universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Giftzwerge – klettenheimers KleinKunstCafé – L.E.O.“
Wiener Kleinkunstbühnen im Vergleich

verfasst von

Margarete Binder

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater- Film- und Medienwissenschaft
Betreut von:	Univ. Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler

In der vorliegenden Arbeit bemühte sich die Verfasserin redlich, einer gendergerechten Sprache Rechnung zu tragen.

Falls es ihr nicht immer gelungen ist, bittet sie in aller Form um Verzeihung. Gemeint sind selbstverständlich immer weibliche und männliche Formen.

INHALTSVERZEICHNIS

1 EINLEITUNG 5

1.1 Kleinkunst - Versuch einer Begriffserklärung 7

2 BÜHNEN 9

2.1 Comedy versus Kabarett – Humor im Wandel 10
2.1.1 Comedy 10
2.1.2 Kabarett 11

2.2 Kabarett in Wien 13

2.3 GIFTZWERGE 24
2.3.1 Anfänge bis heute 25
2.3.2 Abgrenzung zur Comedy 27
2.3.3 „Zeitkritik lächelnd verkaufen“ – Beispiele 27
2.3.4 Betriebsform, Werbung, Administratives 31
2.3.5 Kabarett für besondere Gelegenheiten 33
2.3.6 Interaktion mit dem Publikum 35
2.3.7 Ensemblemitglieder 35
2.3.8 Abschließendes 35

2.4 Theater 38
2.4.1 Theatercafé, Café im Theater 38
2.4.2 Café-théâtre 39
2.4.3 Pub Theatres 40
2.4.4 Extemporieren 41

2.5 KLETTENHEIMERS KLEINKUNSTCAFÉ 41
2.5.1 Das Ensemble 42
2.5.2 Klettenheimers im KleinKunstCafé 44
2.5.3 Anfänge bis heute 44
2.5.4 Das KleinKunstCafé - Austattung 46
2.5.5 Inszenierung 46
2.5.6 Unternehmensform, Finanzielles 57
2.5.7 Aktuelle Situation 58
2.5.8 Abschließendes 58
2.5.9 Aktuelle Situation 59
2.5.10 Bisherige Stücke, chronologisch 59

2.6 Musik 62
2.6.1 Oper 62
2.6.2 Operette 63

2.7 L.E.O. - LETZTES ERFREULICHES OPERNTHEATER 63
2.7.1 Das Ensemble 65
2.7.2 Entstehung bis heute 66
2.7.3 Inszenierung 67
2.7.4 Vorstellung am 29.1.2014: „Cavalleria rusticana“, „Pagliacci“ 68
2.7.5 L.E.O. – Charakteristika 71

2.7.6 Interaktion mit dem Publikum 71
2.7.7 Unternehmensform 72
2.7.8 Aktuelle Situation 72
2.7.9 Zusätzliche Einnahmequellen 72
2.7.10 Repertoire des L.E.O. 73
2.7.11 Intention des L.E.O. 76
2.7.12 Abschließendes 76
2.7.13 Rabenhoftheater 77

3 SCHAUSPIELER 78

3.1 Vorbemerkung 78

3.2 Aus dem Leben eines arbeitslosen Schauspielers 78
3.2.1 „Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich“ 80
3.2.2 Einkommen 81

3.3 Sozialversicherung 82

3.4 Arbeitslosigkeit 82
3.4.1 Arbeitslosenversicherung 82
3.4.2 Ruhendmeldung 83

3.5 Künstler-Sozialversicherungs-Fonds (KSVF) 83

3.6 IG Netz 83

3.7 Kulturrat 84
3.7.1 Interministerielle Arbeitsgruppen 84
3.7.2 Kritikpunkte des Kulturrates an IMAG 85
3.7.3 Kritikpunkt Ruhendmeldung 85
3.7.4 Kritikpunkt Servicestelle 85

3.8 Schauspielergesetz vs. Theaterarbeitsgesetz (TAG) 86
3.8.1 Allgemeines 86
3.8.2 Schauspielergesetz 1922 86
3.8.3 Theaterarbeitsgesetz (TAG) 87
3.8.4 Ausgangssituation 87
3.8.5 Bewertung des TAG 87
3.8.6 Fazit 88
3.8.7 Gewerkschaft 88
3.8.8 IG Freie Theater 89

3.9 Aktuelle Lage 89

3.10 Zukunftsaussichten 89

4 KUNST- UND KULTURFÖRDERUNGEN 90

4.1 Allgemeines 91

4.2 Kunst und Kultur - Definitionsproblem 92
4.2.1 Kulturpolitik der 1970er und 1980er 93

4.2.2 Kunstförderungsgesetz 94
4.2.3 Wiener Theaterreform 95

4.3 Förderungen der Stadt Wien 98
4.3.2 Kritik an der Theaterreform 100

4.4 Förderungen auf Bundesebene 102

5 RESÜMEE 102

6 ABRISS 110

7 ABBILDUNGEN 112

Abbildung 1 Klettenheimer-Programme seit Beginn 61

Abbildung 2 L.E.O.-Programm November 2014 74

8 QUELLEN 112

8.1 Bücher 112

8.2 Internet 115

9 DANKSAGUNG 121

10 LEBENSLAUF 122

1 Einleitung

Das Angebot an Kleinkunstbühnen in Wien ist vielfältig. Der Bogen reicht vom Theater im Café über verschiedenste Formen von Kabarettbühnen bis zur Opernbühne. Wiederholte Besuche in „klettenheimers KleinKunstCafé" im Laufe der vergangenen Jahre führten zu der Idee, sich mit der Kleinkunstszene in Wien näher auseinanderzusetzen.

Welche Möglichkeiten gibt es für Menschen, die Theater abseits der Norm und von etablierten Häusern machen wollen?

Und wenn auch der Gedanke, etwas Eigenes zu beginnen, verführerisch sein mag, werden die „Jungunternehmerinnen und Jungunternehmer" in der Regel bald in die Realität zurückgeholt. Nämlich spätestens dann, wenn monetäre Angelegenheiten für die Verwirklichung der Theateridee zunehmend an Bedeutung gewinnen. Jetzt ist der Zeitpunkt, an dem sich die Neulinge auch mit dem Subventionswesen in Wien, bzw. in Österreich befassen müssen. Es muss in Erfahrung gebracht werden, welche Art von Förderungen auf Bundes-, Landes- und Bezirksebene vergeben werden können. Demgemäß setzt die Möglichkeit, Förderungen zu erhalten, umfangreiche Recherchen der Interessierten über die Antragsmodalitäten voraus. Und letztendlich muss entschieden werden, auf welcher Ebene und ob überhaupt versucht werden soll, Förderungen zu erhalten.

Schließlich sollen sie für beide Seiten, also für den Geförderten, aber auch für den Förderer, von Vorteil sein. Das heißt, dass diese ihren Namen auf jeder schriftlichen oder elektronischen Aussendung und auf jedem an verschiedenen Orten aufliegenden Folder oder Aushang sehen wollen. Werbung auf beiden Seiten also: einerseits für das jeweilige Stück und Theater oder die auftretende Truppe, andererseits für die jeweilige Institution, die Förderungen vergibt und auf Grund ihres Engagements bei Kulturinteressierten Bonuspunkte sammeln kann. Bei privaten Sponsoren kommt der Werbeeffekt für eine bestimmte Firma dazu, der das Geschäftsverhältnis zwischen den beiden Parteien noch deutlicher zeigt. Auf Förderungen privater Art soll jedoch in dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden, da sie einerseits bei den beschriebenen Beispielen kaum eine Rolle spielen, und andererseits nur die öffentliche Hand in Österreich näher betrachtet werden soll.

Im Verhältnis dazu müssen auch die monatlichen Fixkosten für feste Bühnen („Klettenheimers“, „L.E.O.“) in Betracht gezogen werden. Unkosten, wie die Miete für das Lokal, Stromkosten, Entlohnung der Mitwirkenden usw. reißen die tiefsten Löcher in die monatlichen Einnahmen. Während bei Klettenheimers keine Gagen für Mitwirkende anfallen, entstehen den „Giftzwergen“ als vazierende Truppe keine Fixkosten für ein eigenes Haus. Das „L.E.O.“ ist zwar mit all diesen Kosten belastet, bezieht dafür aber als einzige der drei betrachteten Bühnen Subventionen.

Und schließlich gilt es, sich auch der Situation der auf den Bühnen Beschäftigten zu widmen. Neue Studien beschreiben die Armutsgefährdung bei Künstlern im Allgemeinen (nicht nur Künstlern der Darstellenden Kunst) als wesentlich höher als bei den übrigen Erwerbstätigen.[1] Es muss also untersucht werden, ob Schauspielerinnen und Schauspieler auf den beschriebenen Bühnen mit ihrem dortigen Einkommen ihr Auslangen finden können, oder ob es nötig ist, auch andere Verpflichtungen anzunehmen.

Von erheblicher Bedeutung ist die Frage nach der Sozialversicherung für darstellende Künstlerinnen und Künstler. Freiberuflich tätige Künstlerinnen und Künstler werden heute als „Neue Selbständige“ bezeichnet, da sie ohne Gewerbeberechtigung auch keine Wirtschaftskammermitglieder sind. Die Pflichtversicherung dieser „Neuen Selbständigen“, welche erst ab einem bestimmten Mindesteinkommen abgeschlossen werden kann, umfasst keine Arbeitslosenversicherung. Diese kann aber freiwillig eingegangen werden. Gerade die wechselnden Beschäftigungsverhältnisse von Schauspielerinnen und Schauspielern, mitunter auch Auslandsengagements, sorgen für große Unsicherheit und Stress unter den Betroffenen. In diesem Zusammenhang wird jedoch von verschiedenen Institutionen, wie z. B. der IG Freie Theater[2] und der Gewerkschaft[3] Beratung geboten.

Das Hauptgewicht der vorliegenden Arbeit liegt auf der Beschreibung dreier voneinander in allen Bereichen verschiedenen Kleinkunstbühnen. Trotzdem soll ausdrücklich darauf hingewiesen werden, dass die drei Bühnen stellvertretend für die gesamte Freie Theaterszene Wiens stehen. Und da diese auf Förderungen

[1] http://www.bmukk.gv.at/medienpool/17400/studie_soz_lage_kuenstler_ku.pdf Zugr.: 14.1.2014
[2] http://www.freietheater.at Zugr.: 2.1.2014
[3] http://www.gdg-kmsfb.at/servlet/ContentServer?pagename=C01B/Page/Index&n=C01_999_Suche.d&cid=1272624613673 Zugr.: 17.3.2014

angewiesen ist, soll auch Österreichs bzw. Wiens Subventionssystem im Speziellen näher betrachtet werden.

Die Anfang des neuen Jahrtausends eingeführte Wiener Theaterreform hängt unmittelbar mit der Identitätsfindung der Freien Theater und in weiterer Folge mit der Fördervergabe an diese zusammen. Da jedoch durch die Neustrukturierung der Freien Szene viele kleine Theater sperren mussten, führte dieser Umstand auch zu gestiegener Arbeitslosigkeit unter den Schauspielern. Die prekäre Situation und die Armutsgefährdung für einen Teil dieses Berufsstandes, der sich selbstverständlich nicht ausschließlich durch die Wiener Theaterreform in dieser Lage befindet, wird an Hand einer Beschreibung der gegenwärtigen Situation mithilfe von Studienergebnissen dargestellt.

1.1 Kleinkunst - Versuch einer Begriffserklärung

Die Suche in verschiedenen Lexika nach dem Begriff „Kleinkunst" ergibt mehr oder weniger ausführliche Beschreibungen. Er wird auch für

> „[...] künstlerische Erzeugnisse und kunsthandwerkliche Arbeiten kleinen Formats, die seit vorgeschichtlicher Zeit in der Geschichte der bildenden Kunst bei allen Kulturen neben den Werken der großen Kunst eine wichtige Rolle spielen."[4]

verwendet. Der „Große Brockhaus" schließt Kunstgewerbe als Sammelbegriff für handwerkliche Kunst- und Zweckgegenstände in die Begriffserklärung „Kleinkunst" mit ein.[5]

In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff „Kleinkunst" jedoch nur im Zusammenhang mit Darstellender Kunst verwendet.

Die AEIOU-Online-Enzyklopädie leitet vom Suchbegriff „Kleinkunst" automatisch zu „Kabarett" weiter:

„Kabarett (französisch ‚cabaret' = Schenke, eine in Fächer eingeteilte Speiseschüssel); Bezeichnung für eine kleine Bühne und die dort gebotene Form des Unterhaltungstheaters; in der Regel eine durch Conférencen verbundene Folge von Sketches, Liedern, Parodien und Ähnlichen (sic!), in denen in literarischer oder kritisch-satirischer Form politische und gesellschaftliche Zustände glossiert werden."[6]

[4] Der Große Brockhaus in zwölf Bänden. 6. Band JAS-LAO. Wiesbaden: F.A. Brockhaus. 1979. S.325
[5] ebd. S. 568
[6] http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.k/k001112.htm Zugr.: 14.12.2013

Duden-Online: „in kleinen künstlerischen Darbietungen oder Schöpfungen, besonders in kabarettistischen Darbietungen bestehende Kunst" [7]

Das „dtv-Lexikon“ beschreibt Kleinkunst kurz und bündig als „Darbietungen im Kabarett".[8]

Die umfangreichste Beschreibung für „Kleinkunst“ in der Darstellenden Kunst bietet die „Brockhaus-Enzyklopädie“:

> „Seit dem 19. Jahrhundert gebräuchlicher Begriff für Darbietungen von Schauspielern, die im Gegensatz zur ‚großen Kunst' im Theater die ‚kleine Kunst' (in Varieté, Singspielhallen u. a.) darbieten. […] Abgeleitet davon ist die Bezeichnung ‚Kleinkunst-Bühnen‘, die Kleinkunst bieten."[9]

Eine ähnlich ausführliche Begriffsdarstellung findet man in „Metzlers Kabarett Lexikon“:

> „Seit etwa 1900 Sammelbezeichnung für alle in Kabaretts, Varietés und Singspielhallen gebotenen Formen künstlerischer Betätigung, ohne qualitative Wertung, also: Artistik, Bänkelsang, Chanson- und Coupletvorträge, Conférence, Grotesktanz, Maskenspiele, Pantomimen, Possentheater, Puppentheater, Rezitation, Sketsch (sic!), Slapstick, Tanz, Zauberkunst und dergleichen mehr."[10]

Für manche Quellen liegt die Unterscheidung zwischen „kleiner" und „großer" Kunst in dem für die Ausübung benötigten personellen und materiellen Aufwand.[11]

Eine sympathische Definition von „Kleinkunst“ bietet auch Karin Kontny in der „Wiener Zeitung“ vom 16.9.2003: „[...] ...der Kleinkunst, der großen Kunst mit kleinen Mitteln. [...]“[12]

Auffällig ist auch, dass keines der von der Verfasserin konsultierten Theaterlexika eine Begriffsbestimmung für „Kleinkunst“ anbietet. Lediglich in der Definition von „Kabarett“ wird einmal der Begriff „Kleinkunstbühne“ verwendet, aber nicht näher beschrieben.[13]

---

[7] http://www.duden.de/rechtschreibung/Kleinkunst Zugr.: 26.1.2014

[8] dtv-Lexikon. Ein Konversationslexikon in 20 Bänden. Band 10: Kako-Kre. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG. 1976. S. 174

[9] Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden. 20. überarbeitete und aktualisierte Auflage. Zwölfter Band KIR-LAGH. Leipzig, Mannheim: Brockhaus. 1997. S. 77.

[10] Metzler Kabarett Lexikon. Von Klaus Budzinski und Reinhard Hippen in Verbindung mit dem deutschen Kabarettarchiv. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhaldung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH. 1996. S. 192f.

[11] http://anima-te.de/kuenstler/58-kleinkunst.html Zugr.: 8.12.2013

[12] Kontny, Karin: Geheimtipp im achten Bezirk. In: Wiener Zeitung vom 16.9.2003. http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/161114_Geheimtipp-im-achten-Bezirk.html Zugr. 2.12.2013

[13] Kosch, Wilhelm: Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch. Zweiter Band. Klagenfurt: Verlag Ferd. Kleinmayr. 1951. S. 937.

Kleinkunst hat also verschiedene Facetten, trotzdem wird sie in einigen Lexika hauptsächlich im Zusammenhang mit Kabarett wahrgenommen. In der vorliegenden Arbeit soll Kleinkunst in ihren verschiedenen Ausformungen an Hand von drei sowohl in künstlerischer Hinsicht, als auch in Bezug auf ihre Betriebsform gänzlich unterschiedlichen Beispielen betrachtet werden.

2 Bühnen

Eine einzige der folgenden drei Kleinkunstbühnen, bzw. -gruppen, die in der Reihenfolge ihrer Betrachtung alphabetisch gereiht sind, kann mit dem Kabarettbegriff in Verbindung gebracht werden, die beiden anderen sind weit davon entfernt:

„Giftzwerge“. Kabarettgruppe

„klettenheimers KleinKunstCafé“. Theater der anderen Art

„L.E.O. Letztes erfreuliches Operntheater“

Während die „Giftzwerge“ seit ca. 50 Jahren klassisches Nummernkabarett auf verschiedensten Bühnen machen, spielen Klettenheimers im eigenen Lokal und daher auf eigener Bühne „Theater der anderen Art“, wie auf ihrer Homepage zu lesen ist.[14] Klassiker, stark gekürzt, dafür mit einigen von Klettenheimers hinzugefügten Handlungssträngen und auch eigene Stücke bilden ihr Programm. Das „L.E.O.“, das vor allem Musikinteressierten in Wien, die nicht nur auf die große Oper spezialisiert sind, mittlerweile ein Begriff ist, widmet sich jedoch nur dem Musiktheater. Opern, gekürzt oder ungekürzt, Wienerlieder, Chansons - das Repertoire ist ausschließlich aus dem musikalischen Bereich.

Die Bühnen sind in Bezug auf ihre Thematik, ihre Betriebsform und ihr Ensemble völlig unterschiedlich angelegt. Und doch eint sie die Zuordnung zu einem Begriff: „Kleinkunst“.

[14] http://www.klettenheimers.com/index.html Zugr.: 1.12.12013

2.1 Comedy versus Kabarett – Humor im Wandel

2.1.1 Comedy

Es ist davon auszugehen, dass sich darstellende Künstlerinnen und Künstler im Allgemeinen mit einem individuellen Anliegen auf die Bühne begeben. Ein Anspruch könnte sein, das Publikum zum Lachen zu bringen.

Als ein Mittel, durch eine mitunter Kritik hervorrufende Sprache oder Mimik Lachorgien auszulösen, wird die Comedy gesehen, die in den 1990ern im deutschen Sprachraum nach amerikanischem Vorbild ihren Einzug hielt. Comedy wird des Öfteren als reine Blödelei bezeichnet. Aber auch die Vorläufer aus den 80er Jahren waren an die „niederen Instinkte" des Fernsehpublikums gerichtet. Beispiel dafür ist die Fernseh-Show „Pleiten, Pech und Pannen", wo die Schadenfreude über die Bredouille, in die ein anderer geraten ist, ausgelebt werden kann. Immerhin wird eine andere Person vom Pech getroffen, worüber der Zuschauer Erleichterung empfindet.[15] Dasselbe Phänomen war bei den Unterhaltungssendungen, in denen ahnungslose Personen in absurde Situationen gerieten und dabei mit versteckter Kamera gefilmt wurden, zu beobachten.

> „Mit der Begriffsänderung von Kabarett zur Comedy ging eine Veränderung der Humorstruktur einher. Statt der traditionsbewährten Witzstruktur, die auf eine Endpointe setzt, sind nun bewusst sinnentleerte Blödeleien und Witze mit einer Reihe von Pointen, aber ohne den Höhepunkt der Endpointe gefragt."[16]

Karin Keding und Anika Struppert zitieren eine internationale Umfrage über Publikumspräferenzen bezüglich Unterhaltung und Humor im Fernsehen. Demnach lagen Comedy-Sendungen bei den 14 - 29-jährigen auf Platz 4, bei den ab 50-jährigen auf Platz 23 der Lieblingsprogramme. Die Comedy-Sparte dürfte also vor allem für die jüngeren Zuschauer attraktiv sein.[17]

Mit Bezug auf einen „debil erscheinenden Sänger im grellen Woolworth-Outfit"[18], gemeint ist der Deutsche Helge Schneider, der einen Hit landete mit seinem Lied

---

[15] Keding, Karin u. Struppert, Anika: Ethno-Comedy im deutschen Fernsehen: Inhaltsanalyse und Rezipientenbefragung zu Was Guckst Du?! Berlin: Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur. 2006. S. 15

[16] Bleicher, Joan-Kristin: Vom Volkshumor zur Comedy. Streifzüge durch die Humorgeschichte des Fernsehens. http://www.mediendaten.de/fileadmin/Texte/Bleicher.pdf Zugr. 19.2.2014

[17] Keding, Karin, Struppert, Anika: Ethno-Comedy im deutschen Fernsehen. Inhaltsanalyse und Rezipientenbefragung zu „Was guckst du?!".Berlin: Frank & Timme GmbH Verlag f. wissenschaftl. Literatur. 2006. S. 16

[18] Wagner, Sonja-Ilonka: Comedy-Lexikon. Das große Nachschlagewerk zu Comedy, Sitcoms, Kabarett, Komik, Kleinkunst, Standup-Comedy, Slapstick & Satire. Berlin: Lexikon Imprint Verl. 1999. S. 4

„Katzenklo“, oder den „Humor-Terroristen“ Ingo Appelt[19], für den SPD die Abkürzung für „Schröder Poppt Doris“[20] darstellt, stellt Sonja-Ilonka Wagner die Frage: „Ging da jeder Anstand flöten oder ist das die neue Freiheit [...]?“[21]

Das wöchentlich erscheinende deutsche Nachrichtenmagazin „Focus“ fragte 1999 die deutsche Entertainerin und Schauspielerin Sissy Perlinger, warum es in den meisten Fernsehcomedys nur um Geschlechtsverkehr, Verdauungsfragen und peinliche Entgleisungen gehe.[22] Frau Perlinger sah das jedoch nicht so:

> „Humor entsteht nun mal dort, wo Tabus und Schuldgefühle begraben liegen. Um Leute zum Lachen zu bringen, muss man an Grenzen gehen, ohne wirklich unappetitlich oder dreckig zu sein.“[23]

Focus zitierte daraufhin den vorhin erwähnten Spruch von Ingo Appelt und fragte, ob solch „tumbe Pissoir-Sprüche“[24] nicht ordinär seien. Darauf meinte Sissy Perlinger, dass halt jeder, der Comedys macht, sein spezielles Ding durchziehe, mit dem er Erfolg habe, wobei die riesige Zahl von Fans die beste Existenzberechtigung sei.[25] „Mein Beruf ist es, Leute zum Lachen zu bringen. Das ist ein klarer Deal. Ich mache die Show, die Leute schalten ein. Der Markt bestimmt das Geschehen.“[26]

2.1.2 Kabarett

Gerhard Bronner rezensierte im deutschen Nachrichtenmagazin SPIEGEL 23/1966 Klaus Budzinskis Buch „Die öffentlichen Spaßmacher“. Er bezeichnet in seiner Rezension Kabarett als eine Abart des Theaterspielens, eine dramatische Ausdrucksform. Und eigentlich habe das Drama immer nur ein Thema gehabt, nämlich die Unfähigkeit der Menschen, miteinander zu leben. Wie das Thema dargestellt werde, sei egal. Der Unterschied liege nur im künstlerischen Niveau.[27]

> „Das gute Kabarett darf seinen Humor niemals verlieren. Und je ernster die Aussage ist, desto komischer hat die Nummer zu sein, wenn sie wirken will. [...] Ein zahlender Kabarettbesucher - nur für diese spielt man - kauft sich seine Eintrittskarte, um sich unterhalten zu können. Nur über den Umweg des Lachens ist der Zuschauer bereit, sich

[19] Wagner, Sonja-Ilonka: Comedy-Lexikon. Das große Nachschlagewerk zu Comedy, Sitcoms, Kabarett, Komik, Kleinkunst, Standup-Comedy, Slapstick & Satire. Berlin: Lexikon Imprint Verl. 1999. S. 4
[20] ebd.
[21] ebd.
[22] http://www.focus.de/kultur/medien/medien-den-appetit-verdorben_aid_177114.html Zugr.: 21.3.2014
[23] ebd.
[24] ebd.
[25] ebd.
[26] ebd.
[27] http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46407571.html Zugr.: 20.3.2014

einem für ihn neuen Gedanken konfrontieren zu lassen. Wird dieses Grundgesetz vernachlässigt, so spielt man vor leeren Sitzreihen."[28]

Im Kabarett sind Einflüsse aus verschiedenen Formen der darstellenden Kunst zu finden, wie Oper oder Varieté. Es werden auch Elemente des Tanzes, pantomimische Effekte und Vieles mehr eingesetzt.[29]

Alan Lareau, Professor für Deutsch an der Universität von Wisconsin[30], beklagt in einem 2003 erschienenen Buch, dass das Suchen nach dem Begriff „Kabarett" in Literatur- oder Kulturgeschichten des deutschen Sprachraumes leider keinen Erfolg bringe. Und falls der Begriff überhaupt eine Erwähnung finde, dann nur nebenbei und vielleicht sogar abwertend. Lareau bedauert, dass trotz intensiver Kabarettforschung der letzten Jahre das Kabarett von den Historikern immer noch nicht in ihre Forschungen miteinbezogen wird.[31] Er meint, dass sich das Kabarett Anfang des 20. Jahrhunderts nicht primär als aktuelle Satire, sondern vielmehr als „Kleinkunst" definierte und behauptet, dass dieser Begriff heute von einigen Leuten eher als Schimpfwort „für den unverbindlichen Humor - also gerade das ‚Nicht-kabarettistische' - benutzt wird".[32] Die kulturhistorische Bedeutung des Kabaretts könne jedoch ohne „dieses Selbstverständnis als Kleinkunst"[33] nicht angemessen beurteilt werden.

Auflehnung gegen bestehende Missstände im Staat gab es schon immer. Es entstanden Spottlieder mit revolutionärem Inhalt, eine Schmähung in musikalischer Form, die auch noch heute praktiziert wird, z. B. von Konstantin Wecker[34]:

„[…] Und über uns Bayern hält einer Gericht,

Der ist zwar tiefschwarz, doch die Schwarzen mag er nicht.

Der zockt jetzt noch härter mit unserem Land,

[28] http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46407571.html Zugr.: 20.3.2014
[29] Pschibl, Kerstin: Das Interaktionssystem des Kabaretts. Versuch einer Soziologie des Kabaretts. Dissertation. Universität Regensburg. April 1999. S. 60
[30] http://www.uwosh.edu/facstaff/lareau/cablinks. Zugr.: 24.3.2014
[31] Lareau, Alan: Nummernprogramm, Ensemblekabarett, Kabarettrevue. Zur Dramaturgie der „Bunten Platte". Hundert Jahre Kabarett . Hg. McNally/Sprengel. Würzburg: Verl. Königshausen &Neumann GmbH. 2003. S. 12
[32] ebd. S. 13
[33] ebd.
[34] Werner, Michael: Spottlieder am Bösendorfer. In Stuttgarter-Zeitung.de v. 5.10.2012. http://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.konzert-konstantin-wecker-spottlieder-am-boesendorfer.c3f1b41b-57d5-49ec-8672-7290ab204596.html Zugr. 26.3.2014

Der hat eine Seuche in der Hinterhand.

Drum aus Sorge um Bayern: Schwule raus

Und die Ausländer schicken wir auch nachhaus [sic!].

Unsere kernigen Männer spenden Applaus

Und wem das nicht paßt [sic!], den dünnen wir aus. […]“[35]

Friedrich Scheu meint:

> „Die politische Satire gedeiht gewöhnlich in Zeiten der Unterdrückung. Da wird in humoristischer Form gesagt, was man geradeheraus nicht sagen kann oder nicht sagen darf.“[36]

Es ist anzunehmen, dass Scheu hier nicht die Satire an sich meint, die „in Zeiten der Unterdrückung gedeiht“, sondern das reichliche Material, das sich in Zeiten von Repression zur satirischen Umsetzung anbietet.

2.2 Kabarett in Wien

Als einen der Vorläufer des Wiener Kabaretts, allerdings als den wichtigsten, bezeichnet Walter Rösler Johann Nestroy.[37] Seine Kritik an den zeitgenössischen Zuständen zeigte er vor allem in seinen Couplets auf, und die aktuellen Anspielungen, die jeweils an die Tagesereignisse angepasst waren, wurden auch vom Publikum erwartet.

Die „Budapester Orpheum-Gesellschaft“, später allgemein „Budapester“ genannt, wurde 1889 in Wien-Leopoldstadt von dem Volkssänger Josef Model mit dem Singspielhallen-Besitzer M. B. Lautzky gegründet. Mitwirkende kamen aus der Szene der Volkssänger. Geboten wurden Possen, Komödien, Tierstimmenimitationen usw., die besondere Stellung der „Budapester“ ergab sich jedoch durch die jüdische Jargonkomik, ein jiddisch eingefärbtes Wienerisch, das umgangssprachlich als „Jüdeln“ bezeichnet wurde. Die „Budapester Orpheum-Gesellschaft“ bestand bis 1919, hat aber dazu beigetragen, dem Wiener Kabarett einen unverwechselbaren Stempel

[35] http://www.wecker.de/de/musik/start_entries/140/item/201-Jagdzeit-in-Bayern.html Zugr.: 26.3.2014
[36] Scheu, Friedrich: Humor als Waffe. Politisches Kabarett in der Ersten Republik. Wien: Europa Verl. GmbH. 1977. S. 11
[37] Rösler, Walter: Kabarett vor dem Kabarett. Johann Nestroy. In: Gehn ma halt a bisserl unter. Kabarett in Wien von den Anfängen bis heute. Hgg. u. m. einleitenden Texten v. Rösler, Walter. Berlin: Henschel Verl. 1991

aufzudrücken. Dementsprechend wird der jüdische Witz mit seinem Hang zur Selbstparodie bei vielen Wiener Kabarettisten, wie bei Fritz Grünbaum, Farkas' und Grünbaums Doppelconférencen und später bei Georg Kreisler zu einem ihrer Markenzeichen.[38]

An der Wende 19./20. Jahrhundert bildete sich die Autorengruppe „Jung-Wien", die maßgeblich an der Entwicklung vom Naturalismus in Richtung Ästhetizismus beteiligt war. Nach dem Vorbild des „Überbrettls" Ernst von Wolzogens[39] in Berlin, 1901 gegründet, ein literarisches Kabarett, das zwar nicht künstlerisch richtungsweisend war, aber bereits mit literarisch hochkarätigen Künstlern, wie z. B. Ludwig Thoma, aufwarten konnte, gründeten sie im Theater an der Wien das „Jung-Wiener Theater zum lieben Augustin". Die neue Kunstgattung „angewandte Lyrik" sollte sich auch in Wien durchsetzen. Dieser ästhetische Begriff wurde vom deutschen Zeitschriftenherausgeber Otto Julius Bierbaum kreiert und bedeutet, dass Lyrik vor Publikum präsentiert und nicht allein daheim konsumiert werden sollte.[40]

Erstmals wurde am Premierenabend Koloman Mosers „Stilbühne" präsentiert, die zum Unterschied von der herkömmlichen „Illusionsbühne", die eine „illusionsbildende" Wirkung beim Zuschauer hervorrufen sollte, nur einfache Ausdrucksmittel verwendete. Elemente wie Säulen oder Vorhänge, die eine strukturbildende Funktion hatten, wurden während der Vorstellung nicht verändert. Während sich der Jugendstil in Berlin in floralen Elementen äußerte, verzierte Koloman Moser im Jung-Wiener Theater den Bühnenrahmen und die Vorhänge mit dunkelblauen Quadraten und bräunlichen, wie goldenen Streifenornamenten. Dementsprechend lautete die Überschrift einer eher abschätzigen Kritik: „Der Vorhang war Schach, die Vorstellung matt."[41] Die „Arbeiter Zeitung" vom 17. November 1901 bezeichnete den von Moser entworfenen Vorhang als „absonderlich öde".[42]

[38] Rösler, Walter: Kabarett vor dem Kabarett. Johann Nestroy. In: Gehn ma halt a bisserl unter. Kabarett in Wien von den Anfängen bis heute. Hgg. u. m. einleitenden Texten v. Rösler, Walter. Berlin: Henschel Verl. 1991. S. 22

[39] Ernst von Wolzogen: 1855-1934. Schriftsteller, Gründer des literarischen Kabaretts „Überbrettl" in Berlin (18.1.1901)

[40] Stein, Roger: Das deutsche Dirnenlied: literarisches Kabarett von Bruant bis Brecht. Weimar u. Wien: Böhlau Verl. GmbH. 2006. S. 123

[41] Veigl, Hans: Karl Kraus, die Wiener Moderne und das Wiener Kabarett nach der Jahrhundertwende. In: Hundert Jahre Kabarett. Hg.: Mc Nally/Sprengel. Würzburg: Verl. Königshausen & Neumann. 2003. S. 40

[42] http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19011117&seite=7&zoom=33 Zugr.: 15.12.2014

Die Kritiken für das Jung-Wiener Theater waren überwiegend negativ, nach sieben Vorstellungen, am 22. November, war von der Direktion des Theaters an der Wien daher wieder Schluss mit den Aufführungen. Der „Liebe Augustin“, die Wiener Adaption des literarischen „Überbrettls“, endete letztlich vor dem Bezirksrichter und erlebte erst am 7. November 1931 im Keller des Café Prückel seine Wiederauferstehung (siehe auch S. 18).

Marc Henry, Mitglied der „Elf Scharfrichter“, ein politisches Kabarett, das 1901 in München gegründet und als erstes deutsches Kabarett mit „K“ geschrieben wurde,[43] eröffnete in der Ballgasse das „Nachtlicht“. Es sollte das literarische Kabarett wiederbeleben, und sein Programm bestand aus Teilen des „Scharfrichter“-Repertoires und der Text-Präsentation von heimischen Autoren wie Wedekind, Altenberg, Roda Roda u.a.

> „Zuletzt endete auch dieser neuerliche Versuch, eine deutsche Kabarettbühne in Wien zu etablieren, traditionsgemäß vor dem heimischen Bezirksgericht.“[44]

Ein anderes literarisches Kabarett und Theater war die „Fledermaus“ in der Kärntner Straße. Bühnenausstattung und Einrichtung des Jugendstilkabaretts waren von der Wiener Werkstätte, einem Zusammenschluss bildender Künstler zu einer Produktionsgenossenschaft (Gründung 1903) mit einem klaren Ziel, nämlich „der Zersplitterung der Talente eine Organisation entgegenzusetzen, die Entwicklungen, Ideen und Versuche durch gemeinsame Arbeit in gemeinsamer Sache umzusetzen“.[45] In der „Fledermaus“ kam durch die Mitwirkung von Leuten wie Peter Altenberg, Egon Friedell, Alfred Polgar oder Oskar Kokoschka die wienerische Note deutlicher zum Vorschein als im „Nachtlicht“. Am Programm stand die Präsentation von Aphorismen, Bänkelgesängen in historischen Kostümen, Liedern, Anekdoten, Dramen, Operetten und Tanzkreationen. Die „Fledermaus“ bestand als literarisches Kabarett nicht lange und wurde 1913 zum Revuetheater „Femina“.

Die „Hölle“ eröffnete im Oktober 1906 im Souterrain des Theaters an der Wien.

> „Ein wenig Jugendstil, kurze Sketches, Vaudevilles und Operetteneinakter sowie, nicht zuletzt, einen ‚modernen Restaurationsbetrieb‘ wollten die Hölle-Gründer Natzler & Natzler dem Publikum präsentieren. […] Alle ‚avantgardistischen“ – und das hieß nichts

[43] Veigl, Hans: Lachen im Keller. Von den Budapestern zum Wiener Werkel. Kabarett und Kleinkunst in Wien. Wien: Löcker Verl. 1986. S 23

[44] Veigl, Hans: Karl Kraus, die Wiener Moderne und das Wiener Kabarett nach der Jahrhundertwende. In: Hundert Jahre Kabarett. Hg.: Mc Nally/Sprengel. Würzburg: Verl. Königshausen & Neumann. 2003. S. 48

[45] http://www.kunsthammer.at/zeitleiste/1900-1905 Zugr.: 14.12.2014

> anderes als: alle literarischen – Ambitionen mussten dabei von vornherein ausgeschaltet sein: Der Misserfolg, den Felix Saltens Jung-Wiener Theater in denselben Räumlichkeiten hinnehmen hatte müssen und von dem es sich nie mehr erholt hatte, war kaum fünf Jahre alt und noch zu gut erinnerlich, um neue ‚Experimente' zuzulassen."[46]

Auf die Bühne kamen Operetten, Lieder und Literatur, auch in Form von mehr oder weniger erotischen Gedichten, mit denen der junge Fritz Grünbaum auftrat. Franz Lehárs parodistischer Einakter „Mytislav der Moderne" wurde in der „Hölle" uraufgeführt. Der Star der „Hölle" war Mella Mars, die stets von ihrem Mann Béla Laszky am Klavier begleitet wurde. Mit immer deutlicherer Bestimmtheit distanzierte man sich von der „ernsten" Literatur des Jung-Wiener Theaters, was sich in einem immer stärkeren Einsatz der „leichten Muse" äußerte. Die „Hölle" schloss mit Ende des ersten Weltkrieges (1918) und erstand in den 20er Jahren wieder. In dieser Zeit gehörte auch Stella Kadmon, die spätere Gründerin der Kleinkunstbühne „Der liebe Augustin" im Keller des Café Prückel (1931), zum Ensemble.

Die „Kleine Bühne" in der Wollzeile 34, eröffnet 1912, brachte anspruchslose Einakter und Couplets. Mella Mars und ihr Mann wechselten von der „Hölle" in die „Kleine Bühne", die jedoch trotz der sezessionistischen Ausstattung den erwarteten Erfolg nicht erlangte und bereits nach zwei Spielzeiten schloss. Im Souterrain des Theaters, wo sich eine Künstlerkneipe befand, eröffnete Egon Dorn nach Beendigung seines Engagements in der „Hölle" im Oktober 1912 das „Biercabaret Simplicissimus". Dorns Anliegen war, dass der „Simpl"

> „eine Stätte, die echten Brettlsinn mit Satire und vor allem mit viel Witz verbindet, die immer eigene Wege gehen und die Besucher mit einem bunten Programm amüsieren will [sein sollte]".[47]

Der „Simpl" wurde eigentlich als Speiselokal mit Vergnügungsprogramm gegründet. Das Engagement der Künstlerinnen und Künstler dauerte einen Monat. Erzielten sie jedoch großen Publikumserfolg, wurde jeweils um einen Monat verlängert.

Der „Simpl" bot ein gemischtes Programm mit Gastkünstlern, an ein eigenes Ensemble war nicht gedacht. Gezeigt wurden Solonummern, die sich aus Chansons, Klavierhumoristen, Schnellzeichnern, Zauberkünstlern usw. zusammensetzten. Die einzelnen Nummern wurden durch Conférenciers, wie z. B. Fritz Grünbaum

[46]Veigl, Hans: Lachen im Keller. Von den Budapestern zum Wiener Werkel. Kabarett und Kleinkunst in Wien. Wien: Löcker Verl. 1986. S. 38

[47]Veigl, Hans: Karl Kraus, die Wiener Moderne und das Wiener Kabarett nach der Jahrhundertwende. In: Hundert Jahre Kabarett. Hg.: Mc Nally/Sprengel. Würzburg: Verl. Königshausen & Neumann. 2003. S. 42.

verbunden. Legendär sind die Doppelconférencen mit Fritz Grünbaum und Karl Farkas.

