

Wer ist Iphigenie? – Das unerlebte Erlebnis

Master Arbeit in Social Design; Arts as urban innovation

Tinka Legvart

Mentorin: Monika Farukuoye

**Universität für angewandte Kunst
SoSe 2017**

Inhaltsverzeichnis

3	Einleitung
4	Rennbahnweg Siedlung, 1220 WIEN
8	Der 22. Bezirk in Wien
10	Der Raum
13	Projekt – Aktionen
	13 Interviews und Portraits
	18 Rennbahnweg Siedlung Flohmarkt
	19 Das Iphigenie Spiel
	21 Iphigenie Performance
	22 Der Monolog zur Performance
25	Verrücktheit der Frauen in der griechischen Tragödie
	25 Einleitung
	27 Verrücktheiten
	29 Feminine Excess
	31 Orestie in Afrika
34	Installation und Performance in Burgtheater
35	Text zum Film
37	Fazit und Ausblick
39	Danksagung
40	Literatur- und Quellenverzeichnis

Einleitung

Wer ist Iphigenie? – Das unerlebte Erlebnis ist ein Projekt von Tinka Leggart und Milly Reid, ein Projekt über Iphigenie, von Iphigenien realisiert.

<https://weristiphigenia.wordpress.com/>

Das Projekt *Wer ist Iphigenie? - das unerlebte Erlebnis* ist eine Kooperation mit dem Burgtheater Wien. Das Burgtheater versucht im Zuge der Initiative *Stadt Recherchen* eine Interaktion im urbanen Raum zu starten, mit der schlichten Zielformulierung: „*Die Burg geht in die Stadt, die Stadt kommt in die Burg.*“ Die Intention ist es, unterschiedliche urbane Sphären und deren Bewohner durch künstlerische Interventionen in Bühnen zu verwandeln, in den Dramen der Antike verhandelt werden. Gemäß dieser strukturellen Zielsetzung versuchte unser Projekt mit einer spezifischen urbanen Sphäre der Stadt Wien, der Rennbahnwegsiedlung, einen Dialog zu starten. Die Bewohner der Siedlung wollten wir durch künstlerische Interventionen performativer und theatralischer Art für diesen Dialog aktivieren. Wir haben die Bewohner sowohl als Protagonisten als auch als Publikum interpretiert, als Praktiker und Theoretiker, als Personen, die handeln und, die etwas anschauen, betrachten und reflektieren. Im Zuge der thematischen Vorgaben haben wir uns für die Bearbeitung der alten griechischen Tragödie „*Orestie*“ entschieden, die 458 v. Chr. von dem Dichter Aischylos geschrieben wurde. Besonders interessant fanden wir den Charakter von Iphigenie, den wir für unser Projekt aufgegriffen haben. Iphigenie ist eigentlich eine Nebenfigur des Stücks. Ihr Vater Agamemnon opfert sie als Geschenk für die Götter, um auf dem Seeweg nach Troja, günstige Winde zu erhalten. Uns interessierte die Figur der Iphigenie und ihre Rolle aus zweierlei Hinsicht: 1. Wie kann die Opferung interpretiert werden? Was steckt hinter Agamemnons Pakt mit den Göttern? 2. Was bedeutet die Opferung für Iphigenie selbst? Wer war sie? Wer und was konnte sie aufgrund der Opferung nie sein. Wer oder was hätte sie sein können und wollen? Und: Sind wir alle auf eine gewisse Art auch „Iphigenien“? Diese Fragestellungen wurden multiperspektivisch erforscht. Neben einer feministisch fundierten Untersuchung der Figur Iphigenie und anderer weiblicher antiker Charaktere, wird der Umgang des Menschen mit unlösbaren Problemen thematisiert, sowie die Belichtung und Bespielung von Möglichkeits- und Wirklichkeitsräumen.

Rennbahnweg Siedlung, 1220 Wien

Zunächst soll allerdings der hauptsächlich in Angriff genommene, konkrete Raum des Projekts vorgestellt werden. Das Projekt in der Rennbahnwedsiedlung ist eine „case study“, bei der versucht wurde, die soziale und urbane Struktur der Siedlung und Gegend zu verstehen und die Menschen und ihre Geschichten in das Projekt mit einzubeziehen. „Wer ist Iphigenie? - das unerlebte Erlebnis“ zielt darauf ab, „kulturelles Kapital“ zu redistribuieren. Den Begriff Kultur verstehen wir in diesem Kontext als ein Mittel, um kritisches und innovatives Denken zu erregen, das sich dann in einem Dialog zwischen Mitbürger und Mitbürgerinnen vollzieht. Hierfür wollten wir die öffentlich Räume mittels performativer und theatrale Methoden neu „aktivieren“. Eine Voraussetzung für dieses Vorhaben war eine intensive Recherche über die Geschichte und aktuelle Entwicklungen der Rennbahnweg Siedlung.

Die Rennbahnweg Siedlung ist eine Großwohnsiedlung am Rennbahnweg 27 im 22. Bezirk in Wien. Die von 1973 bis 1977 errichtete, auch Trabrenngründe genannte Anlage, ist eine der größten Gemeindebauten Wiens und Europas. Das Areal der heutigen Wohnanlage Rennbahnweg wurde ab 1894 vom *Wiener Trabrenn-Verein* genutzt. Das *Gestüt Kagran* zielte auf die Hebung der Pferdezucht in Österreich, die Trainingsrennbahn diente auch als Aushilfsrennbahn für jene auf der Trabrennbahn Krieau. 1928 wurde der von der nahegelegenen Wagramer Straße zur Rennbahn führende Weg offiziell in *Rennbahnweg* benannt. Als sich die Stadterweiterung Wiens auch jenseits der Donau stärker zu entwickeln begann, kaufte die Stadt Wien 1963 die so genannten *Trabrenngründe* für 28 Millionen Schilling (etwas mehr als 2 Millionen Euro) vom Trabrenn-Verein. 1973 wurde mit den Bauarbeiten an der städtischen Wohnanlage nach Entwürfen der Architekten Fritz Gerhard Mayr, Manfred Schuster und anderen begonnen. Die Anlage wurde sozusagen auf der grünen Wiese in Schwerbetonplattenbauweise errichtet. Bereits 1974 konnten die ersten Wohnungen den Mietern übergeben werden, 1977 wurde die Anlage fertiggestellt. Zum damaligen Zeitpunkt gab es rund 10.000 Bewohner.

Da in der näheren Umgebung so gut wie keine städtische Infrastruktur vorhanden war, rund um die Wohnanlage befanden sich vor allem Äcker und Wiesen, wurde ein Jugendzentrum und ein eigenes *Einkaufszentrum Rennbahnweg* (heute: *Rennbahnpassage, Rennbahncenter*) errichtet.

Da in den ersten Jahren der Besiedlung der Anlage eine verhältnismäßig hohe Kriminalitätsrate festgestellt wurde, hat die Siedlung heute noch immer einen nicht besonders guten Ruf. In dem kommenden Jahren, um das durch die Medienberichte entstanden schlechten Image zu verbessern, fanden viele Sanierungen und andere Projekte, wie z.B. monatlich erscheinende Mieter-Zeitung *Der Rennbahnweg*, statt, um den Bewohnern positive Impulse zur Identifikation mit ihrer direkten Lebensumgebung zu liefern.

Um von der Siedlung Rennbahnweg mit öffentlichen Verkehrsmitteln in das Wiener Stadtzentrum zu gelangen, bedurfte es ursprünglich einer längeren Fahrt mit der Straßenbahn. Dies verbesserte sich deutlich 1982, als die Siedlung eine eigene U-Bahn-Station (U1) bekam.

Eine Anfang der 2000er Jahre durchgeföhrte Studie *Mein Zuhause Rennbahnweg 27*, die sich als „Lebensweltanalyse“ mit der Situation und Zufriedenheit der Bewohner befasste, hatte unter anderem zum Ergebnis, dass die Sicherheit in der Wohnanlage positiv beurteilt wurde und die Mehrheit der Befragten eine starke Verbundenheit zur Siedlung empfindet und zur Nachbarschaftshilfe bereit ist.

Die Trabrenngründe bestehen aus 59 Stiegenhäusern mit über 2.400 Wohnungen. Die Gesamtfläche inklusive der Grünanlagen beträgt etwa 195.000 m². Die Anzahl der Bewohner ist über die Jahrzehnte von rund 10.000 zur Zeit der Fertigstellung auf aktuell etwa 7.000 gesunken, was auf den Trend zu Singlehaushalten und Familien mit wenigen oder keinen Kindern zurückgeführt werden kann.

Die zusammenhängende, im Bereich der Austerlitzgasse durch das Einkaufszentrum verbundene Wohnanlage, ist um sieben große Innen- bzw. Außenhöfe gruppiert. Die Anzahl der Stockwerke variiert in aufgelockerter Anordnung zwischen 7 und 15. In Kombination mit Bauteilen unterschiedlicher Fassadentiefe ergibt dies eine abwechslungsreiche Silhouette.

In den Höfen findet man einige Beispiele für Kunst am Bau, etwa den 1978 von Hans Muhr geschaffenen Brunnen *Vegetative Skulptur*, die bemalte Betonplastik *Farbkomposition* von Roland Goeshl (1976), die Metallskulptur *Dynamik I* von Karl Anton

Wolf und die Chromnickelstahl-Skulptur *Heliakos ST 82* (1977) von Josef Schagerl junior, die sich erst seit 2008 am jetzigen Standort befindet, weil sie der U-Bahn-Trasse weichen musste. Auf einer Grünfläche im Außenhof am Hugo-Wiener-Weg steht ein in den 1980er Jahren entstandener Bildstock, das *Christophorus-Marterl*.

In den 1980er Jahren rankten sich in Wien einige moderne Sagen um die Trabrenngründe. Unter anderem soll ein Mieter am Balkon ein Pferd gehalten haben und eine Pensionistin soll am Gang beinahe von einem Moped angefahren worden sein, woraufhin sie aufgrund ihrer unglaublich erscheinenden Aussagen der Psychiatrie übergeben worden sei. Die Pferdehaltung in der Wohnung gab es tatsächlich, ebenso den Mopedfahrer, der am Gang einen Nachbarn anfuhr und verletzte, was bei der zuständigen Polizeiinspektion zur erstmaligen Aufnahme eines Verkehrsunfalls *innerhalb* eines Wohnhauses führte.

Der 1996 entstandene Dokumentarfilm *Der Traum der bleibt* von Leopold Lummerstorfer hat die Siedlung Rennbahnweg als Thema und Schauplatz. Es werden die Lebensumstände von zwanzig Bewohnern der Wohnanlage skizziert. Die Dreharbeiten fanden während der Fensteraustausch-Arbeiten im Zuge der Generalsanierung statt, was auch in der Handlung des Films thematisiert wurde. Im Sommer 1995 hat das Filmteam vorübergehend selbst eine Wohnung in der Anlage bezogen und als Stützpunkt vor Ort benutzt.

Die durch ihre Entführung im Jahr 1998 bekannt gewordene Natascha Kampusch wohnte während ihrer Kindheit in der Rennbahnsiedlung, worüber sie in ihrer Autobiografie berichtet.

2008 wurde ein die Anlage durchquerender, etwa 250 Meter langer Gehweg in *Fal-cogasse* benannt, da der Popstar Falco einst mit seiner Mutter hier gelebt hat.

