

ARLT: Ihr habt im Rahmen der Konferenz „Literatur und Arbeiterbewegung“ einiges zur Tradition, zu den Absichten, Leistungen des Dario Fo-Theaters gesagt. Zu den Schwierigkeiten zählte, daß es ein Umdenken im Publikum gegeben habe, daß das Theater auf Schwierigkeiten gestoßen sei. Der Beginn des Fo-Theaters war zu einer Zeit einer politischen Aufbruchstimmung, ein Umdenken setzte auch aufgrund von wissenschaftlichen Studien, die bewiesen, daß das Interesse am Theater bei einer größeren Anzahl von Menschen vorhanden ist als Theaterbesucher festgestellt werden können. Ist die große Demonstration in Wien, „das Lichtermeer“, eine Möglichkeit, daß für Euer Theater wiederum eine bessere Rahmensituation entsteht?

DIDIMACHER: Das Lichtermeer und das Dario Fo-Theater – nein, das glaube ich nicht. Das Lichtermeer war auf einem sehr breiten Konsens aufgebaut und das war auch gut so. Ich würde aber unser Theater immer noch als einen radikaleren Impuls verstehen wollen. Davon will ich nicht abgehen. Unser Theater wird immer spalten: das Publikum, die Presse. Und das soll es auch. Den kontroversiellen Zustand will ich aufrechterhalten, weil er zu Fragen provoziert, zum Denken anregt und weil es spannender und sinnlicher ist. Unser Theater wird nie allen gefallen. Es wird immer etwas Fetziges haben, etwas Wildes, Freches, Aufmüpfiges.

BIRBAUMER: Ich glaube, daß man das Lichtermeer überhaupt nicht in Zusammenhang damit sehen kann. Mitmenschen sind wir alle. Ich wollte schon eine Plakataktion starten: „Er ist nicht Dein Mitmensch“ und gegen meine persönlichen Feinde affizieren. Aber etwas ist vielleicht doch herauszuholen. Aber eher bei der Veranstaltung im Juni, glaube ich war das, als Elie Wiesel als Erster seit Hitler wieder vom Balkon gesprochen hat und daß es da gelungen ist,

## „Unser Theater wird nie allen gefallen.“

Didi Macher, Ulf Birbaumer, Herbert Arlt im Gespräch über das Dario Fo-Theater, heutige Theaterkommunikation, Theaterwissenschaft.

gut hunderttausend Menschen auf dem Heldenplatz zu bekommen. Das war übrigens auch sehr mutig, weil wehe, wenn es nur fünfzehntausend gewesen wären. Und da waren vielleicht auch fünfzig Prozent darunter, die die Jazz Gatti oder wen immer hören und nicht primär die antifaschistische Überzeugung demonstrieren wollten. Aber trotzdem beweist das, daß es relativ viel junge Leute gibt, die eine antifaschistische Gesinnung, die eine positive Gesinnung zu einer multikulturellen Gesellschaft manifestieren wollen; daß es wieder einen Kern von jungen Leuten gibt, die deswegen hingehen – und nicht nur wegen der Musik. Und die könnten – das ist eine reine Hypothese – auch ins ehemalige rote Wien kommen, wenn dort das Dario Fo-Theater spielt; sei es ein Stück von Jura Soyfer, sei es ein Stück von Turrini, ein Stück von Hansjörg Schneider oder von wem auch immer.

MACHER: Sagen wir so. Es ist sicherlich ein Zeichen einer sich neu formierenden Solidarität oder auch der Sehnsucht, wieder solidarisch zu sein, was in den letzten 10 Jahren in ganz individualistischen und sich abkapselnden und schicken Veranstaltungen widerspiegelt hat. Daß da wieder eine Sehnsucht ist, etwas gemeinsam zu wollen. Und diese Sehnsüchte, da hat Ulf sicherlich recht, könnten sich auch bei uns manifestieren.

ARLT: Theater ist immer auch etwas, das in Wechselwirkungen zum Alltag stehen kann. Wenn man ausgeht von Eueren Beobachtungen zu den beiden Veranstaltungen am Heldenplatz und Deiner Bemerkung über das Schicke, einem Ansprechen der Form, frage ich, ob auch Formen zu sehen waren, die interessant sein könnten.

