nach der Donaumonarchie spürbar waren. Zudem besteht der überwiegende Teil der besprochenen Volksgruppen in diesem Gebiet ohnehin aus österreichischen Staatsbürgern. Was genau will man also integrieren oder schlechtestenfalls „rausländern“? Trotzdem gibt es etwas, das anders als das Eigene ist. Es ist unbedingt notwendig sich mit dem Anderen auseinanderzusetzen. Das Andere, das vielleicht zuwenig „fremd“ ist, um auf breiter Ebene diskutiert zu werden. Das Andere, das sich als solches konserviert hat und irgendwie das Eigene nicht sehr stört, weil es eigentlich ja schon genauso lange da ist. Gerade hier ist nicht Integration gefordert, sondern Interkultur. Und Interkultur ist hier als Interkultur zu verstehen und nicht als Multikultur. Kulinarisch betrachtet wird der Unterschied so am deutlichsten: Bei Multikultur kommt alles in einen Topf und jeder versucht angestrengt seine eigene Kultur herauszuschmecken, während Interkultur in diesem Beispiel als mehrgängiges Menü zu verstehen ist, bei dem jeder seine kulturelle Eigenart behält und es trotzdem allen schmeckt. Darüber hinaus ist man auch nicht ausschließlich damit beschäftigt, die eigene Kultur im Eintopf wieder zu finden und kann die Möglichkeit zu Unterhaltung und Austausch nutzen. An Hand einiger Beispiele war zu sehen, dass interkulturelle Theaterarbeit auch so verstanden werden kann, dass es auf europäischer Ebene mehrere Spielorte nebeneinander gibt, die dann entsprechend besucht werden können.

Beim Projekt „Hotel Europa“ war der Aufführungsort das Kabelwerk in der Stüber-Gunther-Gasse im 12. Wiener Gemeindebezirk. Dort befand sich das alte Hotel, in dem in einzelnen Zimmern die Geschichten von Menschen dargestellt wurden, inszeniert von europäischen KünstlerInnen. Die Aufführungen in den einzelnen Zimmern fanden gleichzeitig und in einer Endlosschleife statt. Das Publikum, aufgeteilt in mehrere Gruppen, wurde durch das Hotel und in die Zimmer geführt. Interkulturalität ist in diesem Hotel zwar präsent, transkulturelle Begegnungen finden jedoch keine statt.[...] Gut koordinierte, zaghafte Begegnungen mit dem Anderen. Vielleicht lässt jemand eine Tür offen, und die einzelnen Geschichten beginnen sich nicht bloß interkulturell sondern auch transkulturell zu entwickeln.¹¹⁸

¹¹⁸ Pfeiffer aus Schwinghammer Hüttler: Theater, Begegnung, Integration. Frankfurt am Main 2003. S.89

Die Möglichkeit einer transkulturellen Entwicklung ist immer auch mit der Preisgabe von Teilen der eigenen Kultur verbunden. Aus der Sicht des Theaters ist das mit Sicherheit auch eine spannende und möglicherweise zukunftsweisende Form. Aus ethnologischer Sicht ist es natürlich genauso wünschenswert, eine Kulturform als das zu sehen, was sie ist und über die Möglichkeiten und Abgrenzungstechniken des interkulturellen Dialogs zu konservieren.

Neben der Existenz mehrerer unterschiedlicher Spielstätten innerhalb eines Theaterstücks ist natürlich auch der Austausch von ganzen Produktionen oder aber Teilgebieten wie der Regie und des Schauspiels zu beobachten. Auch diese Form findet nebeneinander und nicht gleichzeitig statt. Der kulturelle Austausch findet dann eher hinter der Bühne als durch themenbezogene Inhalte oder das Gegenüberstellen von Theaterformen statt.

3.1) Jüdisches Theater in Wien

Dalinger beschreibt in ihrer Einleitung zu den "Verloschenen Sternen"¹¹⁹ unter anderem die Beziehung zwischen der in Wien lebenden Volksgruppe der Juden und deren unterschiedliche Versuche Theater in Wien zu organisieren. Sie erläutert auch Hintergründe. Das Thema jüdisches bzw. jiddisches Theater ist natürlich viel umfangreicher, als es im Rahmen dieser Arbeit betrachtet werden kann. Trotzdem ist es ein wichtiger Bestandteil der jüdisch-österreichischen Kultur. Ich habe deshalb meine Nachforschungen auf die Berührungspunkte zwischen den beiden Volksgruppen eingeschränkt. Dabei war mir nicht nur die geschichtliche Darstellung wichtig, sondern auch dass ein Bezug zum aktuellen Jüdischen Theater Austria¹²⁰ von Warren Rosenzweig hergestellt wird. Zunächst aber zu den „Verloschenen Sternen“ von Brigitte Dalinger¹²¹:

Nationaljüdische und zionistische Vereine versuchten, das jüdische Theater zur Verbreitung ihrer Ideologie zu benutzen; jiddische Intellektuelle interessierten sich nur für ambitionierte Bühnen, über die sie ausführlich schrieben - die jüdischen Periodika berichteten je nach Ausrichtung über die Theater. Von akkulturierten und assimilierten Juden wurde das Theater nicht direkt als Propagandamittel eingesetzt - wenn sie es aber aufnahmen, so als Ort der Begegnung zwischen "Ost und West"; auch diente es als jüdische Gegenwelt, die die Basis eigener Modelle einer besseren Welt lieferte. Sie eigneten sich das jüdische Theater intellektuell (und nicht praktisch-propagandistisch wie nationaljüdische Kreise) an.¹²²

Theaterarbeit im Sinne eines interkulturellen Austausches bedarf einiger Berührungspunkte zwischen zwei Kulturen. In diesem Fall ist das die jüdische Kultur mit der deutschen Kultur. Was mir bei diesem Zitat sofort auffiel, war "als Ort der Begegnung zwischen Ost und West"¹²³". Genauso fanden Gastspiele jüdischer Theatergruppen in Wiener Theatern statt. Vor allem scheint mit hier das jiddische Theater interessant zu sein, da es sich zumindest teilweise durch eine gewisse

¹¹⁹Dalinger."Verloschene Sterne". Diss, Wien: 1995.

¹²⁰Der ganze Name lautet „Jüdisches Theater Austria – an international stage for an intercultural diaspora“. Vor allem aus dem Untertitel wird das Anliegen ersichtlich, interkulturell zu arbeiten.

¹²¹Dalinger bearbeitete den Zeitraum des jüdischen Theaters von den Anfängen ca. 1870 bis zum Ende 1938.

¹²²Dalinger."Verloschene Sterne". Diss, Wien: 1995. S.8.

¹²³Dalinger."Verloschene Sterne". Diss, Wien: 1995. S.8.

Volksnähe auszeichnete. Es wäre vermutlich vermessen, es "das Volkstheater" der jüdischen Bevölkerung bis 1938 in Wien zu nennen, doch gibt es Anzeichen (Aufführungspraxis, Stückinhalte etc), die eine tendenzielle Überlegung in diese Richtung zulassen. Die Anfänge des jiddischen Theaters in Wien lassen sich auf die 1880 -iger Jahre datieren. Die Voraussetzungen dafür werden von russischen Programflüchtlern geschaffen?¹²⁴ Die "Broder Singer"¹²⁵ übersehe ich großzügig, da sie meiner Meinung nach eher als Volkssänger bezeichnet werden sollten. Die Aufnahme der jiddischen Theatergruppen wird als eine negative beschrieben. Hierbei spielt der Umstand der jiddischen Sprache auf der einen Seite eine Rolle, auf der anderen wohl auch eine mangelnde Bereitschaft diese (zumindest teilweise) verstehen zu wollen.

(...)Mit der Aufführung des "Dibick"-die erste jiddische Theatervorstellung in Wien¹²⁶- und stieß dabei auf heftige bis antisemitische gefärbte Kritik. Das Jiddische war nicht als Sprache anerkannt, und diese "Nicht-Sprache" auch noch von der Bühne herab zu hören, war zumindest für den Kritiker der Neuen Freien Presse eine Provokation, auf die er mit einem Verweis dieser Kunst "nach Polen" reagierte, wo sie seiner Meinung nach hingehörte und bleiben sollte.¹²⁷

Durch diese und andere ähnlich negative Kritiken in den Zeitungen war es nicht möglich jiddisches Theater in den Wiener Theatern zu etablieren.

Das konstituierende Element des jiddischen Theaters ist, wenngleich es eine eigene Ästhetik und einen eigenen Schauspielstil entwickelte, die jiddische Sprache. Um ein Verständnis der Theateraufführungen in allen jiddischsprechenden Gemeinschaften der Welt zu ermöglichen, wurde ein spezielles Bühnenjiddisch entwickelt. Damit war die Grundlage für das ausgeprägte Wander- und Tourneewesen der Theatergruppen geschaffen; zugleich boten die reisenden Truppen Beschäftigung für die Schauspieler, die ohne Gastspiele während der Sommermonate kaum Verdienstmöglichkeiten gefunden hätten. Jiddischen Schauspielern war die Möglichkeit einer Tourneereise näher als der Auftritt auf einer deutschen Bühne.¹²⁸

¹²⁴Vgl. Dalinger."Verloschene Sterne". Diss, Wien: 1995. S.14.

¹²⁵Dalinger schreibt über die „Broder Singer“ als die Anfänge des jüdischen Theaters in Wien. Vgl: Dallinger."Verloschene Sterne". Diss, Wien: 1995. S.11ff.

¹²⁶ um 1880.

¹²⁷ Vgl. Dalinger."Verloschene Sterne". Diss, Wien: 1995. S.17.

¹²⁸ Vgl. Dalinger."Verloschene Sterne". Diss, Wien: 1995. S.101.

Innerhalb der jüdischen Volksgruppe war die Berufswahl des Schauspielers nicht unproblematisch für den Betroffenen.

Jiddische Schauspieler begaben sich aber schon mit ihrer Berufswahl in eine Außenseiterposition gegenüber der strenggläubigen Gemeinde und oft auch der Familie, sie waren also nicht mehr in ihrem gewohnten und traditionellen Umfeld verankert. In Wien hatten diese Theaterleute weitere Probleme zu erwarten: Das Jiddische wurde als Jargon missachtet, die jiddische Literatur und das Theater wurden ignoriert beziehungsweise verboten.¹²⁹

So schwer es für Betreiber jiddische Theateraufführungen wegen innerer und äußerer Umstände auch gewesen sein mag, sie hatten zumindest die Chance Theater zu realisieren ?. Nach 1938 und unter dem folgenden Terrorregime der Nationalsozialisten war das nicht mehr denkbar. Abisch Meisel besuchte Wien anlässlich des 27. PEN-Kongresses 1955 und stellt fest:

Die große Vernichtung kann man erst fühlen und verstehen, wenn man diese Stadt besucht. Die Wiener jüdische Bevölkerung, 180.000 Menschen stand auf dem höchsten kulturellem Niveau, und die Jugend, man kann sie nur loben, hatte keine Konflikte mit dem Gesetz.(...) War ein Kind am Sonntagnachmittag nicht im jüdischen Theater, entschuldigte es sich am Montag in der Schule(...).¹³⁰

Zusammenfassend lässt sich über das jiddische Theater in Wien bis 1938 Folgendes sagen:

Das jiddische Theater in Wien hatte mehrere Funktionen: Es bot für Jiddisch verstehende Immigranten aus den östlichen Gebieten der ehemaligen österreich-ungarischen Monarchie und aus Osteuropa einen Treffpunkt, an dem sie sich in ihrer Muttersprache verständigen konnten. Gleichzeitig schaffte es das erfolgreichste jiddische Ensemble Wiens, die Freie Jüdische Volksbühne, die Grenzen des zweiten Wiener Gemeindebezirks hinter sich zu lassen und auf Bühnen wie dem Theater in der Josefstadt auch ein nichtjüdisches Publikum zu begeistern. Die deutschsprachigen Ensembles wie das Jüdisch-Politische Cabaret und das Jüdische Kulturtheater zeigten die Probleme der Zeit, sie brachten

¹²⁹Dallinger."Verloschene Sterne". Diss, Wien: 1995. S.38.

¹³⁰Dallinger."Verloschene Sterne". Diss, Wien: 1995. S.256.

*Texte und Theaterstücke über den Antisemitismus und - ab 1933 - über die Zustände im benachbarten NS-Deutschland.*¹³¹

Seit 1999 gibt es aber wieder ein jüdisches Theater in Wien, gegründet von Warren Rosenzweig.

(...) liegt die Hauptaufgabe des Jüdischen Theaters Austria: mit Hilfe der spezifischen Mittel des Theaters die jüdische Kultur vorzustellen und sie als Teil der österreichischen Kultur wieder in Erinnerung zu bringen. Gerade die Vielfalt der Komponenten, aus denen ein Theaterabend besteht - Sprache, Schauspiel, Bühnenraum und Bühnenbild, Kostüme und Musik - sind geeignet, Vorurteilen und Mystifikationen auf besinnliche und unterhaltsame Weise entgegenzuwirken.(...)

*Wie kann jüdische Identität umrissen werden in einer Gesellschaft, in der Unkenntnis und fehlende Erfahrung mit jüdischer Kultur der Gegenwart der Standard sind; wo das Verdrängen der nationalen Schuld von populistischen Politikern begünstigt wird; wo, trotz der kaum spürbaren, stark verringerten jüdischen Bevölkerung, Antisemitismus eine weit verbreitete Gesellschaftsmalaise darstellt?*¹³²

Nähere Informationen sind der Homepage <http://www.jta.at>¹³³ zu entnehmen. Es findet sich da ein umfangreiches Archiv über die Tätigkeiten des „Jüdischen Theaters Wien“ mit ausführlichen Presserezeptionen.

¹³¹Dalinger und Götz auf der Homepage des Jüdischen Theaters Austria.
http://www.jta.at/new_hp/index.php?action=show&do=section&idx=6&bidx=75
am 04.01.2009

¹³²Dalinger und Götz auf der Homepage des Jüdischen Theaters Austria.
http://www.jta.at/new_hp/index.php?action=show&do=section&idx=6&bidx=75
am 04.01.2009

¹³³ am 04.01.2009.

3.2) TheatermacherInnen türkischer Herkunft in Wien

Exemplarisch dafür ist das Theater des Augenblicks, allen voran seine Leiterin Gül Gürses.

Das Kunstverständnis des Theater des Augenblicks¹³⁴ bzw. seiner Leiterin Gül Gürses gibt sich losgelöst von einer nationalen Identitätsfrage und zielt auf internationale und interkulturelle Verständigung. Hauptkriterium ist die künstlerische Qualität – Wenn dabei KünstlerInnen aus der Türkei manchmal im Vordergrund stehen, so hat dies natürlich mit der Herkunft von Gül Gürses zu tun und damit, dass sie ihren kulturellen Background nicht verleugnen kann und will. Bei den Projekten des Theaters des Augenblicks geht es weniger um die Integration oder Heranführung von in Wien lebenden türkischen StaatsbürgerInnen ans Theater als um den Versuch einer hochwertigen künstlerischen Zusammenarbeit mit internationalen KünstlerInnen. Es wird dabei nicht so sehr darauf Wert gelegt, ein türkisches Publikum anzusprechen, sondern auf die Einbindung türkischer KünstlerInnen. Es wird dabei nicht so sehr darauf Wert gelegt, ein türkisches Publikum anzusprechen, sondern auf die Einbindung türkischer KünstlerInnen, -AutorInnen, RegisseurInnen, AusstatterInnen, PerformerInnen, DramaturgInnen, administrative MitarbeiterInnen in das alltägliche künstlerische Geschehen. Die Integration, wenn man davon sprechen kann, liegt hier eher „im Theater“ selbst; sie richtet sich nach „innen“ und schafft so längerfristige „TeilnehmerInnen“ an der alltäglichen künstlerischen Arbeit.¹³⁵

Findet Integration oder interkulturelle Arbeit nicht auf der Bühne statt, so ist diese oft schwer nachzuvollziehen, das Programmheft einmal ausgenommen. Ich bin natürlich davon überzeugt, dass sich die kulturelle Identität eines Landes über die Arbeit eines Einzelnen auf die Bühne übertragen lässt, bezweifle aber, dass sie dort als solche sofort erkannt wird, weil die Möglichkeit einer direkten Konfrontation fehlt. Natürlich verschwimmen diese Grenzen auch mit der zunehmenden Internationalisierung innerhalb der Arbeitsgemeinschaft eines Stücks, weil ja jeder versucht sein Bestes in das Stück einzubringen.

Einen anderen Weg beschreitet das Interkulttheater das versucht ausländische Theaterstücke zur Aufführung zu bringen. Dabei wird mittels Gastspieleinladungen versucht sowohl das

¹³⁴ <http://www.theaterdesaugenblicks.net/>

¹³⁵ Hüttler aus Schwinghammer Hüttler: Theater, Begegnung, Integration. Frankfurt am Main 2003. S.100

Einheimische als auch das Publikum mit Migrationshintergrund gleichsam dafür zu begeistern. Wobei zu erwähnen ist, dass das Angebot mittlerweile weit über das Medium Theater hinausgeht und auch Workshops, Filmabende bzw. Lesungen organisiert werden, um das Publikum für eine kulturelle Vielfalt zu sensibilisieren.

Die Intention des Interkulttheaters¹³⁶ sind hoch gesteckt: es versteht sich als eine Begegnungsstätte verschiedener Kulturen und sieht seine Aufgabe darin, eine Plattform für gegenseitige Akzeptanz der verschiedenen Bevölkerungsgruppen unterschiedlicher kultureller Herkunft in Wien zu bieten. Ziel ist es einerseits, die spezifische kulturelle Identität der in Wien lebenden Volksgruppen wahrzunehmen, deren kulturelles Selbstverständnis und die Pflege deren Muttersprachen zu unterstützen, andererseits soll auch der Austausch zwischen der österreichischen Kultur und der fremder Kulturen gefördert werden. Kenntnis und Verständnis von fremden kulturellen Ausdrucksformen, wie sie im Interkulttheater präsentiert werden, sollen Berührungängste abbauen und die Chancen eines friedlichen interkulturellen Zusammenlebens erhöhen.¹³⁷

Aret Gützel kämpft mit seinem Theater gegen eine starke Konkurrenz. Leider sind Jugendliche, deren Eltern ursprünglich aus der Türkei bzw. aus Exjugoslawien stammen und die in Österreich aufwachsen, schneller für Clubbings zu begeistern, die speziell für diese Zielgruppe organisiert werden, als für den interkulturellen Dialog im Theater.

Die Frage, ob Aret Gützel glaube, dass er mit seinem Theater etwas zur Integration ausländischer Mitbürger beitragen könne, beantwortet er daher ziemlich illusionslos mit einem glatten „Nein“.¹³⁸

So wird das Angebot des Interkulttheaters weitgehend von einem Kreis eingefleischter Fans genutzt. Der erwünschte breite kulturelle Austausch der Initiatoren bleibt vorerst brach liegen.

¹³⁶ <http://www.interkulttheater.at/>

¹³⁷ Hüttler aus Schwinghammer Hüttler: Theater, Begegnung, Integration. Frankfurt am Main 2003. S.104

¹³⁸ Hüttler aus Schwinghammer Hüttler: Theater, Begegnung, Integration. Frankfurt am Main 2003. S.105

3.3) Romatheater in Österreich.

Eine Sonderform stellen die Romatheater dar, die aufgrund ihrer Volksgruppenzugehörigkeit europaweit die größte Gruppe bilden. Gleichzeitig ist dieses Theater aber auch jenes, das am meisten diskriminiert wurde und wird. So scheint der Anspruch Theater zu machen ein schwieriges, wenn nicht nahezu unmögliches Unterfangen, da es nicht zuletzt an der Ausbildung oder an entsprechenden Subventionen fehlt oder eine adäquate Ausbildung nicht möglich ist, weil es kein Geld gibt oder beides.

Die Aufführungen der jeweiligen Roma-Theater unterscheiden sich zwar stilistisch voneinander, doch hinsichtlich der künstlerischen Intention bestehen wesentliche Gemeinsamkeiten. Die Vermittlung der eigenen Geschichte, die Problematiken von Integration in die westeuropäische Gesellschaft sowie die Schilderung von kulturellen Charakteristika, die sich vor allem aufgrund eigener Glaubensvorstellungen, Sitten, Bräuche, und aufgrund der Abgrenzung der Roma als Gruppe von den Nicht-Roma ergeben, stehen bei allen Roma-Theatergruppen im Vordergrund. Romanes, die Sprache der Roma, fungiert in gesprochener oder gesungener Form als Identifikations- und Ausdrucksmittel. Die Inszenierungen von Pralipe¹³⁹ werden nur auf Romanes gespielt, wobei das gesprochene Wort auf das Wesentliche reduziert wird. Stimmungen und Gefühle werden vor allem durch das emotional-ausdrucksstarke Spiel der DarstellerInnen vermittelt. Die Aufführungen von Romathan¹⁴⁰ und Rota sind meist zweisprachig gehalten.¹⁴¹

Prof. Rudolf Sarközi, Obmann des Kulturvereins der österr. Roma versucht die Gründe zu nennen, die eine Beziehung zwischen der Volksgruppe der Roma und dem Theater erschweren. Als eines der Highlights nennt er den Umstand, dass in Romanes gespielt wurde.