Die feierliche Enthüllung des Straßenschildes erfolgte im Juni 2009.

Die ab März 2009 im ORF ausgestrahlte TV-Serie *Die Lottosiegen* handelt von einer am Rennbahnweg lebenden Familie, die durch einen Lottogewinn zu plötzlichem Reichtum kommt. Viele der Außenaufnahmen wurden in der Wohnanlage gedreht.

In der Vergangenheit gab es auch andere Kunst- und Kulturinitiativen, wie z.B. die Performative Intervention „Kunstgastgeber“ von Gerald Straub in der Kooperation mit KÖR. Wir haben uns im Rahmen unseres Projekts unter anderem mit Gerald Straub getroffen und Erfahrungen und Kontakte ausgetauscht.

Der 22. Bezirk in Wien

Die fast ein Viertel des Wiener Gemeindegebiets ausmachende Donaustadt zeichnet sich durch ein vielfältiges Erscheinungsbild aus. Neben Großwohnsiedlungen wie den Trabrenngründen und Einfamilienhaussiedlungen findet sich das Büro- und Wohnhochhausviertel Donau City und die Seestadt Aspern, die zu den größten aktuellen Stadtteilentwicklungsprojekten Europas zählt. Der 22. Bezirk beherbergt zudem wichtige Naherholungs- und Naturschutzgebiete wie die Alte Donau und die Lobau. Die Rennbahnweg Siedlung und die Stadtteile drumherum liegen nicht in einem Naturschutzgebiet. Die Siedlung ist umgeben von anderen Siedlungen und vor allem Einkaufsmöglichkeiten. Im Bezirk Donaustadt gibt es fast keine kulturelle Infrastruktur. Wenn wir die Arbeit der Jugendzentren, Nachbarschaftszentren, Schulen und ähnliches ausschließen, gibt es im Angebot das Donaustadt Bezirksmuseum und das Kulturzentrum Werkl im Goethehof. Sonst haben die Einwohnerinnen die Möglichkeit, ihre Freizeit in einem Cineplex im Donau Zentrum Shopping Zentrum zu verbringen. Es ist nicht möglich zu übersehen, dass die Städteplanung, vor allem die Stadträume am Rande Wiens (und auch allen anderen Städten) heutzutage durch Faktoren geprägt sind, die die Stadt zur Beute machen. Wie Jürgen Mümken zusammenfasst: „Innerhalb der neoliberalen Ökonomie und transnationalen Arbeitsteilung hat eine Deindustrialisierung der Städte stattgefunden. Die Städte wandeln sich von Produktionsstandorten zu Erlebnislandschaften in dessen Zentrum Konsum und kommerzielle Kultur stehen. Die Stadt wird nicht nur wie ein Unternehmen geführt, sondern sie bietet sich auch als Warenkorb ab. Innerhalb der Erlebnisstadt geraten zentrale städtische Räume immer mehr unter private Kontrolle oder verwandeln sich zu Produkten der symbolischen Ökonomie. Die Unterhaltungs- und Konsumkomplexe entwickeln sich zu Orten der Repräsentation, in denen sich zwar neue urbane Identitäten formieren, allerdings wird dabei städtisches Publikum auf seine Rolle als VerbraucherIn oder KundIn beschränkt bzw. reduziert.“ (Mümken, 2010)

Michael Sorkin verweist auf die immer häufigere und aggressive Minderung des öffentlichen Raumes in Städten, was in einen irreversiblen Verlust der Städte als Demokratieräume führt (Sorkin, 1992). Der Kampf für die Demokratie wird zum Kampf für die Ersetzung der öffentlichen Räume, wobei Kunst die Initialrolle spielen wird. Roland Lee Fleming und Renate von Tscharner bezeichnen die öffentliche Kunst als

die „Produktion der Stadt“. Das ist die wirksamste Platform für das Schaffen von Kulturidentitäten, nutzbar als Werkzeug für das Eintragen von individuellen- oder Gruppenidentitäten, Angehörigkeit, Wünsche, Phantasien in die urbane Umgebung, die dann ihnen selbst eine Identität anbieten würde (Fleming, Tscharner, 1987, 5) .

Identitäten, auch Kulturidentitäten sind keine festgesetzte Regeln und Definitionen. Sie sind wandelbar und verändern sich mit der Zeit und mit dem Raum. Wie kann man also eine Kulturidentität eines Stadtteiles wie Donaustadt fördern und stimulieren? Es steht außer Frage, dass Donaustadt (und auch viele anderen Stadtteile) so eine Stimulation brauchen, vor allem wenn weiterhin der Ausgangspunkt unserer Gesellschaft eine demokratischer ist und bleiben soll.

Der Raum

Im Zuge des Projekts haben wir uns mit unterschiedlichen Konzepten urbaner Räumen auseinandergesetzt, um fruchtbare Erkenntnisse für potenzielle künstlerische Interventionen zu generieren.

Der Raum ist eine wesentliche Determinante der Kultur, wie bereits die lateinische Wortherkunft „*colere*“ ausdrückt, was soviel heißt, wie *das Anbauen* bzw. *in den Raum stellen*. Hartmut Böhme fasst dementsprechend seine „Kulturologie“ wie folgt zusammen: „Kulturen sind also zuerst Topographien, Raumkerbungen, Rauschriften, Raumzeichnungen. Karten sind älter als die Schrift, Raumordnungen älter als Zeitordnungen, jedenfalls sind letztere in Stammeskulturen ungleich weniger differenziert als Raumordnungen. Kulturelle Organisation fängt also mit den Kulturtechniken des Raumes an. Sie werden gelernt, erworben und tradiert. Auch darum ist der Raum weder einfach da, noch eine transzendentale Anschauungsform.“ (Böhme, 2007, 62).

In *La révolution urbaine* (1970) analysiert Henri Lefebvre, dass die Logik des Raumes dem Zwang des Wachstums untergeordnet ist und sich in der Logik der Stadtplanung widerspiegelt. Diese Wachstumsideologie sieht Peter Sloterdijk als konkurrenzlos im politischen Spektrum an. Es gibt keine Schrumpfungspartei. (Sloterdijk, 2012) Die Aufrechterhaltung des sozialen Friedens in Zeiten hoher sozialer Ungleichheiten funktioniert laut Sloterdijk durch die Hoffnung auf Wachstumsteilhabe. Im Sinne Lefebvre ist kritisch gegenüber der Stadtplanung, die sich sonst als „Kunst“ oder als „Fach“ ausgibt, aber in Wirklichkeit eine Ideologie ist, die einen doppelten Fetischismus überdeckt: den Fetischismus der Befriedigung der Bedürfnisse der Einzelnen entlang der Vernachlässigung der Gemeinschaftsbedürfnisse und den Fetischismus des Raumes, der die Immobilie der Besitzer ist, aber in Wirklichkeit von denen erschaffen wird, die es mit ihrer Tätigkeit bespielen. In der Rennbahnweg Siedlung sieht man die städteplanischere Wachstumsorientierung ebenfalls. Wie bereits erwähnt sind kulturelle Räume und Angebote kaum vorhanden, während ins Zentrum der Siedlung ein Shopping-Komplex gebaut wurde.

Im städtischen antiken Griechenland ist dieses Zentrum für andere Funktionen vorgesehen. Die Stadt ist der Ausdruck eines apollinischen Geistes, im Unterschied zum Dorf, wo Dionysos herrschte. Wenn sich auf dem Land das Ritual bzw. das Dramatische und das Leben ununterscheinbar verflechten und man nie weiß, was nur inszeniert und was Wirklichkeit ist, gibt es für das Ritual bzw. das Dramatische in der Stadt einen genau bestimmten Inszenierungsplatz, wo der Apollon-Logos mit einer vorgeschrriebener Mimesis die höllischen Kräfte immer besiegt. Aischylos, Sophokles, Euripides haben mit ihren Dramen in den Amphitheatern die Identität der Stadt gegenüber dem Land bestätigt.

Die Stadt ist das Sinnbild der Konzentration und Zentralisation, wobei das Dorf einem ewigen zyklischen Charakter überlassen ist, vom Frühling bis Herbst, vom Samen bis Frucht. Die Stadt ist eine ununterbrochene Werkstadt in der sie alle Elemente der Produktion aneinander bringt. Die Stadt ist Versammlungsplatz und bietet alles, was dafür nötig ist, an: die Straße, den Markt, Sitzplätze, Beleuchtung, den Brunnen, Symbole, öffentliche Ordnung usw.. Alles passiert an einem Platz, gleichzeitig und möglichst die ganze Zeit. Nichts passiert von sich selbst und nicht in selbstverständlichen ewigen Kreisen, aber alles ist möglich, wenn du dazu fähig bist. Da die Konzentration in einem Punkt sein will und die Elemente, die an sich nicht dauerhaft sind, zusammengebunden werden, kann die Stadt nicht immerwährend sein. Städte zerfallen, wenn sie ihre Bedeutung verlieren.

Michel de Certeau entwickelte die Poetik der subversiven Nutzung der Stadt, in der der öffentliche Raum für Politik bestimmt ist. Noch bevor ihn die Volksmenge als solchen ausnutzen kann, wird es von der regierenden Struktur dazu verordnet. Die Kunst dreht ihre Manipulation gegen sich selbst. Dabei benutzt sie die „Rhetorik des Gehens“, die im Raum das gleiche ist, wie die Rede in einer Geschichte. „Das Verhalten des Passanten, der sich durch eine Reihe von Drehungen und Wendungen seinen Weg bahnt, kann mit der „Redewendungen“ und „Stilfiguren“ verglichen werden. Es gibt eine Rhetorik des Gehens. Die Kunst Sätze zu drehen, hat als Äquivalent eine Kunst des Runddrehens“ (de Certeau, 1988, 193). An dem Punkt können wir wieder Parallelen mit dem alten griechischen Antike ziehen, in deren Rahmen Rhetorik entstanden ist. Man kann generell viele Parallelen im Bezug auf die alt griechischen Städte ziehen, aber noch interessanter ist, was man von dem damaligen Theater als Struktur lernen kann, da am Anfang das Theater als Platform für demo-

kratische Beteiligung genutzt wurde. Zimmermann macht einen interessanten Vergleich zwischen dem Theaterraum in der griechischen Antike und dem Raum in der Stadt: „The setting of many tragedies is liminal, at the threshold to the house. The dramatic boundary between the orchestra and the „skene“ may therefore reflect that between polis (the city) and oikos (the household).“

Die „Scene“ im antiken Theater ist ein Schauspielbereich, der früher als Umkleideraum und zum Wechsel von Masken genutzt wurde und schließlich ein Hintergrundbild geworden ist. Die Erfindung von „Scene“ hat große Veränderung in die Theaterpraxis gebracht, indem Schauspieler den Raum genutzt haben um Bedeutung zu erzeugen. Es ist ein durchgängiger Raum im Theater.