BIRBAUMER: Dezentrale Theaterarbeit hat mit politischen Großveranstaltungen, die mehr oder weniger parteipolitisch verbrämt werden, nichts zu tun. Man könnte höchstens daraus lernen, wenn Du kritisches Volkstheater für möglichst viele Menschen machen willst, nicht mit ausgefallenen Ästhetiken zu kommen. Das wird nicht gehen. Man wird vor allem im Visuellen Lösungen suchen müssen, die die Volkstheatertradition berücksichtigen, ohne in Klischees zu verfallen. Man kann Verfremdungen, Übertreibungen ins Groteske vornehmen. Das wird heute besser verstanden, als noch vor 10 Jahren. Wir müssen aber gleichzeitig für die älteren Menschen vor Ort, in den Gemeindeflächen weiterhin Theater machen. Es muß dort für drei Generationen funktionieren. Und da kann man sich sicherlich keine ästhetischen Innovationen leisten. Ich glaube, die Innovationen liegen mehr in der Aufbereitung: wo man das hinschickt, wo man spielt, auf welche Weise man die Stückinhalte mit der augenblicklichen Situation der Zuschauer in Verbindung bringt, wie man betroffen macht.

MACHER: Wenn man das Optische nimmt: Wir hatten das Glück, zwölf Jahre lang mit dem Gerhard Jax zusammenzuarbeiten und der hat die Naivität des Volkstheaters benützt, aber in einer solchen grotesken Überhöhung, daß das oft schrille und ganz moderne Bühnenbilder und Kostüme waren, die aber trotzdem die Naivität und das Gauklertum und das Zirkushafte als Wiedererkennungsmomente beinhaltet. Zum Beispiel das Bühnenbild von „Mammas Marihuana ist das beste“ – eine psychodelische Welt. Und trotzdem war es eine Zirkusbühne. Ohne ihn werden wir erst sehen, wie wir uns weiterentwickeln werden.

BIRBAUMER: Das habe ich gemeint. Aber das ist trotzdem noch keine avantgardistische visuelle Form, sondern es bleiben traditionelle visuelle Mittel bestehen wie Jahrmarktsgirlanden, Lichter, bunte Farben... So wie die Mnouchkine vor 20 Jahren das „L'Age d'Or“ gemacht hat: Buntheit, alles das, was mit Fest und Jahrmarkt zu tun hat. Das muß sich im Bühnenbild und in den Kostümen ausdrücken. Etwas Bunteres als „Weltuntergang“ kann man sich kaum vorstellen.

MACHER: Ich habe etwas schön gefunden. Es gab einige Jahre, während derer wir (zu Kindern) in die Höfe gekommen sind und da haben die Buben, leider nicht die Mädchen, den Bühnenwagen nachgebaut. Und sie haben auch versucht, den Bühnenwagen so popig, so witzig wie der Jax zu entwerfen. Sie hatten versucht, das, was sie im vorangegangenen Jahr gesehen hatten, in ihrer Phantasie weiterzuformen und sind durchaus auf unsere Ästhetik eingegangen – nicht auf die, die sie von der Schule oder vor allem vom Fernsehgewohnt waren zu sehen. Und das von jungen Menschen, die 12 waren und dann 14 und dann 15. Sie sitzen stundenlang vor dem Fernseher und die Dinge rauschen an ihnen vorbei. Sie merken sich die Bilder nicht. Hin-gegen bewahren sie ein Jahr lang, was

sie vor einem Jahr im Theater gesehen haben. Auch ganz kleine Kinder kommen und sagen: Du hast letztes Jahr ein Sonnenkleid angehabt und Du hast eine dicke Mama, einen Clown gespielt. Sie wußten genau, wie Du geschminkt warst, wie Du angezogen warst und kamen dann mit ihren neuen Worten: „urgeil, diese Kostüme!“ Das haben wir das erste Mal gehört bei Jura Soyfer. Der Eindruck ist also sehr plastisch und ging offensichtlich tief. Das macht für das Theater Mut. Einige Jahre hat das funktioniert. Ob wir das wieder erleben werden, weiß ich nicht. Oft denkt man sich, daß das, was man macht, nicht einmal ein Regentropfen ist.