Wien war zum Unterschied von Berlin auch in dem Jahrzehnt nach dem Ersten Weltkrieg kein Ort, in dem auf den Kabarettbühnen avantgardistische Satire ihren Platz fand. Ebenso wie in anderen Städten, aber auch in Berlin, fanden in den Nachkriegsjahren Vergnügungsstätten regen Zulauf. Im „Simpl", der die Krisenzeiten gut gemeistert hatte, passte man sich der Situation an und versuchte, „dem Publikum eine möglichst wenig störende Zugabe zum Sekt, Kalbsbraten und schwarzen Kaffee zu bieten", zitiert Rösler Béla Laszky.[48]

Im Herbst 1926 gründeten Studenten, Mittelschüler und Jugendfunktionäre auf Grund der Auseinandersetzungen zwischen dem linken und rechten Flügel der Bewegung die „Sozialistische Veranstaltungsgruppe". Daraus entsprang das „Politische Kabarett", das sich allerdings nicht gegen die Partei, sondern gegen die politischen Gegner richten sollte. Die Premiere des „Politischen Kabaretts" fand am 18. Dezember 1926 in den „Pan"-Künstlerspielen in der Riemergasse statt. Das Programm beinhaltete Satiren über innen- und außenpolitische Ereignisse und karikierte politische Gegner der Sozialdemokratischen Partei. 1932 schlossen sich die zahlreichen Arbeiter- und Bauerntheatergruppen aus Wien und den Bundesländern zu den „Roten Spielern" zusammen.

Als 1933 der Spielbetrieb durch die Notverordnung der Dollfuss-Regierung eingestellt werden musste, hatte das Kabarett 13 Programme herausgebracht.

Vor dem Hintergrund des Austrofaschismus entwickelte sich paradoxerweise die bis zu diesem Zeitpunkt engagierteste Kleinkunstbewegung in Wien. „Der Begriff Kabarett wurde von den Begründern vermieden, weil er ihnen durch den Tingeltangelbetrieb abgewertet erschien."[49]

Die strenge Zensur, die nach dem Februar 1934 auf alle Texte angewendet wurde, zwang die Autoren, ihre Botschaften an das Publikum quasi zu verschlüsseln.

[48] Rösler, Walter: Grünbaum, Farkas und andere. In: Gehn ma halt a bisserl unter. Kabarett in Wien von den Anfängen bis heute. Hgg. u. m. einleitenden Texten v. Rösler, Walter. Berlin: Henschel. 1991. S. 116

[49] Rösler, Walter: Die Kleinkunst-Ära der Dreissiger Jahre. Von Dollfuß bis Hitler. In: Gehn ma halt a bisserl unter. Kabarett in Wien von den Anfängen bis heute. Hgg. u. m. einleitenden Texten v. Rösler, Walter. Berlin: Henschel. 1991. S. 157

Die Kleinkunstbühne „Der liebe Augustin“ (siehe auch Kap. 2.1.3) wurde 1931 von Stella Kadmon (1902-1989) gemeinsam mit dem Autor Peter Hammerschlag (1902-1942) im Keller des bis heute bestehenden Café Prückel gegründet und präsentierte literarisch-politisches Kabarett.

Stella Kadmon war auf Ratschlag von Fritz Grünbaum zum Kabarett gegangen und in der „Hölle“, im „Pavillon“, „Simpl“ und auch in verschiedenen Kabaretts in Deutschland aufgetreten. Wie sie Hans Veigl 1985 im Interview sagte, hatte sie seinerzeit nur noch den Wunsch:

> „Schluss mit dem Plüsch und den Börsenwitzen, keine Schwiegermütterscherze mehr, sondern Stellung zur Zeit, aktuelles Kabarett und Chansons, die zum Denken anregen.“[50]

Nach anfänglichen Schwierigkeiten konnte die Bühne in der Szene bald Fuß fassen. Bekannt waren Peter Hammerschlag als Blitzdichter und der Blitzzeichner Alex Sekely. „Der liebe Augustin“ wurde durch die Zunahme von nach Österreich geflüchteten deutschen Künstlern bereichert, die NS-Deutschland verlassen hatten. Stella Kadmon verließ Österreich nach der Annexion Österreichs Richtung Palästina. Als sie 1947 nach Wien zurückkehrte, erhielt sie auf Umwegen wieder die Theaterkonzession, die mittlerweile an Fritz Eckhardt vergeben worden war, und eröffnete den „Lieben Augustin“ erneut. Das literarische Kabarett kam jedoch beim Publikum nicht mehr an. Mit Bertolt Brechts „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ begann sich Stella Kadmon mit Vergangenheitsbewältigung auseinanderzusetzen. Diese engagierte Linie wurde weitergeführt, das Theater wechselte seinen Namen auf „Theater der Courage“ und führte zeit- und gesellschaftskritische Stücke, wie Wolfgang Borcherts „Draußen vor der Tür“ oder Jean Paul Sartres „Die ehrbare Dirne“ auf. 1960 übersiedelte das „Theater der Courage“ in neue Räumlichkeiten am Franz Josefs-Kai im 1. Bezirk (Seitenstettenhof).[51]

Von 1966 bis 1996 hatten die „Pradler Ritterspiele“ in dem Kellerlokal in der Biberstraße ihre Spielstätte. Sie sind für ihre Ritter- und Räuberstücke und die vom Publikum gewünschten Wiederholungen von besonders wirkungsvollen Szenen bekannt.[52]

---

[50] Veigl, Hans: Lachen im Keller. Von den Budapestern zum Wiener Werkel. Kabarett und Kleinkunst in Wien. Wien: Löcker Verl. 1986. S. 175f.

[51] http://www.oeaw.ac.at/oebl/Bio_d_M/bio_2012_07.htm Zugr.: 2.11.2014

[52] http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.p/p745398.htm Zugr.: 2.11.2014

1997 übernahm Tamara Stadnikow, eine Schauspielerin des „Kabarett Simpl“, das traditionsreiche Kellertheater und änderte den Namen in „Kabarett Stadnikow“. Am 11.4.2012 meldete ORF.at: „Aus für Wiener ‚Kabarett Stadnikow‘. […] …musste wegen finanzieller Schwierigkeiten schließen.“[53]

Neben dem Theater an der Wien auf der Linken Wienzeile, gegenüber vom Naschmarkt, entstand im November 1933 im Keller des Café Dobner die berühmteste Kleinkunstbühne der dreißiger Jahre, die „Literatur am Naschmarkt“. Ein Kritiker nannte sie „Burgtheater unter den Kleinkunstbühnen“.[54] Die Initiatoren waren Rudolf Weys, der bis dahin als Antiquariatsbuchhändler tätig gewesen war, und der Journalist F. W. Stein. Der „Bund junger Autoren Österreichs“, der sich kurz vorher als Verein eingetragen hatte, war der Rechtsträger des Unternehmens.

Die künstlerischen Richtlinien der Bühne lauteten: „Bevorzugung szenischer Texte, keine billigen Witzeleien, keinerlei zufällige Improvisation.“ Der Unterschied zu dem „Lieben Augustin“ war deutlich. „Weitgehend liberal, ohne allzu starke linke Schlagseite; pro-österreichisch, kontra jede Diktatur“ waren die politischen Regeln.[55] Die namhaftesten Künstler der Kleinkunstszene Wiens fanden sich im Keller des Café Dobner ein: Carl Merz, Hans Weigel, Fritz Eckhardt, Jura Soyfer, Leon Epp u. v. a.

Wichtige Beiträge kamen von den Autoren Rudolf Weys, Hans Weigel, Lothar Metzl und Jura Soyfer. Die Programme der „Literatur am Naschmarkt“ wurden aus zwei Teilen gebildet. Der erste, kabarettistische Teil bestand aus Chansons und kurzen Szenen, der zweite Teil aus dem Mittelstück. Als Abschluss folgte noch einmal ein Kabarett-Teil. Die Mittelstücke waren nicht nur selbst verfasste, sondern auch Stücke anderer Autoren, z. B. Nestroy oder Thornton Wilder. Auch unter den Akteuren befanden sich bekannte Namen: Wilhelm Hufnagl, Carl Merz, Heidemarie Hatheyer, Hilde Krahl, Hugo Gottschlich, Oskar Wegrostek, um nur einige zu nennen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg zog das „Kaleidoskop“-Theater, nachdem es die Räume in der Secession verlassen musste, in die Räumlichkeiten ein. 1961 wurde in denselben Räumen von dem Schauspieler Veit Relin, der auch als bildender Künstler

[53] http://wiev1.orf.at/stories/67916 Zugr.: 24.20.2014

[54] Rösler, Walter: Die Kleinkunst-Ära der Dreissiger Jahre. Literatur am Naschmarkt. In: Gehn ma halt a bisserl unter. Kabarett in Wien von den Anfängen bis heute. Hgg. u. m. einleitenden Texten v. Rösler, Walter. Berlin: Henschel. 1991. S. 162

[55] Veigl, Hans: Lachen im Keller. Von den Budapestern zum Wiener Werkel. Kabarett und Kleinkunst in Wien. Wien: Löcker Verl. 1986. S. 185

tätig war, das „Ateliertheater am Naschmarkt“ eröffnet. Sein Bestreben war die Verbindung von Theater und bildender Kunst. Während seiner Direktion wurden unter anderem Stücke von Pablo Picasso und Oscar Kokoschka uraufgeführt. Das Theater wurde 1967 von Peter Janisch übernommen und übersiedelte 1997 nach der Schließung des Standortes wegen eines Tiefgaragen-Baues in die Lerchenfelder Straße. Seit 1999 befindet sich das „Ateliertheater“ in der Burggasse 71 im ehemaligen Star-Kino.[56]

Aus dem „Bund junger Autoren Österreichs“ ging auch die von Rudolf Spitz im Sommer 1933 eröffnete „Stachelbeere“ hervor. Sie befand sich im „Café Döblingerhof“ in der Billrothstraße 49 und spielte im Sommer im Café-Garten, im Winter im Souterrain des Lokals. Spitz fand heraus, dass man laut Wiener Theatergesetz erst ab 50 Zuschauern eine Theaterkonzession benötigte, er spielte daher nur vor 49 Leuten. Etlichen nachher gegründeten Kleinkunstbühnen diente er damit als Vorbild.[57]

Im Oktober 1934 übersiedelte die „Stachelbeere“ ins „Café Collonaden“ am Rathausplatz 4, wo ihr bereits zehntes Programm Premiere hatte. Sie fusionierte ab dem elften Programm mit der „Literatur am Naschmarkt“, womit sich beide Bühnen unter einer Leitung befanden. Im November 1935 schloss die „Stachelbeere“, da sich der „Bund junger Autoren Österreichs“ nicht mehr imstande sah, mehr als eine Bühne zu führen.

Die „Stachelbeere“ stellte sich ganz anders zur Schau als die „Literatur am Naschmarkt“. Sie war politisch aggressiver, brachte zeitkritische Persiflagen, und schon die Titel zeigten Sozialkritik und spiegelten die aktuelle Problematik wider: „Arbeitsloser liest Zeitung“, „Proletarierfrau“, „Arbeitslosenoper“.

Das „Brettl am Alsergrund“ wurde im März 1934 im „Café City“ im 9. Bezirk, Porzellangasse 1, gegründet. Der Inhaber des Cafés wünschte sich ein hauseigenes Kabarett und stellte dafür einen Raum im ersten Stock zur Verfügung. Aus den Anfangsbuchstaben von „Alsergrund“, „Brettl“ und „City“ ergab sich die Abkürzung „ABC“.

[56] http://www.ateliertheater.net/ateliertheater/geschichte/ Zugr.: 1.1.2015

[57] Rösler, Walter: Die Kleinkunst-Ära der Dreissiger Jahre. Die Stachelbeere. In: Gehn ma halt a bisserl unter. Kabarett in Wien von den Anfängen bis heute. Hgg. u. m. einleitenden Texten v. Rösler, Walter. Berlin: Henschel. 1991. S. 166

Autoren waren anfangs Kurt Breuer und Hugo Wiener, beide bereits anerkannte Hausautoren im „Femina“ bzw. „Simpl“. Nach der Übernahme der künstlerischen Leitung durch Hans Margulies im November 1934 entwickelte sich das „ABC“ zu der politisch schärfsten Kleinkunstbühne Wiens. Innerhalb kurzer Zeit wurde Jura Soyfer Hausautor, der rasch die Dramaturgie des „Mittelstückes“ beherrschte.

Das „ABC im Regenbogen“ - so nannte sich das „ABC“ jetzt - trat ab Juni 1935 im „Café Arkaden“ in der Universitätsstraße 3 auf.

Außer Jura Soyfer schrieben auch andere Autoren für das „ABC“, z. B. Fritz Eckhardt, Ernst Spitz, Hans Weigel. Namhafte Mitwirkende waren Cissy Craner, Ernst Hagen, Robert Lindner, Josef Meinrad, Carl Merz u. v. m.

Im März 1937 schloss auch das „ABC“.

Den in den 1930ern während einer regen Kleinkunsttätigkeit in Wien entstandenen politischen Kabaretts, die ihren bissigen Humor hauptsächlich jüdischen Künstlern verdankten, wurde 1938 durch den „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich ein Ende gesetzt. Die meisten jüdischen Künstler waren emigriert. In der „Literatur am Naschmarkt“, gegründet 1933, war bis dahin Kultur- und Zeitkritik kabarettistisch dargestellt worden. Als einzige Kleinkunstbühne wurde die „Literatur am Naschmarkt“ unter dem neuen Namen „Wiener Werkel“ unter den geänderten politischen Verhältnissen weitergeführt. Die verbliebenen Mitglieder der Bühne waren „die arische Abteilung“, wie Rudolf Weys, der mit Franz Paul und Fritz Eckhardt einer der Autoren im „Wiener Werkel“ war, den nichtjüdischen Teil des Ensembles auch noch in seinen Publikationen nach dem Krieg bezeichnete. Ursprünglich war die Bezeichnung nur im internen Bereich und in ironischem Zusammenhang verwendet worden. 1936 fand die Sommertournée zweigeteilt statt: ein Teil des Ensembles gastierte im südlichen Österreich und einem Teil Jugoslawiens, der andere, jüdische Teil in der für ihre menschliche Asylpolitik bekannten Tschechoslowakei. Im austrofaschistischen Österreich trat die „arische Abteilung“ auf.[58]

Die „Literatur am Naschmarkt“ kann als Wegbereiter für das „Wiener Werkel“ bezeichnet werden. Die Leitung des von 1939 bis 1944 existierenden Kabaretts lag bis

[58] Haider-Pregler, Hilde: Das „Wiener Werkel“ – Ein „Wiener Januskopf“? Kabarett zwischen Opportunismus und Widerstand. In: Die „österreichische“ nationalsozialistische Ästhetik. Hgg. v. Dürhammer, Ilija u. Janke, Pia. Wien u. a.: Böhlau Verl. 2003. S. 162

zum seinem Tod bei Adolf Müller-Reitzner, einem ehemaligen Schauspieler der „Literatur am Naschmarkt“, der nach Einwilligung von Rudolf Weys, die dieser trotz unterschiedlicher politischer Einstellungen gab, Programmteile aus der „Literatur am Naschmarkt“ übernahm.[59]

Über politische Anschauungen wurde nicht gesprochen, was Autoren nichtarischer Abstammung oder nicht liniengetreuer Gesinnung lange Zeit ihre Arbeit am „Wiener Werkel“ ermöglichte. Die besondere Rolle des „Wiener Werkel“ ergibt sich daraus, dass es als einziges Wiener Kabarett während der NS-Zeit in Betrieb war.

Die Nazis rühmten sich, das „Wiener Werkel“ in der Liliengasse 3 im 1. Bezirk, gegründet zu haben, und der Direktor war schon vor dem „Anschluss“ illegales NSDAP-Mitglied gewesen. Daher erwarteten sich die Nazis linientreues Kabarett. Letztlich wurde jedoch keine offene Kritik an den deutschen Aggressoren geäußert, sondern es wurden verschiedene Unzulänglichkeiten humoristisch dargestellt, indem man die Wiener der preußisch/deutschen Mentalität gegenüberstellte. Und da die Wiener Parteigenossen zwar Nazis waren, sich aber nicht von den Deutschen bevormunden lassen wollten, stellten sie sich hinter das „Wiener Werkel“, das damit zu einem Teil dieses Machtspiels wurde.[60]

> „Die Programme waren gekennzeichnet durch nörgelnde Anpassung, gekonntes Durchlavieren und versteckten Widerstand (der fallweise Drohungen seitens der nationalsozialistischen Obrigkeit auslöste).“[61]

Das Kabarett bestand bis zur allgemeinen Theatersperre 1944.

Loibl beanstandet in ihrer Arbeit, dass in den Programmen des „Wiener Werkel“ „zwar gemeckert und genörgelt, die eigene politische Verantwortung für den Nationalsozialismus aber verdrängt wurde“.[62] Alfred Dorfer schwächt etwas ab:

> „Beim ‚Wiener Werkel‘ hingegen ist, wenn schon eine klare Gegenposition nicht möglich war, zumindest keine Kollaboration zu unterstellen.“[63]

[59] Wolfartsberger, Anita: Das „Mittelstück“ im ‚Wiener Werkel‘. Kleinkunst im Dritten Reich zwischen Anpassung und Widerstand. Diplomarbeit. Universität Wien. 2004. S. 29
[60] ebd. S. 148
[61] https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Wiener_Werkel Zugr.: 9.11.2014
[62] Loibl, Daniela: Kabarett seiner Zeit. (Liter)arische Kleinkunst im „Wiener Werkel". Diplomarbeit. Universität Wien. 2003. S. 149
[63] Dorfer, Alfred: Satire in restriktiven Systemen Europas im 20. Jh. Dissertation Universität Wien. 2011. S. 7

Zurückkommend auf Scheus Aussage über die Satire in Zeiten der Unterdrückung zeigt das Beispiel des „Wiener Werkel“, dass wohl genügend Themen für viele Kabarettprogramme vorhanden, aber mit Sicherheit Repressalien zu fürchten gewesen wären, wenn sie so unverblümt wie in den früheren 1930er Jahren auf die Bühne gekommen wären.

Zusammenfassend kann gesagt werden: das Wiener Kabarett entwickelte sich bis zur Annexion Österreichs von einer durchaus künstlerisch/literarischen Einrichtung, die zwar einen hehren Anspruch, aber wenig Erfolg hatte, über reines Unterhaltungskabarett, das sich mit voller Absicht von der „ernsten“ Literatur abwandte und dem Publikum nur Unterhaltung bieten wollte, zum hochpolitischen Kabarett der 1930er Jahre. Und gerade am damaligen Höhepunkt der Kabarett-Entwicklung wurde der Begriff „Kabarett“ vermieden und dafür „Kleinkunst“ benützt, da er negativ belegt war und für die „Tingeltangelbetriebe“ stand.

Kritik an den Mächtigen gab es schon immer. Der griechische Dichter Aristophanes schrieb bereits im 5. Jahrhundert v. Chr. Stücke mit satirischem Inhalt.[64] Seit Einführung des Buchdrucks gab es Satire zusätzlich zum Geschriebenen in Form von Karikaturen auf Flugblättern. Ingeborg Reisner meint: „Umgekehrt wird in ‚Wirtschaftswunder‘-Tagen die Waffe des Wortes stumpf, das Kabarett lau.“[65]

Die moderne Kleinkunstbühne mit gesellschaftskritischem Anspruch hat ihre Geburtsstunde erst später, nämlich genau am 18. November 1881 in Paris, als der Maler Rodolphe Salis am Montmartre eine Künstlerkneipe eröffnete. Als Vorbild für den Namen der Kneipe, „Le Chat Noir“ („The Black Cat“), diente eine Geschichte des amerikanischen Schriftstellers Edgar Allan Poe.[66]

Der Name „Cabaret“ stammt von der Servierplatte mit einer Auswahl von Appetithäppchen, die darauf einfach bunt nebeneinander lagen, auf denen man in den Kneipen am Montmartre Speisen und Getränke servierte.[67] Und wenn es auch etymologisch nicht korrekt sein mag, vermittelt dieses Bild des bunten Neben- bzw. Miteinanders wahrscheinlich immer noch am ehesten das Charakteristische am frühen

[64] Scheu, Friedrich: Humor als Waffe. Politisches Kabarett in der Ersten Republik. Wien: Europa Verl. GmbH. 1977. S.15
[65] Reisner, Ingeborg: Kabarett als Werkstatt des Theaters. Literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg. Wien: Verl. d. Theodor Kramer Ges. 2004. S. 27.
[66] Ebd.
[67] Ebd.

Kabarett: "[...] es ist eine Sammelstelle, wo sich alle Musen zusammenfinden und ihre Künste austauschen können."[68] Das heißt, dass Kabarettisten für ihre Nummern Mittel aus verschiedenen nahestehenden Sparten verwenden. Es gibt im Kabarett kein verwendetes Instrument, das nur in diesem Genre vorkommt. Die Parodie, Entlarvung, Irreführung und viele andere Werkzeuge haben ihren Ursprung in der Literatur, dem Theater und anderen Kunstrichtungen.[69] Dies und die Einflüsse aus unterschiedlichen Kunstformen, wie z. B. Oper, Varieté, aber auch die Verwendung von Elementen des Tanzes, der Pantomime und Vieles mehr, machen das Kabarett zu einem Schmelztiegel „aus allen möglichen kleinen Formen der literarischen und theatralischen Künste".[70]

Ein Charakteristikum des Kabaretts ist die Tatsache, dass die jeweiligen Nummern schnell ihre Aktualität verlieren können. Beim neuen „Best-of-Ten" - Programm der „Giftzwerge", genannt „Achtung Sauställe", dem die Verfasserin am 14.11.2014 im „Wiener Theaterkeller" beiwohnte, wurde allerdings von den „Giftzwergen" darauf hingewiesen, dass sich seit der Entstehung der einzelnen Nummern eigentlich nichts verändert habe, und diese daher immer noch ihre Gültigkeit hätten.

Kabarett wird heute trotz der Vielfalt der verwendeten theatralischen Mittel eher als eine Theaterform betrachtet, nimmt auch in der „theatralischen Hierarchie" nicht mehr einen Platz unter „ferner liefen" ein. Der Kabarettist Alfred Dorfer meint dazu:

> „Ich glaube, dass Kabarett als Genre nicht existiert. Es wurde zu einem Sammelbegriff für mannigfaltige Formen. […] Missverständlich ist ja auch der Begriff politisches Kabarett. In Deutschland versteht man darunter: Ich mache Witze über die CDU. Man kann aber politisches, gesellschaftskritisches Kabarett machen, ohne auch nur einen Politikernamen zu erwähnen."[71]

2.3 GIFTZWERGE[72]

Für zusätzliche Daten zu den „Giftzwergen" verweist die Verfasserin einleitend auf die Diplomarbeit von Miriam Kunodi aus dem Jahr 2009.[73]

---

[68] Lareau, Alan: Nummernprogramm, Ensemblekabarett, Kabarettrevue. Zur Dramaturgie der „Bunten Platte". Hundert Jahre Kabarett . Hg. McNally/Sprengel. Würzburg:Verl.Königshausen &Neumann GmbH. 2003. S. 14

[69] Pschibl, Kerstin: Das Interaktionssystem des Kabaretts. Versuch einer Soziologie des Kabaretts. Dissertation. Universität Regensburg. April 1999. S. 60

[70] ebd.

[71] http://derstandard.at/1293370190802/Interview-Kabarett-existiert-nicht-als-Genre Zugr.: 18.11.2014

[72] http://members.chello.at/giftzwerge/gz00.htm Zugr.: 13.10.2013

[73] Kunodi, Miriam: „Zeitkritik Lächelnd Verkaufen". Die Giftzwerge-ein Stück Kabarettgeschichte. Politische und gesellschaftliche Kritik anhand der Entwicklung einer Kabarettgruppe. Diplomarbeit. Universität Wien. 2009.

Die Giftzwerge sind eine vazierende Truppe, das heißt ein umherziehendes Ensemble, das zwar eigene Requisiten, aber kein eigenes Theater hat.

2.3.1 Anfänge bis heute

Die Gruppe entstand im Jahr 1964 als Studentenkabarett. Mittlerweile haben die Giftzwerge 29 Programme entwickelt und über 3000 Vorstellungen in Österreich und dem europäischen Ausland absolviert.

Nach eigenen Angaben auf ihrer Homepage[74] besteht das „zeitsatirische" Kabarett aus folgenden Personen:

- dem Obergiftzwerg Ady Pocta (Gründungsmitglied)
- der First Lady Renate Rainer alternierend mit Rosemarie Strohbach (Gründungsmitglied)
- dem Betriebsrat Helmut Urban alternierend mit Gery Seidner
- und dem „Orchester" Thomas Eisendle

Das Studentenkabarett hatte anfangs Probleme, immer genügend Leute auf die Bühne zu bringen, da die Studenten für ihre verschiedenen Prüfungen lernen mussten.

Ady Pocta studierte Nachrichtentechnik und Informatik und begann 1965 parallel dazu eine Schauspiel-/Gesangsausbildung.

> „Ich habe nicht Theater gemacht, sondern ich habe Kabarett gelernt. [...] Und Gerhard Bronner war der beste, den es damals gegeben hat."[75]

Bronner war erpicht auf saubere Reime. Er soll Pocta gewarnt haben, ihm „einen nassen Fetzen auf die Bühne zu schmeißen, falls er Reime wie ‚Dromedar' auf ‚Afrika' fabrizieren sollte".[76]

Ganz am Anfang trat die Gruppe im mittlerweile nicht mehr bestehenden „Theater am Belvedere" auf, relativ bald aber reiste sie durch ganz Österreich, hatte also kein festes Theater. Martin Flossmann, von 1974-1993 Chef des „Simpl", bezeichnete die

[74] Die Giftzwerge. Das 3-Hauben Kabarett. http://members.chello.at/giftzwerge/gz0.htm Zugr.: 17.2.2014
[75] Interview mit Ady Pocta Pocta im Hotel-Restaurant „Bergwirt", 1130 Wien, Maxingstr. 76, am 25.2.2014. Tondokument im Besitz d. Verf.
[76] ebd.

„Giftzwerge“ auf Grund ihrer regen Reisetätigkeit als „kabarettistisches Versandhaus“.[77] Trotz Vollzeit-Anstellung in einem amerikanischen Konzern hatte Ady Pocta das Glück, seine Arbeitszeit sehr flexibel gestalten zu können.

Später spielte die Kabarettgruppe im ebenfalls nicht mehr existierenden Tabakmuseum, das sich im heutigen Museumsquartier befand. Nach dem Abgang von Beppo Mauhart, von 1988-1995 Generaldirektor der „Austria Tabak AG“, dem auch Kultur ein Anliegen war[78], kamen die „Giftzwerge“ im ehemaligen „Der liebe Augustin“ (siehe Kapitel 2.1.3 - Kabarett in Wien) in der Biberstraße im 1. Bezirk unter.

Heute spielen die „Giftzwerge“ ca. 70mal im Jahr, in den frühen Jahren mehr als doppelt so oft. Pocta führt das unter anderem auf das gestiegene Kleinkünstler-Angebot zurück. Er meint, dass es heute um ca. 30 Prozent mehr Kleinkünstler als noch vor 30 Jahren gibt, nicht aber um 30 Prozent mehr Publikum.[79] Vier bis sechs Wochen im Jahr treten die „Giftzwerge“ im „Theaterkeller“ auf, aufgeteilt auf Frühjahr und Herbst.

Der „Wiener Theaterkeller“ ist eine der drei Einrichtungen von „Ciarivari“, eines Vereins zur Pflege von Kunst, Kultur und Wissenschaft, der in Wolfsthal (Bez. Bruck/Leitha, N.Ö.) ansässig ist. Der Verein veranstaltet laut Homepage die Sommerspiele in Wolfsthal, vermietet die „Villa Pannonica“ in Wolfsthal für Seminare, Kongresse, Feiern und Vieles mehr, und betreibt auch den „Wiener Theaterkeller“ im 3. Bezirk in Wien. Das Theater kann gemietet werden, Technik, Bühne und Garderobe sind vorhanden.[80]

Vor einigen Jahren gab es Überlegungen von Ady Pocta, das „Kabarett Stadnikow“ selbst zu führen. Letztlich scheiterte das Projekt aber an der Finanzierung. Trotz guter Ideen (monatlicher Kabarettisten-Jour-Fixe, zweimal im Jahr ausländisches Kabarett in Originalsprache) konnte er keine Subvention von der Stadt Wien bekommen, da laut dem zuständigen Stadtrat Andreas Mailath-Pokorny in Wien keine Kabaretts gefördert würden.[81]

[77] Interview mit Ady Pocta Pocta im Hotel-Restaurant „Bergwirt“, 1130 Wien, Maxingstr. 76, am 25.2.2014. Tondokument im Besitz d. Verf.
[78] Ebd.
[79] Ebd.
[80] http://www.ciarivari.at/ Zugr.: 2.11.2014
[81] Ebd.

2.3.2 Abgrenzung zur Comedy

Ady Pocta betont im Interview den Unterschied von seinem Kabarettprogramm zur Comedy: „Heute muss in einem Satz nur dreimal das Wort ‚Arsch' vorkommen, und das Publikum tobt. Auf dieses Niveau will ich nicht hinuntersteigen."[82] Das Typische des Kabaretts sei, dass man einzelne Nummern spiele, die theoretisch eigentlich nichts miteinander zu tun hätten. Außerdem müsste nicht zwingend eine Nummer aus der anderen hervorgehen.[83] Pocta meint mit Bezug auf das politische Kabarett, man müsse auf der Bühne eine entsprechende Nummer spielen, um zu **zeigen**, dass ein bestimmter Politiker ein „Tepp" ist. Es reiche nicht, wenn man ihn einfach nur als „Tepp" **bezeichne.**

Die „Giftzwerge" machen klassisches Nummernkabarett. Ihr Programm besteht hauptsächlich aus Sketches, beinhaltet aber auch Conférencen und Gesangsnummern. Der Begriff der „Nummer" stammt aus dem Bereich des Varietés, in dem die „Nummerngirls" auf Tafeln die Zahl des jeweiligen Auftritts anzeigten. Dies sollte dem Publikum ermöglichen, den nächsten Auftritt im Programmheft zu finden.[84]

2.3.3 „Zeitkritik lächelnd verkaufen" – Beispiele[85]

„Zeitkritik lächelnd verkaufen" steht als Motto auf der „Giftzwerge"-Homepage. Demnach wird zwar auf Probleme der Gegenwart hingewiesen, jedoch nie der Zeigefinger benützt, um auf eine bestimmte Person oder Einrichtung zu zeigen.

Nach Ady Poctas Aussage ist der folgende Sketch, ein Beispiel für die „lächelnde Zeitkritik", nicht aus der Luft, sondern aus dem Leben einiger ihm persönlich bekannten Leute gegriffen.

Ein berufstätiges Ehepaar trifft sich beim Frühstück und plant unter Beiziehung seiner Terminkalender das Abendessen. Es wird beschlossen, dass die Sekretärin der Frau

[82] Interview mit Ady Pocta im Hotel-Restaurant „Bergwirt", 1130 Wien, Maxingstr. 76, am 25.2.2014. Tondokument im Besitz d. Verf.
[83] ebd.
[84] Lareau, Alan: Nummernprogramm, Ensemblekabarett, Kabarettrevue. Zur Dramaturgie der „Bunten Platte". Hundert Jahre Kabarett . Hg. McNally/Sprengel. Würzburg:Verl.Königshausen &Neumann GmbH. 2003. S. 15
[85] Die beschriebenen Kabarettnummern stammen alle aus dem Programm „Das Krisenrad". Aufführung am 15.2.2014 im Kursaal von Bad Hofgastein. Schriftliche Original-Aufzeichnungen im Besitz d. Verf.

einkaufen und die Lebensmittel der Putzfrau übergeben soll, damit diese sie in die Mikrowelle stellt. Auch andere elementare Dinge des Lebens werden erörtert:

Er: „Was ist eigentlich mit Sex?“

Sie: „Sex? Wieso? Ist schon wieder ein Monat um?“

Er: „Also das letzte Mal hatten wir Sex …. (blättert im Terminkalender) …. vor sechs Wochen.“

Sie: „Vor sechs Wochen .... also gut, dann schau'n wir schnell nach.“

Beide blättern in ihren Terminkalendern.

Er: „Was ist am Samstag?“

Sie: „Nein. [...] Vielleicht am Freitag.“

Er: „Nein, geht nicht. Da bin ich den ganzen Tag in Rom.“

Es wird versucht, einen gemeinsamen Termin zu finden. Leider wird auch der Vorschlag, am Sonntag der Natur Genüge zu tun, als unmöglich befunden, da man ja vereinbart hatte, keine Termine auf Sonntage zu legen, weil man sie schließlich für sich allein haben wollte.

Man einigt sich schließlich auf den nächsten Tag, muss jedoch zuerst noch klären, wer dieses Mal mit dem Orgasmus dran ist. Wieder muss der Terminkalender konsultiert werden, da der Herr des Hauses „es ja nicht auswendig weiß“. Es stellt sich heraus, dass er als Nächster an der Reihe ist.

Reaktion seiner Frau: „Das ist gut! Dann fang‘ schon einmal ohne mich an. Ich bin dann zehn Minuten später da.“

Er: „Gut, ich warte dann vor dem Spiegel auf dich.“

Die Frage nach der Musik, die den Rhythmus vorgeben soll, Techno oder Rap, steht noch zur Debatte. Je schneller der Rhythmus, „desto schneller sind wir fertig“. Also wird Techno gewählt.

Es stellt sich heraus, dass die Frau noch nicht beim Arzt „wegen ihrer …äh ...“ war. Sie meint, er solle doch ein Kondom benützen, dann brauche sie auch nachher nicht

zu duschen. Die seien aber nicht sicher, meint ihr Mann. Denn: „Ein Freund von mir hat eines getragen, und dann hat ihn ein Bus überfahren."

Man kommt schließlich zu dem Schluss, dass man auch die bereits eingetragenen Termine nach dem Sex noch einhalten könne und dass Sexualtherapeuten für ein stressfreies Sexualleben „ein Bledsinn" seien, es sei schließlich „alles eine Frage der Einteilung".

Politische Entscheidungen, wie das Übernehmen von Tätigkeiten, die bisher in die Verantwortung von Staatsangestellten (Beamte) fielen, durch Metierfremde, werden aufs Korn genommen. So bekommt ein Dorfgreißler, der vor kurzem bereits die Agenden des Postamtes übernehmen musste, auch noch die der aufgelassenen Polizeistation dazu. Aus Spargründen gibt es keine Uniform, nur ein Uniformkapperl, und auch keine Dienstpistole, sondern nur ein Lasso. Trotz anfänglichen Sträubens merkt der Greißler jedoch bald, dass ihm die zusätzlichen Aufgaben letztlich annähernd uneingeschränkte Macht verleihen. Mit dem Wissen als Postler, der den Inhalt der von ihm zu übergebenden Briefe nur zu gut kennt und die Leute damit erpressen kann, und der ihm übertragenen Gewalt als Vertreter der Exekutive, der mit entsprechenden Repressalien drohen kann, bringt er seine Kunden dazu, zentnerweise Erdäpfel zu kaufen, damit endlich sein Erdäpfelkeller leer wird. Auf diese Art kommt er zu dem für eine Polizeidienststelle unverzichtbaren Gemeindekotter für Straftäter.

Auch dem Hang zu mehr oder weniger richtig ausgesprochenen Fremdwörtern und der Bildung im Allgemeinen wird ein Sketch gewidmet:

Der Theaterabend in „der Josefstadt" wird als „Federpennal" statt „phänomenal" beschrieben, und es wird in der Pause „Konservation" statt „Konversation" gemacht. Gesprochen wird über „Das weite Land" von Schnitzler, dessen Vorname Armin sein soll. Na gut, dann halt Arthur, aber Vornamen könne man sich auch nur von Leuten merken, mit denen man zu tun habe. Das heißt, dass man diesen Armin Schnitzler unbedingt zur nächsten Party einladen müsse. Aber auf die Frage, ob das Stück gefallen habe, hört man: „Jaaaa, ganz nett. A bisserl lang war's halt das weite Land." Aber faszinierend, schließlich sei man im letzten Urlaub dort gewesen… „?" … in Russland. Die russische Seele sei ja zum Vergessen. Kulturell total unterwickelt,

hätten alle Leute dort kein „Nivea“[86]. Ungepflegt seien die Leute, nicht einmal eine „Niveau“-Creme hätten sie. „Cash“ sei ein Ungeziefer, habe man denn noch nie etwas von Cash-„Floh“ gehört? Die offenbar als elegant empfundene Bezeichnung „Fäkalien-Axt“ steht für - auf gut Wienerisch - „Scheiß-Hack'n“. Und auf die Frage, wie man denn mit der Währung, dem Rubel, zurechtgekommen sei, lautet die Antwort, dass man eigentlich nie Lose kaufe und mit der „Whiskas“-Karte gezahlt habe. Gemeint sind Lose, deren Felder „freigerubbelt“ werden müssen, um die Gewinnchancen sichtbar zu machen und natürlich die „Visa“-Card, eine Kreditkarte von Visa Inc.

Eine andere Nummer des „Krisenrades“ greift ebenfalls ein in unsere Zeit passendes sprachliches Phänomen auf, allerdings wird hier der Blick auf den Trend zur Verwendung englischer Bezeichnungen für alltägliche Dinge gerichtet:

Ein vor langer Zeit in den Himmel Aufgenommener erbittet von Petrus die Erlaubnis, noch einmal Wien besuchen zu dürfen. Als erstes betritt er sein ehemaliges Stammbeisel am Elterleinplatz im 17. Bezirk und versteht gar nichts. Die Serviererin telefoniert mit ihrem Handy, was er von seiner Zeit auf Erden nicht kennt, und verwendet Ausdrücke wie „shoppen“, ob es irgendwo einen „geilen event“ gäbe und dass sie total „ausgepowert“ sei, weil der ganze Tag so „heavy“ war. Aber Gott sei Dank komme jetzt ein „weekend“. Sie beendet das Gespräch mit „supi!“ und „bye, bye, Kevin“ und „tschüssi“. Das „Wow“ der Kellnerin deutet ihr Gast als Hinweis auf einen Hund. Die Kritik der „Giftzwerge“ an den zahlreichen Anglizismen[87] ist unüberhörbar. „Ich heiße Mary, Maria ist uncool“, meint die Kellnerin. „Ich sag‘ Mitzi zu Ihnen“, sagt der himmlische Gast.