[...] da war auch die Sprache unsere eigene Sprache, das wurde in Romanes gespielt und das ist dann für mich ganz besonders was Großes - in Wien gibt es auch so einen Verein [...] bzw. das Rotatheater, aber die treten auch am Stand - die kommen über Wien nicht raus und wenn's einmal ein Glück ist, dann kommen sie nach Oberwart - ich könnte mir vorstellen in Wien im Akzent, welches schon etwas größer ist oder mit so einer Produktion in die Bundesländer

¹³⁹ <http://www.pralipe.de.vu/>

¹⁴⁰ <http://www.romathan.sk/>

¹⁴¹ Riedl aus Schwinghammer Hüttler: Theater, Begegnung, Integration. Frankfurt am Main 2003. S.126

*hinausgehen, sodass sie dann teilweise Romanes und auf Deutsch aufgeführt werden. Damit auch das Publikum was davon hat auch von der Sprache [...]'*¹⁴²

Er widerspricht der Auffassung, dass es keine Theatertradition bei den Roma gibt und dass deshalb auch keine Stücke vorhanden sind:

[...] ich bin davon überzeugt, dass es Stücke gibt - die schwarze Kaiserin¹⁴³ ist eine Mythe von Geistern und Hexen - die Sage gibt's schon viel länger. [...] - z.B gibt es das Romathan aus Kosice - da wird ein Stück gespielt wie „Romeo und Julia“ auf Romanes übersetzt. Man erkennt das Thema, es ist eine Jugendliebe - es ist nicht so klassisch nachgespielt, aber versetzt in die Volksgruppe und in die Lebensweise hinein. Es wurde gespielt für Roma Publikum. [...] ich habe sie auch besucht in Kosice, wo sie eine eigene Akademie ist für Künstler, Sänger und Schauspieler haben. Die Theatergruppe nennt sich Romathan und das bedeutet Romaplatz und wenn sie genug Geld haben, dann sind sie wieder unterwegs. In Mühlheim an der Ruhr gab's die Gruppe Pralipe, pralipe, das heißt Brüder - die mussten auch zu sperren [...] das letzte Mal, wo ich sie sah, war das bei den Kabelwerken im zwölften Bezirk wo jetzt Wohnhäuser hingebaut werden - das Stück war die Tinte unter meiner Haut - das war ein Wahnsinn, wenn man diese Theaterstück gesehen hat. Tinte unter meiner Haut heißt soviel wie die KZ-Nummern die da eintätowiert waren. Diese Stücke sind hervorragend angekommen und vom Publikum gut angenommen worden.¹⁴⁴

Prof. Sarközi räumt im Laufe des Interviews ein, dass in der Kultur der Roma die Musik immer eine größere Rolle als das Theater gespielt hat. Den Grund hierfür sieht er darin, dass eine Geige einfach leichter zu transportieren war.

¹⁴² Interview: Prof. Rudolf Sarközi.

¹⁴³ Die Schwarze Kaiserin / I kali tschasarkija Nach einem alten Zigeunermärchen in Deutsch und Romanes, Uraufführung: 21. August 1998, bei Unterwart,

¹⁴⁴ Interview: Prof. Rudolf Sarközi.

3.4) Praktizierte Formen des interkulturellen Theaters in Österreich im Vergleich mit der „Csarda“

Es scheint einmal mehr feststellbar, dass die „Csarda“ ein widerspenstiges Theaterstück ist, das nicht so leicht eingeordnet werden kann. Im Gegensatz zum jüdischen Theater tritt das Team der „Csarda“ über die Schwelle des Eigenen und fordert darüber hinaus das Publikum zur Konfrontation mit dem Fremden auf – das aber eigentlich gar nicht so fremd ist, da es ja einen starken Alltagsbezug aufweist. Richtungweisend dafür ist die Verankerung des Stücks in vier Sprachen, egal ob diese gesungen oder gesprochen werden. Deutsch bleibt dabei die am meisten verwendete Sprache im Stück, einerseits weil die Aufführungsorte geografisch im Moment in Österreich liegen, andererseits musste diese Entscheidung einmal gefällt werden, um ein einfaches Verstehen der Handlungsentwicklung innerhalb des Stücks zu gewährleisten. Ich werde mich am Beginn des theateranalytischen Teils damit noch eingehender befassen. Erinnern wir uns hier an das vorhin genannte Theaterstück „Hotel Europa“, das abgesehen von der parallelen Spielform einen deutlichen Unterschied aufweist. Der interkulturelle Prozess passiert in jenem Moment, in dem sich das Publikum aufmacht von einem Raum zum nächsten zu gehen. Bei unserem Stück, der „Csarda“, ist der interkulturelle Dialog einer der roten Fäden, die sich von Anfang an durch das Stück ziehen. Es wird jedoch scharf zwischen einem echten Dialog und einer aus wirtschaftlichen Gründen geforderten Multikultietikette, die dem inhaltlichen Teil des Stücks entspringt, unterschieden. In der Umsetzung passiert der Interkulturelle Dialog gleichsam auf der Bühne wie im Publikum. Ist es auf der Bühne das Andenken einer Situation, so liegt der Anspruch der Betreiber darin, einen Prozess des Weiterdenkens im Publikum auszulösen, wobei die auf der Bühne gezeigten Lösungsansätze sich direkt oder indirekt auf das Publikum übertragen. Bei der Besetzung wie bei der Wahl des Stabs wurde nicht explizit der interkulturelle Austauschgedanke über die Arbeit wie z.B. im Theater des Augenblicks verfolgt. Vielmehr stand der Authentizitätsanspruch im Vordergrund. Neben der Romni Sandra

Selimovich waren neben den Schauspielern der österreichischen Volksgruppe noch Eszter Hollosi (Sie spielt und ist eine Ungarin), Andreas Semprich (Er spielt und ist aus der EX-DDR), Christian Stipsits (Er spielt und ist ein heimischer Musiker mit kroatischen Wurzeln) auf der Bühne vertreten. Der Anspruch, interkulturelle Arbeit zu leisten, entstand gleichzeitig mit der Absicht intelligentes, authentisches Theater zu machen und leitet sich von den Erfordernissen des Stücks ab. Ein fixer Bestandteil des Stücks ist die Hans Samer Band (Volksgruppe der Roma). Interessant ist zu beobachten, dass es innerhalb der Theateraufführungen auch Gastspiele gab. Es wurde dabei ein Kulturprogramm „improvisiert“, das die aktive Mithilfe von örtlichen Sängern und Musikern erforderte. Es war so in manchen Aufführungen kein klares Erkennen des Endes des Stücks möglich, da einfach immer weiter musiziert und gesungen wurde.

Interessant ist, wir haben immer die Gruppen aus dem Ort gehabt. Wir haben Musikantengruppen und einen Chor aus dem Ort eingeladen ein Lied aus dem regionalen Programm zu singen, was dann schlussendlich eingesetzt wurde damit es den Bezug zur Bevölkerung hat, und die Leute sind eigentlich - also es hat keiner das Gefühl gehabt, er ist in einer Theatervorstellung, da bist du gesessen, hast gegessen und getrunken und die Leute haben mitgesungen - das is´ nicht so wie beim Theater, wo du dasitzt und zuschaust, sondern du bist Teil der Geschichte.¹⁴⁵

Erwin Kisser erinnert sich an einen weiteren Umstand, bei dem die Grenzen des Theaters gesprengt und zur Wirklichkeit wurden:

[...]es kam immer wieder vor das die Leute (das Publikum) bei der Margit - der Hauptdarstellerin, Getränke bestellt haben, weil sie als Wirtin aufgetreten ist. Und das obwohl Kellner des Lokals anwesend waren - damit musste die Schauspielerin erst umgehen lernen und hat dementsprechend serviert.¹⁴⁶

Ein interessanter Faktor bezüglich der „Illusion Theater“ wird deutlich, wenn das Publikum, das sich ja vorwiegend aus dem jeweiligen Dorf zusammensetzte, diese neue Wirklichkeit

¹⁴⁵ Interview: Dr. Michael Muhr.

¹⁴⁶ Interview: Erwin Kisser

insofern akzeptiert, als Teile von ihnen am Vortag und vermutlich auch am Tag danach das gleiche Wirtshaus aufsuchen um dort zu essen oder zu trinken. Der interkulturelle Prozess entsteht hier also nicht innerhalb eines Theater bzw. verfolgt diesen nur ansatzweise, besteht aber letztlich darin, innerhalb eines Theaterstücks den Anfang zu haben. Ist der Anfang dort nicht zu finden, erhält der interkulturelle Prozess keine Berechtigung an der Oberfläche. Seitens des Publikums würde das dann vermutlich als nicht authentisch wahrgenommen werden. Dieser Umstand wurde von den Theatermachern vermieden. Ich persönlich sehe noch am ehesten Parallelen zwischen der „fröhlichen Csarda“ und den Formen des Romatheater. Das mag einerseits daran liegen, dass von Wirtshaus zu Wirtshaus gespielt wurde, andererseits ist eine der Säulen der Aufführung die Musik der Hans Samer Band. Ich denke aber, dass eine tiefere Verbindung existieren muss. Was dafür spricht, ist die Einfachheit der Geschichte. Margit Koeszegi möchte ein Musikbeisl eröffnen. Es ist die Geschichte innerhalb einer Familie, d.h., die familiäre Struktur spielt inhaltlich eine große Rolle. Die Fähigkeit zur Selbstironie, die ich bis jetzt bei den Beschreibungen der großartigen Theaterprojekte mit anthropologischen Anknüpfungspunkten vermisst habe, ist daher ein bestimmendes Element. Und schließlich zeigt sich der tiefe emotionale Zugang den Initiator/Autor/Regisseur/SchauspielerInnen geben. Es ist natürlich ganz klar zu vermerken, dass es sich nicht um ein Stück „Romatheater“ handelt. Es schließt jedoch Elemente davon sicher mit ein. Und natürlich gibt es auch hervorragendes Theater, das im Wirtshaus gespielt wird, mit Musik, einer starken familiären Bindung und großartiger emotionaler Darstellung. In dieser Konzentration und Darstellung war mir aber keine andere mir bekannte Aufführung aufgefallen.

Eine völlig andere anthropologische Theaterform und ihr ambivalentes Verhältnis zum Publikum möchte ich hier im Folgenden erwähnen:

Unter Anthropologischem Theater soll hier die Vermittlung kultureller Inhalte und Anliegen von Indigenen in Form theatralischer Darbietungen für Touristen verstanden

werden.[...] So gesehen ist das Anthropologische Theater heute einerseits eine Chance sterbende Kulturen zu bewahren, andererseits aber vom kommerziellen Aspekt betrachtet, für diese Völker eine Einnahmequelle. Abschließend sei auch auf die politische Bedeutung hingewiesen, dass ein Aufarbeiten der Vergangenheit, die letztlich durch die Weißen und ihre Vergewaltigung dieser Völker gekennzeichnet war, ermöglicht.¹⁴⁷

Der Bezug zur „Csarda“ besteht von Anfang an innerhalb der erzählten Geschichte, allerdings im umgekehrten Sinn. Margit (die Wirtin) versucht authentisches burgenländisches (indigenes) Musikprogramm zu organisieren, indem sie eine Musikergruppe namens „Die Csardasfürstin“¹⁴⁸ aus Budapest engagiert. Und natürlich sind die im Burgenland entstandenen Minderheiten nicht auf usurpatorische Begebenheiten der Vergangenheit zurückzuführen.

Als Schlusswort in diesem Kapitel sei darauf verwiesen, dass es wohl immer eine enge Verbindung zwischen Theaterkultur und Politik gibt. Gerade deshalb ist es wichtig, dass innerhalb eines politischen Systems, das vorrangig daran interessiert ist, über das Schüren von Angstzuständen Wählerstimmen zu lukrieren, Theaterstücke zur Aufführung gelangen, die sich kritisch damit auseinandersetzen.

Da die DarstellerInnen der „Menschenbühne“¹⁴⁹ aus den unterschiedlichsten Kulturen und differentesten stilistischen Ecken des Theaters kommen, muss die künstlerische Energie nicht in die Expansion nach außen, sondern kann in die Zentrierung und Fokussierung investiert werden. Durch die Konfrontation von Menschen unterschiedlicher Sprache und kultureller Traditionen kommt es nicht zu einer Schmälerung der künstlerischen Qualität, sondern zu deren Potenzierung. Umgelegt auf soziale und nationale Strukturen bedeutet dies, dass sich eine bestehende Gesellschaft durch die Aufnahme von und die

¹⁴⁷ Schwaiger: Anthropologisches Theater für Touristen Wien. 2001. S. 5/6

¹⁴⁸ Im Stück ist dann davon die Rede, dass diese Musikgruppe im Sommer am Balaton für deutsche Touristen spielt und im Winter in Budapest für amerikanische Touristen. Man könnte es also als den Versuch eines grenzüberschreitenden anthropologischen Kulturexports bezeichnen, der glücklicherweise auch im Stück nicht zustande kommt.

¹⁴⁹ In der 1996 gegründete "Menschenbühne" präsentiert ein Ensemble von Schauspielern nicht-deutscher Muttersprache vor allem Ur- und Erstaufführungen anderssprachiger Autoren. Zielsetzung ist auch die Präsentation multinationaler und bilingualer Ausdrucksformen und die Schaffung von Kooperationen über Sprach- und Nationalgrenzen hinaus. (Quelle: <http://www.oe-journal.at/Aktuelles/0302/kultarchiv26030104.htm>) Nachdem die Homepage www.menschenbuehne.com nicht aufrufbar war und einige Internetartikel darauf hinwiesen, ist zu vermuten, dass die Menschenbühne der wirtschaftlichen Zensur der österreichischen Theater nach 2004 zum Opfer fiel.

Vermischung von Fremden nicht notgedrungen auflösen muss, wie dies rechtspopulistische Politiker als Horrorszenarium der „Überfremdung“ entwerfen, sondern gerade dadurch an Effizienz und Kompetenz gewinnt.¹⁵⁰

Wie das Beispiel der „Csarda“ zeigt, ist die Potenzierung von Toleranz und Verständnis dem „Nicht-Eigenen“ gegenüber auf einer Ebene gelungen, die nicht auf den ersten Blick sofort ersichtlich ist. Vielleicht gerade deshalb, weil das Publikum die Chance genutzt hat in einen interkulturellen Dialog von innen zu treten und dabei ausnahmsweise den sozialen Druck vergessen hat, der üblicherweise von außen ausgeübt wird.

¹⁵⁰ Baier aus Schwinghammer Hüttler: Theater, Begegnung, Integration. Frankfurt am Main 2003. S.182

Teil C - „Die Fröhliche Csarda“

1.) „Die Fröhliche Csarda“ & der Inhalt

Wer sehen gelernt hat und die Welt kennt, kann Eigenes beurteilen, erhalten und bewahren. Darin liegt wohl die Chance der neuen Entwicklungen - auch im burgenländischen Theaterleben.¹⁵¹

Auch wenn diese Worte von Margret Dietrich mittlerweile dreizehn Jahre alt sind, so haben sie doch nichts von ihrer Tiefe und Gültigkeit verloren. Sie könnten sogar als Richtung weisend gedeutet werden, konfrontiert man sie mit dem Endergebnis der „Fröhlichen Csarda“. Im letzten Teil vor der Zusammenfassung wird das Stück selbst analytisch betrachtet und die sozialen Ankerpunkte gesucht, die thematisch im Stück behandelt werden. War es mir bis jetzt vor allem wichtig, einen Konfrontationspunkt dem Stück und dem gegenwärtigen Forschungsstand gegenüber in den Bereichen Theateranthropologie und Volksstück zu finden, so ist es mir jetzt ein Anliegen, jene formalen, strukturellen und inhaltlichen Bezüge herzustellen und zu untersuchen, die bereits in bestehende Formen passen. Ich werde mich auch dem Aspekt der Mehrsprachigkeit - wie zuvor angesprochen - widmen. Da dieses Stück der zweite Teil einer geplanten Trilogie ist, werde ich des besseren Verständnisses wegen eine kurze Inhaltsangabe beider Stücke vorlegen. Das erste Stück heißt „Die burgenländische Hochzeit“ und wurde vom selben Team produziert, geschrieben und gespielt. Es handelt sich um die Hochzeit von Hans Koeszegi mit der Romni Romana. Kurz nach der Ostöffnung angesiedelt ist es ein bewusster Vergleich zwischen dem Fall des Eisernen Vorhangs auf weltpolitischer und der Hochzeit auf theatraler Ebene. So kommen auch Verwandte aus Ungarn zur Hochzeit. Leider ist der Pfarrer nicht auffindbar, weil er als Schwarzer von den Soldaten des Grenzschutzes aufgegriffen wurde und als eindeutig nichtösterreichisch identifiziert im Gefängnis landet. Dieser Umstand ist der Hochzeitsgesellschaft aber nicht bekannt. Man lässt sich die gute Laune nicht verderben und beschließt, da ja nun schon

¹⁵¹ Awecker, Maria. Theatergeschichte des Burgenlandes von 1921 bis zur Gegenwart. Wien. 1995. S.9.

einmal alle da sind, ins nächste Wirtshaus zu gehen und dort zu feiern. Der Umstand, dass Romana schwanger ist, bringt dann die unterschwellig brodelnden Emotionen und Vorurteile zum Überkochen. Einige Zitate aus dem Stück „Eine burgenländische Hochzeit“:

VIKTORIA¹⁵²: *„Wer war da hinter dem Eisernen Vorhang: Ihr Burgenländer oder wir Ungarn?“*

MARGIT¹⁵³: *„Also bitte jetzt pass auf, was du sagst. Wir waren vor dem Eisernen Vorhang, ihr warts dahinter.“*

HANS¹⁵⁴: *„Ich weiß, wo ich hingehör. Auf jeden Fall nicht da her. Aber im Gegensatz zu Menschen aus einem anderen Kulturkreis¹⁵⁵, weiß ich was sich gehört: Nämlich arbeiten gehen, Geld verdienen, heiraten, Familie gründen, Kinder kriegen.“*

GEORG¹⁵⁶: *Ich weiß auch, was sich gehört. Wenn ich schon mit einer Zigeunerin vögel und nicht aufpassen kann, dann bin ich wenigstens Mann genug, dass ich sie soweit bring, dass sie abtreibt. Und net gleich heiraten muss.*

Am Ende geht dann doch alles gut aus. Dem Team um Dr. Muhr (Produzent), Peter Hochegger (Regisseur) und Erwin Kisser (Autor) ist von Anfang an die Einbindung des Publikums als Teil des Aufführungskonzeptes wichtig. So war für diese Aufführungen ein eigener Koch engagiert worden, der ein typisches, fünfgängiges Menü kocht, das während der Vorstellung im Gasthaus, serviert und verzehrt wird. Vierdimensionales Theater ohne vierte Wand. Bei der an diese Familiengeschichte anknüpfende Handlung von „Zur fröhlichen Csarda oder selbst ist die Frau“ ist das Kind von Hans und Romana bereits geboren. Romana versteht sich mittlerweile mit ihrer Schwiegermutter. Hans ist als Pendler in Wien bei einer Zeitung tätig. Unter Einsatz des gesamten Familienkapitals gründet nun Margit Koeszegi unter tatkräftiger Mithilfe ihrer Schwiegertochter den Betrieb eines typisch burgenländischen Musikbeisels. Ihre vorrangige Zielgruppe sind ungarische

¹⁵² Die Verwandte aus Ungarn.

¹⁵³ Mutter des Bräutigams aus dem Burgenland.

¹⁵⁴ Bräutigam. Die Aussage „arbeiten gehen“ bezieht sich direkt auf Georg den Freund der Mutter der sich auch von ihr aushalten lässt.

¹⁵⁵ Der angesprochene Kulturkreis ist jener der Burgenlandkroaten.

¹⁵⁶ Lebensgefährtin der Mutter. Burgenlandkroate.

Touristen in Österreich. Deshalb hat sie am Eröffnungsabend auch eine Band aus Ungarn engagiert. Leider scheitert ihr Lebensgefährte daran diese Musikgruppe zum Lokal zu bringen. Aber nach etlichen Verwicklungen und etwas Improvisation wird es dann doch noch ein gelungener Eröffnungsabend. Die Hans Samer Band liefert zu beiden Stücken die Livemusik. Die Zitate aus der „Csarda“ werden noch eingehend besprochen. Im Anhang findet sich eine Zeichnung der strukturellen Beziehungsebenen der Figuren untereinander, die es erleichtern soll zu verstehen, wer zu wem in welcher Beziehung steht, ohne das Stück gesehen oder gelesen zu haben

2.) Die Fröhliche Csarda & die völlige Auflösung des Raums zwischen Bühne und Publikum¹⁵⁷

Die „Csarda“ ist also ein Volkstheaterstück mit politischem Inhalt in das von den Initiatoren durchaus beabsichtigt Elemente des „unsichtbaren Theaters“ nach Boal eingearbeitet worden sind. Dabei wird großer Wert auf einen spielerischen Umgang damit gelegt. In seiner äußeren Form stellt es eine Wanderbühne dar, die als Hauptspielstätten verschiedene Gasthäuser im Süd- und Mittelburgenland aufweist. Es gab auch zwei Gastspiele in Wien. Auf aufwändige Bühnenbauten, Requisiten oder Kostüme wurde verzichtet - dafür wurde der größere Wert auf Authentizität gelegt. Ort, Zeit und Handlung bilden eine Einheit. So ist die Zeit, die auf der Bühne vergeht, gleich mit der realen Zeit. Das Publikum wurde größtmöglich in das Theaterkonzept eingegliedert, so dass es gleichzeitig das im Stück anwesende Publikum war und nicht nur jenes, welche die Theateraufführung besuchte. Die Aufführungsdauer war unterschiedlich lange, weil oft nach Beendigung der Textphase des Stücks noch weiter musiziert wurde. Der Übergang war fließend und kann als Epilog gesehen werden, genauso wie stattfindende Diskussionen, die von Team forciert und gefördert wurden. Zwischen April 2004 und Juni 2004 gab es insgesamt 27 Aufführungen. Die Beurteilung der Presse war durchwegs positiv.