B.A.: Durchgängige Räume sind urbane Konstrukte, die nicht genau festgelegt sind und provozieren deswegen verschiedene Raumpraxen und ermöglichen ungewöhnliche Ereignisse und Experimentieren. Künstlerische Interventionen in einem solchen Raum sind in der Regel vorübergehend, deswegen ist die Zeit eine wichtige Komponente von ihnen. Robert Tempel spricht über temporäre Räume: Das Provisorische bezeichne eine Einrichtung, die nur stellvertretend für das Richtige, Langlebige gedacht wird, eine zwischenzeitliche Vorsorge, weil etwas benötigt wird, was in der eigentlichen angestrebten Qualität jetzt noch nicht realisiert werden kann.... (Temel, 2006, 59)

Wir haben für unser Projekt die Idee der „Scene“ aufgegriffen und unser Projekt in den Zwischenräumen der Siedlung durchgeführt (In den Höfen, in den Durchgängen und den Gängen der Siedlung). Hierbei haben wir uns an unterschiedlichen Theater- und Raumtheorien bzw. Methoden orientiert, wie z.B. den Verfremdungseffekt von Brecht, die „site-specific performance“ von Pearson und diese mit Theorien der Partizipation kombiniert und für unsere Arbeit in der Siedlung in die Praxis umgesetzt . „In this way the city became a potential space of enquiry and invention.“ (Pearson, 2010, 25)

Projekt - Aktionen

Interviews und Portraits

Wir haben an mehreren Tagen die Menschen in Rennbahnweg Siedlung angesprochen. Dabei ging es uns um die Erforschung von Wirklichkeits- und Möglichkeitsräumen. Wir haben mit ihnen über ihre Lebenswirklichkeit gesprochen und außerdem verlorene und vergessene Wünsche und Sehnsüchte thematisiert, die nie ausgelebt wurden. Genau so, wie Iphigenie viele ihre Wünsche und Sehnsüchte nicht ausleben konnte, da sie geopfert wurde, als sie wahrscheinlich noch sehr jung war. Wir greifen Iphigenie als eine Metapher für die ganzen Bilder und Wünsche jedes Menschen auf. So werden wir alle zur Iphigenie und ein Aspekt von Iphigenie ist in allen von uns.

Zitat Schlingensief (leicht abgeändert):

„Ich nehme nur ein Bild heraus und behaupte mal, das wäre die Welt. Ich vergesse aber, dass ich ganz viele Bilder in mir habe, die ich nicht erfüllen konnte, die sich vielleicht niemals erfüllen, die ich aufgeben musste, an denen ich vielleicht immer noch hänge, wo ich weinen könnte, weil ich sie aufgeben musste oder weinen könnte, weil ich mich eigentlich mal ganz anders begriffen habe, als ich auf die Welt kam. Aber ich sage dir eins, du hast eine Dunkelphase in dir, in der leben die Bilder und auch Überzeugungen, die du schon aufgegeben, oder die du in der Verschmelzung mit dem Moment noch realisieren könntest, in der Transformation im Jetzt.“ (Schlingensief, 2006)

Schlingensief formuliert hier eine Belichtungsproblematik, deren Bearbeitung er in Teilen von Allan Kaprows Happening *18 Happenings in 6 Parts* erkennt. Kaprow teilt die Happeningteilnehmer in drei Gruppen auf, die in jeweils einen unterschiedlichen Raum gehen. Im ersten Raum schält eine Person 120 Minuten lang eine Banane. Im zweiten Raum schält eine Person 120 Minuten lang eine Apfelsine. Im dritten Raum passiert nichts. Nach diesen Performances treffen die Gruppen wieder aufeinander.

Unsere Intention war es dementsprechend Bilder oder Wirklichkeitskonstrukte zu identifizieren, die behaupten die Welt zu sein und daneben durch unsere Fragestellungen den ignorierten Möglichkeitsraum anzudeuten und bewusst zu machen.

Hier ein paar gesammelte verlorene oder noch nicht erfühlte Wünsche und Sehnsüchte bzw. Aufopferungen.

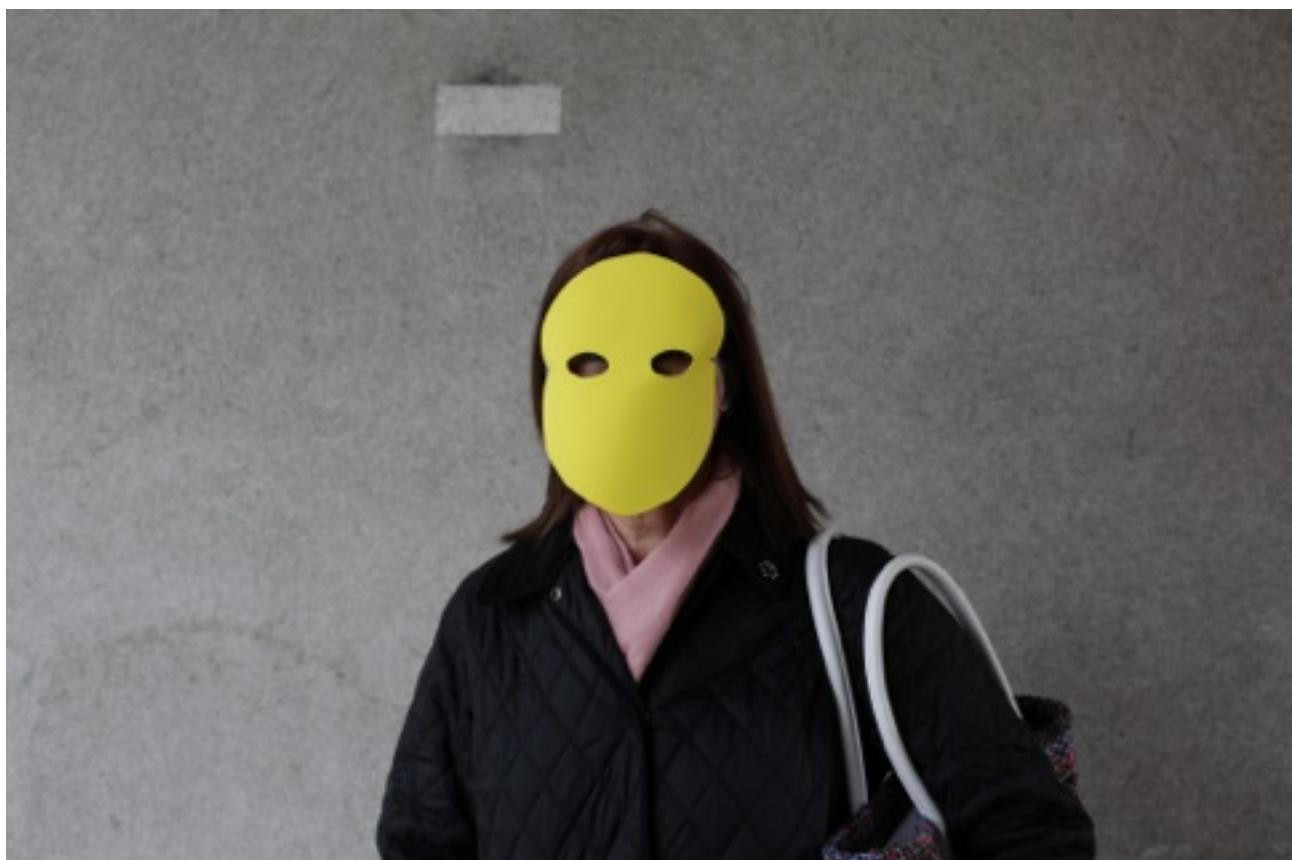
Die Fragen die wir gestellt haben waren:

Wünschen Sie sich was (oder haben sich gewünscht) und es bis heute noch nicht gemacht haben?

Was haben Sie oder würden Sie aufopfern, um an Ihre Wünsche und Ziele zu gelangen?

- *Ich wollte schon immer eine Maske haben.*
- *Ich wollte schon immer Parcours machen. Ich habe zwar schon versucht, aber es war kein "echter Parcours"*
- *Ich wollte schon immer eine Motorrad fahren*
- *Ich wollte schon immer ein Spagat machen*
- *Ich wollte schon immer Nach New York fahren*
- *Ich wollte Fallschirm springen*
- *Ich möchte in Dubai leben, einen Lambo fahren und Millionärin werden*
- *Ich wollte schon immer mit Divio, einer Sängerin zusammen leben*
- *Ich wollte meine Ex zurückgewinnen*
- *Ich wollte schon immer ein Bart wachsen lassen, geht aber nicht*
- *Ich wünsche mir, dass die jungen Leute von heute nicht so viel GTA spielen würden*
- *Ich wollte eine Yoga Lehrerin werden, wie eine Freundin von mir. Sie fährt diesen Monat wieder nach Indien. Ich fahre mit meiner Familie nach Kroatien und Bosnien. Wir haben tolle Kinder und wenn man Kinder hat muss man ja vieles aufgeben.*
- *Ich wollte schon immer auswandern*
- *Ich wollte schon immer im Lotto gewinnen*
- *Ich will meine Schule fertig machen und Jura studieren*
- *Ich wollte immer Universitätsprofessor werden, habe in meiner Heimat Afghanistan bereits unterrichtet und musste wegen dem Krieg dann alles unterbrechen und wegziehen.*
- *Ich bin von Beruf Busfahrer. Ich muss jeden Tag um 6 Uhr raus und komme um 20h wieder nachhause. Ich wünsche mir zwar nichts, aber zufrieden bin ich nicht. Ich glaube ich würde doch lieber was anderes im Leben machen.*
- *Ich wollte mal ein ganzes Jahr um die Welt reisen*
- *Ich wollte schon immer nach Afrika fahren und eine Safari machen.*
- *Ich wünsche mir, die Immigranten die neu in die Siedlung ziehen würden mehr mit uns Österreichern kommunizieren und dafür sollten sie Deutsch lernen und uns auf der Straße grüßen.*

- *Wir wollen, dass sie unsere Kultur annehmen und sich anpassen, nicht umgekehrt.*
- *Ich habe mir schon immer gewünscht, dass unsere Regierung mehr für uns macht und nicht nur für die anderen. Aber darauf kann ich kein Einfluss haben.*
- *Ich wollte mich schon seit 25 Jahren scheiden lassen.*
- *Ich will nicht mehr Lastenfahrer sein. Ich habe wirklich keine Lust die 1500 Kilometer heute wieder fahren zu müssen. Dieser Wunsch wird nicht in Erfüllung gehen.*
- *Ich wünsche mir, die Immigranten die in unser Land kommen würden auch soviel arbeiten müssen, wie wir. Wir müssen viel mehr arbeiten.*
- *Ich will, dass die Zugezogenen der Regierung nicht mehr bedeuten, als wir.*
- *Man muss immer wieder Sachen im Leben aufopfern, damit man bestehen kann. Alte Sachen muss man weg fallen lassen, damit neue Sachen ins Leben kommen können*
- *Ich musste schon sehr vieles Aufopfern*
- *Ich musste mal meinen Computer aufgeben, wegen meines Cousins*
- *Ich musste meine lo hawk (ein Board) aufopfern, weil ich was schlimmes im Radio gehört habe.*
- *Wenn man Kinder hat muss man Sachen einfach aufopfern*
- *Die Idee von Afrika muss ich wohl aufgeben, da mein Mann Herzprobleme hat und nicht weit reisen kann.*
- *Man muss immer Geld aufopfern.*
- *Mann muss Prioritäten im Leben setzen. Ich musste z.B schon Freunde aufgeben.*
- *Wenn man sich entscheidet was, man im Leben machen will, muss man Opfer bringen.*