BIRBAUMER: Wir haben ja im Grunde schon überlegt, ob man damit nicht überhaupt Schluß machen soll. Es gibt aber, anschließend an das Gesagte, eine ganze Reihe von Motivationen, die bewirkt haben, daß man sagt: man muß weitermachen. Vielleicht sogar mit verstärkter Energie. Erstens die positiven Momente. Angesprochen wurde bereits die Versammlung am Heldenplatz. Dann das, was die Didi erzählt hat: daß Kinder Erinnerungen haben und auch damit umgehen, damit spielen, damit weiterarbeiten.

Zweitens die negativen Momente. Man sollte sagen, daß dieses egoistische Theatermachen ohne Solidarität, wie das verschiedene Theaterleiter sowohl der etablierten Bühnen als auch der freien Produzenten jetzt immer wieder beschreiben (man braucht ja nur im „Standard“ die Äußerungen der Herren Welunschek oder Quitta zu lesen). Als ob das eine Avantgarde wäre, wenn der Lord Byron im Stadionbad von einem Beckenrand zum anderen schwimmt. Und der Herr Welunschek wird sich auch ein bißchen mehr Solidarität der Theaterschaffenden angewöhnen müssen. Weiters: Wie ist die politische Wirkung. Du hast ganz recht, Herbert, wenn Du sagst, daß, als das Dario Fo-Theater gegründet wurde, eine positive, fortschrittliche politische Entwicklung zu konstatieren war, die eine Klimaveränderung bewirkt hat, schon seit Mitte der 70er Jahre, aber auch 1979, dem Gründungsjahr unseres Theaters. Da ist es noch relativ leicht. Da hat man sehr viele Partisanen und Sympathisanten, die mitziehen, mitstreiten, überall auftauchen, auch helfen, wenn es nötig ist. Und natürlich auch genausoviel Gegnerschaft. Inzwischen ist es so, daß es in der offiziellen Kulturpolitik zwar keine aus-



drückliche Gegnerschaft gibt, sondern eher eine differenzierte Betrachtungsweise: ein Minimalbudget scheint gesichert, der nötige höhere Stellenwert im Vergleich zur bundesweiten staatlichen Repräsentanzkultur noch nicht. Immerhin: im Bereich der öffentlichen Hand sind weniger Schwierigkeiten zu orten. Bei Intendanten und Medien hingegen keineswegs! Die Hauptschwierigkeit wird, das haben wir auf der Tagung erwähnt, vor Ort sein. Innenpolitisch ist es so, wenn man sich die volks- oder völkischen Begehrensunterschriften ansieht, daß gerade in Arbeiterbezirken besonders viele unterschrieben haben. Genauso haben die Wählerstromanalysen nach den letzten Wahlen den direkten Zuzug von den Sozialdemokraten zur FPÖ gezeigt. Da ist es sicherlich gut, wenn man bei kritisch-politischem Volkstheater bleibt, das die aktuellen Probleme behandelt, aber selbstverständlich auch historisch-politisch einen fixen Platz hat wie das Theater Jura Soyfers, von dem wir im nächsten Jahr „Astoria“ spielen wollen. Noch ist die politische Stimmung im ehemals „roten Wien“ nicht eben gut. Gerade deshalb sollte man erste Anzeichen einer Aufbruchstimmung nutzen, wie sie sich im Anschluß an die Heldenplatzereignisse manifestierten. Man kann die Anfänge einer politischen Solidarisierung gegen Rechts vertiefen, wenn man eine solche Theaterarbeit mit noch größerer Anstrengung und vereinten Kräften neu ins Leben ruft oder am Leben hält.

