

gift

P.b.b.
Verlagspostamt 1060 Wien
ZuL.Nr. 09Z038334M

zeitschrift für freies theater

Thema: Tanz Theater Performance inklusive

Für mich bedeutet Tanzen, meinen Körper als meinen Körper zu erleben und nicht über die (ab)wertenden Maßstäbe der Gehenden Mehrheit definieren zu lassen.

Elisabeth Löffler

02/2010

Inhalt

3 editorial

aktuell

- 4 III. European-Off Meeting Istanbul 2010
 5 Arbeitslos oder erwerbstätig? Infotour des Kulturrat Österreich
 5 Generalversammlung der IGFT

politik

- 6 Nachgefragt
Christopher Widauer im Interview
 8 Stichwort „Sozialversicherung unter einem Dach“
Zwischenbericht zu den interministeriellen Verhandlungen des Kulturrat Österreich
 10 Die Katze beißt sich in den Schwanz
Sabine Kock zur Novellierung des Schauspielergesetzes

debatte

- 12 Brief an die IG Freie Theaterarbeit
Von Airan Berg
 13 Linz09
Kulturhauptstadt im Gespräch – ein Nachblick von Airan Berg, Xenia Kopf, Markus Zeindlinger, Thomas Hinterberger und Sabine Kock

diskurs

- 20 Geschichte als Geschichte (und umgekehrt)
Thomas Desi über das Musiktheater von ZOON
 22 Neue Tanzproberäume in Linz
Von Tanja Brandmayr
 24 Über die Trennung von Zusammenhängen
Politiken zu Gleichheit und Anerkennung von Alexandra Weiss
 26 10 Jahre KosmosTheater
Über die Publikation Das Theater mit dem Gender von

Susanne Riegler

thema: theater tanz performance inklusive

- 28 „Wenn man jemandem Kultur verbietet, dann tötet man ihn auf eine gewisse Weise.“
Von Xenia Kopf
 37 Tanz und Theater inklusive in Österreich
Von Vera Rebl und Sonja Browne
 40 Wir müssen die Budgettöpfe *gewaltsam* öffnen!
Gesprächsrunde mit Sonja Browne, Florian Jung, Vera Rebl, Hana Zanin, Xenia Kopf und Carolin Vikoler
 46 Reise in andere Welten
Peetra Jendrzejek berichtet über die Elling-Inszenierung vom Sägewerk Mariensee
 48 Der zerrissene Körper im Tanz
Michael Turinsky und Bert Gstettner über im Gespräch mit Corinne Eckenstein
 51 Strauchelnde Gesten
Zu einer politischen Ontologie inklusiven Tanzes von Michael Turinsky
 55 Netzwerk für Kunst & Kreativität - EUCREA
Ein Rückblick auf 20 Jahre Tätigkeit des Verbands Kunst & Behinderung EUCREA
 57 Ein Blick nach Belgien
Ein Bericht über Theater Stap

service

- 58 Intern
 58 Aus der Szene
 58 Ausschreibungen
 60 Festivals
 61 Veranstaltungen
 63 impressum
 64 premieren

editorial

Liebe LeserInnen,

Die Frühjahrs-*gift* beginnt mit einer Reihe von Einladungen: Anfang Mai findet in Istanbul das dritte internationale Theatertreffen des European Off Networks (EON) statt, im Mai bzw. Juni startet der Kulturrat eine Infotour zum Thema Arbeit - Arbeitslosigkeit durch Österreich und direkt vor der Sommerpause - am 28. Juni - findet die diesjährige Generalversammlung der IG Freie Theaterarbeit statt, verbunden mit einem Treffen der BundesländersprecherInnen und einer öffentlichen Infoveranstaltung zum Stand der Dinge in den interministeriellen Arbeitsgruppen.

Den Politikteil eröffnet Christopher Widauer mit einem Mailinterview über sein neues Selbstverständnis als Kulturreferent von Andreas Mailath-Pokorny, gefolgt von einem Text des Kulturrat Österreich zum aktuellen Entwicklungsstand in der UAG ‚Sozialversicherung unter einem Dach‘ und meinem Bericht zum Verhandlungsstand in der UAG ‚Novellierung des Schauspielergesetzes‘. Brisant werden hier die kommenden Termine nach Drucklegung.

Brisant ist auch der Anlass des Folgenden: In der Rubrik Debatte drucken wir einen offenen Brief an die IGFT von Airan Berg, künstlerischer Leiter von Linz09 im Bereich Drama und Performance, an den sich ein moderiertes Rundgespräch mit Airan Berg, Thomas Hinterberger, Xenia Kopf und Markus Zeindlinger zur Frage der Partizipation an der Programmgestaltung und Beteiligung der freien Szene im Programm von Linz09 anschließt.

Im Diskurs erklärt Thomas Desi *Geschichte als Geschichte* – das Konzept des Musiktheaters Zoon. Tanja Brandmayr schreibt über neue Proberäume in Linz, Alexandra Weiss wagt einen grundlegenden Diskursversuch und stellt die Genderfrage über Gleichheit und Anerkennung und Susanne Riegler gibt einen kurzen Blick auf die Dokumentation *10 Jahre KosmosTheater*.

Ab dann wird es erst richtig dicht: In einem fulminanten Schwerpunkt über *Tanz Theater Performance inklusive* schreiben und diskutieren Sonja Brown und der Philosoph Michael Turinsky – auf deren Vorschlag das Thema zustande kam - Xenia Kopf, Vera Rebl, Hana Zanin, Florian Jung, Carolin Vikoler, Peetra Jendrzek, Corinne Eckenstein und Bert Gstettner über die Performativität von Körpern mit und ohne Behinderungen, über mögliche Verhältnisse von Kunst und Therapie, mögliche und unmögliche Auftritte, Kooperationen, Ko-AutorInnenschaften, praktische Hindernisse verbunden mit einem Seitenblick auf die internationale Situation in der Szene der arts with and without special needs. Selten fand dabei ein theoretisch so dichter Text Eingang in die *gift* wie Michael Turinskys ontologischer Versuch über *Strauchelnde Gesten*. Viel Vergnügen bei der Lektüre!

Sabine Kock

aktuell

III. European-Off Meeting Istanbul 2010

Bald ist es wieder so weit – die austausch- und vernetzungsintensiven Treffen von darstellenden KünstlerInnen in Italien (2007) und Österreich (2004) finden vom 05. – 15. Mai eine Fortsetzung in Istanbul! In Italien und Österreich kamen jeweils mehr als 300 TeilnehmerInnen aus über dreißig Ländern zusammen und fanden viel Gelegenheit sich über ihr Arbeitsfeld auszutauschen und persönlich kennen zu lernen. Mittlerweile entstanden aus diesen Kontakten einige Kooperationen und viel Vernetzung.

Im Rahmen des EON-Treffens in Istanbul finden heuer auch die Internationale Konferenz *Communication across Cultures: Cultural Empathy* und das *Integral Move International Performing Arts and Dance Festival* statt. Den theoretischen Austausch der Konferenz ergänzend, wird es die Möglichkeit zu praktischem Austausch in Form von Workshops geben.

Das *Integral Move Festival* findet vom 04.-12. Mai statt. Im Zentrum steht die Gemeinschaftsproduktion *Empathy*, von zwölf KünstlerInnen aus Italien, Slowenien, Österreich, Bulgarien und der Türkei uraufgeführt. Im Festival werden Tanz- und Performance-Gruppen aus Europa, der Türkei und benachbarten Ländern auftreten. Das Programm führt von Tanz bis hin zu Körper-Circus Shows von Teatro Inverso (Italien), der Compagnie Michele Noiret (Frankreich), Netzwerk AKS (Österreich), Chili 320 (Italien), Atenauti Project (Italien), der Editta Braun Company (Österreich), Profil Teatern (Schweden), RedSapata (Österreich), dem Arts University College Bournemouth (UK), Hop.La! (Serbien), Theatre APART (Polen), Carousel Theater (Austria), dem Pro

Rodopi Arts Center (Bulgarien), Larsson & ADAS Teater (Schweden), Bara Kolenc (Slowenien), Arma Theater (Israel), Rem Dans Proje Topluluğu (Türkei) und der Zigurrat Dance Company (Türkei).

Die Konferenz *Communication across Culture* findet vom 06. – 09. Mai statt. Sie dient als Möglichkeit den interkulturellen Dialog fortzusetzen. Das Konferenzprogramm, das einen Einblick in die Denktraditionen der Frankfurter Schule geben will und sich insbesondere an Jürgen Habermas' Theorie des kommunikativen Handelns anlehnt, legt den Fokus auf das Thema Kommunikative Intelligenz und begibt sich auf die Suche nach einer gemeinsamen künstlerischen Sprache.

Die Konferenz beinhaltet zwei Teile: Die Akademische Konferenz über Kommunikative Intelligenz, mit Vorträgen u. a. von Sabine Kock, Veysi T. Kondu, Pieter Duvenage, Christian Brunmayr und Christian Schulte.

Die Kunst-Konferenz unter dem Titel Interkultureller Dialog und Kooperations-Projekte bietet viel Möglichkeit zur Diskussion, mit Impuls-Vorträgen von Markus Kupferblum, Davide D'Antonio, Petar Todorov und Sean Aita unter der Moderation von Irina Ristic.

Treffen, Konferenz und Festival werden unter der Federführung von Ilkay Sevgi/Simya Sanat mit Unterstützung des Türkischen Kulturministeriums, der Istanbul Kulturdirektion und der Istanbul Stadtverwaltung durchgeführt. Meeting- und Konferenzsprache ist Englisch. Kurzentschlossene können noch am Treffen teilnehmen.

www.europartspace.com

Arbeitslos oder erwerbstätig? Generalversammlung

Infotour des Kulturrat Österreich zur Arbeitslosenversicherung (für KünstlerInnen)

Zahlreiche Änderungen in der Arbeitslosenversicherung in den vergangenen Jahren haben zu einer Reihe von Problemen und Informationsdefiziten geführt, die insbesondere für Personen mit Mehrfachversicherungen existenzgefährdende Situationen ergaben. Die überhastet eingeführte freiwillige Arbeitslosenversicherung für Selbstständige wurde derart in das Arbeitslosenversicherungssystem eingepasst, dass Personen mit Erwerbsbiografien quer zur Teilung in Selbstständige und Unselbstständige de facto vom Ausschluss aus Ansprüchen der Arbeitslosenversicherung bedroht sind.

Rund um Arbeitslosenversicherung und AMS haben im vergangenen Jahr Interessenvertretungen eine Reihe von Verbesserungsvorschlägen sowie Forderungen formuliert und in die politische Debatte eingebracht. Eine Verbesserung sowie einige Klarheiten konnten im Sommer 2009 erstritten werden. Aktuell arbeiten die Interessenvertretungen im Kulturrat Österreich an einer Infobroschüre zu diesem Themenkomplex, die auf der Infotour vorgestellt wird.

Im Rahmen dieser Veranstaltung mit VertreterInnen von AMS, SVA, Team 4 und bmask, moderiert von Daniela Koweindl (Kulturrat Österreich), wird es nach kurzen einführnden Vorträgen Gelegenheit zu Diskussion und Nachfragen geben. Über die einzelnen Veranstaltungen informiert die IGFT per Newsletter.

Voraussichtliche Termine:

- 7. 6. Graz (esc)
- 14. 6. Innsbruck (pavillion)
- 15. 6. Salzburg (Literaturhaus)
- 17. 6. Wien (Literaturhaus)

Weitere Information:

Kulturrat Österreich: *Arbeitslosigkeit spezial* (Sommer 2009). Unter: kulturrat.at/agenda/ams/alg
Kulturrat Österreich: *State of the Art - Materialien* (Dezember 2008). Unter: kulturrat.at/debatte/arbeit/doku

www.kulturrat.at

Am 28. Juni 2010, Veranstaltungsraum der IG Architektur

Die Generalversammlung der IG Freie Theaterarbeit findet am 28. Juni 2010, ab 16 Uhr, im neugeschaffenen Veranstaltungsraum der IG Architektur, Gumpendorferstrasse 63B, Wien. (Erdgeschoss - direkt unter den Räumen unserer Bürogemeinschaft), statt.

Im Rahmen der Generalversammlung wird heuer der Vorstand der IGFT neu gewählt. Wir laden alle, die Lust an der aktiven Mitgestaltung ihrer Interessenvertretung im Rahmen einer Vorstandstätigkeit in der IGFT haben, ein, sich bei uns zu melden und freuen uns auch über Vorschläge für KandidatInnen. Im Rahmen der Generalversammlung planen wir ein Treffen der BundeslandsprecherInnen und bitten um rege Beteiligung von IGFT-Mitgliedern aus den Bundesländern (Fahrtkosten werden ersetzt). Im Anschluss an die Generalversammlung findet ab 19 Uhr ein öffentlicher Informations- und Diskussionsabend über den Stand der Arbeit in den Interministeriellen Arbeitsgruppen statt, die zum Ziel haben, Maßnahmenpakete zur Verbesserungen der Arbeits- und Existenzbedingungen von KünstlerInnen in Österreich zu entwickeln.

Die Einladung mit detailliertem Programm und der Tagesordnung erhalten alle Mitglieder rechtzeitig per E-Mail bzw. Post.

Wir freuen uns auf euer/Ihr Kommen!

politik

Nachgefragt

Christopher Widauer vom Wiener Kabinetttheater ist neuer Kulturreferent im Büro von Andreas Mailath-Pokorny. In dieser Funktion folgt er Matthias Losek, der das Musikfestival *Wien Modern* von Berno Odo Polzer übernimmt, der wiederum ... Sabine Kock hat anlässlich der unerwarteten Besetzung nachgefragt:

Sabine Kock: Was bedeutet dein spezifischer Background für dein Selbstverständnis in der neuen kulturpolitischen Rolle?

Christopher Widauer: Ein in so vielen Jahren gewachsenes Verständnis für die Belange und Bedürfnisse der Kulturproduktion im weiteren Sinn – ich bin ja seit 1986 im Musikmanagement, in der Kulturvermittlung und in der Theaterproduktion zugange – streift man nicht ab wie einen Mantel und zieht dann einen neuen an: Die Anliegen besonders der freien Szene sind mir sehr vertraut.

S. K.: Wie definierst du dein neues Amt – und gibt es spezifische Erwartungen an dich?

Ch. W.: Schnittstelle sein, Bündeln von Interessen, Erkennen von Synergien, Vermitteln von Möglichkeiten und Bedürfnissen, Stabilisierung in fragilen Verhältnissen. Das alles in einem eingespielten Team und in symbiotischem Zusammenwirken mit der Kulturverwaltung, die ich schon fast 15 Jahre von der anderen Seite her kenne, und mit klarem kulturpolitischen Auftrag vor allem: Die Fortsetzung, Umsetzung und inhaltliche Ausfüllung der Maßnahmen, die aus der so genannten Wiener Theaterreform erwachsen.

S. K.: Was ist derzeit zentral in der Wiener Kulturpolitik?

Ch. W.: Da gibt es ein ganzes Programm. In meinen Bereich gehören die Niederschwelligkeit des Zugangs, Projekte mit Beteiligung von Künstlerinnen und Künstlern mit Migrationshintergrund, Erhalten und Fördern der vielen Initiativen. Ausgehend von einem demokratischen, partizipativen Kunstbegriff gilt es die Teilnahme und Teilhabe von möglichst vielen Bürgerinnen und Bürgern zu couragieren: Das heißt nicht viele Freikarten, sondern breit gestreute Vermittlungsaktivitäten, Angebote zur aktiven Beteiligung, eine Stärkung dezentraler Aktivitäten und der unzähligen basiskulturellen, fast immer ehrenamtlichen Initiativen in Kulturvereinen, Bezirks- und Bildungseinrichtungen.

S. K.: Inwiefern beschäftigt euch in der MA 7 die Wien Wahl?

Ch. W.: Ich bin nicht in der MA 7, sondern im Büro des Kulturstadtrats – und wir wollen die Wahl gewinnen!

S. K.: Was sind zentrale Agenden in der nächsten Zeit insbesondere im Theaterbereich?

Ch. W.: Theater waren immer schon – und sind es auch heute – wie Schiffe, die sich auf hoher See ständig erneuern: Inhaltlich, technisch, baulich. Es gibt kein Trockendock, in dem man in Ruhe eine Zeitlang durchatmen und notwendige Reparaturen

durchführen könnte. Jeden Abend geht der Vorhang auf, jeden Abend kommen die Leute und bekommen etwas geboten. Dabei zu helfen, gemeinsam den Kurs festzulegen, die Flotte schwimmfähig zu halten und sturmfest zu machen.

S. K.: Von außen sieht es so aus, dass trotz der großen Anstrengungen nach Ende des Reformprozesses noch mehr – zum Teil auch neue spannende – Orte wie etwa das 3raum – Anatomietheater, der Nestroyhof bzw. Neuorientierungen wie die Garage X oder das Theater des Augenblicks entstanden sind.

Ch. W.: Es sind einige neue Orte entstanden und für Häuser wie TAG, Garage X oder Theater des Augenblicks war es Ziel der Theaterreform, sie neu definierbar zu machen. Und das ist auf jeden Fall gelungen. Aufgabe ist es jetzt, in dieser ganz neuen Situation mit den Erfahrungen der ersten Jahre eine gemeinsame Orientierung zu finden – das wird langsam möglich. Wenn man sich die Vielfalt der Programme in den Räumen anschaut, in denen eine große Zahl der freien Gruppen in Wien Spielorte, dramaturgische Betreuung und internationale Vernetzung findet, darf man jedenfalls schon von einem Erfolg sprechen.

S. K.: Faktisch gibt es aber insgesamt eine Menge Orte, die sich mit einer Standortförderung oder geringen Mitteln über Wasser halten – und das bedeutet, dass entgegen der Intention nach der Reform eigentlich im Verhältnis mehr Mittel in Spielstätten fließen als zuvor, während sich das Produktionsbudget aber nicht oder kaum erhöht hat.

Ch. W.: Die Entscheidung, wofür einzelne Gruppen ihre Gelder verwenden, wird nicht im Kulturamt oder im Büro des Kulturstadtrats getroffen – und viele dieser Orte werden von Gruppen aus eigenem Wunsch gehalten. Es ist im Gegenteil sogar eher so, dass wir ständig mit immer noch mehr Vorschlägen nach immer neuen Spielorten und Theatern konfrontiert werden (manche davon schaffen es ja auch in die Medien), und Hände ringend versuchen, Theaterleute davon abzuhalten, immer neue solche Verpflichtungen einzugehen, die eben genau zu dieser Situation führen, dass immer weniger Mittel für die Produktionen zur Verfügung stehen.

S. K.: Dadurch produzieren und arbeiten an immer mehr Theaterorten die Leute zu immer prekäreren Bedingungen.

Ch. W.: Die Bedingungen kenne ich tatsächlich sehr gut, noch vor sehr kurzer Zeit haben ich selbst und unsere MitarbeiterInnen mit ihnen und in ihnen gelebt und gearbeitet. Ich habe mir mit meiner Haltung dazu schon früher nicht überall Freunde gemacht, aber sie hat sich nicht geändert: Selbstverständlich rede ich keiner Prekarisierung das Wort und erst Recht keiner Verelendung, aber in allen Bereichen, nicht nur in der Kultur. Immer wieder hört man auch das Wort ‚Selbstaubeutung‘: Wir sprechen immerhin von Menschen, die selbst gewählt etwas tun, was sie leidenschaftlich gern tun, die ihre Leidenschaft leben. Wo wir können, müssen wir schärfstens gegen Ausbeutung in jeder Form auftreten. Aber die Entscheidung, auf vieles zu verzichten um anderes zu erreichen, um unabhängig und selbstbestimmt nur nach den eigenen künstlerischen Vorstellungen zu leben, diese Entscheidung immer nur mit dem Begriff ‚Ausbeutung‘ zu verknüpfen, das widerstrebt mir sehr.

S. K.: Wie siehst du die gegenwärtige Situation im Theater/ Tanz und Performancebereich? Gibt es hierzu strukturelle Überlegungen in der MA 7?

Ch. W.: Diese strukturellen Überlegungen bilden sich ja laufend in den verschiedensten kulturpolitischen Entscheidungen ab: Wie Jurys und Kuratorien besetzt werden, wie die Theaterreform weitergeführt wird. Darüber hinaus versuchen wir, die vielen AkteurInnen stärker miteinander zu vernetzen – durchaus auch mit dem Ziel, Mehrgleisigkeiten abzubauen.

S. K.: Wie beurteilst du die Frage der Verhältnismäßigkeit – Stichwort Ronacher?

Ch. W.: Ich finde es großartig, in einer Stadt und in einem Land zu leben, die es sich leisten können und wollen, Theater unterschiedlicher Genres und Ausrichtungen auf allerhöchstem Niveau zu halten. Wir würden viel verlieren, wenn wir die wenigen Orte aufgeben, an denen Geld weniger Rolle spielt als eine Vision, eine künstlerische Absicht. Es soll Orte geben, an denen zum Beispiel ein überwältigendes Bühnenbild einfach realisiert wird, an denen die Grenzen des Machbaren ständig weiter hinausgeschoben werden. Und diese Orte sind weniger durchlässig, sie agieren als Filter, aber auch als Identifikationskerne und stiften kulturelle Identität. Was ist hier verhältnismäßig? Dieser Maßstab wird ständig verschoben, von allen Beteiligten. Es ist jedenfalls eine zen-

trale kulturpolitische Aufgabe dafür zu sorgen, dass schnelle, bewegliche, innovative, kritische, widerständige Kulturschaffende die Mittel und Möglichkeiten (und dabei geht es um viel mehr als nur Geld) haben, an der gesellschaftlichen Definition dieses Maßstabs wesentlich mitzuwirken.

S. K.: Ich bin momentan sehr in Bundesagenden involviert und weit entfernt von der Wiener Kulturpolitik – bekommt ihr von derzeitigen kulturpolitischen Prozessen auf Bundesebene etwas mit, gibt es eine Schnittstelle?

Ch. W.: Es gab und gibt regelmäßige Treffen, in denen alles, was die beiden Körperschaften gemeinsam betrifft, besprochen und bei offenen Fragen nach gemeinsamen Lösungen gesucht wird, und in denen man die Leitlinien miteinander

abstimmt – wobei natürlich durchaus, trotz kooperativer und freundschaftlicher Atmosphäre, auch immer mal wieder unterschiedliche Vorstellungen übrig bleiben.

S. K.: Wie geht es im Kabinettheater ohne dich weiter? Du warst doch eine ganz zentrale Person und auch prägend für das künstlerische Profil des Hauses. Oder bleibst du in irgendeiner Form doch dabei?

Ch. W.: Das Profil des Kabinettheaters hat Julia Reichert mindestens ebenso geprägt wie ich, sie wird den Charakter des Unternehmens weiter bestimmen, für Kontinuität des erreichten internationalen Niveaus sorgen und ihre eigene Linie stärker ausprägen.

Christopher Widauer: Studium und Tätigkeit am Institut für Philosophie Salzburg, Wechsel ins Musikmanagement in Deutschland und Österreich, u.a. Intendant der Styriarte Graz. 1989 Gründung des Kabinettheaters mit Julia Reichert in Graz, seit Februar 2010 Theaterreferent des Wiener Kulturstadtrates Dr. Andreas Mailath-Pokorny. Umfangreiche Lehr- und Vermittlungstätigkeit im Kulturbereich.

Stichwort: „Sozialversicherung unter einem Dach“

Zwischenbericht zu den interministeriellen Verhandlungen

Vom Kulturrat Österreich

Das österreichische Sozialversicherungssystem baut auf dem Grundsatz einer Pflichtversicherung der Tätigkeit (nicht der Person) auf, d. h. die Versicherungssituation wird durch die Beschäftigungsverhältnisse definiert. Dieses Modell funktioniert dann gut, wenn die Einzelnen einer einzigen Beschäftigung nachgehen oder geringfügige Nebenbeschäftigungen ausüben. Sobald Personen ihren Lebensunterhalt durch verschiedenartige Beschäftigungen verdienen, insbesondere wenn sie gleichzeitig unselbstständig und selbstständig arbeiten und dadurch mehrere Pflichtversicherungen notwendig werden, wird die Versicherungssituation für die Betroffenen oft intransparent, kompliziert und teilweise inkompatibel zu weiteren Systemen der sozialen Sicherheit (z. B. der Arbeitslosenversicherung).

Die Studie zur sozialen Lage der Kunstschaffenden in Österreich (im Auftrag des bmukk) belegt, dass im Feld der Kunst Mehrfachversicherungen und die mangelnde Kompatibilität von unselbstständiger und selbstständiger Arbeit einen wesentlichen Problemkomplex darstellen. Gleichzeitig gibt es immer weniger (dauerhafte) Anstellungsverhältnisse, dafür wächst die Zahl prekärer Beschäftigungssituationen ohne ausreichende soziale Absicherung.

Etwa ein halbes Jahr nach der Präsentation der Studie zur sozialen Lage der Kunstschaffenden in Österreich (im April 2009) begann das bmukk die Probleme punkto soziale Lage der Kunstschaffenden intensiv zu sondieren. Konkrete Verbesserungen gibt es bisher nicht, aber es wurden zwei ergebnisorientierte Arbeitsprozesse initiiert: Eine Arbeitsgruppe verhandelt eine Novellierung des Schauspielergesetzes (das aus dem Jahr 1922 stammt), eine andere Arbeitsgruppe beschäftigt sich mit der Verbesserung der Sozialversicherungssituation für Kunstschaffende.

Die Arbeitsgruppe zur Verbesserung der sozialversicherungsrechtlichen Situation von Kunst- und Kulturschaffenden nahm im Herbst 2009 unter der Leitung von Sektionschef Walter Pöltner (bmask) die Arbeit auf. Erklärtes Ziel seitens bmask und bmukk war, die Sozialversicherung für Tätigkeiten im Kunst- und Kulturfeld unter einem einzigen Sozialversicherungsdach zusammenzufassen bzw. Lösungen zur Vereinfachung von Sozialversicherungsproblemen zu erarbeiten, insbesondere solchen, die sich aus einer Mehrfachversicherung ergeben.

Das ursprünglich anvisierte Vorhaben einer tatsächlichen Sozialversicherung unter einem Dach wurde mit dem Argument der Komplexität bzw. konzeptionellen/praktischen Undurchführbarkeit für die Sozialversicherungsanstalten im Februar 2010 eingestellt. Stattdessen stehen nun zwei als Minimalvariante verhandelbare neue Projekte zur Diskussion, die wir im folgenden präsentieren und zur Diskussion stellen wollen (Bitte um Feedback an contact@kulturrat.at und office@freietheater.at).