Auf den ersten Blick mögen die Begriffe Gasthaus und Wanderbühne den Verdacht aufkommen lassen, es handle sich um Laintheater bzw. Improtheater. Hier kann aber eine klare Grenze gezogen werden. Durch den festgeschriebenen Text ist die Zugehörigkeit zum Improtheater nicht mehr gegeben und die Ausbildung und die Professionalität der agierenden Schauspieler und des ganzen Teams lassen während der Aufführung nicht den Schluss zu, von Laintheater zu sprechen. Der bemerkenswerteste Aspekt aus meiner Sicht ist die gelungene Dramatisierung des Publikums. Es wurde großer Wert auf die größtmögliche Aufhebung des Raums zwischen Bühne und Zuseher gelegt. Dieses Mittel wird gezielt eingesetzt um den

¹⁵⁷ Interview: Dr. Muhr

Rezipienten zum Mitmachen anzuregen. Listigerweise wird er vorher davon aber nicht in Kenntnis gesetzt. Seine Rolle ist diesbezüglich aber schon festgelegt. Durch das Mitspielen als Publikum, das im Stück ein Publikum spielt, ohne davor darüber aufgeklärt worden zu sein, entsteht ein doppelter Mitspieleffekt. Einerseits ist dadurch eine größtmögliche Authentizität gewährleistet und zweitens die Betroffenheit der eigenen Situation größer, weil ja das eigene Leben bzw. das einer NachbarIn auf der Bühne zu sehen ist. So kann dann über das Medium Theater die jeweilige Problematik neu überdacht werden.

Es geht ja in dem Stück sehr stark um die Situation der Minderheiten vor allem der Romaminderheit, aber man kann den Leuten nicht mit dem Zeigefinger kommen und sagen, die Roma heißen eigentlich nicht Zigeuner sondern sind genauso Menschen wie ihr und nicht alles Verbrecher. [...] eine Identifikationsfigur geben das ist eben diese junge Romana und das ist sie tatsächlich, Identifikationsfigur und Romni. In Gesprächen mit dem Publikum haben dann wirklich Leute gesagt - jetzt müssen wir überlegen - vielleicht sind das ja doch nicht alles Verbrecher, die Zigeuner. Es beginnt ein Schicksal als junge Frau und Mutter - das kennt man schon, dazu gibt es Identifikationen.¹⁵⁸

Diese Form, durch unsichtbares Theater Publikumsreaktionen bewusst in eine Richtung zu steuern, war durchaus beabsichtigt und geplant:

Der Ansatz von Boal ist mir ganz wichtig - aber es ist mir auch wichtig über diesen Ansatz hinauszugehen - beim Boal ist es das klassische unsichtbare Theater: ich gehe hinaus auf die Straße, in eine Fußgängerzone, in die U-bahn, wo die Leute irgendwelche Szenen spielen. Das hat für mich nicht mehr, als das ich Situationen provoziere, die ich auch nicht auflösen kann und ich auch nicht unbedingt als zielführend empfinde. Das "wir machen", sei es in der „Burgenländischen Hochzeit“ oder in der „Fröhlichen Csarda“ beruht ja auf einer Übereinkunft zwischen dem Theater und dem Publikum, dass sie wissen, sie kommen als Publikum hin und sie zahlen auch, aber wir behandeln euch nicht wie Publikum, sondern wir laden euch ein als Hochzeitsgäste bzw. als Eröffnungsgäste der „Fröhlichen Csarda“.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Interview: Dr. Muhr.

¹⁵⁹ Interview: Erwin Kisser.

Das Auflösen und Auffangen des Publikums nach einer Aufführung nahm oft einige Zeit in Anspruch, zeigt aber, dass die Betreiber sich nicht nur damit zufrieden gaben zu provozieren, sondern dass die in dem Stück gezeigten Lösungsansätze wieder in das wirkliche Leben zurückgeführt werden können.

Natürlich hing die Wirkung des Stücks auch damit zusammen, dass durch die Aufführungen außerhalb der Zentren etablierter Kultur bewusst ein neues Theaterpublikum angesprochen wurde. Oft waren Menschen bei der „Fröhlichen Csarda“ zum ersten Mal Gast bei einer Profitheateraufführung. So reagierten sie in im besten Sinne „unverbildet“ und spontan. Die im Stück reichlich verwendete Volksmusik bot eine zusätzliche Möglichkeit, die Zuschauer zum Mitmachen und Mitsingen zu bewegen.¹⁶⁰

Die SchauspielerInnen, aber natürlich auch die anderen Teammitglieder übernehmen bei dieser Art von Aufführung die Verantwortung zu interkulturellen Botschaftern zu werden und geben so ihre Überzeugung, die sie auf der Bühne gespielt haben, im realen Leben wieder.

Die Leute sind gesessen und haben gesungen und gesoffen mit den Schauspielern bis der Wirt uns rausgeschmissen hat. Da haben sich dann viele Gespräche ergeben - der völlige Verlust der Grenze zwischen Schauspieler und Publikum - 80 Prozent des Publikums waren stolz diese aktive, multikulturelle Arbeit miterleben zu dürfen - interessant wär es so, ein Stück in Kärnten zu machen mit Slowenen [...]

Und weiter über die Notwendigkeit das Gasthaus als Aufführungsstätte zu wählen:

[...] ein normaler Mensch der in Hortischon im Wirtshaus sitzt, der fährt nicht nach Eisenstadt ins Theater - sondern die kommen in ihr Gasthaus dort ist ihr Treffpunkt. Aber (nur) mit den Profischauspielern ist es möglich das (auch) so umzusetzen wie du haben willst. (Anm. Um den gewünschten Effekt zu erzielen).¹⁶¹

Es ergab sich also durchaus beabsichtigt der Einbezug des Publikums auf mehreren Ebenen, und zwar auf der:

- formalen Ebene

¹⁶⁰ Dokumentation Zur fröhlichen Csarda, Dr. Muhr, Kukmirn. 2004. S6

¹⁶¹ Interview: Dr. Muhr.

- inhaltlichen Ebene
- konzeptionellen Ebene
- theaterübergreifenden Ebene

Der Einbezug des Publikums auf formaler Ebene basiert auf der Entscheidung, ein Theater im natürlichen Lebensraum der Rezipienten zu installieren. So machte es vermutlich für einige Theaterbesucher keinen Unterschied, ob sie nun Publikum im Stück oder Gäste im Wirtshaus sind, weil durch diese Aufführungsform beide soziologische Rollen zusammenfallen.

Auf inhaltlicher Ebene wird während des Stücks immer wieder davon gesprochen, „was die Leut' hören wollen“ oder „was das Publikum will“. Ohne jedoch wirklich aus ihrer Rolle hinaus zu treten, wie das z.B. die Rolle des Richard in Richard III. von William Shakespeare tut oder wie es Zirkusclowns tun, sprechen die Schauspieler das Publikum direkt an und binden es so von innen an die Thematiken des Stücks. Das Mitagieren des Publikums passiert indirekt und kann so auch nicht als aufdringlich bewertet werden. In den meisten Fällen, denke ich, ist es dem Rezipienten nicht bewusst, dass er in diesem Moment angesprochen wird, obwohl er sich natürlich dementsprechend verhält. Auf konzeptioneller Ebene wurden zum Teil Lieder ausgesucht, die dem Publikum durchaus bekannt waren und die deshalb auch mitgesungen werden konnten. Die Einbindung von lokalen Musikgrößen wie z.B. eines Heanzenchores stellt so eine natürliche und emotionale Nähe her, die anders nicht zu erreichen gewesen wäre.

[...] sang bei der Vorstellung in Bildein der Frauenchor aus Pornopati/Pernau auf heanzisch¹⁶². (Die Bildeiner hatten auf die Frage nach einem einheimischen Chor beschieden, der Chor der Nachbargemeinde Umgarn sei für sie „ihr“ Chor). Ebenso in Heiligenbrunn wo der Frauenchor aus Rabafüzes/Raabfidisch in einem heanzischen Idiom sang welches sich seit Jahrzehnten nicht mehr verändert hat. In Eisenstadt war es ein Weinbauernchor aus St. Georgen, der das für die Identität der Zuschauer wichtige Lokalkolorit ein brachte, in Pinkafeld [...] usw. usf.¹⁶³

¹⁶² Heanzisch ist ein mittelbairischer Dialekt der in weiten Teilen des Burgenlandes gesprochen und verstanden wird und zeichnet sich durch „ui bzw. au – Laute aus. Zitiert nach <http://de.wikipedia.org/wiki/Hianzisch> am 04.01.2009

¹⁶³ Dr.Muhr.: Textbuch „Zur fröhlichen Csarda“ Kukmirn 2004 S.7

Die professionellen Schauspieler und Musiker des Stücks sind da natürlich eine ideale Voraussetzung, um innerhalb dieses neu geschaffenen Gruppenbildes eine entsprechende Leitfigurenrolle zu übernehmen. Auf einer Ebene, die ich gerne als die theaterübergreifende bezeichnen möchte, weil sie über die Grenzen einer Theateraufführung hinausgeht und die Wirklichkeit, die ursprünglich auf die Bühne geholt wurde, um authentisch zu sein, wieder entlässt um ein Stück Bühnenerfahrung Wirklichkeit werden zu lassen. Dieser Prozess wird in der Pause von „JOSEF“ vorbereitet, in der er in seiner Rolle als deutscher Ethnologiestudent seine Feldforschung mit den vorhandenen Menschen beginnt:

*Josef redet mit dem Publikum und stellt Fragen, wie:
Ist Ihnen die Pendlerproblematik bewusst? Das heißt, haben Sie schon von ihr gehört, wenn ja in welcher Form oder sind Sie mit ihr durch ihre Lebenspraxis vertraut? Sie sind Pendler? Welche Auswirkungen hat das auf die Sozialstrukturen? Gibt es verschiedene Sozialstrukturen in ihrem Arbeitsumfeld und in ihrem Lebensumfeld? Welches Umfeld würden Sie als ihr wichtigeres beurteilen, ihr Arbeitsumfeld oder ihr Familienumfeld? Welches ist ihr eigentliches Lebensumfeld?¹⁶⁴*

Dieser Prozess wird nach dem Ende des Textteils der Aufführung von den anderen SchauspielerInnen und dem Team weitergeführt bzw. aufgefangen. Auch wenn die Fragen des „JOSEF“ gespreizt und aufdringlich wirken, entsprechen sie in jedem Fall seiner Rolle. Dramaturgisch gut eingesetzt, denn wenn man sich durch die direkte Fragestellung unwohl fühlen sollte, so ist das durch die Fremdartigkeit (Er ist ja Deutscher) zu entschuldigen bzw. durch die humorvolle Darstellung zu belächeln. In jedem Fall ist aber eine thematische Auseinandersetzung gegeben. Unternimmt man nun den Versuch diese vier Ebenen der Publikumseinbindung in einem Satz zusammenzufassen, denke ich, müsste die Formulierung in etwa wie folgt lauten:

Es findet eine kollektive Identifikation des Publikums mit sich selbst auf der Bühne- ohne sich dessen bewusst zu sein- im Publikum sitzend statt.

¹⁶⁴ Dr.Muhr.: Textbuch „Zur fröhlichen Csarda“ Kukmirn 2004. S.54

3.) Die Fröhliche „Csarda“ und Authentizität

Es fiel in den Interviews wie in meiner eigenen Recherche öfters der Begriff Authentizität als Schlüssel zum Erfolg des Stücks und der Einbindung des Publikums.

Wie bringt man aber nun den gewünschten authentischen Effekt auf die Bühne? Wo findet man die Geschichten, „die das Leben schreibt?“ Welcher Technik hat sich das Trio Muhr/Hohegger/Kisser bedient um eine so große Authentizität zu erreichen? Ich beginne also mit der Vorgeschichte des Stücks und mit der Entstehung des Textes. Es handelt sich dabei um die Frage nach der ersten „zündenden Idee“ und deren Einarbeitung in die Stückthematik, die in der Recherchearbeit eher der Arbeitsweise von Filmautoren erinnert als an die von Theaterautoren. Wichtig erscheinen mir darüber hinaus die Mehrsprachigkeit des Textes und die soziologischen und wirtschaftlichen Themen, die sich aus dem Text und dem Inhalt des Stücks ergeben. Das Stück findet unmittelbar während des realen Beitritts Ungarns zur EU¹⁶⁵ statt, direkt im österreich-ungarischen Grenzgebiet. Die historische Entwicklung des Südburgenlands dringt natürlich immer wieder durch und ist ferner in einer der Figuren personifiziert. Die musikalischen Einlagen werden nur insofern behandelt, als sie eine dramatische Funktion ausführen.

Die Arbeitsweise des Teams Muhr (Produzent), Hohegger (Regisseur) und Kisser (Autor) erinnert mich eher an die Recherchearbeit von Drehbuchautoren. Dazu war es notwendig Kontakte zu den wie sie im Stück von „JOSEF“ bezeichnet werden, indigenen Burgenländern herzu stellen. Schlüsselfigur und „Indigener“ ist in diesem Fall Michael Muhr.

Produzent Michael Muhr hat mir die dafür notwendigen Reisen in das Innere des burgenländischen Lebens ermöglicht. Er fuhr mit mir in die so originell und informativ gestaltete „bila-burgenländischer identitätsladen“-Ausstellung in das Landesmuseum Eisenstadt. Er organisierte ein Gespräch mit

¹⁶⁵Der EU-Beitritt Ungarns fand im Zuge der EU-Osterweiterung am 01.05.2004 statt. Premiere der „Fröhlichen Csarda“ war am 30.04.2004 im Gasthaus Dobrits in Oberwart Das Stück und wurde (bis jetzt) das letzte Mal am 27.06.2004 im Weinmuseum in Moschendorf gespielt.

Mag. Elfriede Fischer in der Energiemühle in Nikitsch, wo ich erfuhr, dass über Frauen, die alleine ins Kaffeehaus gehen, noch immer gemunkelt wird, ob die keine Arbeit zu Hause hätte; oder dass es kaum Kinderkrippen, zu wenig Kindergärten gibt oder diese Kindergärten einfach Mittagspause hätten.[...] organisierte ein Gespräch in der Gemeindestube von Moschendorf, wo sich am Abend einige Pendlergattinnen bereit gefunden hatten mit uns über ihr Leben zu sprechen. Und was ich bei Ihnen¹⁶⁶ nicht erfahren habe, erzählte mir das neue Ensemble-Mitglied Christian Stipsits (ebenfalls kroatischer Musiker): Wie es ist in einer Pendlerfamilie aufgewachsen zu sein.¹⁶⁷

Nachdem Kisser einen so umfassenden Einblick in das Leben der BurgenländerInnen im Allgemeinen bzw. auch im Speziellen dem der Pendlergattinnen gewonnen hatte, gingen er und der Regisseur Hohegger noch einen Schritt weiter, der es ihm ermöglichte, noch tiefer und damit authentischer in die Materie einzudringen:

[...] Und es hat aus der Not der Eile eine Form der Arbeit begonnen, die sich auch im Nachfolgestück „Zur fröhlichen Csarda“ so wunderbar bewährt hatte. Peter W. Hohegger hat ein Ensemble zusammengestellt in dem jede/r wirklich das/die war was er /sie spielte. Ich konnte also „Opa“ Franz Grazl den ungarisch-sprachigen Burgenländer, genauso ausfragen wie „Georg“ Josko Vlasich¹⁶⁸, den kroatischen Musiker und Sänger wie „Romana“ Sandra Selimovic, die echte Romni. Und was ich aus all diesen Informationen aus dem richtigen Leben nicht eingebaut hatte, das fügten die SchauspielerInnen dann während der Proben in den Text ein.[...]”¹⁶⁹

Nach dem Einblick in die Geheimnisse der textlichen Arbeitsweise von Erwin Kisser und seinem Team ist der Text selbst ein für sich stehendes Werk, das einer genaueren Untersuchung hinsichtlich der Mehrsprachigkeit bedarf.

¹⁶⁶ diesbezüglich

¹⁶⁷ Erwin Kisser. Textbuch „Zur fröhlichen Csarda“ Kukmirn 2004. S.9

¹⁶⁸ Josko Vlasich spielt im ersten Stück den Freund von Margit Koeszegi und ist im zweiten Teil durch übertriebenen Alkoholkonsum dafür verantwortlich, dass die ungarischen Musiker nicht zu ihrem Auftritt finden. Deshalb tritt er ebenfalls nicht auf.

¹⁶⁹ Erwin Kisser: Textbuch „Zur fröhlichen Csarda“ Kukmirn 2004. S.8

4.) Die „Fröhliche“ Csarda & die Sprachen

Die Mehrsprachigkeit des Textes bezieht sich auf die vier Sprachen, die im Südburgenland gesprochen werden. Ist bei den Burgenländern ein gewisser Ethnozentrismus zu spüren, so ist bei der Volksgruppe der Kroaten, der Roma und der Ungarn zumindest eine Zweisprachigkeit festzustellen. Für die Erzählung der Handlung wurde die deutsche Sprache gewählt, wohl auch weil diese Sprache in allen Aufführungsorten gleichermaßen verstanden wird. Margits Ethnozentrismus gepaart mit einem übergroßen burgenländischen Selbstbewusstsein verweigert zu Beginn des Stücks die Überlegung Ungarisch zu lernen. Am Ende des Stücks räumt sie dann aber ein, einen Wettbewerbsvorteil daraus zu erzielen.

VALERIE:

[...]Denn wenn sie ein Lokal aufmachen und auf Gäste aus Ungarn hoffen, dann sollten Sie zumindest ein bisschen die Sprache ihrer Kunden können.

MARGIT:

Aber die Sprache der Musik ist international.

VALERIE:

Und wie beschriften Sie dann Ihre Speisekarten? Mit Noten?

MARGIT:

Was soll ich machen? Ich hab nie ungarisch gelernt. Wie ich aufgewachsen bin, hats den Eisernen Vorhang gegeben und mein Papa hat sich geniert dafür dass er Ungar ist. – Und wieso können Sie so gut deutsch?

VALERIE:

Ich bin ein paar Jahre in Wien in die Schule gegangen und habe in London studiert. Da lernt man die Sprachen, die wir für unser neues Europa brauchen.

[...] Ihr Sohn hat schon recht. Es kann ein Wettbewerbsnachteil für Sie sein, wenn sie die Sprache ihrer möglichen Kunden nicht können.

MARGIT:

Sie haben ja recht. Ich sollte wirklich ungarisch lernen.¹⁷⁰

Die Volkshochschule Oberwart bietet hier mittlerweile nicht nur Ungarischkurse an, sondern darüber hinaus ungarisch kochen, Ungarisch als Amtssprache, ungarischen Volkstanz, Ungarisch für Kinder u.v.m. an.¹⁷¹

¹⁷⁰ Erwin Kisser. Textbuch „Zur fröhlichen Csarda“ Kukmirn 2004. S. 71

¹⁷¹ <http://www.vhs-burgenland.at/downloads/programme/owop.pdf> vom 04.01.09

Das 1936 (wieder)aufgeführte Stück „Cech e Nemeč“¹⁷² von Jan Nepomuk Štěpánek (19.5.1783 – 12.2.1844) wurde zweisprachig aufgeführt. Die Uraufführung fand im Jahr 1816 statt und hatte, was im Untertitel des Stücks ersichtlich wird, schon 1816 den Anspruch mittels einer Komödie das Zusammenleben beider Volksgruppen, jede in ihrer Sprache, in ihrem Dorf zu fördern.¹⁷³ Das Stück ist hinsichtlich seiner formalen Relevanz und natürlich wegen der Umstände, durch die es zu diesen Aufführungen kam, interessant.

Die von Ihnen erwähnte gemeinsame Vorstellung dieses Lustspiels, die tschechische und deutsche Schauspieler aufgeführt hatten, fand 1936¹⁷⁴ statt und wurde vom Tschechisch-deutschen Bühnenklub in Prag realisiert. Es handelt sich um eine kulturpolitische Demonstration der Gemeinsamkeit der antifaschistischen Künstler, der tschechischen und der deutschen, die z.d. Zeit in Prag arbeiteten oder als Flüchtlinge lebten. Das Stück eignet sich sehr gut für dieses Vorhaben, weil es kommen beide Sprachen vor – tschechische Figuren sprechen tschechisch, die deutschen deutsch und manche auch beide Sprachen. Bei der Vorstellung, der auch der tschechoslowakische Staatspräsident beiwohnte, spielten die tschechischen Schauspieler die deutschsprechenden Rollen und umgekehrt.¹⁷⁵

Was das die Form des Stücks so einzigartig macht ist der Umstand, dass es zwei ursprünglich verfeindete Gruppen – die Tschechen und die Deutschen – sich zu einem gemeinsamen Protest gegen die Faschisten zusammenfinden.

[...] Die Tatsache, dass diese verfeindeten Leute fünfzehn Jahre später, Mitte der dreißiger Jahre, eine gemeinsame deutsch-tschechische antifaschistische Künstlerorganisation gegründet hatten, und ihre gemeinsame Produktion auf dem so umstrittenen Ständetheater aufgeführt hatten, dass Masaryk's Nachfolger Beneš diese Vorstellung besucht und einschließlich einer Ansprache zu den Künstlern auf deutsch gehalten hatte – ist bestimmt für das Thema Völkerverständigung.¹⁷⁶

Antonín Měšťan erkennt Verbindungen zwischen Elementen des Inhalts (des happy ends) mit dem formalen Auftreten zweier

¹⁷²Tscheche und Deutscher

¹⁷³ Trilse Finkenstein, Joachanaan Ch. (Hg.) Lexikon Theater International Berlin: Henschel Verlag, 1995. S. 847. Ich danke Prof. Haider für diesen und andere wichtige Hinweise.

¹⁷⁴ Antonín Měšťan datiert die Uraufführung mit 1812 die Aufführung im Ständetheater mit 1937

¹⁷⁵ Emailverkehr mit Dr. Vondrasek vom 22.07.2008

¹⁷⁶ Ebd.

verschiedensprachiger Volksgruppenzugehöriger. So bekam das Stück „Cech e Nemeč“ mehr als 100 Jahre nach der Uraufführung die Gelegenheit wieder für das Verständnis zwischen Volksgruppen einzutreten.