**ARLT:** Um hier anzuknüpfen: Welches sind die nächsten konkreten Pläne des Dario Fo-Theaters?

**MACHER:** Das, was wir jetzt spielen werden, ist eine Migrations-Commedia von Hansjörg Schneider. Sie heißt „Herz und Leber, Hund und Schwein“ und knüpft an die Commedia dell' arte an, verwendet auch deren Typen: Arlecchino und Colombina kommen aus dem Bergamaskischen in ein reiches Land, suchen dort

Arbeit und Obdach und werden von den Mächtigen – Pantalone, Dottore, Capitano – abgewiesen und sollen ausgewiesen werden, bis sie draufkommen, daß sie sehrwohl etwas zu verkaufen haben. Die Colombina ihre Jugend und Schönheit. Der Arlecchino ist ein junger Bursche, der ein gesundes Herz und eine gesunde Leber hat (wir nehmen an, daß die beiden Bosnier sind, ohne dies zu deutlich zu machen). Der Dottore dagegen hat eine versoffene Leber und der Pantalone ein kaputtes Herz. Also wollen sie mit dem Arlecchino ein Geschäft machen. Eine Geschichte, die an die Schauerberichte in den Zeitungen anknüpft, diesen ganzen ekelregenden Handel mit Organen. In diesem Stück wird dies grotesk, witzig dargestellt, ohne an Schärfe zu verlieren. Der berühmte Chirurg Dr. Schnetzel aus der Stadt ist Colombina, die dem Dottore und dem Pantalone das gewünschte neue Organ einpflanzt. Und mit ihrem Hundeherzen und ihrer Schweineleber fühlen die sich endlich wohl in ihren Leben. Sie wollen Kartoffelschalen fressen und sich im Dreck wälzen. Sie wollen alles anpinkeln, grunzen und bellen. Wie jedes Volksstück hat auch dieses ein Happy End. Colombina und Arlecchino erhalten das Gasthaus, das das Symbol für Wohlstand ist und Dottore und Pantalone sind auch ganz zufrieden, denn sie sind jetzt Hund und Schwein. Wir wollen das ergänzen, verschärfen, sinnlicher machen, indem die „Tschuschenkapelle“ mitspielt. Das ist das nächste Gemeindefeststück für Mai/Juni 1993. Was die Situation in den Höfen anbelangt, sind wir nun auch dabei, uns zu formieren und nicht vertreiben zu lassen von „Skins“. Wir wollen das durchstehen. Wir wollen nicht, daß Leute aus dem Gemeindebau sich nicht in ihren Hof hinuntertrauen, weil dort unten Randalierer sitzen und Nazi-Lieder singen und „Ausländer raus“ Parolen rufen. Wir wollen uns dem stellen. Ich weiß nicht, wie weit Theater das kann und wie weit wir das können. Aber alle Gespräche mit den Schauspie-

lern, mit den Musikern, mit den Leuten, die in den Bezirken dafür verantwortlich sind bringen uns dazu, daß wir es wagen, es probieren wollen. Wir sind neugierig. Zur Resignation der letzten Jahre kam es durch die Haifisch-Kämpfe um die Geldbeschaffung, die zunehmende Mühseligkeit und Härte. Die sich verschärfende Zeit und die bösen Zeitzeichen verlangen aber einen Beitrag. Einer, den wir eigentlich seit 10 Jahren wie einen Klassiker durchziehen, ist von Nâzim Hikmet „Menschenlandschaften“. Eine Einladung nach Graz habe ich sehr gerne angenommen. Es wird auch Veranstaltungen in Wien geben. Und Nâzim Hikmet ist der größte türkische Dichter, ein Poet ohnegleichen. Sein Epos „Menschenlandschaften“, das wir in einen dramatischen Bilderbogen verwandelt haben, ist fast noch aktueller als vor 10 Jahren, als wir es zu seinem Todestag und zum Türkenjahr 1983 spielten. Es ist eine Chronik aus der Türkei aus dem Jahre 1941. Die Kollaboration der Türkei mit Hitlerdeutschland. Und ich glaube, das ist jetzt auch wichtiger „Geschichtsunterricht“. Nicht nur, weil so viele türkische Menschen bei uns leben und es wichtig ist zu wissen, was historisch geschehen ist, um die heutige Türkeiipolitik besser zu verstehen. Es ist ein Appell an Solidarität, Liebe, Wärme. Ein ganz großes antifaschistisches Epos, mit solch überwältigenden Bildern, mit einer solchen Zärtlichkeit und Inbrunst, daß es eine Freude ist, diesen poetischen Text als Botschaft hinauszutragen.