(a) Kompetenzzentrum Sozialversicherung für Kunst- und Kulturschaffende

Die Grundidee ist eine erweiterte Servicezone (zunächst) für Kunst- und Kulturschaffende, die in allen Fragen bzgl. Sozialversicherung kompetent Informationen anbieten soll. Geplant ist die Ansiedlung bei der SVA. Zusätzlich soll auch die Abwicklung von Sozialversicherungsangelegenheiten angebo-

ten werden: Die einzelnen Versicherten hätten nur noch eine Anlaufstelle – die Abwicklung und Kommunikation mit den einzelnen Sozialversicherungsanstalten läuft durch das Kompetenzzentrum. D. h. während im Hintergrund weiterhin verschiedene Versicherungsverhältnisse vorliegen (Backoffice), kommt es im KundInnenservice, im so genannten Frontoffice, zu einer einheitlichen Ansprechstelle. Zentrales Element hierfür ist die Freiwilligkeit sich an die SVA zu wenden.

(b) Tool zur Verbesserung der Kompatibilität von Sozialversicherung und Arbeitslosenversicherung

Ein wesentliches Problem der Mehrfachbeschäftigung für KünstlerInnen ist, dass sie oftmals gleichzeitig selbstständig und angestellt arbeiten, durch die selbstständige Tätigkeit jedoch aus der Möglichkeit des Arbeitslosengeldbezuges fallen, wenn das selbstständige Einkommen eine Pflichtversicherung in der SVA notwendigerweise ergibt (Details hierzu siehe: <http://kulturrat.at/agenda/ams/alg>). Andersherum können sie keine Zuschüsse aus dem Künstler-Sozialversicherungsfonds (KSVF) bekommen, wenn keine Pflichtversicherung in der SVA vorliegt.

Die Grundidee zur Verbesserung dieser Problematik ist, analog zum Gewerbeschein, eine Möglichkeit zu schaffen, die selbstständige künstlerische Tätigkeit für Zeiträume der Erwerbslosigkeit auch unter dem Jahr ruhend stellen zu können – mit Rechtsgültigkeit gegenüber SVA und AMS. Dies würde u. a. den Bezug von Arbeitslosengeld (bei einem aufrechten Anspruch) trotz Überschreiten der Jahrespflichtversicherungsgrenze in der SVA ermöglichen. Als Institution, die diese Ruhend-Meldung abwickeln könnte, ist der KSVF im Gespräch.

Stand der Dinge

IMAG: Die interministerielle Arbeitsgruppe (IMAG) zum Thema Sozialversicherung ist ein ExpertInnengremium bestehend aus MitarbeiterInnen der an der IMAG beteiligten Ministerien (bmukk, bmask, bmg, bmj, bmi, bka/Frauen, bmf, bmwfj), aus den Sozialversicherungsanstalten und dem Hauptverband, aus VertreterInnen der Sozialpartnerschaft, aus dem KSVF, und aus Delegierten der Interessenvertretungen im Bereich Kunst/Kultur sowie dem Kulturrat Österreich als deren Dachorganisation. Die Hoheit über den Prozess der Entwicklung eines Modells bzw. der Auftrag hierzu liegt in diesem Fall bei

Sozialminister Hundstorfer, die Letztentscheidung über die geplanten Maßnahmen liegt beim Parlament.

Fahrplan: Derzeit besteht der Plan beide Projekte bereits bis Ende Juni 2010 in Gesetzesvorlagen zu fassen, die dann im Sommer in Begutachtung gehen sollen, um im Herbst im Parlament beschlossen zu werden und mit 1.1.2011 in Kraft treten zu können.

Entwicklungsstand: Beim Kompetenzzentrum sind derzeit die BeamtInnen im bmask am Zug. Bis etwa Mitte April soll ein Rohentwurf des Gesetzestextes vorliegen, der dann weiterentwickelt wird. Die Überlegungen zur möglichen Ruhend-Stellung der selbstständigen Tätigkeit sind aktuell noch in der Planungsphase. Ein nächster Sitzungstermin zur Konkretisierung des Vorhabens ist für Ende März angesetzt.

Texte zum Thema

Kock, Sabine: ...*Wunder dauern etwas länger. Novellierung des Schauspielergesetzes und die Vision einer Sozialversicherung unter einem Dach.* In: gift 01/2010.

Kulturrat Österreich: *Sozialversicherung für KünstlerInnen? Schritte Richtung Sozialversicherung unter einem Dach – oder nicht.* Unter: www.kulturrat.at/termine/doku/tatortSV.

IG Freie Theaterarbeit: *Jahresbericht 2009.* Unter: <http://culturebase.org/home/igft-ftp/JRBL2009.pdf>.

Christl, Clemens/Koweindl, Daniela: *Wenn du nicht mehr weiter weißt, bilde einen Arbeitskreis.* In: *Kulturrisse* 4/2009.

Prokop, Sabine: *Es gibt die IMAG.* In: gift Juli – September 2009.

Die Katze beißt sich in den Schwanz

Zur Novellierung des Schauspielergesetzes und der Frage von Anstellungen und Selbstständigkeit

Von Sabine Kock

Die Arbeitsgruppe zur Novellierung des Schauspielergesetzes im Rahmen der IMAG arbeitet insgesamt ausgezeichnet und hat sich seit Herbst durch die Paragraphen des bestehenden Gesetzes diskutiert. In den detaillierten Protokollen sind jeweilige Änderungswünsche und Vorschläge dokumentiert – ebenso die jeweiligen strittigen Punkte zwischen ArbeitgeberInnen- und ArbeitnehmerInnenpositionen nachvollziehbar aufgelistet. Dabei ging es bislang hauptsächlich um die Adaption arbeitsgesetzlicher Rahmenbedingungen, um Arbeits- und Ruhezeitbestimmungen, aber auch um allgemeine Fragen etwa wie das für die Arbeit notwendige Erlernen der Rolle Eingang finden könnte in das Schauspielergesetz.

An vielen Punkten wurde deutlich, dass das Gesetz von Strukturen mit Haus und ganzjährigem Bühnenbetrieb ausgeht – und daher schon weniger kompatibel ist mit der im Schauspielbereich mittlerweile überwiegenden Realität von kurzfristigen Stückverträgen und in vielen Details überhaupt nicht übereinstimmt mit der Arbeitsrealität der freien Theaterschaffenden. Deren Verträge werden in der Realität in der Regel für Endproben und Aufführungstermine abgeschlossen und sind mittlerweile überwiegend keine Anstellungsverhältnisse sondern Werkverträge. 49,7 % der RespondentInnen der Studie zur Sozialen Lage der KünstlerInnen arbeiten in der Sparte der darstellenden Kunst ausschließlich selbstständig, 50,3 % selbstständig und angestellt und nur mehr 2,4 % aus-

schließlich angestellt, 75,5 % der RespondentInnen in der darstellenden Kunst in Österreich haben keine Integration ins ALVG, also auch keinen Zugang zur Möglichkeit des Bezugs von Arbeitslosengeld¹. Dabei schreibt das Schauspielergesetz Anstellungen vor und für die JuristInnen der AK und der Gewerkschaft ist klar: Wer auf der Bühne steht, muss in jedem Fall angestellt werden.

Dieser im Schauspielergesetz kritische Punkt des Geltungsbereichs wurde bislang in den Gesprächen ausgespart und wird nun Verhandlungsgegenstand der kommenden Runde Ende März sein. Dabei wird der Begriff des Theaterunternehmers in § 1 auf dem Prüfstand stehen:

§ 1 1. Die Bestimmungen dieses Gesetzes gelten für das Dienstverhältnis von Personen, die sich einem Theaterunternehmer zur Leistung künstlerischer Dienste in einer oder mehreren Kunstgattungen (insbesondere als Darsteller, Spielleiter, Dramaturg, Kapellmeister, Musiker) bei der Aufführung von Bühnenwerken verpflichten (Mitglied), sofern das Dienstverhältnis die Erwerbstätigkeit des Mitgliedes hauptsächlich in Anspruch nimmt (Bühnendienstvertrag).

§ 1 2. Theaterunternehmer im Sinne dieses Gesetzes ist, wer gewerbemäßig Bühnenwerke aufführt. Bundes-, Landes- und Stadttheater gelten als Theaterunternehmungen im Sinne dieses Gesetzes, auch wenn sie nicht gewerbemäßig betrieben werden².

Die Frage wird sein, wer überhaupt und unter welchen Bedingungen ein Theaterunternehmer ist, bzw. wer ist es nicht, d. h. unter welchen Bedingungen kommt das Schauspielergesetz auch künftig nicht zur Anwendung? Inwiefern betrifft es freie Gruppen oder inwiefern bleiben sie auch künftig davon ausgeschlossen?

Hierzu gibt es vielfältige Positionen und Überlegungen – dabei ist die Rechtslage gegenwärtig weiterhin ungeklärt. Innerhalb der IG Freie Theaterarbeit hat sich der Vorstand zu der Position zusammengerauft, dass arbeitsrechtlich prinzipiell Anstellungen wünschenswert und forderungswürdig sind, wenn jedoch die Förderpolitik so bleibt, wie sie ist, würde ein künftiges Muss für Anstellungen das Aus der Szene bedeuten und in den Bundesländern wären kaum bis keine Produktionen mehr möglich – d. h. die Forderung nach Anstellungen kann nur Gültigkeit haben, wenn sie mit einer grundlegenden Veränderung der Förderpolitik verbunden wird.

Immer noch ungeklärt ist bislang dabei auch die Frage der Definition und Abschätzung der Kriterien für Selbstständigkeit und Anstellung. Viele Punkte der Arbeit von SchauspielerInnen auf der Bühne sprechen eine eindeutige Sprache: Zeit und Ort auf der Bühne sind bestimmt; allein darin liegt eine gewisse „Weisungsgebundenheit“; es besteht in der Regel kein Vertretungsrecht und es werden keine eigenen Produktionsmittel eingebracht (das ist der Unterschied zu MusikerInnen, die ihr eigenes Instrument auf die Bühne mitnehmen). Dennoch gibt es vielfältige Konstruktionen der mitschöpferischen Kreativität oder der ökonomischen Partizipation am Gewinn (GbR oder GmbH Modelle), die derzeit in der freien Szene praktiziert werden.

Am Anfang des Arbeitsprozesses der gesamten IMAGs (interministeriellen Arbeitsgruppen) war unsere Hoffnung

groß, dass es zu wesentlichen Veränderungen in der Arbeitsrealität kommen könnte – die Hoffnung richtete sich auf eine Verbesserung der Arbeitssituation für SchauspielerInnen in Richtung auf mehr Anstellungen durch die Novellierung des Schauspielergesetzes verbunden mit einem Umdenken in der Förderpolitik.

Derzeit sieht es allenfalls in der UnterAG ‚Sozialversicherung unter einem Dach‘ nach konkreten Veränderungen aus. Zumindest soll hier mit einer kleinen Lösung eine bessere Vereinbarkeit von selbstständiger und angestellter Tätigkeit ermöglicht werden.

Die mittlerweile heruntergeschraubten Hoffnungen in Bezug auf die Novellierung des Schauspielergesetzes kristallisieren sich aktuell in der Forderung nach Rechtssicherheit. Denn in den vergangenen Jahrzehnten produzierte der gesamte freie Theaterbereich im juristischen Graubereich und dabei droht jederzeit das Damoklesschwert einer rückwirkenden Prüfung durch die Gebietskrankenkassen.

Doch auch die Frage, ob mit der Novellierung des Schauspielergesetzes eine künftige Rechtssicherheit erzielt werden kann, steht derzeit in den Sternen. Denn weiterhin wird vermutlich erst die rückwirkende Prüfung der Gebietskrankenkasse das Arbeitsverhältnis ggfs. hinterfragen.

Hier beißt sich die Katze in den Schwanz. Wir sind angetreten, um historische Veränderung zu bewirken und die Intensität und Qualität des Arbeitsprozesses lässt in keiner Weise zu wünschen übrig. Wenn jedoch die Förderpolitik sich nicht ändert, wird auch der Geltungsbereich des Schauspielergesetzes nicht wesentlich bzw. grundlegend verändert werden. So steht momentan zu befürchten, dass trotz aller Anstrengungen die Resultate des intensiven Arbeitsprozesses für die freie Theaterszene die historischen Erwartungen nicht erfüllen werden können. Doch der Prozess der Aushandlungen ist derzeit noch im Gange und das Bemühen groß. Es bleibt also Hoffnung. Wir berichten.

¹ Susanne Schelepa, Petra Wetzels, Gerhard Wohlfahrt unter Mitarbeit von Anna Mostetschnig: *Zur sozialen Lage der Künstler und KünstlerInnen in Österreich. Studie im Auftrag des bm:ukk, Endbericht*. Wien Oktober 2008, Abb. 34, S. 58.

² Schauspielergesetz, zitiert nach Jusonline, <http://www.jusline.at/index.php?cpid=ba688068a8c8a95352ed951ddb88783e&lawid=267&paaid=1>

debatte

Brief an die IG Freie Theaterarbeit

Im Folgenden dokumentieren wir eine Debatte, die aus Anlass der kontroversen Diskussion um die Beteiligung der Freien Szene am Kulturhauptstadtjahr Linz09 stattgefunden hat.

Lieber Vorstand, liebes IG Team,

mit etwas Verwunderung habe ich Thomas Hinterbergers Kommentar im Jahresbericht der IG gelesen. Leider entspricht der Inhalt nicht den Tatsachen.

Linz09 hat sehr wohl mit zahlreichen freien Theatergruppen und Theaterschaffenden kooperiert und produziert. Aus Oberösterreich waren theaternyx, Theater Hausruck, Gabriela Deutsch, Gerti Tröbinger, Hubraum, In0ut, Theater des Kindes, Schräge Vögel, SOundSO Theater, Theater Malaria u. a. an Uraufführungen bzw. Auftragswerken beteiligt. Darüber hinaus hat sich Linz09, in Kooperation mit dem Posthof an den Festivals *Heimspiel* und *Tanztagelabor* beteiligt und Produktionsstipendien an freie Theatergruppen für 2010 vergeben. Diese neuen Produktionen werden heuer im Rahmen der beiden Festivals ihre Uraufführungen erleben. Mit *sicht:wechsel* und *Schäxpir* gab es auch schöne und wichtige Kooperationen. Bei den großen partizipatorischen Projekten wie *I like to move it move it* – das große Schulprojekt von Linz09 und der *Klangwolke09* – waren auch freie oberösterreichische TheaterkünstlerInnen involviert. Darüber hinaus waren zahlreiche freie TheatermacherInnen aus Wien, Graz oder Salzburg an unterschiedlichen Projekten der darstellenden Kunst bei der Kulturhauptstadt beteiligt.

Überhaupt waren, bis auf die Koproduktionen mit dem Landestheater oder dem Gastspiel von Toneelhuis Antwerpen, fast ausschließlich freie Theaterschaffende in Linz zu sehen. Es war ein „großes Fest der Freien“, das Thomas Hinterberger nicht mitbekommen hat, da er nie da war. Zumindest habe ich ihn auf keiner unserer Veranstaltungen gesehen.

Leider muss ich Thomas Hinterberger erinnern, dass ich gleich nach meiner Bestellung zum Künstlerischen Leiter der Darstellenden Kunst im Jahr 2006, ihn und freie Gruppen zu einem Gespräch eingeladen habe, um über notwendige kulturpolitische Maßnahmen für die freie Theaterszene zu diskutieren. Am Ende des Gesprächs wurde mir versprochen, Unterlagen und Korrespondenzen zu den relevanten Themen zu erhalten. Leider habe ich dann nichts erhalten. Auch habe ich meine Bereitschaft zu regelmäßigen Treffen mit der freien oberösterreichischen Theaterszene bekundet. Die Verantwortung für die Organisation der Termine hat Thomas Hinterberger übernommen. Leider kam es zu keinem weiteren Gespräch, da ich nicht mehr von ihm kontaktiert wurde.

Ich halte das jetzige Verhalten von Thomas Hinterberger mit seinem Kommentar im IGFT Jahresbericht für eine Zumutung gegenüber den vielen freien TheaterkünstlerInnen, die sich mit fantastischen Arbeiten bei Linz09 beteiligt haben. Ich finde auch, dass Thomas Hinterberger den vielen freien TheatermacherInnen mit seinem verantwortungslosen Kommentar schadet, und will und kann mich nicht mehr von ihm repräsentieren lassen. Daher trete ich, nach fast 15 Jahren Mitgliedschaft, aus der IG Freie Theaterarbeit aus. Ab 2010 bitte ich euch, mich nicht mehr als Mitglied zu führen.

Mit Dank und herzlichem Gruß,

Airan Berg

Künstlerische Leitung – Darstellende Kunst Linz09

Linz09

Kulturhauptstadt im Gespräch – ein Nachblick

Das hier abgedruckte Rundgespräch ist Resultat eines Kommentars von Thomas Hinterberger im Jahresbericht der IGFT¹ und Airan Bergs Antwort darauf, die oben abgedruckt ist. Aus Interesse an einer komplexeren ‚Hinterfragung‘ des Themas Kulturhauptstadt lud Sabine Kock zu einem Treffen. Airan Berg (künstlerischer Leiter im Bereich Drama, Linz09), Xenia Kopf (Kulturwissenschaftlerin), Markus Zeindlinger (theaternyx) und Thomas Hinterberger (Bundeslandsprecher der IGFT in Oberösterreich) folgten der Einladung. Wir freuen uns, dass dieses Gespräch kurzfristig zustande kam und verfolgen damit nicht den Anspruch einer vollständigen oder repräsentativen Diskussion.

Sabine Kock: Wie ist die Programmausrichtung von Linz09 zustande gekommen? Habt ihr am Anfang partizipative Prozesse mitgedacht? Was hat sich verändert im Zuge der Programmplanung?

Airan Berg: Bevor wir anfangen: Ich glaube nicht, dass es jemals ein Kulturhauptstadtjahr gegeben hat, das so viel mit der freien Szene – und damit meine ich nicht nur die Linzer, sondern auch die österreichische und die internationale – gemacht hat. Wir haben bewusst nicht Koproduktionen mit dem Burgtheater verabredet, obwohl es sehr gewünscht gewesen wäre, oder mit der Schaubühne, dem Berliner Ensemble und großen Häusern, dem Bolschoi-Ballett oder Cirque de Soleil gemacht.

Von der Organisation her waren wir vier unabhängige Abteilungen, jede Abteilung hatte andere Bedürfnisse und Zugänge. Bei der Projektentwicklung gab es einen Open Call und es waren dann über 2.000 Anträge da. Die Hauptarbeit dieser Gruppe war vor allem am Anfang diese vielen Projekte auf Inhalt und Machbarkeit zu überprüfen. Fast eine Million Euro wurde dafür verwendet, um aus manchen von diesen Projekten Vorprojekte zu machen, damit die KünstlerInnen und Institutionen, die in die nächste Stufe gekommen sind, nicht immer umsonst arbeiten. Aber natürlich können von 2.000 Projekten nur ein Bruchteil realisiert werden. Und natürlich hat die Abteilung auch eigene Projekte entwickelt. Ich persönlich habe mir sehr viel angeschaut, sehr viele Gespräche geführt und habe immer versucht, nach Außen zu kommunizieren, dass ich an einem Dialog interessiert bin, bei dem man die Gemeinsamkeiten und künstlerische Notwendigkeit, etwas zusammen zu machen, findet und sich Leute und Ideen gegenseitig vorschlägt.

S. K.: Xenia, wie sieht das für dich aus von Außen bzw. aus deiner Forschungsperspektive?

Xenia Kopf: Als ich im Zusammenhang mit einem Uniseminar angefangen habe, über die Programmstruktur von Linz09 zu arbeiten, war das Kulturhauptstadtjahr schon im Gange. Ich habe das letztgültige Programmbuch in die Hände bekommen und danach versucht herauszufinden, wie es eigentlich zur Programmgestaltung gekommen ist. Ich habe ein bisschen auf der Website von Linz09 gefunden und etwas mehr auf www.linz09.info. Das ist eine Plattform, die ursprünglich redaktionell Bericht erstattete, aber später diese Berichterstattung eingestellt hat. Da waren viele der ersten Punkte, an denen sich die Programmgestaltung ursprünglich orientieren hätte sollen, aufgeführt. Zur Partizipation innerhalb der allgemeinen Programmgestaltung habe ich am Wenigsten gefunden.

S. K.: Ich erinnere aus deinem Artikel in der letzten *gift*, dass es zu Anfang einen Beirat hätte geben sollen.

X. K.: Das war einer der Punkte, die kurz auf linz09.info aufgetaucht sind. Dort wurde in einem Satz erwähnt, dass es einen Programm-Beirat geben sollte, der sich aus ExpertInnen und der Bevölkerung zusammensetzt, was in späteren Dokumenten nicht mehr zu finden war – also, dass es Mitbestimmung aus der Bevölkerung gibt, habe ich nicht gefunden. Die Programmentwicklung hat sich verändert. Z. B. war zu Beginn Linz als Metropole von Medienkultur ein wichtiger Punkt und das ist dann aufgegangen in anderen Punkten. Wie das bei den einzelnen Projekten ausgesehen hat, war von Außen nicht nachvollziehbar.

A. B.: Xenia bezieht sich auf die Internetseite linz09.info als Quelle für manche Informationen. Diese Seite ist m. E. nicht glaubwürdig, der Betreiber dieser Seite hat eine Schmutzkampagne gegen linz09 und seine MitarbeiterInnen geführt. Und er hat irgendwann aufgehört, da es anscheinend doch niemanden mehr interessiert hat.

X. K.: Ich beziehe mich in meiner Arbeit nicht auf tendenziöse Kommentare, die es auch gibt, sondern auf die von linz09. info dokumentierten Veränderungen der Leitlinien zur Programmgestaltung.

S. K.: Markus, du warst konkret in mehrere Projekte involviert. Wie hast du die Zusammenarbeit erlebt? Wie waren die Konditionen für eure Arbeit?

Markus Zeindlinger: Claudia Seigmann und ich arbeiten theaternyx-intern grundsätzlich sehr dialogisch. Deshalb ist uns Airans dialogischer Zugang von Beginn an entgegengekommen.

Den ersten Kontakt mit Airan hatten wir 2006 im Sommer, als wir eine große Produktion Open Air gezeigt haben. Wir machen schon länger Sommertheater an Orten, die sonst nicht bespielt werden, das hat Airan wahrgenommen und es ist ihm dann die Kinnlade heruntergefallen, als er hörte, für wie wenig Geld wir das machen. Wie das finanziell funktionieren kann, war ständiger Teil dieses Dialogs. Es war eine Koproduktion, d. h. wir haben von unseren Subventionsgebern so wie immer Geld lukriert, aber einen großen Teil von Linz09 bekommen, den wir normalerweise nicht zur Verfügung haben.

Die Grundidee des Projekts *siebenundzwanzig. eine geistergeschichte* entstand ebenfalls im Dialog mit Airan. Allerdings hatten wir bei der künstlerischen Projektentwicklung immer total freie Hand. Der Dramaturg der darstellenden Kunst bei Linz09, David Tushingham, stand uns als Ansprechpartner zur Verfügung und damit hatte ich einen Dialogpartner, der künstlerisch anders funktioniert als ich, was für mich Lernen ermöglicht hat. Wir sind dann entlang einer bestehenden Buslinie, eben der Linie 27, abends mit einer Sonderfahrt mit 25 Personen pro Vorstellung gefahren. Die Figuren sind ein- und ausgestiegen und es haben sich zwischen den vier Charakteren der Geschichte langsam Beziehungen herauskristallisiert und die Schicksale verknüpft.

S. K.: Ihr habt also zu angemesseneren Konditionen gearbeitet als sonst?

M. Z.: Es war ein aufwändigeres Projekt, als wir es normalerweise machen können. Jetzt ist die große Frage, wer legt für Produktionen dieser Art und Größenordnung weiterhin Geld hin – jetzt wo alle gesehen haben, dass wir damit gut umgehen und die Qualität der Arbeit stimmt. Wir bekommen 2010 für *siebenundzwanzig* auch den Anerkennungspreis des Bühnenkunstpreises des Landes Oberösterreich.

S. K.: Thomas, du bist einer derjenigen, der sich eine Kooperation sehr gewünscht hat, die nicht zustande gekommen ist. Und du stehst hier zwar nicht repräsentativ für die Szene, aber bist ein Teil derjenigen, die eine grundsätzliche Ablehnung gegen die Art, wie Linz09 vonstatten gegangen ist, entwickelt haben. Wie ist der Prozess für dich gelaufen?

Thomas Hinterberger: Ich will das trennen. Die erste Geschichte ist der Jahresbericht-Artikel. Ich hasse das Schreiben für den Jahresbericht. Es kommt immer zu einem Zeitpunkt, an dem ich keine Zeit habe und unter Druck schreiben muss und so war dieses Produkt auch unter Druck geschrieben und meine Wut herauslassend. Das ist so passiert. Wenn ich länger Zeit gehabt hätte oder nicht unter Druck gestanden wäre, dann hätte ich das sicher anders gemacht.

Die zweite Geschichte ist, wie ich das im Systemischen als Bundeslandsprecher sehe. 2005/2006 begann, ganz unabhängig von Linz09, ein Dialog mit der Politik, wie die freie Szene sich entwickeln könnte. Durch die Installierung des Choreographic Centre Linz kam es zu einem ersten Bruch, mit dem die Initiative für ein Haus für die Freien zurückgeschoben wurde. Der zweite Bruch kam 2007, als es hieß, jetzt kommt ohnehin die Kulturhauptstadt. Es war plötzlich nicht mehr möglich über die Zukunft der Freien zu sprechen.

Ich war von vornherein, durch meine Kenntnis von anderen Kulturhauptstädten relativ skeptisch, aber im Jahres-

Es wurden Räume geöffnet, sowohl physisch als auch gedanklich, die es vorher nicht gab und die es auch jetzt weiterhin möglicherweise nicht geben wird.

Markus Zeindlinger

bericht 2006² habe ich sehr positiv über die Kulturhauptstadt Linz geschrieben. Persönlich war ich stinksauer, nicht, dass mein Projekt nicht stattgefunden hat, sondern wie es nicht stattgefunden hat.