Nicht alle sehen den vorprogrammierten Untergang der deutschen Sprache durch Gebrauch englischer, statt deutscher Ausdrücke. Der Vorsitzende des Germanistenverbandes, Prof. Jörg Kilian, fürchtet diese Gefahr nicht. Er meint, dass der Anteil von Anglizismen in der deutschen Sprache eher gering sei, abgesehen von der Jugend- und Werbesprache. Allerdings verwende die Jugend Anglizismen auch

[86] „Nivea“ –Hautcreme der Firma Beiersdorf

[87] Als Anglizismen werden Spracheigentümlichkeiten bezeichnet, in der Wörter aus dem Englischen in eine andere Sprache übernommen und dieser angepasst werden. (http://www.anglizismus.de/) Zugr.: 28.2.2014

zur Abgrenzung von den Erwachsenen. Mit zunehmendem Alter würden diese wieder verschwinden.[88]

Ady Pocta sagt im Interview, dass in jedem Programm der „Giftzwerge“ wenigstens eine Nummer enthalten ist, die nur dazu dient, das Publikum zum Lachen zu bringen, ohne dass es nachdenken muss. Alle anderen Nummern jedoch sollen implizit eine Aussage haben - keine parteipolitische, aber doch eine mit gesellschaftspolitischem Inhalt.

Eine Nummer aus dem „Krisenrad“ behandelt den Datenverbund, bzw. den „gläsernen Menschen“: Jemand möchte telefonisch eine Pizza bestellen und erfährt nach Nennung seines Namens, dass alle seine Daten bei dem Pizzaservice aufliegen. Seine Diabetes, die Alimente für ein uneheliches Kind, der Streit mit dem Nachbarn usw. - alle Informationen, die auch sein intimstes Leben betreffen, bzw. eigentlich sein individuelles Leben ausmachen, sind dem Pizzadienst bekannt.

Die Frage „wem noch?“ steht unausgesprochen im Raum. Zeitkritik lächelnd verkaufen!

Die angeführten Sketch-Beispiele aus dem Programm der „Giftzwerge“ zeigen zwar Probleme auf, verweisen aber nicht explizit auf z. B. „die böse NSA“, die eventuell im letzten Beispiel gemeinsam mit anderen vergleichbaren Einrichtungen gemeint sein könnte.

2.3.4 Betriebsform, Werbung, Administratives

Aus betriebswirtschaftlicher Sicht sind die „Giftzwerge“ weder Verein, noch Gesellschaft. Ady Pocta als „Obergiftzwerg“ macht mit den Mitwirkenden Honorarverträge, und jeder Einzelne versteuert seine Einnahmen selbst. Ady Pocta ist daher gleichzeitig Kabarettist, zuständig für Werbung, das Aushandeln von Verträgen und alle administrativen Tätigkeiten. Dazu kommt, dass er gemeinsam mit Alfred Heinrich zu den Hausautoren der „Giftzwerge“ gehört.

[88] „Sprachexperte sieht in Anglizismen keine Gefahr“. In: Die Welt. Onlineausg. vom 23.9.2013. http://www.welt.de/kultur/article120296426/Sprachexperte-sieht-in-Anglizismen-keine-Gefahr.html Zugr.: 28.2.2014

Die langjährige Existenz der „Giftzwerge“ vereinfacht in vielen Fällen die Auftritts-Anfrage, da Ady Pocta mit den meisten der vielen Kulturvereine in Österreich schon seit Jahren in Kontakt steht. Im Laufe der Zeit wechseln jedoch die Obmänner/-frauen, ältere gehen in Pension und jüngere folgen nach. Nach Wahlen kann sich auch die Mandatsverteilung in den Gemeinden verändern, und nicht alle Kulturverantwortlichen haben dieselben künstlerischen Vorlieben wie ihre Vorgänger. In früheren Zeiten bot Pocta das „Giftzwerge“ Programm den verschiedenen Kulturvereinen mittels Brief an oder suchte sie persönlich auf. Heute erfolgt die Kontaktaufnahme meist per E-Mail.

Die Kulturvereine kümmern sich auch um Veranstaltungswerbung. Sie bekommen von Pocta Ankündigungs-Plakate zugesandt und übernehmen deren Verteilung. Ist eine fixe Gage ausgemacht, wie in den meisten Fällen in Österreich, ist Saalmiete, Technik, Abenddienst, Werbung und Kartenverkauf Sache des Veranstalters.[89]

Spielen die „Giftzwerge“ in ihrem „Stammhaus“ („Wiener Theaterkeller“, 1030 Wien, Hegergasse 9), ist eine fixe Miete zu entrichten, die auch die Unkosten für die Reinigung beinhaltet. Dazu kommen noch die Kosten für die Betreuung der Abendkasse, die Techniker und die Werbemittel, wie Plakate oder Karten-Massetten usw. Bei Vorstellungen in anderen Theatern wird meist auf Kostenteilung gespielt. Darin sind in der Regel die Abenddienste enthalten. Die Aufteilung erfolgt normalerweise im Verhältnis 30:70, das heißt 70 Prozent der Nettoeinnahmen erhält das Ensemble. Ady Poctas Schauspieler bzw. Musiker bekommen unabhängig vom Vorstellungs-Honorar eine fixe Abendgage. Die einmal pro Inszenierung anfallenden Regie-, Komponisten-, Text- und sonstigen Honorare werden von Pocta in der Hoffnung ausgelegt, dass sie im Laufe der Spielzeit wieder „hereinkommen“. Ady Pocta erledigt auch die gesamte Medienwerbung, wie z. B. Ankündigungen in der Presse oder an Kartenbüros, selbst.

Das Schreiben eines neuen Programms dauert ungefähr drei Monate. Ady Pocta hat die beiden österreichischen Tageszeitungen „Krone“ und „Kurier“ abonniert und kann sie als Arbeitsmaterial steuerlich absetzen. Dort findet er auch die Ingredienzien für die Kabarettnummern. Er sagt, er könne beim Publikum das, „was in der ‚Krone‘ steht, als bekannt voraussetzen“.[90]

[89] Ady Pocta im E-Mail an Verf. v. 21.3.2014. Im Original bei Verf.
[90] ebd.

2.3.5 Kabarett für besondere Gelegenheiten

Ein anderer Zweig des „Giftzwerg'schen" Tätigkeitsbereiches liegt im „Kabarett nach Maß".[91] Ady Pocta bietet mit seiner Gruppe Kabarett an, das auf den jeweiligen Zweck zugeschnitten ist. Die „Giftzwerge" spielen bei sehr vielen Firmenveranstaltungen - kein politisches Kabarett, sondern die Nummern werden genau auf die betriebsinternen Themen abgestimmt. Dies ist – wie Ady Pocta behauptet - ein Spezifikum der „Giftzwerge", die laut seinen Angaben als einziges Kabarett in Österreich auf eine solch spezielle Thematik eingehen.[92]

An dieser Stelle muss der Vollständigkeit halber allerdings darauf hingewiesen werden, dass in Österreich bereits seit geraumer Zeit von entsprechenden Firmen Unternehmenstheater angeboten wird. Michael Hüttler schreibt in seiner Dissertation über Unternehmenstheater, dass in diesem Bereich fast alles zu finden ist, was sich im Umkreis von Theater- und Spielpädagogik befindet: „eigens für Unternehmen inszenierte Theaterstücke, improvisierte Aufführungen, Kabarett, Rollenspiele, Psychodrama, […]"[93] Unternehmenstheaterunternehmen werden immer von Unternehmerseite verpflichtet, nie von der Arbeitnehmerseite. Verpflichtet werden Unternehmenstheateranbieter in der Regel dann, wenn Konfliktsituationen aufgetreten sind oder Änderungen in der Firmenstruktur bevorstehen. Zum Beispiel können vorgefundene Konfliktsituationen innerhalb der Arbeitnehmer szenisch aufbereitet werden, Rollenspiele oder Theaterstücke mit oder ohne Beteiligung der Mitarbeiter stattfinden und so den Beteiligten vor Augen geführt werden. Da Unternehmenstheater auf Anordnung der Betriebsleitung erfolgt, ist die Teilnahme daran verpflichtend.

Als Unterschied zwischen dem „Giftzwerge"-Betriebskabarett und dem beschriebenen Unternehmenstheater kann man den Umstand bezeichnen, dass das Kabarett von der Firmenleitung sowohl für Werbung und Events bei Kunden, von Organisationen für ihre Mitglieder, als auch als Geschenk an ihre Mitarbeiter eingesetzt wird. Demgemäß spielen die „Giftzwerge" z. B. bei Weihnachtsfeiern, allgemeinen Betriebsfeiern und Kongressen. Beauftragt wird das Kabarett von der Firmenleitung oder den Mitarbeiter-Vertretungen.

---

[91] http://members.chello.at/giftzwerge/gz0.htm

[92] Interview mit Ady Pocta im Hotel-Restaurant „Bergwirt", 1130 Wien, Maxingstr. 76, am 25.2.2014

[93] Hüttler, Michael: Unternehmenstheater-vom Theater der Unterdrückten zum Theater der Unternehmer? Eine wissenschaftl. Betrachtung. Dissertation. Universität Wien. 2003. S. 11

Außerdem ist der mediative Anspruch der „Giftzwerge“ eher gering. Denn auch wenn bestimmte Punkte innerhalb des Unternehmensgefüges, die eventuell für Verärgerung sorgen, aufgezeigt werden, soll niemand pädagogisch betreut werden.

Ein Beispiel für eine Nummer dieser besonderen Art des Kabaretts erzählt Ady Pocta im Interview. Es geht um eine Firma irgendwo in Österreich, die den Ruf hatte, dass man dort anrufen könne, wann immer man wolle, man lande immer für mindestens 20 Minuten in der Warteschleife. Die Firma hatte Vieles gegen dieses Übel erfolgreich unternommen, mehrere Telefonleitungen installiert, mehrere Telefonistinnen eingestellt, das Image brachte sie nicht los - obwohl sie laufend dementierte! Ady Pocta schrieb eine Nummer über zwei Selbstmörder, die einander in einer anderen Welt die Gründe für ihren Suizid schildern. Einer ist ein ehemaliger Börsenspekulant, der erzählt, dass er die Zeit, während der er in der Warteschleife besagter Firma hing, dafür genützt hätte, die Börsenberichte zu studieren und dementsprechend zu spekulieren. Seit jedoch die Firma das Telefon so besetzt habe, dass binnen 20 Sekunden abgehoben werde, wäre das Lesen der Zeitung nicht mehr möglich gewesen. Er machte daher Pleite und musste sich umbringen.[94]

Laut Ady Pocta treffen solche Pointen genau ins Schwarze, und so, meint er, würden sich die Zuhörer wichtige Dinge auch besser merken.

Veranstaltungen für Firmenkundinnen und -kunden, Weihnachtsveranstaltungen für das Personal oder Firmenpräsentationen usw., all das sind spezielle, geschlossene Veranstaltungen, für die die Nummern von den „Giftzwergen“ im Hinblick auf die betriebseigene Besonderheit eigens geschrieben werden. Sie treten mit dieser Kabarettgattung auch bei Ärztekongressen oder Ähnlichem auf. Außerdem ist diese Art der Veranstaltung gut dafür geeignet, die „Giftzwerge“ zu bewerben. Es wird bei diesen Gelegenheiten immer wieder nach dem normalen „Giftzwerge“- Programm gefragt, und Interessierten werden vorgefertigte Zettel mit allen wichtigen Details in die Hand gedrückt.[95]

[94] Interview mit Ady Pocta im Hotel-Restaurant „Bergwirt“, 1130 Wien, Maxingstr. 76, am 25.2.2014
[95] ebd.

2.3.6 Interaktion mit dem Publikum

Der Kursaal in Bad Hofgastein fasst rund 420 Zuschauer[96]. Diese Größe lässt nur schwer Intimität zwischen den Kabarettisten und dem Publikum aufkommen. Allerdings gibt es immer wieder Zwischenrufe, die bestimmte Aussagen auf der Bühne bekräftigen. Trotz der Raumgröße gelingt es, in Austausch mit dem Publikum zu treten, indem die Zuschauer direkt angesprochen werden: „Können Sie sich noch an den Schüssel[97] erinnern? Wissen Sie, was der jetzt macht?“ Die Antworten verlieren sich zwar etwas in dem großen Raum, aber es werden doch welche gegeben. Geringere Raumgröße macht den Publikumskontakt durch geringere zu überwindende Distanz zwischen Akteuren und Zuschauern wesentlich einfacher.

2.3.7 Ensemblemitglieder

Im Laufe der Zeit waren die Mitwirkenden der „Giftzwerge“ durchwegs gelernte Schauspieler oder Sänger, die jedoch nicht von den Auftritten leben konnten. Bis heute arbeiten bis auf Ady Pocta, der aus seinen früheren Anstellungen eine Pension bezieht, alle noch in anderen, ähnlichen Jobs, wie z. B. Synchronsprecher, Trauerredner oder auch als Schauspieler. Keiner von Ady Poctas Kollegen kann von der „Giftzwerge“-Gage allein leben. Alle haben einen künstlerischen Haupt-, bzw. Nebenberuf.

2.3.8 Abschließendes

Auf der Homepage der „Giftzwerge“ sind die Anliegen der Kabarettgruppe zu finden.[98] Sie wollen demnach

- „Zeitkritik lächelnd verkaufen“
- nicht belehren oder nach der Holzhammermethode vorgehen
- Denkanstöße in humorvoller Form geben
- Wortspiele bringen, um zu zeigen, welchen Wert für sie Sprache hat
- Ihre erfolgreichen Musikparodien weiterpflegen

[96] http://www.gastein.com/de/kongress/kongresshaus Zugr.: 21.12.2014
[97] Gemeint ist: Dr. Wolfgang Schüssel, österr. Bundeskanzler von 2000-2007
[98] http://members.chello.at/giftzwerge/gz0.htm Zugr.: 3.1.2014

Laut Ady Pocta soll im günstigsten Fall beim Publikum durch die Kabarettnummern eine Bewusstseinsbildung in Gang gesetzt werden. Dieser Effekt soll durch gesellschaftskritische Nummern bewirkt werden.

Er gesteht allerdings ein, dass er nicht daran glaube, dass Kabarett oder Theater im Allgemeinen prinzipiell die Welt verändern oder verbessern könne. Pocta meint, es wäre arrogant, anzunehmen, dass seine Arbeit diesen Effekt habe. Er möchte aber trotzdem Denkimpulse geben, die eventuell bei einzelnen Menschen im Publikum in alltäglichen Situationen etwas bewirken könnten.

Ady Pocta versucht in seinen Nummern, Allgemeinplätze zu vermeiden, wie z. B. „die Italiener", „die Schwiegermütter" oder „die Frauen". „Wen könnte jemand meinen, der solche Aussagen tätigt? Die fünf Milliarden auf der Welt oder nur die fünf, die er kennt?" fragt sich Pocta. Er ist gegen solche Pauschalurteile und bemerkt, wenn in seinem Kabarett Politiker betroffen wären, sage er auch, welche er meine und ziehe nicht über die Gesamtheit der politisch Tätigen her.

Heute zählen 80 Prozent der Zuschauer zum Stammpublikum der „Giftzwerge". Mittlerweile können bereits deren Kinder dazugerechnet werden, die Eltern fallen bereits hier und da aus Altersgründen aus. Da die „Giftzwerge" früher in ganz Österreich in verschiedenen Jugendheimen gespielt haben, ist der Name der Gruppe auch bei vielen damaligen Heimbewohnern haften geblieben. Diese Zuschauergruppe bewegt sich heute nach Schätzungen Poctas im Alter zwischen 30 und 35 Jahren.

Er meint, dass das Programm der „Giftzwerge" so aufgebaut sei, dass man ohne weiteres sein zehnjähriges Kind mitnehmen könne. Es würde zwar inhaltlich nichts verstehen, hätte aber auch keinen Schock, da keine derb-drastischen Worte aus dem Fäkal- und Sexualbereich verwendet werden. Pocta möchte niemanden schockieren, als Favoritner Kind kenne er ja die Ausdrücke, verwende sie aber nicht auf der Bühne. Daher, meint er, bleibe das Szenepublikum, das nach seinem Dafürhalten eher auf die derbe Art von Humor Wert lege, den „Giftzwerge"-Auftritten fern.

Die „Giftzwerge" gehören zu den wenigen Ensemblekabaretts in Österreich („Heilbutt und Rosen", „Brennesseln"). Selbst wenn die Anzahl der Ensemblemitglieder auf zwei reduziert wird, wie zum Beispiel bei Monica Weinzettl und Gerold Rudle, erhöht sich die Summe der österreichischen Ensemblekabaretts nur unwesentlich.

Politisches Kabarett wird allerdings auch von Einzelpersonen gemacht, wie zum Beispiel von Werner Schneyder oder Alfred Dorfer und Florian Scheuba, die mit anderen bekannten Kabarettisten bei der Eröffnung einer neuen Kabarett-Bühne in Wien auftraten. Im „Stadtsaal“ spielen nicht nur Kabarettisten, sondern es treten auch Vertreter anderer Kultursparten auf. Auch Künstler aus anderen deutschsprachigen Ländern geben hier Gastauftritte. Der „Stadtsaal“, ein ehemaliger Ballsaal, der 1870 erbaut worden war, wurde am 3.1.2011 eröffnet und befindet sich auf der Mariahilfer Straße im 6. Bezirk. Für die Umbauarbeiten erhielten die Betreiber weder von öffentlicher Hand, noch von privaten Sponsoren finanzielle Hilfe.[99]

Die Gruppe „maschek“ steht für eine neue Art des politischen Kabaretts. Sie synchronisiert einerseits live zusammengeschnittenes Videomaterial (z. B. in „Willkommen Österreich“ im Österreichischen Fernsehen), indem sie den darin agierenden Personen mit verstellter Stimme völlig andere Worte als im Original gesagt, in den Mund legen. „maschek“ ist auch für das Puppentheater, ähnlich dem Kasperltheater, mit dem sie im „Rabenhof Theater“ auftreten, bekannt. Vorbilder für die Holzpuppen sind Personen des öffentlichen Lebens. Die Protagonisten des Puppentheaters werden von dem Karikaturisten Gerhard Haderer gezeichnet, die Puppenköpfe dann nach diesen Vorgaben gestaltet. „maschek“-Gruppenmitglieder sind Peter Hörmanseder, Ulrich Salamun und Robert Stachel.

„Politisches Kabarett“, so wie Ady Pocta es versteht, ist kaum zu finden. Er lehnt die direkte Beschimpfung einzelner Politiker auf der Bühne ab, auch wenn sie für noch so originell gehalten werden sollte. Pocta hält diese Art der Schmähung auch nicht für zielführend, da sie beim Publikum zum Mitleidseffekt mit dem Beschimpften führen könne: „Na, das braucht er sich aber auch nicht gefallen zu lassen!“

Dieses krasse Lästern und Bloßstellen ist eines der Mittel, die in der Comedy verwendet werden. Da diese Art der spaßhaften Bühnenunterhaltung im Zunehmen begriffen ist, auch wenn die Mittel der Darstellung nicht immer so zotig und drastisch sein müssen wie zu Beginn geschildert, können auch die Akteure nicht mehr als Kabarettisten bezeichnet werden, sondern eher als Entertainer, als Unterhaltungskünstler.

[99] Die Presse.com v. 31.12.2010 http://diepresse.com/home/kultur/news/622129/StadtsaalEroffnung_Das-Kabarett-im-alten-Ballsaal Zugr.: 23.10.2014

Auf die Frage, ob eine Auflösung der „Giftzwerge“ das Ende des klassischen politischen Nummern-Kabaretts in Österreich bedeuten würde, antwortet Ady Pocta eher ausweichend, dass diese Behauptung aus seinem Munde anmaßend klingen würde.[100]

Der Vollständigkeit, aber auch der Ehre wegen, soll nicht unerwähnt bleiben, dass Ady Pocta für seine künstlerische Tätigkeit am 11.6.2014 von Bundespräsident Heinz Fischer der Titel „Professor“ verliehen wurde.

2.4 Theater

Theater bezeichnet in unserem Sprachgebrauch sowohl das Gebäude, in dem Theater gespielt wird, als auch den Vorgang des Theaterspielens selbst.

Eine andere Möglichkeit, Theater zu präsentieren, ist das Theatercafé in seinen verschiedenen Formen.

2.4.1 Theatercafé, Café im Theater

Theatercafés sind entweder in einem Theatergebäude (zum Beispiel das Café Oper in der Wiener Staatsoper) oder in der Nähe eines Theaters (zum Beispiel das Theatercafé in der Linken Wienzeile in der Nähe des Theaters an der Wien) angesiedelt. Beides sind Cafés, die ihren Namen nur wegen der Nähe zum jeweiligen Theatergebäude erhalten haben, aber nur als Kaffeehäuser ohne darin stattfindende Theaterereignisse geführt werden.

Eine andere Form von Theatercafés stellen Theater dar, die in Räumen eines Kaffeehauses untergebracht sind, wie z. B. „Die neue Tribüne“, die 1953 unter dem Namen „Theater die Tribüne“ gegründet wurde, und sich im Keller des Café Landtmann im ersten Bezirk befindet. Die Namensänderung erfolgte mit dem Direktorenwechsel im Jahr 2002. Nach den Angaben auf der Homepage werden außer Theater auch Lese- und Musikabende, sowie Buchpräsentationen geboten.[101]

Auf eine längere Geschichte kann das bereits zitierte Kellertheater im Souterrain des Café Prückl im ersten Bezirk zurückblicken, das als „Der liebe Augustin“ 1931 von

[100] Interview mit Ady Pocta im Hotel-Restaurant „Bergwirt“, 1130 Wien, Maxingstr. 76, am 2.6.2014, Tonaufzeichnung im Besitz d. Verf.
[101] http://www.tribuenewien.at/chronik.htm Zugr. 1.11.2014

Stella Kadmon gegründet wurde und später den Namen „Kabarett Stadnikow“ erhielt (siehe Punkt „Kabarett in Wien“).

2.4.2 Café-théâtre

Über die Entstehung des Café-théâtre in Paris gibt es verschiedene Meinungen. Eine Gruppe sieht bereits die „Cabarets rive gauche“ der 50er-Jahre und nach deren Untergang die Gründung des Cabarets „La Vieille Grille“ als Anfänge des Café-théâtre. Immerhin wurden hier ab 1961 Theaterstücke und andere Unterhaltungsarten geboten.

Die meisten Leute vertreten aber die Meinung, dass Bernard da Costa das Café-théâtre gegründet habe. Er ließ erstmals am 26. Februar 1966 im Pariser „Café Le Royal“ ein Theaterstück aufführen mit der Absicht, ihm und bis dahin unbekannten Autoren die Möglichkeit eines Zugangs zum bislang für Außenstehende nicht zugänglichen Pariser Theatersystem zu eröffnen.

Ein weniger patriotischer, aber realistischer Zugang ist die Tatsache, dass bereits 1958 Joe Cino in New York im Zuge der Off-Off-Broadway-Künstlerbewegung, eine der Bewegungen, die sich gegen das etablierte kommerzielle Theater richtete, das „Caffè Cino“ eröffnete. Das Café wurde zu einem Veranstaltungsort, an dem Dichterlesungen, folk-music-Konzerte und später auch Theaterstücke vor den Caffè-Gästen stattfanden. Es gibt verschiedene Meinungen darüber, inwieweit und ob überhaupt die Entstehung des Café-théâtre davon beeinflusst wurde.[102]

2.4.2.1 Wiener Cafétheater der 1960er-Jahre

1967/68 wurde das Cafétheater im Café Einfalt in der Goldschmiedgasse 9 im 1. Bezirk gegründet. Initiatoren waren Götz Fritsch und andere Theaterwissenschaftsstudenten. Die Spielfläche entstand durch das entsprechende Gruppieren von Tischen, und die Kombikarte für Kaffee und Theater kostete zwanzig Schilling. Aus Platzgründen fanden bereits 1968/69 Aufführungen von Theaterstücken im heute nicht mehr existenten Studententheater „Die Arche“ statt. Das Cafétheater wechselte an

[102] Grosse, Bettina: Das Café-théâtre als kulturelles Zeitdokument: Geschichte, Gattung, Rezeption. Tübingen: Narr. 1990. S. 42f.

verschiedene Spielorte, z. B. ins Votiv-Espresso, Museum des 20. Jahrhunderts, für ein Gastspiel: Akademietheater usw.

Mit Saisonbeginn 1973/74 nannte sich das Cafétheater „Ensemble-Theater“. Unter diesem Namen spielte es für drei Jahre im „Neuen Theater am Kärntnertor“. 1977 übersiedelte es ins „Kleine Theater im Konzerthaus“ und fand 1981 im ehemaligen „Fattys Saloon“ als „Ensemble-Theater am Petersplatz“ seine vorläufige Heimat.[103]

2009 erfolgte eine Neuübernahme des Theaters, es wurde zur „Garage X Theater Petersplatz“. Seit der Zusammenlegung mit dem „Stadtlabor Kabelwerk“ im 12. Bezirk heißt die Spielstätte am Petersplatz nun „Werk X Eldorado“, die in Meidling „Werk X“.

2.4.3 Pub Theatres

Die meisten der Londoner Pubs sind hunderte von Jahren alt. In den Gebäuden war früher meist im oberen Stock eine Bierbrauerei oder einige Zimmer, die an Reisende vermietet wurden, untergebracht.

Als diese Bräuche im 20. Jahrhundert auszusterben begannen, sahen sich die Gastwirte nach neuen Einnahmequellen für ihre leerstehenden Zimmer um. Und da zwischen Pubs und Theater in London immer eine große Nähe bestand, bildeten sich kleine, intime Theater und Kabarett-Räumlichkeiten.

Demgemäß ist das moderne „Pub Theatre“ ein relativ neues Phänomen, allerdings mit Wurzeln, die bis ins Mittelalter reichen. Wenn der Gastwirt seinerzeit den bei ihm untergebrachten Theatertruppen gestattete, in seinem Hof aufzutreten, konnte er von den Theater-Besuchern Eintritt verlangen und natürlich Essen und Bier verkaufen. Besucher, die das Schauspiel von der überdachten Galerie aus sehen wollten, zahlten einen höheren Preis.

Das heutige „Pub-Theatre“ ist ein relativ kleiner Raum unter oder über dem eigentlichen Pub und bietet oft weniger als 100 Leuten Platz. Die Distanz zwischen Zuschauer und Schauspieler beträgt ungefähr 1,20 m, und die auftretenden Schauspieler können meist noch nicht mit klingendem Namen aufwarten. Das

[103] Paller, Hans: „Das Theater und das Wiener Kaffeehaus“. Diplomarbeit. Universität Wien. 2012. S. 77ff.

Publikum besteht vorwiegend aus Theaterliebhabern und Schauspielschülern, Schauspielern, Regisseuren, Schauspielagenten usw.[104]

2.4.4 Extemporieren

Wenn Schauspieler aus dem Stegreif Äußerungen von sich geben, die mit dem Stück an sich nichts zu tun haben, wird vom Extemporieren gesprochen. Anlass für Extempores kann ein Vorkommnis, eine Äußerung im Publikum oder eine ähnliche Situation sein.

Meister dieser Kunst, die von allen auf der Bühne befindlichen Schauspielern Schlagfertigkeit und Improvisation verlangt, war vor allem Johann Nestroy, wobei seine Improvisationen meist in G'stanzl- und Reimform Tagesereignisse parodierten.

2.5 KLETTENHEIMERS KLEINKUNSTCAFÉ[105]

Für „klettenheimers KleinKunstCafé", 1080 Wien, Lederergasse 17, zeichnen zwei Leute verantwortlich, nämlich das Ehepaar Jörg Klettenheimer und Marie Mandelbaum. Beide sind, wie auf ihrer Homepage nachgelesen werden kann, gelernte Schauspieler.[106] Klettenheimers sind mittlerweile in der Kleinkunstszene ein Begriff, weil es ein Theatercafé oder Cafétheater in dieser Form zumindest in Österreich nicht noch einmal gibt. Mandelbaum und Klettenheimer bewirtschaften ihr Unternehmen zur Gänze selbst. Das heißt, sie sind zuständig für die Ausstattung des Lokals und der Bühne, für die Kostüme, sie schreiben ihre Stücke selbst, und sie streichen auch die Brötchen, die vor der Vorstellung und in der Pause zusätzlich zu Getränken erworben werden können, selbst.

Am 28.11.2013 nach der Vorstellung beantworteten Marie Mandelbaum und Jörg Klettenheimer in „klettenheimers KleinKunstCafé" viele Fragen. Vor allem Marie Mandelbaum wirkte sehr müde und war trotzdem dankenswerterweise bereit, sich den Fragen zu stellen.

[104] http://gouk.about.com/od/entertainmentandnightlife/qt/London_Theatre_Pubs.htm Zugr.: 31.7.2014
[105] http://www.klettenheimers.com/ Zugr. 4.11.2013
[106] "klettenheimers KleinKunstCafé" http://www.klettenheimers.com/index.html Zugr. 21.1.2014

2.5.1 Das Ensemble

Beide Künstler haben der Verfasserin Informationen zu ihrem Werdegang übermittelt.[107] Verifizierte Informationen werden in der vorliegenden Arbeit mit entsprechenden Quellenangaben versehen.

2.5.1.1 Jörg Klettenheimer

machte demnach nach eigenen Angaben von 1986 bis 1988 eine Schauspielausbildung an der Schauspielschule Krauss in Wien.

Er war von 27.12.1986 bis 31.12.1987 als Eleve, von 1.1.1988 bis 31.8.1990 als Schauspieler Mitglied des Burgtheaterensembles.[108] Während dieser Zeit trat er in folgenden Stücken auf: „Hamlet“[109], „Richard III.“[110], „Hermannsschlacht“[111], „Elvis & John“[112], „Der Barometermacher auf der Zauberinsel“[113], „Der Lauf der Welt“[114], „Wilhelm Tell“[115], „Der Schützling“[116].

Im „Deutschen Bühnen-Jahrbuch“ ist Klettenheimer auch als Schauspieler im Ateliertheater in Wien angeführt[117], nach seinen Angaben trat er in „Die Troerinnen“ des Euripides auf.

Jörg Klettenheimer scheint auch im Schauspieler-Archiv (1987-2006) des „Theaters zum Fürchten“ (TZF) auf[118]. Das TZF ist der Trägerverein für verschiedene theatralische Aktivitäten.[119] Es wurde 1987 von Bruno Max gegründet, spielte zuerst an verschiedenen Plätzen, und dann 12 Jahre lang in den Gewölben der Burg Liechtenstein in Maria Enzersdorf in N.Ö. Seit 1995 ist das ehemalige Atlantiskino, die

---

[107] Unterlagen im Besitz d. Verf.
[108] Burgtheater 1976-2009. Aufführungen und Besetzungen. Hgg. v. Burgtheater GmbH., Universitätsring 2, 1010 Wien. Zusammenstellung und Bearbeitung des Materials, Redaktion: Katharina Fundulus. Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag. 2012. S. 520.
[109] Ebd. S. 98
[110] Ebd. S. 112
[111] Ebd. S. 113
[112] Ebd. S. 118
[113] Ebd. S. 120
[114] Ebd. S. 129
[115] Ebd. S. 131
[116] Ebd. S. 133
[117] Deutsches Bühnen-Jahrbuch: das große Adressbuch für Bühne, Film, Funk und Fernsehen. 103. 1994/95. Hg.: Genossensch. Dt. Bühnen-Angehöriger . Hamburg: Verl. d. Bühnenschriften-Vertriebs-Ges. Berlin : Günther (in Komm.); Berlin: Genossenschaft Dt. Bühnen-Angehöriger; Hamburg: Hermes. 1994. S. 553.
[118] http://www.theaterzumfuerchten.at/tzf/archiv/schauspieler.htm Zugr.: 13.5.2014
[119] http://www.theaterzumfuerchten.at/tzf/geschichte.htm Zugr.: 13.5.2014

Scala, die Wiener Basis. 1998 konnte das Mödlinger Stadttheater als Repertoiretheater dazugenommen werden.

Nach dem Lebenslauf von Jörg Klettenheimer spielte er 1995 in einigen Stücken in der Scala, u.a. in „Der Jude von Malta“ und 1996 in „Tarelkins Tod“ und auf der Burg Liechtenstein den Caliban in „Der Sturm“.

1993 tritt er als Co-Autor des Stückes „Schorschi und die Große Drachenshow“, eine Eigenproduktion des Klagenfurter Ensembles, in Erscheinung.[120]

2.5.1.2 Marie Mandelbaum

ist ein Künstlername. Der richtige Name ist der Verfasserin bekannt, soll hier jedoch aus Fairness gegenüber der Künstlerin nicht preisgegeben werden.

Marie Mandelbaum studierte nachweisbar von 1985 bis 1989 am Max Reinhardt-Seminar Schauspiel und nach eigenen Angaben am Konservatorium der Stadt Wien Klavier und Gesang.

Sie war von vom 1.9.1987 bis 31.12.1987 als Elevin und 1988 als Ensemblemitglied am Burgtheater[121] und trat in diesem Jahr in „Elvis & John“[122] auf.

Im „Deutschen Bühnen-Jahrbuch“ wird sie 1991 als Schauspielerin des „Theaters Gruppe 80“ erwähnt.[123] Im selben Jahr wirkte sie in „Franz und frei – ein Musical“, eine Produktion des Dario Fo-Theaters, mit.[124]

Auch Marie Mandelbaum scheint – allerdings unter anderem Namen - im Schauspieler-Archiv (1987-2006) des „Theaters zum Fürchten“ auf.[125] . Nach den Angaben in ihrem Lebenslauf spielte auch sie 1995 in Stücken in der Scala, u.a. „Der Jude von Malta“ und auf der Burg Liechtenstein „Schade, dass sie eine Hure war“.

---

[120] http://klagenfurterensemble.at/das-k-e/eigenproduktionen/ Zugr.: 13.5.2014

[121] Burgtheater 1976-2009. Aufführungen und Besetzungen. Hgg. v. Burgtheater GmbH., Universitätsring 2, 1010 Wien. Zusammenstellung und Bearbeitung des Materials, Redaktion: Katharina Fundulus. Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag. 2012. S. 577

[122] Ebd. S. 118

[123] Deutsches Bühnen-Jahrbuch: das große Adressbuch für Bühne, Film, Funk und Fernsehen. 1990/1991. Hg.: Genossensch. Dt. Bühnen-Angehöriger. Hamburg: Verl. d. Bühnenschriften-Vertriebs-Ges. Berlin: Günther (in Komm.); Berlin: Genossenschaft Dt. Bühnen-Angehöriger; Hamburg: Hermes. 1991. S. 587

[124] Pfeiffer, Gabriele C.: Kommt herbei! Eintritt frei. Comoedianten sind da. Ich erzähle Euch die Geschichte vom Dario Fo-Theater in den Arbeiterbezirken. Wien: Mandelbaum Verl. 2009. S. 217

[125] http://www.theaterzumfuerchten.at/tzf/archiv/schauspieler.htm Zugr.: 13.5.2014

Beide Klettenheimers fungieren auch als Sprecherin und Sprecher für Hörbücher, die der Österreichische Blinden- und Sehbehindertenverband zur Ausleihe anbietet.[126]

2.5.2 Klettenheimers im KleinKunstCafé

Für das Publikum sind die Beiden „Schauspieler zum Anfassen". Sie schenken Getränke aus und verkaufen die reservierten Karten. Kurz vor 20 Uhr werden die noch vorhandenen Brötchen, Nüsse und dergleichen von der Theke entfernt, diese nochmals mit einem Tuch saubergewischt, die Schürzen verschwinden, und dann beginnt die Vorstellung.

2.5.3 Anfänge bis heute

Die folgenden Angaben stammen aus dem Interview zwischen Klettenheimers und der Verfasserin, das am 28.11.2013 in „klettenheimers KleinKunstCafé" nach der Vorstellung geführt wurde.[127] Quellen für Details, die nicht aus dem Interview stammen, werden extra zitiert.

Laut eigenen Erzählungen soll das „Klettenheimer", wie „klettenheimers KleinKunstCafé" gemeinhin bezeichnet wird, aus der Not heraus entstanden sein. Marie Mandelbaum verfasste ein Stück aus Frauenmonologen mit Gedichten von dem britischen Dichter William Blake (1757-1827) als Mittelpunkt und vertonte es. Da es aber kein Theater aufführen wollte, entstand der Plan, ein eigenes zu gründen. Es dauerte noch einige Jahre bis zur Entstehung, da erstens kein geeignetes Lokal zu finden war, und es zweitens einen längeren Aufenthalt in Berlin gab.

Als eines der Vorbilder für ihr Theater nennt Marie Mandelbaum die englischen Pub-Theater.[128] Abgesehen davon, dass man dort ebenso wie bei Klettenheimers während der Vorstellung sein Getränk konsumieren kann, gibt es bei beiden Einrichtungen eine unmittelbare Nähe zu den Schauspielern.

Ohne Lokal, aber doch schon mit der fixen Idee, ein Theater mit Ausschank und Nähe zum Publikum zu betreiben, legte Marie Mandelbaum 1998 am WIFI (Wirtschaftsförderungsinstitut der Wirtschaftskammer) die Konzessionsprüfung für das

[126] http://www.hoerbuecherei.at/home/hoerbuechereikontakt/sprecherinnen/sprecherinnenliste?help=1 Zugr.: 13.5.2014
[127] Interview mit Jörg Klettenheimer und Marie Mandelbaum am 28.11.2013 in „klettenheimers KleinKunstCafé", 1080 Wien, Lederergasse 17. Als Hördokument im Besitz d. Verf.
[128] http://www.zeit.de/2012/45/London-Pub-Theater Zugr.: 18.3.2014

Gastgewerbe ab, die die Voraussetzung für die unternehmerische Ausübung gastgewerblicher Tätigkeit bildet.[129]

Als dann ein Lokal gefunden war, begannen Klettenheimers mit der nicht genehmigungspflichtigen Präsentation von Gesangsstücken und Monologen. Die spätere Aufführung von Szenischem erforderte jedoch die Genehmigung zum Betreiben eines Theaters. Dafür gibt es allerdings einige Auflagen, die auch streng überprüft werden. So muss z. B. die Eingangstür genug Platz für einen Rollstuhl bieten und die entsprechende Anzahl von Fluchtwegen und Notleuchten vorhanden sein. Um also die Betriebsanlagengenehmigung zu erhalten, mussten und müssen immer noch etliche gesetzliche Vorgaben erfüllt werden: z. B. dürfen während der Vorstellung keine Kerzen auf den Tischen brennen, und alle verwendeten Stoffe, wie beispielsweise Vorhänge, müssen mit feuerhemmenden Substanzen imprägniert sein.

Heute gibt es im KleinKunstCafé drei Vorstellungen pro Woche (Donnerstag, Freitag, Samstag), und im Sommer ist das Lokal zwei Monate geschlossen. Zu Beginn, als der Popularitätsgrad der Klettenheimers eher gering war, musste öfter als dreimal in der Woche gespielt werden und mitunter vor sehr wenigen Leuten. Es wurde immer gespielt, unabhängig von der Anzahl der Zuschauer.

Es dauerte ca. drei Jahre bis die Einnahmen die Ausgaben decken konnten. Marie Mandelbaums Jungunternehmerförderung für das Gastgewerbe half über die Runden, und einmal wurde von Klettenheimers auch eine Förderung auf Bezirksebene in Höhe von 700 Euro in Anspruch genommen. Dafür musste aber über die gesamte Spielzeit auf jeder stückbezogenen Aussendung, jedem Plakat und jedem Programm das „Dankeschön“ an den Bezirk angeführt sein. Das Einreichen um Förderung gleich im ersten Jahr des Bestehens bei der Kulturabteilung der Stadt Wien (MA 7) gestaltete sich schwieriger als vorher angenommen. Marie Mandelbaum probierte es mit einem neuen Stück „Auf nach La Mancha“ und bekam gleich beim Einreichungsversuch von dem zuständigen Beamten eine Abfuhr, da der meinte, sie brauche gar nicht einzureichen, weil sie auf Grund der Kaffeehausgenehmigung sowieso nichts bekomme.