**BIRBAUMER:** Man kann über Nâzim Hikmet sagen: Vergleichbar mit den großen Freiheitsdichtern Pablo Neruda und Jannis Ritsos.

**MACHER:** Beide haben ihn auch sehr verehrt. Für den Herbst 1993 planen wir die neue Fo-Fabel „Johann von Po entdeckt Amerika“, ein Ein-Personen-Stück – hoffentlich mit Otto Tausig – und 1994 „Astoria“ von Jura Soyfer in den Gemeindefesthöfen.

ARLT: In den 80er Jahren kamen Videos, Kabelfernsehen, Satellitenfernsehen. Eine immense Bilderflut gerade in Ostösterreich, dessen Seher bis vor kurzem im wesentlichen nur zwei Sender empfangen konnten. Die Fernsehfilme, Kinofilme, die neu zu sehen waren, beinhalteten zunehmend Gewalt: Militärfilme, Horrorfilme. Und gerade bei Schülern wird immer wieder geklagt, daß diese Filme und Computerspiele einen starken Einfluß hätten. Gibt es eine direkte oder indirekte Reaktion des Dario Fo-Theaters auf diese Bilderwelt? Spielt das bei Eueren Überlegungen eine Rolle?

MACHER: Ich glaube, daß unser Theater, von der Bilderwelt her (bezogen jetzt auf Hikmet), ein armes Theater ist. Bei Hikmet gibt es nur eine weiße Tuchlandschaft, vier Musiker und eine Erzählerin. Der Dichter gibt ein Bild an, daß Du Dir dann selbst in Deinem Kopf weiter denkst. Der Zuschauer arbeitet, er hat das Gefühl, daß auch er in der Vorstellung etwas geleistet hat. Jeder hat vielleicht über blühende Kirschbäume oder über eine einsame Stepplandschaft sein Bild gehabt. Die Gemeindehöfe, die sind zwar bunt und witzig und lustig, aber sie sind trotzdem „armes Theater“. Es ist Zaubertheater. Das ist das eine. Das andere ist der Inhalt. Daß die Stücke sowohl vom Dario Fo wie vom Heinz Unger wie vom Soyfer wie auch dieses jetzt vom Hansjörg Schneider eben immer wieder eine Art von Solidarität beschwören. Der Dario Fo tut es am stärksten. Er geht eigentlich den Menschen immer massiv an. Er sagt: „Du weißt das doch selber. Du kannst das doch selber. Also tu es, handle!“ Er gibt so viele Anstöße, sein Leben selbst in die Hand zu nehmen. Und den Theaterzuschauer selbst sich als Handelnden begreifen läßt. Das ist sicherlich ein starkes Impuls gegen das Konsumieren, gegen das Passive, gegen die Flut von Gewalt, die Dich ja tot macht. Die andererseits ein gewaltiges Aggressionspotential auch in Dir erweckt.

BIRBAUMER: Ich stimme diesen Schilderungen voll zu. Erstens müssen wir dieser Bilderflut die Einfachheit, die Klarheit der Zeichensetzung entgegenstellen. Die Bilderflut wird noch wirrer durch dieses sogenannte „zapping“ (Dir den ganzen Abend je fünf Minuten geben und wieder zurück; es gibt jetzt eine Zeitung in Frankreich, die „zapping“ heißt; das ist der neue Volkssport). Und das zweite Argument für unser Theater ist wahrscheinlich Herrn Marboes „Geisterkönig“ vor Weihnachten, denn da wird einfach bewiesen, daß man das Zaubertheater mit einfachen Mitteln machen muß und daß es offensichtlich nicht geht, das Fernsehen als Geistermedium zu nutzen. Obwohl ich einige Zeit davon geträumt habe, daß man all die Anmerkungen zum Wiener Zaubertheater des 18. und 19. Jahrhunderts mit Mitteln des Fernsehens viel kongenialer umsetzen könnte. Vielleicht ist es auch nur falsch gemacht worden.