S. K.: Kannst du das kurz darstellen?

T. H.: Es war als Gemeinschaftsprojekt von Litauen im Februar 2007 angenommen worden. Ich habe das auch gleich gesagt, dass es so ist und dass ich relativ schnell eine Antwort brauche. Ich habe aber nie eine Antwort bekommen. Man steht blöd da, wenn man einen Kooperationspartner hat, der immer wieder fragt, was los ist, und man kann ihm keine Antwort geben.

S. K.: Airan, du kannst dazu jetzt gern etwas sagen, aber ich möchte grundsätzlich von dir etwas Generelleres erfahren, ausgehend von deiner internen Perspektive: Was in der Zusammenarbeit mit der ‚Szene‘ ist deiner Meinung nach gut gelaufen, wo lagen aber auch die Schwierigkeiten der Zusammenarbeit von deiner Innenwahrnehmung her?

A. B.: Ich habe versucht mit Thomas auf zwei Ebenen zu kommunizieren, sowohl sein Projekt, als auch die Kulturpolitik betreffend. Bei seinem Projekt hat er eine Idee und einen Partner in Litauen gehabt, mit dem ich aber keinen Kontakt hatte. Ich habe versucht zu klären, dass meine Funktion künstlerische Leitung und nicht Geldverwalter ist. Da muss man über künstlerische Qualität sprechen. Und im Fall von Thomas hatte ich nicht das Gefühl, dass er an einem solchen Gespräch bezüglich seiner Arbeit Interesse hatte. Zu Projekten mit Vilnius und Litauen möchte ich generell sagen, wir hatten viele Projekte mit Litauen, viele sind nicht zustande gekommen, weil die Gelder und Budgets in Litauen dauernd verändert wurden. Litauen hat unheimlich viele Projekte angekündigt und wenn man das Programmbuch der Kulturhauptstadt studiert und dann vergleicht, was tatsächlich war, sieht man, das sind alles Großprojekte und Vorankündigungen wurden nicht erfüllt.

Warum ich sauer war bei deinem Kommentar ist, dass du geschrieben hast, die Szene hat nicht produziert und das stimmt einfach nicht³. Beim Kulturpolitischen muss ich sagen, du weißt sehr genau, einer meiner ersten Termine in Linz war ein Treffen mit der Szene, das hat Barbara Hinterleitner gemeinsam mit dir organisiert, denn ich wollte eben mit der IG arbeiten. Und ich habe dort gebeten, das als kulturpolitisches Forum zu sehen, um gemeinsam Formulierungen und

Forderungen zu finden, was wichtig ist für die freie Szene der darstellenden Kunst und das nicht zu vermischen mit persönlichen Agenden. Ich habe damals angeboten, mich regelmäßig mit euch zu treffen. Barbara und ich waren verblüfft, dass wir danach nie wieder von dir gehört haben. Wenn kein Interesse an einem Dialog da ist, gibt es ihn nicht.

T. H.: Das stimmt nicht. Es hat noch zwei Treffen nachher gegeben, zu denen ihr eingeladen wart, aber zu denen du nicht gekommen bist. Ich habe euch alles geschickt. Barbara hat mir geschrieben: Es tut mir leid, Airan ist unterwegs. Barbara war beim zweiten Treffen dabei, beim dritten Treffen war auch sie nicht mehr dabei.

A. B.: Ich kenne diese Termine nicht. Es ist doch üblich, wenn ein gemeinsamer Termin gewünscht wird, diesen im vornhinein zu koordinieren und es ist doch nicht sinnvoll, diese Termine abzuhalten, wenn schon im Vorfeld klar ist, dass einer der Teilnehmer verreist ist.

T. H.: Aber die Termine hat es gegeben, und zwar im Versuch einer Absprache mit dir und Barbara Hinterleitner.

X. K.: Darf ich vielleicht etwas einwerfen und das Gespräch wieder auf eine allgemeinere Ebene bringen? Ich habe den Eindruck gewonnen, als ich mir die Projekte im Programmbuch 4/3 angeschaut habe, also dem Programmbuch der abgelehnten Projekte⁴, die veröffentlicht wurden, dass ganz oft gefallen ist, dass irgend etwas in der Kommunikation nicht funktioniert hat. Und irgendwie kommt es mir vor, diese Geschichte steht exemplarisch dafür, dass es aus welchem Grund auch immer bei der Projektentwicklung an der Kommunikation gehakt hat. Kann man das irgendwie nachvollziehen?

A. B.: Wenn ich etwas will von jemandem, dann gehe ich dem nach, bis ich es kriege. Wenn ich von jemandem wiederum nichts höre, dann denke ich mir, es ist der Person nicht wichtig genug, um mich zu erreichen.

Als die Halle da war und alle gesagt haben, wie toll sie ist, habe ich gesagt, wenn ihr die Halle wollt, müsst ihr euch jetzt schon im Januar zusammensetzen und dann kann ich das unterstützen – und nicht warten bis Juni, dann wird es zu spät sein. Aber ich kann nicht sagen, ich will eine Halle für die Freien, wenn die Freien es nicht wollen.

S. K.: Ich möchte Markus und Thomas noch mal fragen, als ihr wusstet es wird Linz09 geben, wie waren die Erwartungen,

was habt ihr erhofft? Also wie ist eure Erinnerung im Vorfeld daran und wie war es dann im Konkreten?

M. Z.: Ich habe versucht eine gelassene Haltung gegenüber dieser ersten Welle von „Poah, jetzt gibt es Geld“ zu entwickeln. Denn sobald etwas nach einem Intendanz-Modell funktioniert, bedeutet das, dass bestimmte Personen eine bestimmte Auswahl treffen. Das ist so. Und ich habe mir immer gedacht, wenn wir ein Projekt haben, dann ist es schön und wenn wir keines haben, dann ist das auch o. k.

S. K.: Hattest du im Vorfeld auch Befürchtungen?

M. Z.: Was ich zuerst befürchtet hatte, war, dass es nach dem Kulturhauptstadtjahr mit dem Geld wirklich massiv schwierig werden wird und andererseits irgendwelche Strukturen da sind, die weiter bespielt werden müssen, die aber keiner braucht. Während des Jahres war es für mich aber schon so, dass es nicht um Spektakel gegangen ist, was auch damit zu tun hatte, dass manche Großprojekte nicht zustande gekommen sind. Rückblickend sieht man, dass sehr viele Projekte sehr nah an die Bevölkerung und auch an die Kunstszene gegangen sind. Es wurden Räume geöffnet, sowohl physisch als auch gedanklich, die es vorher nicht gab und die es auch jetzt weiterhin möglicherweise nicht geben wird. Und es wurde ja auch immer klar gesagt, die Kulturhauptstadt wird keine Gebäude bauen. Auch von der Stadt gab es das Signal, es wird nichts in Strukturen investiert, außer dass das Ars Electronica Center und vom Land das Musiktheater ja sowieso gebaut werden.

A. B.: Es wurden aber neben den 60 Millionen Subvention für die Kulturhauptstadt aus drei Töpfen doch insgesamt 280 Millionen Euro in Gebäude, in Strukturen investiert, was natürlich auch einen enormen Wirtschaftsaufschwung mit sich gebracht hat.

S. K.: Es gab diese temporäre Halle, Thomas hat erzählt, es gab vorher die Initiative für ein Haus für die Freien, wie ist die Lage jetzt? Was ist jetzt mit dieser Halle?

A. B.: Die Halle gehörte nicht Linz09, sondern der Linz Hafen AG. Es war klar, dass die Linz Hafen AG ab 2012 eine Halle braucht. Der Bürgermeister hat die Linz Hafen AG gebeten,

die Halle früher zu bauen und uns zur Verfügung zu stellen. Wir haben für die Halle Miete bezahlt und die infrastrukturellen Dinge, die für ein Theater gebraucht werden, finanziert, aber nicht die Halle selber. Es war immer klar, dass der Bürgermeister keine Infrastruktur will, die Kosten verursacht, weil ein größeres Ars Electronica Center sowieso Kosten verursacht. Aber Ars Electronica ist natürlich wichtig für eine Stadt wie Linz, als großes Aushängeschild.

S. K.: Du hast in der ersten Runde gesagt, man hätte strategisch darüber nachdenken können, wenn die Freien die Halle wollen, dann hätte man im Januar schon daran denken müssen. D. h. konzeptionell war aber von Anfang an daran gedacht, die Räume temporär zu nutzen.

A. B.: Ich denke, wo kein Wille ist, da ist kein Weg. Nachhaltigkeit braucht einen politischen Willen. Es gibt Reserven, wir sind eine Kulturhauptstadt, die nicht mit einer Null aufhört oder einem großen Minus, sondern mit beträchtlichen Reserven, weil wir sehr gut gewirtschaftet haben – über 800.000 Euro. Aber die gehören jetzt den Eigentümern, wir verfügen nicht darüber. Ich kann jetzt nicht sagen, ich gebe 400.000 Euro an die Halle oder das verteilen wir in der freien Szene. Die Aufgabe der Linz09 GmbH hört Ende 09 auf. Eine andere Frage ist, ob es gut ist, wenn das so schnell aufhört, dass auch das Personal gleich weg ist und man nicht sagt, das Personal bleibt bis Mitte 2010 im Sinne einer größeren Nachhaltigkeit. Das ist aber auch vom Aufsichtsrat vorgegeben. Es gibt Reserven und die Diskussion, was damit geschehen soll.

S. K.: Sind das gebundene Mittel für die Kultur oder kann die auch die Hafen AG bekommen?

A. B.: Ein Drittel gehört der Stadt, ein Drittel dem Bund und ein Drittel dem Land, die können auch alle sagen, sie wollen einfach das Geld zurück. Wir machen Empfehlungen. Was damit geschieht ist nicht mehr Sache des Aufsichtsrates, sondern der Eigentümer.

S. K.: Ich möchte auf den Anlass des Gesprächs zurückkommen. Es ist ja nicht selbstverständlich, dass es während eines Kulturhauptstadtjahres ein Buch der nicht realisierten Projekte gibt. Es sagt etwas aus, aber was es aussagt, kann man ganz verschieden interpretieren. Das kann man als Kritik in-

Ich habe wie ein Löwe gekämpft und habe zuletzt durchgesetzt, dass Stadt und Land trotz Linz09 Projekte finanzieren, dass die freie Szene in ihrer Identität unabhängig von Linz09 bleibt.

Airan Berg

terpretieren, man kann aber auch sagen, die Szene ist so reich, es ist unglaublich, was da alles an Ideen ist.

X. K.: Was auffällig war im Vergleich der Projekte des Programmbuchs 4/3 mit denen des offiziellen Programmbuchs von Linz09 ist eine Verschiebung in der Programmatik. Es ist tatsächlich so, dass Themen des gesellschaftlichen Mainstreams stärker bei Linz09 und Themen, die davon abweichen, die unbequemen Themen wie etwa Frauenhandel, Prostitution etc. viel stärker in den abgelehnten Projekten vorgekommen sind. Es gibt zu Migration, Einwanderung, so genannter Ausländerproblematik ein angenommenes, also realisiertes Projekt und vier abgelehnte. Es wurden vier Projekte abgelehnt, die als Thema die Selbstreflexion der Veranstaltung Europäische Kulturhauptstadt haben und davon war bei den verwirklichten Projekten keines zu finden; bei den nicht veröffentlichten waren auch Projekte dabei, die kritisch gegenüber Linz oder Österreich sind.

T. H.: Dazu ist noch zu sagen, dass bei den nicht veröffentlichten Projekten nicht alle mitgemacht haben. Mein Projekt ist da nicht dabei, weil ich mit Projektverbrennungen, die am 1.1.2009 stattgefunden haben, auch nichts zu tun haben wollte, da mich das an Bücherverbrennungen im Nationalsozialismus erinnert hat.

A. B.: Mir ist das Projektbuch relativ egal. Ich als Künstler würde es nicht wollen, ein Projekt, an das ich glaube, so zu veröffentlichen.

S. K.: Ich möchte dir Markus auch noch mal die Frage zum Buch stellen, aber mit anderem Hintergrund. Wie ist das Gefüge der Szene in Linz und Oberösterreich jetzt nach Linz09 bzw. wie erlebst du es – ist es solidarischer oder ist durch Linz09 eine größere Konkurrenz oder Spannung innerhalb der Szene entstanden?

M. Z.: Ich finde gut, dass es das Buch gibt, aber nicht als Menetekel, sondern um zu sagen: das ist das Potential, mit dem Wissen auch, das sind Konzepte und keine realisierten

Projekte und man wüsste nicht, wie die Reise aussähe vom Papier bis zum Auftritt.

Zum Zusammenhalt und der Frage, was brauchen wir in Linz für die Szene, finde ich es schade, dass es während des Jahres nicht mehr Dialog gab, andererseits war ich selbst so involviert in Projekte, dass ich auch den Kopf dafür nicht frei gehabt habe. Das mit der Halle habe ich immer als recht aussichtslos empfunden, weil sie von vornherein anders verwendet werden sollte und sie zu bespielen, zu programmieren usw. das würde ein zusätzliches Theater bedeuten. Und leider sind wir gerade so gar nicht in einer Gründerzeit, was Kulturstätten anbelangt.

T. H.: Die Halle war relativ wenig bis gar nicht isoliert, die konnte man nicht übernehmen, da wäre man mit den Betriebskosten schnell sehr hoch oben.

A. B.: Das könnte man ja noch adaptieren, mit Proberäumen. Eigentlich war die Halle eine Notlösung. Wir hatten ursprünglich ganz andere Hallen angeboten bekommen, was sich nicht realisieren ließ, weil die ÖBB doch nicht ausgezogen ist. Die hätten 8.000 Quadratmeter gehabt, wo wir wirklich ein Zentrum für das Kulturhauptstadtjahr hätten machen können – das hat gefehlt. In den Plänen, die ich mental gemacht habe, waren da mehrere Proberäume, wo ich zwei Proberäume nur für die freie Szene haben wollte, die sie verwaltet.

Was ich hinzufügen wollte, weil das so locker geklungen hat: ihr habt eine Koproduktion gemacht und Geld vom Land bekommen. Die Politik versucht immer mit Tricks zu arbeiten und natürlich hat es, als die Gruppen eingereicht haben, geheißen: „ihr macht jetzt was für Linz09, da braucht ihr eh' kein Geld von uns“. Ich habe wie ein Löwe gekämpft und habe zuletzt durchgesetzt, dass Stadt und Land trotz Linz09 Projekte finanzieren, dass die freie Szene in ihrer Identität unabhängig von Linz09 bleibt. Ich habe gedroht und gesagt, ich sage alle Projekte mit dem Landestheater ab, weil ich möchte nicht, dass die ihre Subventionen verlieren. Damit ist ihnen die Widersprüchlichkeit des Umgangs klar geworden. Ich war wirklich drauf und dran mit dem Landestheater nicht zu kooperieren.

T. H.: Aber für den Bund war es ein generelles ‚no go‘, Zuschüsse zu Projekten zu geben, die eine (Teil-)Finanzierung von Linz09 erhalten.

A. B.: Ich habe immer wieder betont, dass die Szene in Linz absolut unterdotiert ist. Das habe ich den PolitikerInnen gesagt und ich habe es in meinem Endbericht geschrieben, dass die freie Szene viel mehr honoriert werden soll und dass die Arbeit sonst einfach nicht zu leisten ist. Auch bei den Treffen mit dem Landesbeirat habe ich versucht das unterzubringen.

S. K.: Während Linz09 ist, wie wir gehört haben, einiges an ‚nachhaltigen‘ Forderungen in Bezug auf eine generelle Veränderung der Strukturen für die freie Szene nicht geschehen, z. B. die Initiative einer Spielstätte wurde nicht forciert, kann man das noch wenden oder ist so ein Prozess jetzt verschenkt?

T. H.: Mit der momentanen Wirtschaftssituation ist überhaupt nichts möglich.

M. Z.: Der Moment ist dadurch geprägt, dass ein noch schrecklicheres Jahr 2011 an die Wand gemalt wird.

S. K.: Was kriegt normalerweise eine freie Produktion an Subventionen in Oberösterreich und wie war das anders mit Linz09? Ist das nicht so, dass das die Kulturpolitik auch produktiv aufrüttelt, zu sehen, was mit einer wirklichen bzw. angemessenen Finanzierung produziert werden kann?

M. Z.: Ich kann die Zahlen sagen, das ist kein Geheimnis. Bei der Stadt Linz ist es gedeckelt mit 3.000 Euro, das ist aber eine Jahresförderung.

T. H.: Beim Land Oberösterreich ist das Maximum, soweit ich weiß, bei 12.900 Euro. Jahresförderung heißt bei uns eigentlich Produktionsförderung, denn das ist, was wir einmal im Jahr bekommen, und das ist das Maximum.

S. K.: Möchtet ihr noch etwas zur Nachhaltigkeit oder sonst etwas Abschließendes sagen?

T. H.: Ich möchte noch einmal zur Nachhaltigkeit und zur Beteiligung der Szene bei Linz09 nachfragen: Mich würde interessieren, wie viel Geld in die lokale Szene geflossen ist, wie viel in die freie Szene in Österreich und wie viel in die internationale Szene. Ich habe dem nicht widersprochen, dass du mit freier Szene gearbeitet hast. Bei Kulturhauptstädten wäre doch der eigentliche Sinn, dass ein Prozess in oder mit der Stadt initiiert wird und der nicht hauptsächlich darin besteht, dass Leute von Außen geholt werden. Egal ob das jetzt Hochkultur oder eine freie Szene ist, die von Außen kommt. Wir produzieren mit extrem wenig Geld und unsere Sachen kann man von daher nicht mit Projekten der freien Szene in Wien vergleichen. Es beginnt damit, dass ich kaum proben kann, weil die Leute ihr Haupteinkommen woanders verdienen müssen. Und das ist das, was mir in der Programmatik von Linz09 abgegangen ist. Mir ist viel zu viel nach Außen gegangen. Es ist o. k., du Airan hast deine Intendanz gemacht. Es ist insofern nicht ganz o. k., als die ursprüngliche Intention in der Landesführung und bei der Stadt eine andere war. Es wurde genau diskutiert, dass sehr viel mit der lokalen Szene gearbeitet werden sollte, um deren Sichtbarkeit zu verstärken. Das bleibt mein Hauptkritikpunkt.

M. Z.: Wenn man von Nachhaltigkeit spricht, dann muss man, denke ich, zwischen verlangter Nachhaltigkeit, die alle haben wollen und wollten – schon bevor der Intendant bestellt wurde – und der tatsächlichen Nachhaltigkeit unterscheiden. Dafür zu sorgen liegt zum jetzigen Zeitpunkt nicht mehr an der Intendanz sondern an der Politik.

S. K.: Xenia, siehst du Potentiale für Nachhaltigkeit?

X. K.: Ich kenne die einzelnen Projekte nicht so genau. Ich kann nur einen allgemeinen Rahmen geben. Ich habe mir den Beschlusstext der EU bezüglich dieser Gemeinschaftsaktion angesehen, der einmal überarbeitet und neu beschlossen

Mich würde interessieren, wie viel Geld in die lokale Szene geflossen ist, wie viel in die freie Szene in Österreich und wie viel in die internationale Szene.

Thomas Hinterberger

wurde, weil sich herausgestellt hat, dass die Kulturhauptstadt Europa bis 2004 einige positive Effekte gebracht, aber die langfristige Wirkung gefehlt hat. Das steht ganz explizit in zwei Punkten. Es fehlt offensichtlich daran „die Initiative und die dadurch geschaffenen Strukturen und Kapazitäten als Grundlage für eine dauerhafte Kulturentwicklungsstrategie der betreffenden Städte einzusetzen“, so steht es im Gesetzestext⁵. D. h. Nachhaltigkeit und eben auch Partizipation, das kommt dann weiter unten noch, sind zwei Punkte, die forciert werden in dem neuen Beschluss. Ich habe mir für meine Seminararbeit über die Programmstruktur von Linz09 das so offen angeschaut und bewertet, dass ich schon als nachhaltig gewertet habe, wenn irgendetwas nur eine Folgeveranstaltung nach sich zieht. Dabei – Sammelprojekte sind zusammengekommen – sind insgesamt 26 Projekte nachhaltig und das ist anteilmäßig nicht gerade viel.

A. B.: Zur Struktur: Uns ist es nicht mal erlaubt, 2010 überhaupt Geld auszugeben. Das ist nicht möglich. Martin Heller hat einen Vertrag, der endet Ende April, mein Vertrag endet Ende März. Im Moment sind wir bemüht, unsere Urlaube abzubauen. Da gibt es viele Sachzwänge, die nicht von uns bestimmt werden, sondern von den Eigentümern.

S. K.: Die Nachlaufzeit ist viel kürzer als die Vorlaufzeit, also praktisch nicht vorhanden.

A. B.: Ende März wird das Büro aufgelöst, es gibt dann nur noch den Geschäftsführer und die engste Verwaltung für diverse Prüfungen von Rechnungshof, Land und Stadt. Man sollte diese ganze Struktur viel langfristiger denken und eine ebenso lange Nachlaufphase wie Vorlaufzeit haben. Wir haben ja schon während des Jahres Personal verloren, sobald ein Projekt zu Ende war. Ich habe mich bemüht mit einem sehr kleinen Team so viele Projekte der darstellenden Kunst wie möglich zu ermöglichen. Es gibt eine Nachhaltigkeitsdiskussion, die bislang niemand führt: wir haben gezeigt, was für ein Potential an Publikum es in dieser Stadt gibt. Die muss man gewinnen und verführen und nicht so tun „ah endlich sind ‚die‘ weg und jetzt können wir zum Alltag zurückkehren, jetzt stören ‚die‘ nicht mehr und wir machen wieder weiter so wie vorher.“

Airan Berg ist/war bei Linz09 als künstlerischer Leiter für den gesamten Bereich der darstellende Kunst verantwortlich. Er hat am Burgtheater und am Broadway gearbeitet, war zuletzt Intendant am Schauspielhaus Wien und zuvor viele Jahre gemeinsam mit Martina Winkel mit Theater ohne Grenzen Mitglied der freien Szene und während dieser Zeit auch mehrere Jahre im Vorstand der IG Freie Theaterarbeit.

Thomas Hinterberger: Regisseur und Lichtdesigner, ist seit 20 Jahren in der freien Szene tätig und langjähriger Bundeslandsprecher für Oberösterreich sowie im Vorstand der IGFT.

Sabine Kock ist Geschäftsführerin der IGFT, externe Lektorin, Philosophin und nach einer Bildungskarenz im Jahr 2009 derzeit wieder Vorsitzende des Kulturrat Österreich.

Xenia Kopf ist ausgebildete Grafikerin und studiert Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien. Sie hat im Rahmen eines Seminars bei Olaf Schwenke zum Thema Kulturpolitik Europas eine Analyse zum Programm von Linz09 verfasst. Im Artikel *Linz09 – Linz 2009 Kulturhauptstadt Europas* hat sie Teile der Analyse in Form eines Artikels für die *gift* 01/2010 veröffentlicht (www.freitheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=42455&id_text=7).

Markus Zeindlinger ist Co-Leiter von theaternyx und seit 15 Jahren, nach einer Schauspielausbildung, in der freien Szene tätig. Er war mit verschiedensten Projekten der Kulturhauptstadt Linz 2009 befasst, u. a. mit dem großen Schulprojekt *I like to move it, move it*. Die Koproduktion von Linz09 und theaternyx, *siebenundzwanzig. eine geistergeschichte* war Teil des Festivals *Theaterlust2: Sonnenbrand* im Sommer 2009.

¹ www.culturebase.org/home/igft-ftp/JRBL2009.pdf, Seite 21f.

² www.culturebase.org/home/igft-ftp/JRB06.pdf, S. 20.

³ www.linz09.at/de/programm.html

⁴ www.linz09.at/en/system/files/linz09_programmbuch.pdf

⁵ www.eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2006:304:0001:01:DE:HTML

diskurs

Geschichte als Geschichte (und umgekehrt)

Das Musiktheater von ZOON / Thomas Desi

Von Thomas Desi

ZOON (sprich ZO-ON), bezeichnet bei Aristoteles den Menschen als soziales Lebewesen, das sich in einem bestimmten Raum aufhält, im Fall einer (Musik-)Theatergruppe auf einer Bühne. 1994 von Thomas Desi gegründet, steht ZOON für die Kreation von neuem Musiktheater in wechselnden Formaten. Als Zwischenform von Oper, Sprechtheater und Medien/Performance-Kunst spielt Musik oder musikalisch komponierte Struktur im Musiktheater die Hauptrolle. SängerInnen, Sprech-SchauspielerInnen, Sing-SchauspielerInnen, (Musik-)PerformerInnen und MusikerInnen treten innerhalb einer Produktion gemeinsam auf.

Die Produktion *Im Ungargassenland* (2007), eine Hommage an Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*, operierte beispielsweise mit mehreren Plattenspielern, wobei Ablauf des Abends, Einsatz von Sprache und Sprechschallplatten eine Gesamtkomposition ergaben. Der aus der Musik stammende Begriff der Komposition wird hier zum Konzept für eine Orchestrierung von Theaterelementen erweitert: Sprache, Gestik, Spiel, Musik, Licht etc.

„Geschichte als Geschichte“ ist mehr als ein Wortspiel mit der nivellierenden deutschen Semantik (das Englische differenziert zwischen Story und History), denn es verweist darauf, dass Theater Geschichten erzählt. Postdramatisches Theater und Performancearten, die den Begriff Theater zwar vermeiden (wollen), sind dennoch wie alle darstellenden Künste vor dieselben Probleme des Geschichtenerzählens gestellt. Wenn nun (historische) Geschichte zur (erzählten) Geschichte wird, entsteht jener semantische Kurzschluss, von dem hier die Rede ist. (Historische) Geschichte muss also erst erzählfähig oder erzählfertig gemacht werden, um als (er-

zählte) Geschichte funktionieren zu können. (Historische) Geschichte ist formal völlig amorph – so wie auch Biographien und Tagebücher vielleicht romanhaft erscheinen, aber keiner Kunstregel folgen. Die absichtsvolle, oft ideologisch aufgeladene Transformation deformiert die amorphe (historische) Geschichte. Doch: Was ist nun Wahrheit? Kann es überhaupt eine geschichtliche Wahrheit geben, wo doch alles letztlich Erinnerung und Interpretation wird, und eine bloße Ansammlung von Namen und Fakten nichts über Ungerechtigkeit oder Tragik oder andere emotionale Eigenschaften von Ereignissen aussagt. Oder: Wenn ich (historische) Geschichte erzähle, verbiege ich dann (historische) Geschichte? Welche Rolle spielt hier die vielzitierte Freiheit der Kunst? Die Redefreiheit? Kurz: das Themenfeld ist dermaßen umfangreich, unübersichtlich, das Terrain so offen und subjektiv begehbar, dass es zum Gegenstand jahrelanger (wenn nicht lebenslanger) künstlerischer Auseinandersetzung werden kann. Die theaterarchäologische Arbeit, die Rekonstruktion von Gesten, Sprechweisen, Musizier- und Interpretationsweisen der

Theatergeschichte eröffnet neben einem Forschungsfeld vor allem auch eine terra incognita für die Fantasie. Vielleicht ist – paradoxerweise – alles, was am Theater der Vergangenheit heute verloren gegangen ist, das größte Kapital für das Theater der Gegenwart (und Zukunft)?