- *Also bevor ich was aufopfern muss, bleibe ich lieber zuhause und schaue mir was im Fernsehen an.*
- *Ich wollte schon immer im 18. Bezirk wohnen. Oder irgendwo, wo es weniger Ausländer gibt. Aber das ist heute nicht mehr möglich.*
- *Ich wollte schon immer Telefonistin werden. Also eigentlich war mein Traumberuf Säuglingsschwester zu sein, das ging aber aus gesundheitlichen Gründen damals nicht.*
- *Ich würde meine Wohnung in der Rennbahnweg Siedlung nicht aufopfern, obwohl mir die neuen Nachbarn nicht gefallen. Das ist eine relative Sache. Ich würde nicht eine Wohnung aufgeben, die schon eingerichtet ist und wo ich wenig Zinsen zahlen muss.*
- *Ich musste viel Zeit aufopfern um viele Bewerbungen für eine Arbeit auszuschicken.*
- *Ich wollte immer einen Garten haben. Ich habe ihn vor ein paar Jahren auch bekommen, habe ihn 2 Jahre lange bearbeitet und musste es jetzt wieder aufgeben. ??*
- *Ich wünsche mir nur noch, gesund zu bleiben.*
- *Alle meine Wünsche sind in Erfüllung gegangen.*
- *Ich wollte schon immer, dass in der Siedlung die Hecke durch irgendwas ersetzt wird, weil sie die Zufahrt breiter gemacht haben. Ich habe ein Konzept entwickelt .. die Universal Spur.. weil mich es nervt draußen im Rollstuhl, wenn es regnet. Aber das interessiert niemanden und das wäre auch ein großes Projekt, aber ich glaub halt an Zivilisation. Aber damit man so ein V Schnitt und eine Drainage in der Mitte auf den Straßen hätte.. Die Drainage könnte man an der Mitte für die Blinde so viel gestalten. Es ist ein großes Ziel für mich, dieses Projekt durchzusetzen, aber im Parlament hat sich keiner interessiert, die Verkehrsbeauftragten interessieren sich nicht. Es wäre zwar zu teuer, aber ich denke mir eben, gerade die wichtigsten Verbindungen könnte man gut so gestalten. Nicht nur RollstuhlfahrerInnen würden davon profitieren.*
- *Ich wünschte mir mehr Zebrastreifen auf den Straßen, da der 22. Bezirk ein autodominatorer Bezirk ist. Es ist keine Donaustadt, es ist Autostadt.*
- *Ich wünsche mir, die Leute, die in der Stadt leben und ein Auto haben, würden nicht wie auf dem Land leben.*
- *Ich wollte schon immer mehr Urban Gardening in der Siedlung durchsetzen und da müsste man mit Wohnpartnern reden.*
- *Ich wollte nie Schlüsselkinder haben und habe deswegen nie gearbeitet. Heute wünsche ich mir ich wäre auch mal arbeiten gewesen.*
- *Ich würde sehr gerne die Jugend von heute verstehen, werde ich aber nie.*
- *Ich würde gerne nach Istanbul ziehen. Meine Eltern meinen, wir werden bald dahin ziehen. Aber andererseits habe ich hier viele FreundInnen in der Schule und mag es hier zu leben. Eigentlich weiß ich nicht, ob ich nach Istanbul ziehen will. Ich glaube, ich will nicht nach Istanbul ziehen.*
- *Ich wünsche mir, dass es in der Türkei nicht den verrückten Präsidenten gäbe. Meine Eltern sagen, er hat sogar das Krieg in Syrien verursacht.*
- *Ich wollte schon immer in einer Eigentumswohnung, nicht nur in einer Mietwohnung wohnen.*
- *Ich wollte schon immer, dass wir in der Siedlung so einen Automat haben, wo man Geld reinwirft und Essen rauskommt.*
- *Ich will, dass die PensionistInnen mehr Geld bekommen.*

- *Falco Zitat, zitiert, von einem Einwohner der Siedlung: „Ich habe niemandem was getan. Ich habe niemanden gelegt, Ich habe niemanden betrogen, ich habe niemandem wehgetan außer mir selbst, und das verzeiht er mir auch...“*

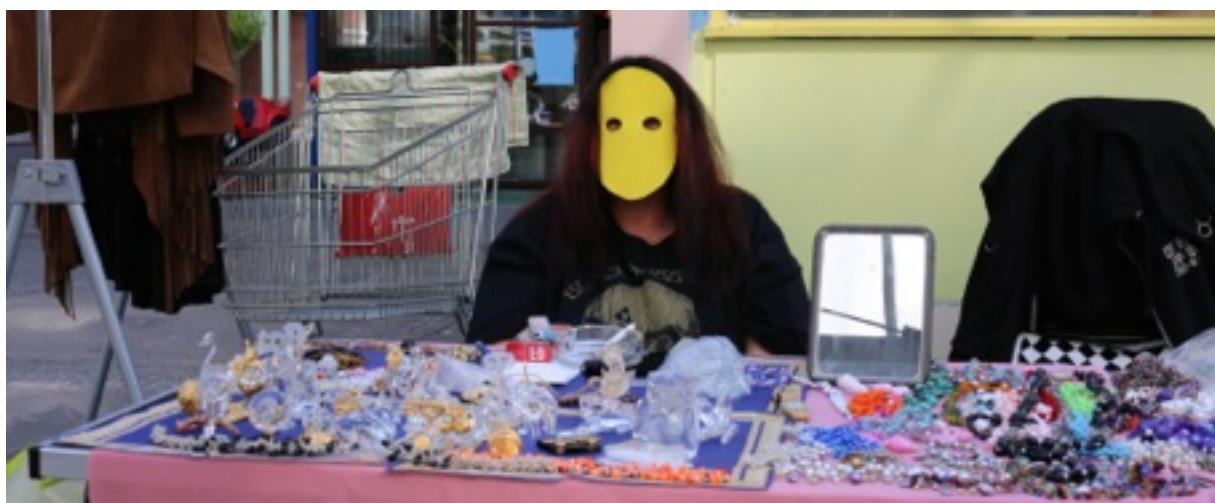
Wir haben gemerkt, dass die gestellte Frage schwierig zu beantworten ist und wir haben nicht die Antworten bekommen, die wir uns erwünscht haben. Wir haben noch viele weitere Gespräche in der Siedlung geführt und haben uns dann entschieden, dass wir die Antworten der Menschen sammeln, uns kritisch positionieren und aus dem Material ihre verlorene Wünsche und Ideen selber versuchen zu formulieren. Wir nehmen ihre Antworten also nicht ganz wortwörtlich, sondern bearbeiten das Material.

Neben den Interviews haben wir auch Portraits von Menschen, die wir interviewt haben gemacht, haben sie ausgedruckt und wieder zurück in die Siedlung gebracht und in den Durchgängen (wo wir die Menschen auch interviewt und fotografiert haben) ausgestellt.

Wir haben die ganze Zeit unseres Projekts Masken verwendet, die wir und die Menschen im Portraits und anderen Aktionen getragen haben. Die Masken dienen einem gewissen Schutz der Privatsphäre der Personen, einer gewissen Anonymität und gleichzeitig sind die Masken ein Zeichen einer Einheit und Community, zu der wir alle werden, wenn wir uns über unsere unerlebten Erlebnissen austauschen. In der Tatsache des Unerfahrenen, des Unwissenden sind wir gleich.

Rennbahnweg Siedlung Flohmarkt

Wir haben an dem Flohmarkt in der Rennbahnweg Siedlung teilgenommen, um Objekte der Lebenswirklichkeiten zu fotografieren und zu sammeln. Außerdem haben wir weitere Interviews gemacht. Diese Alltagsobjekte haben wir in gewisser Hinsicht ebenfalls als aufgegebene, aufgeopferte Objekte interpretiert und als Geschichten, die wir gesammelt haben. Für unser Projekt sind sie, im Sinne des Theaters, Theaterréquisite, die aus der Siedlung kommt und in der Siedlung aufgetreten ist.



Das Iphigenie Spiel

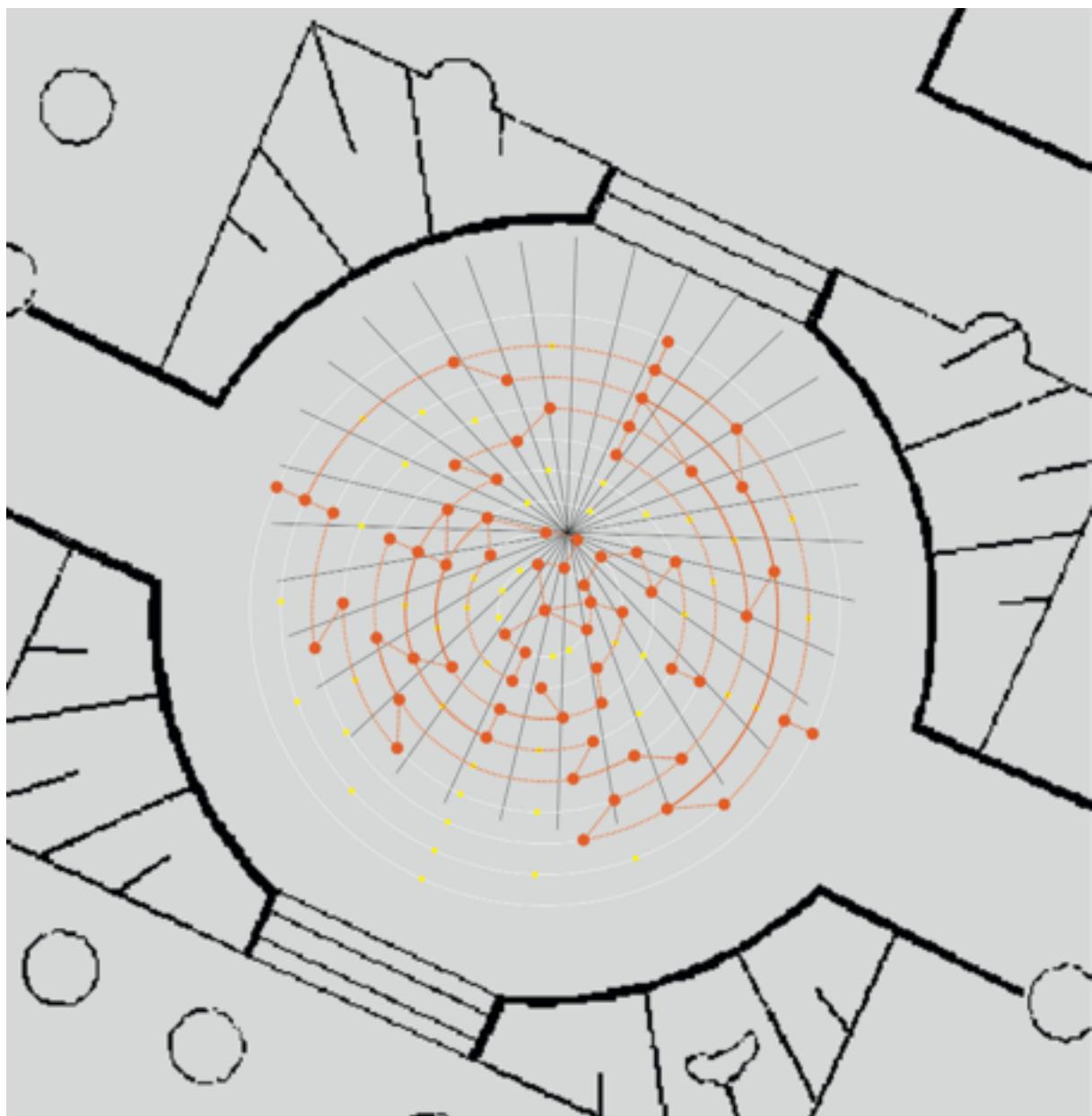
Das Iphigenie Spiel war eine räumliche, spielerische Interventionen mit den Kindern aus der Siedlung. Wir haben ein Spiel entwickelt, bei dem die Kinder auf Fragen über die Siedlung, ihr Wünsche bezüglich der Siedlung und ihre unerlebten Erfahrungen bzw. noch nicht erlebten Wünschen geantwortet haben. Für jede beantwortete Frage konnten sich die Kinder im Spielfeld weiter Richtung Zentrum bewegen und dabei ihren Weg mit der Kreide auf den Boden zeigen. Das Resultat waren unterschiedlichen Formen und Zeichnungen auf dem „Festplatz“ in der Siedlung, die den Raum determiniert und ihm eine andere visuelle Ästhetik gegeben haben. Eine ungewöhnliche Ästhetik, die ein Zeichen für eines Prozesses hinterlassen hat. Dieser Prozess war fast schon rituell.