Eine biedermeierliche Romeo-und-Julia Komödie. Ein tschechischer Bursch, ein deutsches Mädch, die Eltern natürlich tödlich verfeindet. In köstlicher Naivität, liebenswürdiger Derbheit, mit scharfzüngig witzigen Couplets, nach vielem heftigem Donnergewöller, Blitz und Trara, fand das Ganze das gebührende happy end: die Hochzeit, die hier gefeiert wurde war die beider Nationen (...) und die besten Schauspieler der Stadt rissen sich darum auch nur die kleinste Rolle darin spielen zu dürfen. (...) Die erste Aufführung, eine Nachtvorstellung, fand im Ständetheater statt, auf der Bühne also, deren gewaltsame Wegnahme die Deutschen nie verwunden hatten. Das erste Mal seitdem standen dort wieder deutsche Schauspieler, zusammen mit denen die als ihre Feinde galten, und es waren die Tschechen die in diesem Hause deutsch sprachen. (...) Es war ein Höhepunkt der Tätigkeit des "Clubs der deutschen und tschechischen Bühnenkünstler" später "Klub umělců" der Ende der dreißiger Jahre und noch während des Protektorats eine sehr bedeutsame antifaschistische Tätigkeit entfaltet.¹⁷⁷

Weiter Aufführungen fanden unter anderem in einer Zweigstelle des „Clubs der tschechischen und deutschen Theaterschaffenden“ in Mährisch-Osttau statt. Die Aufführung vom 7. April 1937 wurde ziemlich groß in der deutschsprachigen Osttauer Zeitung angekündigt.¹⁷⁸

Ein wesentliches Gestaltungsmittel der „Fröhlichen Csarda“, das in „Cech e Nemeč“ aber fehlt, sind die Lieder.¹⁷⁹

So sind z.B. Lieder ein gut gewähltes Mittel um sprachliche Barrieren abzubauen bzw. um sie in ein Theaterstück einzubauen, das den Anspruch erhebt alle vier Sprachen und damit Volksgruppen zu vertreten. Da Sprache auch immer so etwas wie ein bisschen Heimat bedeutet, das man mitnehmen

¹⁷⁷ Měšťan, Antonín. Böhmisches Landesbewusstsein in der tschechischen Literatur In Seibt, Ferdinand [Hrsg.] Die Chance der Verständigung : Absichten und Ansätze zu übernationaler Zusammenarbeit in den böhmischen Ländern 1848 – 1918. Bd. 14. München; Oldenbourg : 1987. S.37.

¹⁷⁸ Haider-Pregler, Hilde. Ein merkwürdiger Ort dieses Mährisch-Osttau. Zur Situation des deutschsprachigen Theaters unter Rudolf Ziesel. In Srba, Bořno: Mazarykova univezita 2004, S.165. Ein weiteres Mal herzlichen Dank an dieser Stelle.

¹⁷⁹ Die zuvor erwähnten Cuplets waren aus dem Originaltext von Štěpánek nicht erkennbar. Da es sich bei der „Fröhlichen Csarda“ aber um die Eröffnung eines „Musikbeisls“ handelt, ist die Musik aus der Handlung nicht wegzudenken. Bei „Cech e Nemeč“ ist zumindest eine Aufführung ohne Gesang denkbar.

kann, ist es auch nicht verwunderlich, dass z.B. bei einer Aufführung in der Ortschaft Großwarasdorf die mehrheitlich kroatischsprechende Bevölkerung, bei den kroatischen Liedern laut mitsingt. Die Legitimation der Sprache auf der Bühne und damit ihre authentische Akzeptanz wird dadurch erreicht, dass die Sprache jeweils funktionell an eine Figur geknüpft wird:

- | | |
|--------------------------|-----------|
| • Romana Koeszegi | Romanes |
| • Margit & Hans Koeszegi | Deutsch |
| • Valerie Keskes | Ungarisch |
| • Jozi Kocsis | Kroatisch |

Alle übrigen im Stück auftretenden Personen gliedern sich in eine dieser Sprachen oder deren Schnittpunkte ein. Dr. Muhr zufolge singen z.B. viele bei dem Lied „Jelena“ mit, ohne jedoch zu wissen, dass dieses Lied kroatischen Ursprungs ist.¹⁸⁰

Bevor ich nun tiefer in das Stück mit seinen sozialen sowie politischen Querverweisen und deren Umsetzung eindreinge, noch ein Wort zu Finanzierung.

¹⁸⁰Vgl. Interview. Dr. Muhr.

5.) Die „Fröhliche Csarda“ & die Finanzierung

Ich habe in meinen Interviews mit den Beteiligten den Schwerpunkt auf die Vermittlerfunktion des Theaters gelegt. Dem Textbuch ist zu entnehmen, dass es für dieses Theaterprojekt sowohl Förderung von EU-Seite gab als auch Förderungen von staatlicher Seite (Bund und Land), aber auch private Sponsoren. Natürlich ist eine Theaterproduktion, in die ein Livemusikabend als wesentlicher Bestandteil integriert ist, relativ teuer. Jenseits der Förderung des Bundeskanzleramts war es aber scheinbar unmöglich, z.B. den Werbeaspekt des Stücks im Sinne der Burgenlandwerbung zu vermarkten.

[...]die burgenländischen Politiker haben natürlich nicht erkannt die Tragweite dieser Aufführung. Wir hatten drei Aufführungen in Wien geplant und haben kurzfristig eine vierte eingeschoben - die Leute haben uns die Bude gestürmt - wir haben das am Spittelberg gespielt, da gibt es so eine Weinstube [...] die Schauspieler zahlt man pro Aufführung und die Musiker kostet ca. 2.700 Euro und wir haben gesagt, wir können 1000 Euro einnehmen, wir brauchen pro Aufführung ca. 1500 Euro als Sponsor. Dann hab ich ein Gespräch geführt mit der Frau Michaela Resetar - Landesrätin für Tourismus - unter anderem, und ich hab gesagt: " Wir machen Folgendes, Sie zahlen uns 5000 Euro - wir machen 5 Aufführungen in Wien in einer noch zu findenden guten Location. [...] Wir organisieren dafür burgenländische Winzer und burgenländische Schmankerln - also als eine große Burgenlandwerbungsgeschichte." Die Leute, die¹⁸¹ kamen haben sofort gesagt: " wir fahren sofort hinunter, wo seids ihr daheim." Die hat nicht einmal reagiert, die hat nicht einmal zugehört was ich gesagt habe - [...]"¹⁸²

Vermutlich kann dieser Umstand als exemplarisch angesehen werden, und zwar die freie Theaterszene betreffend. Interessant scheint in diesem Zusammenhang der Umstand zu sein, dass sich im kulturpolitischen Entwicklungskonzept „Für ein schöneres Burgenland“, das von den Sozialisten erarbeitet wurde, unter Punkt 8:

¹⁸¹ Anm. bisher.

¹⁸² Interview. Dr. Muhr.

*Die "Förderung der kulturellen Belange der burgenländischen Minderheiten"*¹⁸³

findet. In diesem Konzept aus dem Jahr 1964, das in den Grundzügen heute noch seine Gültigkeit hat, finden sich auch die konzeptionellen Förderungsansätze zum gesamtburgenländischen Festspielwesen, das in den Sommerspielen nach wie vor zu erleben ist. Zur Versöhnung sei hier aber angemerkt, dass die Wiederaufnahme „Der burgenländischen Hochzeit“, deren Gast ich in Großwarasdorf sein durfte, in ein umfassendes Tourismuskonzept eingebunden wurde. Dem Programmheft war eine Kofinanzierung aus den Mitteln der EU, des Bundes und des Landes zu entnehmen.¹⁸⁴

¹⁸³Awecker, Maria. Theatergeschichte des Burgenlandes von 1921 bis zur Gegenwart. Wien. 1995. S. 142.

¹⁸⁴Programmheft „Eine burgenländische Hochzeit“ Umschlag letzte Seite. KUGA. Großwarasdorf. 2006.

6.) Die „Fröhliche Csarda“ & die Aufführung

Ich möchte das Kapitel, das sich mit der Aufführung beschäftigt, mit der Person beginnen, die die Annäherung an die burgenländische Seele auf dem Theater im Sinn hatte. Erwin Kisser erinnert sich an seinen Gedanken unmittelbar vor der Uraufführung am 30.4.2004 in Oberwart und wird mit der Tatsache konfrontiert, dass seine Arbeit einer Authentizitätsprüfung unterzogen wird:

Glauben Sie mir: Vieles von dem was mir in den Gesprächen erzählt wurde ist fast wortwörtlich im einen oder anderen Dialog zu finden. [...] Ich habe vor der Uraufführung von „Zur Fröhlichen Csarda“ mehr Blut geschwitzt als vor der „burgenländischen Hochzeit“. Denn bei dieser Produktion ging es noch mehr darum burgenländische Wirklichkeit so auf dem Theater darzustellen, dass sie glaubwürdig und unterhaltsam zugleich ist.¹⁸⁵

Im folgenden Kapitel setze ich die im Stück behandelten Thematiken und ihre Umsetzung während der Aufführung (Pendler, Gender, EU-Osterweiterung, Minderheiten, Roma etc.) der aktuellen Forschung gegenüber. So werden die Anker des Stücks in der Bevölkerung und in der Gesellschaft sichtbar, auch für alle jene, die nicht unmittelbar von dieser Problematik betroffen sind. Hierzu war es notwendig die theaterwissenschaftliche Literatur teilweise zu verlassen und die Bezüge in soziologischen, politischen und ethnologischen Arbeiten zu finden.

¹⁸⁵ Dokumentation Zur fröhlichen Csarda, Dr.Muhr, Kukmirn. 2004 S.9

7.) „Die Fröhliche Csarda“ & die Frauen

Den Untertitel des Stücks - „Selbst ist die Frau“- habe ich nicht als eigenes Kapitel verfolgt. Der Grund liegt darin, dass sich das Thema -starke, selbständige Frauen - als eines der Grundelemente durch das Stück zieht. So trifft man diese Thematik z.B. beim Thema Gender, Arbeitslosigkeit, Selbständigkeit, Kinderbetreuung, Pendler etc. dauernd wieder. Der thematische Aufruf „Selbst ist die Frau“ wird einmal dadurch verdeutlicht, dass Margit, die Chefin der Csarda, selbständig ist, und ein zweites Mal - wenn (weil) die Männer nicht da sind. Die Frauenfiguren in dem Stück sind aber die treibende Kraft: Die Problemstellung wird im Dialog zwischen einer Frau und einer anderen Person dargestellt. So dürfen Männer erst agieren, wenn die angestrebte Problemlösung von einer Frau für gut befunden wurde. Dieser Umstand zieht sich durch alle Frauenrollen, egal wie präsent sie sind oder wie groß ihre Rolle auf der Bühne ist. Dabei machen Regisseur und Autor nicht den Fehler emanzipatorisch zu wirken. Durch das Aufwerten des Aspekts Frau entsteht ein Zustand des Gleichgewichts. Der Umstand, dass die Frauen dadurch mehr Raum auf der Bühne einnehmen, wirkt aber keinesfalls dominant. Das Aufspüren von Problemen und deren Lösungen passiert nicht auf Grund einer willkürlichen Einteilung in männliche und weibliche Probleme, vielmehr entsteht sie aus der Verzweiflung der betroffenen Figuren. Die Männer im Stück tragen diese Lösungsvorstellung aber mit, indem sie so handeln und dies auch so wollen, somit also für gut befinden. So scheint es, dass die auftretenden Probleme des Themenfeldes „Selbst ist die Frau“ nicht von "Frau" alleine bewältigt werden kann bzw. soll¹⁸⁶, sondern dass es durchaus die Mithilfe von "Mann" erfordert. Diese Mithilfe ist allerdings nicht von großem Wert, sollte sie sich auf ein generöses „Mann“ erlaubt „Frau“, was sie tun darf, beschränken. Es bedarf einer aktiven Mithilfe nach dem (neuen) Selbstverständnis von "Frau". Sollte "Frau" sich aber wenig bis keine Gedanken über das update ihres Selbstverständnisses machen oder gemacht haben, wird vermutlich auch die konstruktive Mitarbeit von "Mann" dadurch

¹⁸⁶wohl aber zumindest innerhalb des Stücks auf Grund der Betroffenheit zu den Lösungen führt.

enorm erschwert werden. Darin liegen durchaus Chancen auf soziologischer Ebene, und zwar durch die Veränderung von sozialen Rollen bei Frauen und Männern im ländlichen Raum. Dieser Prozess ist sicher ein langwieriger, wenn auch schon ein zum Teil vollzogener, der den (neuen) Selbständigkeitsbegriff der Frauen definiert. Der nächste Schritt in diesem Prozess könnte der Einbezug der Männer in diesen Begriff sein, die dann ihrerseits aufgefordert sind ihre Rolle im sozialen System neu zu überdenken und zu adaptieren. Wenn sich innerhalb eines Systems eine Rolle ändert, so sind auch die anderen Rollen gezwungen darauf zu reagieren. Natürlich wäre es etwas übertrieben, dem Stück eine breitflächige soziotherapeutische Wirkung auf Genderebene zu attestieren. Trotzdem kann es ein erster Schritt sein, eine Situation neu zu überdenken.

Wie wichtig aber diese Art Theater zu machen diesbezüglich ist, zeigte sich beim Lesen der Arbeit einer Ethnologin. Ich zitiere einige Stellen aus der Arbeit von Gerda König, die das Freiluftmuseum in Gerersdorf¹⁸⁷ untersucht hat:

*"Wir leben zwar im 20. Jahrhundert, aber hier herrscht immer noch das Patriarchat."¹⁸⁸
[...] Die Uhren im Südburgenland gehen einfach anders.¹⁸⁹*

Naja. Ich bin nur mitversichert mit meinem Mann. Is nix, kriegst nix, da sind wir Frauen ganz klar im Nachteil. Ganz benachteiligt, naja, wenn er mir was gibt, ist es gut, wenn er mir nichts gibt, dann muß es auch gut sein.¹⁹⁰

[...] Ich wurde aber auch von einigen Männern taxiert, ob sie wohl die Genehmigung zum Interview mit ihrer Frau geben könnten.¹⁹¹

Ich möchte diese Zitate nicht näher kommentieren müssen. Selbst wenn die Arbeit von König schon ca. 10 Jahre alt ist, so weiß ich aus persönlichen Erfahrungen an meinem Arbeitsplatz, den ich mit einem Südburgenländer teile, dass sich im Verhalten der Männer gegenüber den Frauen nicht viel

¹⁸⁷Das Projekt dieses Freilichtmuseums wurde von Gerhard Kisser ins Leben gerufen und wird innerhalb des Stücks auch kurz erwähnt. Gerhard Kisser ist der Onkel des Stückautors Erwin Kisser.

¹⁸⁸Wir leben mittlerweile im 21. Jh. Handlungsbedarf besteht noch.

¹⁸⁹König. Dorf in Dorf. Wien 1998. S.9

¹⁹⁰Ebd. S.11

¹⁹¹Ebd. S.11 – Statement der Autoren über Ihre Interviewsituation.

geändert haben dürfte und nach wie vor ein großer Handlungsbedarf besteht. Dieser Handlungsbedarf bezieht sich natürlich nicht nur auf das Südburgenland, kann aber als exemplarisch angesehen werden, endlich Gleichberechtigung zwischen den Geschlechtern auf sozialer, wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Ebene zu fordern und zu verwirklichen.

8.) „Die Fröhliche Czarda“ & und die Politik

Die Handlung spielt im 21. Jahrhundert im Jahr des Beitritts Ungarns zu EU, also 2004. Schon mit der Wahl des Handlungsjahres beweisen Autor, Produzent und Regisseur Nähe zu weltpolitischen Geschehenissen. Das politische Weltgeschehen und die damit verbundenen Schwierigkeiten sind in der Figur des Großvaters „Laci“ umgesetzt.

LACI:

*Aber früher war alles eins. Österreich-Ungarn. Dann wars Westungarn bevor es Ostösterreich geworden ist. Ich bin ein ungarischsprachiger Ostösterreicher oder ein deutschsprachiger Westungar. (...)*¹⁹²

Dazu zählt unter anderem, dass er als wandelndes Geschichtslexikon auftritt, das die Geschichte des Burgenlands von seinem ersten Tag bis zur Wiedereröffnung der Grenzen erzählen kann.¹⁹³ Geboren ist die Figur Laci Koeszegi am für das Burgenland historische Datum des 14.12.1921.¹⁹⁴ Dass sich seither die Geschichte des Burgenlandes weiterentwickelt hat, ist evident. Der Fall des Eisernen Vorhangs am 19.08.1989 beim Paneuropäischen Picknick lässt bei Befürwortern die Chancen steigen, während die Gegner die Ängste schüren. Wie sich politisch beeinflusst die Stimmung der Burgenländer gegenüber der EU änderte, zeigt sich hier:

Die EU Volksabstimmung wurde im Burgenland mit 74,66% Ja-Stimmanteil abgeschlossen. Damit war das Burgenland das Bundesland mit den meisten Ja-Stimmenanteil in ganz

Österreich am 12.Juni 1994¹⁹⁵ [...]

*Dass diese Stimmung sich rund zwei Jahre später ins Gegenteil verkehrt und zu einer Anti-EU-Haltung führt, bei der in einer Ifes-Umfrage zwei Drittel der Bevölkerung der Meinung war, Österreich hätte nicht von der EU profitiert und 58% zu diesem Zeitpunkt gegen die EU gestimmt hätten.*¹⁹⁶

¹⁹² Erwin Kisser. Textbuch „Zur fröhlichen Csarda“ Kukmirn 2004. S.20

¹⁹³ Vgl Ebd. S.71

¹⁹⁴ Datum der Volksabstimmung, an dem das Burgenland vormals Westungarn zu Österreich kam. Dieses Geburtsdatum wurde für Laci Koeszegi nicht zufällig gewählt, sondern repräsentiert innerhalb des Stücks die geschichtliche Entwicklung des Burgenlandes.

¹⁹⁵ Fras. Burgenland auf dem Weg in die EU und die ersten 500 Tage in der europäischen Staatengemeinschaft Wien: 1999. S. 52

¹⁹⁶ Ebd. S. 89

Im Stück wird diese Angst und die damit verbundene ethnozentristische Haltung von der Figur der Margit eingenommen:

MARGIT (leise zu Romana):

*Ganz schön überheblich sind die Ungarn jetzt seits zur EU gehören. Müssen alles besser wissen. Dabei habens bei uns in Österreich schon vor 100 Jahren Operetten geschrieben – mit echter ungarischer Volksmusik. Aber diese obergscheite Journalistin aus Ungarn will uns erklären, was uns gefallen darf und was nicht.*¹⁹⁷

Auch wenn sich die ablehnende Haltung Margits am Ende in eine proungarische verwandelt, ist die Angst der Burgenländer gegenüber den Ungarn im Bereich der Arbeit und Existenzsicherung extrem groß; auch Michael Muhr bestätigt dies aus der Sicht der Einheimischen:

*Tatsache ist das 60% der burgenländischen Arbeitnehmer Angst haben, dass ihre Jobs flöten gehen wenn die Ungarn kommen und wenn die Slowenen kommen. Das betrifft am meisten die Baubranche die Landwirtschaft – alle die Billakassierinnen fürchte das die ungarischen Billakassierinnen kommen und das dann billiger machen. Z.b in der Tourismusbranche ist das so, weil da geht kein Österreicher mehr arbeiten, weil man verdient ja eh nix. [...] das machen tatsächlich nur Ungarn und davon ausgehend haben sie natürlich alle angst egal ob das Friseur sind oder Gabelstapelfahrer, die haben alle panische Angst um ihren Arbeitsplatz.*¹⁹⁸

Aus der Sicht der Bevölkerung ist der Begriff EU also mittlerweile negativ besetzt. So wundert es nicht, wenn im Zuge der Ostöffnung der EU die Angst vor Arbeitsplatzverlust und Arbeitslosigkeit überwog und nicht die Freude über die Wiedervereinigung der Region. Der Grund für die negative Stimmung in der EU ist in nicht eingehaltenen Politikerversprechen zu finden und in dem Umstand, dass die Fördermittel nicht zu dem Zeitpunkt ausbezahlt wurden, für den sie ursprünglich zugesagt wurden.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Erwin Kisser. Textbuch „Zur fröhlichen Csarda“ Kukmirn 2004. S.27

¹⁹⁸ Interview Dr. Muhr.

¹⁹⁹ Vgl. Frasz. Burgenland auf dem Weg in die EU und die ersten 500 Tage in der europäischen Staatengemeinschaft Wien: 1999.S 89

Im Stück passiert die Umsetzung des Themas Arbeitslosigkeit über Umwege. Nachdem Margit Koezegi das Lokal unter finanzieller Mithilfe ihres Sohnes eröffnet hat, entgeht sie durch Betriebsgründung der möglichen Arbeitslosigkeit. Natürlich plagen sie die Sorgen einer Unternehmerin, deren Eröffnungsabend gründlich schief geht. Unterstützt wird sie dabei von ihrer Schwiegertochter Romana – so wird ein weiterer Arbeitsplatz geschaffen. Hier passiert die Umsetzung einer drohenden Arbeitslosigkeit direkt, der Umstand ist aber auch darauf zurückzuführen, dass sie eine Frau ist.

MARGIT:

Da schau Sie sich zum Beispiel meine Schwiegertochter an. Ist jung und gesund und sitzt die ganze Zeit daheim. Weil sie keine Arbeit kriegt als Romni? Und täts eine Arbeit kriegen, brauchert sie ein Auto oder eine Tagesmutter. Weil die Kindergärten ja im Burgenland eine Mittagspause machen. Oder überhaupt zu Mittag zusperrn.²⁰⁰

Die entstehende Problematik wird durch den Untertitel des Stücks „Selbst ist die Frau“ hier zum ersten Mal von Margit und Romana innerfamiliär als Lösungsansatz realisiert.