„Localität“ ist ein weiteres Stichwort dieses Konzeptes. Wer kein eigenes (Theater-)Haus hat, ist immer auf der Suche nach Spielorten. Gepaart mit der Freiheit, räumlich und atmosphärisch frei zu sein und nicht einem fixen Theaterraum gehorchen und diesen ständig neu erfinden zu müssen, verankert „Localität“ als Begriff auch die Idee einer lokalen Kultur(-geschichte) in dieser Theaterarbeit. Wenn auch gerade Wien, wie vielerorts, einem starken Verlust architektonischer Freiräume durch spekulative Immobilienverwaltungen und rigide Sicherheitsvorschriften ausgesetzt ist, so entschädigt ein besonderer Spielort Akteure und Publikum für die stets drohende Schwellenangst vor dem Besuchen eines ‚Theaters‘ im doppelten Sinn.

Eine 4-Jahres-Konzeptförderung der Stadt Wien ergibt die Möglichkeit und Frage nach thematischen Schwerpunkten. Stückentwicklung und Recherche 2010 kreisen um das historische Feld ‚Europa um 1940‘. Zunächst kreuzen sich in *Der polnische Orpheus* Chopins 200. Geburtstag im Jahr 2010 mit der Situation in Polen nach dem deutschen Überfall 1939. Die bizarre Aneignung von Kulturbegriffen durch nationalsozialistische Barbarei findet in der Rettung von Chopins Herz durch einen SS-Obersturmbannführer aus der Warschauer Heilig-Kreuz-Kirche, wo die Reliquie seit dem Tod des Komponisten in einem Glas Cognac (!) aufbewahrt wird, ein perverses Beispiel. Aus historischem Textmaterial montiert, ist Chopins Musik als nationale polnische Identifikation von den Nazis zwar verboten, vom selbsternannten ‚deutschen König von Polen‘, Hans Frank, aber als *Der polnische Orpheus* über alles verehrt. Eine Detektivgeschichte bildet den Rahmen für diese ‚Comic-Opera‘. Der doppeldeutige Untertitel bezieht sich nicht so sehr auf den ‚komischen‘ Anteil dieses tragischen Inhalts als vielmehr auf den Versuch einer Übersetzung von ‚Comic-Book‘-Stilelementen ins Theatrale. In *Operation Orlac*, ZOON 2008/09, war ein Stummfilm der

Gegenstand der theatralen Untersuchung und Rekonstruktion. Wenn auch beim Comic der Sachverhalt etwas anders liegt, so fußen doch beide Medien – Film und Comic – auf verwandten Prämissen: beide sind aus der technischen Revolution des 19. Jahrhunderts als Massenmedien hervorgegangen und basieren auf Einzelbildern, die im Stillleben bzw. Genreportrait und in der Malerei ganz allgemein ihre künstlerischen Vorbilder haben. Ein experimentelles Setup der Lichtgestaltung wendet bei ZOON Techniken aus Kameraführung, Storyboarding und Comic-Design auf das Theater an. Die im Comic zum Beispiel charakteristischen Zeitsprünge zwischen einzelnen Comic-Abbildungen sind etwa ein phänomenologischer Aspekt, mit dem sich diese Comic-Opera auf visueller Ebene auseinandersetzt.

Die Musik dieses Projektes wird getragen von einer Gegenüberstellung der *24 Préludes* Opus 28 mit Nachtod-Kompositionen von Chopin. Rosemary Brown, ein englisches Medium, hat eine Reihe von Klavierstücken „von Chopin aus dem Jenseits diktiert“ aufgeschrieben. Dieser eher interne musiktheoretische Diskurs über die musikalische Stichhaltigkeit der Nachtod-Diktate befragt die Urteilsfähigkeit der ZuschauerInnen über Musik. Die Metapher eines Boxkampfes durchzieht das Stück auch auf dieser Ebene: siegt Chopin oder siegt der angebliche Chopin? Ist *Der polnische Orpheus* eine Fantasterei oder das wirkliche Genie? Wann erklingt die Musik des romantischen Genies und wann die einer metaphysischen Schwindelei? Ein automatisches Klavier und ein Rock-Drummer werden diesen musikalischen Boxkampf austragen und bilden die instrumentale Grundlage für den Einsatz der DarstellerInnenstimmen in Sprechen, Gesang und ‚Extended Voice‘. Dieser ästhetische Boxkampf ist gleichfalls auch Kernstück einer Auseinandersetzung mit dem nazistischen Kulturanspruch und -verständnis, der Überlegenheit verkündete, wo elementares künstlerisches Urteilsvermögen fehlte.

Die zweite Produktion 2010 *Warum ist er noch nicht hier?* hat die Gestalt des Dietrich Bonhoeffer zum Thema und ist eine musiktheatralische Annäherung an die überragende Figur des protestantischen Priesters und Märtyrers, der 1945

Vielleicht ist – paradoxerweise – alles, was am Theater der Vergangenheit heute verloren gegangen ist, das größte Kapital für das Theater der Gegenwart (und Zukunft)?

im KZ Flossenbürg ermordet wurde. In dieser ‚Kirchenoper‘ tritt Bonhoeffer selbst nie auf, lediglich als Stimme einer geister- und schattenhaften Gestalt. Dass wir nicht wissen, was in Bonhoeffers Kopf vorging, als er sich den Anweisungen seines Staates verweigerte und als Bürger und

Angestellter der Lutherischen Kirche gegen diese bösartige Gewalt, die sich seines Landes bemächtigt hatte, rebellierte, ist die Herausforderung an uns, das Thema der Erwartung zu meditieren.

Thomas Desi gründete ZOOM 1994. Ausgebildet als Komponist, Dirigent, Musiktheoretiker führte seine Theateraffinität schon frühzeitig zu theaterbezogenen Kompositionen in Form von Theatermusik, Musiktheater und Oper. Regieassistenzen u.a. bei David Pountney (etwa 2005 bei *Die Soldaten* von B. A. Zimmermann). Co-Autor von *The New Music Theater* (Oxford Univ.Press New York, 2009).

Nächste Termine:

Der polnische Orpheus ab 27. April im 3raum – Anatomietheater

Warum ist er noch nicht hier? Premiere 23. Juni 2010 mit einem Gastspiel beim Carinthischen Sommer

Weitere Infos: www.zoon.at

Neue Tanzproberäume in Linz

Von *Tanja Brandmayr*

Es gleicht fast einem Wunder: Im März eröffnen am Linzer Hauptplatz die Proberäume von RedSapata – einer Initiative von zeitgenössischen TänzerInnen, die den Zugang zu zeitgenössisch darstellenden Kunstformen fördern soll. Vor allem wird Raum geschaffen, wo diese Formen auch tatsächlich einmal künstlerisch-hierarchiefrei praktiziert werden können.

Erfreulicherweise ist die Stadt Linz (für das Jahr 2010) auf ein Angebot aufgesprungen, das dieses Mal wirklich den freien Tanzschaffenden zugeordnet werden kann und nicht einer Ausbildungsstätte der Bruckneruniversität untergeordnet ist (Stichwort CCL, das gibt's mittlerweile nicht mehr), oder sich so eklatante Personalüberschneidungen zwischen den Ausbildungsinstitutionen finden, dass freie heimische Kunstschaffende nach den kanonisierten Ausbildungskriterien beurteilt werden – und man darf es so sagen, in der Regel systematisch draußen gehalten werden.

Aber: Es soll hier nicht um Vergangenheit oder die Tanzausbildung in der Bruckneruniversität gehen, die als Ausbildungsstätte einen hervorragenden Ruf besitzt. Es geht vielmehr darum, dass sich trotz dieser Universität die Stadt Linz als tanzrelevantes Schaffenspflaster wenig künstlerisch-relevanten Ruf nach draußen erwerben konnte. Und das, obwohl es neben der Universität eine konstante Anzahl von

Tanzschaffenden gibt, die sich hier beständig entwickeln. Eine Kostprobe dieses Schaffens bieten die internationalen Tanztage im März/April im Posthof: Im April werden vier heimische Tanzabende von allesamt ‚ausgezeichneten‘ KünstlerInnen/Gruppen gestaltet: Die PreisträgerInnen der von Linz09 ausgeschriebenen Wettbewerbe. Und mehr als ein Appetithäppchen dazu hat es bereits am 23. Februar beim Posthof-Heimspiel gegeben, wo sich die RedSapata-Gründerinnen Ilona Roth und Manou Vinh mit dem Tanzprogramm *Snap* präsentiert haben. Die beiden haben ein Stück gezeigt, das mit dem in der internationalen Tanzwelt überaus geschätzten Frey Faust erarbeitet wurde. Dieser hat sich untypischerweise aus seiner Rolle als mitwirkender Tänzer zurückgezogen und sich auf einen für ihn neuen Prozess eingelassen: Frey Faust hat die beiden (im Rahmen eines Workshops) im Lernprozess beobachtet und gerade aus dem Gefühl des lernenden Unbehagens die Idee der Zusammenarbeit entwickelt, die sich teils

schmerz- und teils scherzhaft folgendem Thema gewidmet hat: Wie gehen die beiden damit um, wenn sie nicht mehr weiter wissen und wie äußern sich körperliche Gesten von Unbehagen? Ein Stück, das die beiden laut eigener Aussage „sowohl als Künstlerinnen als auch Freundinnen“ gemacht haben.

Die beiden letzten Sätze kann man auch auf die Vorgehensweise der Initiative RedSapata auf der Suche nach Räumlichkeiten anwenden; auch hier kann man behaupten, dass diese Fragestellungen (wie im Stück) zu einer vorbildlichen künstlerisch-kreativen und professionellen Präsentation geführt haben. Dazu der Hintergrund: Bereits im Mai 2008 wurde RedSapata in der Galerie Artpark/Lenaupark eröffnet – mit der Zielsetzung, den zeitgenössischen Tanz in Linz zu unterstützen, Kunst-, Kultur- und Proberäumlichkeiten zur Verfügung zu stellen, Linz neben Salzburg und Wien als Tanzstadt attraktiv zu machen! Dort wurde zum Beispiel zeitgenössisches Tanztraining abgehalten, es wurden Workshops u. a. mit Frey Faust, Jasper Dzuki Jelen, Anna Achimowicz, Martin Sonderkamp abgehalten; und Veranstaltungen wie Tanzpräsentationen oder eine Tanzfilmnacht zusammengestellt – alles unter Mitwirkung von Linzer Tanzschaffenden. Allerdings musste der Artpark, eine unglaubliche tausend Quadratmeter umfassende Leerstand-Zwischennutzungs-Galerie, letztes Jahr zusperren und RedSapata sind nun nach doch einigen Vorarbeiten (und man muss sagen: persönlicher Risikobereitschaft) glücklicherweise am Hauptplatz 3 gelandet.

Zu den beiden hat sich als unterstützende Kraft Claudia Kreiner dazu gesellt. Überhaupt steht die Initiative den freien Kunstschaaffenden der Szene offen. Man kann sogar sagen, dass sich die beiden in einer vorbildlichen Weise der Szene und ihren bisherigen Erfahrungen angenähert haben – um die gemeinsamen Ressourcen zu nutzen und das Er kämpfte

für möglichst viele offen zu halten. Es ist neben den bereits begonnenen Dingen – wie Proberaumnutzung und Workshops – geplant, ein „TänzerInnen für TänzerInnen-Training“ aufzuziehen, das so etwas wie ein rotierendes System sein kann. Genaue Bedingungen für ein organisatorisches Zusammenspiel, was Nutzungs- und Vergabekonditionen anbelangt, sind allerdings noch nicht vorhanden bzw. wurden die Ergebnisse des ersten TänzerInnen-Treffens erst zusammengefasst. Auch daraus soll nun Schritt für Schritt entwickelt werden.

Das nächste konkrete Vorhaben von RedSapata ist die Koordination der Teilnahme der Linzer Tanzschaffenden an der *Langen Nacht der Bühnen* am 5. Juni – ein Termin, den RedSapata auch für eine offizielle Eröffnung nutzen wird. Eine besondere Freude ist hier, dass auf eine Idee der 2004 präsentierten off-tanz-performance Reihe *ich kann so nicht arbeiten* zurückgegriffen wird, das auch damals schon Kunstschaffenden und die diversen Nöte der Szene thematisiert hat. Diesbezüglich wurde vom Verein für die *Lange Nacht der Bühnen* ein Auftrag an die TrägerInnen dieser Konzepte erteilt, ein Programm zusammenzustellen. Auch hier wird an etwas angeknüpft, das innerhalb neuer Kooperationen zu neuen Formaten transformiert werden kann.

Und vielleicht noch gute Aussichten zum Schluss: Die Stadt Linz hat die Absicht geäußert, in den zukünftigen Tabakwerken ein ‚Tanzquartier‘ (in nicht näher definiertem Ausmaß) zu installieren. Die organisatorischen Grundstrukturen dazu werden nun zwischenzeitlich von RedSapata als offenes Tanzszene-Forum gelegt.

Tanja Brandmayr ist freie Kunst- und Kulturschaaffende mit Arbeitsschwerpunkten in Text, Performance und Tanz/Installation.

www.redsapata.com
www.posthof.at/programm/tanz
www.ichkannsonichtarbeiten.at.tf

Dieser Artikel ist erschienen im Linzer Kunst- und Kulturmagazin *spotsZ*, Ausgabe März 2010, www.servus.at/spotsz

Über die Trennung von Zusammenhängen

Politiken zu Gleichheit und Anerkennung

Von Alexandra Weiss

Einleitung – Ausgangspunkte

Die politische Verhandlung von Gleichheit und Gerechtigkeit hat aktuell nicht gerade Konjunktur, wenngleich die gesellschaftlichen Verhältnisse nun schon seit geraumer Zeit verstärkt soziale Ungleichheit und Armut hervorbringen. Hatten wir es früher mit einem dominant ökonomischen Diskurs zu tun, der die Frage der Anerkennung bzw. der kulturellen Missachtung weitgehend ignorierte, scheint heute die Frage der materiellen Gleichheit weitgehend tabuisiert zu sein.

Aktuell können wir eine Kulturalisierung und eine Individualisierung gesellschaftlicher Probleme beobachten; sei es im Diskurs um die ‚neuen Unterschichten‘ oder in der Gleichstellung der Geschlechter. Die Politik der Anerkennung scheint, schneidet man ihre ökonomische Dimension ab, leicht in eine neoliberale Politikkonzeption integrierbar. Gesellschaftliche Entsolidarisierung soll durch formale bzw. rhetorische Anerkennung und individuelle ‚Hilfe‘ ausgeglichen oder bearbeitet werden.

Gerade die Institutionen Wissenschaft und Kunst – an sich oft als Vorreiter emanzipatorischer Entwicklungen verstanden – erweisen sich dabei als besonders resistent gegen Gleichheitsforderungen. Mehr noch als in anderen Bereichen wird hier mit dem vordergründigen (und höchst unbestimmten) Kriterium der ‚Qualität‘ gegen Gleichstellungsforderungen argumentiert.

Gleichheit und Anerkennung – theoretische Überlegungen

Die Kritik an den als essentialistisch interpretierten Konzepten wie etwa Herrschaft, Geschlecht, Patriarchat, die im Kontext der (delegitimierten) ‚großen Erzählungen‘ stehen, hat die Frage nach gesellschaftlichen Strukturzusammenhängen immer mehr zum Verschwinden gebracht. Besteht das Anliegen aber darin, Geschlechterverhältnisse als Herrschaftsverhältnisse in ihrer Verschränkt- und Verwobenheit zu analysieren, braucht es einen gesellschaftstheoretischen Ansatz, der nicht zuletzt auch die ökonomische Dimension in die Analyse einbezieht.

Nancy Fraser und Axel Honneth (2003) bemerken etwa eingangs in ihrem Buch *Umverteilung oder Anerkennung?*, dass der Begriff der Anerkennung zu einem Schlüsselbegriff unserer Zeit geworden ist, begründet nicht zuletzt durch Umwälzungen eines globalisierten Kapitalismus, der „transkulturelle Begegnungen vervielfacht, eingespielte Interpretationsschemata aufbricht, Werthorizonte pluralisiert und soziale Identitäten und Differenzen politisiert“ (ebd., 7; vgl. auch Fraser 2001b [1997], 23). Bemerkenswert daran ist aber, dass ihr Verhältnis zur Umverteilung, dem mit der Gleichheit als zentralem Wert des sozialstaatlichen Kapitalismus verbundenem Begriff, weitgehend unthematisiert geblieben ist. Kritisch zu bemerken bleibt hier freilich auch, dass Fragen der Anerkennung im Rahmen des sozialstaatlich organisierten Kapitalismus ebenso weitgehend unthematisiert blieben.

Wesentlich ist aber nicht nur die kulturelle Dimension von Globalisierung, sondern auch deren politische und ökonomische Dimension, dem Neoliberalismus¹ als ökonomischem und politischem Programm und die damit verbundene neoliberale Hegemonie. Mit dem Ende des Kalten Krieges und dem Zusammenbruch der realsozialistischen Staaten ging auch eine De-Thematisierung der sozialen Frage einher, die Sozialstaatlichkeit und Umverteilungspolitik grundsätzlich als wirtschaftlich und politisch ‚unverantwortlich‘ diskreditierte². Folge dieser Entwicklung war nicht zuletzt eine Umorientierung in den wissenschaftlichen Konzepten der Gesellschaftsanalyse, die einen Bedeutungsverlust marxistisch orientierter Gesellschaftstheorie (mit ihrer Bevorzugung des Klassenverhältnisses) einleitete:

Die allmähliche Überlagerung einer gesellschaftstheoretischen durch eine kulturtheoretische Terminologie und das Dominantwerden konstruktivistischer und sprachtheoretischer Theorievarianten gehören zu den immer wieder hervorgehobenen Symptomen dieser Tendenz, die ihrerseits als Reaktion auf früher verbreitete Formen eines ökonomischen Reduktionismus und Funktionalismus in den kritischen Traditionen zu verstehen sind (Becker-Schmidt/Knapp 2003 [2000], 112).

Politische Folge dessen war selbstverständlich nicht nur die Diskreditierung entsprechender Politiken, sondern auch – verbunden mit einer Dominanz monetaristischer Wirt-

schaftspolitik und Sozialstaatsabbau – eine zunehmende soziale Ungleichheit. Feministische Theorie und Praxis setzte dem in den vergangenen zwei Jahrzehnten aber nur wenig entgegen, neoliberale Hegemonie ging selbstverständlich auch am Feminismus nicht spurlos vorüber. Während sich – überspitzt formuliert – die politische Praxis, vor allem die staatsfeministische Variante, auf eine Beteiligung im Gegebenen³ zurückzog, entwickelte sich im (dominanten) akademischen Feminismus eine ‚Theorie ohne Praxis‘, auf einem Abstraktionsniveau, dass eine mögliche Anbindung an die Frauenbewegung und ihre Projekte und Institutionen nicht einmal mehr in Betracht zog.

Eine prominente Ausnahme bildet Nancy Fraser, die schon 1997 in ihrer Aufsatzsammlung *Die halbierte Gerechtigkeit* (2001 [1997]) dafür plädiert, eine „kritische Theorie der Anerkennung“ zu entwickeln, die jene „Versionen einer kulturalistischen Politik der Differenz bestimmt [...], die sich mit der Sozialpolitik der Gleichheit kohärent verbinden lassen“ (ebd., 24). Beide Kategorien – Umverteilung und Anerkennung – sind für Fraser Dimensionen von Gerechtigkeit, sie sind gleichursprünglich und können daher nicht als wechselseitig reduzierbar oder ableitbar begriffen werden (ebd.; Fraser/Honneth 2003, 9).

Zentral für feministische Einmischung in Umverteilungs- und Anerkennungspolitik ist aber auch Partizipation und Repräsentation. Zu verstehen ist dies zum einen als Erweiterung des Politikbegriffes, der demokratische Partizipation auch jenseits des traditionellen politischen Systems ansiedelt und sowohl basisdemokratische Formen von Demokratie, als auch die Demokratisierung aller Lebensbereiche einfordert, die das Private in das Verständnis von Demokratie einbezieht. Zum anderen bedeutet feministische Einmischung auch das Vordringen von Frauen in traditionelle politische Verbände, Parteien, Gremien, um an den zentralen politischen Aushandlungsorten bzw. in den Politiken der Bedürfnisinterpretation weibliche Lebenserfahrungen und Bedürfnisse artikulieren zu können (vgl. Fraser 1994b).

Plädiert werden soll an dieser Stelle für eine feministische Theorie und Praxis, die die Einseitigkeit von Umverteilungs- versus Anerkennungspolitik zugunsten einer Integration der beiden Dimensionen aufgibt, sich in gewisser Weise rückbesinnt auf Traditionen vor allem der Neuen Frauenbewegung, die, wie Fraser (2009, 99) betont, einen erweiterten Begriff der Ungerechtigkeit entwarf und an die Stelle eines in den 1960er und 1970er Jahren dominanten monistischen, ökonomistischen Gerechtigkeitsverständnisses ein dreidimensionales Verständnis setzte, das sowohl Wirtschaft als auch Politik und Kultur umfasste.

Resümee

Die Perspektiven einer demokratischen Politik liegen heute m. E. vor allem darin, den ‚Wert‘ der Gleichheit in einer demokratischen Gesellschaft wieder bewusst zu machen, deren Voraussetzung sie ist, und die neoliberale Verarbeitung der Freiheit als Gegenstück zur Gleichheit als ein Konzept der Unfreiheit zu entlarven. Neoliberale Vereinnahmung von emanzipatorischen Konzepten und Begriffen gelingt immer unter der Bedingung der Abspaltung und Trennung und so ist es zentrale Aufgabe von emanzipatorischer Politik die Trennung von Zusammenhängen sichtbar zu machen, zu benennen und zu revidieren.

¹ Neoliberalismus wird hier definiert als Wirtschafts- und Gesellschaftspolitik, die ideengeschichtlich auf Adam Smith, stärker aber auf die Neoklassik und die Schule von Friedrich August von Hayek zurückgeht. Wie Deppe (2006 [2001], 23) festhält, wird dabei von der Wettbewerbsfähigkeit der Einzelunternehmen, also von einer mikroökonomischen Betrachtungsweise, ausgegangen. Die Dynamisierung des Wirtschaftswachstums sowie des individuellen Wohlstandes soll durch Deregulierung (von arbeits- und sozialrechtlichen Standards), Flexibilisierung (von Arbeitsverhältnissen) und durch Privatisierung (Entstaatlichung von Unternehmen) erreicht werden. Eine der wesentlichen Grundaussagen ist, dass die Politik vor allem dazu angehalten sei, der ‚unpolitischen‘ Ökonomie des Marktes freie Bahn zu schaffen (ebd.). Lösch (2007) bezeichnet dies als „Ideologie der Ideologielosigkeit“ des Neoliberalismus (ausführlich siehe dazu Butterwegge/Lösch/Ptak 2007).

² Zu nennen sind hier verschiedene Diskurse die den Sozialstaat und die Umverteilungspolitik sehr grundsätzlich in Frage stellen. Drei wesentliche Argumentationslinien lassen sich differenzieren: (1) der Sozialstaat als Entmündigung der BürgerInnen (vgl. z. B. Hayek 1945); (2) die sogenannte ‚Sozialschmarotzer-Debatte‘ der 1980er Jahre, in der der Sozialstaat gerne in der Metapher der ‚Hängematte‘ dargestellt wird, der arbeitsunwilligen Subjekten ein ‚Leben auf Kosten der Allgemeinheit‘ ermöglicht (vgl. z. B. Tálos 1998) und (3) die Standortdebatte, die sich im Rahmen des Globalisierungsdiskurses entwickelt und soziale Sicherheit als Standortnachteil in der Konkurrenz der „nationalen Wettbewerbsstaaten“ beschreibt (vgl. z. B. Jessop 2007; Ganßmann und Deppe jeweils 2006 [2001]).

³ Seit den 1990er Jahren war staatliche Frauenpolitik – nicht zuletzt durch den Einfluss der Europäischen Union und ihrer Gleichstellungspolitik – geprägt von einem Austragen geschlechterpolitischer Konflikte vor Gerichtshöfen. Dominant wurde die rechtliche Regelung von Gleichheits- und Gerechtigkeitsansprüchen, wobei materielle Gleichheit und Umverteilungspolitiken aus dem Blick gerieten. Gleichbehandlungsgesetze, Quoten für Universitätsräte oder die Forderung der österreichischen Frauenministerin Gabriele Heinisch-Hosek aus dem Jahr 2009, Quoten für Aufsichtsräte zu installieren, lassen die soziale Ungleichheit und ethnische Differenzen zwischen Frauen außer Acht und zielen vor allem auf eine privilegierte Gruppe von Frauen und passen sich insofern in neoliberale Politik ein, weil sie hierarchische Strukturen nicht mehr grundsätzlich in

Frage stellen, sondern einerseits eine Gleichbehandlung im Gegebenen und andererseits eine Anpassung von Frauen in gegebene Strukturen forcieren.

Literatur:

Becker-Schmidt, Regina/Gudrun-Axeli Knapp (2003 [2000]). *Feministische Theorie zur Einführung*, Hamburg.

Butterwegge, Christoph/Bettina Lösch/Ralf Ptak (2007). *Kritik des Neoliberalismus*, Wiesbaden.

Deppe, Frank (2006 [2001]). *Vom keynesianischen Wohlfahrtsstaat zum neoliberalen Wettbewerbsregime*. In: Erna Appelt /Alexandra Weiss (Hg.): *Globalisierung und der Angriff auf die europäischen Wohlfahrtsstaaten*, Hamburg, 21-45.