[129] "klettenheimers KleinKunstCafé" http://www.klettenheimers.com/klettenheimers.html Zugr.: 22.1.2014

Klettenheimers haben nach eigenen Angaben nie wieder um Förderung angesucht, weder auf Bezirks- noch auf Landesebene.

2.5.4 Das KleinKunstCafé - Austattung

Das „Klettenheimer“ hat vierzig Sitzplätze. Kleine Tische, um die Sessel gruppiert sind, und ganz hinten an der Wand ein kleines Zweiersofa im Biedermeierlook, bilden den Zuschauerraum. Auch die Schank wird in das Spiel miteinbezogen.

Das Lokal hatte laut Marie Mandelbaum immer mit Gastronomie zu tun. Der hintere Raum war schon bei der Lokalübernahme erhöht und bietet heute im vorderen Bereich Platz für die Bühne, im hinteren Bereich - für den Zuschauer selbstverständlich unsichtbar - sind Technik und Garderobe untergebracht. Irgendwann im Laufe der Zeit, meint Marie Mandelbaum, muss auch „etwas Ägyptisches“ im Lokal Platz gefunden haben, denn davon zeugten heute noch die hieroglyphenartigen Zeichen auf den Säulen und rund um die Fenster. Zwar seien im Lokal zwischendurch auch Speisen verkauft, aber ansonsten sei es seit langer Zeit als Kaffeehaus genützt worden.

2.5.5 Inszenierung

Ein Abend im Theatercafé hat eine ausgewogene Dramaturgie. Der Raum, seine Ausstattung, der Kontakt mit dem Ehepaar Klettenheimer usw. bilden den Rahmen für das eigentliche Stück, das von Klettenheimers immer auf höchst eigenwillige Art inszeniert wird.

2.5.5.1 Rahmenhandlung: das „Drumherum“

Der Empfang im KleinKunstCafé ist beinahe freundschaftlich. Beide Schauspieler stehen bereits geschminkt hinter der Theke, tragen aber über ihren jeweiligen Kostümen noch Schürzen. Die Hereinkommenden werden schon beim Öffnen der Tür freundlich mit „Grüß‘ euch!“ begrüßt. Das „Du“ ist obligat. Man gibt seinen Namen an, übernimmt und bezahlt die reservierten Karten und wird zu seinem Platz gewiesen. Auf Grund der beschränkten Raumgröße reicht eine Handbewegung als Richtungsangabe, um den richtigen Tisch zu finden. Die Getränke, die man von der Schank mitnimmt, werden auf einer kleinen Karte schriftlich festgehalten. Im Regelfall wird in der Pause noch Nachschub an Getränken, Brötchen oder Nüssen geholt und

auf den kleinen Karten ergänzt. Die Abrechnung und Bezahlung erfolgt daher meist erst nach Ende der Vorstellung.

Da Klettenheimers alle administrativen, aber auch gastronomischen Aufgaben selbst erledigen, ist der enge Umgang mit den Schauspielern schon beim Abholen der reservierten Karten und beim Bestellen der Getränke gegeben.

2.5.5.2 Binnenhandlung: das Stück

Die in dieser Arbeit besprochene Klettenheimer – Darbietung hat den Titel „Die heilige Johanna von der Lederergasse oder Der Klettenheimer muss auf die Couch“ und stand vom 12.10.2013 bis 26.4.2014 auf dem Programm. Grundlage für das Stück ist Friedrich Schillers „Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie“. Vom Ehepaar Klettenheimer wurden allerdings Handlungsstränge hinzugefügt, die thematisch mit dem Originalstück nichts zu tun haben.

Friedrich Schillers „Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie“ vs. Klettenheimers „Die heilige Johanna von der Lederergasse oder Der Klettenheimer muss auf die Couch“

An Hand eines Ausschnittes aus dem Prolog soll eine Auswahl der dramaturgischen Mittel gezeigt werden, die Klettenheimers im Stück einsetzen. Als Grundlage dafür dient die Vorstellung vom 3.4.2014.[130]

Während es sich bei Schillers „Johanna“ um einen durchgehenden Handlungsstrang handelt, gibt es bei der Klettenheimer-Aufführung eine eindeutige Rahmen- und Binnenhandlung.

Die Rahmenhandlung wird von der Identitätskrise Jörg Klettenheimers, der Konsultation einer Psychologin, der Therapie und deren Auswirkungen auf Klettenheimer gebildet. Die Binnenhandlung entsteht durch den Versuch, trotz der Vernichtung großer Original-Textteile ein zusammenhängendes Stück zu schaffen.

Die Eingangssequenz wird von Klaviermusik begleitet und zeigt für ca. zwei Minuten die fast leere Bühne. In deren Mitte steht ein kleines Häuschen mit einem ausgeschnittenen Herz in der Tür. Es ist unschwer als rustikale Ausgabe einer Toilette

[130] Schriftliche Aufzeichnungen zu der Aufführung am 3.4.2014 im Besitz d. Verf.

erkennbar. In weiterer Folge wird sich zeigen, dass dies der zentrale Ort des Stückes ist, wo wichtige Entscheidungen für den weiteren Verlauf getroffen werden, bzw. folgenschwere Vorgänge den Fortgang der Handlung beeinflussen.

Die Bühnenausstattung ändert sich im Verlauf des Stückes nicht. Erfordert die Handlung mehr als zwei Schauspieler, wird der große Videoschirm neben der Bühne zu Hilfe genommen, auf dem dann die jeweilige Handlung dargestellt wird. Als Schauspieler in verschiedenen Rollen fungieren Jörg Klettenheimer und Marie Mandelbaum. Beide Klettenheimers haben winzige Fernbedienungen, mit denen Licht und Ton geschaltet werden können.

Die erste Szene der Rahmenhandlung findet in der Praxis einer Psychologin, gespielt von Marie Mandelbaum, statt. Das Publikum folgt dem Geschehen am Videoschirm.

Klettenheimer hat eine depressive Verstimmung und findet, alles drehe sich nur ums Geld, alles sei teuer und sozial ungerecht. Er erzählt von einem Streit mit seiner Frau, die immer die Welt verändern möchte, und er finde, das bringe alles nichts. Zur Identitätskrise trage auch sein Beruf als Schauspieler bei. Die Psychologin führt seine Beschwerden auf seinen Stuhlgang zurück und verordnet ihm eine Basendiät, die sich auf Grund des vielen Gemüses außerordentlich förderlich auf seinen Stoffwechsel auswirkt. Um seine Selbstfindungsprobleme zu lösen, empfiehlt sie, die üblichen Hygieneverrichtungen nicht mit herkömmlichem Klopapier vorzunehmen, sondern dafür Klassiker zu benützen.

Die Rahmenhandlung findet ihre Fortsetzung auf der Bühne, wo Marie Mandelbaum eine der häufig im Stück vorkommenden Unterhaltungen mit ihrem Mann durch die geschlossene Klotür führt. Begleitet werden diese Unterhaltungen immer wieder vom Wasserrauschen der Spülung. Der Stimme Jörg Klettenheimers lässt auf große Anstrengung schließen und wird mit lautem Publikumsgelächter quittiert.

Klettenheimer verwendet für die von der Psychologin empfohlene Klassiker-Therapie Reclam-Hefte. Das aktuell in Gebrauch befindliche ist Schillers „Johanna von Orleans“. Er kommt mit seiner Frau bei der durch die verschlossene Herz-Tür geführten Unterhaltung überein, aus dem Rest des Textes ein Stück zu machen. Da durch die fehlenden Seiten, die bereits im Kanal schwimmen und unrettbar verloren sind, Lücken entstanden sind, müssten diese anders ausgefüllt werden.

Die ersten schon fehlenden Seiten der „Johanna“ rezitiert Klettenheimer aus dem Gedächtnis. Daher ist Thibauts Auftrittsmonolog („Ja, liebe Nachbarn! Heute sind wir noch / Franzosen, freie Bürger noch….“ Schiller, Prolog, 1. Auftritt) extrem gekürzt. In der Klettenheimer-Bearbeitung wird die momentane Lage („Rings brennen Dörfer, Städte. Näher stets / Und näher wälzt sich der Verheerung Rauch…“) in Kurzversion dargestellt und davor noch mit einem Satz erwähnt, dass der Vater Thibaut die Töchter gerne verheiraten möchte, um sie in der Kriegssituation versorgt zu wissen. Der Rest des Originaltextes, in dem es um die Zusammenführung von zweien seiner Töchter mit ihren zukünftigen Ehemännern geht, fehlt.

Es wird von Jörg Klettenheimer auf die historische Unschärfe in Schillers Werk hingewiesen, da die drei Töchter in der beschriebenen Form nicht existiert haben. Er gibt auch Informationen über den geschichtlichen Hintergrund: es gehe um den Hundertjährigen Krieg (von 1337 bis 1453), die Franzosen kämpften gegen die Engländer.

Der zweite Auftritt des Prologs über den gescheiterten Versuch Thibauts, Johanna mit Raimond zu verheiraten und in dem sie von ihrem Vater beschuldigt wird, mit dem Bösen im Bunde zu stehen und nicht von christlicher Demut zu sein, wird bei Klettenheimers zur Gänze gestrichen.

Im dritten Auftritt kommt eine dritte Person dazu, nämlich Bertrand, der den Kriegshelm bringt, den ihm eine alte Frau aufgenötigt hat. Hier kommt wieder der Videoschirm ins Spiel. Der Helm landet bei Mandelbaum alias Johanna, die ihn nicht mehr hergibt. Die Klettenheimer-Inszenierung überspringt den Kriegsbericht von Bertrand und die Zurechtweisung Johannas durch ihren Vater, als sie ihre Absicht kundtut, in den Krieg zu ziehen und den Feind zu besiegen.

Thibauts Aufruf, die normale Arbeit fortzusetzen und die Politik den Großen zu überlassen, wird stark gekürzt wiedergegeben („Wir sind friedliche Landleute, wissen nicht / Das Schwert zu führen, noch das kriegerische Ross zu tummeln…“ Schiller, Prolog, 3. Auftritt).

„Der will sich raushalten. Ein stinknormaler Bürger.“ urteilt Marie Mandelbaum. Worauf Jörg Klettenheimer antwortet: „Wir sind politisch nicht gebildet genug, um zu verstehen, was um uns vorgeht. […] Was bleibt uns übrig, als zuzusehen, wie unsere

Schulden uns zu Sklaven machen. Hauptsache, man ist g'sund, gell?" fragt er die Zuschauer.

Zu Beginn des 4. Auftritts ist Johanna allein auf der Bühne. Der Anfang ihres Monolog „Lebt wohl ihr Berge, ihr geliebten Triften, / Ihr traulich stillen Täler lebet wohl! […]" (Schiller: „Jungfrau von Orleans", 4. Auftritt) ist in der Klettenheimer-Fassung einerseits leicht gekürzt, andererseits mit Teilen anderer Textstellen ergänzt und beginnt etwas holprig. Das gehört aber zur Inszenierung, da Mandelbaum ihr anfängliches Stottern mit den „komischen braunen Flecken" auf der Textvorlage rechtfertigt, wegen der sie einige Stellen nicht gut lesen könne. Ein entscheidender Unterschied zum Original ist aber, dass der Text in der Klettenheimer-Bearbeitung von Marie Mandelbaum vertont wurde und auch von ihr gesungen wird.

Die wegen der sozialen Ungerechtigkeit der Welt depressive Verstimmung Klettenheimers zu Beginn führt über die Bemerkung, dass uns die Verschuldung zu Sklaven mache, in direkter Linie zu den später im Stück angesprochenen Theorien[131] von Mary Elizabeth Croft („How I clobbered every bureaucratic cash-confiscatory agency known to man", 2008[132]) und Theodore R. Thoren und Richard F. Warner („The Truth in Money Book", 1980[133]). Demnach nehme der Staat auf den Namen eines jeden Neugeborenen einen Kredit auf, den dieser Bürger sein Leben lang zurückzahlen müsse. Von Marie Mandelbaum kommt der Hinweis auf die Bücher von Jean Ziegler, dem Schweizer Soziologen und Politiker, der „doch in seinen Büchern auch immer die globalen Zusammenhänge beschreibt".

Jean Ziegler (geb. 1934) weist in seinen Büchern und den Medien immer wieder darauf hin, dass für den Hunger in der Welt vor allem die Wirtschaftsstrukturen verantwortlich sind und Hunger daher organisiertes Verbrechen sei. Verantwortlich dafür seien die Rohstoffspekulanten. Als UN-Sonderberichterstatter besuchte er die internationalen Notgebiete und tritt für das Recht auf Nahrung ein.[134]

[131] Die zitierten Texte zu den finanzwissenschaftlichen Theorien wurden der Verfasserin von Klettenheimers per E-Mail übermittelt.
[132] http://www.spiritualeconomicsnow.net/solutions/How_I_06.pdf Zugr.: 15.1.2014
[133] http://spaceghetto.net/Thoren&Warner-The_Truth_in_Money_Book-scientific_analysis_of_debt-money_system_for_layman-1980-.pdf Zugr. 15.1.1014
[134] derStandard.at v. 21.2.2013 http://derstandard.at/1360161035793/Ziegler-Hunger-ist-organisiertes-Verbrechen Zugr.: 2.11.2014

In unmittelbarem Zusammenhang zum Inhalt des Originalstückes steht der Hinweis auf Robert Senzig und Marcel Gay, die in dem Buch „L'affaire Jeanne d'Arc" (2007) den Mythos Johanna von Orleans zerstören wollen. Sie behaupten unter anderem, selbst der Vorname sei erfunden und entspreche nicht der historischen Wahrheit. Außerdem hätte eine Hirtin, als die sie immer dargestellt werde, keinen Zugang zu Pferden gehabt und daher nicht reiten können.[135]

Auch aktuelle Ereignisse werden nicht ausgespart. „Wie sollen wir denn die Liebesgeschichte spielen", fragt Marie Mandelbaum, „wie im Burgtheater?" Gegenfrage Klettenheimer: „Wieso? Mit doppelter Buchführung?"

Dies ist eine Anspielung auf finanzielle Unregelmäßigkeiten im Wiener Burgtheater, die noch nicht genau geklärt sind. In weiterer Folge führte die Angelegenheit Ende 2013 zur Suspendierung der kaufmännischen Direktorin Silvia Stantejsky und kurz darauf zur Entlassung des Burgtheaterdirektors Matthias Hartmann durch Kulturminister Ostermayer.

Klettenheimers versuchen im Laufe des Stückes immer wieder, auf das weltweite Finanzsystem hinzuweisen. Die Mittel sind mitunter drastisch: ein angeblicher Wasserrohrbruch habe am hinten befindlichen Klo einen Schaden verursacht, es sei übergegangen und alles sei nass, auch Marie Mandelbaums Geburtsurkunde. Die brauche aber in letzter Konsequenz sowieso nur der Staat, weil er darauf bei der Weltbank einen Kredit aufnehmen könne. Das defekte hintere Klo wird auch als Grund dafür genannt, dass man das auf der Bühne benützen müsse.

Marie Mandelbaum hält Jörg Klettenheimer vor, dass er „so einen komischen Dialekt spreche", worauf er antwortet, dass der Vater von Johanna aus Elsass-Lothringen komme, das sei gleich bei Baden-Württemberg und Badisch sei „halt der Dialekt, den wo ich halt jetzt kann". Jörg Klettenheimer selbst stammt aus Karlsruhe im deutschen Bundesland Baden-Württemberg.

Mandelbaum bekrittelt auch, dass alle männlichen Darsteller so aussähen wie Klettenheimer und auch dieselbe Art zu sprechen hätten. Das sei halt der Nachbar aus demselben Ort, meint er, und: „Im Waldviertel schauen auch alle gleich aus. Woran mag das wohl liegen?"

[135] http://de.ria.ru/science/20070928/81585552.html Zugr.: 4.4.2014

Bei der Aufführung am 3.4.2014 brachten die körperlichen Probleme Klettenheimers das Publikum immer wieder zum Lachen, die Hinweise auf die Weltfinanz zeigten allerdings keinen sicht- oder hörbaren Effekt.

2.5.5.3 „Geld und Scheiße“

Dieser Abschnitt der vorliegenden Arbeit soll lediglich auf den uralten mythologischen Zusammenhang der beiden Begriffe, bzw. deren psychoanalytische Erklärung durch namhafte Fachleute hinweisen. Es wird jedoch auf Grund fehlender wissenschaftlicher Vorkenntnisse davon Abstand genommen, den Versuch einer entsprechenden Analyse der beiden Termini in Bezug auf Klettenheimers „Johanna“-Bearbeitung vorzunehmen.

Geld oder Gold und Kot besitzen verschiedene Symboliken. Der unabsichtliche Schritt in Hundekot auf der Straße soll bis heute ein „Tritt ins Glück“ sein, das möglichst noch am selben Tag seinen Einzug hält. Bekannt ist auch der legendäre „Geldscheißer“, dessen Nichtvorhandensein erklären soll, warum Eltern nicht alles, was die quengelnden Kinder haben wollen, kaufen können.

Auch in der Traumdeutung hat Kot keine negative Bedeutung, im Gegenteil:

> „Kotabgabe hat wie alles in Analträumen Vorkommende nichts mit der übelriechenden Masse zu tun, die unser Körper ausscheidet. Kot ist vor allem deshalb positiv zu deuten, weil er als landwirtschaftlicher Dünger wachstumsfördernd ist. In vielen Fällen wird daher der Traum vom Kot als Übersetzung von Geld oder als Charakterdeutung gewertet. Das Ausscheiden von Exkrementen könnte demnach mit Freigebigkeit oder Ordnungssinn umschrieben werden, die Verstopfung analog als Geiz, Pedanterie, Herrschsucht, aber auch als die Angst vor einem Verlust (von Geld?).“[136]

Sigmund Freud stellte 1908 in „Charakter und Analerotik“ (Band 6 der Gesammelten Werke)[137] einen tiefenpsychologischen Zusammenhang zwischen Geld und Kot her. Personen, an denen er den Zusammenhang zwischen „dem Verhalten einer gewissen Körperfunktion und der an ihr beteiligten Organe in der Kindheit“ feststellen konnte, erregten seine Aufmerksamkeit. Seine Beobachtungen ergaben, dass die beschriebene Personengruppe besonders ordentlich, sparsam und eigensinnig war. Diese Eigenschaften träfen nach Freud auf mehrere Lebensbereiche zu, demnach könne z. B. Sparsamkeit in Geiz, Eigensinn in Trotz ausarten. Alle Angehörigen dieser Personengruppe scheinen jedoch dasselbe Schicksal in der Kindheit gehabt zu haben,

[136] http://www.traumdeutung-traumsymbole.de/Traumsymbole/verzeichnis/k/Kot.html Zugr.: 28.10.2014
[137] http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-charakter-analerotik.html Zugr.: 28.10.2014

dass sie nämlich lange mit der Bewältigung der kindlichen Stuhlinkontinenz zu kämpfen hatten. Schuld daran sei, dass es ihnen als Kind Vergnügen bereitet habe, den Stuhl zurückzuhalten. Dieser Lustnebengewinn (neben der Defäkation) soll bei den Befragten auch noch im Erwachsenenalter zum Tragen kommen.

Freud weist darauf hin, dass bereits in alten Kulturen, Mythen, Aberglauben usw. Geld und Dreck nahe beieinander liegen. So schrieb Alfred Jeremias, Pfarrer der Lutherkirche zu Leipzig: „Gold ist nach orientalischem Mythus, der in die Sagen und Märchen der Völker übergegangen ist, Dreck der Hölle."[138] Der Autor weist in der zugehörigen Fußnote darauf hin, dass es „vielleicht nicht unnötig [ist], zu bemerken, daß [sic] ‚Staub' und ‚Erde' nach orientalischem Begriff dasselbe ist."[139]

Jeremias schreibt auch:

> „Der Gedanke, daß [sic!] Gold der Dreck der Hölle ist, spiegelt sich oft in den Märchen wieder [sic!]. Das Rheingold gehört der Unterwelt, drum zieht es die Besitzer (Siegfried, die Burgunden) ins Verderben. Auri sacra fames! Nachdem Jason das vom Drachen gehütete goldene Vließ [sic!] erbeutet hat, geht er zu Grunde."[140]

Sandor Ferenczi (1873-1933), Schüler und enger Freund von Sigmund Freud[141], baut auf dessen Theorie auf, dass es Kindern Vergnügen bereite, den Stuhl zurückzuhalten, und behauptet, dass die zurückgehaltenen Fäkalien die ersten wirklichen „Ersparnisse" der Menschen seien und auch in Wechselbeziehung zu allen körperlichen oder geistigen Tätigkeiten stünden, die mit Sammeln oder Sparen zu tun hätten.[142] Ferenczi bezeichnet Kot auch als eines der ersten Spielzeuge des Kindes, wobei sich das Interesse bald zumindest teilweise auf die Materie konzentriere und auch durch ihre Beschaffenheit, wie Feuchtigkeit, Geruch usw. nicht beeinträchtigt werde. Über die Beschäftigung mit Straßenkot, der immerhin keinen unangenehmen Geruch mehr an sich habe, lande das Kind schließlich beim Sandspielen, das auf Grund der hygienischen Eigenschaften auch von den Erwachsenen gefördert

[138] Jeremias, Alfred: Monotheistische Strömungen innerhalb der babylonischen Religion. Auf Grund eines Vortrages gehalten auf dem II. internat. Kongress f. Religionsgeschichte zu Basel 1904. Leipzig: J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung. 1904. S. 96

[139] Ebd.

[140] Ebd. S. 16

[141] http://www.psyalpha.net/biografien/sandor-ferenczi Zugr.: 28.10.2014

[142] Ferenczi, S.: Bausteine zur Psychoanalyse. I. Band. Theorie. Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag. 1927. S. 111

werde.[143] Für Ferenczy ist jedoch auch Spielsand „nichts anderes als ein Koprosymbol als desodorierter und entwässerter Kot.“[144]

Theodor Reik (1988-1969), Psychologe mit Spezialgebiet psychoanalytische Literaturinterpretation und Religionspsychologie, schrieb:

> „Die Azteken, bekanntlich erst 1519 von Ferdinand Cortez entdeckt, hießen das Gold Teocuitila, zu deutsch [sic!] ‚Götterdreck‘, und heißen es noch heute so. […]“[145]

Auch in Klettenheimers „Johanna“-Aufführung wird die Kombination Geld und Kot verwendet. Allerdings haben die körperlichen Probleme Jörg Klettenheimers keine Auswirkungen, die sich in Richtung Reichtum bewegen. Beide Begriffe kommen getrennt voneinander vor. Das Thema Geld wird in sehr abgehobener Form abgehandelt, indem Theorieansätze über die Finanzgebarung der Weltbank eingestreut werden, aber darauf hingewiesen wird, dass man sowieso nichts dagegen machen könne.

In der Klettenheimer-„Johanna“-Bearbeitung werden die fehlenden Seiten der Textvorlage mit der Verwendung als Klopapier und die häufigen Klobesuche Jörg Klettenheimers auf Grund der Basendiät begründet. Man hätte das Fehlen der Seiten sicher mit demselben Effekt auch anders darlegen können: jemand könnte z. B. in das Papier irrtümlich etwas eingewickelt oder es zum Unterzünden verwendet haben. Oder ein Wohnungsbrand hätte an Stelle des Wasserrohrbruchs Dokumente vernichten können.

Klettenheimers setzen den finanzwissenschaftlichen Theorien fäkalien-, also kotbehaftete Ereignisse entgegen, was wieder zu der uralten mythologischen Bedeutung von Geld und Kot: „Gold ist der Dreck der Hölle“ zurückführt.

2.5.5.4 Interaktion mit dem Publikum

Vor allem Jörg Klettenheimer nützt jedes Vorkommnis im Publikum, um mit ihm in unmittelbaren Kontakt zu treten. Bereits vor der Vorstellung hatte ein Zuschauer ein großes Glas umgestoßen und den Inhalt verschüttet. Beide Klettenheimers mussten

[143] Ferenczi, S.: Bausteine zur Psychoanalyse. I. Band. Theorie. Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag. 1927. S. 112
[144] Ebd. S. 113
[145] Reik, Theodor: Die Höhle als völkerpsychologisches Symbol des Frauenleibes. Gold und Kot. In: Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse. Offiz. Organ d. internat. psychoanalyt. Vereinigung. Hgg v. Prof. Dr. Sigm. Freud. III. Jg. Heft 3. 1915. S.183

mit Tüchern ausrücken und den Boden aufwischen. Jörg Klettenheimer benützt solche Ereignisse, um dem Verursacher zum Gaudium des Publikums immer wieder kleine Sticheleien zukommen zu lassen. In einer Szene wird eine Zuschauerin von ihm scheinbar gewürgt. Auch in diesem Fall ziehen sich seine Fragen um ihr Wohlergehen und seine Scherze darüber durch den restlichen Abend.

2.5.5.5 Vergleich mit den Fäkaliendramen von Werner Schwab

Auch wenn sich zumindest im ersten Moment der inhaltliche Vergleich Klettenheimers „Johanna"-Bearbeitung und Werner Schwabs Fäkaliendramen aufdrängen mag, muss doch gesagt werden, dass Schwab in seinen Stücken eine Sprache verwendet, die zwar im landläufigen Sinn als sehr ordinär bezeichnet werden könnte und sich oft im unmittelbaren Umfeld von „Kot" befindet, sich aber höchst kreativ punkto Wortschöpfung und Ausdruckskraft darstellt.

Die Klettenheimersche Sprache hat nicht die Wortgewalt, die jene von Schwab besitzt. In seinen Stücken bildet die Sprache und wie sie angewendet wird, den eigentlichen Inhalt. Schwab hatte einen ganz speziellen Umgang mit Sprache, die auch bald als das „Schwabische" bezeichnet wurde. Das „Schwabische" scheint auf den ersten Blick aggressiv und abstoßend zu sein, ein Eindruck, der sich durch das häufige Verwenden von Fäkalausdrücken noch verstärkt:

> „Da scheiß ich aber meine ganze Wochenration da hinauf auf ihren Wetterdruck und auf ihren jugendlichen Hermann, bis da aber schon überhaupt kein Übermut herausschauen kann aus dem Haufen."

sagt Herr Kovacic in „Volksvernichtung".[146]

Während Klettenheimers ihre Kritik am Weltgeschehen direkt ansprechen und das Publikum damit aber kaum aus der Ruhe bringen können, verwendet Schwab stattdessen negativ belegte Schlagwörter wie „Endlösung", „Untermensch", „Herrenmensch" usw. Der Hinweis auf Missstände, wie den zunehmenden Fremdenhass und Antisemitismus, erfolgt mittels Wörtern, die zu den Parolen des Nazi-Regimes gehörten.

Schwab gelingt der Bezug zu den Ungeheuerlichkeiten des Dritten Reiches, ohne das Unaussprechliche anzusprechen: „Jaaaaaa, es ist halt wirklich schad', dass der Hitler

[146] Schwab, Werner: Fäkaliendramen. Die Präsidentinnen. Übergewicht, unwichtig: Unform. Volksvernichtung. Mein Hundemund. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl. 6. Aufl. 2004. S. 136

damals vergessen hat auf deinen polnischen Leberkäsbischof“, sagt Grete hasserfüllt zu Erna in den „Präsidentinnen“.[147] Gemeint ist der geborene Pole Johannes Paul II., mit zivilem Namen Karol Wojtyla, der von 1978 bis 2005 Oberhaupt der katholischen Kirche war.

Schwab deutet entsetzliche Inhalte durch bildhafte Sprache an, die dadurch eine eigenartige, bei aller Brutalität aber eine ins Komische gehende Wirkung erzielen:

> „Die Zunge wird dir aus dem Maul heraushängen, und ich werde deinem Kadaver die Augen zudrücken, sowie man den Knopf von den modernen Klosettspülungen drücken kann…ein Druck…und der Blick und die Scheiße sind weg.“

sagt Herrmann schwärmerisch zu seiner Mutter, Frau Wurm, in „Volksvernichtung“.[148]

> „Die ‚Fäkaliendramen‘ verdienen offensichtlich ihren Namen. Schwab nimmt sich kein Blatt vor den Mund, es wird gebrunzt, geschissen und gevögelt, was das Zeug hält. Schwabs Texte brechen in tabuisierte Zonen ein, was sie zeitweise auch schwer erträglich macht. Man ist nicht gewöhnt, dass auf der Bühne solche Worte fallen“,

meint Sandra Racko[149] und zitiert aus Antonin Artauds „Letzte[n] Schriften zum Theater“: „Da, wo es nach Scheiße riecht, riecht es nach Leben.“[150]

Klettenheimers verwenden in ihrem Stück immer wieder Schillers Originaltextstellen. Die Lücken, die durch das angebliche Hinunterspülen einzelner Seiten des Reclam-Bandes entstanden sind, werden auf verschiedene Weise gefüllt. Da das Stück ja nicht komplett aufgeführt wird, sondern viele für das Verstehen der Handlung wichtige Szenen fehlen, gibt es Angaben zum Handlungsfortgang, zum geschichtlichen Hintergrund und auch kritische Details zur internationalen Finanzgebarung, die für Schillers Drama unerheblich sind.

Der „Fäkalienbezug“ tritt bei Klettenheimers „Johanna“-Version nur bei der Bühnenausstattung und der Rahmenhandlung in Erscheinung: das rustikale Herzerl-Klo auf der Bühne mit den regelmäßigen Spülgeräuschen, die Anstrengung in der Stimme von Jörg Klettenheimer bei seiner dortigen Verrichtung oder der auf Grund der vielen braunen Flecken schwer lesbare Text.

---

[147] Schwab, Werner: Fäkaliendramen. Die Präsidentinnen. Übergewicht, unwichtig: Unform. Volksvernichtung. Mein Hundemund. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl. 6. Aufl. 2004. S. 33

[148] Ebd. S. 128

[149] Racko, Sandra: Das Schwabische und der Dreck. Zum Sprachgebrauch in Werner Schwabs *Fäkaliendramen.* Diplomarbeit. Universität Wien: 1995. S. 119

[150] Ebd.

Klettenheimers bedienen sich in ihrem Stück keiner Fäkalausdrücke und machen keine Sprachexperimente wie Werner Schwab, sondern fügen einen klassischen Originaltext, ihre persönliche Einstellung zu globalen Angelegenheiten und menschliche Bedürfnisse zusammen. Die Kritik an den internationalen Finanzproblemen, die Klettenheimers offenbar am Herzen liegt, gerät jedoch durch die krassen Übergänge von einer Handlungsebene in eine andere in den Hintergrund. Die Tragweite der angesprochenen Probleme kann vom Publikum daher kaum wahrgenommen werden.

Die Verletzung von Tabus, die in Schwabs Fäkaliendramen angewendet wird, und auch die brutale und obszöne Sprache, können es mit sich bringen, dass die Empörung über diese Äußerlichkeiten eine Auseinandersetzung mit dem Sinn dahinter verhindert. Aber letztlich „[bewirkt] die Sprache die Brutalitäten und Obszönitäten nicht, sie bildet sie nur ab.“[151]

Vergleicht man nun die Fäkaliendramen Schwabs mit Klettenheimers Adaption der „Jungfrau von Orleans“, verbirgt sich in deren Stück kein tieferer Sinn hinter den fäkalbezogenen Versatzstücken. Sie werden nur für die Dramaturgie des Stückes verwendet, um die verschiedenen Handlungsstränge miteinander zu verschränken. Denn der Verlust von Teilen aus Schillers Textvorlage könnte z. B. auch durch dessen lange Lagerung im Keller, am Dachboden oder in Großmutters altem Bücherregal und Schimmelflecken und Bücherskorpione erklärt werden.

2.5.6 Unternehmensform, Finanzielles

„Klettenheimers KleinKunstCafé“ ist aus betriebswirtschaftlicher Sicht eine „Offene Gesellschaft“.[152] Bei der Gründung einer OG ist kein Stammkapital erforderlich. Allerdings haften die Gesellschafter persönlich und unbeschränkt für Verbindlichkeiten der Gesellschaft.[153] Um Förderungen und Subventionen suchen die Klettenheimers nach eigenen Angaben nicht an.

[151] Racko, Sandra: Das Schwabische und der Dreck. Zum Sprachgebrauch in Werner Schwabs Fäkaliendramen. Diplomarbeit. Universität Wien: 1995. S. 121

[152] http://www.compnet.at/klettenheimer-mandelbaum-og Zugr.: 15.2.2014

[153] https://www.wko.at/Content.Node/Service/Wirtschaftsrecht-und-Gewerberecht/Gesellschaftsrecht/Unternehmensrecht/Gesellschaftsformen/Welche_Gesellschaftsformen_gibt_es_in_Oesterreich_.html Zugr.: 15.2.2014

Die Kartenpreise bewegen sich im Verhältnis zu vergleichbaren Kleinkunstbühnen im Höchstniveau. Studentenkarten kosten 20 Euro, normale Karten 30 Euro.[154] Die Preise für Aufstrichbrötchen und Getränke wurden mit den Preislisten eines Lokals im Museumsquartier und eines im 9. Bezirk verglichen, sie weisen keine auffälligen Unterschiede auf.[155]

2.5.7 Aktuelle Situation

Klettenheimers können von den Einnahmen ihres Theater-Cafés leben. Ihr Lokal wird an den spielfreien Tagen weder vermietet, noch gibt es geschlossene Veranstaltungen. Auch in den beiden Ferienmonaten im Sommer bleibt das Lokal geschlossen.

Ihre Werbung beschränkt sich auf Programmankündigungen, die zwar nichts kosten, aber von den Tageszeitungen nicht unbedingt immer gedruckt werden. Nur in der Wiener Stadtzeitung „Falter“ sind Klettenheimers mit ihrem Programm regelmäßig vertreten. In der Anfangszeit des Theatercafés wurden noch alle Zeitungen von Klettenheimers zu ihren Programmen eingeladen. Die Erwartung war, dass die Zeitungen Artikel über sie bringen würden und so ein gewisser Werbeeffekt entstehen könnte. Die Hoffnung wurde enttäuscht, von den Eingeladenen kam niemand. Einmal, im Jahr 2003, gab es allerdings einen sehr freundlichen Artikel in der „Wiener Zeitung“[156] .

2.5.8 Abschließendes

Laut übermitteltem Lebenslauf haben Klettenheimers bereits eine Reihe von Jahren als Ehepaar hinter sich. Seit 2000 gibt es „klettenheimers KleinKunstCafé“, und ebenso lang inszeniert sich das Künstlerpaar als Theaterpaar. In ihrem Theater ist für das Publikum keine Aufgabenverteilung spürbar, beide verkaufen Tickets, Brötchen und Getränke, und beide stehen mit umgebundenen Schürzen hinter der Schank. In früheren Stücken, wie z. B. „Die Abenteuer des Perikles“ spielen beide auch abwechselnd Frauen- und Männerrollen. Die Rollenverteilung ist also aus Sicht des Publikums ausgeglichen.

---

[154] http://www.klettenheimers.com/klettenheimers.html Zugr.: 10.4.2014

[155] Liste im Besitz d. Verf.

[156] http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/161114_Geheimtipp-im-achten-Bezirk.html Zugr.: 15.12.2013

„Marie Mandelbaum“ ist ein Künstlername mit harmonischem, weichem Klang. „Jörg Klettenheimer“ klingt dagegen eher etwas sperrig, er bildet den raueren Gegenpart. Die beiden Namen ergänzen einander sprachmelodisch und gehen in der Kombination „Mandelbaum/Klettenheimer“ angenehm ins Ohr, was für den Erinnerungseffekt beim Publikum nicht unerheblich ist.

Marie Mandelbaum und Jörg Klettenheimer ist es offenbar ein Anliegen, dem Publikum ihre persönliche Weltsicht zu vermitteln. In dem aktuellen Stück werden regelmäßige Einschübe zur globalen Finanzgebarung gemacht, die jedoch nach Beobachtung der Verfasserin zumindest am 3.4.2014 so gut wie keinen Effekt beim Publikum hervorrufen. Denn es kann davon ausgegangen werden, dass bei Zustimmung zumindest beipflichtend geklatscht wird. Zur Vermittlung von politisch oder gesellschaftspolitisch brisanten Themen könnte in diesem Zusammenhang der Ausspruch des Obergiftzwergs Ady Pocta über den „Politiker als Tepp“ etwas abgewandelt lauten: „Es reicht nicht, das Publikum von der Bühne herunter belehren zu wollen. Man muss so spielen, dass es von selbst darauf kommt.“

Im Interview erwähnt Marie Mandelbaum einmal, wie wichtig ihr und Jörg Klettenheimer Sprache ist, und wie schön jene von Schiller sei. In dem vorliegenden Stück konnte diese Aussage nicht verifiziert werden, da zu wenige Original-Textstellen verwendet werden und diese neben der Dominanz von Klettenheimers psychischen und körperlichen Problemen und den weltwirtschaftlichen Anliegen untergehen.