²⁰⁰ Erwin Kisser. Textbuch „Zur fröhlichen Csarda“ Kukmirn 2004. S.56

9.) „Die Fröhliche Csarda“ & Die Pendlerproblematik

Dem Themenkreis Pendeln und allem, was damit zusammenhängt, ist ein großer Teil des Stücks gewidmet, wohl auch weil es mit einem der bestimmenden Faktoren der Lebenssituation im Südburgenland zusammenhängt. Romana erklärt im Stück den Zustand einer burgenländischen Pendlergattin:

ROMANA:

Das kann ich Ihnen in einem Satz erzählen, denn als Frau eines Pendlers ist es scheißegal, ob man Romni oder Afrikanerin oder sonst etwas ist. Die ganze Woche kümmer ich mich um mein Baby und Haushalt und verkümmere dabei. Und am Wochenende kümmer ich mich dann um meinen Mann, weil der von einer Woche Arbeit so müde ist, dass er zu nix mehr fähig ist - und verkümmere dabei auf eine andere Art.²⁰¹

Dies entspricht einer logischen, narrativen Weiterentwicklung der „Burgenländischen Hochzeit“. Unter der Vorgabe, es würde eine eigene burgenländische Tageszeitung geben, wurde die Geschichte weiter gesponnen:

die gibt's halt nicht, also muss er nach Wien pendeln²⁰² - wie geht's ihr dann - ein Pendlerjournalist hat eine 60 Stundenwoche. Er ist auch die ganze Woche gar nicht da, sie sitzt als Romni mit einem kleinen Gschrappen bei der Schwiegermama in irgendeinem Kaff im Burgenland und die beiden Frauen raufen sich zusammen. [...] wie geht's ihnen wie geht's Pendlerwitwen? Und das war wirklich interessant, wir sind da, glaub ich, in Moschendorf wirklich in einem Gemeindestüberl zusammen gesessen und die haben halt so erzählt: [...] am liebsten ist ihnen eh, wenn der Mann heimkommt, da is er eh nur lästig, dann trinkt er ein Paar Bier, dann will er schnackseln, und sie sind eh froh wenn er wieder weg ist.²⁰³

Einmal mehr kann Erwin Kisser auf den Erfahrungsschatz eines seiner Schauspieler zurückgreifen. Der ihm mit seinen persönlichen Erinnerungen aus Kindheit behilflich ist:

²⁰¹ Erwin Kisser. Textbuch „Zur fröhlichen Csarda“ Kukmirn 2004 S.48

²⁰² Eine burgenländische Tageszeitung gibt es nicht !

²⁰³ Interview: Erwin Kisser.

Dieser Widerspruch wird als notwendiges Übel (der Mann), hier aus der Sicht der Frau in Kauf genommen: „Am liebsten ist es Ihnen, wenn der Mann heimkommt (...) und gleich wieder geht.“ Vermutlich wäre eine Organisation des Lebens ohne Mann konsequenter und nicht widersprüchlich. Da es aber einerseits an den ökonomischen Voraussetzungen und andererseits an verfügbaren Männern aus der Region mangelt, gilt das als eine für beide Seiten akzeptable, wenn auch nicht optimale Lösung.

Der Christian Stipsitz (Jozi Kocsis), einer der Hauptdarsteller, hat erzählt, wie es für ihn als Kind war, wenn der Vater als Pendler (kam) - und da is halt am Wochenende ein relativ fremder Mann am Esstisch gesessen - und bis ihm klar war das, dass sein Vater war, war er wieder weg²⁰⁴

Die Situation der Pendlerwitwen wird natürlich noch verschärft, wenn ethnische Konfliktsituationen hinzukommen. Die innerfamiliäre Situation ist schon schwer genug, dennoch kommen Schwierigkeiten von außen dazu.

ROMANA:

Also: Ich bin eine Zigeunerin aus der Siedlung²⁰⁵ und lern einen Gadsche²⁰⁶ kennen und verlieb mich [...] Einen indigenen Burgenländer. Ich werd schwanger, wir heiraten.[...] glaub alles. Glaub allen Versprechungen. Freu mich auf das Kind, freu mich auf unser Familienleben, freu mich auf unsere gemeinsame Zukunft mit dem Hansi seiner neuen Arbeit bei der ersten unabhängigen Tageszeitung im Burgenland...

[...]

ROMANA:

Eine Pendlerwitwe bin ich. Statt einem Familienleben hab ich ein Kind allein groß zu ziehen das am Freitag vor Schreck weint, wenn der Mann ins Haus kommt, weil's glaubt es ist ein Fremder. Und wenn sich der Roman an den Papa gewohnt hat, dann ist er wieder weg, der Hans. Und ich? Was ist mit mir? Ich weiß nicht ob ich mich an den Hansi gewöhnen kann und ihn mir dann wieder abgewöhnen muss. Oder ob ich ihn gleich vergessen soll. Ich krieg ja genauso einen Schreck, wenn er irgendwann am Freitag am Abend auf einmal im Wohnzimmer steht. Müd. Grantig. Und ich weiß nicht, ob ich mich freuen oder ärgern soll, dass er da ist. Ich ärgere mich immer mehr. Und wahrscheinlich will ich irgendwann einmal, dass er gar nicht mehr kommt. Weil's vielleicht einfacher ist, wenn ich mich nicht jede Woche zweimal umgewöhnen muss. Einmal ans Alleinsein. Kaum hab ich mich daran gewöhnt, steht der Hansi im Wohnzimmer. Dann hab ich mich wieder daran gewöhnt, dass ich einen Ehemann hab und eine Familie muss ich mir das wieder abgewöhnen. Nein, das ist kein Leben.

Romanas Statement Josef gegenüber wird von Margit eingeleitet, die so eine Überleitung von der Pause zurück zum Stück macht. Durch den Ausdruck einer persönlichen Erfahrung der Romana kann diese Thematik viel emotionaler gespielt

²⁰⁴ Interview: Erwin Kisser

²⁰⁵ Oberwart

²⁰⁶ Gadsche = ein Nicht-Roma

werden, da sie ja wie auch viele im Publikum eine direkt Betroffene ist.

Natürlich ist auch in die Ausweglosigkeit der Wunsch nach Selbständigkeit integriert. Das Schlagwort „Ich muss jetzt einmal was für mich tun“ scheint für junge Frauen im Südburgenland nicht Abstand zum Alltag zu sein, sondern Überlebensnotwendigkeit.

Die Problematik ist Pendlertum, Frauen zu Hause, was tun die damit die im Schädl nicht verblöden, also nehmen sie sich, sie brauchen auch Geld, – eine Beschäftigung sie wollen keine Heimchen sein, was ja auch so ist.²⁰⁷

Im Stück findet diese Aussage einen direkten Widerhall in einer angeregten Diskussion zwischen Hans und Romana. Es treffen die veralteten patriarchalischen Vorstellungsformen vom Leben einer jungen Frau auf eine moderne selbstständige Frau, die sich ihres Lebens bewusst ist.

HANSI:

Romana du hast Zeit und Geld genug, dich um unser Kind zu kümmern.

ROMANA:

[...]

*Glaubst du, ich will mein ganzes Leben z´haus sitzen beim Kind und warten bis du nach Hause kommst? Glaubst du wirklich, so hab ich mir mein Leben vorgestellt? Meine Zukunft? [...]*²⁰⁸

Innerhalb des Stücks gibt es natürlich einen (humorvollen) Lösungsansatz von Margit, die auf der Bühne die Generation der ca.40/50 jährigen repräsentiert. Gleichzeitig wird bei Romana, die eine Generation jünger ist, die Sehnsucht nach einem Leben mit ihrem Mann zum Ausdruck gebracht.

MARGIT:

Frauenrecht gibt's bei mir auch. Selbst ist die Frau. Deshalb passiert das, was ich sag.?

ROMANA:

*Unter der Woche führen wir Frauen ein sehr beschauliches Leben. Da herrschen die Frauen. Weil Männer sind ja eh keine da. Da sind wir ganz unter uns. Schönes Frauenrecht.*²⁰⁹

²⁰⁷ Interview: Peter Hohegger

²⁰⁸ Erwin Kisser. Textbuch „Zur fröhlichen Csarda“ Kukmirn 2004 S.56

²⁰⁹ Erwin Kisser. Textbuch „Zur fröhlichen Csarda“ Kukmirn 2004 S. 49

10.) „Die fröhliche Csarda“ : Tourismuskultur vs. Volkskultur

Margit ist davon überzeugt, dass sich ungarische Touristen einfinden werden, weil sie eine ungarische Folkloregruppe engagiert hat, die allerdings auf sich warten lässt. Valerie, die ungarische Journalistin, bleibt bezüglich der zu erwartenden Touristenströme skeptisch. Das zweite große Thema der „Fröhlichen Csarda“ ist neben der Pendlerproblematik das Problem der Burgenländer mit der Identitätsfindung. Wobei das Problem dadurch erschwert wird, dass man zwar eine Identität hat, diese aber aus unterschiedlichen Gründen nicht zeigen will oder kann. Diese Identität bezieht sich auch nicht auf das Burgenland, sondern auf die Zugehörigkeit zu einer Volksgruppe. Im folgenden Dialog aus dem Stück treffen die Vorstellungen, wie die Ungarn sind und was sie gerne möchten, wenn sie im Ausland sind, auf eine Ungarin, die eine andere Meinung über ihre Landsleute vertritt.

VALERIE:

Allerdings diese Musikgruppe²¹⁰ spielt im Sommer am Balaton für deutsche und österreichische Touristen und im Winter in Budapest für die Amerikaner.

MARGIT:

Aha. Na sehens. Und zwischendurch spielens im Burgenland für die ungarischen Touristen.

VALERIE:

Glauben Sie im Ernst, dass die Ungarn wegen diesem Folklorekitsch zu Ihnen auf Urlaub kommen werden? Die Csardasfürstin hat mit Volkskultur sowenig zu tun wie die Operette von Emmerich Kalman, von der sie ihren Namen hat, mit dem wirklichen Leben der Ungarn.

MARGIT:

Aber der Kalman war doch ein Ungar, oder nicht? Also wird er wohl wissen was ungarische Volksmusik ist.

VALERIE:

Hansi Hinterseer ist auch Österreicher.²¹¹

Ich persönlich empfinde die Auftritte Hansi Hinterseers in seinen unterschiedlichen Ausrichtungen als eine Folge des in Tirol jahrelang praktizierten „unsanften Tourismus“, ähnlich den im Winter befahrenen Almen, von denen ein großer Teil im Sommer als Ödland keiner Verwendung mehr dient und optisch verzichtbar ist. In Sachen Tourismus hat Tirol sicher eine

²¹⁰ Der Name der Musikgruppe ist „Die Csardasfürstin“

²¹¹ Erwin Kisser. Textbuch „Zur fröhlichen Csarda“ Kukmirn 2004 S.27

Vorreiterrolle, von der Erfahrungen übernommen werden können. Als jüngstes österreichisches Tourismusbundesland kann das Burgenland durchaus davon profitieren. Die Rolle der Volkskundlerin Marie, die zum Mut und zum Selbstverständnis einer Burgenlandkultur aufruft, repräsentiert ein neues Selbstbewusstsein unter jungen Burgenländern, die eher an einem lösungsorientierten regionalen Zusammenleben interessiert sind. Dabei mag es eine verwurzelnde Rolle spielen, dort aufgewachsen zu sein. Beim Lesen der unterschiedlichen Primär- und Sekundärliteratur, vor allem aber bei den Diplomarbeiten zu den unterschiedlichen Thematiken rund um diese Arbeit, fiel mir auf, dass viele VerfasserInnen der Diplomarbeiten aus dem Burgenland stammen und sich mit burgenlandspezifischen Thematiken auseinandergesetzt haben. Marie repräsentiert eine neue Generation BurgenländerInnen, die die jüngere eigene Geschichte kritisch betrachtet. Dabei spielt der Identitätsfindungsprozess eine wichtige Rolle. Jozi, ihr Gegenpart in diesem Dialog, repräsentiert dieselbe Generation, allerdings stellt er nicht eine Schicht universitärer Bildung dar, sondern einen jungen Musiker, der darüber hinaus die Volksgruppe der Kroaten vertritt.

MARIE:

[...] Das ist die Verdrängung. Die typisch burgenländische Verdrängung von allem, was burgenländisch ist. Der typisch burgenländische Minderwertigkeitskomplex.

JOZI:

*Wer san Sie eigentlich, dass sie so über uns Burgenländer herziagn? Ich bin Burgenländer und ich lass mir so was net gfallen. Und Minderwertigkeitskomplex hab ich auch keinen.*²¹²

[...]

MARIE:

Sie machen das, womit sich das Burgenland selbst um seine Identität gebracht hat. Ja nur alles zerstören, was alt ist. Jahrzehnte lang habens bei uns das Stroh von den Dächern herunter gerissen und Eternit draufgetan, die Arkaden von den schönen Bauernhäusern zugemauert und aus den Kellerstöckeln Wochenend-häuschen mit Satellitenschüsseln gemacht. Und dafür haben wir jetzt in den Weinbergen Häuser im Tirolerstil stehen. Weil die Weinberge ja auch Berge sind, so wie sie womöglich das Kufsteinlied singen, weil's in Kukmirn einen Schilift gibt.[...]

MARIE:

²¹² Erwin Kisser. Textbuch „Zur fröhlichen Csarda“ Kukmirn 2004 S.41

[...] Aber wir²¹³ versuchen zu bewahren und zu retten, was sonst vielleicht verloren geht an Brauchtum. An überlieferten Liedern und überlieferten Bräuchen und Geschichten. So wie es ein paar Verrückte gebraucht hat, die die alten Holz- und Lehmhäuser vor dem Verfall und dem Abreißen gerettet haben, indem sie sie mit eigenen Händen abgetragen und woanders wieder aufgebaut haben. Wenn es diese Verrückten nicht gegeben hätte, gäb's keine Freilichtmuseen, wo die Leute jetzt von nah und fern herkommen um die burgenländische Geschichte zu bewundern. So was macht die eigene Identität aus und gibt das Selbstbewusstsein.²¹⁴

Ohne Identität lässt sich scheinbar kein Selbstbewusstsein aufbauen oder eben nur insofern von außen, als es dann bewusst verteidigt werden muss, und zwar durch village ethnicities, deren bestechendste Eigenschaft darin besteht, während eines Fußballspiels mit dem Nachbardorf eine Prügelei zu beginnen. Volksgruppenzugehörigkeit spielt hier keine Rolle mehr. Ohne Identität ist schnell auch Resignation zu spüren - man will schließlich wissen, wo man hingehört.

Verbunden mit dieser (der wirtschaftlichen Situation) häufig anzutreffenden Resignation, betreffend den eigenen Lebensraum stellen sich auch Minderwertigkeitsgefühle gegenüber den anderen Österreichern ein. Mit der österreichischen Reaktion darauf, den Burgenländerwitzen, findet oft eine Identifikation statt. Kompensiert wird dieses geringe Minderwertigkeitsgefühl vieler BurgenländerInnen häufig durch Arbeitsleistung, unter der Woche im Beruf, oft nicht im Burgenland, am Wochenende dann zu Hause im Burgenland, beim Hausbau, in der Nebenerwerbslandwirtschaft, beim schwarzen Nebeneinkommen. Es gehört zur burgenländischen Lebensart, sich am Wochenende nicht von der Arbeitswoche zu erholen, sondern Minderwertigkeits- und Schuldgefühle abzuarbeiten.²¹⁵

Daraus ließe sich nun folgende Theorie ableiten:
Je weiter nun die Wohn - und Pendelarbeitsstätte von einander entfernt liegen, desto weniger Zeit bleibt übrig, die für ein Wochenende verwendet werden kann. Und die Zeit, die eigentlich der Regeneration dienen sollte, wird in therapeutischen Hausbau investiert. Angesichts dieser Tatsache scheint es nicht verwunderlich, dass das Interesse für das Theater eher gering bleibt. Berücksichtigt man die jungen

²¹³ Gemeint ist hier ihre Eigenschaft als Volkskundlerin.

²¹⁴ Erwin Kisser. Textbuch „Zur fröhlichen Csarda“ Kukmirn 2004 S.42

²¹⁵ Supper. Die Auswirkungen der Ostöffnung auf das Burgenland. Wien. 1991. S.96

BurgenländerInnen, die ihre Wurzeln und somit ihre Identität im Burgenland sehen und auch hier ihre Zeit verbringen wollen, so bleibt zu hoffen, dass die Minderwertigkeitskomplexe und Schuldgefühle der vergangenen Generation abgearbeitet werden und die nun von der Ostöffnung profitierende Bevölkerung vermehrt die Möglichkeiten nutzen wird Theateraufführungen der Region zu besuchen. Das würde auch ein Ende des Pendelns im bisher beschriebenen Ausmaß beinhalten, weil durch die Stärkung der lokalen Strukturen weitere Arbeitsplätze entstehen, die es nicht mehr notwendig machen zu pendeln.

In der „Fröhlichen Csarda“ ist viel von der burgenländischen Seele zu sehen und zu spüren. Die beschriebene Arbeitsweise von Muhr und Kisser hat es ermöglicht in diese Tiefe vorzudringen. Initiiert von Muhr, der ja Burgenländer ist, wurde dadurch auch Kisser öfters mit der Frage – Sind Sie Burgenländer ? – konfrontiert:

[...] „Nein, ich bin kein Burgenländer. Aber das Burgenland ist überall. Irgendwie.“ Oder anders gesagt: „Sind wir nicht alle Burgenländer ? Irgendwie ?“²¹⁶

²¹⁶ Erwin Kisser. Textbuch „Zur fröhlichen Csarda“ Kukmirn 2004. S. 8

11.) „Die Fröhliche Csarda“ & die Grenzen zur Authentizität

Trotz des gelungenen Versuchs authentisches Theater zu machen, sind der Authentizität Grenzen gesetzt. Bei aller Liebe zur Aufhebung des Raums zwischen Publikum und Bühne, es kommt der Punkt, an dem die SchauspielerIn die Rolle ablegt und wieder zu der Person wird, die sie vorher war. Manche im Stück behaupteten Gegebenheiten waren in diesem Fall nicht zu verwirklichen oder im Sinne des Endergebnisses der bessere Kompromiss.

Es filtert sich und manche Sachen kann man einfach nicht umsetzen – unser Romamädl kommt eigentlich aus Serbien ursprünglich – sie ist keine burgenländische aus Oberwart wie das behauptet wird – das is ja auch dann regional was anderes – und die Hans Samer Band is eine Wiener Band [...] also eine Mischung; einer, zwei sind aus Rumänien und einer aus dem ungarischen Bereich.²¹⁷

Mit der Wahl des Wirtshauses als Aufführungsort wurde ein klarer Aufführungsort des Lientheaters gewählt. Die eindeutige Abgrenzung zum Lientheater wurde aber erreicht, indem Schauspieler ausgewählt wurden, die nicht im Hauptberuf in der Landwirtschaft beschäftigt sind oder der Dorfwirt sind. Peter Hohegger ist es wichtig, die klassischen Bühnen zu verlassen: Sein Anspruch ist die Auflösung der bisherigen Form. Er vermischt konzeptionell das unsichtbare mit dem realen Theater und diese Idee wird von dem Gedanken getragen, die Zuschauer möglichst eng in die Handlung einzubinden.²¹⁸

Ich hasse auch Theater, wo man mitspielen muss. Wenn ich in der ersten Reihe sitze und bespuckt werde und es sitzt plötzlich einer auf mir, das mag ich auch nicht. Aber wenn man eingeladen wird mitzuagieren, dann ist das ganz gut – wir haben das auch ganz gut durchdacht, [...] dass die Leute dabei sind, aber nicht wirklich aktiv mitspielen und das Stück sprengen [...]wobei der Einstieg ganz unterschiedlich war, [...] in den kroatisch oder ungarisch minderheitbestimmten Ortschaften ist einfach mehr los.

²¹⁷ Interview: Peter Hohegger.

²¹⁸ Vgl. : Interview Peter Hohegger.

Die auf der Bühne agierenden Schauspieler müssen natürlich eine entsprechende Ausbildung mitbringen um auf diese Weise mit dem Publikum agieren zu können. Also war das eines der wichtigen Punkte bei der Besetzung.

Ganz klar Schauspielerfahrung, zumindest geringfügige und vor allem aus dem Kulturkreis kommend. Mitgestaltung am Erzählen ist wichtig. Aber primär war: von wo kommst du? [...] das mit dem Romamädl war ein wahnsinniges Glück, weil das wär' sicher das Schwierigste gewesen. Ich bin auf sie gestoßen über einen ehemaligen Schulkollegen.²¹⁹

Sandra Selimovich erklärt den Unterschied zwischen einer Aufführung auf einer klassischen Theaterbühne und den Erlebnissen während der Aufführungen der "Fröhlichen Csarda" so:

Die gemütlichere Variante ist natürlich auf einer Bühne, weil da kann man sich total auf die Rolle konzentrieren und ist total für sich und kann das auch ausspielen - die andere Variante ist ein Stück wie dieses²²⁰, weit anspruchsvoller, [...] weil man unter den Leuten spielt - schon sehr beeinflusst wird von den Stimmungen her - [...] aber es ist für mich anstrengender und es kostet mich mehr Energie und Substanz diese Produktion zu spielen als eine normale 08/15 Theaterbühne. Es kostet mehr Energie [...] es hat eine ganz eigene Magie, wenn man unter den Leuten ist und die Leute sind dann auch - was schöner ist - nachher viel mehr auf einen zugegangen [...] - das ist aber gar nicht so selbstverständlich in einem normalen Theater - da trauen sich die Leute nicht, da wird man eher nicht so gleich nachher angequatscht vom Publikum und hier ist es so das es die Leute für selbstverständlich sehen. [...] und man merkt vor allem auch bei der Produktion wie die Leute so richtig glücklich sind, dich nachher zu sehen und mit dir reden zu können - so Schauspieler zum Angreifen [...]²²¹

Im Laufe der ersten Produktion der „Burgenländischen Hochzeit“ ist die Mannschaft um Peter Hohegger nicht nur auf der Bühne, sondern auch während der Arbeit zu einer Familie geworden; so war die Arbeit an der Fortsetzung wie ein Familientreffen im doppelten Sinn. Der Anspruch Hoheggers

²¹⁹ Interview: Peter Hohegger.