Fraser, Nancy (1994b). *Die Frauen, die Wohlfahrt und die Politik der Bedürfnisinterpretation*. In: Dies. (Hg.): *Widerspenstige Praktiken. Macht, Diskurs, Geschlecht*, Frankfurt a. M., 222-248.

Fraser, Nancy (2001 [1997]). *Die halbierte Gerechtigkeit. Schlüsselbegriffe des postindustriellen Sozialstaats*, Frankfurt a. M.

Fraser, Nancy (2001b [1997]). *Von der Umverteilung zur Anerkennung? Dilemmata der Gerechtigkeit in „postsozialistischer“ Zeit*. In: Dies.

Alexandra Weiss, Politikwissenschaftlerin, Koordinatorin im Büro für Gleichstellung und Gender Studies der Universität Innsbruck, freie Wissenschaftlerin, externe Lektorin. Forschungsschwerpunkte: Feministische Frauen- und Geschlechterforschung; Transformation von (Sozial-)Staaten; Soziale Bewegungen und Ausdrucksformen von Protest; Regulation und Politisierung von Geschlechterverhältnissen.

(Hg.): *Die halbierte Gerechtigkeit*, Frankfurt a. M., 23-66.

Fraser, Nancy (2009). *Feminism, Capitalism and the Cunning of History*. In: *New Left Review*, 2009/H 2, Nr. 56, 97-117.

Fraser, Nancy/Axel Honneth (2003). *Umverteilung oder Anerkennung? Eine politisch-philosophische Kontroverse*, Frankfurt a. M.

Ganßmann, Heiner (2006 [2001]). *Soziale Sicherheit und Kapitalmobilität. Hat der Sozialstaat ein Standortproblem?* In: Erna Appelt/Alexandra Weiss (Hg.). *Globalisierung und der Angriff auf die europäischen Wohlfahrtsstaaten*, Hamburg, 47-64.

Hayek, Friedrich August von (1945). *Der Weg zur Knechtschaft*, Erlenbach/Zürich.

Jessop, Bob (2007). *Kapitalismus, Regulation, Staat. Ausgewählte Schriften*, hg. von Bernd Röttger und Victor Rego Diaz, Hamburg.

Lösch, Bettina (2007). *Die neoliberale Hegemonie als Gefahr für die Demokratie*. In: Christoph Butterwegge/Bettina Lösch/Ralf Ptak (Hg.): *Kritik des Neoliberalismus*, Wiesbaden, 221-283.

Tálos, Emmerich/Karl Wörister (1998): *Soziale Sicherung in Österreich*. In: Emmerich Tálos (Hg.). *Soziale Sicherung im Wandel. Österreich und seine Nachbarstaaten. Ein Vergleich*, Wien/Köln/Weimar, 209-288.

10 Jahre KosmosTheater

Im Rahmen der Feierlichkeiten zum 10jährigen Jubiläum erschien die Publikation *Das Theater mit dem Gender – Text von Susanne Riegler, Bilder von Bettina Frenzel*.

Das 10jährige Kosmos Jubiläum hat die Journalistin Susanne Riegler zum Anlass genommen, eine politisch, historische Dokumentation über ein wichtiges Kapitel der österreichischen Frauen- und Kulturpolitik zu verfassen.

Das Jubiläumsbuch mit dem doppeldeutigen Titel *Das Theater mit dem Gender* erzählt die Geschichte von der jahrelangen Suche nach einem Raum für Frauen und vom ungeheuren Potential an Erfindungsreichtum, Kampfgeist, Gewitztheit, Ausdauer und Zähigkeit der Frauen, die dafür gekämpft haben. Es porträtiert viele KünstlerInnen und kulturschaffende Frauen, die dem KosmosTheater von Anfang an bis heute treu geblieben sind, und jene, die es nur abschnittsweise begleitet haben, ihm aber Bleibendes hinterlassen haben. Und es entlarvt die Ignoranz der politischen Klasse an der Kunst von Frauen. Das Buch ist aber auch ein politisches State-

ment, das aufzeigt, dass kulturschaffende Frauen in Österreich (noch) immer das Nachsehen haben. Die Autorin untermauert das nicht nur mit dem jüngsten Bericht *Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich*, sondern auch mit der nie und von niemandem je widerlegten Milchmännchenrechnung: Frauen müssen in der Kunst dreimal so viel leisten wie Männer, um halb so viel zu bekommen. Schaffen sie es, bekommen sie Null Anerkennung.

Susanne Riegler ist Journalistin und externe Lehrbeauftragte an der Universität Wien.

Bettina Frenzel ist freie Fotografin in Wien.

Johanna Dohnal (Hg.), Susanne Riegler, Bettina Frenzel: *Das Theater mit dem Gender – 10 Jahre KosmosTheater*. Wien: Löcker 2010.

thema

Tanz Theater Performance inklusive

Manchmal liegen die Themen für einen Schwerpunkt in der *gift* auf der Hand, manchmal kommen Vorschläge für einen Themenschwerpunkt aber auch direkt aus der Szene. Dieses Mal schlugen Sonja Browne von *danse brute* und der Tänzer und Philosoph Michael Turinsky dem *gift*-Team vor, das Thema „Tanz Theater Performance inklusive“ zu bearbeiten. Immerhin wird der Wunsch nach Vernetzung und stärkerem gemeinsamen Auftritt in dieser Szene immer lauter.

Anlässlich dieser *gift*-Ausgabe fand bereits einiges an Vernetzungsarbeit statt, die aber voraussichtlich noch lange nicht am Ende bzw. am Ziel ist. Das nächste Treffen ist bereits in Planung: am 12. Juni, 14 Uhr in den Räumlichkeiten des Vereins Ich bin O.K. (s. S. 45).

Im folgenden thematisieren Vera Rebl und Sonja Browne die Arbeitsbedingungen von KünstlerInnen mit Behinderung und diskutieren anschließend mit Florian Jung und Hana Zanin in einer ersten Gesprächsrunde über inklusive Kunst in Österreich. In diesem Gespräch zeigen sich die Strukturen und Probleme sowie der Wunsch nach Fokussierung auf die inhaltliche Arbeit. So schreibt als nächstes die Regisseurin Petra Jendrzejek über ihr Inszenierungskonzept von *Elling*, das sie mit der Theatergruppe Sägewerk Mariensee für Herbst umsetzt. Die Produktion *S*Cargo* von Tanz*Hotel Wien und die darin stattgefundene Zusammenarbeit von Bert Gstettner und Michael Turinsky wird in einem von Corinne Eckenstein

moderierten Gespräch dargestellt. Michael Turinsky schließt mit einem Artikel an, der die philosophische Ontologie inklusiven Tanzes im produktiven Spannungsverhältnis zwischen der Darstellung der eigensinnigen Medialität behinderter Körper und der Vermittlung eines bestimmten Themas in einer Produktion festmacht. Der Wunsch nach Vernetzung lässt zur internationalen Plattform EUCREA schauen, die noch keine Zweigstelle in Österreich besitzt, was sich bald ändern könnte. Allerdings wirken sich die Geldsorgen dieses Vereins auf dessen Möglichkeiten aus. Umgekehrt bei der belgischen Truppe Theater Stap, die seit 25 Jahren kontinuierlich künstlerisch arbeiten kann, gefördert vom Sozialministerium und dem Kunstministerium, und in der internationalen Festivalszene zu Hause ist.

Den Auftakt macht Xenia Kopf, die in ihrem Artikel einige Gruppen und Arbeitskonzepte vorstellt, was nur ein Ausschnitt der erfreulicherweise sehr großen und vielfältigen Szene sein kann. Sie bewegt sich an vielen Schnittstellen: zwischen Institution und frei, zwischen Kunst und Therapie, zwischen professionellen und Amateur-Künsten. Unter anderem in diesem Artikel wird von den KünstlerInnen auch die Frage nach der Begrifflichkeit und der so genannten political correctness abgehandelt, für die einige so gar keinen Platz in der Kunst reservieren.

„Wenn man jemandem Kultur verbietet, dann tötet man ihn auf eine gewisse Weise.“

Von den vielfältigen Barrieren in der darstellenden Kunst Österreichs und ihren ÜberwinderInnen: Die integrative und inklusive Theater- und Tanzszene.

Von Xenia Kopf

Prolog

Pablo Pineda, spanischer Sonderpädagoge und Urheber des Titel-Zitates, formuliert mit diesem plakativen Satz nichts anderes als die Forderung nach dem Recht auf umfassende gesellschaftliche – und damit kulturelle – Teilhabe für ausnahmslos alle Menschen. Mittlerweile in Europa selbstverständlich, möchte man denken. Für manche Menschen wird jedoch der Zugang zum kulturellen Leben zwar nicht verboten, aber auch nicht ermöglicht, was auf dieselbe Konsequenz hinausläuft: Exklusion. Pineda weiß, wovon er spricht – er musste von Jugend an um seinen Lebensentwurf kämpfen; das allerdings mit Erfolg, denn heute ist er Europas erster Lehrer mit Down Syndrom.

Der Drang nach aktiver künstlerischer Betätigung – eine anthropologische Grundkonstante – ist bei Menschen mit Behinderung nicht schwächer (oder stärker) ausgeprägt als bei Menschen ohne Behinderung. Trotzdem sind rollstuhlfahrende Tänzerinnen oder gehörlose Schauspieler noch keine Selbstverständlichkeit, wobei es je nach Stärke der Lobby auch in der äußerst heterogenen Gruppe der Menschen mit Behinderung wiederum benachteiligte und stärker privilegierte Gruppen gibt. Im Anschluss soll umrissen werden, wer in Österreich gegenwärtig an der Veränderung dieses Status Quo arbeitet.

Der österreichische Knotenpunkt

Besagte Arbeit ist ein langsamer und kontinuierlicher Prozess, der eher im Hintergrund abläuft – nicht gerade ein Titelseiten-Thema. Ein wichtiger Impulsgeber ist der **Verein Integrative Kulturarbeit** (Linz). 2009 veranstaltete er – im Rahmen von LINZ09 – zum zweiten Mal das Internationale Integrative Kulturfestival *sicht:wechsel*, das hauptsächlich Tanz, Theater und Performance, aber auch Bildende Kunst

von und mit Menschen mit und ohne Behinderungen zeigte, im November 2009 fand eine Tagung zum Thema statt. Der Vorstand des Vereins setzt sich aus „führenden Mitgliedern wichtiger oberösterreichischer Institutionen der Behindertenhilfe“ zusammen – ein bemerkenswerter Umstand, der das Spannungsfeld zwischen der hier so genannten „Behindertenhilfe“, also Theater als Betreuung bzw. Beschäftigung, und originärem Kunstanspruch eröffnet. Der Verein hat auch den FUNDUS, eine Datenbank für integrative Kulturarbeit in verschiedensten Sparten angelegt.

Soziale Einrichtungen & Kunst

Viele Gruppen der inklusiven Szene sind im direkten oder näheren Umfeld einer Betreuungseinrichtung entstanden. Angelika Freiberger, Leiterin des Fachbereiches „Theater mit Menschen mit Behinderungen“ des Theaterverbandes Tirol, leitet auch das **Crea-Theater** des Seraphischen Liebeswerkes der Kapuziner in Innsbruck. Sie orientiert sich in ihrer Arbeit an Bernd Rupings Werkbuch *Theater Trotz und Therapie*: „Die wichtigste Methode ist, von dem auszugehen, was für jeden Schauspieler bedeutend ist, um es wiederholbar zu machen.“

Das **Theater Malaria** (Gallneukirchen, Oberösterreich) „entwickelte sich 1991 aus der Therapiestation des Evangelischen Diakoniewerkes. Wir waren der bunte Hund in der Organisation, wir waren laut, lästig und frech. Heute sind wir ein eigener Bereich: Kunst- und Kulturgruppen des Diakoniewerkes“, so Iris Hanousek-Mader (ein Vorstandsmitglied des Vereins Integrative Kulturarbeit), die die Arbeit des Theater Malaria ausdrücklich von der Therapie trennen möchte. „Dass beim Theater-Spielen therapeutische Prozesse frei werden, ist sicher möglich, aber Therapie – die benötigt einen geschützten

Wo endet die Assistenz und wo beginnt die Ko-AutorInnenschaft?

Iris Hanousek-Mader

Raum, funktionelle Therapieziele, ärztliche Betreuung etc. – bieten wir in der Malaria nicht an.“ 2002 wurde die Theatergruppe zu einer Theaterwerkstatt weiterentwickelt. Die Inszenierungen basieren auf Spielvorlagen: „Ein bestehendes Stück zu reproduzieren, ist bis auf einen Schauspieler, der Text lernen kann, allen anderen Mitgliedern in unserem Ensemble unmöglich. Es galt, ein Klima in der Werkstätte zu schaffen, das eigenständige kreative Arbeit der einzelnen SchauspielerInnen fördert. Das bedeutet, Rahmen für Geschichten zu schaffen, in die sich alle einklinken können, bei der Recherche für die Figuren zu assistieren, die ästhetischen Mittel der AkteurInnen zu entdecken und vieles mehr. Die Themen und Figurenangebote kommen von den KünstlerInnen selbst. Wir benötigen aber längere Zeit, ein bis zwei Jahre, bis ein Stück fertig ist.“ Hanousek-Mader ist sich dabei auch der sensiblen Frage der Ko-AutorInnenschaft bewusst: „Einige AutorInnen zeichnen ihre Geschichten auf, andere erzählen sie einer Assistentin, die sie notiert, da der/die KünstlerIn nicht schreiben oder lesen kann. Wie arbeite ich mit der/dem KünstlerIn ohne sie/ihn zu ‚beeinflussen‘? Wo endet die Assistenz und wo beginnt die Ko-AutorInnenschaft? Diese künstlerische Assistenz ist ein sehr komplexer, heikler Bereich. Manchmal gehen wir auch ganz bewusst in Ko-AutorInnenschaft.“ Für die Aufführungen des Theater Malaria, die schon europaweit zu sehen waren (u. a. bei *sicht:wechsel*, *Festival vom Rande* oder dem Kongress *Enthinderung*), gilt: „Raus aus der Institution. Wir arbeiten im öffentlichen Raum und jedes Treffen muss genau geplant werden, damit zum Beispiel gestützte Kommunikation angeboten werden kann.“ Eine eigene Spielstätte wäre daher – trotz Motto – eine Erleichterung und Aufwertung der Arbeit. „Wir versuchen nun gemeinsam mit anderen Gruppen in Linz eine Spielstätte aufzutreiben, einen Platz für uns alle, natürlich mit Proberäumen und Infrastruktur. Ein Haus für die freie Szene!“

Auf Initiative von Hans Scharinger ist 2000 im Rahmen des Institutes Hartheim das **Kraud & Ruam Theater** (Alkoven, Oberösterreich) entstanden. „Der Zweck der Theaterarbeit ist nicht die Therapie, sondern die Freude am kreativen Schaffen.“ Alle zwei Jahre inszeniert das Kraud & Ruam ein neues Stück, das ebenfalls aus freier Improvisation und gemeinsam mit KünstlerInnen aus der freien Szene entsteht.

Die DarstellerInnen des **Theater Sägewerk Mariensee**

(im Karl Schubert Haus, Aspang, Niederösterreich) legen großen Wert darauf, literarische Stückvorlagen zu benutzen: Die Stücke und literarischen Figuren „eröffnen neue Welten“ und ermöglichen „eine Reise in ein fernes Land, in die Vorstellungswelt eines anderen Individuums, die Welt des Autors oder der Autorin und deren Figuren.“ Petra Jendrzejek arbeitet seit 1992 im Bereich der darstellenden Kunst; 2003 war sie als Assistentin beim Musical-Ensemble Teatro tätig, als einige BewohnerInnen des Karl Schubert Hauses bei einer Inszenierung Nebenrollen übernahmen. Daraufhin entstand „die Idee, ein Theaterstück unter relevanter Beteiligung von BewohnerInnen des Karl Schubert Hauses aufzuführen.“ 2004 wurde Jendrzejek im Karl Schubert Haus angestellt. „Die Theateraufführungen werden trotz anfänglicher Skepsis von der lokalen Bevölkerung besucht und zeigen nach und nach ihre Wirkung. Spürbar werden Vorurteile abgebaut, Wertschätzung und Faszination hervorgerufen. Selten war es Mitleid, viel öfter das Erstaunen und die Verblüffung, weil die ZuschauerInnen nicht mehr genau unterscheiden konnten, wer jetzt Mensch mit Behinderung ist und wer nicht.“

Auch im Angebot von psychosozialen Diensten, also Einrichtungen für psychisch kranke Menschen, finden sich Theatergruppen. Pro Mente (OÖ) hat mit dem Kulturhaus Kunst und Kultur in Linz eine relativ unabhängige Einrichtung geschaffen, die „die Möglichkeit zur kreativen Arbeit bietet und sich an alle Personen wendet, die in dieser Herausforderung einen Weg sehen, psychosoziale Krisen zu verhindern, zu erleichtern oder zu überwinden.“ In diesem Haus sind, neben vielen anderen Betätigungsmöglichkeiten, das kuk-theater und das Tanzkollektiv KuK, untergebracht.

Jürgen Heib, Theaterwissenschaftler, Dramaturg und Regisseur sowie Vorstandsmitglied des Vereins Integrative Kulturarbeit, leitet seit über zehn Jahren das **kuk-theater**: „Die gut vorbereiteten TeilnehmerInnen an den Theatertrainings wollten Ende der 90er Jahre die geschützte ‚Spielwiese‘ – den quasitherapeutischen Rahmen – verlassen und mit professionell geleiteten Produktionen an die Öffentlichkeit gehen. Ergänzt wurden die internen DarstellerInnen durch externe Profis und Amateure. So entstand das kuk-theater.“ Seither wurden fünfzehn Produktionen realisiert. Heib hat als Theaterpraktiker bezüglich des Verhältnisses Therapie und Kunst eine klar definierte Einstellung: „Geht eine Theatergruppe an

die Öffentlichkeit, dann halte ich eine ausschließlich künstlerische Zielsetzung für unverzichtbar.“ Ein erwünschter externer Effekt der Arbeit des kuk-theaters sind „erste Schritte zur Entstigmatisierung“ von psychisch Kranken in der Gesellschaft. Während die regionale Presse aber seit einiger Zeit die Berichterstattung einschränkt, fühlt sich der ORF kaum bemüht, dem kuk-theater Sendezeit zu schenken. „Dahinter scheint mir doch ein Vorurteil zu schlummern.“ Auch Hertha Müllegger vom verwandten **TanzKollektiv KuK** wünscht sich mehr Medienecho für ihre Gruppe. „Mediale Beachtung für das Tanzkollektiv KuK gibt es kaum, leider! Tanztheater scheint auch hier ein Stiefkind zu sein.“ Müllegger, die tänzerisch und therapeutisch ausgebildet ist, arbeitet schon seit 1995 bei Pro mente, mit ihrer Kollegin Sandra Hofstötter gründete sie 2005 das TanzKollektiv KuK.

In der kreativen Therapie im Freizeitzentrum von EXIT-sozial, ebenfalls ein psychosozialer Dienst, fanden sich Theaterambitionierte zusammen und gründeten nach mehreren Inszenierungen 2004 den Verein **Die schrägen Vögel** (Linz), der sich an folgenden Leitlinien orientiert: „Partizipation: Aufteilung der Verantwortung unter Allen! Auch mehr Beinträchtigte im Vorstand. Empowerment: Selbstorganisation, Eigenverantwortung, Ressourcen.“ Die Leiterin Ingrid Gruber-Seiberl ist ebenfalls Vorstandsmitglied im Verein Integrierte Kulturarbeit. Die künstlerische Arbeit hat gezielt therapeutischen Charakter, soll „Ausdrucksmedium für die Seele“ sein und eine Plattform zur Verarbeitung von Problemen bieten, aber auch die Integration fördern.

Empowerment & Kunst

Hier bewegen sich die Initiativen ein Stück näher hin zu einem – mehr oder weniger expliziten – gesellschaftspolitischen Auftrag, der schon bei der Gruppe Die schrägen Vögel anklingt. Die Selbstbestimmt-Leben-Initiative Oberösterreich (Linz) zum Beispiel vertritt den Grundsatz, dass „Menschen mit Behinderung gleichberechtigt, selbstbestimmt und eigenverantwortlich sind“, und ihre „Anliegen und Forderungen selbst vertreten können und wollen“. Nach zwei Theaterworkshops bei SLI wurde 2005 die Gruppe **Essellissimo** gegründet, die unter anderem beim *sicht:wechsel* 2007 mit einer Produktion im öffentlichen Raum zu sehen war.

Das **Theater Delphin** (Wien) hat einen etwas anderen Empowerment-Hintergrund: Gabriele Weber, Mutter eines behinderten Sohnes, gründete 1998 den Verein Delphin, weil sie „erkannte, dass mein Sohn tiefe Freude an Musik und tänzerischer Bewegung empfand. Gleichzeitig fehlte

ein adäquates integratives Freizeitangebot. Theater spielen wurde zur ‚Therapie‘ für die Kinder und es ermöglichte eine intensive, spielerische und ungezwungene Zusammenkunft zwischen Behinderten und Nicht-Behinderten, wo das gemeinsame Erlebnis im Mittelpunkt stand. Behinderte, Eltern und Geschwisterkinder wurden gleichermaßen in die Gruppe integriert.“ Aus dieser ‚Selbsthilfe-Initiative‘ hat sich ein Theaterbetrieb entwickelt, der Kurse und Workshops für Menschen aller Altersklassen und Konditionen anbietet und regelmäßig Produktionen auf die Bühne bringt.

Normalisierung der Wahrnehmung

Für das **Theater Neuland** der Lebenshilfe Leoben (Steiermark) erarbeitet und inszeniert der Betreuer Wolfgang Mlakar Stücke, die „individuelle Charakterrollen für jeden einzelnen Schauspieler“ bieten und u. a. die sozialen Kompetenzen verbessern helfen sollen. Das **Theater SoundSO** der Tagesheimstätte Grein (Oberösterreich) wiederum arbeitet seit 2000 mit der Regisseurin Martina Kolbinger-Reiner (Mezzanin Theater, Graz) zusammen: „Wir engagierten bewusst keine Theaterpädagogin, sondern suchten eine Regisseurin, die es gewohnt war, professionell mit KünstlerInnen zu arbeiten.“ Die Therapie tritt im Lauf der Arbeit an den – aus freier Improvisation entstehenden – Stücken in den Hintergrund: „Zu Beginn der Proben spielen therapeutische Aspekte, wie z. B. Selbstwahrnehmung und Selbsterfahrung eine eher größere Rolle, die sich im Laufe der Arbeiten in künstlerische Darstellung entwickelt. In dieser Phase verschwindet der Unterschied ‚Behinderung oder Nichtbehinderung‘ und gleitet über in einen ‚normalen‘ Theaterprozess“, so Walter Edtbauer, Leiter der Tagesheimstätte. Edtbauer bemerkt eine positive Veränderung in der öffentlichen Wahrnehmung des Theater SoundSO: zum ersten Stück *Das Wirtshaus* titelte die Presse noch „Theaterspiel macht Greiner Behinderten großen Spaß“; zur letzten Produktion hingegen „Theater-Emotionen, die das Innerste berühren“.

Diese Verschiebung in der Wahrnehmung beschreibt auch Wolf Junger, Leiter der **Blaue Hunde** (Salzburg): „Es bewegt sich sehr vom Mitleid weg in die Idealisierung, der Behinderte als das besondere interessante unbekanntes Wesen. Ich sehe das als Fortschritt gegenüber der Ignoranz und Abwertung.“ Danach folgt ein weiterer Schritt in Richtung gleichberechtigter Wahrnehmung: „Für die neue Show *BlaueHundeHorrorShow* haben wir den ersten Verriss bekommen, das hätte sich vor zehn Jahren niemand getraut, da wären wir einfach totgeschwiegen worden. Also ein bisschen

Einen gesellschaftspolitischen Anspruch hatte ich am Anfang überhaupt nicht. Ich war nur fasziniert von den Ausdrucks- und Bewegungsqualitäten einiger DarstellerInnen.

Wolf Junger

Normalisierung“, freut sich Junger. Nach einer abgebrochenen Tanztherapie-Ausbildung beschäftigte sich Junger in Japan mit dem Butoh-Tanz, an dem ihn vor allem „die Lust am Extremen, nicht Normierten“ faszinierte. Inspiriert durch Wolfgang Stange (Gründer der integrativen Gruppe AMICI, Großbritannien), Daniel Aschwanden und Christian Polster (Bilderwerfer) begann Junger, sich künstlerisch mit Menschen auseinander zu setzen, die nicht der gesellschaftlichen (oder gar tänzerischen) Norm entsprechen; so kam es 1998 zur Zusammenarbeit mit der Lebenshilfe. Trotz diesem direkten Umfeld gibt es hier ein ganz besonderes Verhältnis von Therapie und Kunst: „Wir wurden sogar angefeindet von der therapeutischen Seite, weil ich professionelle Standards forderte. Ich bin im Laufe der Jahre vorsichtiger geworden, reflektiere mögliche (anti-)therapeutische Effekte mit und bespreche sie mit Eltern und BetreuerInnen.“ Während also bei den meisten Gruppen aus dem institutionalisierten Umfeld der Prozess genau umgekehrt verlaufen ist, war für Junger das Ziel zu Beginn ausschließlich die Kunst. Alles andere ist mit der Zeit dazu gekommen: „Einen gesellschaftspolitischen Anspruch hatte ich am Anfang überhaupt nicht. Ich war nur fasziniert von den Ausdrucks- und Bewegungsqualitäten einiger DarstellerInnen. Jetzt nach 10 Jahren Arbeit habe ich auch Anliegen, zum Beispiel mit der *BlaueHundeHorrorShow* will ich Sex zeigen von Menschen ohne Idealmaße. Die begeisterten und noch mehr die befremdeten Reaktionen haben viele Diskussionen ausgelöst.“

Politik & Kunst

Die Inszenierungen der Blauen Hunde entstehen oft in Zusammenarbeit mit einer anderen Salzburger Theatergruppe: Für das **Theater ecce** unter der Leitung von Reinhold Tritscher schaffen Therapie oder Pädagogik Vorarbeit für die künstlerische Theaterarbeit, die „eine soziale Kunstform und somit per se immer gesellschaftspolitisch“ ist: „Ich denke, dass therapeutische oder pädagogische Arbeit die Basis für künstlerische Prozesse darstellt, quasi die ‚Ausbildungsphase‘. Für mich zählt nach innen der Prozess, den das Ensemble gemeinsam

durchlebt, nach außen der Unterschied in den Gesichtern der ZuschauerInnen: wie gehen sie in eine Vorstellung hinein und wie kommen sie wieder heraus? Ist es in der Zeit ‚dazwischen‘ nicht zu einem intensiven Dialog gekommen, dann haben wir was falsch gemacht. Dieses ‚Dazwischen‘ erfordert höchste Professionalität aller Beteiligten, ob behindert oder nicht.“ Tritscher geht von einem grundlegend partizipatorischen Theateransatz aus, in dessen Mittelpunkt „stets der Mensch in Beziehung zur Gesellschaft, die Verfassung des Menschen in bestimmten gesellschaftlichen Konstellationen“ steht. In logischer Konsequenz ist für Tritscher die Etablierung des Bereiches „cross-sectoral and community arts“ – also Kunst in „neuen sozialen Kontexten“ – in Österreich ein wichtiges Anliegen; zum Zweck der Vernetzung von KünstlerInnen und Institutionen wurde bereits eine Plattform ins Leben gerufen, die als „Anlaufstelle, Vermittlungsstelle und Planungsstelle“ für partizipatorische Aktivitäten dienen soll.