2.5.9 Aktuelle Situation

Die aktuelle Situation des KleinKunstCafés geht aus einer Notiz auf seiner Homepage hervor:

> „Liebe Leute, dieses Jahr haben wir KEINE Vorstellungen mehr geplant. Wir begeben uns zu Studienzwecken ins Ausland – und vermelden spätestens Anfang 2015, wie es bei uns weiter geht.“

2.5.10 Bisherige Stücke, chronologisch[157]

SWEET DREAMS. EINE ONE-WOMAN-SHOW: 9.12.2000 – 4.3.2001, 2.3. – 27.4.2002, 25.10. 2006-27.1.2007

[157] http://www.klettenheimers.com/klettenheimers.html Zugr.: 28.10.2014

HAMLET COMEDY TONIGHT! DIE ONE-MAN-SHOW: 8.3.-29.4.2001, 4.1.-1.3.2003, 13.4.-16.7.2005

GEORGES & MARIE: 4.5.-26.8.2001, 27.9.-29.11.2003. 23.2.-5.7.2008

DURCHBRUCH! oder: HERR JOSEF ZEIGT SEINE ROTEN SOCKEN: 1.9.-25.11.2001

DIE ABENTEUER DES PERIKLES: Ein Spektakel für zwei Komödianten: 1.12.1002-24.2.2002, 10.1.2004-17.4.2004, 22.8.2007-9.2.2008

ÖDIPUS: die legende lebt: 8.5. – 27.7.2002

AUF NACH LA MANCHA: 24.8. – 31.12.2002, 9.10. – 18.12.2004, 20.8.2008 – 21.3.2009

WIEN-BERLIN U. RETOUR: 9.12.2002-10.12.2002

SOHO-BLUES: 15.3. – 2.7.2003, 7.1. – 13.5.2006

WO DER WILDBACH RAUSCHT: 1.12.2012 – 30.3.2013

DAS JUBILÄUM oder WIE ICH LERNTE, DAS PUBLIKUM ZU LIEBEN: 6.-20.12.2003, 31.12.2003 – 3.1.2004

PEKING: ENTE oder D. WIDERSPENSTIGEN ZÄHMUNG: 12.5. – 2.10.2004, 4. 4. – 19.12.2009

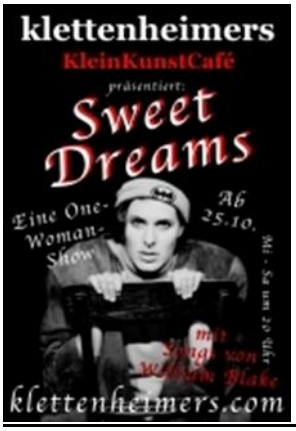
HERR KAMINSKI UND FRÄULEIN ROSENBLATT REDUZIEREN SICH: 29.12.2004 – 26.3.2005

KAFFEEHAUSOPER oder DIE MACHT DES SCHICKSALS: 24.8. – 31.12.2005, 8.1. – 10.7.2010

MACBETH oder DER BETRIEBSAUSFLUG: 7.3. bis 28.7.2007, 1.10.2011 – 16.6.2012

DREIGROSCHENBALLADE: 18.9.2010 – 28.5.2011

DIE HEILIGE JOHANNA DER LEDERERGASSE oder DER KLETTENHEIMER MUSS AUF DIE COUCH: 12.10.2013-26.4.2014


klettenheimers
KleinKunstCafé
präsentiert:
Sweet Dreams
Eine One-Woman-Show
Ab 25.10.
klettenheimers.com

klettenheimers
KleinKunstCafé
präsentiert
Hamlet
Comedy Tonight!
Die One-Man-Show
8. März - 29. April 2001
täglich (außer Mo) um 20:00 Uhr
8, Lederergasse 17

klettenheimers
KleinKunstCafé
präsentiert
Georges & Marie
4. Mai - 26. August 2001
Reservierungen: 402 54 78
8, Lederergasse 17

klettenheimers
KleinKunstCafé
präsentiert
Durchbruch!
oder: Herr Josef zeigt seine roten Socken
1. September bis 25.November 2001
8, Lederergasse 17 - 402 54 78
klettenheimers.com

klettenheimers
KleinKunstCafé
William Shakespeares
Die Abenteuer des
Perikles
Ein Spektakel für zwei Komödianten
Mi-Sa
20 Uhr
Karten
20 €
Pawlatschen-Theater
klettenheimers.com

klettenheimers
KleinKunstCafé
?
oedipus
:die legende lebt
klettenheimers.com

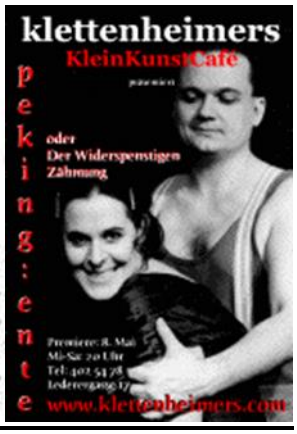
klettenheimers
KleinKunstCafé
präsentiert
Auf nach La Mancha!
www.klettenheimers.com

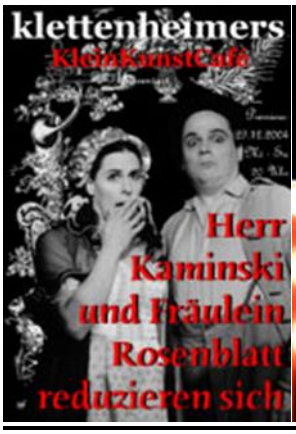
klettenheimers
KleinKunstCafé
präsentiert
Wien - Berlin
und
retour
anlässlich des 2. Jahrestags
am 9. Dezember 2002
1080 Wien, Lederergasse 17 - Tel: 402 54 78
www.klettenheimers.com

klettenheimers
KleinKunstCafé
ab 7. Jänner 2006
Soho-Blues
Ein Fall für Edward Looney
klettenheimers.com

klettenheimers
KleinKunstCafé
Theater der anderen Art
Wo der Wildbach rauscht!
Ein wüst romantisches Singspiel

klettenheimers
KleinKunstCafé
präsentiert
Das Jubiläum
oder Wie ich lernte, das Publikum zu lieben


klettenheimers
KleinKunstCafé
peking:ente
oder
Der Widerspenstigen Zähmung
Premiere: 8. Mai
Mi-Sa: 20 Uhr
Tel: 402 54 78
Lederergasse 17
www.klettenheimers.com


klettenheimers
KleinKunstCafé
Herr Kaminski und Fräulein Rosenblatt reduzieren sich

klettenheimers
KleinKunstCafé
Die KaffeeHausOper
Fast eine SeifenOper
oder
Die Macht des Schicksals

klettenheimers
KleinKunstCafé
Eine KaffeeHausOper
klettenheimers.com
ab 1. Oktober 2011
Macbeth oder
Der Betriebsausflug

KLETTENHEIMERS
KLEINKUNSTCAFE
DIE DREI GROSCHEN BALLADE
EINE MODERNE GAUNEROPER
AB 18. SEPTEMBER 2010
KLETTENHEIMERS.COM

Abbildung 1 Klettenheimer-Programme seit Beginn[158]

2.6 Musik

Musikalisches Theater stellt eine der vier klassischen Gattungen des Theaters dar. Die drei anderen Sparten werden aus dem Sprech-, Figuren- und Tanztheater gebildet.

> „Aus evolutionärer Sicht baut Musik […] nicht auf der Entwicklung von Sprache auf, sondern Musik ist tatsächlich Grundlage der Sprache."[159]

Dirk Böttger unterscheidet das „musikalische Theater", zu dem außer der Oper auch die Operette und das Musical zählen, und das „Musiktheater". Damit bezeichnet Böttger vor allem das von Richard Wagner angestrebte „Gesamtkunstwerk", welches Musik, Text und Darstellung gleichberechtigt nebeneinander stellt. Zum Unterschied von der „Nummernoper", die Arien, verbunden durch Rezitative, aneinanderreiht, war es Wagner ein Anliegen, ein durchkomponiertes Werk zu schaffen. Das bedeutet, dass es keine Unterbrechung durch Rezitative gibt, sondern eine Einheit geschaffen wird. Der sinngemäße Zusammenhang wird durch das Wiederholen der jeweiligen Leitmotive hergestellt.

2.6.1 Oper

Die Oper entstand erst rund 2000 Jahre nach dem Sprechtheater, in dem sie auch ihre Wurzeln hat. Opern, also musikalische Dramen, deren Handlungsverlauf mit Gesang, Musik und darstellender Kunst gestaltet wird, gibt es seit rund 400 Jahren.

[158] http://www.klettenheimers.com/klettenheimers.html Zugr.: 28.10.2014
[159] Koelsch, Stefan & Schröger, Erich: Neurowissenschaftliche Grundlagen der Musikwahrnehmung. In: Musikpsychologie. Das neue Handbuch. Hgg. v. Bruhn, Herbert u.a. Reinbek: Rowohlt Verl. GmbH. 2008. S.409f.

2.6.2 Operette

Émile Zola (1840-1902) gibt in seinem Roman „Nana“ seine Meinung zur Operette kund: „Die Operette ist ein öffentliches Übel, man sollte sie erwürgen wie eine schädliche Bestie.“[160] Der französische Komponist Camille Saint-Saens (1835-1921) dagegen bezeichnet sie als „eine auf Abwege geratene Tochter der Oper“, die aber deswegen „nicht weniger charmant“ sei.[161]

Die Operette stellt eine andere Schiene des musikalischen Theaters dar. Jacques Offenbach (eigentl. Jakob Eberst, geb. in Offenbach, 1819-1880) gilt als Begründer des Genres Operette. 1958 wird in Paris seine erste zweiaktige Operette „Orpheus in der Unterwelt“ uraufgeführt. Angeblich hat Offenbach selbst nur einmal für eines seiner Werke die Bezeichnung „opérette“ (kleine Oper) verwendet.

In Wien entwickelte sich die Operette aus dem Singspiel und den Volksstücken, den entscheidenden Anstoß für die Entstehung gab allerdings der französische Einfluss. Als erste Wiener Operette gilt Franz von Suppés „Das Pensionat“, die 1860 im „Carltheater“ im zweiten Bezirk uraufgeführt wurde. Kennzeichnend für die Wiener Operette sind die verwendeten Tanzrhythmen, allen voran der Walzer.

Anfang des 20. Jahrhunderts verloren Operetten beim Publikum immer mehr an Bedeutung, und Revuen wurden zunehmend beliebter.

2.7 L.E.O. - LETZTES ERFREULICHES OPERNTHEATER[162]

Unter Beibehaltung der Böttgerschen Einteilung kann das L.E.O. - abweichend von seiner eigenen Bezeichnung „Letztes Erfreuliches *Opern*theater“ - als „musikalisches Theater“ bezeichnet werden. Die dritte der vorgestellten Bühnen bietet Opern, Operetten, Wienerlieder, Chansons und Ähnliches. Die Darbietungen bewegen sich ausschließlich im musikalischen Bereich, und das L.E.O. bildet bereits einen festen Bestandteil in der einschlägigen Kleinkunstszene Wiens.

Verglichen mit einem etablierten Opernhaus Wiens, wie das „Theater an der Wien – Das neue Opernhaus“, lässt sich die besondere Position des L.E.O. besser darstellen.

[160] Böttger, Dirk: Das Musikalische Theater. Oper, Operette, Musical. Düsseldorf und Zürich: Patmos Verlag. 2007. S. 517
[161] Ebd.
[162] http://www.theaterleo.at/ Zugr.: 2.12.2013

„Das Theater an der Wien“ gehört mit dem „Raimundtheater“ und dem „Ronacher“ zu den Vereinigten Bühnen Wien, einem Tochterunternehmen der Wien Holding. Seit dem Mozartjahr 2006 ist das „Theater an der Wien“ eine Spielstätte für Opern.

Das L.E.O. hat zum Unterschied vom „Theater an der Wien“ kein eigenes Haus, sondern ist zur Miete in einem ehemaligen, langgezogenen Geschäftslokal untergebracht. Das Portal ist daher – passend zu den anderen Geschäftsportalen dieses Teils der Ungargasse im 3. Bezirk – schmucklos und unauffällig. Da man noch dazu in dieser Gegend nicht unbedingt ein Opernhaus vermuten würde, muss man beim ersten Besuch das L.E.O. nach der Hausnummer suchen, was beim „Theater an der Wien“ nicht nötig ist. Allein die Lage in der Linken Wienzeile, beinahe in der Innenstadt, und der auffällig gestaltete äußere Eingangsbereich erfordern keine gezielte Suche, es reicht für Erstbesucher eine vage Ortsangabe.

Opernbesucher, die auf große Bühnen, üppige Ausstattung und große Namen Wert legen, werden in Stefan Fleischhackers L.E.O. allerdings nicht zu finden sein. Hier kommt die bereits zitierte wohlwollende Definition des Begriffes „Kleinkunst“ von Karin Kontny als die „große Kunst mit kleinen Mitteln“ voll zum Tragen. Selbstverständlich sind sowohl das L.E.O. als auch das „Theater an der Wien“ auf Subventionen angewiesen. Die Unterschiede in der Förderungshöhe ergeben sich auch durch den stark unterschiedlichen Aufwand bezüglich der Betriebs- und Personalkosten für das Haus und die auftretenden Künstler. Dazu kommt, dass das Theater an der Wien ein Prestigeprojekt ist, das durch namhafte Stars, das Stagione-System und zwölf Monate Spielzeit internationales Niveau bieten soll. Die Ankündigung, dass wegen gestiegener Orchesterkosten für Musicals innerhalb der Vereinigten Bühnen Wiens Stellen abgebaut werden müssten, führt zu einer Erhöhung der Förderung. Dieses Verfahren geht jedoch zu Lasten des Förderungsbudgets für Freie Bühnen.[163] Und von hier bezieht – wenn sein Antrag wohlwollend behandelt wird – auch das L.E.O. seine Förderungen.

Der Direktor des Hauses, Stefan Fleischhacker, war dankenswerterweise bereit, am 21.2.2014 auf viele Fragen Antworten zu geben. Die folgenden Angaben stammen aus diesem Gespräch zwischen Stefan Fleischhacker und der Verfasserin, das im Büro

[163] http://derstandard.at/1385168912432/Vereinigte-Buehnen-Wien-bekommen-wieder-mehr-Subvention Zugr.: 1.9.2014

des L.E.O. geführt wurde.[164] Quellen für Details, die nicht aus dem Interview stammen, werden extra zitiert.

Auch Stefan Fleischhacker erfüllt in seinem Theater verschiedene Funktionen. Er fungiert als Direktor des L.E.O. und tritt als Sänger, Regisseur, Bühnen- und Kostümbildner in Erscheinung. In letzter Konsequenz bestimmt er, welche Oper als nächste einstudiert wird, weil er den Spielplan zusammenstellt, ist jedoch nach eigener Aussage für gute Vorschläge der Ensemblemitglieder jederzeit offen.

2.7.1 Das Ensemble

Das Opernensemble besteht ausschließlich aus Sängern mit Gesangsausbildung bzw. Profimusikern.[165]

Stefan Fleischhacker, Gründungsmitglied und Tenor, machte in Mailand und Wien eine Gesangsausbildung. Zusätzlich beherrscht er das Kunstpfeifen und tritt damit auf verschiedenen Bühnen auf.[166] In welcher Einrichtung er in Mailand und Wien die Ausbildung zum Sänger gemacht hat, konnte nicht festgestellt werden.

Elena Schreiber, Gründungsmitglied und Sopran, studierte Gesang am Konservatorium der Stadt Wien.[167]

Stephen Delaney, Gründungsmitglied, Lied-, Opern- und Schlagerpianist wurde in Sidney und Wien ausgebildet.[168]

Martin Thoma, Bariton, Gesangsstudium am Konservatorium der Stadt Wien.[169]

Teresa Gardner, Sopran, Gesangsstudium in ihrer Heimatstadt Lissabon.[170]

Apostol Milenkov, Bassbariton, geboren in Sofia, Gesangsausbildung an der Staatlichen Musikakademie in Bulgarien.[171]

---

[164] Interview mit Stefan Fleischhacker am 21.2.2014 im L.E.O. 1030 Wien, Ungargasse 18. Tondokument im Besitz d. Verf.
[165] http://www.theaterleo.at/was_bis/kuenstler.html Zugr.: 8.4.2014
[166] http://www.stefanfleischhacker.at/tags/ueber-stefan Zugr.: 8.4.2014
[167] http://www.elenaschreiber.at/lesen/lesen.02.html Zugr.: 8.4.2014
[168] http://www.meisterkurse.com/index.php?task=inst&stask=det&id=771 Zugr.: 8.4.2014
[169] http://www.thoma-stammler.at/gesang.html#w_Lehrer Zugr.: 8.4.2014
[170] http://www.konzertvereinigung.at/bios/gardner_t.htm Zugr.: 8.4.2014
[171] http://www.sirene.at/apostol_milenkov Zugr.: 8.4.2014

Annette Fischer, Sopran, Gesangsstudium an der Hochschule in Weimar.[172]

Michael Havlicek, Bariton, Gesangsstudium am Konservatorium der Stadt Wien.[173]

Kerstin Grotrian**,** Sopran, Gesangsstudium am Konservatorium der Stadt Wien[174]

Paul Müller, Bariton[175]

Christina Renghofer, Klavier- und Instrumentalpädagogikstudium an der Universität Wien[176]

Georg Wacks, künstlerische Ausbildung und Gesangsausbildung unter anderem an der Universität Wien.[177]

Erika Weiss-Wichert, Sopran, Klavier- und Gesangsstudium an der Universität Wien[178]

Antonia Lersch, Klavierbegleitung, und Werner Riegler haben zwar keine Gesangsausbildung, treten auch nicht in Opern, aber in anderen Genres auf, z. B. mit Wienerliedern oder Chansons.

2.7.2 Entstehung bis heute

Für Stefan Fleischhacker war schon während seines Studiums in Mailand klar, dass auch er durchaus imstande sei, ein Stück auf die Bühne zu stellen. Nach der Rückkehr nach Wien macht er sich auf die Suche nach geeigneten Partnern zur Verwirklichung seiner Idee. Wichtig war ihm die Verbindung von Bildender mit Darstellender Kunst, um – wie er es nennt – „sozusagen ein Stück in einem Guss" auf die Bühne zu bringen. Wichtig ist Fleischhacker bis heute die Optik, das heißt, bei der Auseinandersetzung mit einem Stück hat er bereits fixe Vorstellungen davon, auf welche Art er die Oper auf die Bühne bringen möchte. Er ist sicher, dass es eher schwer für ihn wäre, mit anderen Bühnenbildnern zusammenzuarbeiten, da er bereits eine Art „Gesamtvision" von dem Stück habe.

[172] http://www.annettefischer.info/ Zugr.: 8.4.2014
[173] http://michaelhavlicek.weebly.com/biografie.html Zugr.: 8.4.2014
[174] http://www.buehnebaden.at/personen/kuenstlerinnen/grotrian-kerstin Zugr.: 8.4.2014
[175] http://www.theaterleo.at/was_bis/kuenstler.html Zugr.: 8.4.2014
[176]https://sites.google.com/site/klavierunterrichtwien/%C3%BCbermich Zugr.: 8.4.2014
[177] http://www.wacksentertainment.com/index.php?id=9 Zugr.: 8.4.2014
[178]http://www.instrumentor.ch/erika-weiss-wichert Zugr.: 8.4.2014

1993 gründeten Stefan Fleischhacker, Stephen Delaney und Elena Schreiber den Verein L.E.O. Am Beginn gab es allerdings noch kein fixes Lokal, später für einige Monate ein Kellerlokal in der Geusaugasse im 3. Bezirk. In der jetzigen Form existiert das Musiktheater seit 1998. Damals war das L.E.O. auch im selben Bezirk, nicht weit vom jetzigen Standort entfernt, in einer ehemaligen Tapeziererwerkstatt in der Baumannstraße untergebracht. Heute residiert an dieser Adresse das Theater Olé, „Wiens erstbestes Theaterhaus für Clownerie".[179] Seit 2008, weil das vorherige Lokal zu klein wurde, ist das L.E.O. im 3. Bezirk, Ungargasse 18, zu finden. Früher befand sich hier eine Bäckerei.[180]

2.7.3 Inszenierung

Schon das Straßenportal des L.E.O. spiegelt die Einstellung von Stefan Fleischhacker wider. Er sagt im Interview:

> „Mir geht es um den magischen Raum. Einen Raum, den man als Besucher einer Stadt gerne finden möchte […] Man sieht es von außen nicht und kommt auf einmal in ein verzaubertes Ambiente hinein."

2.7.3.1 Raumausstattung

Das Lokal wirkt von außen ganz und gar nicht wie ein Theater, sondern eher wie ein etwas heruntergekommenes Geschäft. Die Auslagengestaltung ist karg. Es steht ein Bilderrahmen im Schaufenster, statt eines Bildes sind aber innerhalb des Rahmens Fotos von Ensemblemitgliedern in Postkartengröße befestigt.

Über der Eingangstür ist ein Schild mit der Aufschrift „L.E.O." und darüber „Letztes Erfreuliches Operntheater" angebracht.

Die Wände des Vorraums, in dem man die reservierten Karten übernimmt und bezahlt, sind im oberen Bereich mit interessanten Fresken bemalt, darunter hängen verschiedene Bilder und Poster. Auf einer alten Anrichte sind Folder und Spielpläne ausgelegt. Im folgenden Raum kann man Mäntel und Jacken an den Garderobehaken an der Wand aufhängen. Die Wände sind denkbar einfach mit Zeitungspapier tapeziert. Den Gegenpol zu dieser Schlichtheit bildet der Kristallluster an der Decke. Der kleine Raum daneben offeriert ein Mini-Buffet: kleine Schmalzbrot-Schnitten,

[179] http://www.theater-ole.at/index.php?page=Theater Zugr.:
[180] http://www.kunst-kultur.at/topevent.php?tb=r&nr=806 Zugr.: 9.3.2014

einige Getränke mit und ohne Alkohol. Ein umgedrehter Kunststoff-Zylinder daneben bietet Platz für Buffet-Spenden.

Die Anordnung der Sitzplätze im Veranstaltungssaal könnte man als von der Norm abweichend bezeichnen. Die pastellfarbenen Klappsessel mit farblich dazu passenden Sitzpolstern könnten auch in einem Gasthausgarten stehen. Es gibt einen direkten Weg vom Saaleingang zur Bühne. Links davon sind die Sesselreihen kürzer als rechts. Die Reihen selbst sind in einem leichten Bogen aufgestellt, vor dem jeweils mittleren Sessel steht ein Kaffeehaustisch mit runder Marmorplatte. Darauf kleben Haftzettel, die mit Namen und der zugewiesenen Anzahl der reservierten Plätze beschriftet sind. Es ist auch erlaubt, sein gefülltes Glas vom Buffet mitzubringen und am Tisch abzustellen. Ganz hinten im Zuschauerraum ist noch eine Loge mit einigen Sesseln untergebracht.

Wie viele Sitzplätze tatsächlich im L.E.O. zu finden sind, ließ sich nicht genau eruieren. Auch der Direktor war sich nicht ganz sicher. Schätzungen der Verfasserin bewegen sich zwischen 60 und 70. Nach Stefan Fleischhacker erfüllt das L.E.O. die bau- und feuerpolizeilichen Auflagen. Demnach gibt es die vorgeschriebene Anzahl an Notausgängen, und auch sämtliche verwendeten Stoffe sind mit Brandschutzimprägnierung versehen.

Vorbilder für das L.E.O. findet Stefan Fleischhacker in der Bildenden Kunst. Er meint, dass der französische Maler Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901) in seinen Revuebildern genau die Atmosphäre der Jahrhundertwende wiedergibt, die auch im L.E.O. vermittelt werden soll. Dazu gehört laut Fleischhacker auch die Rampenbeleuchtung, über die das L.E.O. verfügt.[181]

2.7.4 Vorstellung am 29.1.2014: „Cavalleria rusticana“, „Pagliacci“

Bei der besagten Vorstellung[182], bei der auch die Verfasserin anwesend war, standen die beiden Opern „Cavalleria rusticana“ von Pietro Mascagni und „Pagliacci“ von Ruggero Leoncavallo auf dem Programm. Auf Grund ihrer Kürze und des verwandten Inhalts werden die beiden Opern in der Regel an allen Häusern an einem Abend gezeigt.

[181] Telefonat mit Stefan Fleischhacker am 10.3.2014, schriftl. Aufzeichnung im Besitz d. Verf.
[182] Schriftliche Aufzeichnungen über die Aufführung am 29.1.2014 im Besitz d. Verf.

2.7.4.1 Ausstattung

Das Bühnenbild ist einfach. Am Bühnenhintergrund hängen von oben dünne, grün beleuchtete Stoffbahnen herab, die etwas versetzt montiert sind und dadurch den Sängern Raum für den Auftritt und Abgang bieten. Es stehen einige graue unregelmäßige geometrische Körper auf der Bühne, die wohl eine Mauer darstellen sollen. Sie strukturieren einerseits die Bühne und verbergen andererseits einige Requisiten. Auf der linken Seite steht der Flügel, der im L.E.O. ein ganzes Orchester ersetzt, er wird zu einem großen Teil von der Mauer verdeckt. Bei „Cavalleria rusticana“ steht rechts auf der Bühne ein Tisch, darauf befinden sich eine Flasche Rotwein und einige Weingläser, und zwei Sessel. Bei „Pagliacci“ werden diese Utensilien erst im Laufe der Oper hinter der Mauer, die dann auch mit bunten Fähnchen bestückt ist, hervorgenommen.

„Cavalleria rusticana“ dauert normalerweise 70 bis 75 Minuten, in der L.E.O.-Version ziemlich genau eine Stunde. Diese Zeit beinhaltet allerdings auch die Probenarbeiten mit dem „Publikumschor“ und die Zwischenerklärungen, um dem Handlungsverlauf folgen zu können. Zwei Chorstellen müssen die Zuschauer einüben, allerdings mit einfachem Text, nämlich „lalala…“ und „hallelujahalleluja….“, und einige Male muss beim Trinklied „Viva il vino spumeggiante“ „Vivat“ gerufen werden. Die Klavierbegleitung der gesamten Oper wird von Kaori Asahara, das Üben mit dem Publikum und die Erläuterung der Handlung von der Darstellerin der Mamma Lucia übernommen.

2.7.4.2 Methoden der Opern-Bearbeitung im L.E.O.

An Hand eines Ausschnittes aus „Pagliacci“ soll im Vergleich mit dem Originalwerk von Ruggero Leoncavallo versucht werden, zu zeigen, wie das L.E.O. Opern publikumswirksam bearbeitet.

Das Original beginnt mit einem orchestralen Prolog, der bereits über zwei Minuten dauert, die L.E.O.-Version beschränkt sich auf ein Klavier-Vorspiel von ungefähr 20 Sekunden.

Die Auftrittsarie von Tonio („Si può? Si può?“), eine Baritonrolle, wird auch im L.E.O. zur Gänze gesungen. Die Partie des Tonio wurde von Apostol Milenkov übernommen.

Im Original folgt die Jahrmarktszene, eine Chorszene, die mit dem Einzug des Zirkuswagens endet. Im L.E.O. wird die Chorszene weggelassen, es folgt stattdessen die Vorstellung der Sänger und das Einüben der Chorstelle „A ventitré ore“ durch eine Sängerin, die in dieser Oper keine Rolle hat. Nach gut fünf Minuten kann das Publikum Text und Melodie richtig wiedergeben.

Die Auftrittsarie des Canio (Pagliaccio), der von Stefan Fleischhacker verkörpert wird, wird zur Gänze gesungen, dabei kommt auch der Publikumschor mit „A ventitré ore“ zum Einsatz. Nedda (Colombina), Canios Frau, wird von Teresa Gardner gesungen. Im Original folgt wieder eine Chorszene, die im L.E.O. weggelassen wird. Dafür wird die Herkunft von Nedda und die Beziehung zwischen ihr und ihrem Mann erklärt, die von seiner nicht grundlosen Eifersucht bestimmt wird.

„Pagliacci“ dauert im L.E.O. inklusive der Erklärungen zum Verständnis der Handlung und der Probenarbeiten der Chorstellen rund fünfzig Minuten, das Original etwa siebzig Minuten. Bei dieser Oper muss der Publikumschor nur einmal einspringen, nämlich für Jubelrufe „A ventitré ore“. Auch „Pagliaccio“ wird ebenso wie „Cavalleria rusticana“ in italienischer Originalsprache gesungen.

Die Kürzungen der Opern erfolgen laut Fleischhacker immer nach den gleichen Gesichtspunkten: es werden Duette und Arien ohne Streichungen gesungen. Gestrichen werde alles, was über Soli hinausgeht. Auch Ouvertüren werden nicht gespielt, da nach Meinung Fleischhackers der musikalische Effekt mit dem Klavier eher dürftig sei. Lange Chorszenen, wie z. B. die Osterprozession in „Cavalleria rusticana“ werden radikal gekürzt.

2.7.4.3 Kostüme

Das L.E.O. verfügt über einen umfangreichen Kostümfundus. Er setzt sich aus Spenden aus Nachlässen, aber auch aus Selbstgeschneidertem zusammen. Stefan Fleischhacker entwirft und näht einfache Kostüme selbst. Schwierig zu fertigende Kleidungsstücke, wie z. B. Gehröcke, werden von der Mutter eines Ensemblemitglieds, die das Schneidern gelernt hat, hergestellt. Aus Zuschauersicht kann man sagen, dass bei den beiden besprochenen Opern farbenprächtige Kostüme ohne Berücksichtigung der „historical correctness“ für das sizilianische Lokalkolorit sorgten.

2.7.5 L.E.O. – Charakteristika

Der Publikumschor mit den Proben und die gekürzten Opern gehören mittlerweile zum Markenzeichen des L.E.O. Nach Stefan Fleischhacker war dies aber ursprünglich in dieser Form nicht beabsichtigt. Vielmehr lässt das umfangreiche Repertoire des L.E.O., das sich nach Angaben des Direktors ca. alle zwei Monate um eine neue Operninszenierung erweitert, mitunter nicht genug Zeit für intensive Probearbeiten. In diesem Fall wird die Rolle des Chors dem Publikum übertragen und üblicherweise, von Ausnahmen abgesehen[183], auch gerne angenommen. Schließlich wird nicht die gesamte Chorrolle gesungen, sondern nur jeweils ein kleiner Teil davon.

Stefan Fleischhacker weist allerdings darauf hin, dass das L.E.O. auch Opern in ungekürzter Form bietet, die ebenfalls in Originalsprache gesungen werden, aber ohne Erklärungen und Publikumsbeteiligung stattfinden. Fleischhacker erklärt im Interview, der Erfolg sei genauso groß wie bei den gekürzten Opern. Da das Publikum aber jetzt schon seit Jahren bei den meisten Opern zum Mitsingen aufgefordert werde, würde es sich das auch erwarten. Aber eine Grundidee sei das Mitsingen nicht gewesen.

Auch wenn die Mitarbeit des Publikums angeblich aus der Not entstanden ist, funktioniert sie zumindest am 29.1.2014 bei den beiden beschriebenen Opern sehr gut.

2.7.6 Interaktion mit dem Publikum

Die Interaktion mit dem Publikum beginnt im L.E.O. schon vor der Vorstellung. Denn der Tausch Schmalzbrot und Getränk gegen eine individuelle Spende kann als Wechselbeziehung zwischen L.E.O. und Zuschauer bezeichnet werden.

Die Chorproben mit dem Publikum werden mittlerweile bereits erwartet und haben schon Kultcharakter.

Zusätzlich geht während des Trinkliedes in „Cavalleria rusticana“ („Viva il vino spumeggiante“) der Darsteller mit einem vollen Glas durch die Zuschauerreihen und stößt mit den Leuten an.

[183] http://www.diekleinkunst.com/archiv-2013/theater-kritiken-und-berichte/l-e-o-der-fliegende-holl%C3%A4nder/ Zugr.: 1.3.2014

2.7.7 Unternehmensform

Aus betriebswirtschaftlicher Sicht ist das L.E.O. ein Verein, der nicht umsatzsteuerpflichtig ist.[184] Ein Verein darf nicht auf Gewinn ausgerichtet sein, das erwirtschaftete Vermögen darf nur für den in den Vereinsstatuten ausgewiesenen ideellen Zweck verwendet werden.[185] Wenn Vereine eine unternehmerische Tätigkeit verfolgen, sind sie umsatzsteuerpflichtig. Erzielt ein Verein allerdings über einen längeren Zeitraum keinen Gewinn, gilt er prinzipiell als umsatzsteuerbefreit, da dann die Tätigkeit als Liebhaberei angesehen wird.[186]

Im Fall des L.E.O. ist der Zweck des Vereines „das Erforschen des Phänomens Musiktheater als menschliche Ausdrucksform. Entwickeln von … Arbeitsmethoden in den Bereichen Musiktheater, Bewegungstheater, Sprechtheater."[187]

2.7.8 Aktuelle Situation

Laut Stefan Fleischhacker sind die Geldmittel im L.E.O. sehr knapp. Das Lokal hat monatliche Fixkosten von rund 5000 Euro, dazu kommen aber noch die Gagen für das Ensemble. Die Einnahmen decken ungefähr die Hälfte der Ausgaben. Der Verein ist dringend auf Subventionen angewiesen, obwohl nach Aussage Fleischhackers das L.E.O. eines der bestwirtschaftenden Theater in Wien ist. Er erhält seit 10 Jahren regelmäßig Förderungen auf Bezirksebene in Höhe von ca. 2000-3000 Euro. Förderungen der Stadt Wien empfängt das L.E.O. erst seit ca. 3-4 Jahren, weil, wie Stefan Fleischhacker meint, die Fördervoraussetzungen auf das L.E.O. nicht wirklich zuträfen, da eher experimentelles Theater gefördert werde.

Es gibt, wie man auf der Homepage sehen kann, auch private Förderer des L.E.O.[188]

2.7.9 Zusätzliche Einnahmequellen

Das L.E.O. kann gemietet werden.[189] Das bedeutet, dass das Ensemble mit einem Programm nach Wunsch aus seinem Repertoire auch für geschlossene

[184] http://www.theaterleo.at/was_ist/A.03.html Zugr.: 1.3.2014
[185] https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=20001917 Zugr.: 24.2.2014
[186] https://www.usp.gv.at/Portal.Node/usp/public/content/steuern_und_finanzen/umsatzsteuer/umsatzsteuerpflicht_vereine/Seite.800230.html Zugr.: 24.2.2014
[187] http://www.theaterleo.at/was_ist/A.03.html Zugr.: 1.3.2014
[188] http://www.theaterleo.at/spielplan/produktionen/psycho2.html Zugr.: 10.4.2014
[189] http://www.theaterleo.at/zum_mieten/zummieten01.html Zugr.: 10.3.2014

Gesellschaften spielt und ein kleines Buffet bietet oder den Platz für Selbstmitgebrachtes zur Verfügung stellt. Das Lokal wird auch für Wochenendseminare genützt. Ein Beispiel dafür ist ein Workshop für positive Selbstdarstellung, das von Februar bis Mai 2014 an vier Wochenenden im L.E.O. stattfindet.[190]

Die Preise für die L.E.O.-Eintrittskarten liegen im mittleren Bereich. Sie bewegen sich von 13 Euro für Schüler und Studenten über 25 Euro ab der vierten Reihe bis zu 30 Euro für die erste bis dritte Reihe oder einen Platz in der Loge. Auf den Plätzen in der Loge wird vom L.E.O. ein Glas Sekt gereicht.[191]

Bezahlte Werbung macht das L.E.O. nicht. Es gibt die kostenlosen Programmankündigungen in Zeitungen, über deren Erscheinen diese aber selbst entscheiden. Aber es gibt immer wieder kleine Artikel in Online-Portalen, wie z. B. „DieKleinkunst“[192] oder wien.info[193].

2.7.10 Repertoire des L.E.O.

Leider war es nicht möglich, eine komplette Aufstellung aller Opern, Operetten und der anderen musikalischen Aufführungen des L.E.O. von Beginn an bis heute zu erhalten, da die Daten laut Fleischhacker zwar vorhanden, aber noch nicht zusammengeführt sind.[194]

Nach seinen Angaben wurden im L.E.O. bisher ungefähr dreißig Opern auf die vorher beschriebene Art bearbeitet und aufgeführt. Als Beispiele nennt Fleischhacker die Komponisten Giacomo Puccini, W. A. Mozart, Giuseppe Verdi, Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, die teilweise mit mehreren Opern vertreten sind. Auch „Hoffmanns Erzählungen“ von Jacques Offenbach, und aus dem Operettenbereich unter anderem „Die Fledermaus“ und „Land des Lächelns“ kamen zur Aufführung.

Das aktuelle Programm für November 2014[195] zeigt eine Auswahl der verschiedenen musikalischen Bereiche, in denen sich das L.E.O. bewegt.

---

[190] http://www.theaterleo.at/spielplan/produktionen/ahm.html Zugr.: 10.4.2014
[191] http://www.theaterleo.at/spielplan/produktionen/psycho2.html Zugr.: 10.4.2014
[192] http://www.diekleinkunst.com/ Zugr.: 10.4.2014
[193] http://www.wien.info/de/musik-buehne/oper-operette/leo-theater Zugr.: 10.4.2014
[194] Telefonat mit St. Fleischhacker vom 5.11.2014
[195] http://www.theaterleo.at/spielplan/B.01.html Zugr.: 4.11.2014

5. - 27..November im Theater an der Wien:
L.E.O. in der Hölle!
D i e l e t z t e N a c h t

Do., 6..Nov.	**P R E M I E R E !** **Zores³**	20.00.Uhr
Sa., 8. Nov.	**AUSVERKAUFT!** **Sie haben leicht lachen!** **Robert Kolar & Alexander Kuchinka!**	20.00.Uhr
Di., 11. Nov.	**AUSVERKAUFT!** **Sie haben leicht lachen!**	20.00.Uhr
8. und 9. .Nov.	**Wochenendseminar** **Ähm, ja also...**	11.00 - 16.00.Uhr
Fr., 14..Nov.	**Rigoletto**	19.30.Uhr
Sa., 15..Nov.	**Die Fledermaus**	19.30.Uhr
Di., 18..Nov.	**Rigoletto**	19.30.Uhr
Do., 20..Nov.	**Zores³**	20.00.Uhr
Sa., 22..Nov.	**AUSVERKAUFT!** **Trio Lepschi in L.E.O!**	20.00.Uhr
Do., 27. Nov.	**ZUSATZVORSTELLUNG!** **Sie haben leicht lachen!** **Robert Kolar & Alexander Kuchinka!**	20.00.Uhr
Fr., 28. Nov.	**G A S T S P I E L:** **Days of Swing & Wines**	19.00.Uhr
Sa., 29..Nov.	**Holy Night und Sterneng´spritzter**	20.00.Uhr
29. und 30. .Nov.	**Wochenendseminar** **Ähm, ja also...**	11.00 - 16.00.Uhr

Abbildung 2 L.E.O.-Programm November 2014

„Die Hölle“ wurde 1906 von Sigmund und Leopold Natzler im Souterrain des „Theaters an der Wien“ als Unterhaltungsetablissement gegründet. Viele Unterhaltungskünstler begannen in der „Hölle“ ihre Karriere, wie z. B. Ralph Benatzky, Fritz Grünbaum, Karl Farkas, Hans Moser und auch Stella Kadmon (siehe auch Kapitel 2.1.3).

Nach Angaben Stefan Fleischhackers tritt das L.E.O. seit fünf Jahren in der „Hölle“ auf. Dabei kommen historische Kabarettprogramme mit Texten und Liedern von Fritz Grünbaum, Georg Kreisler, Hermann Leopoldi, Ralph Benatzky und Robert Stolz zur Aufführung.

Antonia Lersch und Werner Riegler treten in „Zores³“ mit Chansons auf.[196] Kabarett und Chansons bietet das Gastspiel „Sie haben leicht lachen!“ mit Robert Kolar und Alexander Kuchinka, zwei österreichischen Kabarettisten und Schauspielern.[197] Das „Trio Lepschi“, ein Wiener Männertrio, bietet Absurdes und Amüsantes, gesungen und gespielt.[198] In “Holy Night und Sterneng’spritzer“ gibt es Sketches zum Thema und Lieder aus verschiedenen Ländern mit Elena Schreiber, André Bauer und Sergey Fadeev.[199] Die näheren Beschreibungen der Programme wurden der Homepage des L.E.O. entnommen.

Das Opernrepertoire des L.E.O. beginnt mit Werken nach dem Barock (ca. 1575 bis 1770) und erstreckt sich bis zum italienischen Verismo (bis ca. 1920). Zeitgenössische Opernwerke konnten bisher nicht festgestellt werden. Das L.E.O.-Programm beinhaltet auch keine sogenannten Steh-Opern, sondern Handlungen, die „actionreich“ sind und von heftigen Gefühlen getragen werden, die auch entsprechend dargestellt werden.