Marko Pogacnik, ein Künstler der slowenischen Avantgarde in den 70ern Jahren und ein Teil der Künstlergruppe OHO, hat ein Konzept von Geomancy / Earth Healing erarbeitet. Er reist durch die Welt und macht eine Art Geo Akupunktur, in dem er Zeichen, Symbole (in seinem Fall Skulpturen aus Stein) an unterschiedlichen Plätzen auf der Welt aufstellt und damit ein art künstlerisches spirituelles Ritual durchführt, dass zu der Heilung unseres Planeten beitragen soll.

Die Rennbahnweg Siedlung wird oft als der etwas „kränkere“ oder „schwache“ Stadtteil wahrgenommen. Generell werden Außenbezirke oft außen vor gelassen, wenn es zu infrastrukturellen Versorgung kommt, im Sinne von sozialer und Bildungsinfrastruktur, im Sinne von innovativen und nachhaltigen Städtebau.

Unser Ritual-Spiel mit den Kindern verstehen wir auch als eine Art Earth Healing. Da das Iphigenie Projekt eine case-study ist, möchten wir ein ähnliches Ritual-Spiel auch an anderen Plätzen und Orten durchführen.

Das Material, das wir von dem Ritual-Spiel bekommen haben, also die Zeichnungen auf dem Boden und das Material, das wir im Gespräch mit den Kindern bekommen haben, haben wir bei unserer Performance und bei der Installation wieder verwendet.



Performance ; *Wer ist Iphigenie? - Das unerlebte Erlebnis* in der Siedlung

Wir haben die Zeichnungen der Kinder von dem Ritual-Spiel aufgegriffen und sie mit Performern wieder nachgemalt. Dabei wurde von einer Performerin ein Monolog vorgetragen. Wir haben uns vorgenommen, die Performance als eine „aktivistische“ Intervention zu inszenieren, die die Geschichte der Orestie aufgegriffen hat. Wir haben mit unserer Performance eine Vorgeschichte kreiert und damit die Geschichte der Orestie und den Verlauf hinterfragt.

Was wäre wenn sich Iphigenie geweigert hätte geopfert zu werden? Was wäre wenn wir unsere Wünsche und Sehnsüchte, die in die Vergessenheit geraten sind nicht aufgeben würden? In unserer Geschichte weigert sich Iphigenie geopfert zu werden.

Wir haben die Performance am 10. Juni inszeniert bei dem 40. Jubiläum der Siedlung. Wir haben das mit den Organisatoren des Festes abgesprochen. Jedoch waren sie am 10. Juli von der Performance nicht begeistert, da wir potentielle Kunden, die um 13h bei dem Fest schon brav konsumiert haben, „klauen“ könnten. Dem war nicht so. Unsere Performance war laut, da wir ein Megaphone benutzt haben und hat Aufmerksamkeit geweckt. Viele Menschen haben sich gewundert, was wir machen. Dennoch hatten wir relativ wenig Publikum und konnten nur eine Minderheit der Menschen dazu überzeugen, sich etwas, was mit „Kunst“ zu tun hat, anzuschauen oder daran teilzunehmen. Was Interesse geweckt hat, waren wieder mal die Masken, mit denen wir am Fest selbst einen sichtbaren Störfaktor geschaffen haben. Mit der Performance haben wir einige verwunderte Gesichter und ein paar Interessierte Menschen hervorrufen können, jedoch ist uns klar geworden, dass diese Art von Performance öfters und in unterschiedlichen Plätzen statt finden sollte, damit es etwas Zeit gibt, in der sich die Performance etwas herumspricht. Die Menschen müssen uns fast schon kennen und ein gewisses Vertrauen zu uns haben, damit sie sich auf so etwas wie „Kunst“ einlassen.

Iphigenies Monolog ; Performance

Sie haben mich aus dem glücklosen Atreia gelockt, um mich meinem zukünftigen Mann, Ahilos, vorzustellen. Und das hier ist jetzt mein Hochzeitsritus. Statt dem Moment der schönsten Liebe, veranstaltet ihr mir den Moment der höchsten Grausamkeit: ihr wollt die Göttin Artemis mit meinem Blut bestechen, damit sie euch ins reiche Troja führt. Ihr wollt die Armee mit meinem Tod täuschen, ihr wollt sie glauben machen, die Götter wären dadurch auf eurer Seite, damit die Armee dann, ohne Rücksicht auf die Opfer, die Festung von Paris stürmt. Die schöne Helena ist mit Paris geflohen, na und?! Ist ihre Lüsternheit meinen Tod wert? Agamemnon, Heerführer, wie so muss eure unschuldige Tochter Helenas Untreue tilgen? Ich akzeptiere solches Unrecht nicht! Ihr haltet mich für nicht ganz dicht, weil ich mir nicht den Kopf abhacken lassen will? Ihr schreit, dass es so die Götter wollen, dass dies die Bestimmung sei. Das ist nicht wahr! Eure Ungerechtigkeit verdeckt die Wahrheit: gerade ihr seid verrückt und nicht ganz dicht, gerade ihr seid euch nicht bewusst, was der wahre Preis eurer Habgier nach dem Geld von Troja ist. Ihr sucht nur nach einer Ausrede, um ans Geld zu gelangen. Die Götter fordern, die eigene Tochter zu schlachten? Das ist eine schreckliche, aber erlogene Forderung, mein unbarmherziger Vater! Wer wird denn wirklich glauben oder akzeptieren können, dass man seine eigenen Kindern abschlachtet, weil die Götter einen dazu zwingen? Nein, mein grausamer Vater, nicht die Götter sind schuld! Schuld ist eure Habgier und der Wille zur Macht. Wer ist also hier nicht ganz dicht? Glaubt ihr wirklich, dass Reichtum, Macht, Ambition und Ansehen die Ziele sind, die jegliches Mittel rechtfertigen? Auch meinen Tod? Meine sorgenvolle Mutter, Klietemnestra, wird das nicht begrüßen. Sie wird euch nicht verzeihen und das Racherad wird sich wieder drehen in Atreia. Meine Mutter wird sich widersetzen, wie sich eine Kuh dem Stier widersetzt, weil sie weiß, dass der Stolz eines Stieres nur ein Verkleidungsspiel eines 0815- Typen ist, eingespannt in die Fäden der Selbstliebe. Sie ist anders und wie es aussieht, sind wir

Frauen einfach anders – manche sagen wir sind nicht ganz dicht und verrückt – weil wir mit unseren eigenen Köpfen denken und dabei auf der Welt bleiben. Wir reden uns nicht auf die Göttern heraus, sondern machen wirkliche Sachen, getrieben von wirklichen Gründen.

Nein, mein Tod wird nicht die Erlösung für Männer Spiele sein. Wenn meine Geschwister, Orest und Elektra, doch nur souverän und selbstbewusst genug wären, um den Terror des Atreias-Hauses zu überwinden und klug genug wären, um sich aus dem kalten Griff des Kalküls herauszuwinden, der den Nutzten meines Todes ausgerechnet hat.

Und was besagt die Welt ohne Gnade und Güte? Eine Welt, die sich Blut wünscht und nichts fühlt? Sie beruft sich auf das Gesetz, aber das Gesetz ist nur die Wahnsvorstellung der Gerechtigkeit, nur ein ausgedachte Vergnügen für die Götter auf dem Olymp, die mal wieder ein paar ihrer eigenen Verwirrungen unter die Menschen werfen, um ihre Grenzen ihre Geltung auszutesten. Dieses Gesetz verachtet das weiblichen Geschlecht, das hier nur dem Behagen der Männer dient und das den eigenen Körper im Zeichen der Treue aufopfern soll.

Ich werde mein Kopf nicht auf den Altar des menschlichen Wahnsinns legen! Meine Rettung liegt in euren Armen, wenn ihr mich als eine von euch, unter euch, mit euch, aufnehmt!



Verrücktheiten der Frauen in der griechischen Tragödie

Einleitung

Frauen in der griechischen Tragödie sind gekennzeichnet mit dem Unverständnis einer gültigen Ordnung und daraus folgendem Mord an ihren Männern – den Wächtern der Ordnung. Sie sind wild wie Furien, unrein wir Erinnynen, gefangen in der Vergangenheit, kurzum unnormal – verrückt.

Das ausgeprägteste Beispiel der Behandlung der Frauen in der Antike ist Klytaimnestra. Homer hat Klytaimnestras Mord an ihrem Mann in der Odyssee an ihre Unreinheit mit Aigisthos angelehnt. Pindar berücksichtigt auch die Möglichkeit der Rache für Iphigenies Tod. In Elektra sieht Sophokles lediglich den Grund. Die Abnormität Klytaimnestra Tat ist deutlich in Aischylos Orestie und Euripides Iphigenie in Aulis und Hekabe. In der römischen Literatur ist dieses Problem bei Properz, Ovid, und am tiefsten bei Seneca (Agamemnon), der alle griechischen Varianten der Behandlung von Frauenrache behandelt, anwesend (Mader, 1988). Goethe hat in seiner Iphigenie von Tauris Euripides Interpretation noch hochgestuft, und nicht nur, dass Iphigenie für ihr bekehrtes Verständnis der Opferung mit dem Leben belohnt wird, sondern sie bleibt selbst als Priesterin bei der Opferstätte (Opferaltar), nur dass ihre Opfer der Erhaltung des Friedens gewidmet werden. Dieses Problem ist oft auch bei den zeitgenössischen Verarbeitungen der griechischen Mythen anwesend wie z.B.: Kassandra (Christa Wolf), Szenen einer Ehe (Ingmar Bergman), Macbeth und Bildbeschreibung (Heiner Müller), The Hours – von Ewigkeit zu Ewigkeit (David Hare), Notes towards an African Orestes (Pier-Paolo Pasolini) usw..