Einen noch aktiveren politischen Anspruch hat **Inter-ACT** (Graz), die seit 1999 bestehende „Werkstatt für Theater und Soziokultur“ unter der Leitung von Dr. Michael Wrentschur. Mittels interaktiven Theaterformen, die sich den öffentlichen Raum zu Nutze machen, das Publikum aktiv mit einbeziehen und Lösungsansätze zu aktuellen gesellschaftspolitischen Problemen diskutieren, sollen „Dialog, Empowerment und Partizipation“ gefördert werden. Das leitende Team besteht größtenteils aus Menschen mit Universitätsabschluss, die in den Feldern Soziologie, Kultur- und Sozialanthropologie, (Theater-)Pädagogik, Schauspiel und interaktiven Theaterformen, wie Theater der Unterdrückten, bewandert sind. Heute deckt eine Vielzahl von Workshops und Produktionen Themen wie Armutsbekämpfung, Gewaltprävention, Klima am Arbeitsplatz und eben benachteiligte Gesellschaftsgruppen wie Behinderte ab.

Einen weniger theoretischen, aber ebenso politischen Ansatz verfolgt das **aXe Körpertheater** (Graz/Vöcklabruck) mit seinen provokativen Inszenierungen: „aXe arbeitet seit 2005 mit Menschen unterschiedlicher körperlicher Befindlichkeit. Vordergründig werden diese Befindlichkeiten zur Schau gestellt, damit das Publikum aus einer voyeuristischen zu einer ästhetischen Perspektive wechseln kann. Dieser Prozess

... sich gegen das Diktat der ‚perfekten‘ Körper im Tanz zu stellen.

Daniel Aschwanden

ist irritierend, beängstigend und wird von den DarstellerInnen so umgesetzt, dass künstlerische Interpretationen möglich werden.“ Im Vergleich mit Produktionen wie *fessel* oder *seX* von aXe klingt *The Power of Dance* (**Ballettschule Monika**, Bregenz) etwas harmonischer. Die Tanz-Inszenierung von und mit Profis (Mouvements d’Ames), SchülerInnen (Volksschule Schendlingen) und behinderten Menschen (Special Olympics, Caritas Werkstätte Bludenz) entstand 2008 unter der Leitung von Monika Mayer-Pavlidis – frei nach dem Film *Rythm is it*. Dass für *Power of Dance* auch behinderte Menschen hinzugekommen sind, war zunächst nicht geplant, aber ein Gewinn: „Durch unsere Arbeit konnten wir Veränderungen in unserem Umfeld im Umgang mit Menschen mit Behinderung erkennen.“ Der künstlerische Ausdruck steht im Vordergrund.

Für Doris Reichelt, die gemeinsam mit ihrer Kollegin Barbara Sommer das Tanztheater **O-die!** (Graz) leitet, steht ebenfalls „die Kunst im Vordergrund und die Therapie ist ein wichtiger Nebeneffekt, vielleicht wäre dafür der Begriff ‚Künstlerische Therapie‘ treffend. Ich glaube, jede künstlerische Arbeit hat auch einen therapeutischen Nebeneffekt.“ Das Tanztheater O-die! wendet sich mit seinem Angebot an Menschen mit verschiedenen Behinderungen, die meist aus sozialen Einrichtungen wie dem Odilieninstitut für sehbehinderte oder blinde Menschen oder Jugend am Werk kommen. Reichelt, ausgebildete Bühnenbildnerin, Kunsterzieherin und Tanztherapeutin, entdeckte die integrative Theaterarbeit bei einem Workshop von Katalin Zanin und gründete 2003 gemeinsam mit Sommer das Tanztheater, wobei heute die belgische integrative Gruppe STAP (s. S.) als Vorbild für die Arbeit dient. Reichelt würde sich wünschen, „dass diese Arbeit etwas in der öffentlichen Wahrnehmung von Beeinträchtigung ändert“, glaubt aber, „dass das nur bei einzelnen Menschen aus dem Publikum möglich ist. Der gesellschaftspolitische Anspruch ist natürlich da, wie in jeder Theaterarbeit, aber er ist nicht der Ausgangspunkt der Arbeit.“

Martina Kolbinger-Reiner vom Mezzanin Theater (Graz) meint über ihre Arbeit im **Integrativen Theater KumEina**: „Zu der Theaterarbeit mit behinderten Menschen selbst kam ich durch die Erfahrungen, die ich mit behinderten Menschen im Freundeskreis machte, und durch die Einladung, einen

Theater-Workshop mit Menschen mit einer geistigen Behinderung als Teilnehmende zu gestalten.“ Bei diesem Projekt setzt auch sie, wie viele andere Gruppen, auf Stückentwicklung aus der Improvisation zu einem bestimmten Thema: „Die Methode, von einem Thema ausgehend Stücke selbst zu entwickeln und diese als hochwertige Theaterproduktionen zur Aufführung zu bringen, ist gerade in der Theaterarbeit mit Menschen mit einer Behinderung meiner Meinung nach unverzichtbar.“ Die **Bilderwerfer** gingen ebenso wenig von fertigen literarischen Vorlagen aus. Daniel Aschwanden, Video-, Performancekünstler und Choreograf, der sich mit Butoh-Tanz und Kontaktimprovisation auseinandergesetzt hatte, versuchte in seiner Arbeit schon früh, sich „gegen das Diktat der ‚perfekten‘ Körper im Tanz zu stellen.“ 1992 lernte er Christian Polster, Tänzer mit Down Syndrom, kennen und begann, mit ihm zusammen zu arbeiten. 1994 hatte sich diese Zweier-Gruppe um Elisabeth Löffler und Cornelia Scheuer erweitert und die Bilderwerfer waren geboren. In der Arbeit orientierten sie sich an Grundsätzen wie Hybridformen & Prozessorientierung, Interface Labor und Philosophie des künstlerischen Stadtnomadentums. Die Inszenierungen waren dementsprechend multimediale, interdisziplinäre Work-in-Progress in virtuellen Häusern; sie eigneten sich (öffentliche) Räume als temporäre Kunsträume an. Darüber hinaus entwarfen die Bilderwerfer laut mission statement „in ihren Performances Strategien, die sich gegen die Verbreitung eines normativen Körperbildes richten“ – das war aber nur ein einzelner Aspekt der Arbeit. „Wir haben etwa zehn Jahre hochintensiv zusammengearbeitet, wir hatten gleichzeitig Tourneebetrieb, haben Stücke neu geschaffen und unterrichtet. Einerseits habe ich die PerformerInnen ausgebildet, andererseits habe ich Alito Alessi von DanceAbility und viele andere ChoreografInnen und TänzerInnen von außen dazugeholt, mit dem Ziel, eine möglichst große Autonomie bei den Beteiligten zu erzeugen.“ Im Lauf der Zeit entwickelten sich Arbeitsansprüche und Ziele der Beteiligten auseinander: „Mir war völlig klar, dass ich forschungsorientierte, experimentelle Arbeit machen will, die immer wieder Ästhetiken überprüft oder versucht, radikale Positionierungen zu finden. Cornelia Scheuer hatte ein großes Interesse am Text, also an sehr klas-

sischen Theaterformaten, das hat sie ja dann auch realisiert und ausgelebt. Elisabeth Löffler hatte wiederum sehr starkes Interesse am Gesang.“ Weil sich keine Nachfolge fand, um „das Projekt professionell weiter zu führen“, kam es 2001 zum Ende der Bilderwerfer. Es gab aber auch danach immer wieder gemeinsame Projekte unter dem alten Label. „Ich glaube, es hat sich verzweigt. Insofern hat sich eines der Ziele durchaus eingelöst, nämlich dass nach dieser Zeit die Leute, die das durchlaufen haben, autonom und selbstermächtigt arbeiten können; und das ist ja wirklich der Fall.“ **Elisabeth Löffler:** „Für mich bedeutet Tanzen, meinen Körper als meinen Körper zu erleben und nicht über die (ab)wertenden Maßstäbe der Gehenden Mehrheit definieren zu lassen;“ Löffler ist – unter anderem – Tänzerin und Rollstuhlbenutzerin. Gemeinsam mit Aschwanden und Polster hatte sie in Köln einen Kontaktimprovisations-Workshop von Alito Alessi (Gründer von DanceAbility) für Menschen mit und ohne Behinderung besucht. Die Themenstruktur der Inszenierungen der Bilderwerfer entwickelte sich erst mit der Zeit. „Da Bilderwerfer die einzige Tanz- und Performancegruppe war, bei der Künstlerinnen und Künstler mit und ohne Behinderung professionell zusammenarbeiteten, fiel am Beginn der Arbeit der Fokus oft auf die ‚Behinderten-Integrations‘-Thematik. Mit Ende der 1990er Jahre traten neue Themen in den Mittelpunkt der Arbeit: Die intensive Auseinandersetzung mit Text, Sprache, Musik, das Einbeziehen von Neuen Medien und dem Internet als einem neuen, auch beispielbaren Raum, dem Publikum als Teil der Performance und vor allem auch Zeit-Räume, die sich zwischen 12 Stunden und bis zu 40 Stunden bewegen konnten.“ Seither hat Löffler neben den Bilderwerfern auch mit der Gruppe toxic dreams und Doris Uhlich zusammengearbeitet. **Cornelia Scheuer** entdeckte schon früh ihre Leidenschaft für das Sprechtheater und ist ebenfalls Rollstuhlfahrerin. „Tanzen wollte ich immer, nur sah sogar ich eine gewisse Realitätsfremde in diesem Wunsch. Bis ich Herrn Aschwanden kennen lernte und dieser mich zu einem Workshop bei Alito Alessi mitnahm. Über die Contact Improvisation begriff ich, dass jeder Körper ästhetisch ist und Tanz eigentlich mein Medium.“ Eine Beeinflussung der öffentlichen Wahrnehmung mittels ihrer Arbeit sucht Scheuer

nicht explizit: „Ich will nicht mit dem moralischen Zeigefinger auf der Bühne stehen. Es verändert sich etwas dadurch, dass ich tue, was ich tue und gesehen werde. Die Behinderung spielt automatisch mit, der Rollstuhl ist mit auf der Bühne, jedes Thema bekommt eine zusätzliche Dimension, weil ich eine Behinderung habe. So wie bei jedem/jeder anderen KünstlerIn auch: durch die Persönlichkeit und wie er/sie sich an Themen annähert. Aber ganz ehrlich, der politische Anspruch liegt doch auch im Auge des/der Betrachters/in. Für mancheN ZuschauerIn ist eine Sex-Szene zwischen einem Rollstuhlfahrer und einer nichtbehinderten Frau schon provokativ und politisch brisant, weil sie Vorurteile in Frage stellt. Für meinen Partner ist das nichts Neues und er versteht die Aufregung darüber nicht.“ Mit dem Medienecho hat Scheuer jedenfalls ähnliche Erfahrungen gemacht wie Wolf Junger von den Blauen Hunden: „Die Presse hat lange gebraucht um ehrliche Kritik zu äußern. Am Anfang war es natürlich Rührung. Nach der ersten schlechten Kritik, die auf ein Stück von den Bilderwerfern abzielte, war ich glücklich. Da nahm uns die Presse endlich ernst.“ Als emanzipierte Solo-Künstlerin und nach der Erfahrung mit der eher non-hierarchischen Gruppe Bilderwerfer betrachtet sie das Verhältnis zwischen nicht behinderter künstlerischer Leitung einer Gruppe und behinderten PerformerInnen mitunter problematisch: „Es ist eine Gratwanderung. Die behinderten Künstler und Künstlerinnen (das Selbstvertrauen ist noch nicht lange bei behinderten Menschen da, in so eine Berufsgruppe vorzudringen) sind noch zu jung, um schon als ChoreografInnen zu arbeiten. Es fehlt auch an Bildungsmöglichkeiten. Nichtbehinderte ChoreografInnen – zumeist aus der freien Szene – die sich für eine Zusammenarbeit mit Menschen mit Behinderung interessieren, machen das auch gut. Bedenklich finde ich es immer, wenn es aus Betreuungseinrichtungen entsteht, weil es dann oft in Richtung ‚Was tun wir – die BetreuerInnen – nicht alles für unsere Behinderten‘ geht. Die DarstellerInnen werden dann für ihre Leistung nicht bezahlt, weil sie die Sozialleistungen verlieren würden – die Gagen streicht der Verein ein. Im besten Fall verwendet er sie für die nächste Produktion. Das kann sogar Richtung Freak-Show gehen, wenn die behinderten Menschen in eine Rich-

Nach der ersten schlechten Kritik, die auf ein Stück von den Bilderwerfern abzielte, war ich glücklich. Da nahm uns die Presse endlich ernst.

Cornelia Scheuer

tung gezwungen werden, die nicht aus ihnen selbst kommt.“ Allerdings, so muss man erwähnen, zeigen Theater Malaria und die Blauen Hunde, dass das Umfeld einer Betreuungsorganisation keineswegs automatisch bedeutet, dass die Beteiligten nicht ihren Wünschen entsprechend agieren können oder dass die künstlerische Qualität nicht gegeben wäre. Scheuer fügt noch eine rezente Erfahrung hinzu: „Besondere Situationen entstehen immer bei Festivals für behinderte Menschen, die nicht behinderte Menschen organisieren. Sie kennen die Bedürfnisse nicht oder vergessen sie einfach, wie bei *sicht:wechsel* im Rahmen von Linz09: Ich habe an einem Tanz-Workshop teilgenommen, der für behinderte und nicht behinderte Menschen ausgeschrieben war, und es war keine Behinderten-Toilette vorhanden. Weit und breit nicht. Das ist für eine Teilnehmerin mit Elektrorollstuhl wirklich zum Problem geworden!“ Ähnliche Erfahrungen haben Florian Jung (Ensemble ProArte), Vera Rebl (Austrian DanceAbility Movement) oder auch die Mitglieder von *danse brute* gemacht (s. S. 40).

Hörend und gehörlos

Hörbehinderte Menschen und Gehörlose haben zumindest einen strukturellen Vorteil: die Österreichische Gebärdensprache ist seit 2005 als Minderheitensprache anerkannt.

McBee, die Grazer „Stadt-Pantomimin“ mit bürgerlichem Namen Sabine Wallner, ist mit durchschnittlich zwei Produktionen pro Jahr und etlichen Workshop-Angeboten in Österreich, Deutschland und der Schweiz unterwegs; Ihre Inszenierungen beruhen auf literarischen Vorlagen, Stummfilmen oder freier Impro. Dabei bemerkt sie, dass „ihre Tätigkeit als Pantomimin so wie Leiterin von Workshops zum Umdenken und zu einer merklich offeneren Haltung und Akzeptanz von Menschen mit Defiziten führt. Leider gibt es aber in Österreich kaum Pantomimen-Kultur und keine staatlich anerkannte Pantomimeausbildung.“ Seit 2000 hat McBee eine eigene Probe- und Spielstätte zur Verfügung, die den Bedürfnissen von hörbehinderten KünstlerInnen und dem Publikum entgegenkommt: das McBee Studio, ausgerüstet mit einer induktiven Leitung für HörgeräteträgerInnen. Aber auf Grund eines vertrackten Nachbarschafts-Disputes und einer „schizophrenen gesetzlichen Situation“ kam es zu einer gefühlten „behördlichen Stilllegung“: Weil der Zugang zum Studio über Verkehrsflächen fremder Grundstücke führt, fühlt sich ein Nachbar „in seiner Lebensqualität beeinträchtigt“ – ironischerweise aber nicht auf Grund von Lärm, sondern weil eben Menschen an seinem Haus vorbeigehen. Das

für Wallners „existenzgefährdende“ Urteil (Untersagung des Veranstaltungsbetriebes abends und am Wochenende) wurde ausgerechnet im Jahr 2003 gefällt, als Graz Kulturhauptstadt Europas war, und verhinderte damit internationale Koproduktionen. Trotzdem: „Wir machen weiter, hoffen auf weitere Förderungen, mehr Breitenwirkung, die über die steirischen Landesgrenzen hinaus geht und eine übergeordnete Instanz, die das vorhandene Gerichtsurteil überprüfen könnte, ohne dass es für uns zu einer finanziellen Mehrbelastung führt. Ein ‚Jahrhunderttalent‘ wie McBEE (so die Berliner Dozentin Anke Gerber) darf nicht untergehen.“

2003 war andernorts ein etwas optimistischeres Jahr: In Linz wurde das **Manus Deaf Theater** gegründet. Mit einem Team von gehörlosen DarstellerInnen wurde eine Märchen-Trilogie inszeniert, deren durchaus auch therapeutischer Charakter unterstrichen wird: *Hänsel und Gretel*, *Sieben auf einen Streich* und *Asche in Gold*, eine Adaptierung von *Aschenputtel*. Auch die **tanzfabrik-wien** hat *Aschenputtel* und *Rotkäppchen* inszeniert. Mario Mattiazzo, gebürtiger Brasilianer, Tänzer und Choreograf sowie Mitglied des Serapions-Ensembles, gründete 1994 die *tanzfabrik-wien*, um eigene Ideen umsetzen zu können. Er „erweiterte ab dem Jahr 2000 das kreative Potential der *tanzfabrik-wien*, indem er sein Augenmerk auf die Arbeit mit gehörlosen Menschen richtet und sie in seine Produktionen einbindet.“ Die Produktionen setzen sich seither mit verschiedenen Möglichkeiten der Kommunikation gehörloser wie hörender Menschen auseinander, wie zum Beispiel der Österreichische Gebärdensprache.

Beim *Europäischen und internationalen Gehörlosentheater Festival* wiederum stellen diese zwar den Werkstoff der Inszenierungen, nicht aber das Thema. 2010 fand das Festival zum elften Mal, dieses Jahr unter dem Motto „Vielfalt statt Einfalt“ statt; vor allem in Wien, aber auch in Salzburg, Niederösterreich, Burgenland, Kärnten und Tirol wurden europäische und internationale Produktionen sowie Filme und Workshops angeboten. Der Themenkreis schloss heuer vor allem aktive Demokratie, Bürger- und Menschenrechte ein und setzte sich mit aktuellen Möglichkeiten der Selbstbestimmung von StaatsbürgerInnen in ehemals kommunistischen Ländern auseinander. Die künstlerische Leitung des Festivals teilen sich Herbert Gantschacher und Horst Dittrich. 1993 hatten die beiden **ARBOS** gegründet, eine „Vereinigung zur Förderung des Neuen Musiktheaters, von Szenischen Konzerten, Jugendtheater, Gehörlosentheater, Inszenierten Räumen, Theatralischen Ausstellungen sowie Formen grenzüberschreitender Kunst.“ Gantschacher: „Das künstlerische Konzept von ARBOS beginnt bei Neuem Musiktheater und hört bei Gehörlosentheater auf oder umgekehrt – nur eine

Kennen Sie die Gebärde für Integration? Die linke Hand wird über die rechte Hand geführt, eine Hand bleibt über der anderen – das ist nicht Gleichberechtigung!

Herbert Gantschacher

solche Bandbreite macht echte künstlerische Arbeit möglich! Dafür haben wir auch die besten Beispiele, wie etwa die Wiederentdeckung des österreichischen Philosophen Wilhelm Jerusalem.“ ARBOS und das Festival sind bewusst nicht im FUNDUS, der Datenbank für integrative Kulturarbeit, verzeichnet. Gantschacher dazu: „Ich sehe die Zusammenarbeit mit gehörlosen KünstlerInnen als Selbstverständlichkeit an und nicht als so genannte integrative Kulturarbeit. Gehörlose und hörende KünstlerInnen arbeiten gleichberechtigt bei ARBOS. Die in Österreich geführte Diskussion über Integration bedeutet für uns jedoch nicht das Anstreben von Gleichberechtigung! Kennen Sie die Gebärde für Integration? Die linke Hand wird über die rechte Hand geführt, eine Hand bleibt über der anderen – das ist nicht Gleichberechtigung! ARBOS und seine gehörlosen KünstlerInnen bevorzugen das gleichzeitige Nebeneinanderführen beider Hände – das bedeutet Gleichberechtigung.“

Integration vs. Inklusion

Gantschacher begründet damit, weshalb manche KünstlerInnen und Gruppen heute den Begriff der Inklusion vorziehen, wie er zum Beispiel in der UN-Behindertenrechtskonvention benutzt wird: Er meint die *Integration* aller Menschen in die Gesamtgesellschaft, deren aktive, selbstbestimmte und gleichberechtigte Teilhabe und darüber hinaus die Aufhebung von Behinderung als abgrenzendes Unterscheidungsmerkmal. Weil der Begriff neu ist und sehr hohe Ansprüche impliziert, wird er nicht überall verwendet. „Ich habe Integration lieber als Inklusion, weil er vorsichtiger ist und weniger Illusionen hervorruft. Aber ich werde ihn verwenden, wenn er sich durchsetzt“, meint Wolf Junger von den Blauen Hunden. Hans Scharinger von Kraud & Ruam sieht es so: „Integrative Bestrebungen führen zur Inklusion. Wir bezeichnen unser Ensemble als integrativ, weil wir unsere Theaterarbeit als einen Weg sehen, dessen Ziel die Inklusion ist.“ Jürgen Heib,

kuk-theater, bevorzugt „mittlerweile durchaus auch den Begriff inklusiver anstelle von integrativer Theaterarbeit. Ich plädiere dafür, dass die Gruppen als Teil der Szene ‚Darstellende Künste in Österreich‘ verstanden werden sollen – in konsequenter gedanklicher Fortsetzung des Begriffes Inklusion.“ Iris Hanousek-Mader steht den Begriffen eher skeptisch gegenüber: „Wie lange wird Inklusion der korrekte Begriff für ‚ein Leben miteinander‘ sein? Für uns in der Malaria bedeutet das Wort Integration nur, das der/die KünstlerIn Assistenz benötigt. Das hat nichts mit einer Bewertung der Person zu tun!“ Cornelia Scheuer bevorzugt wie auch Reinhold Tritscher Inklusion, und betont, dass „diese Begriffe allerdings eines gemeinsam haben: wenn im Leben und in der Gesellschaft einer dieser Zustände wie Integration oder Inklusion schon gelebt werden würde, bräuchte man die Begriffe nicht mehr.“ Ansonsten gehen die AkteurInnen pragmatisch mit Begriffen um – die wenigsten lehnen zum Beispiel den Ausdruck ‚behindert‘ explizit ab. Jürgen Heib: „Ich plädiere für einen weitaus offeneren Umgang hinsichtlich der Terminologie. Es war gewiss notwendig auch eine sprachliche Sensibilisierung im Umgang mit Behinderung zu erreichen, dennoch glaube ich, dass es problematisch ist, den Diskurs unter dem Primat der politischen Korrektheit zu führen. Unsere Beschreibung des kuk-theaters („DarstellerInnen mit und ohne besondere Bedürfnisse“ und „Menschen mit und ohne psychosoziale Handicaps“) resultiert natürlich aus der Bestrebung, möglichst korrekte Formulierungen zu finden, selbst auf die Gefahr hin, dass man neutrale und abstrakte ‚Plastikwörter‘ einführt, die wenig bewegen. Ganz im Gegensatz zur tatsächlichen Theaterarbeit, die natürlich mit Leidenschaft und emotional – ohne Rücksicht auf politische Korrektheit – durchzuführen ist.“ Ähnlich sieht das auch Reinhold Tritscher, Theater ecce: „Politische Korrektheit ist für mich als Künstler völlig irrelevant. Ich habe als Regisseur und Darsteller ausschließlich Verantwortung meinen DarstellerInnen gegenüber und da ist Indiskretion zu vermeiden. Wir verweigern uns in der Regel der Schublade Behindertentheater, da wir uns als Theater-

schaffende verstehen. Trotzdem akzeptiere und schätze ich natürlich auch die Position, dass gerade Arbeit mit Menschen mit Behinderung besondere Rahmenbedingungen braucht.“

Marginalisierung – Kapital oder Fluch?