Barock-Musiker versuchten mit verschiedensten Mitteln, Affekte, also Emotionen und Gefühle, auszudrücken. Instrumente, bzw. deren Klang, sollten die menschliche Stimme in ihren verschiedenen Schattierungen nachahmen. Um dem Publikumswunsch nach intensivem Gefühl nachzukommen, wurden überaus pompöse Opern geschaffen. Um die Musik noch üppiger wirken zu lassen, wurden das Orchester und die Chorstimmen getrennt im Saal aufgestellt, damit ein räumlicher Klang entstand. Barockopern sind also eher für größere Orchester und nicht nur für

[196] http://www.theaterleo.at/spielplan/produktionen/zores.html Zugr.: 4.11.2014
[197] http://www.theaterleo.at/spielplan/produktionen/kolar-kuchinka.html Zugr.: 4.11.2014
[198] http://www.theaterleo.at/spielplan/produktionen/lepschizustzvorstellung.html Zugr.: 4.11.2014
[199] http://www.theaterleo.at/spielplan/produktionen/holy%20night.html Zugr.: 4.11.2014

ein Klavier geeignet und können durch den anspruchsvollen Gesangsstil nur von darauf spezialisierten Sängern glaubhaft vorgetragen werden.

Unter Steh-Opern werden solche verstanden, in denen die Sängerinnen und Sänger zwar nicht durch ihr darstellerisches Können bei den Zuschauern Beachtung finden, aber das Publikum entweder durch enorme Bühnenpräsenz beeindrucken oder durch ihre außerordentliche Stimmqualität auffallen. Für beide Darstellungsarten gibt es das passende Publikum.

2.7.11 Intention des L.E.O.

Stefan Fleischhacker ist sicher, eine Nische im Angebot von Musiktheatern zu füllen. Er habe, sagt er im Interview, eine Einrichtung wie das L.E.O. im Musiktheaterbereich noch nirgends gesehen. Für ihn ist Musiktheater eine Einstellungssache. Ihm ist wichtig, den Leuten eine Oper quasi mit dem Vergrößerungsglas zu zeigen.

> „Ich möchte die Leute in die Geschichte hineinholen. […] Ich beobachte, dass versucht wird, die Stücke durch Adaptierung irgendwie genießbar zu machen. Das Besondere hier ist, dass ich eigentlich nur die Leute in die Stücke, in die Atmosphäre hereinholen möchte, nicht umgekehrt. Ich will nicht das Stück auf die Leute zuschneiden, sondern die Leute in das Stück hereinholen, und das ist ein grundsätzlich anderer Ansatz. So würde ich gerne einmal in der Oper oder der Volksoper eine Inszenierung machen."

2.7.12 Abschließendes

Das L.E.O. bietet vor allem klassische Musik und macht den Zugang zu Opern für Metierfremde leicht, da trotz Originalsprache in den gekürzten Fassungen immer deutsche Erklärungen geboten werden, um dem Handlungsverlauf folgen zu können. Andererseits sind aber alle wichtigen Arien in den L.E.O.-Opern-Bearbeitungen enthalten.

Dazu kommt eines der Markenzeichen des L.E.O., nämlich der Publikumschor in den gekürzten Opern. Die Probenarbeiten dafür sind für das Publikum meist recht amüsant, weil anfangs Text und Melodie von vielen Zuschauern nicht verstanden oder vergessen wurden. Und auch wenn dieser Effekt ursprünglich von Stefan Fleischhacker nicht beabsichtigt gewesen sein sollte, wird dadurch eine entspannte Grundstimmung geschaffen, was eventuelle Opernneulinge für das Geschehen auf der Bühne zugänglicher macht. Obendrein vollzieht sich das von Stefan Fleischhacker gewünschte „Hineingezogen-Werden" in das Stück, denn durch ihren gesanglichen Beitrag werden die Zuschauer ein Teil davon.

Selbstverständlich kann die ausschließliche Klavierbegleitung kein großes Orchester ersetzen, das eventuelle stimmliche Unsicherheiten oder Ungenauigkeiten sicher besser überdecken könnte. Es muss aber festgehalten werden, dass alle Sängerinnen und Sänger ihre Rollen mit großem Einsatz verkörpern.

Die Einfachheit und etwaige bauliche Unzulänglichkeiten des Lokals können durch die - wie Stefan Fleischhacker sie nennt - „zauberhafte Ausstattung" beinahe ihre Sichtbarkeit verlieren und machen sicher einen großen Teil der Atmosphäre im L.E.O. aus.

Das „Letzte Erfreuliche Operntheater" kann vielen Menschen die Schwellenangst bei Opern erleichtern bzw. nehmen und ermöglicht Opernkennern einen anderen Zugang zu musikalischen Dramen. Das L.E.O. nimmt daher - wie vorher an einigen Beispielen ausgeführt - ohne Zweifel eine einmalige und wichtige Stellung unter den Wiener Musik-Kleinkunst-Theatern ein.

Abschließend soll nicht unerwähnt bleiben, dass das L.E.O. im Gutachten 2013 der Wiener Theaterjury in der Rubrik „Spielstätten von lokaler Bedeutung" für eine Direktförderung der Stadt Wien vorgeschlagen wurde.[200]

2.7.13 Rabenhoftheater

In diesem Zusammenhang soll auch auf das musikalische Angebot in Thomas Gratzers „Rabenhoftheater" im 3. Bezirk hingewiesen werden. Hier kommt abgesehen von den Auftritten der meisten bekannten Wiener Kabarettisten (maschek, Scheuba, Vitasek, usw.) und den literarischen Abenden auch Musikalisches zur Aufführung. „Der Bogen spannt sich von Literaturabenden, über Kindertheater, Schauspiel, Musical bis zur Barockoper", ist auf der Homepage zu lesen.[201] Musikalisches Theater abseits der großen Opernhäuser bietet somit nicht nur das L.E.O. Während der Rabenhof sein Programm jedoch aus verschiedenen theatralen Sparten gestaltet, besteht das des L.E.O. ausschließlich aus musikalischem Theater aus dem U-, aber hauptsächlich dem E-Musik-Bereich.

[200] https://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/jurygutachtung2014-2017.pdf Zugr.: 3.9.2014
[201] http://www.rabenhoftheater.com/%C3%BCber-uns/ Zugr.:4.1.2014

3 SCHAUSPIELER

3.1 Vorbemerkung

In der vorliegenden Arbeit soll stellvertretend an Hand von drei Bühnen die Lage von Wiener Kleinkunstbühnen, bzw. Freien Theatern in Wien beschrieben werden. Dazu gehört aber auch, sich mit der Situation der auftretenden Darsteller auseinanderzusetzen. Ady Pocta sagt, dass keiner der mit ihm Auftretenden nur von den „Giftzwerge"-Auftritten leben kann. Aber auch die Darsteller im L.E.O. haben neben den Einnahmen aus dem „Letzen Erfreulichen Operntheater" andere Einkünfte. Die Ausnahme bei den besprochenen drei Bühnen sind Klettenheimers, die von ihren Theatercafé-Einkünften heute ihr Leben bestreiten können.

Aus den Mehrfach-Beschäftigungen von Schauspielern resultiert aber mitunter eine große Unsicherheit bezüglich der richtigen Versicherung und der zeitgerechten Meldung von Beschäftigung oder Arbeitslosigkeit.

Da durch die im nächsten Kapitel besprochene Theaterreform auch viele Schauspieler ihre Arbeitsplätze verloren haben, muss auch deren soziale Lage näher betrachtet werden. Im Folgenden soll versucht werden, einen Einblick in die gar nicht glamouröse Welt von Schauspielern, die nicht an der Spitze stehen, zu vermitteln.

Der Schauspielberuf hat im Laufe der Geschichte verschiedene Stadien der sozialen und wirtschaftlichen Anerkennung erfahren. Dementsprechend bewegte sich das Leben von darstellenden Künstlerinnen und Künstlern zwischen Armut und gutem Auskommen.

3.2 Aus dem Leben eines arbeitslosen Schauspielers

Am 4.2.2010 veröffentlichte „Wien-konkret", ein kostenloses Online-Stadtmagazin, den Brief eines arbeitslosen „gelernten" Schauspielers an Bundeskanzler Faymann.[202] Tibor Papai, der Name des Brief-Verfassers, war zu dem Zeitpunkt 39 Jahre und lebte nach eigenen Angaben mit Kind und Lebensgefährtin auf 39 Quadratmetern in einer Wiener Wohnung.

[202] http://www.wien-konkret.at/veranstaltungen/theaterprogramm/offener-brief/ Zugr.: 28.11.2013

Papai berichtet in dem Brief über seine fundierte Ausbildung als Schauspieler, die auch über die Grenzen Österreichs hinausging. Er beklagt, an keinem der größeren Theater in Österreich je einen Vorsprechtermin bekommen zu haben und dass man ihn mit standardisierten Absagen abspeise. Rollen an Freien Theatern seien zwar qualitativ oft sehr gut, von der Gage könne man aber nicht leben, schon gar nicht mit Familie. Um den Berufsschutz nicht zu verlieren, verlange jedoch das „TEAM 4“[203] von ihm, dass er in einem Jahr mindestens drei Monate als Schauspieler angemeldet sein oder über die Geringfügigkeitsgrenze verdienen müsse. Jedoch seien die Angebote, die TEAM 4 vermittelt, fast nur Jobs, deren Gage kaum über dieser Grenze liege, oder Tätigkeiten, die überhaupt kein Einkommen bringen würden.

Papai macht in seinem Brief auch durchaus überlegenswerte Vorschläge, wie man eventuell spielfreie Tage an größeren Theatern nützen und arbeitslose Theaterleute aller Kategorien einsetzen könnte.

Nachfragen bei Tibor Papai per E-Mail ergaben, dass erst die Veröffentlichung des Briefes im Internet Reaktionen hervorrief. Aber trotz Kontaktaufnahmen und Besprechungen mit Politikern, Gewerkschaftern und Vertretern aus Ministerien verliefen alle Bemühungen Papais im Sand und brachten keinen nachhaltigen Effekt.[204]

An dieser Stelle sei zwar chronologisch nicht korrekt, aber interessant als Vergleich, bzw. zur Ergänzung zu Papais Brief, der Bericht eines Verfassers mit den Initialen B.-B.[205] erwähnt, der an der Wende vom 19. zum 20. Jh. in „Die Neue Zeit“[206] einen Artikel mit dem Titel „Schilderungen aus dem Leben des Schauspielerproletariats“[207] schrieb. Schon der Titel lässt die beschriebene Problematik ahnen. „Proletariat“ als Klasse unselbständig Erwerbstätiger bezeichnet in diesem Zusammenhang die Abhängigkeit der Schauspieler von Theaterunternehmern. Der Verfasser, selbst Schauspieler, der mit seiner Frau mit einer Wandertruppe in Österreich unterwegs war, beschreibt die

[203] „Team 4 KünstlerInnenservice“. Berät und betreut Kulturschaffende im Auftrag des AMS. http://www.team4.or.at/ueber-uns Zugr.: 28.4.2014
[204] E-Mail Tibor Papais vom 28.11.2013. Original im Besitz d. Verf.
[205] Richtiger Name des Verfassers nicht eruierbar.
[206] „Die Neue Zeit“: Wochenschrift der deutschen Sozialdemokratie. Erschien von 1883 bis 1923. http://library.fes.de/inhalt/digital/zeitschriften.htm Zugr. : 13.2.2014
[207] http://library.fes.de/cgi-bin/nz_mktiff.pl?year=1899-00a&pdfs=189900a_0268x189900a_0269x189900a_0270x189900a_0271x189900a_0272x189900a_0273x189900a_0274x189900a_0275x189900a_0276 Zugr.: 13.2.2014

Notwendigkeit von Schauspielern, Nebenbeschäftigungen anzunehmen, wie Vorträge oder Benefiz-Vorstellungen. Als eigenes Monatseinkommen, das mit dem Erlös von Verkäufen persönlicher Habseligkeiten aufgebessert wurde, gibt er abzüglich Betriebskosten und Grundnahrungsmittel 8,47 Gulden für Fleisch, Eier, Mehl usw. an.[208] Zum Vergleich: für einen Gulden bekam man zur Jahrhundertwende etwa 10 kg Brot oder 2 kg Rindfleisch.[209]

B.-B. beschreibt das Schauspielerleben abgesehen von Ausnahmen, die es an die Spitze geschafft haben, als trist. Und besonders traf es auch hier die Frauen. Denn abgesehen von der schlechteren Bezahlung waren auch ihre Schneiderrechnungen höher als die der männlichen Kollegen.

> „So kommt es vor, daß (sic!) oft bedeutende Künstlerinnen gezwungen sind, sich die Liebkosungen irgendeines verlebten, aber reichen Roués gefallen zu lassen."[210]

Der Autor warnt noch:

> „Wer die […] Artikel offenen Auges las, der wird mit mir übereinstimmen, wenn ich jeden Mittellosen warne, die Schauspielerlaufbahn einzuschlagen, selbst wenn er das größte Talent besäße."[211]

Dieser Empfehlung muss allerdings folgende Feststellung von Ingeborg Reisner entgegengesetzt werden: „Schauspieler wollen und müssen unter allen Umständen spielen. Sich theatralisch zu äußern, liegt in ihrem Element. […]"[212]

3.2.1 „Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich"

Im Oktober 2008 veröffentlichte L&R Sozialforschung (Lechner, Reiter und Riesenfelder Sozialforschung OEG) den Endbericht „Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich", eine Studie, die vom Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur in Auftrag gegeben worden war.

---

[208] Ebd. S. 268. Zugr:. 4.3.2014

[209] http://www.oesta.gv.at/site/6381/default.aspx Zugr.: 4.3.2014

[210] http://library.fes.de/cgi-bin/nz_mktiff.pl?year=1899-00a&pdfs=189900a_0268x189900a_0269x189900a_0270x189900a_0271x189900a_0272x189900a_0273x189900a_0274x189900a_0275x189900a_0276 S. 269. Zugr. : 4.3.2014

[211] http://library.fes.de/cgi-bin/nz_mktiff.pl?year=1905-06a&pdfs=190506a_0023x190506a_0024x190506a_0025x190506a_0026x190506a_0027x190506a_0028x190506a_0029x190506a_0030 S. 30. Zugr.: 4.3.2014

[212] Reisner, Ingeborg: Kabarett als Werkstatt des Theaters. Literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg. Wien: Th. Kramer Ges. 2004. S. 27.

Diese Untersuchung basiert auf der Auswertung von Fragebögen, die Anfang 2008 an Künstlerinnen und Künstler in ganz Österreich ausgeschickt wurden. Sie behandelt nicht explizit die Situation von darstellenden Künstlerinnen und Künstlern, sondern von Kunstschaffenden im Allgemeinen. 20 % der retournierten ausgefüllten Fragebögen waren von Vertreterinnen und Vertretern der darstellenden Kunst.[213]

Die Basisdaten der Befragung ergaben unter anderem, dass mit 52 Prozent der Frauenanteil in der Darstellenden Kunst am höchsten ist und bei Kunstschaffenden aller Sparten eine Konzentration auf Städte, ganz besonders auf Wien, zu beobachten ist.[214] Die in der Folge aus dem Endbericht übernommenen Daten beziehen sich nicht nur auf die Darstellende, sondern auch auf Bildende Kunst, Musik, Literatur, Film.

3.2.2 Einkommen

Die überwiegende Zahl der Künstlerinnen und Künstler übt zusätzlich Tätigkeiten entweder in einem kunstnahen, aber auch -fernen Bereich aus. Unter kunstnahem Bereich ist z. B. eine Lehrtätigkeit zu verstehen. Diese Beschäftigungen dienen vor allem der finanziellen Absicherung, da das mit der eigentlichen künstlerischen Tätigkeit erwirtschaftete Einkommen zu gering ist. Das mittlere Künstlereinkommen betrug im Jahr der erhobenen Daten 4.500 Euro netto.[215]

Zitat aus dem Bericht:

> „Das gesamte persönliche Einkommen der Kunstschaffenden (unter Einbeziehung von Einkommen aus nicht-künstlerischen Tätigkeiten) bleibt deutlich unter dem anderer Berufsgruppen. [...] Der Lebensstandard der Kunstschaffenden fällt im Vergleich zu anderen Bevölkerungsgruppen nachteilig aus: die Armutsgefährdungsquote ist deutlich höher als in der österreichischen Gesamtbevölkerung und unter Erwerbstätigen.“[216]

Bei der Präsentation der Studie wurde darauf hingewiesen, dass ein Drittel der österreichischen Künstlerinnen und Künstler armutsgefährdet ist.[217]

[213] http://www.bmukk.gv.at/medienpool/17400/studie_soz_lage_kuenstler_ku.pdf Zugr.: 14.1.2014
[214] Ebd. S. 1.
[215] Ebd. S. 2.
[216] Ebd.
[217] http://www.kunstkultur.bka.gv.at/Docs/kuku/medienpool/18202/prekpers_schelpawohlfahrt.pdf Zugr.: 15.2.2014

80 % der Kunstschaffenden sind in ihrer künstlerischen Tätigkeit ausschließlich selbständig und verdienen im Schnitt unter 4000 Euro im Jahr.[218] Die ganz wenigen ausschließlich angestellten Kunstschaffenden erzielen deutlich höhere Einkommen.

3.3 Sozialversicherung

Freiberuflich tätige Künstlerinnen und Künstler werden heute als „Neue Selbständige" bezeichnet, da sie keine Gewerbeberechtigung besitzen und daher auch keine Wirtschaftskammermitglieder sind. Seit 1.1.2001 sind auch Neue Selbständige pflichtversichert.

Ebenso wie unselbständig Beschäftigte sind sie pensions-, kranken- und unfallversichert. Die Pflichtversicherungs-Beiträge und die Pflicht-Selbständigenvorsorge richten sich nach dem Jahreseinkommen und belaufen sich auf rund 25 % desselben.

Die Versicherung nach dem Gewerblichen Sozialversicherungsgesetz beinhaltet bei Arztbesuchen einen Selbstbehalt von 20 %.

3.4 Arbeitslosigkeit

Laut AMS-Auskunft waren Ende November 2013 in Wien insgesamt 322 Schauspielerinnen und Schauspieler bzw. Sprecherinnen und Sprecher (dazu gehören auch Moderatorinnen oder Moderatoren und Souffleusen oder Souffleure) arbeitslos gemeldet. Davon waren 149 Frauen und 173 Männer. 59 Personen waren im Schulungsprogramm des AMS, daher ergeben sich insgesamt 380 arbeitslose Schauspielerinnen und Schauspieler, bzw. Sprecherinnen und Sprecher, davon 181 weiblich und 199 männlich.[219]

3.4.1 Arbeitslosenversicherung

Die monatlichen Beiträge für eine freiwillige Arbeitslosenversicherung richten sich nach der Beitragsgrundlagen-Auswahl und betragen von 79,28 Euro bis 237,83 Euro,

[218] http://www.kunstkultur.bka.gv.at/Docs/kuku/medienpool/18202/prekpers_schelpawohlfahrt.pdf Zugr.: 15.2.2014S. 5. Zugr.: 15.2.2014

[219] Excel-Datei des AMS in Besitz d. Verf.

das Taggeld entsprechend der gewählten Beitragsstufe für 2014 von 21,26 Euro bis 45,84 Euro.

Die Bedingungen für den Bezug von Arbeitslosengeld für angestellte Künstlerinnen und Künstler unterscheiden sich nicht von Angehörigen anderer Sparten. Wird der Eintritt in die Arbeitslosenversicherung allerdings nicht rechtzeitig erklärt (innerhalb von 6 Monaten ab Beginn einer selbständigen Tätigkeit), besteht erst wieder nach 8 Jahren die Möglichkeit, der Arbeitslosenversicherung beizutreten.

3.4.2 Ruhendmeldung

Seit 1.1.2011 besteht die Möglichkeit, während einer beschäftigungslosen Zeit eine selbständige künstlerische Erwerbstätigkeit beim Künstler-Sozialversicherungsfonds ruhend zu melden. Bei erworbenem Anspruch wird nun die Möglichkeit eröffnet, Arbeitslosengeld bei gleichzeitigem Ruhen der Pflichtversicherung zu beziehen. Der Fonds prüft, ob die Tätigkeit künstlerischer Natur ist und gibt nach positivem Befund den Antrag an die Sozialversicherungsanstalt der gewerblichen Wirtschaft weiter. (siehe dazu Kritik Kulturrat, Kapitel 3.7.3)

3.5 Künstler-Sozialversicherungs-Fonds (KSVF)[220]

Der KSVF wurde mit 1. Jänner 2001 per Bundesgesetz geschaffen, um selbständig erwerbstätigen Künstlerinnen und Künstlern das Aufbringen der Beiträge für die Pflicht-Sozialversicherung zu erleichtern[221]. Der Fonds muss sowohl Zuschüsse zu den Pensionsversicherungsbeiträgen und seit 2008 auch zu den Kranken- und Unfallversicherungsbeiträgen leisten. Voraussetzung dafür ist die gesetzliche Pensionsversicherung als Künstlerin oder Künstler bei der Sozialversicherungsanstalt der gewerblichen Wirtschaft.[222]

3.6 IG Netz

Freie Theaterschaffende können, wenn sie einen Zuschuss vom Künstlersozialversicherungsfonds erhalten, gleichzeitig Anspruch auf Vergütungen

[220] http://www.ksvf.at/pages/info_ku.htm#Verpflichtungen Zugr.: 10.2.2014
[221] http://www.ksvf.at/form/K-SVFG_Novelle.pdf Zugr.: 10.2.2014
[222] https://www.wko.at/Content.Node/Service/Arbeitsrecht-und-Sozialrecht/Sozialversicherung/Sozialversicherung-fuer-selbststaendig-Erwerbstaetige/Sozialversicherung_der_selbstaendigen_Kuenstler.html Zugr.: 12.1.2014

beim IG Netz anmelden. Selbständige Künstlerinnen und Künstler bekommen die Hälfte der Unfall- und Krankenversicherungsbeiträge aus dem IG Netz wieder zurück.[223]

> „Das IG Netz wurde im Jahr 1991 von der IG Freie Theaterarbeit eingerichtet, um freien Theaterschaffenden und -gruppen die Zahlung ihrer Sozialversicherungsbeiträge durch Zuschüsse finanziell zu erleichtern. Es wird von der IG Freie Theaterarbeit verwaltet und aus Mitteln der Kunstsektion des BMUKK finanziert."[224]

3.7 Kulturrat

Der Kulturrat Österreich ist der „Zusammenschluss der Interessenvertretungen von Kunst-, Kultur- und Medienschaffenden" und soll eine Plattform für gemeinsame kulturpolitische Anliegen und Ziele sein und die gemeinsamen Interessen gegenüber Politik, Medien und Verwaltung artikulieren. Ferner bildet der Kulturrat Österreich eine Schnittstelle zu entsprechenden europäischen und globalen Organisationen und Netzwerken.[225] Die Mitglieder des Kulturrates kommen aus dem Kunstbereich, wie z. B. dem Dachverband der Filmschaffenden, der IG Kunst, IG Freie Theaterarbeit, IG Kultur Österreich, Österreichischer Musikrat usw.

Der Kulturrat erstellte im Dezember 2012 unter dem Titel „Interministerieller Arbeitsprozess 2009ff?" eine Bilanz über Veränderungen seit der Präsentation der Studie „Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich".[226] Das Ergebnis ist nicht gerade berauschend.

3.7.1 Interministerielle Arbeitsgruppen

Auf Grund des bereits früher beschriebenen Ergebnisses der Studie „Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich", die vom Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur (BMUKK) in Auftrag gegeben worden war, veranlasste die damals zuständige Bundesministerin Claudia Schmied die Bildung von Interministeriellen Arbeitsgruppen (IMAG), die nach Möglichkeiten suchen sollten, die extrem schlechten Arbeits- und Lebensbedingungen von Kunstschaffenden zu verbessern.

[223] http://www.freietheater.at/?page=service&subpage=ig-netz Zugr.: 16.4.2014
[224] http://www.freietheater.at/?page=service&subpage=ig-netz Zugr.: 14.4.2014
[225] http://kulturrat.at/ Zugr.: 8.4.2014
[226] http://kulturrat.at/agenda/imag/materialien/42monate Zugr.: 10.4.2014

Es fanden zahlreiche Treffen von künstlerischen Interessensvertretungen, Vertretern von acht verschiedenen Ministerien, der Wirtschafts-, Arbeiterkammer, AMS, SVA und auch externen Experten und Expertinnen statt, und es entstanden konkrete Gesetzesentwürfe. Dieser Prozess stagnierte jedoch.

3.7.2 Kritikpunkte des Kulturrates an IMAG

Der Bericht kritisiert prinzipiell die mangelnde Initiative der Ministerin bei Angelegenheiten außerhalb ihres Zuständigkeitsbereiches. Ihre Anstöße auf politischer Ebene hätten eventuell Lösungen auf Verwaltungsebene herbeiführen können.

3.7.3 Kritikpunkt Ruhendmeldung

Wenn, wie bereits in Punkt 3.4.2 ausgeführt, eine Ruhendmeldung der selbständigen künstlerischen Tätigkeit beim KSVF erfolgte, muss seit 2011 die Künstlerin oder der Künstler für die Dauer der Ruhendstellung keine Pflichtversicherung mehr entrichten und kann bei Anspruchsberechtigung Arbeitslosengeld beziehen. Die Lösung steht und fällt jedoch mit dem Urteil des KSVF in Bezug auf die selbständige künstlerische Tätigkeit. Es werden alle Einkünfte aus selbständiger Tätigkeit betrachtet, und

> „[…] jede einzelne selbständige Tätigkeit, die seitens des KSVF nicht als künstlerisch anerkannt wird (und sei es ein einmaliges Anerkennungshonorar von 50 Euro, etwa für eine Lehr- oder Vermittlungstätigkeit, die beim KSVF nicht als künstlerische Tätigkeit gilt) lässt die Konstruktion zusammenbrechen, […]“[227]

Der Kulturrats-Bericht stellt dar, dass im Jahr 2011 nur ca. 150 Künstler und Künstlerinnen die Ruhendmeldung in Anspruch genommen haben und der Vorgang an sich einen enormen Verwaltungsaufwand erfordert.[228]

3.7.4 Kritikpunkt Servicestelle

Ein weiterer Kritikpunkt im zitierten Bericht ist das Fehlen einer zentralen Informations- und Beratungsstelle für Künstlerinnen und Künstler, die gleichzeitig mit dem Inkrafttreten des Gesetzes über die Ruhendmeldung eingerichtet werden sollte. In der Praxis spricht der Bericht von einer Farce: demgemäß wurde die gesamte SVA zum Servicezentrum umdeklariert, es gab keine spezifische Weiterbildung von

[227] http://kulturrat.at/agenda/imag/materialien/42monate S. 6f. Zugr.: 14.4.2014
[228] Ebd. S. 7

hauseigenen Angestellten, und es wurde auch kein eigener Schalter als Anlaufstelle für betroffene Kunstschaffende eingerichtet.[229]

Fazit des Berichtes ist, dass es „insgesamt zu keiner grundlegenden Veränderung der Rahmenbedingungen künstlerischer Arbeit gekommen ist“.[230]

3.8 Schauspielergesetz vs. Theaterarbeitsgesetz (TAG)

3.8.1 Allgemeines

Für Künstler gelten bestimmte Sonderregelungen, meist sind dies Ausnahmen oder gar Vergünstigungen. Die Schaffung einheitlicher Bestimmungen über die rechtliche Stellung von Künstlern scheitert, da der Kunstbegriff an sich kaum wirklich zu definieren ist.

Am 27.7.2010 erschien in „derStandard.at“ der Artikel „Schauspielergesetz wird erstmals seit 88 Jahren novelliert“.[231] Ein genereller Aspekt war, dass das seit 1922 im Wesentlichen unveränderte Schauspielergesetz nicht mehr den modernen arbeitsrechtlichen Anforderungen und außerdem in einigen Bereichen nicht den europarechtlichen Vorgaben entsprach.

Das Ziel war

- die Umsetzung der Ergebnisse der IMAG und
- die Modernisierung und Anpassung des Bühnenarbeitsrechts an das allgemeine Arbeitsvertragsrecht unter Berücksichtigung der Besonderheiten im Bühnenarbeitsrecht.[232]

3.8.2 Schauspielergesetz 1922

Das österreichische Schauspielergesetz von 1922 hat den Ruf, weltweit einzigartig zu sein und gilt als wichtige Fortsetzung des Angestelltengesetzes von 1921. Es berücksichtigt die besonderen Anforderungen des gesamten künstlerischen

[229] Ebd.
[230] Ebd. S. 4.
[231] http://derstandard.at/1277339030361/Schauspielergesetz-wird-erstmals-seit-88-Jahren-novelliert Zugr.: 5.5.2014
[232] https://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/RegV/REGV_COO_2026_100_2_606430/COO_2026_100_2_619856.html Zugr.: 5.5.2014

Bühnendienstes und bezieht sich nicht nur auf die Schauspielerinnen und Schauspieler. Schauspielerisch Tätige arbeiten weisungsgebunden, daher sind Arbeitgeberinnen und Arbeitgeber verpflichtet, sie sozialversicherungspflichtig anzustellen. Diese Regelung gilt im gesamten Bundesgebiet, unabhängig von der Größe einer Spielstätte.

3.8.3 Theaterarbeitsgesetz (TAG)

Das TAG trat – basierend auf dem Schauspielergesetz von 1922 – am 1.1.2011 in Kraft.

3.8.4 Ausgangssituation

Schon das Schauspielergesetz (SchauspG) ging, so wie das TAG, vom Normalfall aus, nämlich von einem Einjahresvertrag. Kettenarbeitsverträge, das ist die Aneinanderreihung von befristeten Arbeitsverträgen, galten ohne sachliche Begründung schon lange in arbeitsrechtlicher Hinsicht als unzulässig, wurden aber in letzter Zeit in verschiedenen Fällen ausdrücklich für zulässig erklärt.[233]

Allerdings galt schon im SchauspG von 1922 das befristete Dienstverhältnis als durchaus normal. Es wurde damit begründet, dass die im normalen Arbeitsrecht ansonsten gewünschte langjährige Kontinuität dem Theaterleben nicht gerecht werde. Offenbar wurde jedoch das Bedürfnis der Betroffenen nach einer - zumindest für eine längere Zeitspanne - gewissen Sicherheit unterschätzt. Dieser Wunsch wurde auch im TAG nicht berücksichtigt.[234]

Das Regierungsprogramm 2008-2013 versprach noch, „bestmögliche Rahmenbedingungen für eine freie Entfaltung und Entwicklung der Künstlerinnen und Künstler und deren künstlerisches Schaffen zu ermöglichen.“[235]

3.8.5 Bewertung des TAG

Dr. Armin Bammer, Partner der Bammer und Mayer Rechtsanwälte in Wien, bewertet das neue Theaterarbeitsgesetz eher zurückhaltend. Er meint, dass materielle

[233] http://www.betm.at/bammer/docs/ecolex_2011-03.pdf S. 2. Zugr.: 6.5.2014. S. 2
[234]Bammer, Armin: Die Beendigung von Bühnenarbeitsverträgen. In „ecolex“ Fachzeitschrift für Wirtschaftsrecht. März 2011/03. 185-280. S. 2. http://www.betm.at/bammer/docs/ecolex_2011-03.pdf Zugr.: 5.5.2014
[235]https://www.bka.gv.at/DocView.axd?CobId=32966 Zugr.: 5.5.2014

Änderungen zum SchauspG überschaubar sind und wenig über das ursprüngliche Gesetz hinausgehen Dazu komme, dass viele kleine und mittlere Theater keinem Kollektivvertrag unterworfen sind. [236]

3.8.6 Fazit

> „Das Theaterarbeitsgesetz führte zu keiner substantiellen Änderung der Rechtslage hinsichtlich der Beendigung von Bühnenarbeitsverträgen. Das System grundsätzlich befristeter Arbeitsverträge und der Nichtanfechtbarkeit der Nichtverlängerungserklärungen wurde beibehalten.“[237]

3.8.7 Gewerkschaft

Die Gewerkschaft der Gemeindebediensteten – Kunst, Medien, Sport, freie Berufe vertritt außer den Gemeindebediensteten aus verschiedenen Bereichen auch Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmer sowie freiberuflich Tätige in den Sparten Kunst, Medien, Erziehung, Bildung und Sport. Die Sparten sind unterteilt auf verschiedene Sektionen wie Musik, Unterhaltungskunst, Film, Foto, Publizistik, Unterricht usw.[238]

Die Frage, wie viele der Mitglieder die Gewerkschaft aus dem Bereich des Schauspiels hätte, konnte Frau Mag. Sabine Herold von der Sektion Bühnenangehörige nicht beantworten.[239] Man könne aber mit Sicherheit sagen, dass es eher mehr nichtorganisierte als organisierte Schauspieler gebe.

Herold meinte, dass sogar sehr oft Beistand, Hilfe oder Beratung bei der Gewerkschaft gesucht werde. Es könne jedoch nicht immer Hilfestellung gewährt werden, da erst nach einer sechsmonatigen Gewerkschafts-Mitgliedschaft Anspruch auf Rechtsschutz gewährt werde. Dies solle Anlassmitgliedschaft verhindern, sei aber z. B. bei Problemen mit der Gage nicht hilfreich.

Mit Bezug auf die triste Situation der meisten Schauspielerinnen und Schauspieler wies Herold auf eine Forderung der Gewerkschaft an die Regierung hin, nämlich zweckgebundene Subventionen zu vergeben, die nur Schauspielern zugutekommen sollten.

---

[236] Bammer, Armin: Die Beendigung von Bühnenarbeitsverträgen. In „ecolex“ Fachzeitschrift für Wirtschaftsrecht. März 2011/03. 185-280. S. 3. http://www.betm.at/bammer/docs/ecolex_2011-03.pdf Zugr.: 5.5.2014

[237] Ebd. S. 4.

[238] http://www.oegb.at/cms/S06/S06_4.3/gewerkschaften/gdg-kmsfb Zugr.: 6.5.2014

[239] Aufzeichnungen über das Gespräch am 12.2.2014 im Besitz d. Verf.

3.8.8 IG Freie Theater

Die Interessensgemeinschaft Freie Theaterarbeit (IGFT) existiert seit 1989. Der Verein, der nicht auf Gewinn ausgerichtet ist und von Mitgliedsbeiträgen finanziert wird, versteht sich als Interessensvertretung und Netzwerk von Theater-, Tanz- und Performanceschaffenden. Die IGFT möchte die Rahmenbedingungen für freie Theaterarbeit verbessern und Aktivitäten setzen, um die österreichische freie Szene deutlicher erkennbar zu machen.[240]

Sie verwaltet auch die Gelder für IG-Netz, bei dem Theaterschaffende, sofern sie Unterstützung vom KSVF erhalten, auch um Zuschüsse ansuchen können.

3.9 Aktuelle Lage

In der Zeit von 7.5. bis 10.6.2013 wurde eine Online-Befragung über die berufliche und finanzielle Situation von insgesamt 1817 Tanz- und Theaterschaffenden durchgeführt. Die Befragung erfolgte mittels eines anonymen Online-Fragebogens in Österreich, Deutschland und der Schweiz.

Die Überschrift zu dem Artikel im Internetportal „nachtkritik.de“ lautet „Spielen macht Spaß und arm“ und nimmt den Inhalt vorweg.[241] Die IG freie Theater zitiert Sören Fenner, den Geschäftsführer von theaterjobs.de, dem Theater-Stellenmarkt im Internet[242], der das Ergebnis so zusammenfasst:

> „Unsere befragten Theaterleute verdienen wenig, haben unsichere Beschäftigungsverhältnisse, und Frauen verdienen deutlich weniger als Männer. Gleichzeitig werden auf dieser Basis Inszenierungen produziert, die ethische Grundwerte wie Gleichheit, Gerechtigkeit und Verantwortung an ihr Publikum vermitteln. Wie passt das zusammen?“[243]

3.10 Zukunftsaussichten

„Josef Ostermayer plant erhebliche Verbesserungen“ verkündete der Online-Standard vom 11.2.2014.[244] Dr. Josef Ostermayer ist seit 1.3.2014 der zuständige

[240] http://www.freietheater.at/?page=organisation Zugr.: 15.4.2014
[241] http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9356:umfrageergebnis-theaterleute-in-der-armutsfalle&catid=126:meldungen-k&Itemid=100089 Zugr.: 7.5.2014
[242] http://www.theaterjobs.de/index.php/user/impressum Zugr.: 7.5.2014
[243] http://www.freietheater.at/?page=kulturpolitik&detail=198659&jahr=2014 Zugr.: 7.5.2014
[244] http://derstandard.at/1389860013791/Kuenstlersozialversicherung-soll-ausgeweitet-werden Zugr.: 30.4.2014

Bundesminister für Kunst und Kultur, Verfassung und öffentlichen Dienst. Die Kunstsektion, jetzt eingegliedert in das BKA, bildet die Nachfolge des BMUKK.

Demnach besteht im zuständigen Ressort der Plan, Verbesserungen in der Künstlersozialversicherung herbeizuführen. „Der Kreis der Bezugsberechtigten soll auch auf jene, die in Kunstvermittlung und Lehre beschäftigt sind, ausgeweitet werden“, wird der Kulturminister zitiert.[245] Eines der vorrangigen Ziele dieser Legislaturperiode sei die Verbesserung der Einkommenssituation für Kunstschaffende. „Im Kunst- und Kulturressort bleibt das Budget trotz notwendiger Konsolidierung konstant“, versprach der Minister bei einer Diskussion im Bund Sozialistischer Akademiker.[246] „Denn wer Kunst und Kultur schafft, leistet einen unschätzbaren Beitrag für die Gesellschaft und muss auch entsprechend abgesichert sein."[247]

4 KUNST- UND KULTURFÖRDERUNGEN

Zur Gründung einer Bühne gehört selbstverständlich nicht nur der jeweilige Wunsch nach Verwirklichung der eigenen künstlerischen Vorstellungen, sondern auch die Frage, mit welchen Mitteln dies geschehen soll.

Nach eigenen Angaben können Klettenheimers heute von ihren Einnahmen leben, der Weg dorthin war aber hart. Als Gastwirtin, und weil sie noch unter 35 Jahren war, bekam Marie Mandelbaum einen Jungunternehmerkredit, der den Beiden einigermaßen über die härteste Zeit half. Im Interview sagten Klettenheimers, es hätte ungefähr drei Jahre gedauert, bis die Einnahmen die Ausgaben gedeckt hätten. Der einmalige Versuch, eine Förderung der MA 7 zu bekommen, schlug fehl.

Es ist davon auszugehen, dass der Großteil der Freien Bühnen auf Förderungen angewiesen ist. Die Förderungsansuchen werden von Kuratoren bearbeitet, die Empfehlungen für von ihnen ausgesuchte Förderanträge abgeben. Das System, wie in Wien Förderungen vergeben werden, hängt unmittelbar mit der Theaterreform von

[245] http://derstandard.at/1389860013791/Kuenstlersozialversicherung-soll-ausgeweitet-werden Zugr.: 30.4.2014
[246] Ebd.
[247] http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20140211_OTS0156/ostermayer-zur-kuenstlersozialversicherung-wer-kunst-und-kultur-schafft-muss-entsprechend-abgesichert-sein Zugr.: 30.4.2014

2003 zusammen, die nicht nur das Subventionswesen in Wien verändert hat. Die Stadtregierung erntete dafür sowohl Lob, als auch Kritik.