ARLT: Zur Tradition des Volkstheaters, Nestroy bis Dario Fo, gehört die Darstellung der Geschlechterbeziehung. Noch vor ungefähr zehn Jahren gab es ein starkes Tabu. Zum Beispiel „Emanuelle“ konnte im ORF nicht

gesendet werden, um nach Kabelfernsehen und Satellit und deren Softporno-Programmen doch noch als ORF-Programm über die Bildschirme zu flimmern. Dagegen gab es beim Turrini-Stück gerade in Hinsicht Sexualität Probleme. Ist das Tabu Sexualität in der Öffentlichkeit noch nicht gebrochen (nur für den Konsum im stillen Kämmerlein)? Setzt nicht gerade die direkte Kommunikation des Theatralischen Probleme frei, die in dem Buch von Bronemann, das in nächster Zeit erscheinen soll, mit Stichwörtern wie „Single-Gesellschaft“ und Geschlechterkrieg beschrieben werden und das Tabu als komplexer verdeutlichen?

BIRBAUMER: Du sprichst das Stück von Turrini „Grillparzer im Pornoladen“ an, das wir jetzt nicht spielen. Aber nicht deshalb, weil es ein Stück ist, das mit Sexualität zu tun hat, sondern aus anderen Gründen: weil es für freie Produzenten sehr schwer ist, in die Welt der fix engagierten Schauspieler einzubrechen und da die Besten zu holen. Das macht in Österreich Schwierigkeiten und hat es immer gemacht. Das ist in Frankreich oder Italien leichter. In Österreich stoßen zwei Strukturen aufein-



ander. Aber ich glaube, daß dieses Stück, bei dem Sexualität eine so große Rolle spielt, im Grunde kein Volksstück ist, wiewohl sonst Deftigkeit im Sexuellen Kennzeichen von Volkstheater ist. Diesen Turrini hätten wir ja auch nicht in den Höfen gespielt, sondern im Rabenhof-Theater. „Die Minderleister“ und vor allem „Tod und Teufel“ sind auch keine Volksstücke. Daß im bürgerlichen Theater Sexualität ausgespielt wird und daß es da immer noch Aufregungen wegen Tabubruchs gibt, ist ganz klar. Das Theater ist eine ganz konservative und traditionelle Kunst und hinkt im etablierten Bereich immer hinter den anderen Künsten her. Und daher ist es immer noch unter Umständen ein Skandal oder ein Skandalchen. Oder Schauspieler schieben alles mögliche vor bis zur erfundenen eigenen Krankheit, weil sie sich nicht zu sagen getrauen, daß sie in einem Stück nicht mit einem Korsett auftreten mögen. Beim Volkstheater ist das ganz anders. In den Höfen hat die etwas derbe Art, auch im Sexuellen, eigentlich vom Anfang an keine besonderen Schwierigkeiten gemacht. Im Gegenteil: sie wurde durchaus akzeptiert, weil Erotik und Sexualität, wie Peter Brook sagt, ein fester Bestandteil des derben Theaters, des Volkstheaters sind. Daß es auch dort hin und wieder in Verlust geraten ist, das hing mit den jeweils puritanischen Gesellschaften zusammen. Soweit wir das noch überblicken konnten, war eine der puritanischsten Perioden seit der Gründung der Zweiten Republik 1955 bis circa 1965. Dagegen ist vieles unternommen worden, und da muß man die Medien auch ein wenig in Schutz nehmen. Denn ich glaube, daß sich die Atmosphäre hin zu mehr Freizügigkeit und zu weniger Bigotterie geändert hat. Und das hing damit zusammen, daß sowohl die Print- als auch die audiovisuellen Medien das lockerere Klima aufbereitet haben. Daß man nicht mehr wegen jedem Busen und jedem nackertem Popo auf der Bühne den Kadi ruft. Das hat sich

relativ rasch aufgehört. Das heißt, da ging die euroamerikanische Entwicklung in den Medien Hand in Hand mit der Liberalisierung in der Ära Kreisky. Trotzdem wird man bei den Aufführungen in den Gemeindegärten keine nackerten Schauspieler herumhupfen lassen. Das ist nicht damit gemeint. Aber daß an der Gestik, an der Sprache nichts ausgelassen werden muß, was im Buche steht, ist auch klar.

MACHER: Erinnerst Du Dich noch an die Aufführung im Lindenhof, wo wir „Bezahlt wir nicht!“ und am zweiten Tag „Nur Kinder, Küche, Kirche“ gespielt haben.