Zum allgemeinen Tenor: „Wir sind unterfinanziert.“ Auf meine Frage, ob man von der Arbeit mit dem jeweiligen Projekt eigentlich leben kann, lautete die Antwort der AkteurInnen immer schlicht und einfach: „Nein.“ Es gibt natürlich einige hauptberufliche KünstlerInnen, aber die Projekte werden mit wenigen Ausnahmen letztlich durch andere Tätigkeiten – seien sie nun künstlerisch, kunstnah oder -fern – querfinanziert; „es ist eine Arbeit für IdealistInnen“, meint Doris Reichelt, Tanztheater O-die!, und Cornelia Scheuer: „Ich kenne keine einzige behinderte Tänzerin in Wien, die nur als Tänzerin überleben kann. Ich selbst arbeite zwanzig Stunden in einem Behindertenberatungszentrum, damit ich mir Kunst ‚leisten‘ kann. Mein politisches Anliegen ist eine größtmögliche Vielfalt in der Kunst, wir können diese Vielfalt aber nur haben, wenn kleinere Projekte auch gefördert werden, um an die Öffentlichkeit zu kommen – selbst wenn dies in dem Sinne auch heißen würde, dass es vielleicht ein bisschen Bevorzugung gäbe in der Verteilung der Kultur-Subventionen.“

Daniel Aschwanden formuliert das von Tritscher und Scheuer angesprochene Dilemma und die damit verbundene Gefahr folgendermaßen: „Tatsächlich war das schon immer ein bisschen eine ‚Catch-22‘ Geschichte, dass man einerseits gegen eine Marginalisierung angekämpft hat, andererseits aber genau diese Marginalisierung eigentlich als Kapital einsetzen

musste oder wollte oder sollte, um Ressourcen, Gelder und Förderungen aufzumachen – die aber letztendlich doch immer wieder auch auf Ausgrenzung hinauslaufen.“ Wolf Junger formuliert das Ziel seiner Arbeit optimistisch, wenn auch, vielleicht, einen Hauch utopisch: „Wenn es zur Inklusion kommt, wird auch diese Kunstsparte verschwinden und das ist gut so. Langfristiges Ziel ist schon das Ende jeglichen Behinderten-theaters. Also auch das Ende der Blauen Hunde.“

Epilog

„Im übrigen gibt es sie nicht, die Sparte ‚Darstellende Kunst von und mit Menschen mit Behinderungen‘. Jedenfalls nicht als Sparte. Und die Gruppen sind bedingt durch ihre unterschiedlichen Möglichkeiten des emotionalen, körperlichen und verbalen Ausdrucks und daher in ihren Arbeitsweisen im Hinblick auf ihre ästhetischen Zielsetzungen zum Teil schwer unter einen Hut zu bringen“, sagt Jürgen Heib, kuk-theater.

Kann ein Mensch mit Lernschwäche RegisseurIn sein? Ein Mensch ohne Beine PerformerIn? Selbstverständlich, aber mit dieser Frage bewegen wir uns nicht mehr im Kunst-Diskurs, sondern irgendwo zwischen Gesellschaftspolitik, Ideologien und Wissenschaft. In wie weit *ist* ein Mensch behindert und in wie weit *wird* er behindert – durch äußere gesellschaftliche Gegebenheiten und Denkmuster, die auch sein Selbstbild prägen? Wozu ist er tatsächlich (nicht) fähig und wer kann das beurteilen? Damit wären wir wieder bei Pineda, seiner Karriere und dem Down Syndrom. Wahrscheinlich sind Utopien angebracht, wenn es um die Veränderung von gesellschaftlichen Normen geht.

Xenia Kopf ist ausgebildete Grafikerin und studiert Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien.

www.sicht-wechsel.at
www.sicht-wechsel.at/datenbank.php
www.diakoniewerk.at/de/408/
www.kshm.at/html/theater.html
www.kuk-linz.at/frames.htm
www.schraege-voegel.at/
www.sli-ooe.at/node/18
www.theater-delphin.at/
www.lebenshilfe-leoben.at/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=40&Itemid=42
www.lebenshilfe-salzburg.at/aktivitaeten/blaue-hunde.html
www.theater-ecce.com/

www.interact-online.org/
www.axekoerpertheater.at/
www.ballettschule-monika.at/powerdance_welcome.htm
www.tathethe.at/
www.mezzanintheater.at/kumeina.htm
bilderwerfer.com/twiki/bin/view/PPP/WebHome
www.elisabethloeffler.at/
www.theaterohneboden.at/
members.inode.at/307242/Seite1_silde_new.html
www.theatermanus.at/
www.tanzfabrik-wien.at/
www.arbos.at

Tanz und Theater inklusive in Österreich

Die Rahmenbedingungen

Von Vera Rebl und Sonja Browne

(T)räume

Kennen Sie den Traum: Sie stehen vor einer Tür, die Sie öffnen wollen, aber die Klinke ist so hoch oder jedes Mal, wenn Sie die Klinke knapp erreichen, schwebt die Tür davon? So geht es uns ständig. Ich komme zur Probe, an der Tür klebt ein Zettel „Probe für A.D.A.M. heute in Studio B“. Ist der Studiowechsel für andere TänzerInnen ein kleiner Umweg, so ist er für die Mitglieder der Performance-Gruppe A.D.A.M. (Austrian DanceAbility Movement) eine mittlere Katastrophe. Fragen über Fragen türmen sich auf und behindern die Probenarbeit: Ist Studio B barrierefrei zugänglich? Ist es möglich, die Fahrtendienste jetzt noch umzuleiten? Wie erkläre ich Personen mit Lernschwierigkeiten den Ortswechsel am Telefon? Habe ich jemanden zur Verfügung, die/der all das organisiert?

Wer – wie A.D.A.M. – außerhalb von Institutionen arbeiten will, hat es schwer. Die wenigsten Proberäume sind barrierefrei zugänglich, von WC's für RollstuhlfahrerInnen kann man meist nur träumen. Eine kontinuierliche Arbeit ist dadurch sehr erschwert. Es besteht zwar die Möglichkeit, nach Turnsälen zu suchen und sie von der jeweiligen Schule zu mieten, doch diese sind üblicherweise in allen Ferien gesperrt – warum eigentlich? Die Räume könnten auch in den langen Ferien genutzt werden und würden sogar Miete einbringen.

Auch als BesucherIn von Aufführungen tun sich jede Menge Barrieren auf: viele Theater verfügen gerade über zwei Rollstuhlplätze, die oft nicht einmal nebeneinander liegen. TheaterbesucherInnen ohne Behinderung würden es als Zumutung empfinden, wenn sie nicht neben ihrem/r PartnerIn sitzen könnten – für Menschen, die einen Rollstuhl benutzen, ist das oft die Realität. Auch mit anderen barrierefreien Einrichtungen sieht es traurig aus (Leitlinien für blinde Personen, Induktionsschleifen, ...). Backstage ist das noch weit schlimmer, es gibt kaum einen Ort, wo auch hinter der Bühne Barrierefreiheit gegeben ist. Es muss gesagt werden, dass nicht einmal unsere Vertretung, die IG Freie Theaterarbeit, problemlos zugänglich ist (Stufen, der Lift viel zu klein). Dort werden Vorträge angeboten, doch leider kann man sie als Rollstuhlfahrerin nicht konsumieren. Was wir für unsere Ar-

beit dringend brauchen sind Proberäume und Auftrittsstätten, die barrierefrei und leistbar sind. Derzeit leisten wir unseren Kulturbeitrag nur unter großen Anstrengungen und stets am Rande der Selbstausschöpfung.

Finanzierung

In welcher Form werden Ausbildung, Theaterproduktionen und die kontinuierliche Arbeit von Tanz- und Theatergruppen mit Menschen mit Behinderungen finanziert? Derzeit schieben sich die Förderstellen der Bereiche Kunst und Soziales gegenseitig die Verantwortung zu. 2008 gab das Bundesministerium für Soziales und Konsumentenschutz zu verstehen, dass nur mehr arbeitsrelevante Projekte gefördert werden, für Kunst und Sport seien ab sofort die entsprechenden Ministerien zuständig. Dass es sich bei Theater ebenfalls um Arbeit handelt, schien kein geltendes Argument zu sein. Das Ministerium für Unterricht, Kunst und Kultur ordnet inklusiven/s Tanz und Theater prinzipiell der Abteilung VI/7 zu, die sich mit regionalen Kulturinitiativen, soziokulturellen Projekten etc. befasst. Die Abteilung 2 (Musik und Darstellende Kunst) fühlt sich hier nicht zuständig.

Auf Länderebene zeichnet sich ab, dass die Steiermark und Oberösterreich durchaus gewillt sind, inklusive Projekte zu fördern und zwar aus Geldern, die sowohl der Kunst als auch dem Sozialen gewidmet sind. Für die anderen Bundesländer gilt dies bisher nicht.

Mit etwas Glück konnten in den letzten Jahren inklusive Gruppen mehr schlecht als recht durchkommen mit Unterstützungen durch Bezirksvorstehungen (in Wien) oder die Stadt (Linz, Abteilung Kultur), private kleinere Firmen, Vereine, Licht ins Dunkel, Spenden, Eigenmittel, Gratisarbeit, Ehrenamt oder Preise (Gesundheitspreis der Stadt Linz; Solidaritätspreis der Diözese Linz). Kontinuierliche Arbeit scheint bisweilen nur möglich zu sein, wenn sich ein Verein findet, der Kunst in Form einer Werkstätigkeit definiert und so als eine Art Betreuungs- bzw. Beschäftigungstherapieangebot organisiert. In dieser Weise arbeitet die tanz.montage im Verein Balance und das Theater Sägwerk Mariensee im Karl Schubert Haus.

Wäre es in Österreich möglich, das Modell des Theater STAP aus Belgien zu übernehmen? Diese Theatergruppe von 19 Menschen mit Behinderungen, die seit nunmehr 20 Jahren kontinuierlich gemeinsam arbeiten, ist, organisatorisch gesehen, eingebettet in ein sogenanntes dagcentrum, was bei uns einer Werkstatt entspricht. Alle Belange des Werkstättenalltags und der Betreuung werden von sozialen Behörden finanziert. Alle Belange des Theaters (Gagen, Regie, Musik, Technik, Choreografie, Requisite, Kostüme etc.) werden aus Fördermitteln für den Kunstbereich finanziert. Dazu erwirtschaftet die Theatergruppe durch ihre rund 70 Auftritte im Jahr auch einen gewissen Eigendeckung.

Aus- und Fortbildung

Auch das ist ein schwieriges Kapitel für TänzerInnen und Theater-schaffende mit Beeinträchtigung: Die erste Ausbildung für DanceAbility-Teacher kam auf Drängen von Sonja Browne, Helmut Brunner-Plosky und Vera Rebl 2006 zustande. Gemeinsam haben wir Alito Alessi beschworen, eine Ausbildung in Wien abzuhalten und viel Organisationsarbeit unentgeltlich übernommen. Als Folge organisiert *ImpulsTanz* heuer bereits das dritte Teacher Training.

Weitere Bildungsmöglichkeiten für Menschen mit Beeinträchtigungen fehlen bis heute. Auf Anfrage beim Tanzquartier Wien, ob sie uns mit Informationen helfen können, wurden wir auf die Workshops verwiesen. Doch außer Improvisations-Workshops ist für Menschen mit Behinderungen so gut wie alles verschlossen. Beispielsweise scheiterte ein Versuch, beim Workshop *Remixed Release* von Susanne Bentley im Tanzquartier teilzunehmen, an der Kursleiterin, die meinte, dass der Workshop nicht geeignet sei – obwohl er ausdrücklich für „alle Levels“ ausgeschrieben war. Erfreuliche Gegenbeispiele zeigen, dass die Workshops durchaus geeignet sein können, wenn KursleiterInnen wie Loïc Touzé kein Problem mit der Anwesenheit von Menschen mit Beeinträchtigung bei seinem Release-Workshop beim *ImpulsTanz*-Festival haben.

Der Versuch von Sonja Browne, Michael Turinsky und Vera Rebl, Adam Benjamin (London) mithilfe des Tanzquartiers nach Wien zu bringen, ist im Sand verlaufen. Die Vereine Danse Brute und DanceAbility waren nicht finanzkräftig genug und das Tanzquartier hat die Sache dann nach monatelangem Bemühen nicht mehr weiterverfolgt. Aus dieser Not heraus hat der Verein DanceAbility 2007 das Programm *Teachers Up(grade)* gegründet und selbst finanziert: Es werden interessante Menschen eingeladen, für interessierte Menschen Fortbildung zu halten. Den Auftakt machte Alito Alessi

mit einer Zusatzwoche (Upgrade) für DanceAbility-Teacher, es folgte Angelika Holzer mit Kindertanz und im Mai 2010 kommt Wolfgang Stange (AMICI Dance Theatre/London) für eine Woche nach Wien.

Folgende Fragen zum Thema „Wie kann eine Tanz-/Theaterausbildung, an der behinderte Menschen teilnehmen können, aussehen?“ stehen im Raum: In welchem Rahmen kann die Ausbildung zum/r zeitgenössischen TänzerIn für behinderte Menschen stattfinden? Soll oder kann eine Integration in bestehende Ausbildungsinstitute und Tanzgruppen geschehen oder wäre es der bessere Weg, einen ‚geschützten Rahmen‘ dafür zu bieten, etwa nach dem Modell KünstlerInnenarbeitsplätze bzw. KünstlerInnengruppen in Werkstätten (in der bildenden Kunst gibt es ja inzwischen einige derartige Formen)? Welche Qualifikationen sollen die BegleiterInnen/AnleiterInnen von TänzerInnen mit Behinderungen haben?

DanceAbility etwa propagiert die Forderung, dass eine Tanz- bzw. Theaterausbildung so stattfinden sollte, dass Menschen mit Behinderung in die bestehenden Ausbildungen eingeladen werden, statt im so genannten ‚geschützten Rahmen‘ zu bleiben, dass sich Menschen mit Behinderung in die Welt hinauswagen und nicht – schon wieder – institutionalisiert arbeiten. „Ich denke, dass die Begleiter-/Trainer-/AnleiterInnen von TänzerInnen mit Behinderung neben ihrer Qualifikation noch eine Extra-Portion Offenheit, Experimentierfreude, Flexibilität und Spaß am Neuen mitbringen sollten – das wünschen wir uns doch sowieso von allen.“ (Vera Rebl)

Zielgruppe, Publikum, Anerkennung

Inklusive Kunst genießt in Österreich einen exotischen Status. Es werden vom Publikum (das oft aus Angehörigen besteht), von so genannten BetreuerInnen und AssistentInnen, auch von theater- bzw. tanzschaffenden KollegInnen damit verschiedene Bereiche assoziiert, die diesem Arbeitsbereich weder gerecht werden noch seinem Weiterkommen Gutes tun: Therapie, Hobby, genialer Wahnsinn, Freakshow etc.

Man traut Behinderten wohl keine selbstständigen künstlerischen Äußerungen zu und schon gar nicht, dass sie mit dieser Kunst Geld verdienen sollen und können. Aufgrund der nicht vorhandenen künstlerischen Ausbildungsmöglichkeit für behinderte Menschen findet Professionalisierung in diesem Bereich nur schleppend und mit größtem idealistischen Einsatz der Beteiligten statt, auch das ein Grund, warum inklusive Kunst in Österreich noch nicht ernst genommen wird.

Vernetzung

In Österreich existiert zweifelsohne eine große Zahl von Tanz- und Theaterprojekten im Behindertenbereich. Sie bestehen tatsächlich in der Spanne zwischen Therapie/Hobby/Professionalität. Um jedoch die Qualität dieser Initiativen zu erhöhen und ihnen Möglichkeiten der Finanzierung zu erschließen wird es nötig sein, dass sich die Initiativen untereinander vernetzen. In einigen Ländern Europas hat die Vereinigung EUCREA, die sich eben diese Vernetzung und Professionalisierung von künstlerischen Projekten behinderter Menschen zur Aufgabe gemacht hat, Niederlassungen. Bisher gibt es kein österreichisches Büro von EUCREA. Wer könnte hierzulande die Trägerschaft eines solchen übernehmen, wer würde sich engagieren, wer finanziert?

Erste Bemühungen, eine Datenbank der österreichischen inklusiven Gruppen und KünstlerInnen mit Behinderungen zu schaffen, gingen vom Verein Integrative Kulturarbeit rund um Alfred Rauch und Prof. Elisabeth Braun in Linz aus. Eine Interessenvertretung dieser Gruppen und EinzelkünstlerInnen gibt es allerdings bis dato hier nicht. Die Agenden einer solchen Gemeinschaft wären vielfältig und allesamt der Professionalisierung in diesem Bereich dienlich: Schaffung von Infrastruktur, Finanzierungszuständigkeiten, Räumen, Aus- und Fortbildungsmöglichkeiten für Behinderte; gemeinsames Auftreten der behinderten KünstlerInnen und inklusiven Gruppen in der Öffentlichkeit und damit die Verbesserung der Sichtbarkeit; Medienarbeit; Austausch, Information, Dialog; Organisation von Kursen, Tagungen, Festivals; Agentur-Vermittlung;

Auftrittsmöglichkeiten/Festivals

Wo ist inklusiver/s Tanz/Theater zu sehen? Wo sind unsere ‚Arbeitsplätze‘? In diesem Zusammenhang kommt wieder einmal der Spruch „Der Weg ist das Ziel“ zum Tragen, denn es ist der Weg, also die Probenarbeit, die unsere Haupttätigkeit zu sein scheint. Aufträge für Auftritte sind selten und selbst Theaterräume anzumieten ist aufgrund der fehlenden ernstzunehmenden Finanzierung unleistbar bzw. es sind kaum barrierefreie Theater oder beispielbare Räume vorhanden oder zugänglich. Rühmenswerte Ausnahme ist das Theater des Augenblicks. Mit einigen Umwegen wären auch die Backstage-Bereiche von brut, Off-Theater und Theater Akzent geeignet. Das heißt auf ein halbes Jahr Probenarbeit (die wiederum meist nur ein bis ein paar Mal wöchentlich für ein paar Stunden stattfindet, in den allerseltensten Fällen täglich) folgen oft ein bis zwei Auftritte im eigenen Bundesland. Abgespielt.

Nun gibt es aber in Österreich seit 2007 das Festival *sicht:wechsel* in Linz rund um den engagierten Schauspieler und Kulturmanager Alfred Rauch. Jährlich sind in diesem Rahmen österreichische, aber auch internationale Produktionen zu sehen, es werden Workshops, Diskussionen und Ausstellungen bildender Kunst von behinderten Menschen angeboten. In Wien gab es eine Zeit lang ähnliche Festivals vom Verein SOB 31, seit 2008 organisiert SOB 31 sogenannte Sommerakademien. Performances stehen aufgrund mangelnder Ressourcen nicht mehr regelmäßig auf dem Plan. Weitere Festivals in Österreich, die auch inklusive Gruppen programmieren, sind: Theatermerz Graz, Tengel Tangel (Steiermark), *Ostertanztage Salzburg* und natürlich das *Europäische und internationale Gehörlosentheater Festival* veranstaltet von ARBOS – Gesellschaft für Musik und Theater.

Auf europäischer Ebene sieht es da schon etwas bunter aus, zu nennen wären hier die Festivals *wildwuchs* (Schweiz), *Kultur vom Rande* (Deutschland), *tanzbar bremen* (Deutschland), *apostrof* (Prag), *asfalt art* (Meran). Bislang gelang es keiner österreichischen inklusiven Gruppe mit Ausnahme der ehemaligen Bilderwerfer rund um Daniel Aschwanden, ihr Programm in zeitgenössischen Tanz- oder Theaterfestivals zu präsentieren, die nicht auf die Kunst behinderter Menschen spezialisiert sind. *ImpulsTanz*, das saisonale wienerische Aushängeschild des zeitgenössischen Tanzes, hat auf diesbezügliche Anfragen noch nicht reagiert. Angesichts des Bekanntheitsgrades inklusiven Tanzes und Theaters und des vorherrschenden mitleidigen Bildes von behinderten Menschen, das von Licht ins Dunkel hierzulande transportiert und auch zum großen Teil gelebt wird, wundert das nicht.

Sonja Browne: Tänzerin, Choreografin, Trainerin und Begründerin von *danse brute*, ein Improvisationskollektiv, das sich mit dem breiten Bewegungsspektrum von Menschen mit Behinderungen beschäftigt; wirkte bei Editta Braun/Salzburg, Willi Dorner/Wien, AMICI/Großbritannien und Theater STAP/Belgien mit; erarbeitet seit 1999 im Rahmen von *danse brute* in enger Zusammenarbeit mit Menschen mit und ohne Behinderungen Tanzstücke und Performances, www.dansebrute.org.

Vera Rebl: seit 2003 Tänzerin, Ausbildung zur DanceAbility-Trainerin bei Alito Alessi, 2006 Gründung der Compagnie A.D.A.M. (Austrian Dance-Ability Movement), arbeitet als Tänzerin, Tanz-Trainerin, Choreografin und Qualitätsmanagerin, www.danceability.at.

Wir müssen die Budgettöpfe *gewaltsam* öffnen!

Gesprächsrunde zu Arbeitsansätzen und -bedingungen im Tanz und Theater inklusive

Moderiert von Xenia Kopf und Carolin Vikoler

Sonja Browne (danse brute), Florian Jung (proArte), Vera Rebl (DanceAbility) und Hana Zanin (Ich bin O.K.) trafen sich im barrierefreien Theater des Augenblicks. Die Gesprächsrunde wurde sogleich zu einem ersten Vernetzungstreffen inklusiver Gruppen mit dem Ziel, sich bald wieder zu treffen, um gemeinsam stärker aufzutreten und für Förderung, Räumlichkeiten und Anerkennung zu kämpfen. Das nächste Treffen findet am 12. Juni um 14h in den Räumlichkeiten vom Verein Ich bin O.K. statt¹. Alle Interessierte sind herzlich eingeladen, daran teilzunehmen.

Die Begrifflichkeit und die *political correctness*

gift: Wir möchten anfangs die Frage nach den Begrifflichkeiten stellen: Tanz und Theater mit Menschen mit Behinderung bzw. jetzt heißt es Menschen mit besonderen Bedürfnissen, haben wir das nicht alle? Der Wunsch nach der so genannten *political correctness* lässt uns alle paar Monate einen neuen Begriff prägen: integratives Theater, Tanz inklusive. Auf der anderen Seite wirkt sich die Begrifflichkeit natürlich auf das Denken aus und die Arbeit an den Begriffen ist unverzichtbar. Welche Begriffe verwendet ihr selbst für eure tägliche Arbeit?

Sonja Browne: Michael Turinsky würde den Begriff inklusiver Tanz verwenden. Er selbst ist Spastiker – sagt man das so?

Florian Jung: Also mich stört es nicht, und ich glaube Michael auch nicht.

S. B.: Wir nennen es nicht integrativen Tanz, weil man niemanden rein integriert in etwas, was es schon gibt, oder einer war da und der andere darf mit, sondern gemeinsam schaffen wir etwas.

F. J.: Und zwar alle die mit dem Themenkreis etwas anfangen können und künstlerisch arbeiten. Integrativ hieße, dass wir jemanden rein nehmen müssen, der vorher draußen war. Wir aber wollen gleichberechtigt arbeiten, egal wer behindert ist und wer nicht, solange es künstlerisch überzeugend ist.

S. B.: Wer tanzt bei uns mit: TänzerInnen mit und ohne Behinderung. Aber in Wirklichkeit tanzt bei danse brute mit, wer den Weg zu uns gefunden hat, interessiert und KünstlerIn ist, vielleicht auch keine Möglichkeit hatte sich auszubilden.

F. J.: Ich bin kein Schauspieler mit Behinderung, ich bin rollstuhlfahrender Schauspieler, also ich bin Schauspieler mit Zusatzqualifikation.

Vera Rebl: Ich hab oft ein Problem damit, dass die Behinderung schon fast als Qualität gesehen wird.

F. J.: Gerade beim Film z. B. sucht man einen Rollstuhlfahrer, der dann zweimal begabt durchs Bild fährt. Ich weiß, was du meinst Vera, aber ich bin auch froh, dass ich mich auf die Sachen bewerben kann, denn als Alternative habe ich keinen Job. Bei einem Angebot frage ich immer nach dem/der RegisseurIn, was hat er /sie gemacht. Dass ich aufgrund meiner Qualifikation und nicht meiner Behinderung besetzt werden möchte, ist eine andere Geschichte. Nur davon sind wir noch relativ weit weg. Ich habe mich jetzt mit der Zwischenlösung abgefunden, dass ich zu diesen Castings gehe und irgendwann ist ein/e RegisseurIn so begeistert von mir, dass er/sie mich aufgrund meiner Qualifikation besetzt, aber dafür muss er/sie die Qualifikation erst kennenlernen.

Konzept und Notwendigkeit der künstlerischen Arbeit

S. B.: Danse brute ist ein organisch gewachsener Verein. Ich bin Tänzerin seit immer, was mir irgendwann zu wenig war, habe Sozialarbeit studiert und bin in der Werkstätte von Jugend am Werk gelandet, wo ich einen Tanzkurs machen sollte. Das war ein Desaster, weil ich mir gedacht habe, wie kann ich für Leute, die ihre Beine nicht bewegen können, Sprünge und Drehungen umsetzen? Und erst durch die Arbeit mit den Menschen habe ich mich für Improvisation interessiert. So ist im Laufe der Zeit ein Improvisationskollektiv entstanden, und

die einzelnen Menschen übernehmen möglichst gleichwertig einmal das Training oder die Choreografie.

Und jetzt sind wir vielleicht an dem Punkt, wo es einige Gruppen inklusiver Kunst gibt und wir sollten uns definieren und zusammen raufen im Sinne einer IG und gemeinsam um Förderung etc. kämpfen ...

Alle: Tun wir eh gerade!

Hana Zanin: Genau, damit wir so stark werden, um auf uns aufmerksam zu machen, und nicht immer irgendwohin – in eine soziale Richtung – geschoben zu werden, sondern Kunstförderung erhalten!

Meine Schwiegermutter, Katalin Zanin, die den Verein Ich bin O.K. vor 30 Jahren gegründet hat, brachte mich mit der Thematik zusammen, zuerst als Tänzerin, dann immer mehr als Pädagogin und Choreografin. Das Schöne ist, wir haben eine Vorarbeit von 30 Jahren, 80 Mitglieder und einen Namen. Seit September bin ich jetzt die Leiterin, Katalin ist in Pension und wir versuchen gerade, auch das Unterrichtskonzept von Ich bin O.K. weiterzuentwickeln, denn ich komme als Tänzerin von einer klassischen Schule, habe mich dann sehr viel mit zeitgenössischem Tanz und Improvisation auseinandergesetzt. Der Verein hat die letzten Jahre sehr viel geleistet beim Schwerpunkt ‚Gesellschaftssensibilisierung‘. Und es gab ein gutes Programm, das das Publikum bewegt hat.

gift: Aber der Verein hat eher an der Schnittstelle von ästhetischer Arbeit und sozialpädagogischer gearbeitet?

H. Z.: Genau, jetzt können wir mit regelmäßigem Training eine tiefergehende Arbeit und Intensität ausbauen, dass wirklich eine Gruppe entsteht mit einer soliden tänzerischen Ausbildung. Mein Mann und ich haben ein Training zusammengestellt. Ich nenne das O.K.-Technik: klassisches Training wird mit zeitgenössischen Techniken und Improvisation ergänzt. Mein Mann unterrichtet HipHop, es gibt Gruppen, die sich mit Rhythmik und Kreativem Tanz beschäftigen ...

gift: Es gibt die Kritik, oder zumindest Diskussionsbedarf, wenn bei einer Produktion mit Menschen mit Behinderung die Regie keine Behinderung hat oder bei Workshops die Leitung – provokant gefragt: Muss die Leitung Behinderungserfahrung haben?