Die antiken Bühneninszenierungen von Antigone, Klytaimnestra, Elektra, Medea, Kassandra, Phaidra sind die Grundlage einer verbreiteten Misogynie bzw. jeglicher Ideologien der Unterdrückung der Frauen in der Gesellschaft, unter der Herrschaft von Männern. Slavoj Žižek (2002, 184) nennt sie „widerliche Monster“, die zu pathologisch exzessiven Taten neigen. Allerdings kann man Statistiken über Gewalt gegen Frauen, demütigender Pornographie und auch über angelernter Selbstverachtung des eigenen Körpers bei Frauen nur zusammenfassen, wobei sich eine niemals endende Geschichte über den Frauen als den „anderen“, den „Verrückten“ offenbart. Die größte Sünde der Frauen in den griechischen Tragödien war, dass sie sich dem patriarchalischen System widersetzt haben und, dass das mehr als genug war, um

sie für gefährliche Ungeheuer zu erklären. Man sollte ihre Verrücktheit unaufhörlich überwachen, weil die Gesellschaft sonst in eine Katastrophe des Matriarchats geraten wird.

Alle diese dramatischen Charaktere wurden von Männern geschaffen und sind die Frucht einer männlichen Phantasie, sie wurden von Männern dargestellt und auch von männlichen Zuschauern beurteilt. Ihre negative Kennzeichnung der Frauen hat Aristoteles Poetik mit der Dogma, dass die Frauen bei Natur inferior sind bestätigt und deswegen auch auf Bühne nicht als gut und klug dargestellt werden dürfen. (Der polnische Euroabgeordneter Janusz Korvin Mikke hätte bei seinem berümt-berüchtigten Auftritt gegen Frauen sehr autoritative Zitate benutzen können.) Sue-Ellen Case (1985, 327) ist in ihrer Bewertung sehr radikal, in dem sie behauptet, dass man solche chauvinistische und den Frauen gegenüber ungerechte Werkt in den englischen Kanon nicht miteinbeziehen dürfte. Dennoch haben vielen Feministinnen und den Theaterschöpferinnen einen anderen Weg gewählt – die Re-Interpretation der weiblichen Rollen in der griechischen Tragödie (Wilmer, 2007). Unter ihnen sind Regisseurinnen wie:

- Ariane Mnouchkine mit den Inszenierungen *Les Atrides* v Théâtre du Soleil (1990-92);
- Deborah Warner mit den Inszenierungen *Electra* (1988) und *Medea* (2000);
- Katie Mitchell den Inszenierungen *Oresteia* und *Iphigenia at Aulis* im National Theatre in London (1999);
- Rhodessa Jones mir der Inszenierung *Medea Project* (1992);
- Rina Yerushalmi mit der Inszenierung *Mythos* (2003).

In dem Prozess der Re-Interpretation arbeiten mit: Hélène Cixous (*La Ville Parjure*), Suzanne Osten (*Medea's Children*), Cherrie Moraga (*The Hungry Woman*), Marina Carr (*By the Bog of Cats* ter Ariel), Christa Wolf (*Cassandra* ter *Medea*).

Und außerordentlich engagierte Theaterwissenschaftlerinnen wie: Judith Butler (*Antigone's Claim: Kinship between Life and Death*), Luce Irigaray (*Thinking the Difference*), Peggy Phelan (*Mourning Sex: Performing Public Memories*), Kate Millett (*Sexual Politics*), Sarah Pomeroy (*Goddesses, Whores, Wives and Slaves –Women in Classical Antiquity*), Froma Zeitlin (*Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*), Helene Foley (*Female Acts in Greek Tragedy*).

Die Bezeichnung dieser Ansätze als feministische kann überstürzt sein, dennoch liegt es auf der Hand, dass die Behandlung des Themas der „griechischen Frauen“ im Theater während der Jahrtausendwende eine Häufigkeit war. Kann man besondere Gründe für dieses Phänomen finden?

Verrücktheiten

»Wir leben eine Zeit der Verrücktheiten«, behauptet Franz Hinkelammert (2011, 20). Diese Verrücktheit hat eine eigene Methode und vor allem eine eigene Geschichte. Bei Aischylos und Euripides ist sie noch sehr aufrichtig und deswegen geeignet für die Analyse der Hauptmerkmale, die man in den zeitgenössischen Verhältnissen schwierig herausschälen kann. In Aischylos Agamemnon ist Iphigenie ein Opferlamm, dass ihrem machtwollenden Vater ermöglichen soll, dass er mit der griechische Armee die Troja stürmt, wo sich die schöne Helena, die untreue Frau seins Bruders Menelaus, mit ihrem Liebhaber Paris versteckt. Nach zehn Jahren kehrt er nach einem siegreichen Krieg zurück mit seiner seiner Kriegsbeute Kassandra, war für seine Frau Klytaimnestra Ehebruch bedeutet, obwohl sie sich inzwischen selber mit Aigisthos eingelassen hat. Sie ermordet Agamemnon und Kassandra, und ihre Kinder Elektra und Orest rächen sich an ihr und ihrem Liebhaber. All das ist nur eine Fortsetzung einer alten Geschichte über die Blutrache in dem Haus Atreus. Orest wird von dem Gericht Areopag in Athen der Schuld erlöst, da er sich an dem Gesetzt gehalten hat und damit die der Gesellschaft schadende Mordkette unterbrochen hat. Ab jetzt wird statt dem Trieb der Verstand herrschen. Die Geschichte öffnet eine lange Reihe an Frage, von denen ich hier nur die erläutern werde, die sich auf die Behandlung der Frauen in ihr beziehen. Bei Aischylos haben sie die unschuldige Iphigenie unter dem Vorwand, dass sie ihren zukünftigen Mann Aesyleus kennenlernen wir, zur Avlida gelockt. Die angesagte Hochzeit wird zu einer Opferung, da Augur Calchas die Anforderung der Göttin Artemis so, dass sie den Wind umdrehen sollten, damit der die griechische Armee zu Troja führt, in diesem Sinne übersetzt hat. Vater Agamemnon als griechischer Kommandeur nimmt die Nützlichkeit eins solchen Opfers an und überlässt seine Tochter den Henkern. Als Iphigenie den Betrug erkennt wehrt sie sich dem Verhängnis auf alle möglichen Art und Weisen. Die Bestrafung für Helenas Entführung, die gewiss mit dem Raub des reichen Trojas verknüpft war,

verstand sie nicht als vertretbaren Grund für ihr Tod, was Aischylos als Verkünder der Gemeinde als Verrücktheit etikettiert hat. Das Publikum hat das verstanden: Iphigenie ist nicht ganz dicht und unvernünftig, Agamemnon ist in der Ordnung und ist vernünftig. Ihr Tod wäre nützlich also notwendig.

Euripides hat an dieser Stelle die Geschichte wesentlich verändert: seine Iphigenie versteht die Notwendigkeit ihres Opfers und rezitiert vor dem Opferstätte patriotische Litaneien, die vom Publikum verstanden und völlig vernünftig empfängt. Allerdings tritt jetzt Klitemnestra auf, die Agamemnon das Verbrechen vorwirft. Sie übernimmt also die Hauptrolle der Verrückten und bedauert die Wörter ihrer Tochter „Ermordet mich, vernichtet Troja“, „das Leben eines eigenen Mannes ist tausend Frauenleben wert“. Nur ein Mann kann so ein Idiotismus schreiben und es in den Mund der Frau zu legen und die Frau ist, ob so ein Satz auf der Bühne überhaupt ausgesprochen wäre wenn die Frauenrollen nicht von Männern gespielt wären? Es ist klar, dass Klitemnestra die einzige vernünftige in diesem Wahnsinn des Krieges ist und dass ihre Rache über Agamemnon vertretbar ist. Aber nein, sie versteht den Nutzen nicht, sie ist verrückt, sie ist die Mörderin und die Hand der Gerechtigkeit, grundlegend auf dem Verstand Athena, muss sie vernichten.

Was würde Agamemnon machen, wenn Artemis den Wind nicht in die richtige Richtung einstellen würde? Sollte er sich Richtung Nachhause umdrehen, seinen beleidigten Bruder Menelaus betrügen, der gesammelten Armee die Beute aus dem reichen Troja abzocken und seine Führungsunfähigkeit vorzeigen? Er würde das nicht überleben, also war er sehr berechnend in seinen Handeln. Auf der Entscheidungswaage war die Opferung der Tochter gar nicht fragwürdig, da es sich um den Willen der Göttin Artemis handelte, dem sich jeder kluger Mensch unterwerfen würde. Wenn er anders handeln würde, wäre er der Verrückte. War am Ende eigentlich nicht Agamemnon das Opfer, mit dem die Ära der erwähnten nicht-geschriebenen Adel-Rache versiegelt wurde, damit die neue Ära des geschriebenen Allgemeingesetzes starten konnte? Damit das passiert, musste erst die weibliche Pflicht gegenüber der wilden Vergangenheit, die weibliche Verrücktheit besiegt werden, worüber letztendlich nicht nur die Götter auf dem Olymp, sondern auch der demokratische Areopag in Athenen geurteilt haben.

Transparent dabei ist das männliche Bekehren der Erzählung. Wieso gilt schon die erste Frau Eva als unvernünftig? Weil sie eine Frucht von dem Baum der Vernunft pflückt und auf die Weise auch dem unschuldigen Adam, der sich weiterhin im sinnlosen Nichtstun walzen würde, die Vertreibung aus dem Paradies verdient. Und Klytaimnestra ist unvernünftig, weil sie Agamemnons Opferung der Tochter auf die Waage des Guten und Bösen gelegt hat, wobei es sich als unvernünftig erwiesen hat? Die Ironie ist, dass die weibliche Göttin der Vernunft, Athene, Klytaimnestras Verdienste für die Enthüllung der unvernünftigen Vernunft, die auf der Berechnung des Nutzen basierte, verdeckt hat. Sie berücksichtigt in ihrer Ungerechtigkeit nie die Wahrheit, die zur Macht der bloßen Interessen wird.

Feminine Excess

Barbara Smuts hat die Feststellungen der feministischen- und Evolutionstheorie mit der Ungleichberechtigung der Frauen verglichen: „Die Evolutionsanalysen empfehlen, dass wir jederzeit, wenn wir irgendeinen Aspekt der Ungleichberechtigung zwischen den Geschlechtern behandeln, darauf schauen sollten, wie sie sich auf die weibliche Sexualität und die Reproduktion im Sinne des Nutzen für den Mann und auf Kosten der Frau, auswirkt ... die sexuelle Überwachung und sexuelle Gewalt werden nur von dem Kern des Patriarchats gebildet“ (Smuts, 1995, 22). Für das Verständnis der Ungleichheit zwischen den Geschlechtern in einer patriarchalischen Gesellschaft muss man folgendes vor Augen haben:

- Frauen sind viel schlechter untereinander verbunden als Männer und ihre Koalitionen sind unfähig, einen institutionalisierten Schutz den Frauen zu gewährleisten, wie es eine männliche Gewalt und andere Formen von Hegemonie können;
- die Männer kontrollieren alle Hauptquellen und wirtschaftliche Gelegenheiten der Emanzipierung von Frauen und verhindern die Fassung der Eigentumsrechte der Frauenarbeit (Landwirtschaft, Haushalt, Kindererziehung, Seniorenpflege ...);
- Frauen sind selten in gesellschaftliche Wechsel im Bruch der Hierarchie involviert und überlassen das der „männlichen“ Politik;

- Frauen zählen in vielen Situationen auf die Vergünstigungen, wenn sie selbst die patriarchalische Verhältnisse in der Gesellschaft der Überwachung der weiblichen Sexualität unterstützten und aufrechthalten;
- die Hegemonie der Männer ist in der Sprache eingewurzelt und die Frauen werden aus den Positionen in Medien, Kultur, Bildung, Wissenschaft, Kirche usw., über die sie mehr Einfluss auf die Veränderung der Ideologie über die Verhältnisse zwischen den Geschlechtern haben könnten, ausgestoßen.