BIRBAUMER: Und da geht es auch stark um Sexualität.

MACHER: Es geht nur um Sexualität. Die wird ganz kritisch, frech behandelt. Ich hatte gerade auch wegen der Kinder, die ein Teil unseres Publikums sind, ein bisschen Angst. Miteinander schlafen, Empfängnisverhütung, wie ist die Zärtlichkeit zwischen Mann und Frau. Doch die Kinder waren so witzig. Die haben alles gewußt. Die haben an Stellen gelacht, wo gelacht werden sollte. Die Kinder haben offen über diese sexuellen Tabus, die es zum Teil waren, gelacht und wußten völlig bescheid. Diese Elemente des offenen Aussprechens und des darüber Witze-Reißens, die sind sicherlich ein Bestandteil des Volkstheaters.

ARLT: Gibt es aber nicht Elemente bei der Wechselwirkung zwischen Bühne und Publikum, aufgrund derer man sagt: Das ist nach wie vor ein großes Problem?

MACHER: Die einen sind strukturell so, wie der Ulf das gesagt hat. Die anderen wären zu überprüfen. Ich habe darüber nachgedacht, kann es aber noch nicht richtig formulieren. Das Stück wäre selbstverständlich bei uns besser aufgehoben gewesen als an einem etablierten Theater. Der Peter Turrini hat es nun einmal für uns geschrieben. Und es gab einmal

die Frage, ob es nicht am Akademie-theater von uns aufgeführt werden sollte. Ich habe mir damals gedacht: Das Publikum, das ins Akademie-theater geht, wird auf alle Fälle zu achtzig Prozent aus Voyeuren bestehen, die sich empört zurücklehnen und sagen: Jessas ist des a Schweine-rei. Der Turrini a Sau und die Schauspieler, die das machen, die sich dafür hergeben usw. Während das Publikum, das zu uns gekommen wäre, offen und neugierig gewesen wäre und sich sicher durch diese sehr anstößige Geschichte, die wahr ist, die tragisch und grotesk ist (sie ist überhaupt nicht naturalistisch), treffen hätte lassen. Denn daß sie trifft und daß man schluckt dabei und auch wieder befreit lacht, wäre viel spannender gewesen, als es jetzt sein wird.

BIRBAUMER: Trotzdem ist die Volkstheatersexualität eine andere als in diesem Turrini-Stück. Das sollte man festhalten.

MACHER: Ein Mann, eine Frau, der Pornoladen. Für alle Dinge des Lebens werden Dir Dinge angeboten, die Dich glücklich machen – vom Waschmittel bis zu den Dingen, die der Pronoladen anbietet.

BIRBAUMER: Der Doppeldongo.

MACHER: .. der Dreifachdongo, auch vergoldet, mit Elfenbein. Aber das ist doch im Grunde auch die Not, in der die Menschen leben. Im intimsten Bereich sind sie bereits so dirigiert, vernarbt, verängstigt, daß sie zum Ersatz greifen.

ARLT: Publikum, Publikumssichtweisen entstehen nicht von heute auf morgen. Zwar spontan, aber auch weitgehend durch Diverses beeinflusst. Personen werden zum Beispiel ausgebildet, die dann als JournalistInnen, als LehrerInnen, als WissenschaftlerInnen im Kunstkommunikationsbereich wirksam sind. Es gibt Vordenken, das auch immer wieder durch analytische Arbeiten befördert

wird. Was wird am Institut für Theaterwissenschaft in diesem Zusammenhang gemacht?