²²⁰ Sie bezieht sich hier auf eine Aufführung der „burgenländischen Hochzeit“ – Da die Aufführungsform aber die Selbe ist kann diese Aussage auch für die „fröhliche Csarda“ verwendet werden.

²²¹ Interview: Sandra Selimovich.

geht aber weiter. Er will, dass sein Publikum ein Stück aktive gelebte Toleranz vom Theater mit nach Hause nimmt:

Gehen wir einmal nicht so weit, dass es gleich Integration ist. Gehen wir einmal soweit, dass es über das Geschichtenerzählen, [...] über das Lachen – was mir wichtig ist (funktioniert). Wo ich dann als Zuschauer raus gehe – das ist aber interessant... da war was... [...] irgendwann einmal muss was hängen bleiben und so was [...] ist dann das Verständnis für das Anderssein, was ich vielleicht bis jetzt nicht gesehen habe: das andere Bedürfnis, der andere Gedanke, die Sichtweise. Ich als Mann z.B., wie gehts einer Frau, die daheim sitzt,... wie geht's einem Romamädl, wird die auf der Straße angepöbelt, wird die angepflaumt. Das Erleben von Anderen. Wenn ich das einmal wahrnehme und gezwungen bin darüber nachzudenken, dann hab ich schon einmal viel erreicht. Dann hab ich auch das Verständnis für das Andersartige und dann werd ich wieder ein Stück mehr tolerant.²²²

²²²Interview: Peter Hochegger

Zusammenfassung - Das Lachen ist die Katharsis der Komödie

Diese Erkenntnis ist mit Sicherheit nicht neu und die aristotelischen Überlegungen dazu stehen bis heute leider nicht zur Verfügung. Niemand kann in Abrede stellen, dass mit dem Publikum während einer Komödie etwas „passiert.“ Niemand, der im Publikum gesessen ist, kann bestreiten, ein erfreuliches oder lustiges Erlebnis, das im Theater gesehen wurde, weitererzählen zu wollen. So zieht das Lachen, das im Theater generiert wurde, seine Kreise ähnlich einem Stein, der ins Wasser geworfen wird. Die Energie dieses Steins wird vom Wasser aufgenommen, die entstandenen Wellen erkunden irgendwann einen neuen Strand und reinigen den Sand, der unter ihnen liegt.

Theater wurde am Beispiel der „Fröhlichen Csarda“ zum Werkzeug der Völkerverständigung. Eigentlich wäre das ja gar nicht notwendig gewesen, denn oberflächlich betrachtet sind ja alle ÖsterreicherInnen. Oberflächlich betrachtet - gehören alle zusammen. Oberflächlich betrachtet - finden sich nicht wirklich Unterschiede. Vielleicht könnte das Experiment gerade deshalb, weil es hier im Kleinen - im geschützten Bereich - gelungen ist, auch im Großen funktionieren. Vielleicht gerade deshalb, weil man beim Besuch dieser Komödie nichts Neues sieht, aber einen neuen Blickwinkel einnehmen kann. Vielleicht weil sich in einem Zuschauer mehr tut als außerhalb. Aber man kann schwer in den anderen Zuschauer „reinschauen“ - aber es ist erlebbar. Selbst erlebbar. Zieht man eine Parallele und betrachtet das Burgenland als die ganze Welt, so könnte es auch funktionieren, dass ganze Nationen beginnen über gezielte Theateraufführungen einen interkulturellen Dialog zu führen, der von Toleranz und Offenheit geprägt ist.

Ich halte den Zeitpunkt für gekommen, dem mächtigen Schiff Theater eine neue Destination zuzuweisen. Eine Destination, bei der das Lachen der Wind ist - und am Ende das Lösen internationaler sozialer Probleme das Ziel ist, weil man gelernt hat, dass das, was auf der Bühne funktioniert, auch in der Realität einen Effekt auslöst. Wenn jene Wirklichkeit

auf der Bühne so greifbar wird, dass sie von der Wirklichkeit abseits der Bühne nicht mehr zu unterscheiden ist, dann hat das Lachen und die Fröhlichkeit den Platz im Publikum eingenommen, den es bis jetzt im Theater reserviert hat. In einem Satz formuliert wäre das dann eine komödiantische, weltwirkliche Lebensaufführung.

So funktioniert meiner Meinung nach Theater, das bewusst als Werkzeug des interkulturellen Dialogs eingesetzt wird. Es lenkt die unbewusste Konzentration auf den Stoff, der hinter einem Konflikt steht. Wenn Romana Hans verdächtigt untreu zu sein, so ist das ein Konflikt, der an der Oberfläche entweder mit Versöhnung oder Trennung zu lösen ist. In der Welt des Stücks spielt der Konflikt selbst eine untergeordnete Rolle. Viel wichtiger scheint, dass Konflikte nur das Material sind, das notwendig ist, um eine konfliktreiche bipolare Situation zu schaffen. Im Ausgangsmaterial sind aber beide Aspekte der Problemstellung vorhanden, die eine oberflächliche Lösung nicht akzeptieren würden, zumindest nicht in diesem Stück. Vielmehr wird gezeigt, dass der Konflikt nur scheinbar vorhanden ist und auf einem Missverständnis beruht und deshalb die Lösung des Konflikts schon vorhanden war, bevor dieser Konflikt sich in ein bipolares Feld trennte. Diese Idee zieht sich wie ein roter Faden durch das ganze Stück. Mir war anfangs nur der vereinende Charakter aufgefallen, der trotzdem oder gerade deswegen bei der eigenständigen Darstellung der einzelnen Volksgruppen bestehen muss. Ich stelle hiermit folgende Theorie zur Diskussion:

Interkulturelles Theater als Werkzeug der Integration funktioniert in dem Moment, in dem das ursprüngliche Material einer konfliktreichen Darstellung oder Lebenssituation gleichzeitig als Lösung eingesetzt wird, die vor dem Problem bereits vorhanden war. Durch die Einbindung des Publikums überträgt sich dieser Gedanke vom Theater auf die Situationen im Alltag. Transportiert über die Mechanismen der Komödie bedeutet das Lachen die Katharsis der Komödie.

Trotz eines Blicks in die Ferne und mit dem Anspruch internationale soziale? Probleme unterschiedlicher oder

gleicher Ethnien zu lösen - oder zumindest einen Ansatz zu bieten -, ist es mir nicht ganz entgangen, dass sich die momentane Realität etwas anders darstellt. Trennt man die formalintegrative Grundidee vom Inhalt des Stücks, so kann dieses Konzept beispielgebend für viele weitere Aufführungen dieser Art sein. Ich stelle mir dabei die Frage, warum es in Österreich so wenige mehrsprachige Theateraufführungen gibt. Warum wird Theater nicht eingesetzt, um ethnische Spannungen innerhalb eines Landes abzubauen - oder sollte das nicht gelingen, auf humorvolle Art Verständnis für eine Volksgruppe zu fordern?²²³ Mit diesem „Experiment“ aus dem Südburgenland wurde die Brücke zwischen einer professionellen Theateraufführung und dem Versuch Theater bewusst als Werkzeug interkultureller Zusammenarbeit von vier unterschiedlichen Volksgruppen einzusetzen geschaffen. Damit komme ich zur vorläufig letzten Frage:

Sind wir nicht alle ein bisschen
interkulturbedürftig?

Irgendwie?

Ich Schon!

Und immer mit dabei: Die Hans Samer Band.

²²³Österreich hat seit den Wahlen im September 2008 rund ein Drittel rechtsradikaler Wähler. Angesichts dieser Tatsache sind Konzepte und Aufführungen wie die „fröhliche Csarda“ oder die „burgenländische Hochzeit“ genauso wichtig wie sie vor siebzig/achtzig Jahren gewesen wären.

Anhang 1: Niederschlag in den Medien

Allen voran ist hier die Dokumentation und das Textbuch von Dr. Muhr und Erwin Kisser zu nennen, die mir die größte Unterstützung bei dieser Arbeit boten. Dr. Muhr analysiert sowohl als Initiator der Aufführungen als auch als Wissenschaftler in der Dokumentation „Zur fröhlichen Csarda“ die Beteiligung und Zusammensetzung des Publikums:

Bei der Analyse der Publikumszusammenstellung wird deutlich, dass „Zur fröhlichen Csarda“ wirklich ein Stück für die ganze Familie war. Jugendliche und ältere Besucher waren ebenso vertreten wie Eltern mit ihren Kindern. In Bezug auf die Publikumsfrequenz gab es große Unterschiede. In jenen Orten, in denen es uns gelungen war, Partnervereine und Gastwirte zu finden, die sich voll engagierten, waren die Vorstellungen voll. Trotzdem kamen bei 20 Vorstellungen im gesamten Burgenland 747 Zuschauer, was einem Schnitt von 37 Besuchern pro Vorstellung entspricht. (Vorstellungs- und Besucherzahl insgesamt: 25998.) Angesichts der Tatsache, dass viele Menschen im Vorfeld erst davon überzeugt werden mussten, dass es sich bei dem Team nicht um eine „Laientruppe aus Kukmirn“ handelte, sondern um eine professionelle Aufführung mit ganz anderen Qualitätsansprüchen, ist aber der Zuspruch als positiv zu bewerten.²²⁴

Der Vollständigkeit halber seien noch die drei Vorstellungen außerhalb des Burgenlandes in der „Italienischen Weinstube“ am Wiener Spittelberg erwähnt, und eine im Bühnenwirthaus in Gutenbrunn. So lassen sich die durchwegs positiven Pressestimmen nicht auf das Burgenland beschränken, sondern finden sich unter anderem auch im „Standard“ wieder.

Die Pressereaktionen im Einzelnen:

Hans Hirmann von den Kukmirner Gemeindenachrichten im Mai 2004 schreibt:

„Die Wirklichkeit des Theater verschmolz mit der herben Wirklichkeit des täglichen Lebens:“ (...) Die bühnengerecht, oft überspitzt formulierten Dialoge lösten Lachstürme und Zwischenapplaus aus, erzwangen aber auch Nachdenklichkeit und Beklommenheit. Das Stück ist zweifellos geeignet, Hemmschwellen und Vorurteile abzubauen bzw. das Verständnis zueinander zu fördern.²²⁵

²²⁴Dr. Muhr. Dokumentation „Zur fröhlichen Csarda“ Kukmirn 2004. S.7

²²⁵„unterm aopfelbam“- kukmirner Gemeindenachrichten. Jänner 2004.

Die BRO²²⁶ titelt auf ihrem Cover mit: „Alles Theater“²²⁷ am 28.04.2004 und kündigt die Vorstellung am 02.06.2004 mit: „Profitheater in Dorfgasthäusern“²²⁸ und die am 26.05.2004 mit: „Intelligente Unterhaltung im ländlichen Raum.“²²⁹ an.

Die Bildpost vom 3. Juni 2004 kündigt die Aufführungen mit folgender Überschrift an: „Und so ein Volkstheater zu Burgenlands EU-Erweiterung.“²³⁰

Die BF²³¹ kündigt das Stück im Mai 2004 in der Chronik an.

Viktória Erdélyi im Kurier Burgenland vom 27.04.2004:

*Publikum wird wieder zu Schauspielern – Theaterstück über „Eine burgenländische Hochzeit“ findet in Oberwart Fortsetzung.*²³²

Der Standard(afze) schreibt am 18.06.2004 über eine Aufführung in der Weinstube am Spittelberg:

*„Zur fröhlichen Csarda oder selbst ist die Frau“ – wurde auf eine bloß skizzierte Handlung direkt aus der Bevölkerung erfragtes „authentisches“ Material verwandt.*²³³

Hier wird deutlich, dass die konzeptionellen Ideen von dem Trio Muhr/Kisser/Hochegger bezüglich Authentizität, Volksnähe, integrativer Arbeit und künstlerischem Anspruch aufgegangen sind. Das ist in einem Land, das geschichtlich und topografisch immer wieder Probleme mit der Etablierung von „Theater“ hatte, als größere Anstrengung zu verstehen als in jenen Gebieten Österreichs, die bereits Theatertraditionen aufweisen können.

Das Internet wurde als Informationsplattform genutzt, um auch auf diesem Weg das Publikum anzusprechen. Für freie Gruppen

²²⁶ Bezirksrundschau Oberwart.

²²⁷ BRO v. 28.04.2004

²²⁸ BRO v. 02.06.2004

²²⁹ BRO v. 26.05.2004

²³⁰ Bildpost v. 03.06.2004

²³¹ Burgenland Freizeit.

²³² Kurier Burgenland v. 27.04.2004

²³³ Der Standard v. 18.06.2004

eine sicher kostengünstige Variante - außerdem liegt es durchaus auch im Interesse der Veranstalter, entsprechendes Material auf den eigenen Homepages zu publizieren.

Der Nachteil liegt in der Austauschbarkeit und der Schnelllebigkeit. So ist es jetzt (2009) praktisch nicht mehr umfassend nachzuvollziehen, wie sich die „Fröhliche Csarda“ im Internet publizieren ließ. Trotzdem sind einige Hinweise, vor allem bei jenen Institutionen, die über ein Internet - Archiv verfügen, auf das Stück zu finden. Alle Internetadressen waren am 04.01.2009 erreichbar.

Hier wird ein direkter Bezug zu Christian Stipsits hergestellt, dem „Lokalmatador“ für die Vorstellung in der Kuga²³⁴ in Großwarasdorf²³⁵. Hier ein Zitat eines Laien als Reaktion auf die Vorstellung:

PS: Der Abend war echt gemütlich, die Samer Band spielte mörderisch auf, der Kleinwarasdorfer Männerchor ebenfalls und alle hatten eine super "Gaudi".²³⁶

<http://www.cyberkrowodn.at/arhiv/04/csarda/csarda.htm>

Die etc-Eventtheatercompany von Erwin Kisser vermerkt eine Inhaltsangabe zum Projekt.

[http://www.etc.or.at/etc cms/index.php?option=com content&task=view&id=14&Itemid=28](http://www.etc.or.at/etc/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=14&Itemid=28)

Das Kulturforum Südburgenland - kurz kufos - hat als ausführende Produktion des Stücks eine umfassende Dokumentation online. Mitwirkende und Inhalt sowie Spieltermine (2004) können nachvollzogen werden. Fotos sind leider nicht allzu viele zu sehen und die Möglichkeit der Kartenbestellung bedarf auch eines updates. Die ganze Homepage wäre hinsichtlich der Funktionalität überarbeitungsbedürftig.

<http://www.kufos.at/?Rpage=projektarchiv/?Rpage=zurfroehliche ncsarda/?Rpage=beschreibung.html>

²³⁴<http://www.kuga.at/>

²³⁵Großwarasdorf wird innerhalb des Burgenlandes auch als die Hochburg der Kroaten bezeichnet.

²³⁶<http://www.cyberkrowodn.at/arhiv/04/csarda/csarda.htm>

Artour - Kulturtourismus Südburgenland hat das Projekt unter Best Practice gereiht. Ein ausführliches Mission Statement war für mich nicht ersichtlich.

http://www.artour.at/index.php?option=com_content&task=view&id=48&Itemid=114

Bei „sauerampfer“ ist im Archiv eine Ankündigung mit kurzer Inhaltsangabe zu sehen.

http://www.sauerampfer.at/details-2004.php?WEBYEP_DI=9

Kukuk Bildein²³⁷ hat nach wie vor eine Ankündigung im Archiv. Weiters findet sich hier auch ein Hinweis auf das Einbeziehen lokaler Musikgruppen:

Bei der Vorstellung in Bildein werden übrigens der Frauenchor aus Pornópati und der Männergesangsverein Bildein mitwirken.²³⁸

<http://www.kukuk.at/event/45>

Das Bühnenwirthshaus in Gutenbrunn - die Vorstellung in Niederösterreich - hat nach wie vor den Presstext zur „Fröhlichen Csarda“ im Archiv.

<http://www.buehnenwirthshaus.at/Csarda.htm>

Abschließend lässt sich feststellen, dass der Niederschlag in elektronischen wie in Printmedien sich eher auf die Ankündigungen als auf Kritiken bezieht. Das mag einerseits an den viereinhalb Jahren liegen, die seither vergangen sind, andererseits denke ich, dass kleine lokale Printmedien zwar über einen Veranstaltungskalender verfügen, nicht aber über eine Kulturredaktion, deren Aufgabe es wäre, darüber entsprechend zu berichten. Für die großen Wiener Tageszeitungen ist es bis auf eine Notiz vermutlich zu uninteressant darüber zu berichten, da die Anfahrtswege (für das Publikum) zu groß wären. Eine Ankündigung in ungarischen Zeitungen wäre wahrscheinlich auch wenig ziel-führend, da die deutsche Sprache als Handlungssprache beherrscht werden müsste.

²³⁷<http://www.kukuk.at/verein>

²³⁸<http://www.kukuk.at/event/45>

Anhang 2: Szenenprotokoll

Zum besseren Verständnis der im Stück aufgeführten Personen und Handlungen folgt hier eine Gliederung der einzelnen Szenen. Die Beschreibung folgt der mir vorliegenden Dokumentation mit angeschlossenem Textbuch von Dr. Michael Muhr und Erwin Kisser und nicht dem textgleichen Originalskript. Die Handlungsbeschreibung richtet sich in erster Linie auch nach dem Text, da diese sich nur geringfügig von Aufführungsort zu Aufführungsort änderte und entsprechend adaptiert wurde. Die sprachliche Vielfalt des Stücks teilt sich vor allem durch die gesungenen Lieder mit, deren Stimmung sich vom Handlungszusammenhang ableiten lässt. Ein weiterer Aspekt, der mir wichtig erscheint, ist das raffinierte Spiel mit der Einbindung des Publikums; deshalb habe ich dafür eine eigene Spalte geöffnet. Im Textbuch ist als Schauplatz ein „Wirtshaussaal mit einer Art Bühne und einer Theke¹“ vermerkt. Da aber gerade die Beweglichkeit der Schauspieler im Raum mitten im Publikum wichtig für diese Form des Theaterspielens ist, und sich darüber hinaus auch die Wechselwirkung in der Interaktion mit dem Publikum ableiten lässt, habe ich diesen Raum in räumlich kleinere szenische Wirkungsstätten gegliedert. Für die Rollenfiguren werden folgende Kürzel eingesetzt:

Margit Koeszegi: MK; 50 Jahre, deutschsprachige Burgenländerin, Mutter von Hans, Wirtin.
Laci Koeszegi: LK; 82 Jahre, deutsch- und ungarischsprachiger Burgenländer, Vater vom Margit.
Hans Koeszegi: HK; 28 Jahre, Margits Sohn, deutschsprachiger Burgenländer, Journalist arbeitet in Wien.
Romana Koeszegi: RK; geb. Horwath, 22 Jahre, burgenländische Romni, dessen Frau, zurzeit in Karenz.

¹Dokumentation „Zur fröhlichen Csarda,“ Dr.Muhr, Kuckmirn. 2004. S.10.

Valerie Keskes: VK; 24 Jahre, Radiojournalistin aus Szombathely/Ungarn.
 Josef J: 30 Jahre, Student aus Ostberlin.
 Joszi Kocsis: JK; 25 Jahre kroatischsprachiger Burgenländer, Musiker.
 Marie M.: 27 Jahre deutschsprachige Burgenländerin, Studentin.²

Georg G. tritt als Person nicht auf, steht aber als Freund von MK immer wieder telefonisch mit ihr in Interaktion. Sollte eine Rolle in der Spalte Darsteller nicht aufgeführt sein, so spielt diese als Publikum weiter mit, hat aber für die Szene keine aussagekräftige Funktion.

Im Stück wurden die Rollen von folgenden Schauspielern gespielt³.

Margit Koeszegi, Wirtin.....Helga Grausam
 Romana Koeszegi, ihre Schwiegertochter, zur Zeit in Karenz.....Sandra Selimovic
 Hans Koeszegi, Journalist, ihr Sohn.....Robert Vollmer
 Laci Koeszegi, Pensionist, ihr Vater.....Franz Gratzl
 Valerie Keskes, Journalistin aus SzombathelyEszter Hollosi
 Josef Brodski, Student der Völkerkunde.....Andreas Semprich
 Jozi Kocsis, Musiker.....Christian Stipsits
 Marie Zotter, Studentin der Volkskunde.....Simone Fuith
 Inszenierung.....Peter W. Hohegger
 Musik.....Hans Samer Band

²Alle Personenbeschreibungen sind zitiert nach Dokumentation „Zur fröhlichen Csarda“, Dr.Muhr, Kukmirn. 2004. S.10.