Das Hauptgewicht der vorliegenden Arbeit liegt einerseits auf der Beschreibung dreier bestimmter Kleinkunst-Bühnen. Andererseits soll aber in Ansätzen ein Bild der schwierigen Lage der Wiener Kleinkunstbühnen-Szene vermittelt werden. Zum Thema gehört natürlich die Auseinandersetzung mit der öffentlichen Fördersituation, die mit der Freien Theaterszene untrennbar verbunden ist. Da eine angemessene Beschäftigung mit der Thematik jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, wird hier nur eine Übersicht über einige wichtige Punkte des öffentlichen Subventionswesens, allerdings in Verbindung mit der Wiener Theaterreform, dargestellt.

Vertiefende Informationen zum Thema bieten unter anderem auch folgende Diplomarbeiten:

- Paya, Sarin: Über die Kunst der Kulturförderung. Zur Durchführung der Wiener Theaterreform von 2004 bis 2008[248]
- Much, Veronika: „Zur Situation von Klein-, Mittelbühnen und Freier Theatergruppen in Wien“[249]
- Weser, Anna-Sophie: „Überlebenskunst oder das Konzept des Nicht-Konzeptes“-das bernhard ensemble / das OFF THEATER im Spagat zwischen künstlerischer Verwirklichung und kulturpolitischer Realität[250]

4.1 Allgemeines

Die IG Kultur Wien ist die „Interessengemeinschaft und -vertretung der freien und autonomen KulturarbeiterInnen in Wien“ und existiert laut Homepage seit zwanzig Jahren.[251] Eine Einrichtung der IG Kultur ist das Kulturinfoservice, das für Fragen von Leuten, die beabsichtigen, ein Theater zu eröffnen oder kulturelle Veranstaltungen

[248]Paya, Sarin: Über die Kunst der Kulturförderung. Zur Durchführung der Wiener Theaterreform von 2004 bis 2008. Diplomarbeit. Universität Wien. 2010.
[249] Much, Veronika: „Zur Situation von Klein-, Mittelbühnen und Freier Theatergruppen in Wien“. Diplomarbeit. Universität Wien. 2011
[250] Weser, Anna-Sophie: „Überlebenskunst oder das Konzept des Nicht-Konzeptes“-das bernhard ensemble / das OFF THEATER im Spagat zwischen künstlerischer Verwirklichung und kulturpolitischer Realität. Diplomarbeit. Wien. 2011.
[251] http://www.igkulturwien.net/igkw/ Zugr.: 1.4.2014

abzuhalten, Antworten bietet. Einer der Punkte, die beantwortet werden, ist die Frage der öffentlichen Förderungen. Demnach kann in Wien auf verschiedenen Ebenen um Förderungen angesucht werden[252]

- auf Bundesebene
- auf Ebene der Stadt Wien
- auf Bezirksebene
- auf EU-Ebene
- auf Ebene der Österreichischen Hochschülerinnenschaft

Förderungen auf EU-Ebene setzen innerhalb Europas länderübergreifende kulturelle Maßnahmen voraus, wie z. B. mehrjährige Kooperationsprojekte aus sechs verschiedenen europäischen Ländern oder Kulturfestivals mit großer Öffentlichkeitswirkung und Werken oder Künstlern aus mindestens sieben teilnehmenden Ländern.[253]

Die HochschülerInnenschaft kann Förderungen für Projekte von Studierenden unterstützen, die sich mit für Studierende relevanten Themen befassen.[254]

Da aber diese letzten beiden Förderformen für die in der vorliegenden Arbeit besprochenen Bühnen nicht in Frage kommen, sollen nur die ersten drei näher betrachtet werden.

Förderungen der Stadt Wien werden durch die Kulturabteilung des Wiener Magistrats, die Magistratsabteilung 7 (MA 7), vergeben. Die Bundesförderungen für Kunst vergibt die Kunstsektion im Bundeskanzleramt, die auf sieben verschiedene Abteilungen aufgeteilt ist. Für Darstellende Kunst (auch Musik, Kunstschulen, Allgemeine Kunstangelegenheiten) ist die Abteilung II/2 zuständig.

4.2 Kunst und Kultur - Definitionsproblem

Den Kunstbegriff auf eine bestimmte Kunstform, eine bestimmte künstlerische Handlung oder einen künstlerischen Rahmen einzugrenzen, findet seinen

[252] http://www.igkulturwien.net/kis/foerderungen/ Zugr.: 1.4.2014
[253] http://eu-koordination.zkm.de/index.php?option=com_content&task=view&id=14&Itemid=38 Zugr.: 1.4.2014
[254] http://www.igkulturwien.net/kis/foerderungen/foerderungen-der-oeh/ Zugr.: 1.4.2014

Widerspruch schon in sich. Es kann keine Definition geben, da „Kunst“ sonst von außen einen Rahmen bekäme, über den sie sich nicht hinausbegeben dürfte. Und da Kunst jeweils im Inneren der Künstlerin, des Künstlers entsteht, ist sie immer von deren oder dessen subjektivem Empfinden geprägt, ebenso wie von dem der Betrachterin oder des Betrachters.

Laut Max Fuchs gibt es in jeder historisch-wissenschaftlichen Abhandlung den Hinweis, dass im Griechischen kein derartiger Kulturbegriff existiert. Aber: die Griechen gelten als das Kulturvolk der Antike schlechthin. Vermutlich war also „das mit diesem Begriff Erfasste so selbstverständlich im Alltag verankert“, dass sich dafür eine spezielle Bezeichnung nicht lohnte. Das Wort „Kultur“ gehe demnach auf das lateinische „cultura“ zurück[255], dessen Bedeutung mit Pflege im weiteren Sinne (Bebauung, Ausbildung, Verehrung[256]) zu tun hat. Erst zwischen 1770 bis 1830 beginnen Bildungs- und Kulturbegriff eine wichtige Rolle zu spielen. Der deutsche Philosoph Moses Mendelssohn (1729–1786) sprach von „Kultur“, „Bildung“ und „Aufklärung“ als „Neuankömmlinge in der deutschen Sprache“.[257]

4.2.1 Kulturpolitik der 1970er und 1980er

Die Kulturpolitik der 70er und 80er Jahre des 20. Jahrhunderts war geprägt von der Parole „Kunst für alle“. Der Slogan stammt von dem Frankfurter Kulturdezernenten Hilmar Hoffmann, der damit Geschichte geschrieben hat. Der Ausspruch wurde als Provokation empfunden, da Kultur bis dahin als die „Lehre vom Althergebrachten, Wahren, Guten und Schönen – und als eine Leidenschaft der gebildeten und besser verdienenden Deutschen“[258] galt. Hilmar Hoffmann gilt als einer der Vorkämpfer der Kulturpolitik, die allgemein als „rotes Projekt“ bezeichnet wird und dem Zeitgeist des Aufbruchs entsprach. Ziel war, mit dem Kulturgeschehen größtmögliche Bevölkerungsschichten zu erreichen.[259]

---

[255] Fuchs, Max: Lernort Kultur: Bildung für mehr Lebensqualität. In: Zukunft.Bildung.Lebensqualität. Hg.: **Popp**, Reinhold, **Pausch**, Markus, **Reinhardt**, Ulrich. Wien, Berlin, Münster: LIT Verl. GmbH. & Co. KG. 2011. S. 26.
[256] Der kleine Stowasser. Bearbeitet v. Petschenig, Michael. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky. 1957. S. 147.
[257] Fuchs, Max: Lernort Kultur: Bildung für mehr Lebensqualität. In: Zukunft.Bildung.Lebensqualität. Hg.: Popp, Reinhold, Pausch, Markus, Reinhardt, Ulrich. Wien, Berlin, Münster: LIT Verl. GmbH. & Co. KG. 2011. S. 26.
[258] Deutsche Welle v. 25.8.2010 http://www.dw.de/hilmar-hoffmann-deutschlands-kulturpolitiker/a-5935839 Zugr.: 15.5.2014
[259] http://www.walterwippersberg.at/gibt_es-kulturpolitik.html Zugr.: 15.5.2014

Auch in Österreich wurde versucht, diesem Gedanken Genüge zu tun. „Verbesserung des Kulturverhaltens aller Bevölkerungsschichten“ wollte man mit einer „Kulturpolitik im weitesten Sinn“ erreichen.[260] Viele Spuren nationalsozialistischen kulturellen Denkens konnten zumindest unsichtbar gemacht, wenn schon nicht zur Gänze beseitigt werden.[261]

Seit damals gibt es das Bestreben, Schwellenangst zu bekämpfen und eine regionale Ausbreitung zu schaffen, um kulturelle Leistungen nicht nur dem städtischen Publikum zugänglich zu machen.[262]

4.2.2 Kunstförderungsgesetz

Vor diesem ideologischen Hintergrund wurde 1988 im österreichischen Parlament das Kunstförderungsgesetz verabschiedet, in dem sich die Republik in Bezug auf öffentliche Kunstförderung selbst in die Pflicht nahm und einen Gegenpol zu den einzelnen Landes-Kulturpolitikern bildete, die meist auf traditionelles, heimatverbundenes Brauchtum setzten.[263]

> „Aufgaben der Förderung
>
> § 1. (1) […] hat der Bund die Aufgabe, das künstlerische Schaffen in Österreich und seine Vermittlung zu fördern. Für diesen Zweck sind **im jeweiligen Bundesfinanzgesetz die entsprechenden Mittel vorzusehen.** […].“[264]

Ein Hinweis auf die Begrenzung „wo fängt Kunst an, und wo hört sie auf?“ kann auch im Kunstförderungsgesetz nicht gefunden werden, aber Freiheit und Toleranz sind ausdrücklich angeführt. Im Gesetz ist jedoch verankert, dass die Regierung schon bei der Budgetplanung Kunstförderungen miteinkalkulieren muss.

> „(2) […] ihre Vielfalt **im Geiste von Freiheit und Toleranz** zu berücksichtigen. Sie hat danach zu trachten, die Kunst allen Bevölkerungskreisen zugänglich zu machen und die

[260] Straßl, Karl-Gerhard: Staatsziel Kultur. Bekenntnis zur Kulturnation oder hohle Phrase. Wien: Facultas AG. 2010. S.20.
[261] http://www.walterwippersberg.at/gibt_es-kulturpolitik.html Zugr.: 15.5.2014
[262] Straßl, Karl-Gerhard: Staatsziel Kultur. Bekenntnis zur Kulturnation oder hohle Phrase. Wien: Facultas AG. 2010. S.21.
[263] Mailath-Pokorny, Andreas: Was soll Kulturpolitik? In: diezukunft. http://diezukunft.at/?p=1220 Zugr.: 15.5.2014
[264] https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10009667 Zugr.: 15.5.2014

materiellen Voraussetzungen für die Entwicklung des künstlerischen Lebens in Österreich zu verbessern."[265]

Es gibt hier keine Definition des Kunstbegriffes, somit ist die Umsetzung der gesetzlichen Bestimmungen von den kunst- und kulturpolitischen Vorstellungen der Partei, die die Regierungsgewalt innehat, abhängig. Dementsprechend werden die Kriterien für die Förderungsvergabe von deren jeweiligen ideologischen Prinzipien getragen sein.

Durch die Liberalisierung und Öffnung gesellschaftlicher und kulturpolitischer Art wurden zunehmend mehr Dialoge mit alternativen Kulturformen geführt, die durch das Gesetz in weiterer Folge auch in den Genuss von Förderungen kommen konnten.[266] Die Vergabekriterien wurden durch das Beiratssystem (§ 9) demokratischer und durch die jährlichen Pflicht-Kunstberichte (§ 10) transparenter gemacht:

Kunst- und Kulturförderung erfolgt in Österreich nicht nur durch den Bund, sondern nach der „Verordnung des Bundesministers für Finanzen über Allgemeine Rahmenrichtlinien für die Gewährung von Förderungen aus Bundesmitteln (Allgemeine Rahmenrichtlinien für die Gewährung von Förderungen aus Bundesmitteln - ARR 2004)"[267] auch durch Länder und Gemeinden.

4.2.3 Wiener Theaterreform

Wien hat als einziges Bundesland kein länderspezifisches Kunstförderungsgesetz, das heißt, dass hier auch keine gesetzlichen Rahmenbedingungen existieren. Die Grundstruktur, die für Kunstschaffende durch ihre Regeln eine gewisse Sicherheit bedeuten kann, ist daher auch nicht vorhanden.[268]

Da das aktuelle Förderwesen in Wien und die Wiener Theaterreform unmittelbar zusammenhängen, muss auf diese näher eingegangen werden. Sie hat bis heute nicht

[265] https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10009667 Zugr.: 14.5.2014

[266] http://diezukunft.at/?p=1220 Zugr.:15.5.2014

[267] Gesamte Rechtsvorschrift für Allgemeine Rahmenrichtlinien für die Gewährung von Förderungen aus Bundesmitteln, Fassung vom 19.05.2014. Verweis auf die gesamte Rechtsvorschrift: https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=20003184 Zugr.: 19.5.2014

[268] Paya, Sarin: Über die Kunst der Kulturförderung. Zur Durchführung der Wiener Theaterreform von 2004 bis 2008. Diplomarbeit. Wien. 2010. S. 97.

nur Befürworter, sondern auch strikte Gegner. Und da die Reform die Freie Theaterszene in Wien betrifft, sind diese in überwiegender Zahl auch dort anzutreffen.

Förderungen an die Freie Theaterszene wurden in Wien bis 2003, das Jahr, in dem die Theaterreform in Kraft trat, durch ein Beiratswesen vergeben. Der Beirat, bestehend aus 6-8 Personen, die vom Wiener Kulturamt ernannt worden waren, konnte Empfehlungen von Projekten aus verschiedenen Sparten darstellender Kunst abgeben. Das Förderwesen erfolgte nach dem Gießkannenprinzip. Das bedeutet, dass so viele Projekte und Gruppen wie nur möglich aus dem vorhandenen Budget gefördert wurden. Dies führte zunehmend mehr zu Kritik und der Forderung zu erhöhter Transparenz, die hauptsächlich „auf das Recht auf persönliche Einsichtnahme in die amtlichen Abläufe durch die Betroffenen" hinzielte.[269] Ein anderer Kritikpunkt war die „permanent fixierte Förderung von langjährig gedienten […] KünstlerInnen der Freien Szene, unabhängig von deren künstlerischen [sic!] oder theaterästhetischen [sic!] Entwicklungspotential oder -stand".[270]

4.2.3.1 Studie „Freies Theater in Wien"

Im Jahr 2002 gab der Stadtrat für Kultur und Wissenschaft, Andreas Mailath-Pokorny, eine Studie in Auftrag, die ein Leitbild entwerfen sollte, um die Qualität der Freien Theater Wiens zu erheben. Das Ziel der Theaterreform sei, zitiert Sarin Paya in ihrer Diplomarbeit Mailath-Pokorny, „die Breite und die Qualität der Dramatischen Kunst mittelfristig sicherzustellen".[271]

Im Mai 2003 wurde dem Kulturstadtrat von den mit der Untersuchung Beauftragten eine Studie präsentiert. Der Titel lautete: „Freies Theater in Wien. Reformvorschläge zur Förderung Freier Gruppen im Bereich der Darstellenden Kunst".

Die Studie beinhaltet die Darstellung der Situation der Freien Theater in Wien und das Vergabewesen von Förderungen in Wien. Das „Gießkannenprinzip" wird als nicht

[269] http://kulturrisse.at/ausgaben/022001/kulturpolitiken/mehr-licht-zur-ueberfaelligen-reform-des-beiratssystems-in-der-kunstsektion Zugr.: 19.5.2014
[270] Weser, Anna-Sophie: „Überlebenskunst oder das Konzept des Nicht-Konzeptes"-das bernhard ensemble / das OFF THEATER im Spagat zwischen künstlerischer Verwirklichung und kulturpolitischer Realität. Diplomarbeit. Wien. 2011. S. 12
[271] Paya, Sarin: Über die Kunst der Kulturförderung. Zur Durchführung der Wiener Theaterreform von 2004 bis 2008. Diplomarbeit. Wien. 2010. S. 59

effizient charakterisiert, da es zwar ermögliche, Vielen einen Zuschuss zu gewähren, dies sei aber nicht genug, um die gewünschte Qualität zu erreichen.[272]

Trotz steigender Fördersummen der Stadt Wien gebe es wenig Erfolg, bzw. Entwicklung zu verzeichnen, vor allem im Bereich des Sprechtheaters. Die Studienautoren kritisieren des Weiteren, dass viele Produktionen

> „…sich noch immer stark an die traditionellen literarisch orientierten Arbeitsweisen der etablierten Theater an [-lehnen würden] und ahmen ihre Produktionsformen […] aufgrund ihrer geringen Dotierung meist auf schwächerem Niveau nach."[273]

4.2.3.2 Reformvorschläge

Die in der Studie enthaltenen Verbesserungsempfehlungen zur Neustrukturierung der Freien Theater sind vor allem:

- Ablösung der bisherigen Gießkannenförderungsvergabe und Einführung von Projekt- und Konzeptförderung
- Absetzung der Beiräte und Einsetzen eines Übergangskuratoriums
- Aufbau von Koproduktionshäusern für die Freie Szene
- Bildung einer Theaterkommission zur Beurteilung von Einreichungen und Evaluierung von Projekten
- Schrittweise Ausschreibungen der „besetzten" Mittelbühnen bzw. damit verbundene Ausstiegsszenarien für langjährige Theaterleiterinnen und Theaterleiter[274]

Von den Autoren der Studie wurde die Wiener Theaterlandschaft als hierarchisches System beschrieben, das in drei Ebenen gegliedert sei, die strikt voneinander getrennt seien. Die oberste Ebene beinhalte die Stadt- und Staatstheater, die mittlere Ebene die Mittel- und Kleinbühnen, die unterste Ebene werde von der Freien Szene gebildet.

[272] Paya, Sarin: Über die Kunst der Kulturförderung. Zur Durchführung der Wiener Theaterreform von 2004 bis 2008. Diplomarbeit. Wien. 2010. S. 60
[273] Ebd.
[274] Weser, Ann-Sophie: „Überlebenskunst oder das Konzept des Nicht-Konzeptes" - das bernhard ensemble / das OFF THEATER im Spagat zwischen künstlerischer Verwirklichung und kulturpolitischer Realität. Diplomarbeit. Wien. 2011. S. 14

Das Freie Theater wird von den Autoren „als das schwächste Glied der Theaterlandschaft“ bezeichnet.[275]

Diesen Eindruck bestätigen im Interview auch Thomas Frank und Haiko Pfost, die ehemaligen künstlerischen Leiter des „brut“. Sie nehmen in Wien eine rigorose Trennung zwischen Hoch- und Offkultur und wenig Durchlässigkeit wahr.[276]

4.2.3.3 Beschluss der Wiener Theaterreform

Die Reform wurde im Dezember 2003 von allen Parteien im Wiener Gemeinderat einstimmig beschlossen, die drei Autoren der Studie zu Kuratoren von 2004 bis 2007 ernannt. Die Studie wurde nun zum „Leitbild zur Wiener Theaterreform“ umformuliert.[277]

Im Zuge der Theaterreform wurde das bisherige Beiratssystem auf vollbeschäftigte und bezahlte Kuratorinnen und Kuratoren umgestellt, die Förderungsvergabe nach dem Gießkannenprinzip wurde abgeschafft.

4.3 Förderungen der Stadt Wien

Seit der Theaterreform wird schwerpunktmäßig gefördert. Es wird zusätzlich zur künstlerischen Qualität auch die Relevanz und Wirkkraft eines Projektes geprüft. Wolfgang Kralicek schreibt im „Falter“:

> „Das Prinzip ‚Gießkanne‘ sollte durch das Motto ‚Ganz oder gar nicht‘ ersetzt werden. Soll heißen: weniger Projekte fördern, die dafür aber ausreichend.“[278]

In Wien werden Kunst- und Kulturförderungen vom Referat für Darstellende Kunst der Kulturabteilung, MA 7, vergeben. Ein rechtlicher Anspruch auf Förderung besteht nicht, und Förderungsumfang und -höhe richtet sich nach der budgetären Lage. Auf der Seite der MA 7 wird darauf hingewiesen, dass Förderungen nach dem Subsidiaritätsprinzip im Sinne des Bundes-Kunstförderungsgesetzes erfolgen. Eine genaue Auflistung der Einreichkriterien um Förderungen der MA 7 ist auf der Seite der Kulturabteilung abrufbar.

---

[275] Much, Veronika: „Zur Situation von Klein-, Mittelbühnen und Freier Theatergruppen in Wien“. Diplomarbeit. Universität Wien. 2011. S. 9

[276] http://www.freietheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=37476&id_text=4 Zugr.: 14.5.2014

[277] Ebd.

[278] http://www.falter.at/falter/2011/02/08/die-reformkostveraechter/ Zugr.: 3.9.2014

Ein- bis zweijährige Förderungen, **Projektförderungen**, werden zweimal im Jahr auf Empfehlung des Kuratoriums für Theater, Tanz und Performance vergeben. **Konzeptförderungen** sollen die Möglichkeit schaffen, Prozesse für eine längere Dauer anzulegen, und werden von einer durch die MA 7 bestellten, von ihr aber unabhängigen Jury, auf vier Jahre vergeben.

Die **Standort- und Strukturförderung** kam als dritte Säule 2008 dazu und sollte ursprünglich „ein von der Jury 2004 vorgeschlagener Topf für Ausstiegs- und Übergangsszenarien [sein], die später der Projektförderung zugutekommen sollten".[279] Nach welchen Kriterien Standortförderungen gewährt werden, ist nicht klar, da keine besondere Empfehlung eines Gremiums vorliegen muss. Die Förderung wird direkt von der MA7, der Kulturabteilung, vergeben, daher gibt es auch keine eindeutigen Vergabekriterien. Wolfgang Kralicek schreibt im „falter":

> „Dieser Topf ist eine Grauzone (Mailath: ‚Ich würde es Buntzone nennen'), in der Kraut und Rüben versammelt sind. Einerseits werden daraus jene Bühnen gefördert, für die kein Gremium dieser Welt eine Empfehlung aussprechen würde – etwa das von Gerald Pichowetz in Floridsdorf betriebene Gloria Theater. ‚In Floridsdorf gäbe es sonst kein Theater. Es gehört auch zur Kulturförderung, solche Orte zu unterstützen', findet der Stadtrat. Verwirrenderweise fallen unter den Begriff Standort- und Strukturförderung aber auch Bühnen wie das Schauspielhaus oder der Dschungel, die aus nicht nachvollziehbaren Gründen einen Ausnahmestatus genießen."[280]

Laut „derstandard.at" bringt die Stadt Wien jährlich 25 Millionen Euro für die freie Theaterproduktion auf, wovon knapp ein Viertel für die durch Juryempfehlung ausgesuchten Künstler für Projekte und Konzepte zur Verfügung steht.[281]

Die Wiener Theaterjury weist in ihrem Gutachten für Konzeptförderungen 2014-2017 darauf hin, dass die beantragte Gesamtsumme der eingereichten 61 Konzepte rund 18 Millionen Euro pro Jahr betrug, die Höhe der zur Verfügung stehenden Gesamtfördermittel jedoch nur knapp 6 Millionen Euro.[282]

Die IG Freie Theater zitiert in „gift 02/2013" Wolfgang Kralicek von der Zeitschrift „falter":

---

[279] Stüwe-Eßl, Barbara: Theaterreform Wien. Schleichender Ausstieg aus der Konzeptförderung. In: gift. Zeitschrift für freies Theater. jänner-märz 09. S. 8. http://culturebase.org/home/igft-ftp/gift109_final.pdf Zugr.: 14.1.2014

[280] http://www.falter.at/falter/2011/02/08/die-reformkostveraechter/ Zugr.: 4.9.2014

[281] http://derstandard.at/1362107518735/Eine-Theaterjury-mit-wenig-Spielraum Zugr.: 4.9.2014

[282] https://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/jurygutachtung2014-2017.pdf Zugr.: 2.9.2014

> „Nach zehn Jahren Theaterreform gibt es Gewinner und Verlierer. Zu Letzteren gehört inzwischen die Theaterjury, die immer weniger zu entscheiden hat – und wenn sie etwas entscheidet, was den Politikern nicht passt, dann gilt es nicht."[283]

4.3.1.1 Evaluierung der Theaterreform 2012

2012 wurde eine von der MA 7 in Auftrag gegebene Studie vom NPO-Kompetenzzentrum der Wirtschaftsuniversität Wien präsentiert. Die Aufgabenstellung war, die Entwicklung der Maßnahmen, die im Zuge der Theaterreform entworfen worden waren, bzw. welche kulturpolitischen Ziele erreicht werden konnten, zu überprüfen.

Der „Standard" vom 8.7.2012 fasst den Bericht zusammen:

> „Die Evaluierung sieht eine bessere Vernetzung der heimischen Szene, aber eine zu geringe Anzahl an Aufführungen pro Produktion vor. Durch die bessere internationale Vernetzung der Wiener Theaterschaffenden habe sich die Anzahl der Koproduktionen verdreifacht, insgesamt seien die Eigenproduktionen gestiegen. Gleichzeitig werde zwar mehr produziert, die Arbeiten aber kürzer gezeigt. Möglichkeiten zu weiteren Aufführungen in Österreich gebe es generell zu wenig.
>
> Als weiterer Mangel sei die Dotierung der Projektförderung angeführt worden: Die Anträge seien stetig gestiegen, das Budget aber gesunken. Größere Bühnen erhielten steigende Zuschüsse durch die Stadt, bis auf 57 Euro pro Kopf und Abend, während die Subvention bei den Mittelbühnen mit rund 25 Euro konstant geblieben sei. (APA, 8.7.2012)"[284]

Die Untersuchung ergab weiters, dass

- die Gesamtfördersumme der MA7 von 73 Mio. Euro von 2004 auf 101 Mio. Euro im Jahr 2010 stieg,
- der Großteil der Erhöhung an Großbühnen ging, unter Berücksichtigung
  - Renovierung des Ronacher
  - Eröffnung des „Theaters an der Wien" als Wiens drittes Opernhaus

4.3.2 Kritik an der Theaterreform

Eva Brenner, Regisseurin, Theaterwissenschaftlerin, Aktivistin[285], übt in der von ihr herausgegebenen Anthologie „Anpassung oder Widerstand. Freies Theater heute. Vom Verlust der Vielfalt"[286] heftige Kritik an der Reform. Sie meint, dass auf Initiative

[283] http://www.freietheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=48922&id_text=3 Zugr.: 3.9.2014
[284] http://derstandard.at/1341526871561/Theaterreform-Evaluierungsbericht-abgeschlossen Zugr.: 22.5.2014
[285] http://www.experimentaltheater.com/team/eva-brenner/ Zugr.: 20.5.2014
[286] Brenner, Eva: Theater an der Basis oder „Kultur für Alle!". In: Anpassung oder Widerstand: Freies Theater heute. Vom Verlust der Vielfalt. Hg. Brenner, Eva. Wien: Promedia Verl. 2013.

des Kontrollamtes auffällig viele kleine Theater „entsorgt“ worden seien, die von Frauen und älteren Künstlerinnen oder Künstlern geleitet wurden. Viele Theaterleute hätten ihre Jahresförderungen verloren und ihre Ensembles aufgeben müssen, was die Arbeitslosigkeit vieler Mitarbeiter nach sich gezogen habe. Brenner findet, dass die Kuratoren riesige Machtbefugnisse hätten, da sie nicht nur über die Einreichungen für Förderungen, sondern auch über strukturelle Entwicklungen der Freien Szene befinden. Außerdem bekrittelt sie, dass Gruppen als förderungswürdig eingestuft würden, die als jung-lebendig, international vernetzt, innovativ und „Festival-kompatibel“ klassifiziert werden.

Für Eva Brenner ist die Vielfalt innerhalb des Freien Theaters verloren gegangen, da viele aktive Vertreter der post-68er-Kultur, die sich als subversiv, non-konformistisch, widerständisch, feministisch, antifaschistisch, antirassistisch verstanden, von der Bildfläche verschwunden seien. Brenner beklagt auch den Einzug von marktförmigen Strategien in die Kunst- und Kulturpolitik.

Gerhard Ruiss (IG Autoren) ergänzt Eva Brenners Meinung.[287] Er betont, dass man 1988 bemüht war, maximale Distanz zur öffentlichen Verwaltung zu halten, 2007 bestehe dieses Bedürfnis jedoch nicht mehr, sie solle nur einen reibungslosen Ablauf sichern. Ruiss bekrittelt, dass die Freie Szene das Kämpferische verloren habe, nicht mehr für die Unruhe sorge, die sie früher in ihren Aktivitäten weitergetrieben habe. Die Freie Szene gehört nach seiner Meinung zum gesamten kulturellen Angebot und hat sich mit dieser Rolle abgefunden. „Sie möchte kein anderes kulturelles Leben, sie komplettiert es. Am Rand, ohne wem ins Gehege zu kommen oder wen zu stören.“[288]

Die Stadt Wien kann auch für bezirksorientierte Kulturangelegenheiten Förderungen vergeben. Der Antrag muss bei der jeweiligen Bezirksvorstehung gestellt werden und wird im Finanzausschuss des Bezirkes behandelt. Die Antragsfristen und anderen Informationen für die Einreichung sind auf der entsprechenden Seite der Homepage der Stadt Wien aufgelistet.

[287] Ruiss, Gerhard: Innovativ versus alternativ – Wie viel ist genug? Wie gut ist besser? In: Theater an der Basis oder „Kultur für Alle!“. In: Anpassung oder Widerstand: Freies Theater heute. Vom Verlust der Vielfalt. Hg. Brenner, Eva. Wien: Promedia Verl. 2013. S. 92.
[288] Ebd.

4.4 Förderungen auf Bundesebene

Die Fördervergabe basiert auf dem bereits besprochenen Kunstförderungsgesetz von 1988. Es gibt keinen rechtlichen Anspruch auf Förderungen, und auch deren Vergabe erfolgt nach der jeweiligen Budgetlage.[289]

§ 2 (Abs.2) des Kunstförderungsgesetzes 1988 lautet:

> „Es dürfen nur Leistungen und Vorhaben […] gefördert werden, die von überregionalem Interesse oder geeignet sind, beispielgebend zu wirken, innovatorischen Charakter haben oder im Rahmen eines einheitlichen Förderungsprogramms gefördert werden.“[290]

Alle Förderarten sind an verschiedene Einreichkriterien gebunden, zum Teil sind Einreichfristen zu beachten. Bis auf Investitionsförderungen und Startstipendien werden alle Zuschüsse und Förderungen durch den Beirat für Darstellende Kunst vergeben.

Für die Sparte Darstellende Kunst können für Theater und freie Theaterschaffende Jahresförderungen, Förderungen für Festspiele und Investitionsförderungen vergeben und Projektkostenzuschüsse und Prämien gewährt werden. Es besteht auch die Möglichkeit für die Vergabe von Fortbildungs- und Tourneekostenzuschüssen für Kunstschaffende und von Startstipendien.

Eine Auflistung der Förderleistungen und -voraussetzungen des Bundes ist auf der Seite des Bundeskanzleramtes, Sektion Kunst, Abteilung II/2 ausführlich dargestellt.[291]

5 Resümee

Es wurde in der gegenständlichen Arbeit versucht, mehrere Aspekte, die das Leben von Kleinkunstbühnen und der Freien Theaterszene im Allgemeinen ausmachen, zu beleuchten. Die Auseinandersetzung mit den drei vorgestellten Bühnen machte es stellvertretend für viele Kleinkunstbühnen in Wien notwendig, auch die Situation der Menschen, die dahinterstehen, näher zu betrachten. Alle drei Bühnen werden von Leuten betrieben, die ihren Weg gehen, bzw. ihre Vorstellung von Bühne und Darstellender Kunst verwirklichen wollten. Und viele Leute arbeiten auf den Bühnen,

[289] http://www.kunstkultur.bka.gv.at/site/8047/default.aspx Zugr.: 30.5.2014
[290] https://www.ris.bka.gv.at/Dokument.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Dokumentnummer=NOR12122371 Zugr.: 30.5.2014
[291] http://www.kunstkultur.bka.gv.at/site/8031/default.aspx Zugr.: 28.5.2014

die mit dem nur schwer zu durchschauenden österreichischen Sozialversicherungssystems leben müssen.

Auch wenn zwei der betrachteten Bühnen, die Kabarettbühne „Giftzwerge“ und „klettenheimers KleinKunstCafé“ ohne Förderungen auskommen können - zum Unterschied vom L.E.O. -, ist es nach dem Dafürhalten der Verfasserin nötig, sich mit dem Subventionssystem in Österreich und speziell in Wien zu befassen. Schließlich sind die angeführten Bühnen nur ein winziger Ausschnitt eines großen Kleinkunstbühnen-Ganzen. Da jedoch das Wiener Förderungssystem eng mit der Wiener Theaterreform verbunden ist, ergibt sich die Notwendigkeit, sich auch ihr ansatzweise zu widmen.

Die Auswahl der drei Bühnen ergab sich eher zufällig, trotzdem steht jede einzelne für eine ganz bestimmte Form der Kleinkunstszene in Wien.

Die „Giftzwerge“ sind eine vazierende Gruppe, beziehen keine Förderungen und machen politisches Nummern-Kabarett. Keiner der Kabarettisten kann von den Einnahmen leben. Nach den Ausführungen Ady Poctas, Gründungsmitglied und nach eigenen Angaben gelernter Kabarettist, hätte er von den Bühneneinkünften niemals eine Familie ernähren könnten.

Ady Pocta hatte das Glück, eine Anstellung zu haben, die es ihm ermöglichte, relativ frei über seine Zeit zu verfügen. Dazu kamen Großeltern, die gerne die Aufsicht über seine Kinder übernahmen. Daher konnten er und seine Frau – Rosemarie Strohbach - es einrichten, immer wieder einige Tage mit dem Kabarett in Österreich und dem deutschen Ausland unterwegs zu sein.

Über den Verzicht auf eine eigene Bühne („Kabarett Stadnikow“) scheint Ady Pocta heute nicht unglücklich zu sein.

„klettenheimers KleinKunstCafé“ wird von dem Ehepaar Klettenheimer betrieben. Beide sind nach eigenen Angaben gelernte Schauspieler, haben auch unter anderem am Burgtheater gespielt und sich mit ihren Vorstellungen von Theater selbständig gemacht. Ursprünglicher Grund war das Verwirklichen eigener Texte von Marie Mandelbaum. Beeinflusst wurden sie auch von der Idee der englischen Pub-Theatres, wo abgesehen von der Nähe zum Publikum, während der Vorstellung auch Getränke konsumiert werden können.

Klettenheimers haben ein kleines Lokal mit Bühne zur Verfügung, der Zuschauerraum mit Tischen und Sesseln fasst 30 Zuschauer. Heute spielen Klettenheimers nur mehr dreimal in der Woche (Donnerstag bis Samstag) eigene Stücke oder Klassiker, die sie mit eigenen hinzugefügten Handlungssträngen verbinden, und schließen im Sommer das Lokal für zwei Monate. Die Wirtschaftsform des Unternehmens, das sowohl eine Theaterlizenz, als auch einen Gewerbeschein für Gastronomie besitzt, ist die einer Offenen Gesellschaft.

Abgesehen von einer kleinen Bezirksförderung zu Beginn beziehen Klettenheimers keine Subventionen und können von den Einnahmen des „KleinKunstCafés“ leben.

Das zuletzt besprochene L.E.O. ist dem musikalischen Theater zuzuordnen. Und auch wenn L.E.O. für „Letztes erfreuliches Operntheater“ steht, wird das Repertoire aus verschiedenen musikalischen Gebieten gebildet.

Auch das L.E.O. entstand aus der Idee, Eigenes zu verwirklichen. Stefan Fleischhacker, der Direktor des L.E.O., hatte seine persönlichen Vorstellungen davon, wie eine Oper zu inszenieren ist, und gründete 1993 den Verein L.E.O. Es dauerte noch einige Jahre, bis das L.E.O. am jetzigen Standort zu finden war. Die Bühne bezieht regelmäßig Förderungen und könnte ohne diese nicht überleben. Die Einnahmen decken die Ausgaben ungefähr zur Hälfte.

Die Intention der drei beschriebenen Bühnen weicht, obwohl sie aus drei verschiedenen Sparten kommen, gar nicht so weit voneinander ab. Ady Pocta von den „Giftzwergen“ hofft, wenigstens einen Teil der Leute durch die gezeigten Nummern zu einem anderen Verhalten in ähnlichen Situationen im realen Leben zu bewegen. Auch Klettenheimers wollen beim Publikum einen Gedankenprozess in Gang setzen, verwenden allerdings andere Mittel, indem sie mit erhobenem Zeigefinger auf globale Probleme aufmerksam machen. Und Stefan Fleischhacker vom L.E.O. ist es ein Anliegen, dem Publikum zu zeigen, dass auch ein anderer als der gewohnte Zugang zur Oper möglich ist. Er möchte die Zuschauer in die Oper, so wie er sie inszeniert hat, hereinholen und sie Teil davon werden lassen. Die Betreiber aller drei Bühnen haben also eine durchaus vergleichbare Erwartungshaltung gegenüber dem Publikum.

Die drei vorgestellten Theater sollen stellvertretend für die Kleinkunstszene in Wien stehen. Drei verschiedene Sparten Darstellender Kunst, drei verschiedene

Betriebsformen, und drei verschiedene Möglichkeiten, finanziell über die Runden zu kommen, wurden gezeigt.

In der vorliegenden Arbeit wurde auch das Sozialversicherungssystem für die „Neuen Selbständigen", denen freiberuflich tätige Künstler zugeordnet werden, beleuchtet. Angestellte Künstler sind in der Minderzahl und in der Freien Theaterszene eher nicht zu finden.

Verglichen mit der Schilderung eines gewissen B.-B.[292], der an der Wende vom 19. zum 20 Jahrhundert in „Die Neue Zeit"[293] die Situation von Schauspielern an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert glaubwürdig darstellte, hat sich aber doch Einiges verändert, das zur Situationsverbesserung dieser Berufsgruppe beigetragen hat. Dabei darf aber nicht übersehen werden, dass sich trotzdem ein großer Teil der Künstlerinnen und Künstler am Existenzminimum bewegt und sich ohne zusätzliche Tätigkeiten nicht über Wasser halten könnte. Andererseits existieren heutzutage – wie für andere Bedürftige auch – etliche Anlaufstellen, wo um finanzielle Hilfe angesucht werden kann. Die Notwendigkeit, dass sich – wie von B.-B. geschildert – auch heute noch arbeitslose oder unterbezahlte Schauspielerinnen prostituieren müssen, um überleben zu können, konnte im Zuge der Recherchen nicht festgestellt werden. Allerdings muss bereits in Zeiten besseren Einkommens für beschäftigungslose Zeiten vorgesorgt werden, wie am Beispiel der Arbeitslosenversicherung vermittelt werden konnte.

Offenbar hat die folgende Feststellung von B.-B. immer noch seine Gültigkeit:

> „[…] Kunst und Erwerb sind eben inkommensurable Größen; will man sie gewaltsam in Übereinstimmung bringen, leidet die eine oder der andere darunter, und die die Kunst Ausübenden müssen die sich aus dem unrichtigen Exempel ergebenden Fehler an ihrem Leibe büßen."[294]

Einen anderen wichtigen Punkt der vorliegenden Arbeit bildet das Förderwesen in Österreich, respektive jenes in Wien, das von der Wiener Theaterreform, die 2003 in Kraft trat, in die Wege geleitet wurde. Sie brachte eine völlige Umstrukturierung des

[292] Name des Verfassers nicht eruierbar.
[293] Die Neue Zeit": Wochenschrift der deutschen Sozialdemokratie. Erschien von 1883 bis 1923. http://library.fes.de/inhalt/digital/zeitschriften.htm Zugr. : 13.2.2014
[294] http://library.fes.de/cgi-bin/nz_mktiff.pl?year=1905-06a&pdfs=190506a_0023x190506a_0024x190506a_0025x190506a_0026x190506a_0027x190506a_0028x190506a_0029x190506a_0030 S. 30. Zugr.: 27.9.2014

Wiener Subventionswesens mit sich und sollte vor allem eine klare Standortbestimmung der Freien Bühnen innerhalb der Wiener Theaterlandschaft schaffen.