**BIRBAUMER:** Ich weiß nicht, ob wir genug tun. Aber ich weiß, was die Theaterwissenschaft tun kann. Sich einmal mit Volkstheater beschäftigen. Und das ist gar nicht so selbstverständlich. Die einzigen, die sich im deutschsprachigen Raum mit Volkstheater beschäftigt haben, waren theaterwissenschaftliche Institute und Hochschulen in der ehemaligen DDR, aber nicht im Westen. Und wenn heute eine Kollegin aus Leipzig sich aus einem Volkstheaterthema habilitieren will, muß sie nach Wien gehen, weil sie in ganz Deutschland das nicht machen kann. Das ist eine Chance der Wiener Theaterwissenschaft, die sie nutzen müßte. Also: häufigere Wahl dieses Forschungsgegenstandes, häufiger eine Wahl dieser Themata bei Dissertanten und Diplomanden. Das wird noch durch Speziallehraufträge in der Theaterwissenschaft abgedeckt. Ob das der Kollege Scheit ist, der immer wieder in regelmäßigen Abständen bei uns etwas macht, ob es die Gerda Baumbach aus Leipzig ist oder ob das der Kollege Hüttner und ich sind, die Volkstheater als Spezialgebiet am Institut betreiben. Das Zweite wäre, die Theaterwissenschaft dazu fähig zu machen, nicht nur vor sich hinzuforschen, sondern in der Öffentlichkeit manifest zu werden, in welcher Form auch immer. Das heißt zum Beispiel als Anreger für die Kulturpolitik. Das ist eine uralte Forderung. Die ist immer wieder erhoben worden. Ich würde sagen: mit mehr Mißerfolg als mit Erfolg. Das läuft letztendlich auf einen Forderungskatalog hinaus – als Resultat wissenschaftlicher Forschungen. Auch interdisziplinär muß dies geschehen. Wenn Du den Bereich Publikum ansprichst, dann geht das nicht ohne Soziologie, ohne empirische Sozialforschung. Und aus den Ergebnissen dieser Forschungszweige wird ein Kulturdefizit deutlich, ein Theaterdefizit oder was

immer, das es aufzufüllen gibt. Und daraus ergibt sich dann eine Theaterform. Das heißt, man kann dann dezentrale Theaterformen ausprobieren und sehen, ob man mit seinen kulturpolitischen Forderungen recht gehabt hat oder nicht. Ich möchte sagen, wir konnten da etwas verifizieren. Aber das reicht nicht. Das muß man jetzt mit anderen Dingen auch versuchen. Also man kann die Kulturpolitik in Zugzwang bringen. Man kann sagen: Das hat sich als richtig erwiesen. Für diese Dinge muß Geld da sein. So etwas muß eingeplant werden. Das müßte in die kulturpolitische Programmatik einbezogen werden. Eine weitere Möglichkeit ist, daß Forschungsarbeiten – also nicht nur das Lehraufträge – vergeben werden. Auch solche Vorhaben werden realisiert. StudentInnen, die ihre Diplomarbeiten machen, arbeiten nicht selten über alternative Theaterformen. Das heißt: die Theaterwissenschaft ist ein Gebiet, das Nischen für die sogenannte Devianzforschung hat (also der Erforschung der von der Norm abweichenden Dinge) und diese Nischen müssen nun ausgefüllt werden. Und dann gibt es, vor allem für den Lehrbetrieb wichtig, projektbezogene Lehrveranstaltungen. Daß heißt: wenn die Mnouchkine nach Wien kommt, gibt es eine Lehrveran-

staltung über Ariane Mnouchkine. Wenn Dario Fo kommt, irgendetwas auf dem Sektor des kritischen Volkstheaters mit besonderer Berücksichtigung Dario Fos. Aber das kann man auch mit dem Volkstheater des 19. Jahrhunderts machen, indem man darauf hinweist: Warum immer dieselben Stücke? Warum nicht einmal auch andere? Und ist es nicht möglich, bei Nestroy ohne die Mascherln oder Zuckerlrosa auszukommen? Und ist es nicht möglich, den Satiriker Nestroy, zumindestens den in seiner ambivalenten Position zur 48er Revolution, stärker hervorzukehren? Benning hat es in Ansätzen am Burgtheater versucht. Aber viel eher Justus Neumann mit „Mir ist ins Herz gestochen worden“ in der Kulisse.

*Zum Hintergrund vergleiche auch: Ulf Birbaumer: Theater für „Nicht-Besucher“. Probleme zielgruppenorientierter Theaterarbeit. Didi Macher: GemeindeHOFtheater – Komödianten zwischen Lorbeerbaum und Bettelstab. In: Herbert Arlt/Michael Ludwig: Literatur und Arbeiterbewegung. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris Wien 1992, S.114-129.*