³<http://www.kufos.at/?Rpage=projektarchiv/?Rpage=zurfroehlichencsarda/?Rpage=beschreibung.html>

Szene 1:

Es ist der Eröffnungsabend des „Original Burgenländischen Folklore-Wirtshauses - Zur fröhlichen Csarda“. G hat die Aufgabe, die Musikgruppe „Die Csardasfürstin“ aus Ungarn abzuholen und zum Auftritt zu bringen. Als es immer später wird und er mit den Musikern nicht auftaucht, versucht MK ihn telefonisch zu erreichen. Als ihr das nicht gelingt, läuft sie völlig überfordert und weinend aus dem Gasthaus und sagt den Abend ab. RK streitet mit ihrem Mann am Telefon, weil diese zu spät kommt. LK versucht die Situation auszunützen und immer wieder ein ungarisches Volkslied zu singen; dieses Vorhaben wird immer wieder von seiner Tochter MK unterbunden. J kommt zu spät und fragt nach der Musik. Im Gespräch mit RK wird die Idee geboren, „Lieder zur Überbrückung“ zu spielen. Als sich „zufällig“ drei Musiker aus dem Publikum finden, wird „Die schöne Burgenländerin“ gespielt. MK hört das und kommt wieder herein, weil sie der Meinung ist, G wäre angekommen. Zuvor wird M von RK überredet zu bleiben.

Szenenr.	Handlungsort	Darsteller	Soziologischer Themenkomplex	Interaktion	Publikum	Verwendete Sprache(n)
Szene 1 Seite 10-19	MK und RK an der Theke. LK aus dem Publikum. J kommt später. M will früher gehen.	MK;RK;LK. J und M treten später auf. Band.	Unzuverlässige Männer, Ost-erweiterung, Existenzgründung.	MK versucht mit G zu telefonieren. RK telefoniert mit HK. RK serviert J Bier.	Wurde von MK bewirtet und begrüßt.	RK flucht zu Anfang auf Romanes. LK versucht immer wieder Ungarisch zu singen. Handlungssprache Deutsch.
LIED: „Die schöne Burgenländerin“; gesungene Sprache Deutsch						

Szene 2:

Margit beginnt sich mit der Idee der Gastmusiker anzufreunden. VK schimpft auf Ungarisch und will gehen. Dadurch ergibt sich ein Gespräch mit LK, der sich freut Ungarisch sprechen zu können. Er überredet VK zu bleiben. Im Hintergrund spielt die Band instrumental „Die schwarze Zigeunerin“. VK vermutet hinter LK eine Minderheitenstory. MK streitet mit ihrem Vater. RK will alles absagen und das Publikum nach Hause schicken. MK disponiert um . erklärt dem Publikum die Situation und improvisiert. LK zieht sie auf die Bühne und MK singt „Komm nach Varasdin“.

Szenenr.	Handlungsort	Darsteller	Soziologischer Themenkomplex	Interaktion	Publikum	Verwendete Sprache(n)
Szene 2 Seite 19-22	LK und VK aus dem Publikum. RK und MK an der Bar. MK im Publikum und auf der Bühne. RK auf der Bühne	Lk; VK. RK; MK. Band.	Minderheiten, Existenzgründung, Volksmusik vs. „billige Schlager“.	LK überredet VK zum Bleiben. RK will das Publikum heimschicken. MK erklärt dem Publikum den Abend.	Wird von RK aufgefordert zu gehen. MK klärt Situation.	Zwischen VK und LK ungarisch. Handlungssprache Deutsch.
LIED: „Komm nach Varasdin“; gesungene Sprache Deutsch.						

Szene 3:

J kommt an und landet bei dem Versuch sich zu orientieren an der Bar. Er unterhält sich kurz mit JK und RK an der Bar. MK beendet ihr Lied. LK lädt VK zu einem Uhudler ein. J beginnt mit jedem der ProtagonistInnen, die zur Verfügung stehen, ein Gespräch. MK erläutert VK, was original ungarische Volksmusik ist. VK ist anderer Meinung. LK beginnt ein ungarisches Lied zu summen und tanzt mit VK.

Szenenr.	Handlungsort	Darsteller	Soziologischer Themenkomplex	Interaktion	Publikum	Verwendete Sprache(n)
Szene 3 Seite 22-29	J;RK;JK an der Bar. MK serviert LK und VK. VK und LK zuerst im Publikum, dann tanzend.	J;RK;JK. MK. LK; VK. Band.	Ostöffnung, ungarisch- österreichische Volksgruppen- differenzen, Volksmusik vs. Folklorekitsch.	J startet ethnologisches Feld mit allen. MK und VK streiten höflich. VK und LK trinken und tanzen.	Verhält sich unauffällig - wird nicht angesprochen.	VK und LK sprechen Ungarisch-deutsches Gemisch. Handlungssprache Deutsch.

Szene 4:

J dringt tiefer in seine ethnologischen Studien ein. RK und MK erklären ihm das indigene burgenländische Selbstverständnis. M fordert Musik ein. MK bestellt etwas aus der „Csardasfürstin“⁴ und versucht ein weiteres Mal G telefonisch zu erreichen. M protestiert.

Szenenr.	Handlungsort	Darsteller	Soziologischer Themenkomplex	Interaktion	Publikum	Verwendete Sprache(n)
Szene 4 Seite 29-32	J; MK; RK an der Bar. M aus dem Publikum.	J; MK; RK. M. Band.	Eingeborene Burgenländer.	J mit RK und MK. M mit MK.	Wird von J über die burgenländische Situation aufgeklärt.	Handlungssprache Deutsch.
LIED: Etwas aus der Kalman- Operette „Die Csardasfürstin“ - nicht näher bezeichnet.						

⁴Gemeint ist hier die Operette von Emerich Kalman „Die Csardasfürstin“ (1915).

Szene 5:

LK versucht die Musik mittels Schnapskonsum auszuhalten. VK folgt ihm dabei vorerst. VK ist bald ziemlich verärgert über die Musik und die Konzeption des Lokals. Sie beschließt zu gehen. Vorher gibt sie RK eine Visitenkarte mit der Aufforderung diese an ihren Mann zu übergeben. RK ist stutzig. J erhält von LK eine Einführung in Sachen österreich-ungarischer Grenzziehungsgeschichte und lernt den Uhudler kennen. MK läuft VK nach, um diese umzustimmen und doch noch für den Abend zu begeistern.

Szenenr.	Handlungsort	Darsteller	Soziologischer Themenkomplex	Interaktion	Publikum	Verwendete Sprache(n)
Szene 5 Seite 32-36	LK; RK; VK; J; JK an der Theke.	LK; RK; VK; J; JK.	Geschichte des Burgenlandes, Volksmusik vs. Folklorekitsch.	LK mit VK. J mit LK und JK.	Wird über die Geschichte des Burgen- landes auf- geklärt	LK spricht Ungarisch mit sich selbst. Handlungssprache Deutsch.

Szene 6:

MK bringt unter gutem Zureden VK wieder ins Lokal. Sie erläutert ihr die Probleme einer Kleinunternehmerin. VK findet aber dennoch keinen Ankerpunkt für ihre Radioreportage „Kulturelles Programm für die Minderheiten im pannonischen Raum“.⁵ RK fordert zwischendurch immer wieder MK auf, sich auf die eigenen (weiblichen) Füße zu stellen und musikalische Unterhaltung zu bieten. MK ist noch immer etwas indisponiert, weil G noch immer nicht aufgetaucht ist. VK weist darauf hin, dass auf der Einladung auch von einheimischen Künstlern zu lesen ist. MK beginnt die „Bergvagabunden“ zu singen und versucht das Publikum zum Mitsingen zu animieren. JK und M protestieren. MK versucht den Protest lautstark zu übertönen und singt auch noch „Im Frühtau zu Berge“.

Szenenr.	Handlungsort	Darsteller	Soziologischer Themenkomplex	Interaktion	Publikum	Verwendete Sprache(n)
Szene 6 Seite 36-40	MK; VK; RK an der Theke. MK auf der Bühne. M und JK später aus dem Publikum.	MK; VK; RK. M; JK.	Gleichberechtigung von Mann und Frau, Existenzgründung, Volksmusik vs. Folklorekitsch.	MK mit VK. MK mit Publikum. M und JK mit MK.	Publikum wird von MK direkt zum Mitsingen aufgefordert	Handlungssprache Deutsch.
LIED: „Bergvagabunden“ und „ Im Frühtau zu Berge“, gesungene Sprache deutsch.						

⁵Dokumentation „Zur fröhlichen Csarda“, Dr.Muhr, Kuckmirn. 2004. S.36

Szene 7:

RK telefoniert auf Romanes mit ihrer Mutter und ihrem Kind. VK mag die Musik nicht, freundet sich aber mit der Idee an, in der Pause ein Interview mit MK zu machen, und zwar über die wirtschaftliche Situation von Frauen in der Region. MK ab.

Szenenr.	Handlungsort	Darsteller	Soziologischer Themenkomplex	Interaktion	Publikum	Verwendete Sprache(n)
Szene 7 Seite 40-41	MK; VK; RK an der Theke.	MK; VK; RK; LK.	Gleichberechtigung, Volksmusik vs. Folklorekitsch.	MK mit VK. RK mit Telefon.	Verhält sich unauffällig, wird nicht angesprochen.	RK telefoniert auf Romanes. Handlungssprache Deutsch.

Szene 8:

M verlangt von RK das Eintrittsgeld zurück und klärt JK über den burgenländischen Minderwertigkeitskomplex auf.

Szenenr.	Handlungsort	Darsteller	Soziologischer Themenkomplex	Interaktion	Publikum	Verwendete Sprache(n)
Szene 4 Seite 41-41	RK; M; JK an der Theke.	RK; M; JK.	Burgenländisch - österreichische Verdrängung.	JK mit M.	Verhält sich unauffällig, wird nicht angesprochen.	Handlungssprache Deutsch.

Szene 9:

MK kommt zurück an die Theke. M erklärt J und MK den Arbeitsbereich der Volkskunde. MK weiß nun nicht mehr, ob sie sich in ihrem Musikprogramm mehr nach der Journalistin VK oder nach der Volkskundlerin M richten soll. LK singt „Mein Vodan sei Heisl“. MK beschließt wieder „ordentliche“ Musik zu machen und fordert das Lied „Oh mein Papa“ von der Band. VK und LK gehen nach draußen, um ein Interview durchzuführen.

Szenennr.	Handlungsort	Darsteller	Soziologischer Themenkomplex	Interaktion	Publikum	Verwendete Sprache(n)
Szene 9 Seite 42-44	MK; M; J; RK; JK an der Theke. LK und VK zuerst aus dem Publikum. dann gehen sie ab.	MK; M; J; RK. LK und VK	Volkskunde vs. Völkerkunde, Minderheiten.	M mit MK;RK; J; JK. L mit MK und VK.	Verhält sich un- auffällig, wird nicht ange- sprochen.	LK spricht Ungarisch mit VK. Handlungssprache Deutsch.
LIED: „Mein Vodan sei Heisl“ und „Oh mein Papa“; gesungene Sprache Deutsch.						

Szene 10:

RK telefoniert mit HK, der sich anscheinend immer mehr verspätet. MK erklärt J ihre ethnozentristische Haltung. J erfährt von MK und RK, warum und wie es zu den „unfreiwilligen matrilinearen“ Strukturen im Südburgenland gekommen ist und wie „frau“ sich als Pendlerwitwe fühlt. J ist ganz aufgeregt, als er erfährt, dass RK eine Romni ist und beschließt sie zu erforschen. Eine innerfamiliäre Problematik entsteht auf wirtschaftlicher Ebene zwischen MK und RK. RK erzählt J ihre Geschichte. Gerade als sie dabei ist einen Schnaps zu trinken, wird sie von HK überrascht, der von hinten an sie herantritt. Der Schnaps landet in HK Gesicht. Beide streiten. HK wird auf J eifersüchtig und schenkt die mitgebrachten Rosen jetzt seiner Mutter. Er bestellt ein Bier, setzt sich ins Publikum und ruft lautstark nach musikalischer Unterhaltung. Traurig betritt RK die Bühne und singt ein Romalied.

Szenenr.	Handlungsort	Darsteller	Soziologischer Themenkomplex	Interaktion	Publikum	Verwendete Sprache(n)
Szene 10 Seite 44-51	J; MK; RK an der Theke. RK und HK an der Theke. HK aus dem Publikum. RK von der Bühne.	J; MK; RK. HK; J; RK.	Pendlerproblematik aus der Sicht der Frau, Ethnozentrismus, Innerfamiliärer Konflikt, Minderheiten.	J mit MK und RK. RK mit HK. HK aus dem Publikum.	HK verlässt seine Rolle kurz nach seinem Auftritt und wird zum Provokateur im Publikum	Handlungssprache Deutsch.
LIED: ein nicht näher bezeichnetes wehmütiges Romalied; gesungene Sprache - Romanes.						

Szene 11:

Nach Ende des Liedes geht Romana ab. HK versucht zu ergründen, was J von RK will. Als seine Eifersucht überhand nimmt, wird er von MK wieder beruhigt. Er beklagt sich bei seiner Mutter über sein Pendlerdasein. J schreibt alles mit. HK befragt Personen aus dem Publikum ziemlich aggressiv über ihre Eheverhältnisse.

Szenennr.	Handlungsort	Darsteller	Soziologischer Themenkomplex	Interaktion	Publikum	Verwendete Sprache(n)
Szene 11 Seite 51-54	J; HK; MK an der Theke.	J; HK; MK.	Pendler- problematik aus der Sicht des Mannes. Innerfamiliärer Konflikt.	HK mit J und MK.	HK spricht in seiner Wut das Publikum direkt an.	Handlungssprache Deutsch.

PAUSE:

J weitet seine ethnologischen Feldstudien über die Protagonisten des Stücks auf alle aus, die sich während der Pause im Publikum dafür zur Verfügung stellen. Er geht dabei der Frage der familiären und sozialen Auswirkungen innerhalb einer Pendlerfamilie nach.

Szene 12:

MK unterbricht das Gespräch von J mit einer Person aus dem Publikum. Dabei erläutert sie die Schwierigkeiten in der Genderproblematik und die Gleichberechtigung der Frau. Während sich MK und RK über dieses Thema ereifern, werden alle Versuche von HK in das Gespräch einzusteigen von beiden ignoriert. Schließlich streiten HK und RK dann doch über Herkunft, Arbeit und Familienorganisation. RK bestellt „Mela Romnia“ und schleppt J auf die Tanzfläche. Mittlerweile streiten auch HK und MK. J geht zurück an die Theke und HK pirscht sich gegen Ende des Liedes an RK heran.

Szenennr.	Handlungsort	Darsteller	Soziologischer Themenkomplex	Interaktion	Publikum	Verwendete Sprache(n)
Szene 12 Seite 54-58	MK; RK; HK; an der Theke. RK und J auf der Tanzfläche. HK auf der Tanzfläche.	MK; RK; HK; RK;J.	Gender- problematik. Gleichberechti- gung von Frauen. Volksgruppen- unterschiede.	MK und RK mit HK. RK mit J. HK mit MK.	Verhält sich un- auffällig, wird nicht ange- sprochen.	Handlungssprache Deutsch.
LIED: „Mela Romnia“; gesungen in Romanes.						

Szene 13:

Versöhnungs- und Problemergründungsgespräch zwischen RK und HK. Dieses Thema wird über die Romaminderheit in Oberwart transportiert. Aktuelle Verweise auf die österreichische Asylpolitik und den Verbrechen der Nationalsozialisten gegenüber der Volksgruppe der Roma.

Szenenr.	Handlungsort	Darsteller	Soziologischer Themenkomplex	Interaktion	Publikum	Verwendete Sprache(n)
Szene 13 Seite 58-59	RK und HK auf der Tanzfläche	RK; HK.	Schwierigkeiten der österr. Roma. Innerfamiliäre Probleme zwischen Volksgruppen.	RK und HK.	Verhält sich unauffällig, wird nicht angesprochen.	Handlungssprache Deutsch.

Szene 14:

VK kommt mit LK zurück an die Theke. HK freut sich VK zu sehen und umgekehrt. Durch ein Missverständnis argwöhnt RK eine Liebschaft zwischen HK und VK. HK und VK gehen ab. Sie sucht bei JK und J Rat und plant ihr Leben in Wien zu reorganisieren. JK singt ein Lied und RK holt J ein weiteres Mal auf die Tanzfläche.

Szenenr.	Handlungsort	Darsteller	Soziologischer Themenkomplex	Interaktion	Publikum	Verwendete Sprache(n)
Szene 14 Seite 59-63	VK; LK; RK; HK an der Theke. RK mit JK und J an der Theke. RK und J auf der Tanzfläche.	VK; LK; RK; HK; RK; JK; J.	Eifersucht. Alleinerzieherin in Wien.	VK mit LK. VK mit HK. RK mit JK und J. RK mit J.	Verhält sich unauffällig, wird nicht angesprochen.	Handlungssprache Deutsch.
<p>LIED: wird nur als „fetzig“ bezeichnet - der Umstand, dass es von der Figur Joszi Kocsis (JK) gesungen wird, macht klar, dass es ein Lied in kroatischer Sprache sein muss.</p>						

Szene 15:

HK kommt mit VK wieder herein. Inzwischen tanzen RK und J eng zu einem langsamen Lied. HK kennt sich nicht mehr aus. JK VK und RK beginnen eine rhythmische Improvisation. Die Band steigt darauf ein. MK erkennt JK als einen Jungen vom Nachbardorf. Außerdem hat sie endlich G erreicht, der in Sopron fest sitzt. MK und HK verhören JK, der zugibt, von einem Sabotageakt des Nachbarorts gewusst zu haben. Die Musiker der „Csardasfürstin“⁶ wurden abgefangen und G im Gasthaus mit unlauteren Mitteln betrunken gemacht. JK wird von RK und HK durch das Publikum und die Bühne gejagt, bis dieser sich mit einem Sprung auf die Theke rettet. Dort gibt er sich als den zu erkennen, der die Sabotage nicht verhindern konnte und kann, wohl aber als Musiker⁷, der lokale Auftrittsmöglichkeiten für zeitgenössische Musik sucht. JK springt von der Theke und beginnt zu singen – die Band steigt darauf ein.

Szenenr.	Handlungsort	Darsteller	Soziologischer Themenkomplex	Interaktion	Publikum	Verwendete Sprache(n)
Szene 15 Seite 63–68	VK; HK; MK; JK an der Theke. RK und J auf der Tanzfläche. MK und HK jagen JK durchs Publikum und auf die Theke.	VK; HK; MK; JK; RK J; LK.	Village ethnecies. ?? Innerfamiliäre Konflikte.	HK mit VK. MK und HK mit JK. RK mit J.	Die Verfolgungs- -jagd wird als burgenlän- disches Brauchtum erklärt.	Handlungssprache Deutsch.
LIED: ein Lied von JK: gesungen in kroatischer Sprache.						

⁶Gemeint ist hier die Folkloremusikgruppe aus dem Stück.

⁷Im Stück wird die Figur des Joszi Kocsis von Christian Stipsits gespielt, der abseits der Bühne Sänger der kroatischsprachigen Band „Marice Igralisce“ ist.

Szene 16:

JK begrüßt die Gäste auf Kroatisch und stellt sich vor, nachdem er sein Lied beendet hat. VK findet immer mehr Gefallen an dem (musikalisch) abwechslungsreichen Abend. VK unterhält sich mit HK über den Plan, mit LK eine deutsch-ungarische Sendung zu machen. MK sieht ein, dass es ein Vorteil sein kann, wenn sie Ungarisch lernt. J und LK singen gemeinsam „Mein Vodan sein Heisl“. MK steigt mit ein. JK erklärt RK die Vielseitigkeit der Musik im Burgenland.

Szenenr.	Handlungsort	Darsteller	Soziologischer Themenkomplex	Interaktion	Publikum	Verwendete Sprache(n)
Szene 16 Seite 68-72	VK;LK;HK und MK an der Theke. JK zu Anfang auf der Bühne dann Theke. RK und J kommen zur Theke.	VK;LK;HK MK ; JK. RK;J.	Sprachunterschiede. Volksmusik vs. Folklorekitsch. Innerfamiliäre Konflikte.	HK mit VK. MK mit VK. J mit LK und MK.	Wird in Kroatisch begrüßt.	JK spricht Kroatisch. VK gratuliert auf Ungarisch zur Entscheidung die Sprache zu lernen. Handlungssprache Deutsch.
LIED: „Mein Vodan sei Heisl“; gesungen in deutscher Sprache.						

Szene 17:

RK kann MK davon überzeugen, dass sie die Kompetenz hat ein geeignetes Musikprogramm zusammenzustellen - so wie sie das eigentlich schon seit der Pause gemacht hat. Sie beschließen den Betrieb als Zweifrauenunternehmen zu führen. RK schimpft mit HK wegen VK, bis sich herausstellt, dass die Verbindung zu VK nur beruflich ist und HK bei Radio Szombathely zu arbeiten beginnt. Somit hat auch das Pendlerdasein ein Ende. M kommt wieder und wird JK und die kroatische Musik erforschen. RK und HK tanzen eng mit einander und sind versöhnt. J hat zu viel vom Uhdler und fällt einfach um. LK beginnt mit VK ein ungarisches Lied zu singen; das geht vorerst in ein kroatisches Lied und schließlich in ein Romalied über.

Szenenr.	Handlungsort	Darsteller	Soziologischer Themenkomplex	Interaktion	Publikum	Verwendete Sprache(n)
Szene 17 Seite 72-78	RK; MK; VK; HK; LK; J; JK an der Theke. RK und HK auf der Tanzfläche. JK und M an der Theke.	RK; MK; VK; HK; LK; J; JK; M.	Selbst ist die Frau. Ostöffnung- Chancen für die Region. Interkulturelle Arbeit.	RK mit MK. HK und VK mit RK JK mit M. J mit sich selbst.	Verhält sich un- auffällig, wird nicht ange- sprochen.	Handlungssprache Deutsch.
LIED: langsam; sprachlich nicht definiert, vermutlich instrumental.						