Subventionen sind auf mehreren Ebenen möglich, nämlich auf Bundes-, Länder- und Bezirksebene. Voraussetzungen für alle Arten von Subventionen sind bestimmte Einreichkriterien, die auf den jeweiligen Homepages nachzulesen sind, und entsprechend vorhandene Budgetmittel. Ein gesetzlicher Anspruch auf Förderungen besteht nicht.

In Bezug auf Förderungen brachte die Wiener Theaterreform die Umstellung vom System der Beiräte auf das der vollbeschäftigten und bezahlten Kuratorinnen und Kuratoren. Auch die Kriterien, nach denen Förderungen vergeben werden, haben sich geändert, denn seit der Umstellung werden Konzept-, Projekt- und Standortförderungen vergeben. Projektförderungen werden für ein bis zwei Jahre, Konzeptförderungen für vier Jahre vergeben. Mittel für Standortförderungen vergibt die MA 7 direkt nach eigenem Gutdünken.

Jedes Jurymitglied hat seine persönlichen künstlerischen Grenzen und beurteilt danach auch die Einreichungen um Förderung. Auf Grund des individuell gesetzten Rahmens ist daher eine wirklich unabhängige und objektive Begutachtung der eingebrachten Konzepte und Projekte kaum möglich, weil auch unterschiedliche künstlerische Vorlieben eine Rolle spielen. Da die Konzept- und Projekteinreichungen aber auch nach wirtschaftlichen Kriterien beurteilt werden, ist dies der Teil, der objektiver, da messbarer, geprüft werden kann.

Prinzipiell stellt sich die Frage, ob diese Methode der Fördervergabe zielführender ist als jene vor der Theaterreform: war es objektiver, mehrere kulturelle Vorhaben mit weniger Geld zu unterstützen, den Geförderten aber die Möglichkeit zu geben, ihre Vorstellungen mit geringen Mitteln zumindest teilweise in die Tat umzusetzen? Oder ist es gerechter, das Geld effizienter einzusetzen und punktuell zu subventionieren, wobei das Augenmerk auf die Breitenwirkung und in weiterer Folge Wirtschaftlichkeit der jeweiligen Bühne gerichtet ist? Muss wirklich jede Produktion finanziell unterstützt werden, unabhängig davon, ob es dafür ein Publikum gibt oder nicht? Und mit dieser Fragestellung kommt man zum Kern: wer bestimmt, ob das Produzierte Kunst ist? Der Produzent, das Publikum, das Kuratorium?

Übereinstimmende Antworten zu dieser Frage sind nicht möglich, weil sie vom jeweiligen Blickpunkt abhängig sind.

Einstimmig ablehnend wird aber die Meinung der Betroffenen darüber sein, dass von dem vergleichsweise kleinen Förderbudget noch Mittel für die ohnedies hoch geförderten Vereinigten Bühnen Wien abgezweigt werden.[295] Dies geht zu Lasten der freien Bühnen und Theater.

Trotzdem nehmen es Menschen auf sich, eigene Theaterformen ins Leben zu rufen.

Auf Grund der durchgeführten Interviews mit den drei ausgewählten Kleinkunstbühnen ergibt sich eine einfache Antwort auf die Frage nach der Motivation: um eigene Ideen auf die Bühne zu bringen, muss man eine eigene Bühne haben.

Jeder Mensch hat seine persönliche Vorstellung davon, was für ihn Kunst bedeutet. Dementsprechend setzt er auch seine Grenzen. Für die Verfasserin war vor Beginn der Recherchearbeiten für die vorliegende Arbeit nicht klar, wie eng die Frage „Was ist Kunst, bzw. wie kann sie charakterisiert werden?“ mit den behandelten Bereichen zusammenhängt und wie schwierig, bzw. unmöglich es ist, den Kunstbegriff zu definieren. Zu Beginn der Arbeit stand der Versuch, eine Begriffsbestimmung für „Kleinkunst“ festzulegen. Im Verlauf der Recherchearbeiten stellte sich jedoch heraus, dass bereits der übergeordnete Begriff „Kunst“ per definitionem keine genaue Auslegung zulässt. Dementsprechend stand die Frage nach dem Kunstbegriff zu Beginn überhaupt nicht zur Debatte, da auch bei der Verfasserin eine zwar nach allen Seiten hin offene, aber im Kern doch feststehende, nie nach definitorischen Kriterien hinterfragte Vorstellung des Begriffes bestand.

„Kultur“ als das von einem Volk kulturell und geistig Hervorgebrachte zu definieren, scheint dagegen einfach zu sein. Aber auch in diesem Bereich sind die Grenzen fließend, denn wer bestimmt, ob zum Beispiel bei Heimatmusik prinzipiell von althergebrachtem und pflegenswertem Kulturgut gesprochen werden muss oder Teile davon dem Kitsch zugeordnet werden können? Die Kunstfrage erweitert sich bei

[295] http://derstandard.at/1385168912432/Vereinigte-Buehnen-Wien-bekommen-wieder-mehr-Subvention Zugr.: 1.9.2014

allfälliger Zuordnung zum Kitsch sofort dahingehend: ist der Interpret dieser Musikgattung Künstler oder nicht?

Viele Unstimmig- und Ungerechtigkeiten im kulturellen Bereich würden sich vermeiden lassen, wenn es möglich wäre, eine allgemeingültige Interpretation für den Begriff „Kunst“ zu schaffen. Es wäre einerseits viel leichter, Grenzen für förderungswürdige Projekte festzulegen. Andererseits würde aber auch das Tätigkeitsfeld von Künstlern fest umrissen werden und alle künstlerischen Tätigkeiten, die nicht in diesen Rahmen passen, günstigstenfalls als Leistungen „mit künstlerischer Färbung“ oder „mit künstlerischem Einschlag“ oder Ähnlichem bezeichnet werden.

Der entscheidende Punkt scheint also darin zu liegen, dass wohl keine **demokratische** Regierung der Welt eine Grenze für den Kunstbegriff fixieren wird, weil sie auf diese Weise den Begriff von der Freiheit der Kunst ad absurdum führen würde. Und kann man noch von „Freiheit der Kunst“ sprechen, wenn man ihr Grenzen setzt? Zum Unterschied dazu lassen diktatorische Machthaber nur jene Kunst zu, die durch regierungstreuen Inhalt ihrem Machterhalt dient. Aber wer sollte in einem freien Staat fixieren, wo Kunst beginnt und wo sie endet? Kunst entsteht im Inneren des Künstlers, aber auch des Betrachters, ist also etwas sehr Persönliches und Intimes, geprägt durch verschiedene Eindrücke und Erlebnisse des Einzelnen, und daher nicht generell qualifizierbar.

Andererseits verlangt der Staat die Durchführung seiner gesetzlichen Vorgaben durch weisungsgebundene Bedienstete, die sich in Bezug auf Kunst und Kunstschaffende in einem nicht genau definierten gesetzlichen Rahmen bewegen und ihre Entscheidungen mitunter nach persönlichem Dafürhalten fällen müssen. Die Entscheidung, ob eine Tätigkeit als „künstlerisch“ oder „nicht künstlerisch“ eingestuft wird, hat für den selbständigen arbeitslosen Künstler finanzielle Auswirkungen. Auch die Festlegung auf „produzierende“, also „kreative“, und „re-produzierende“ Künstler hinsichtlich ihrer künstlerischen Einordnung ist problematisch. Reproduzierende Künstler interpretieren etwas, was bereits geschaffen wurde. Selbstverständlich produzieren sie aber gleichzeitig, weil sie durch ihre persönliche Interpretation wieder Neues hervorbringen.

Unser Staatssystem beruht darauf, dass Staatsbürger in einen Topf einzahlen, dessen Inhalt die von ihnen gewählten Vertreter wieder auf verschiedene Töpfe verteilen. In

diesem Zusammenhang ist es unausbleiblich, dass Steuergeld für Angelegenheiten verwendet wird, die für einen Teil des Volkes völlig uninteressant und nicht relevant sind. Demnach hat Kunst und Kultur für viele Steuerzahler nicht die Bedeutung wie zum Beispiel Sport. Andererseits werden Kunst- und Kulturbesessene ohne sportliches Interesse für die hohe Sportförderung in Österreich (80 Mio. Euro für 2014[296]) kaum Verständnis aufbringen. Es kann also gesagt werden, dass sich der Kunstbegriff nicht genau bestimmen lässt, und auch nicht durch eine Definition eingegrenzt werden soll. Dementsprechend wird eine in den Augen aller Menschen gerechte Kunst- oder Kulturförderung nicht möglich sein.

Vermutlich kann der Kunstbegriff nur durch die Philosophie definiert werden, die keine Fragen offen lässt, andererseits aber auch keine Grenzen setzt. Der deutsche Philosoph Hans-Georg Gadamer (1900-2002) schrieb dazu:

> „Es ist eine im eigensten Sinne philosophische Aufgabe, sich über den Kunstbegriff in seinem Wandel Rechenschaft zu geben. Denn gewiss ist es eine Fragestellung für jeden Menschen, der zur Kunst ein Verhältnis hat oder ein Verhältnis sucht, sich über den Wandel in der Kunst selbst und in ihrer Auffassung Gedanken zu machen. Im Grunde kann niemand dieser Aufgabe für sich selber ausweichen, und so ist es in Wahrheit ein Thema, das nicht so sehr dem Kunstkenner oder gar dem Kunstforscher, dem Kunsthistoriker vorbehalten ist, sondern dem Philosophen, der von jeher das Selbstverständliche zum Selbstverständnis zu bringen als seine Aufgabe ansieht. Er muß [sic!] die treffenden Begriffe finden, in denen sich ein jeder ausgesprochen sieht.“[297]

[296] http://derstandard.at/1388650570691/Neu-gefoerdert-und-voll-unterstuetzt Zugr.: 27.9.2014

[297] Gadamer, Hans-Georg: Die Feier der Geburt Christi in der Alten Kirche: Beiträge zur Erforschung der Anfänge des Epiphanie- und des Weihnachtsfests. Tübingen: Mohr Siebeck. 2000. S. 145

6 Abriss

Welche Wege gehen Menschen, die ihre Vorstellungen von Kleinkunst in ihren verschiedenen Formen auf einer Bühne verwirklichen wollen? Als Hauptpunkt werden in der vorliegenden Arbeit drei in künstlerischer, aber auch wirtschaftlicher Hinsicht verschiedene Bühnen beschrieben, die diesen Weg gegangen sind. Es wird gezeigt, dass dies sowohl mit, als auch ohne Förderungen der öffentlichen Hand möglich war. Zum Teil üben die Beteiligten andere Berufe aus oder müssen andere Verpflichtungen übernehmen, um überleben zu können, wie bei der Kabarettgruppe „Giftzwerge“ oder beim „L.E.O“. Selbst Klettenheimers, die keine Förderungen beziehen, lukrieren ihre Einnahmen aus den Eintrittskarten ihres „KleinKunstCafés“ und zusätzlich durch die Einkünfte auf Grund der Schanklizenz.

Im Zuge der Arbeit wurde es als nötig erachtet, sich auch mit einigen Punkten der Situation von Schauspielern näher auseinanderzusetzen. Die sozialen Verhältnisse von künstlerisch Tätigen in Wien stehen in engem Zusammenhang mit der Wiener Theaterreform, die einerseits begrüßenswerte Änderungen in der Förderungsvergabe brachte, andererseits aber auch viele Menschen arbeitslos machte, die an kleinen Theatern, die sukzessive ihre Pforten schließen mussten, beschäftigt gewesen waren. Daraus ergab sich auch die Notwendigkeit einer näheren Auseinandersetzung mit dem komplizierten Versicherungssystem, dem zeitgenössische Schauspieler unterworfen sind. Schauspieler werden heute im Gegensatz zu früheren Jahrhunderten als Berufsstand nicht mehr verachtet, haben ebenso wie andere Berufsgruppen eine finanzielle Mindestversorgung, sind aber kaum angestellt, sondern zählen als „Neue Selbständige“ und müssen daher für ihre Absicherung zur Gänze selbst sorgen.

Näher eingegangen wurde auch auf das österreichische und speziell das Wiener Subventionssystem, was wieder voraussetzte, einige Betrachtungen über das Wiener Theatergesetz anzustellen, das nicht nur Befürworter hat. Da Förderungen auf Grund der Empfehlungen einer Kommission vergeben werden, stellte sich zu guter Letzt die Frage, wie objektiv künstlerische Entscheidungen sein können, wenn doch alle Menschen über einen subjektiven Kunstbegriff verfügen.

7 Abbildungen

Abbildung 1 Klettenheimer-Programme seit Beginn

Abbildung 2 L.E.O.-Programm November 2014

8 Quellen

8.1 Bücher

Blessing, Lena: Das deutsche Theater im Spiegel des Theaterromans des. 19. Jahrhunderts. Berlin: Logos Verl. GmbH. 2010.

Böttger, Dirk: Das Musikalische Theater. Oper, Operette, Musical. Düsseldorf und Zürich: Patmos Verlag. 2007.

Brenner, Eva: Theater an der Basis oder „Kultur für Alle!“. In: Anpassung oder Widerstand: Freies Theater heute. Vom Verlust der Vielfalt. Hg. Brenner, Eva. Wien: Promedia Verl. 2013.

Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden. 20. überarbeitete und aktualisierte Auflage. Zwölfter Band KIR-LAGH. Leipzig, Mannheim: Brockhaus. 1997

Burgtheater 1976-2009. Aufführungen und Besetzungen. Hgg. v. Burgtheater GmbH., Universitätsring 2, 1010 Wien. Zusammenstellung und Bearbeitung des Materials, Redaktion: Katharina Fundulus. Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag. 2012.

Der Große Brockhaus in zwölf Bänden. 6. Band JAS-LAO. Wiesbaden: F.A. Brockhaus. 1979.

Der kleine Stowasser. Bearbeitet v. Petschenig, Michael. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky. 1957.

Deutsches Bühnen-Jahrbuch: das große Adressbuch für Bühne, Film, Funk und Fernsehen. 103. 1994/95. Hg.: Genossensch. Dt. Bühnen-Angehöriger. Hamburg: Verl. d. Bühnenschriften-Vertriebs-Ges. Berlin : Günther (in Komm.); Berlin: Genossenschaft Dt. Bühnen-Angehöriger; Hamburg: Hermes. 1994.

Deutsches Bühnen-Jahrbuch: das große Adressbuch für Bühne, Film, Funk und Fernsehen. 1990/1991. Hg.: Genossensch. Dt. Bühnen-Angehöriger. Hamburg: Verl. d. Bühnenschriften-Vertriebs-Ges. Berlin: Günther (in Komm.); Berlin: Genossenschaft Dt. Bühnen-Angehöriger; Hamburg: Hermes. 1991.

Dorfer, Alfred: Satire in restriktiven Systemen Europas im 20. Jh. Dissertation. Universität Wien. 2011.

dtv-Lexikon. Ein Konversationslexikon in 20 Bänden. Band 10: Kako-Kre. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG. 1976

Ferenczi, S.: Bausteine zur Psychoanalyse. I. Band. Theorie. Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag. 1927.

Fuchs, Max: Lernort Kultur: Bildung für mehr Lebensqualität. In: Zukunft. Bildung. Lebensqualität. Hg.: Popp, Reinhold, Pausch, Markus, Reinhardt, Ulrich. Wien, Berlin, Münster: LIT Verl. GmbH. & Co. KG. 2011.

Gadamer, Hans-Georg: Die Feier der Geburt Christi in der Alten Kirche: Beiträge zur Erforschung der Anfänge des Epiphanie- und des Weihnachtsfests. Tübingen: Mohr Siebeck. 2000.

Grosse, Bettina: Das Café-théâtre als kulturelles Zeitdokument: Geschichte, Gattung, Rezeption. Tübingen: Narr. 1990.

Haider-Pregler, Hilde: Das „Wiener Werkel“ – Ein „Wiener Januskopf“? Kabarett zwischen Opportunismus und Widerstand. In: Die „österreichische“ nationalsozialistische Ästhetik. Hgg. v. Dürhammer, Ilija u. Janke, Pia. Wien u. a.: Böhlau Verl. 2003.

Hüttler, Michael: Unternehmenstheater-vom Theater der Unterdrückten zum Theater der Unternehmer? Eine wissenschaftl. Betrachtung. Dissertation. Universität Wien. 2003.

Jeremias, Alfred: Monotheistische Strömungen innerhalb der babylonischen Religion. Auf Grund eines Vortrages gehalten auf dem II. internat. Kongress f. Religionsgeschichte zu Basel 1904. Leipzig: J. C. Hinrichs’sche Buchhandlung. 1904.

Keding, Karin u. Struppert, Anika: Ethno-Comedy im deutschen Fernsehen: Inhaltsanalyse und Rezipientenbefragung zu Was Guckst Du?! Berlin: Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur. 2006.

Koelsch, Stefan & Schröger, Erich: Neurowissenschaftliche Grundlagen der Musikwahrnehmung. In: Musikpsychologie. Das neue Handbuch. Hgg. v. Bruhn, Herbert u.a. Reinbek: Rowohlt Verl. GmbH. 2008.

Kosch, Wilhelm: Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch. Zweiter Band. Klagenfurt: Verlag Ferd. Kleinmayr. 1951.

Kunodi, Miriam: „Zeitkritik Lächelnd Verkaufen“. Die Giftzwerge-ein Stück Kabarettgeschichte. Politische und gesellschaftliche Kritik anhand der Entwicklung einer Kabarettgruppe. Diplomarbeit. Universität Wien. 2009.

Lareau, Alan: Nummernprogramm, Ensemblekabarett, Kabarettrevue. Zur Dramaturgie der „Bunten Platte“. Hundert Jahre Kabarett . Hg. McNally/Sprengel. Würzburg: Verl. Königshausen &Neumann GmbH. 2003.

Loibl, Daniela: Kabarett seiner Zeit. (Liter)arische Kleinkunst im „Wiener Werkel". Diplomarbeit. Universität Wien. 2003.

Metzler Kabarett Lexikon. Von Klaus Budzinski und Reinhard Hippen in Verbindung mit dem deutschen Kabarettarchiv. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhaldung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH. 1996.

Much, Veronika: „Zur Situation von Klein-, Mittelbühnen und Freier Theatergruppen in Wien“. Diplomarbeit. Universität Wien. 2011.

Paller, Hans: „Das Theater und das Wiener Kaffeehaus“. Diplomarbeit. Universität Wien. 2012.

Paya, Sarin: Über die Kunst der Kulturförderung. Zur Durchführung der Wiener Theaterreform von 2004 bis 2008. Diplomarbeit. Universität Wien. 2010.

Pfeiffer, Gabriele C.: Kommt herbei! Eintritt frei. Comoedianten sind da. Ich erzähle Euch die Geschichte vom Dario Fo-Theater in den Arbeiterbezirken. Wien: Mandelbaum Verl. 2009.

Pschibl, Kerstin: Das Interaktionssystem des Kabaretts. Versuch einer Soziologie des Kabaretts. Dissertation. Universität Regensburg. April 1999.

Racko, Sandra: Das Schwabische und der Dreck. Zum Sprachgebrauch in Werner Schwabs Fäkaliendramen. Diplomarbeit. Universität Wien: 1995.

Reik, Theodor: Die Höhle als völkerpsychologisches Symbol des Frauenleibes. Gold und Kot. In: Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse. Offiz. Organ d. internat. psychoanalyt. Vereinigung. Hgg v. Prof. Dr. Sigm. Freud. III. Jg. Heft 3. 1915.

Reisner, Ingeborg: Kabarett als Werkstatt des Theaters. Literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg. Wien: Verl. d. Theodor Kramer Ges. 2004.

Rösler, Walter: Gehn ma halt a bisserl unter. Kabarett in Wien von den Anfängen bis heute. Hgg. u. m. einleitenden Texten v. Rösler, Walter. Berlin: Henschel Verl. 1991.

Ruiss, Gerhard: Innovativ versus alternativ – Wie viel ist genug? Wie gut ist besser? In: Theater an der Basis oder „Kultur für Alle!“. In: Anpassung oder Widerstand: Freies Theater heute. Vom Verlust der Vielfalt. Hg. Brenner, Eva. Wien: Promedia Verl. 2013.

Scheu, Friedrich: Humor als Waffe. Politisches Kabarett in der Ersten Republik. Wien: Europa Verl. GmbH. 1977.

Schwab, Werner: Fäkaliendramen. Die Präsidentinnen. Übergewicht, unwichtig: Unform. Volksvernichtung. Mein Hundemund. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl. 6. Aufl. 2004.

Stein, Roger: Das deutsche Dirnenlied: literarisches Kabarett von Bruant bis Brecht. Weimar u. Wien: Böhlau Verl. GmbH. 2006.

Straßl, Karl-Gerhard: Staatsziel Kultur. Bekenntnis zur Kulturnation oder hohle Phrase. Wien: Facultas AG. 2010.

Veigl, Hans: Karl Kraus, die Wiener Moderne und das Wiener Kabarett nach der Jahrhundertwende. In: Hundert Jahre Kabarett. Hg.: Mc Nally/Sprengel. Würzburg: Verl. Königshausen & Neumann. 2003.

Veigl, Hans: Lachen im Keller. Von den Budapestern zum Wiener Werkel. Kabarett und Kleinkunst in Wien. Wien: Löcker Verl. 1986.

Wagner, Sonja-Ilonka: Comedy-Lexikon. Das große Nachschlagewerk zu Comedy, Sitcoms, Kabarett, Komik, Kleinkunst, Standup-Comedy, Slapstick & Satire. Berlin: Lexikon Imprint Verl. 1999.

Weser, Anna-Sophie: „Überlebenskunst oder das Konzept des Nicht-Konzeptes“-das bernhard ensemble / das OFF THEATER im Spagat zwischen künstlerischer Verwirklichung und kulturpolitischer Realität. Diplomarbeit. Universität Wien. 2011.

Wolfartsberger, Anita: Das „Mittelstück“ im ‚Wiener Werkel‘. Kleinkunst im Dritten Reich zwischen Anpassung und Widerstand. Diplomarbeit. Universität Wien. 2004.

8.2 Internet

http://anima-te.de/kuenstler/58-kleinkunst.html Zugr.: 8.12.2013

http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19011117&seite=7&zoom=33 Zugr.: 15.12.2014

http://culturebase.org/home/igft-ftp/gift109_final.pdf Zugr.: 14.1.2014

http://de.ria.ru/science/20070928/81585552.html Zugr.: 4.4.2014

http://derstandard.at/1277339030361/Schauspielergesetz-wird-erstmals-seit-88-Jahren-novelliert Zugr.: 5.5.2014

http://derstandard.at/1293370190802/Interview-Kabarett-existiert-nicht-als-Genre Zugr.: 18.11.2014

http://derstandard.at/1341526871561/Theaterreform-Evaluierungsbericht-abgeschlossen Zugr.: 22.5.2014

http://derstandard.at/1360161035793/Ziegler-Hunger-ist-organisiertes-Verbrechen Zugr.: 2.11.2014

http://derstandard.at/1362107518735/Eine-Theaterjury-mit-wenig-Spielraum Zugr.: 4.9.2014

http://derstandard.at/1385168912432/Vereinigte-Buehnen-Wien-bekommen-wieder-mehr-Subvention Zugr.: 1.9.2014

http://derstandard.at/1388650570691/Neu-gefoerdert-und-voll-unterstuetzt Zugr.: 27.9.2014

http://derstandard.at/1389860013791/Kuenstlersozialversicherung-soll-ausgeweitet-werden Zugr.: 30.4.2014

http://diepresse.com/home/kultur/news/622129/StadtsaalEroffnung_Das-Kabarett-im-alten-Ballsaal Zugr.: 23.10.2014

http://diezukunft.at/?p=1220 Zugr.: 15.5.2014

http://eu-koordination.zkm.de/index.php?option=com_content&task=view&id=14&Itemid=38 Zugr.: 1.4.2014

http://gouk.about.com/od/entertainmentandnightlife/qt/London_Theatre_Pubs.htm Zugr.: 31.7.2014

http://klagenfurterensemble.at/das-k-e/eigenproduktionen/ Zugr.: 13.5.2014

http://kulturrat.at/ Zugr.: 8.4.2014

http://kulturrat.at/agenda/imag/materialien/42monate Zugr.: 10.4.2014

http://kulturrisse.at/ausgaben/022001/kulturpolitiken/mehr-licht-zur-ueberfaelligen-reform-des-beiratssystems-in-der-kunstsektion Zugr.: 19.5.2014

http://library.fes.de/cgi-bin/nz_mktiff.pl?year=1899-00a&pdfs=189900a_0268x189900a_0269x189900a_0270x189900a_0271x189900a_0272x189900a_0273x189900a_0274x189900a_0275x189900a_0276 Zugr.: 13.2.2014

http://library.fes.de/cgi-bin/nz_mktiff.pl?year=1905-06a&pdfs=190506a_0023x190506a_0024x190506a_0025x190506a_0026x190506a_0027x190506a_0028x190506a_0029x190506a_0030 Zugr.: 5.3.2014

http://library.fes.de/inhalt/digital/zeitschriften.htm Zugr. : 13.2.2014

http://members.chello.at/giftzwerge/gz00.htm Zugr.: 13.10.2013

http://michaelhavlicek.weebly.com/biografie.html Zugr.: 8.4.2014

http://spaceghetto.net/Thoren&Warner-The_Truth_in_Money_Book-scientific_analysis_of_debt-money_system_for_layman-1980-.pdf Zugr. 15.1.1014

http://wiev1.orf.at/stories/67916 Zugr.: 24.20.2014

http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.k/k001112.htm Zugr.: 14.12.2013

http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.p/p745398.htm Zugr.: 2.11.2014

http://www.anglizismus.de/ Zugr.: 28.2.2014

http://www.annettefischer.info/ Zugr.: 8.4.2014

http://www.ateliertheater.net/ateliertheater/geschichte/ Zugr.: 1.1.2015

http://www.betm.at/bammer/docs/ecolex_2011-03.pdf Zugr.: 5.5.2014

http://www.bmukk.gv.at/medienpool/17400/studie_soz_lage_kuenstler_ku.pdf Zugr.: 14.1.2014

http://www.bmukk.gv.at/medienpool/18204/prekpers_lanik.pdf Zugr. 10.1.2014

http://www.buehnebaden.at/personen/kuenstlerinnen/grotrian-kerstin Zugr.: 8.4.2014

http://www.ciarivari.at/ Zugr.: 2.11.2014

http://www.compnet.at/klettenheimer-mandelbaum-og Zugr.: 15.2.2014

http://www.diekleinkunst.com/archiv-2013/theater-kritiken-und-berichte/l-e-o-der-fliegende-holl%C3%A4nder/ Zugr.: 1.3.2014

http://www.duden.de/rechtschreibung/Kleinkunst Zugr.: 26.1.2014

http://www.dw.de/hilmar-hoffmann-deutschlands-kulturpolitiker/a-5935839 Zugr.: 15.5.2014

http://www.elenaschreiber.at/lesen/lesen.02.html Zugr.: 8.4.2014

http://www.experimentaltheater.com/team/eva-brenner/ Zugr.: 20.5.2014

http://www.falter.at/falter/2011/02/08/die-reformkostveraechter/ Zugr.: 3.9.2014

http://www.focus.de/kultur/medien/medien-den-appetit-verdorben_aid_177114.html Zugr.: 21.3.2014

http://www.freietheater.at Zugr.: 2.1.2014

http://www.freietheater.at/?page=kulturpolitik&detail=198659&jahr=2014 Zugr.: 7.5.2014

http://www.freietheater.at/?page=organisation Zugr.: 15.4.2014

http://www.freietheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=37479&id_text=5 Zugr.: 5.5.2014

http://www.freietheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=37476&id_text=4 Zugr.: 14.5.2014

http://www.freietheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=48922&id_text=3 Zugr.: 3.9.2014

http://www.freietheater.at/?page=service&subpage=ig-netz Zugr.: 16.4.2014

http://www.gdgkmsfb.at/servlet/ContentServer?pagename=C01B/Page/Index&n=C01_999_Suche.d&cid=1272624613673 Zugr.: 17.3.2014

http://www.hoerbuecherei.at/home/hoerbuechereikontakt/sprecherinnen/sprecherinnenliste?help=1 Zugr.: 13.5.2014

http://www.igkulturwien.net/igkw/ Zugr.: 1.4.2014

http://www.igkulturwien.net/kis/foerderungen/ Zugr.: 1.4.2014

http://www.igkulturwien.net/kis/foerderungen/foerderungen-der-oeh/ Zugr.: 1.4.2014

http://www.instrumentor.ch/erika-weiss-wichert Zugr.: 8.4.2014

http://www.klettenheimers.com/index.html Zugr.: 1.12.12013

http://www.klettenheimers.com/klettenheimers.html Zugr.: 10.4.2014

http://www.konzertvereinigung.at/bios/gardner_t.htm Zugr.: 8.4.2014

http://www.ksvf.at/form/K-SVFG_Novelle.pdf Zugr.: 10.2.2014

http://www.ksvf.at/pages/info_ku.htm#Verpflichtungen Zugr.: 10.2.2014

http://www.kunsthammer.at/zeitleiste/1900-1905 Zugr.: 14.12.2014

http://www.kunst-kultur.at/topevent.php?tb=r&nr=806 Zugr.: 9.3.2014

http://www.kunstkultur.bka.gv.at/Docs/kuku/medienpool/18202/prekpers_schelpawohlfahrt.pdf Zugr.: 15.2.2014

http://www.kunstkultur.bka.gv.at/site/8031/default.aspx Zugr.: 28.5.2014

http://www.kunstkultur.bka.gv.at/site/8047/default.aspx Zugr.: 30.5.2014

http://www.kunstkultur.bka.gv.at/site/8056/default.aspx Zugr.: 27.4.2014

http://www.kuratoren-theatertanz.at/ueberuns.asp Zugr.: 3.9.2014

http://www.mediendaten.de/fileadmin/Texte/Bleicher.pdf Zugr. 19.2.2014

http://www.meisterkurse.com/index.php?task=inst&stask=det&id=771 Zugr.: 8.4.2014

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9356:umfrageergebnis-theaterleute-in-der-armutsfalle&catid=126:meldungen-k&Itemid=100089 Zugr.: 7.5.2014

http://www.oeaw.ac.at/oebl/Bio_d_M/bio_2012_07.htm Zugr.: 2.11.2014

http://www.oegb.at/cms/S06/S06_4.3/gewerkschaften/gdg-kmsfb Zugr.: 6.5.2014

http://www.oesta.gv.at/site/6381/default.aspx Zugr.: 4.3.2014

http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20021203_OTS0036/kulturstadtrat-untersuchung-zur-foerderung-freier-gruppen Zugr.: 2.4.2014

http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20140211_OTS0156/ostermayer-zur-kuenstlersozialversicherung-wer-kunst-und-kultur-schafft-muss-entsprechend-abgesichert-sein Zugr.: 30.4.2014

http://www.psyalpha.net/biografien/sandor-ferenczi Zugr.: 28.10.2014

http://www.sirene.at/apostol_milenkov Zugr.: 8.4.2014

http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46407571.html Zugr.: 20.3.2014

http://www.spiritualeconomicsnow.net/solutions/How_I_06.pdf Zugr.: 15.1.2014

http://www.stefanfleischhacker.at/tags/ueber-stefan Zugr.: 8.4.2014

http://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.konzert-konstantin-wecker-spottlieder-am-boesendorfer.c3f1b41b-57d5-49ec-8672-7290ab204596.html Zugr. 26.3.2014

http://www.team4.or.at/ueber-uns Zugr.: 28.4.2014

http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-charakter-analerotik.html Zugr.: 28.10.2014

http://www.theaterjobs.de/index.php/user/impressum Zugr.: 7.5.2014

http://www.theaterleo.at/ Zugr.: 8.4.2014

http://www.theaterleo.at/spielplan/produktionen/ahm.html Zugr.: 10.4.2014

http://www.theaterleo.at/spielplan/produktionen/holy%20night.html Zugr.: 4.11.2014

http://www.theaterleo.at/spielplan/produktionen/kolar-kuchinka.html Zugr.: 4.11.2014

http://www.theaterleo.at/spielplan/produktionen/lepschizustzvorstellung.html Zugr.: 4.11.2014

http://www.theaterleo.at/spielplan/produktionen/psycho2.html Zugr.: 10.4.2014

http://www.theaterleo.at/spielplan/produktionen/zores.html

http://www.theaterleo.at/was_bis/kuenstler.html Zugr.: 8.4.2014

http://www.theaterleo.at/was_ist/A.03.html Zugr.: 1.3.2014

http://www.theaterleo.at/zum_mieten/zummieten01.html Zugr.: 10.3.2014

http://www.theater-ole.at/index.php?page=Theater Zugr.: 9.3.2014

http://www.theaterzumfuerchten.at/tzf/archiv/schauspieler.htm Zugr.: 13.5.2014

http://www.theaterzumfuerchten.at/tzf/geschichte.htm Zugr.: 13.5.2014

http://www.thoma-stammler.at/gesang.html#w_Lehrer Zugr.: 8.4.2014

http://www.traumdeutung-traumsymbole.de/Traumsymbole/verzeichnis/k/Kot.html Zugr.: 28.10.2014

http://www.tribuenewien.at/chronik.htm Zugr. 1.11.2014

http://www.uwosh.edu/facstaff/lareau/cablinks Zugr.: 24.3.2014

http://www.wacksentertainment.com/index.php?id=9 Zugr.: 8.4.2014

http://www.walterwippersberg.at/gibt_es-kulturpolitik.html Zugr.: 15.5.2014

http://www.wecker.de/de/musik/start_entries/140/item/201-Jagdzeit-in-Bayern.html Zugr.: 26.3.2014

http://www.welt.de/kultur/article120296426/Sprachexperte-sieht-in-Anglizismen-keine-Gefahr.html Zugr.: 28.2.2013

http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/foerderungen/ Zugr.: 28.5.2014

http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/foerderungen/leitfaden/voraussetzungen.html Zugr.: 28.5.2014

http://www.wien.info/de/musik-buehne/oper-operette/leo-theater Zugr.: 10.4.2014

http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/161114_Geheimtipp-im-achten-Bezirk.html Zugr. 2.12.2013

http://www.wien-konkret.at/veranstaltungen/theaterprogramm/offener-brief/ Zugr.: 28.11.2013

http://www.wu.ac.at/npo/competence/research/abgeschlforsch/bestandsaufnahme_der_tanz-_und_theaterszene_in_wien.pdf S. 110. Zugr.: 20.5.2014

http://www.zeit.de/2012/45/London-Pub-Theater Zugr.: 18.3.2014

https://sites.google.com/site/klavierunterrichtwien/%C3%BCbermich Zugr.: 8.4.2014

https://www.bka.gv.at/DocView.axd?CobId=32966 Zugr.: 5.5.2014

https://www.ris.bka.gv.at/Dokument.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Dokumentnummer=NOR12122371 Zugr.: 30.5.2014

https://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/RegV/REGV_COO_2026_100_2_606430/COO_2026_100_2_619856.html Zugr.: 5.5.2014

https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=20001917 Zugr.: 24.2.2014

https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10007517 Zugr.: 5.5.2014

https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10009667 Zugr.: 14.5.2014

https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=20003184 Zugr.: 19.5.2014

https://www.usp.gv.at/Portal.Node/usp/public/content/steuern_und_finanzen/umsatzsteuer/umsatzsteuerpflicht_vereine/Seite.800230.html Zugr.: 24.2.2014

https://www.wien.gv.at/amtshelfer/kultur/kulturabteilung/foerderungen/bezirk.html Zugr.:28.5.2014

https://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/jurygutachtung2014-2017.pdf Zugr.: 2.9.2014

https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Wiener_Werkel Zugr.: 9.11.2014

https://www.wko.at/Content.Node/Service/Arbeitsrecht-und-Sozialrecht/Sozialversicherung/Sozialversicherung-fuer-selbststaendig-Erwerbstaetige/Sozialversicherung_der_selbstaendigen_Kuenstler.html Zugr.: 12.1.2014

https://www.wko.at/Content.Node/Service/Wirtschaftsrecht-und-Gewerberecht/Gesellschaftsrecht/Unternehmensrecht/Gesellschaftsformen/Welche_Gesellschaftsformen_gibt_es_in_Oesterreich_.html Zugr.: 15.2.2014

9 Danksagung

Es gibt viele Menschen, bei denen ich mich bedanken möchte. Da ist meine Freundin

Esther - die mich mühsam dazu überredet hat, mit ihr überhaupt das Studium zu beginnen,

Susanna - die mich immer wieder motivieren konnte und mir immer mit Rat und Tat zur Seite stand,

Sabine - die als Tochter pflichtschuldigst am kritischsten von allen war und regelmäßig auf die immensen Kosten hinwies, die sie als Steuerzahlerin für mein Seniorenstudium zu tragen habe (damit aber kein Mitgefühl erregen konnte, da ihr eigenes Studium ähnlich lang gedauert hat…), in Wirklichkeit aber immer ein offenes Ohr für die Probleme ihrer Mutter hatte,

und vor allem Frau Prof. Haider - die ich im Seminar als eine ihre Studenten immer wieder motivierende Betreuerin und unerschöpfliche Wissensquelle sehr zu schätzen gelernt habe.

Ich danke herzlichst meinen Interviewpartnern Ady Pocta, Stefan Fleischhacker, Marie Mandelbaum und Jörg Klettenheimer, die nicht müde wurden, wiederholte Fragen der Verfasserin ausführlich zu beantworten, und auch Frau Mag. Sabine Herold von der Gewerkschaft der Gemeindebediensteten für ihre Bereitschaft zu einem Gespräch.

Ganz besonders bedanke ich mich bei allen Mitstudierenden, die gemeinsam mit mir den Weg bis zur Fertigstellung der vorliegenden Arbeit gegangen sind. „Geteiltes Leid ist halbes Leid!“ An dieses Motto haben wir uns gehalten und alle davon profitiert. Vielen Dank an Euch!

10 Lebenslauf

Geboren in Wien, nach jugendlichen Eskapaden und Revolten elterlich verordneter Schulabbruch. Für ein Jahr Beschäftigung im Schallplattenhandel, später Kanzleikraft im öffentlichen Dienst. Unterbrechung des Berufslebens wegen zweijährigen Auslandsaufenthalts in Südafrika, später Sachbearbeiterin. 25 Jahre bis zum Ruhestand Bibliothekarin bei den Büchereien Wien. Als Spätberufene 1987 Reifeprüfung im zweiten Bildungsweg am Bundesrealgymnasium für Berufstätige in Wien, als noch später Berufene 2005 Beginn des Studiums Theater-, Film- und Medienwissenschaft.