Es scheint, dass über die Position der Frau, noch mehr als jegliche andere artikulierte Ideologie, das Phantasma über die Frau als Gebär-Maschine, bestimmt: „Diese grundlegende Frauenfürsorge ist der Widerspruch des exzessiven weiblichen Genusses (jouissance): die Verherrlichung der Mutter als der „natürlichen“ Rolle ist die Grundlage für die Verurteilung von allem anderen außer dieser Rolle als exzessiv bezeichnet“ (Salecl, 1994, 39).

Für Derrida ist die Frau nicht ein Konzept, sondern ein Phänomen – beim Tanzen ist sie nicht die Frau, die tanzt, sondern Tanz mit der Hilfe der weiblichen Metapher, da die lebendige Frau nur eine Repräsentation der weiblichen Gestalt ist. Und sie ist nur eine von den Möglichkeiten des männlichen Auftrittens, ist seine Ergänzung, der Exzess von ihm selber (Derrida, 1980). Grammatisch ist „male“ eine Basis, die mit dem Zusatz fe- eine neue Form bekommt (female), aber kein neues Wesen. Gayatri Spivak (1997) spricht über dem gleichen Verhältnis zwischen „man“ und dem Zusatz wo- (woman). Sowohl bei dem ersten, wie bei dem zweiten Beispiel geht es nicht um eine wahre Etymologie, sondern um eine Ideologie.

Auf dem Gericht in Athen war Orest nicht verurteilt, weil Klytaimnestra nicht Frau, weder Mutter war. Sie war keine „schlechte Frau“, weil sie mit Aigistos eine Affäre hatte und war keine „schlechte Mutter“, weil sie Elektra irgendwohin am Land verheiratet hat oder, weil sie Orest von Zuhause vertrieben hat. Das Gericht hat beurteilt, ob sie überhaupt Frau oder überhaupt Mutter ist. Und der Urteil war, dass sie weder das eine, noch das andere war, weil sie ohne Agamemnon (male) nichts war (bloß fe-). Agamemnon war der einzige Elternteil seiner Kindern, wie

ein Adler als einziger der Wächter seines Nestes. Klytaimnestra gehört dem Adlernest gar nicht dazu, weil sie das „andere“ ist, wie eine Schlange.

Apollon hat vor dem Gericht die Erinnen, die noch immer den wilden Gedanken verbreiteten, dass Mutter und Vater gleichwertigen Eltern sind, besiegt. Sie verstehen nicht, dass sich die Welt verändert hat, dass der Besitzer nur einer ist. „Die sogenannte Mutter ist kein Elternteil des Kindes, sondern nur die Pflegerin seiner Embryos und der Beweis dafür steht in der Nähe. Das ist Zeus Tochter aus Olymp, die nie in der Dunkelheit der Gebärmutter“. Apollon zeigt auf Athene, geboren aus Zeus Kopf und die Ironie ist, dass gerade die weibliche Götting als der Beweis für die Überflüssigkeit der Frauen steht (Zeitlin, 1996, 108). Der Sieg Apollons und Orests war schicksalhaft für alle, die sich der traditionellen Rollen der Geschlechtern widersetzt haben. Die meisten waren auf der ungerechten Seite und es hat sie nicht gestört, dass Apollons Argumentation über die biologische Überflüssigkeit der Mutter komplett verrückt war.

Orestie in Afrika

Pier Paolo Pasolini hat sich zwar nicht besonders für weibliche Rollen interessiert, war aber dennoch Ende der 60er unter den ersten, der diese griechische Tragödie aktualisiert hat. Die dritte Welt, die gerade aus der Lethargie des Kolonialismus erwachte, war für ihn das lebende Abbild Griechenlands aus der Zeit den Entstehung der Orestie, was er in dem Film *Appunti per un' Orestiade africana* erforscht (Usher, 2014). Die Athenen von Aischylos hat er in Vorstädten von Kampala entdeckt, ein Masai Soldat wurde zum Agamemnon, eine Heilerin aus der benachbarten Uganda bekam Klytaimnestra, Orest war ein europäisch angezogener Student einer Universität in Dar es Sallam, Erinnen waren einmal mächtige Bäume und ein andermal Löwinnen und das Chor war die Menge auf dem alltäglichen Markt einer afrikanischen Stadt. Die musikalische Unterlage bereitete afro-amerikanischer Jazz aus Harlem. Den zeitlichen Abstand von 2500 Jahren überbrückt die gemeinsame Maxime » *páthēi máthos*« – aus dem Leiden wird Weisheit geboren.

Pasolini wurde von dem britischen Klassizisten George Derwent Thomson beeinflusst, der ihm nah war, wie ein Marxist und Antifaschist. So wie Pasolini für seine furianische Heimatsprache gekämpft hat, hat sich Thomson für die Wiederbelebung der gallischen Sprache in Irland eingesetzt. Bezuglich der Orestie hatten beide den gleichen Ausgangspunkt: Als die Athener zu der Brandstelle, die die Perser hinterlassen haben, zurückkehrten, haben sie angefangen die Stadt neu zu bauen und gleichzeitig ein neue Gesellschaftsordnung zu entwerfen, wozu sich Aischylos mit seinem Theater unmittelbar angeschlossen hat – mit Kunst hat er das gemacht, was die Kämpfer bei dem Marathon in Samaina gemacht haben, und zwar, dass er eine kollektive Energie für gesellschaftliche Erneuerung erweckt und organisiert hat (Thomson, 1941). Beide waren davon überzeugt, dass man so etwas auch an der Brandstelle des ersten Weltkrieges und anschließend der Brandstelle des zweiten Weltkrieges und Pasolini war vor allem an der Brandstelle des mehrhundertjährigen Kolonialismus interessiert. Damit sie sich wirksam vor Persern verteidigen könnten, haben Athener die adelige Zersplitterung aufgegeben und haben sich in eine aristokratische organisiert, wobei gleichzeitig eine vollkommen neue Alternative entstanden ist – die demokratische Polis. Mit dieser Alternative würden sie eine Spaltung der Gesellschaft in Arme und Reiche (der Grund für ewige Kriege bis heute) vermeiden. Aber über alle andere Prinzipien hat trotzdem die Eigentümerschaft gewonnen: Clytaimnestra wurde für den Mord an ihren Besitzer-Mann verloren, Orest wurde der Mord an seiner Mutter verziehen, weil er das Recht seines Vater in der Eigentumsordnung verteidigt hat. Eine neue Gesellschaft ist entstanden.

From Attica to Africa: Pasolinis Kamera deckt die Defamiliarisation der postkolonialen afrikanischen Gesellschaft und die Inkraftsetzung des Mythos über die Herrschaft des Rechts auf. Die ursprüngliche afrikanische Kultur verändert sich in eine rituelle Tradition und Inszenierung für die Menschen aus Westen. Der globale Konsumerismus ist auf einem Feldzug. Die elementare dionysischen Furien verwandeln sich im gegenwärtigen Afrika wieder mal in apollinische Eumeniden unter der Führung von Athene, geboren aus dem Kopfe Zeus. Überraschenderweise ist das magische Afrika zwischen Afroamerikanern in Harlem lebendig geblieben und Pasolini hat das filmische Bild aus Afrika mit Jazz aus Amerika unterstützt. Könnte das schwarze proletarische Armee aus Amerika noch irgendwie anders die Entwicklung von Afrika beeinflussen? Der berühmte Mohamed Ali hat sich noch 1974 mit Georg Foreman in Kin-

shasa geschlagen – bloß „Rumble in the Jungle“ – und Kongo ist ein Symbol des grausamen Neokolonialismus geblieben.

Für Pasolini hat »*Africa! Unica mia alternativa*« im Kampf mit dem Neokapitalismus nicht seine Erwartungen ausgehalten – ihre großen Mythen haben die katastrophale Überflutung des Konsumdenkens überlebt: „Neokapitalismus ist ein großes Ziel, zu dem die afrikanischen Ländern ohne jegliche Zweifel rrasen; die sozialistische dritte Welt ist nur noch eine Legende. Die dritte Welt neigt zu Industrialisierung, was ein zweiter Name für eine neokapitalistisches Model ist, auch da, wo sich die Regierungen selbst als sozialistische und pro-kommunistische deklarieren (Pasolini, 1981,47). Im Film hat er Athene, der Göttin der Vernunft die „erste Lektion der Demokratie“ in den Mund gelegt: „Bürger von Athen, ihr werdet das erste mal in der Geschichte der Welt über ein Verbrechen beurteilen. Ab jetzt werden die Menschen bei dieser Versammlung die Gerechtigkeit in ihren eigenen Händen haben. Lasst euch weder von der Anarchie, noch der Diktatur fangen, oh Bürger, und erkennt keine Autorität keinem, der seine Pflicht nicht mit Ehrfurcht durchführt, an. Wenn ihr stets diese Ordnung befolgt, werdet ihr innerhalb eurer Wände im Frieden leben, so wie noch kein Volk auf dieser Welt gelebt hat.“ (Michaelis, 1996,82).

Genauso wie Orestie, endet auch Appunti mit der Transformation der Erinnen in Eumeniden. Der Beweis, dass Pasolini die versteckte Hoffnung der heilenden Rolle der afrikanischen alten Ordnung, hatte, ist die Darstellung des „zivilisierten“ Afrika mit dem elementaren Hochzeitsritus des Volksstamms Wagogo in der Stadt Dodomo, in dem Frauen mit ihren Frisuren, Tanzbewegungen, Gesten und Tattoos weiterhin das Mysterium des Terrors der Vorfahren über die Lebenden, aufrechthalten. Dieses Zuschreiben des Konservatismus ist gewiss ungerecht den Frauen gegenüber, was Pasolini (genauso wie Aischylos) mit dem offensichtlichen Ignorieren von Klytaimnestra zeigt, die in Wahrheit mit der „Ordnung“ von Agamemnon bewusster und gewagter als Orest umgeht. Aber eine Frau sollte keine Helden sein...

Installation und Performance in Burgtheater

Am 25. Juni, gab es im Burgtheater den Tag der „offenen Burgtüren“ wo wir unser Projekt als eine Installation gezeigt haben. Für die Installation haben wir unter anderem mit zwei Schauspielern zusammen gearbeitet, die sich für unser Projekt interessiert haben und selbst aktiv dazu beitragen wollten.

In der Installation haben wir eine Art Altar für die unerlebten Erlebnisse konstruiert und einen Film gezeigt. Um die Menschen mehr in unsere Installation und die Thematik zu involvieren (jeder hat unerlebte Erlebnisse in sich, jeder ist ein bisschen Iphigenie) haben wir ca. hundert Masken erstellt, die im Laufe des Projekts unser Markenzeichen geworden sind, und sie zur freien Entnahme angeboten.