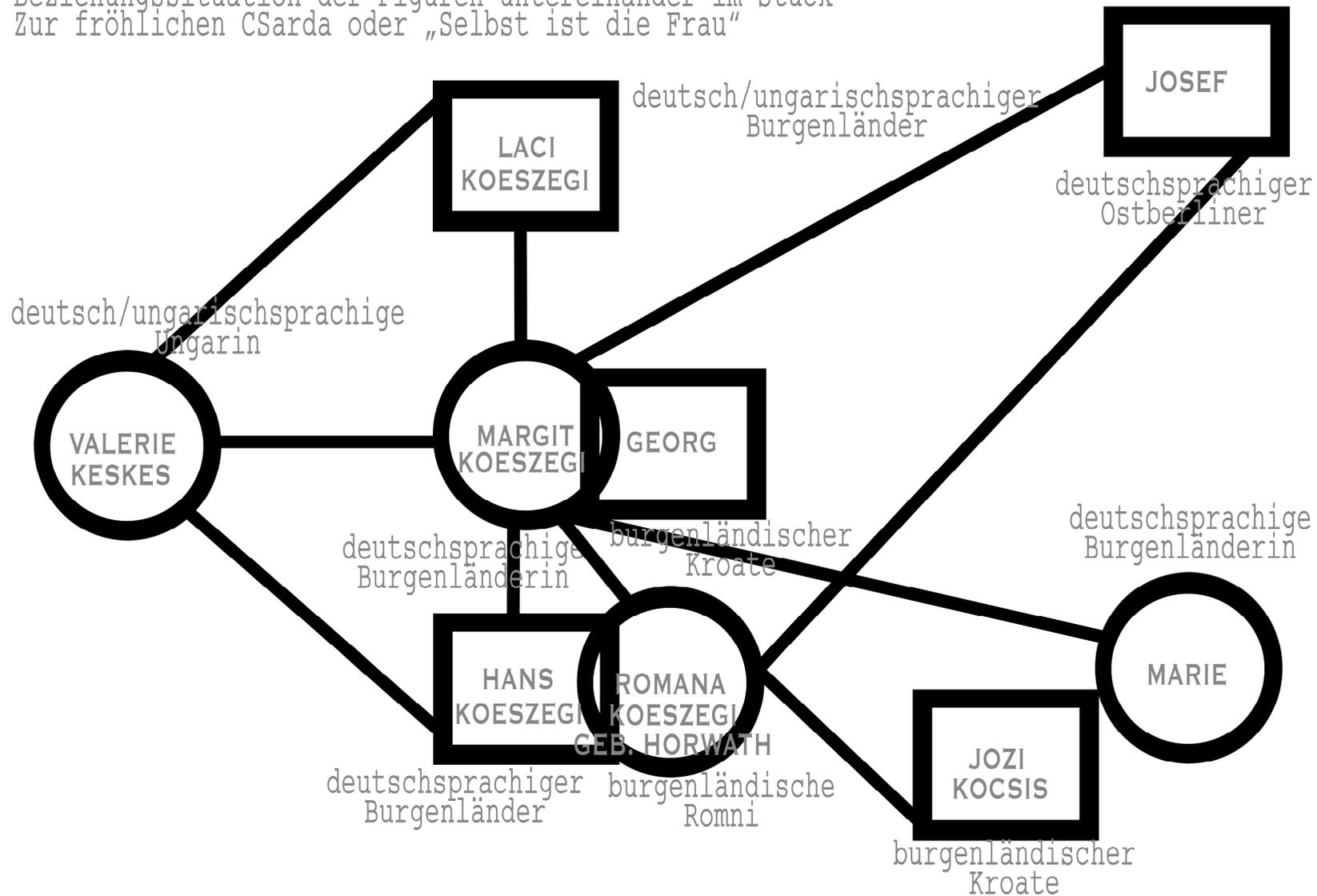
Szene 18:

RK als künstlerische Leiterin der „Csarda“ fasst den Abend zusammen und stellt die Band vor. M hat vorher eine lokale Musikgruppe „entdeckt“, die nun zum Musizieren aufgefordert wird.

Szenenr.	Handlungsort	Darsteller	Soziologischer Themenkomplex	Interaktion	Publikum	Verwendete Sprache(n)
Szene 18 Seite 78	RK auf der Bühne.	RK.		RK mit dem Publikum.	Die „zufällige“ Musikgruppe war die ganze Zeit schon im Publikum und kommt jetzt auf die Bühne.	Handlungssprache Deutsch.
LIED: dem Lokalkolorit entsprechend.						

Anhang 3: Beziehungssituation der Figuren im Stück

Beziehungssituation der Figuren untereinander im Stück
Zur fröhlichen CSarda oder „Selbst ist die Frau“



Bibliografie

Die Literatur ist nach Themengebieten geordnet bzw. in jenem Themenzusammenhang in dem sie in den einzelnen Kapiteln bearbeitet wurden. Internet und digitale Datenträger sind separiert angeführt.

a) Theater allgemein und Theatergeschichte

Aust, Hugo. *Volksstück – vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. München: Beck, 1989.

Awecker, Maria; Dietrich Margret [Hrsg.]. *Theatergeschichte des Burgenlandes von 1921 bis zur Gegenwart*. Wien: Verl. der Österr. Akad. der Wiss., 1995.

Brauneck, Manfred; Burghard, König [Hrsg.]. *Theater im 20. Jahrhundert – Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Reinbeck bei Hamburg: Rororo, 1993.

Brauneck, Manfred; Schneilin, Gerard [Hrsg.]. *Theaterlexikon – Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbeck bei Hamburg: Rororo, 1992.

Brecht, Bertolt. *Schriften zum Theater – über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Berlin: Suhrkamp, 1957.

Flemming, Willi [Hrsg.]. *Das Schauspiel der Wanderbühne*. Leipzig: Reclam, 1931.

Fo, Dario. *Kleines Handbuch des Schauspielers. Mit Beitr. von Franca Rame*. Frankfurt am Main: Verl. d. Autoren, 1993.

Grotowski, Jerzy. *Für ein armes Theater Mit einem Vorwort von Peter Brook*. Berlin: Alexander Verlag, 1994.

Hartmann, August [Hrsg.]. *Volksschauspiele – in Bayern und Österreich-Ungarn*. Unveränd. Neudr. d. Ausg. von 1880. Vaduz: Sändig, 1986.

Hein, Jürgen (Hrsg.). *Das Wiener Volkstheater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.

Hein, Jürgen (Hrsg.). *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag, 1973.

Horak, Karl. *Burgenländische Volksschauspiele*. Wien; Leipzig: Luser, 1940.

Kotte, Andreas. *Theaterwissenschaft*. Köln: Böhlau, 2005.

Ilg, Johannes. *Theatergeschichte*. Zürich; Wien, Leipzig: Amalthea Verlag, 1937.

Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher. *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, 1991.

Schmidt, Leopold. *Das alte Volksschauspiel des Burgenlandes*. Theatergeschichte Österreichs : Band 8 Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1987.

Trilse Finkenstein, Joachanaan Ch.; Klaus Hammer(Hg.) *Lexikon Theater International*. Berlin: Henschel Verlag , 1995. S. 847.

b) Burgenland & Südburgenland

Berger, Walter. *Das Burgenland - ein tausendjähriger Wehrraum*. Wien: Österr. Landsmannschaft, 1977.

Bockhorn, Elisabeth [Hrsg.]. *Ausstellung Lebenswelten - Lebensweisen. Volkskultur im Burgenland - eine Zeitreise: "Die Geburt des Burgenländers" : ein Lesebuch zur historischen Volkskultur im Burgenland*. Begleitveröffentlichung zur Ausstellung "Lebenswelten - Lebensweisen. Eisenstadt: Amt d. Burgenländ. Landesregierung, 2004.

Ernst, August. *Geschichte des Burgenlandes*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1991.

Heimat Südburgenland. Ausstellung Bundesoberstufenrealgymnasium Güssing. Ausstellungskatalog. Güssing: Schulgemeinschaft Bundesoberstufenrealgymnasium, 1979.

Perschy, Jakob Michael. *Sprechen Sie Burgenländisch? - ein Sprachführer für Einheimische und Zugereiste*. Wien: Ueberreuter , 2004.

Pröll, Gottfried. *Auch Künstler sind Menschen - von Malern und anderen Besonderlingen im südlichen Oberwart*: Ed. Lex Liszt 12, 1998.

Pröll, Gottfried. *Wenn die Bühne ruft... - Von Musikern, Theaterleuten und weiteren Besonderlingen im südlichen Burgenland*. Oberwart: edition ex liszt 12, 2004.

Zimmermann, Edmund. *Das kleinere Burgenland - ein literarischer Erlebnisbericht; Impressionen und Skizzen unterwegs auf der Fahrt durch abseits gelegene Landschaften und Gemeinden im Gespräch mit den Menschen*. Eisenstadt; Wien: Ed. Roetzer, 1994.

c) Themen die im Stück behandelt werden

Bandat, Sabine. *Das Burgenland und die EU-Osterweiterung. Die Zukunft vom Land der Sonne*. Wien: Dipl, 2006.

Glatz, Daniela. *Regionale Differenz - neuere Regionalisierungsprozesse im Burgenland am Beispiel des bildungsspezifischen Arbeitspendelns*. Wien: Dipl.-Arb., 2006.

Heringer, Hans Jürgen. *Interkulturelle Kommunikation. Grundlagen und Konzepte*. Tübingen [u.a.]: Francke, 2004.

König, Gerda. *Das Dorf im Dorf : ... und wenn man von vornherein viel gewußt hätte, dann wären wir es nicht angegangen! Freilichtmuseum Ensemble Gerersdorf*. Wien: Dipl.-Arb., 1998.

Kumbier, Dagmar [Hrsg.]; Friedemann Schulz von Thun. *Interkulturelle Kommunikation. Methoden, Modelle, Beispiele. Reinbek bei Hamburg*. Rowohlt-Taschenbuch-Verl, 2006.

Ladinger, Petra. *Vom Wanderarbeiter zur modernen mobilen Arbeitskraft - Entwicklungen, Strukturen und Ursachen der Pendlermobilität - eine Fallstudie am Beispiel der Marktgemeinde Weiden am See (Nordburgenland)*. Wien: Dipl.-Arb., 2002.

Mayerhofer, Claudia. *Dorfzigeuner - Kultur und Geschichte der Burgenland-Roma von der Ersten Republik bis zur Gegenwart*. Wien: Picus-Verl., 1987.

Mersich, Elisabeth. *Die Situation von verheirateten Frauen in ländlichen Regionen - aufgezeigt am Beispiel Mittelburgenland*. Wien: Dipl.-Arb., 2004.

Mühl, Dieter. *Die Roma von Kemeten - Projekt zur namentlichen Erfassung der Roma-Holocaust Opfer von Kemeten; den verschleppten und ermordeten Roma von Kemeten gewidmet*. Oberwart: Ed. Lex Liszt 12, 1999.

Polsterer, Andreas. *Der EU-Beitritt Ungarns und das Burgenland - Belastung oder Chance für eine "europäische" Region? : Analyse des Verhandlungsprozesses, unter Berücksichtigung der regionalen Dimension und der Zukunft der europäischen Integration*. Wien: Diss., 2000.

Rodler, Christine. *Hausfrauen im Dorf - Alltagsbefinden von Frauen, deren Ehemänner zur Arbeit pendeln*. Wien: Dipl.-Arb., 1995.

Schmidt, Helmut; Weizäcker, Richard von [Hrsg.]. *Innenansichten aus Europa - die neue Mittwochsgesellschaft*. München: Beck, 2007.

Schneller, Erich Maria. *Zigeuner - Roma - Menschen Lebensberichte burgenländischer Roma*. Oberwart: Ed. Lex Liszt 12, 2006.

Supper, Sylvia. *Die Auswirkungen der Ostöffnung auf das Burgenland - unter besonderer Berücksichtigung der Bereiche Arbeitsmarkt, Verkehr und Handel*. Wien: Dipl.-Arb., 1991.

d) Theaterethnologie und Theateranthropologie

Boal, Augusto; Jürgen Weintz (Hrsg). *Der Regenbogen der Wünsche. Methoden aus Theater und Therapie*. Seelze (Velber): Kallmeyer, 1999.

Dalinger, Brigitte. *„Verloschene Sterne“ - Leben des jüdischen Theaters in Wien*. Wien: Diss., 1995

Eberle, Oskar. *Cenalora - Leben, Glaube, Tanz und Theater der Urvölker*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter Verlag, 1954.

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

Frey, Barbara. *Theater der Unterdrückten in Europa*. Berlin: Dipl.-Arb, 1989.

Goffman, Erving. *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper, 1983.

Goffman, Erving. *Interaktionsrituale - Über Verhalten in direkter Kommunikation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.

Haider-Pregler, Hilde. *Ein merkwürdiger Ort dieses Mährisch-Ostrau. Zur Situation des deutschsprachigen Theaters unter Rudolf Ziesel*. In Srba, Bořno: Mazarykova univezita 2004, S.165

Hüttler, Michael. [Hrsg.] *Aufbruch in neue Welten: Theatralität an der Jahrtausendwende*. Schriftreihe der Gesellschaft für Theaterethnologie; Bd.1. Frankfurt am Main: IKO Verlag für interkulturelle Kommunikation, 2000.

Měšťan, Antonín. *Böhmisches Landesbewusstsein in der tschechischen Literatur*. S.31 - 38. In Seibt, Ferdinand [Hrsg.] *Die Chance der Verständigung: Absichten und Ansätze zu übernationaler Zusammenarbeit in den böhmischen Ländern 1848 - 1918*. Bd. 14. München; Oldenbourg: Oldenbourger Wissenschaftsverlag, 1987.

Negar, Hasib. *Feierlich-rituelle Theater- und Performancearbeit*. Wien: Diss., 2006.

Pfeiffer, Gabriele C. *Der Mohr im Mor - interkulturelles Theater in Theorie und Praxis*. Frankfurt am Main; Wien[u.a.]: Lang, 1999.

Schwaiger, Helga. *Anthropologisches Theater für Touristen*. Wien: Dipl.-Arb. 2001.

Turner, Victor. *Vom Ritual zum Theater - Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt; New York: Campus Verlag GmbH, 1989.

Wagner, Monika; Schwinghammer, Susanne; Hüttler, Michael. [Hrsg.] *Theater, Begegnung, Integration?*. Schriftreihe der Gesellschaft für Theaterethnologie; Bd.2. Frankfurt am Main: IKO Verlag für interkulturelle Kommunikation, 2003.

Wolfram, Richard. *Südtiroler Volksschauspiele und Spielbräuche*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1987.

e) Stüctexte

Fo, Dario. *Einer für alle, alle für einen! Verzeihung wer ist hier eigentlich der Boss?* Hamburg Rotbuch-Verlag: 1997.

Fo, Dario. *Hilfe das Volk kommt!* Frankfurt am Main; Verlag der Autoren: 1993.

Fo, Dario. *Bezahlt wird nicht!* Berlin Rotbuch-Verlag: 1990.

Muhr, Wolfgang; Kisser, Erwin. *Zur fröhlichen Csarda oder „Selbst ist die Frau“*. Kukmirn: Kulturforum Burgenland. 2004.

Stepanek, J.Nepomuk. *Divadecn Ochotnik. Cech e Nemeč*.

Weinberger, Josef [Hrsg.] *Die Csardasfürstin*. Wien; Leipzig: Josef Weinberger, 1944.

f) Lexika

Meyers kleines Konversationslexikon. Dritter Band
Bibliografisches Institut; Leipzig, Wien: 1899.

Meyers Lexikonredaktion [Hrsg.] *Meyers großes Taschenlexikon in 25 Bänden*. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich: B.I. Taschenbuchverlag, 2001. Bd.24

g) Zeitungen

Bezirksrundschau Oberwart v . 28.04.2004

Bezirksrundschau Oberwart v. 02.06.2004

Bezirksrundschau Oberwart v. 26.05.2004

Bildpost v. 03.06.2004

Burgenland Freizeit im Mai 2004

Der Standard v. 18.06.2004

Kurier Burgenland v. 27.04.2004

Kronen Zeitung vom 6.9.2008 S.5

„unterm aopfelbam“- kukmirner Gemeindenachrichten. Jänner 2004

h) Internet

Internet: letzter Zugriff wenn nicht anders angegeben am
04.01.09

<http://burgenland.orf.at/stories/90665/>

<http://de.wikipedia.org/wiki/Hianzisch>

<http://www.cyberkrowodn.at/arhiv/04/csarda/csarda.htm>

http://www.artour.at/index.php?option=com_content&task=view&id=48&Itemid=114

<http://www.buehnenwirtshaus.at/Csarda.htm>

http://derstandard.at/?url=/?id=3207527%26_seite=2%26sap=2 am
25.04.08

http://www.etc.or.at/etc_cms/index.php?option=com_content&task=view&id=14&Itemid=28

<http://www.freietheater.at/?page=kulturpolitik&jahr=2004>

<http://www.gav.at/member.html?menu=3&sel=1&mid=19&mainmenu=1>

<http://www.infobitte.de/free/lex/allqLex0/k/kalmuecken.htm>

<http://www.interkulttheater.at/>

<http://www.jta.at>

http://www.jta.at/new_hp/index.php?action=show&do=section&idx=6&bidx=75

http://www.kufos.at/?Rpage=projektarchiv/?Rpage=zurfroehliche_ncsarda/?Rpage=beschreibung.html

<http://www.kukuk.at/event/45>

<http://www.kv-roma.at/>

<http://www.oe24.at/zeitung/wirtschaft/article119666.ece> am
25.04.08

<http://www.oe-journal.at/Aktuelles/0302/kultarchiv26030104.htm>

<http://www.orf.at/080424-24352/index.html> am 25.04.08

<http://www.osterweiterung.org/2002/theater/>

http://www.ots.at/presseaussendung.php?schluessel=OTS_20071214_OTs0188 am 25.04.08

<http://www.pralipe.de.vu/>

http://www.qantara.de/webcom/show_article.php/c-299/nr-461/i.html?PHPSESSID=5

<http://www.romathan.sk/>

http://www.sauerampfer.at/details-2004.php?WEBYEP_DI=9

<http://www.theaterdesaugenblicks.net/>

<http://www.vhs-burgenland.at/downloads/programme/owop.pdf>

<http://www.vollmer-mythologie.de/kalmuecken/>

i) Filme & Interviews:

Horwath, Thomas. *Interview mit dem Autor Erwin Kisser.*
Audiodokument.Wien : Piratenfilm 2007.

Horwath, Thomas. *Interview mit dem Obmann des Kulturvereins
der österr. Roma – Prof. Rudolf Sarközi.*
Audiodokument.Wien : Piratenfilm 2007.

Horwath, Thomas. *Interview mit dem Produzenten Michael Muhr.*
Audiodokument.Wien : Piratenfilm 2007.

Horwath, Thomas. *Interview mit dem Regisseur Peter Hochegger.*
Audiodokument.Wien : Piratenfilm 2007.

Horwath, Thomas. *Interview mit der Schauspielerin Sandra
Selimovic.*Audiodokument.Wien : Piratenfilm 2007.

*„Tscheche und Deutscher“ wird nicht mehr gespielt –
Dokumentarfilm über die ruhmreiche Geschichte des Prager
Deutschen Theaters und das Zusammenleben dreier Kulturen im
Prag des 19. Und 20.Jh. Regie: Ivan Pokorny. Drehbuch: Maria
Loucka. Ceska televize: 2003. Fassung DVD.*

Lebenslauf

Name: Thomas Horwath
Adresse: Ebergassingerstr. 20, 2432 Schwadorf
Geburtsdatum: 28.07.1968
Eltern: Anton Horwath, HTL Prof.
Barbara Horwath,, Querflötistin

Ausbildung:

1974 - 1983 Pflichtschule
1983 - 1986 EHK-Lehre abgeschlossen
1986 - 1988 Privatschule für Bühnentanz und
Tanzpädagogik
Externistenmatura

1989 - Freier Filmschaffender in
unterschiedlichen Funktionen
(Regieassistent, Regisseur, Produzent,
Fotograf...)

2003 - 2009 Studium der Theater,- Film- und
Medienwissenschaften mit Schwerpunkt
Kultur- und Sozialanthropologie.

Die Fröhliche Csarda - Theater als Werkzeug der interkulturellen Kommunikation im Südburgenland

Zusammenfassung:

„Die fröhliche Csarda oder selbst ist die Frau“ ist der Originaltitel eines Theaterstücks das von Erwin Kisser geschrieben, von Wolfgang Muhr produziert, von Peter Hochegger inszeniert wurde und am 30.4.2004 im Gasthaus Drobits in Oberwart/Felsöör uraufgeführt wurde. Es wird von den Initiatoren als ein Volksstück mit Musik, Gesang und Tanz bezeichnet. Sie präsentieren das Stück bewusst als eine Schnittstelle zwischen Dario Fo und Augusto Boal. Die Protagonisten des Stücks handeln rund um die geplante Eröffnung eines südburgenländischen Musiklokals. Die zentrale Rolle dabei spielt Familie Koeszegi.

Theaterhistorisch ist das Burgenland nur schwer mit anderen österreichischen Bundesländern zu vergleichen. Dafür zeichnen vor allem topografische Gründe verantwortlich, weil durch den eisernen Vorhang das „Hinterland“ von den Städten abgeschnitten wurde und eine kulturelle Entwicklung auf dieser Ebene nur schwer möglich war. Als weiterer Grund ist der Umstand zu sehen, dass es im Burgenland nie ein fest stehendes Theaterhaus gab. Im Stück werden unter anderem die Themen Integration der vier ansässigen Volksgruppen, die Pendlerproblematik, „allein erziehende“ Mütter, Volkskultur vs. volkstümliche Kultur behandelt.

Anthropologisches Theater hat in Österreich schon vorher stattgefunden, den Versuch Theater bewusst als integratives Element unter Volksgruppen einzusetzen und so im Kleinen für Verständnis und Toleranz zu plädieren vor einem Publikum das „normalerweise“ nicht im Theater zu finden ist, war neu für mich. Das dieser Versuch gelungen ist scheint sich nicht nur in den Interviews sondern letztlich auch als Resümee der betriebenen Forschungen zu bestätigen.