Wir haben gemerkt, dass wir uns im Vergleich mit vielen anderen Projekten die im Programm Stadt.Recherchen entstanden sind, auf eine sehr kritische und poetische Art und Weise mit dem Stoff Orestie auseinander gesetzt haben und das dies in der Ausstellung und unserer Installation gut rübergekommen ist. Durch die Performer, mit denen wir zusammen gearbeitet haben, haben wir noch ein Live-Element in die Installation mit einbezogen, das viel Aufmerksamkeit generiert hat.



Text zum Film

Iphigenie: „Agamemnon, was passiert?“

Agamemnon: „Schau zum Himmel, Iphigenie! Wir können das Wetter nicht beherrschen.“

Das ist ein unlösbares Problem. Das können nur die Götter. Sie sollen uns helfen und mir

gutes Wetter schicken. Du wirst mein Geschenk an die Götter sein. Wir brauchen ihre

Hilfe!“!

Iphigenie: „Wo sind die Götter denn? Und warum wollen sie mich als Geschenk?“

Agamemnon: „Das ist so.“

Iphigenie: „Woher weißt du das? Kommunizierst du mit ihnen?“!

Kommunikation! Sich in der Welt zurechtfinden, ohne verstehen zu müssen.

Kommunikation! Orientierung auf die Umwelt, ohne zu verstehen.

Kommunikationspolitik

als Wirklichkeitsvermeidungspolitik, Wirklichkeitsignoranzpolitik“. Kommunikation verkleidet sich als Wissen und Verstehen. Kommunikation tut so als ob.

*Kommunikation
ersetzt Wirklichkeit!*

Agamemnon: „Ja, ich kommuniziere mit ihnen. Sie helfen mir bei unlösbarer Problemen.“

„Wenn man tanzt, bis es regnet, ist dann der Tanz für den Regen verantwortlich?“

Agamemnon: „Ich muss dich den Göttern opfern, Iphigenia.“

Iphigenia: „Ich verstehe das nicht. Warum muss ich geopfert werden?“

Agamemnon: „Niemand versteht, Iphigenia. Darum geht es nicht.“

Iphigenia: „Warum muss ich geopfert werden?“

Agamemnon: „Ich weiß es nicht.“

Wie begründet man einen Machtanspruch?

In einer Demokratie gilt, dass alle Menschen gleich sind.

Die Menschen haben aber unterschiedliche Gene, ihre Fähigkeiten und Talente

unterscheiden sich. Sie sehen unterschiedlich aus. Sie sind in vielerlei Hinsicht ungleich.

Die Menschen macht gleich, dass sie ihren Willen gegenüber der Wirklichkeit nicht durchsetzen können. Diese Ohnmachtserfahrung macht sie gleich.

Wir sind gleich in der Hinsicht, was wir nicht können und nicht wissen.

Das bisschen mehr an Wissen, das ein Professor gegenüber einem Straßenkehrer hat, ist

gegenüber der ungeheuren Fülle dessen, was wir nicht wissen und nicht können, überhaupt nichts.

Wir sind gleich im Hinblick darauf, was wir nicht wissen und nicht können.

Wie regiert man unter der aufgeklärten Vorstellung, das niemand die Macht hat, die Wirklichkeit nach seinem Willen zu formen?

Demokratie ist die Form des Zusammenlebens von Menschen, bei der alle davon ausgehen, dass keiner weiß, was die Wahrheit ist. „Ich weiß es nicht“, ist ein aufgeklärter Satz. Demokratie ist die Übereinkunft, das niemand es weiß. Wir wissen es nicht. Wir bilden uns nicht ein, dass wir die Wirklichkeit nach unserem Willen formen können. Das ist der Beginn der Aufklärung. Das ist der Beginn der Demokratie.

Mono-Ikonisches Denken:

Ich nehme nur ein Bild heraus und behaupte mal, das wäre die Welt.

Ich vergesse aber, dass ich ganz viele Bilder in mir habe, die ich nicht erfüllen konnte, die

sich vielleicht niemals erfüllen, die ich aufgeben musste, an denen ich vielleicht immer noch hänge, wo ich weinen könnte, weil ich sie aufgeben musste oder weinen könnte, weil ich mich eigentlich mal ganz anders begriffen habe, als ich auf die Welt kam. Aber ich sage dir eins, du hast eine Dunkelphase in dir, in der leben die Bilder und auch Überzeugungen, die du schon aufgegeben, oder die du in der Verschmelzung mit dem Moment noch realisieren könntest, in der Transformation im Jetzt.

Fazit und Ausblick

Das Projekt *Wer ist Iphigenie? – Das unerlebte Erlebnis* hat im Zuge seiner Recherche gezeigt, dass eine multiperspektivische Problembehandlung und Kollisionen von heterogenen Materialien einen erweiterten Erkenntnis- und Erlebnishorizont schaffen. Durch die feministisch fundierte Analyse der Figur der Iphigenie und weiterer weiblicher Charaktere der griechischen Mythologie, sowie deren Interpretation in künstlerischen Kontexten konnten entsprechende Diskurse identifiziert werden. Den Pakt Agamemnons mit den Göttern als menschlichen Umgang mit unlösbaren Problemen zu interpretieren, hat neben machtsoziologischen Erkenntnissen auch psychologische Einblicke in diese Problemkonstellation gewährt. Daneben hat die Unterscheidung von Möglichkeits- und Wirklichkeitsräumen produktive Implikationen für die Untersuchung und Bespielung des öffentlichen Raums geliefert. Die Recherche über die Rennbahnweg Siedlung diente uns dazu, im Sinne eines Palimpsests, die historisch aufgeladenen relevanten Orte der Siedlung und ihre Bedeutungen zu lesen, sowie mögliche Schnittstellen mit dem behandelten Stoff oder Strukturen des antiken Griechenlands zu erkennen. In der Praxis haben wir uns durch die erwähnten Interviews und Spiele, aber auch durch einfaches Umherschlendern und Beobachten der Siedlung und das Führen von Gesprächen mit der Umgebung vertraut gemacht. In die Konzeption und Umsetzung des Projekts und der Performance haben wir diese Erkenntnisse einfließen lassen. Wir sind davon überzeugt, dass Theater und Performance ein richtiges Mittel für die Auseinandersetzung in der Stadt mit der Stadt sein kann. Projekte wie unsres brauchen aber eine gewisse Wiederholbarkeit. Unser Projekt verhandelt abstrakte Themen, die sich bei genauerem Hinsehen allerdings konkret, direkt und indirekt die Lebenswirklichkeit ausdrücken und diese mitbestimmen. Man sollte die Performances also an unterschiedlichen Plätzen in der Stadt ausprobieren, um Erfahrungen zu sammeln, die für die Konzeption neuer Performances genutzt werden können. Dadurch könnte die gesellschaftliche Relevanz und die Wirkungen der Performance erhöht werden. Wir wollen das Experimentieren also forsetzen für und überlegen uns schon, wie wir das Projekt weiter führen können. Als nächstes steht die Präsentation unseres Projekts bei der documenta 14 in Kassel an. Dies beinhaltet auch die Möglichkeit einer weiteren Performance. Wir werden weiterhin im Kontakt mit der Rennbahnweg Siedlung bleiben, auch, weil wir während der

Projekts neue FreundInnen gefunden haben. Wir möchten die Entwicklung der Siedlung weiter verfolgen und uns bemühen, mit weiteren Aktionen etwas beizutragen.

Besonderen Dank an:

Milly Reid

Monika Farukuoye

Christian Emmerich

Ola Stuchlik

Franci Pivec

Melis Dedeoglu

Sebastian Diethör

Monika Farukuoye

Michel Götz

Agata Kowalska

Sebastian Kraner

Mojca Legvart

Verena Leitner

Virginia Lui

Konrad Ojeda

Péter Oroszlány

Saska Ritonja

Christoph Steininger

Anja Struc

Elke Hagen

Martin Sommerlechner

Airan Berg und das Burgtheater Team

Rennbahnweg Siedlung

Literatur- und Quellenverzeichins

Böhme, Hartmut (2007): Raum-Bewegung -Grenzzustände der Sinne. In: C. Lechtermann, K. Wahner und H. Wenzel (Hrsg.) Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung. Berlin; Erich Schmidt Verlag (S. 53-72)

Case, Sue-Ellen (1985) Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts. *Theatre Journal*, 37, 3), 317-327

de Cereau, Michel (1988): Kunst des Handelns. Berlin: Merve

Derrida, Jacques (1980): The Law of Genre. *Critical Inquiry*, 7 (1) 70-75

Fleming, Lee, Ronald and Renate von Tscharner (1987): Place Makers: Creating Public Art That Tells you Where You Are. Boston: Harcourt, Brace Jovanovic

Hinkelammert, Franz (2011): Das Spiel der Verrücktheiten: Ephigenie, Paulus un das kritische Denken. V: F. Hinkelammert (ed.) Der Flucht, der auf dem Gesetz Lastet. Luzern: Edition Exodus

Lefebvre, Henri (1979): Le Revolution Urbaine. Paris: Gallimard

Mader, Gottfried (1988): Fluctibus Variis Agor: An Aspect of Seneca's Clytemestra Portrait. *Acta Classica*, XXXI, 51-70

Michaelis,, Kim (1996): A critical analysis of Pier Paolo Pasolini's African Oresteia. *Literator*, 17 (2), 79-89

Mümken, Jürgen (2010): Rezension von „Die Stadt als Beute“ <http://www.juergen-muemken.de/rezensionen/rezension10.htm> (19/9 2012)

Pasolini, Pier-Paolo (1981): Citat. V: Mancini, M., Perrella, G. (eds.) *Corpi e luoghi*. Rome: Riuniti

Salecl, Renata (1994): Politik des Phantasmas: Nationalismus, Feminismus und Psychoanalyse. Wien: Turia & Kant

Schlingensief, Christoph (2006): Dortmunder Lektionen zur Musikvermittlung
<http://www.schlingensief.com/weblog/?p=174>

Sloterdijk, Peter (2012): Theater Neumarkt: Salongespräch: Peter Sloterdijk
<https://www.youtube.com/watch?v=Rqr9G4IGT3k>

Smuts, Barbara (1995): The evolutionary Origins of Patriarchy. *Human Nature*, 6, (1) 1-32

Sorkin Michael (1992): Introduction. In: Sorkin, M (ed.) Variation on a Theme Park: the New American City and End of Public Space. New York: Hill and Wang

Spivak, Gayatri (1997): Displacement and the Discourse of Woman. V: N. Holland (ed.)

Feminist Interpretation of Jacques Derrida. University Park: Penn State University Press

Temel, Robert (2006): Das temporäre in der Stadt. In: Haydn, Florian / Temel, Robert: Temporäre Räume – Konzepte zur Stadtnutzung. Basel: Birkhäuser (S.59-67)

Thomson, G. D. (1941): Aeschyles and Athens: a Study in the Social Origins of the Drama.

London: Lawrence and Wishart, Ltd.

Usher, M. D. (2014): An African Oresteia: Field Notes on Pasoloni's Appunti per un' Orestiade africana. *Arion*, 21, (3) 111-149

Wilmer, Steve (2007): Women in Greek Tragedy Today: A Reappraisal *Theatre Research International*, 32 (2) 106-118

Zeitlin, Froma (1996): The Dynamic of Misogyny: Myth and Mythmaking in Aeschylus's *Oresteia*. V: Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature. Chicago: University of Chicago Press

Žižek, Slavoj & Dolar Mladen (2002): *Opera's Second Death*. London: Routledge