H. Z.: Also wir haben alle eine Behinderung, ich z. B. mit meiner Sprache, ich bin Tschechin. Also *nein* wäre meine Antwort, wenn die Person offen und sensibel arbeitet.

F. J.: Wir wollen ja immer davon weg, dass die Behinderung eine Qualifikation ist. Und sowohl Hana als auch Attila Zanin haben überzeugt mit ihrer Arbeit.

Positive Diskriminierung und Quotenbehinderte

S. B.: Ich denke da an die Frauenquote – muss man nicht doch gezielt fördern, damit behinderte Menschen an Leitungspositionen kommen, bis das Thema Behinderung durch Qualifikation ersetzt ist? Als Frau brauche ich z. B. schon ein bisschen mehr Unterstützung.

F. J.: Schon, aber ich sträube mich immer dagegen der Quotenbehinderte zu sein. Die Zielvorstellung sollte sein, dass die Qualifikation stimmt. Und ich glaube, wir kommen schneller dort hin, wenn wir selber als behinderte KünstlerInnen uns diesen Anspruch vor Augen halten.

S. B.: Und woher kriegen, wenn du keine Ausbildung machen kannst?

F. J.: Das ist ein extra Thema. Dazu müssen die Barrieren im Kopf fallen. 1998 habe ich mit meiner Schauspielausbildung angefangen und musste an einem Konservatorium eine Aufnahmeprüfung machen, an dem normalerweise keine gefordert ist. Die Schauspiellehrerin hat meine Arbeit nie kommentiert, bis ich sie darauf angesprochen habe und sie meinte, dass sie ja nicht wisse, was ich kann. Daraufhin hab ich von ihr gefordert, dass sie von mir verlangt, was sie braucht und ich schaue, ob es möglich ist. Erst in dem Moment hat sie begonnen mit mir zu arbeiten. Und ich fürchte, da hat sich nicht viel verändert. Die Schauspiellehrerin hat mir vier Jahre später am Ende meiner Ausbildung nicht einmal die Hand gegeben, was hoffentlich jetzt nicht mehr vorkommt. Gerade wenn es um die Ausbildung von Behinderten geht, könnte es gut sein, wenn das auch wer z. B. im Rollstuhl macht. Denn es braucht behinderte Menschen, die sich zutrauen zu unterrichten. Und es fehlt darüber hinaus an Leuten, die keine Angst haben mit Behinderten umzugehen.

V. R.: Was man schon auch mitdenken muss, ist, dass über unsere Köpfe hinweg so viel passiert. Immer ist irgendein Fachmensch gekommen, der uns gesagt hat, wie es geht, uns therapiert oder beglückt hat. Deswegen sind Leute mit Behinderung auch ziemlich skeptisch, wenn jemand ohne Behinderung kommt und uns wieder unterrichtet. Ich hab sicher engere Grenzen, wenn ich was zeigen möchte, aber

es ist etwas anderes, wenn ich etwas erkläre, als wenn eine – gute – Pädagogin kommt und was erklärt.

F. J.: Es geht auch um die Vorbildwirkung. Während eines Auftritts in Deutschland ist im Publikum eine Frau im Rollstuhl gesessen und ich habe mir gedacht: ich spiele nicht nur meine Rolle, sondern ich beweise auch dieser Rollstuhlfahrerin, wenn sie künstlerisch tätig werden wollte, dann würde sie jetzt an meinem Beispiel sehen, dass es möglich ist.

Gesellschaftspolitischer Auftrag und Sichtbarkeit

V. R.: DanceAbility macht Eigenproduktionen und ich biete DanceAbility-Workshops mit verschiedenen Niveaus an, eine offene Gruppe freitags und das *Teachers Upgrade* für Leute, die schon länger dabei sind. Wir laden auch immer wieder Menschen ein, wie beispielsweise im Mai Wolfgang Stange, um uns fortzubilden, aber das ist teuer. Weiterbildung ist sehr schwierig für Menschen mit Behinderung. Das einzige, was eigentlich offen ist, sind die Improvisationsworkshops. Ich weiß nicht, ob sich die Lehrenden denken, dass wir stören, uns wehtun oder ob sie nicht wissen, wie sie mit uns umgehen sollen. Das Problem liegt sicher auch in der Ausbildung der Tanz- und TheaterpädagogInnen. Und es hat mit unserem Kulturkreis zu tun: Der Großteil der Menschen denkt, dass man nur tanzen oder Theater spielen kann, wenn man einer gewissen Norm entspricht, wenn wer tanzt, der etwas dicker ist, kommt das Gelächter.

gift: So steckt natürlich auch der gesellschaftspolitische Auftrag in eurer Arbeit, das Bild, das Menschen von Behinderung haben, zu verändern.

V. R.: Ich versuche das auch oft nur durch meine Anwesenheit. Vor 14 Tagen war ich im Tanzquartier bei einem Workshop, der ausgeschrieben war für ‚All Levels‘, und man hat mich nicht rein gelassen: „We are rolling on the floor“ – „No problem“ – „But we are getting up“ – „Ok, can I try it?“ – „No, you would be frustrated“. – Ich glaube aber, dass ich dort war und die Leiterin mich weggeschickt hat, macht ihr Probleme, denn sie meinte immer wieder in der Gruppe, diese oder jene Übung wäre für die weggeschickte Frau nicht möglich. Bei einem *ImPulsTanz*-Workshop war der Leiter (Loïc Touzé) zuerst auch irritiert und nach drei Tagen hat er gesagt, dass er sehr viel gelernt habe.

gift: Also nebenbei ist ein Teil deiner Arbeit, die Menschen herauszufordern und provokant zu sein?

V. R.: Ist es schon eine Provokation, wenn ich wo hingehere und sage, hallo ich bin da? Es fängt schon in der Schule an, die Kinder dürfen nicht in die normale Schule gehen. Wieso starren mich Kinder in meinem Rollstuhl an? Weil sie nicht wissen, was ein Rollstuhl ist. Stattdessen müssen die Kinder in die Sonderschule, in eine Ausgrenzungsschule.

S. B.: Der Tanz und das Theater sind auch Abbild dieser gesellschaftlichen Situation und dass du dich jetzt hinstellst im TQW und sagst, ich mach da einfach mit, ist dringend notwendig.

F. J.: Wie gesagt, es geht um die Barrieren im Kopf. Ich arbeite jetzt im zehnten Jahr und habe immer wieder Nischenprogramme gespielt – Homosexualität, Einsamkeit, Behinderung im Alter. Und erst mit der letzten Produktion bin ich davon weggegangen, habe eine Komödie gespielt, die super angekommen ist und das ist dringend notwendig. Elisabeth Braun hat gesagt, es gibt keinen Unterschied zwischen behinderter und nicht-behinderter Kunst, es gibt nur Kunst, die gefällt oder nicht gefällt. Und mich interessiert nur die Kunst, die gefällt. Natürlich braucht man, wenn behinderte Menschen im Ensemble sind, Unterstützung; es müssen AssistentInnen da sein, es muss das abgenommen werden, was Behinderte nicht können. Da sind wir noch weit weg davon, aber es ist die Zielvorstellung.

Inklusion und Öffentlichkeit

S. B.: Mich hat das Festival *Kultur vom Rande* in Deutschland gefragt: ist das auch sichtbar, dass ihre TänzerInnen behindert sind, denn nur solche Gruppen passen in unser Festival. Also es ist schon die Einstellung dieser Festivals: Wir kümmern uns um die Kunst behinderter Menschen, aber es muss schon sichtbar sein, damit man unsere gute Tat auch sieht.

Ich schreibe in Preetexten auch nie Behinderung rein, stattdessen schreibe ich „Improvisationstheater“. Aber dann kommen von außen die Fragen: bei einem Auftritt meinte eine ältere Dame, dass da schon dabei stehen müsse „mit behinderten Menschen“, weil das ist ja eine besondere Leistung.

V. R.: Ich schreibe extra nichts davon. Manchmal reagieren die ZuschauerInnen sehr überrascht und positiv. Einmal hatte

Ich bin kein Schauspieler mit Behinderung, ich bin rollstuhlfahrender Schauspieler, also ich bin Schauspieler mit Zusatzqualifikation.

Florian Jung

ich eine finnische Tänzerin zu Gast und ich habe finnische Kulturvereine eingeladen, aber ohne den Verweis auf die Behinderung. Drei Leute sind wirklich gekommen und waren total weg, u. a. ein Literaturprofessor, der meinte, es wäre ihm eine Freude, wenn sie zu einem seiner Gedichte einen Tanz macht. Das fand ich sehr schön.

S. B.: Ich möchte nicht gleich durch den Presstext in die Schublade gesteckt werden. In der Beschreibung von danse brute steht „ein Kollektiv von Tanzschaffenden mit und ohne Behinderungen“ als Nebensatz. Also es steht dann schon explizit da, weil es wahrscheinlich noch nötig ist. Vielleicht in zehn bis zwanzig Jahren nicht mehr.

gift: Wenn es nicht dabei stünde, würde dann ein Teil des Publikums nicht mehr kommen?

H. Z.: Bei uns auf jeden Fall, viele suchen solche Angebote und wollen informiert werden. Unser Bildungs- und Kulturverein heißt Ich bin O.K. – der Menschen mit und ohne Behinderung und damit ist es von vornherein klar. Bei den Aufführungen unserer Gruppen ist es wichtig, dass dieses Publikum extra angesprochen und auf unsere Arbeit aufmerksam wird.

gift: Und grad bei Förderstellen ist es sicherlich wichtig, es zu thematisieren. Aus welchem Budgettopf bekommt ihr Geld? Aus dem Kunst- oder Sozialtopf?

V. R.: Ich kann nicht mitreden, mich haben sie überall abgelehnt.

S. B.: Neben dem Kunsttopf habe ich vom Sozialministerium letztes Jahr 6.000 Euro bekommen. Heuer haben sie gesagt: wir fördern nur Arbeit und Integration, gehen Sie zum Kunstministerium. Diese meinten: wir fördern nur, wenn die Stadt Wien fördert. Dass die Stadt Wien uns nicht gefördert hat, war dann auch meine Schuld, da muss man sich halt darum kümmern. Ich glaube, die neuen KuratorInnen sind ganz ok.

H. Z.: Ich glaube auch zu sehen, dass sie unsere Arbeit als

Kunst sehen wollen und nicht als Sozialarbeit. Beim Gespräch mit dem neuen Kuratorium haben sie gefragt, wieso sie gerade uns fördern sollen, da es so viele Gruppen in diesem Bereich gibt. Und ich habe gespürt, es soll wirklich um eine künstlerische Qualität gehen und nicht, weil unsere TänzerInnen halt behindert sind. Da ich neu in der Stadt bin, suche ich gerade jemanden, der schon länger in Wien produziert, um gemeinsam eine Produktion zu machen.

gift: Und du versuchst wieder bei der Kunstabteilung Geld zu bekommen?

H. Z.: Ja, wir wollen ja Kunst machen!

F. J.: Bei Förderstellen muss man persönlich vorbeigehen und so behindert wie möglich sein. Darüber darf man auch nicht nachdenken. Ich bin jetzt lange gefördert worden von der Abteilung soziokulturelle Projekte ...

S. B.: Aber die Kunstabteilung wäre eigentlich unsere zuständige!

F. J.: Ich habe trotzdem meinen Antrag sowohl bei den soziokulturellen Projekten als auch in der Theaterabteilung abgegeben, wohl wissend, dass mich diese zum Soziokulturellen weitergeben, aber ich habe mir gedacht: ihr sollt euch wenigstens mit mir befassen müssen! Was mich aber sehr gefreut hat: die KuratorInnen haben mir beim Gespräch versichert, dass sie uns nicht bevorzugt behandeln werden. Ich habe die Gleichstellung gefordert, nicht die Nische.

S. B.: Jetzt wäre der Zeitpunkt, an dem wir nicht mehr einzeln hingehen, sondern gemeinsam sagen: es gibt die Szene, wir arbeiten künstlerisch, wir machen keine Therapie und kein Hobby!

F. J.: Ich war irgendwann an dem Punkt, dass ich versuche zu Geld zu kommen, egal woher. Es gibt eine Geldquelle, die ich nicht nennen möchte, wo ich aus Prinzip nicht ansuche, die ist mir zu defizitorientiert – arm und Mitleid. Aber sonst ist

die Hauptsache, dass ich arbeiten kann und zwar so, wie ich mir das vorstelle. Und wenn ich den Stellen vielleicht noch 25mal meinen Antrag hinlege und diese sich nicht zuständig fühlen, dann geben sie mir vielleicht irgendwann doch die Kohle von wo ich sie bekommen sollte. Wir müssen die Töpfe der Stellen, die für uns zuständig sind, *gewaltsam* öffnen, statt dass sie uns offen stehen.

gift: Wie sieht es mit der Wahrnehmung eurer Arbeit aus? Gibt es Anerkennung von KollegInnen/Presse/Öffentlichkeit, in welchen Redaktionen landen die Berichte über eure Arbeit?

S. B.: In den Bundesländern ist es viel besser, die OÖ Nachrichten bringen schon was, aber in Wien ist ein gewisser Snobismus da. Kein Zufall, dass das *sicht:wechsel*-Festival in Linz stattfindet und nicht in Wien. Wien ist die Hauptstadt der Kunst.

H. Z.: Aber welcher Kunst? Unser Verein hatte letzthin eine Aufführung und unsere einzige Presse waren die Seitenblicke! Und auch nur, weil wir in der Staatsoper gearbeitet haben.

F. J.: Aber Pressearbeit ist natürlich auch eine Sache persönlicher Kontakte, anrufen ... Oder es heißt: wir haben gerade vor zwei Wochen etwas über Behinderung gemacht, wir können nicht schon wieder ...

gift: Ach so, da gerade gestern über das Burgtheater berichtet wurde, können wir heute nicht schon wieder!

S. B.: Wir haben auch kein Budget für Pressearbeit.

V. R.: Und selber nicht die Kapazitäten. Es wäre beispielsweise toll, wenn wir uns gemeinsam eine Person für die Pressearbeit leisten.

S. B.: EUCREA ist ja genau so was. Wieso machen wir das nicht hier? EUCREA ist die Vereinigung behinderter KünstlerInnen in Europa. Ich bin gerade in Kontakt mit der deutschen Zweigstelle, um das auch in Österreich aufzubauen. – Schreiben die mir zurück, dass ich den Namen nicht benutzen darf und sie nehmen ja auch österreichische Institutionen auf. Aber die können mich hier nicht unterstützen bei Proberäumen oder Förderungen. Die wollen die Mitgliedsbeiträge! 150 Euro im Jahr kostet das.

F. J.: Ich fahre regelmäßig zu Fachforen zu verschiedenen Themen, mit RegisseurInnen, WissenschaftlerInnen ... Es werden Fortbildungen zu Maskentheater, Tanzpädagogik etc. angeboten. Ich finde es immer wieder bezeichnend, wie weit uns die Deutschen voraus sind. Es käme niemand auf die Idee, so was in Wien zu organisieren. In Oberösterreich wird jetzt von *sicht:wechsel* versucht eine Datenbank aufzubauen.

S. B.: Man braucht einen barrierefreien Raum, ein Büro, man braucht wen, der das betreibt, der z. B. Pressearbeit macht. Also ich sehe das gar nicht so abstrakt, sondern wir könnten das sehr konkret angehen.

V. R.: Einen Raum bei der IG könnten wir z. B. nicht nehmen - nicht barrierefrei.

Abschaffung der eigenen Arbeit in der Zukunft

S. B.: Ich wünsche mir, dass sich diese Arbeit erübrigt und selbstverständlich ist. Dass wir einfach als KünstlerInnen inhaltlich arbeiten – wir haben jetzt beispielsweise auch nicht über unsere Methoden gesprochen! Man ist immer beschäftigt mit Geld, Räumlichkeiten und dann kommt hoffentlich der Tag, an dem wir uns inhaltlich auseinandersetzen können und nicht die Strukturen besprechen.

F. J.: Genau, dass man sich aufs Arbeiten konzentrieren kann. Und dass niemand mehr fragt, ob jetzt wer behindert ist oder nicht auf der Bühne. Dass man vielleicht erst im Nachhinein drauf kommt, dass Behinderte mitgespielt haben, denn man geht in eine Produktion aus Interesse und nicht, um Behinderte zu sehen, sonst sind wir wieder im Zoo. Ich will wegen künstlerischer Qualität und weil ich dem Publikum gefalle wahrgenommen werden und Geld bekommen. Natürlich braucht es Ausbildungsstätten, die ganz normal Aufnahmeprüfungen für behinderte KünstlerInnen anbieten.

H. Z.: Ich wünsche mir auch, dass die Leute sehen, dass jede/r alle Ansprüche hat, künstlerisch arbeiten zu können. Aktuell ist ein Raum unser Problem. Wir haben so viele Anfragen und Interessierte, die mit und bei uns tanzen wollen. Mit dem kleinen Raum kommen wir nicht mehr klar und einen anderen können wir uns nicht leisten.

V. R.: Ich würde mir auch wünschen, dass wir uns mehr auf die inhaltliche Arbeit konzentrieren können. Eine Raumbörse wäre schön. In der Proberaumliste der IG ist eigentlich nichts für uns dabei. Das gleiche Problem stellt sich bei den Auftrittsorten: Für das Publikum ist es schon leichter möglich, Theater zu besuchen, aber der Backstage-Bereich ist oft nicht barrierefrei. Das Theater des Augenblicks geht natürlich, das Off-Theater, das Theater Brett, das Theater Akzent – aber das kann man sich als freie Gruppe nicht leisten.

gift: Was sind eure aktuellen Projekte?

S. B.: Wir haben am 9.4. Premiere im Vienna International Theater, ein Stück über Hermes, den Gott der Frechheit. Mich interessiert der Witz, das Nicht-Ernste, das Nicht-Konzeptionelle, das Unbewusste. Ich habe in letzter Zeit bei sehr vielen konzeptionellen Dingen mitgearbeitet und ich wollte einfach Tanz machen. Wir sind gute Improvisateure, stehen jetzt aber vor der Herausforderung, uns aufeinander einzustellen und auf die Musik. Das ist für mich ein Ziel für die Zukunft: Technik für Menschen mit Behinderung umsetzen, was kann ich fordern, wie kann ich es fordern? Das ist in dem Stück ein großes Thema: die tanztechnischen Barrieren, die wir gemeinsam ummähen.

V. R.: Das neue Stück von A.D.A.M. (Austrian DanceAbility Movement) behandelt die Ruderalflora. Das sind die Pflanzen, die nicht gewünscht sind, sondern sich einfach festsetzen,

Steine sprengen, sich den Platz erobern. Am 21. 5. haben wir Premiere im Theater des Augenblicks – danach gibt es ein Showing der TeilnehmerInnen des Lehrgangs mit Wolfgang Stange (AMICI Dance Theatre, London).

H. Z.: *Moham in dir* hat schon in Deutschland stattgefunden und wird jetzt weiterentwickelt als eine Mischung aus zeitgenössischem Tanz und HipHop. Moha ist ein blütenförmiges Symbol des nordamerikanischen Indianerstamms der Hopi und steht für die Harmonie der vier Naturkräfte Feuer, Wasser, Luft und Erde, welche im Gleichgewicht sind. Aber die Prophezeiung sagt, dass unser Leben aus dem Gleichgewicht geraten ist, genauso wie wir selbst. Die Welt läuft so schnell und unter Druck ab – wie kommen unsere TänzerInnen mit dem Tempo klar? Wir sind mit dem Stück nach Spanien und Tschechien eingeladen. Nebenbei laufen die Kurse und es kommen ständig neue Zustände, weil sich immer mehr Menschen dafür interessieren.

F. J.: proArte legt eine kreative Pause ein, weil wir beim Kuratorium nicht fristgerecht eingereicht haben. Als Einzelkünstler mache ich jetzt die Regie bei einem Tanztheaterprojekt, das im Oktober im Theater des Augenblicks rauskommt mit einer neu gegründeten Gruppe, Moving People. Zusätzlich habe ich ein Schauspielangebot von einem Regisseur, mit dem ich gut kann. Ich habe viel Spannendes vor, bei dem auch die Behinderung keine Rolle spielt ...

¹ Vernetzungstreffen am Samstag 12. Juni, ab 14h, Ich bin O.K., Goethegasse 1, 1010 Wien. Bitte um Anmeldung bei Hana Zanin: h.zanin@ichbinok.at, 0676 84 98 21 100.

Sonja Browne: Tänzerin, Choreografin, Trainerin und Begründerin von *danse brute*, ein Improvisationskollektiv, das sich mit dem breiten Bewegungsspektrum von Menschen mit Behinderungen beschäftigt; wirkte bei Editta Braun/Salzburg, Willi Dorner/Wien, AMICI/Großbritannien und Theater STAP/Belgien mit; erarbeitet seit 1999 im Rahmen von *danse brute* in enger Zusammenarbeit mit Menschen mit und ohne Behinderungen Tanzstücke und Performances, www.dansebrute.org.

Vera Rebl: seit 2003 Tänzerin, Ausbildung zur DanceAbility-Trainerin bei Alito Alessi, 2006 Gründung der Compagnie A.D.A.M. (Austrian DanceAbility Movement), arbeitet als Tänzerin, Tanz-Trainerin, Choreografin und Qualitätsmanagerin, www.danceability.at.

Florian Jung: seit 10 Jahren künstlerischer Leiter und Darsteller des Ensemble proArte, seit 2006 regelmäßige Theater- und Filmarbeiten in Deutschland und Österreich.

Hana Zanin: studierte Tanz am Tanzkonservatorium Prag und Tanzpädagogik an der Folkwang Hochschule in Essen; Engagements in verschiedenen Theatern und Tanzensembles in Tschechien, der Slowakei, Österreich, Deutschland und der Schweiz; seit 9 Jahren als Tänzerin, Pädagogin und Choreografin Zusammenarbeit mit Ich bin O.K.; seit Juni 2009 hat Hana Zanin mit ihrem Mann Attila die Leitung des Vereins übernommen.

Xenia Kopf ist ausgebildete Grafikerin und studiert Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien.

Carolyn Vikoler ist Theaterwissenschaftlerin, Mitarbeiterin der IGFT und Mitglied des Theaterensembles *daskunst*.

Reise in andere Welten

Die Erarbeitung der *Elling*-Inszenierung der Theatergruppe Sägework Mariensee

Von Petra Jendrzejek

„Was ist eigentlich die wirklich große Tat? In der Stadt leben ja Tausende von Menschen, die sich ohne eine kleine Pille oder ein stärkendes Gläschen nicht einmal in den Laden an der Ecke trauen. Wer sind dann die eigentlichen Helden? Sind es nicht der ängstliche Mann, die ängstliche Frau, die ihrer Angst trotzen und ganz einfach aus dem Haus gehen, ins unbarmherzige Licht der Straße treten, unter die stechenden Blicken der anderen?“ (aus dem Roman *Blutsbrüder* von Ingvar Ambjörnson)

Nicht für alle ist es so leicht am Leben in der Gesellschaft teilzunehmen. Da gibt es die ‚Anderen‘, für die das Betreten der Straße oder eines Einkaufszentrums eine unüberwindliche Hürde darstellt, für die das Benützen des Telefons zum Alptraum wird und die Unterstützung brauchen, um das Leben in einer eigenen Wohnung zu meistern. Und dabei sind die Träume und Sehnsüchte gar nicht so anders, wie bei den so genannten ‚Normalen‘. Dass diese Menschen ihre Lebensziele erreichen und ihre Sehnsüchte erfüllen können, ist nicht selbstverständlich. Inwieweit tragen wir als Gesellschaft zu diesem Zustand bei und wie könnte das verändert werden? Wo liegen die eigentlichen Hürden und Unüberwindlichkeiten? Haben denn die so genannten Andersartigen nicht auch das Recht ihre Wünsche und Träume zu leben und etwas zur Gestaltung der Welt beizutragen? Und würde das die Gesellschaft nicht vollkommener machen – im Sinn von vollständiger, vielfältiger?

Elling und Kjell Bjarne werden aus der psychiatrischen Anstalt entlassen und bekommen vom Staat eine Wohnung zur Verfügung gestellt. Diese Maßnahme dient der Wiedereingliederung in die Gesellschaft und der Sozialpädagoge Frank versucht die zwei Sonderlinge bei der Bewältigung des Alltags zu unterstützen. Allerdings sind die beiden Männer grundverschieden, was sich auch in ihren Wünschen und Sehnsüchten ausdrückt. Während Kjell davon träumt seinem höchsten Lebensziel, einer Partnerschaft, näher zu kommen, träumt Elling davon Anerkennung als Künstler, als Poet zu erhalten.

Frank, der Betreuer, wird in dieser Inszenierung von einem tatsächlichen Sozialpädagogen dargestellt. Gewollt und beabsichtigt. Es geht darum, soziale Arbeit mit einem humorvollen Blick zu sehen und die Rolle von PädagogInnen in ihren Möglichkeiten und Unmöglichkeiten kritisch zu hinterfragen, ohne Hoffnungslosigkeit aufkommen zu lassen. Natürlich steckt auch das Bestreben dahinter mit der Produktion in den eigenen Reihen, also im Karl Schubert Haus,

Gedankenanstöße anzuregen.

In dieser Inszenierung teilen sich vier Menschen mit Beeinträchtigung die Rolle des Protagonisten Elling. Ganz bewusst wird die Figur, deren Traum es ist, als Künstler und Poet anerkannt zu sein, von Bewohnern des Karl Schubert Hauses gespielt. Der Wunsch der BewohnerInnen nach Respekt, Wahrnehmung und Anerkennung wird immer wieder in verschiedenen Gesprächen zum Ausdruck gebracht. Und das ist nur zu verständlich. Es ist kein passives Wunschdenken, sondern sie arbeiten seit Jahren dafür, proben ein halbes Jahr durchschnittlich vier bis sechs Stunden pro Tag und stehen speziell in der Intensivphase vor der Premiere in nichts den ProfessionistInnen der Gruppe nach.

In diesem Miteinander, in diesem gemeinsamen Bemühen etwas zum Ausdruck zu bringen, in dem Moment kurz vor der Aufführung, während der Aufführung und auch danach, verschwindet der Unterschied zwischen Profi, BegleiterIn, BewohnerIn, MusikerIn oder LichttechnikerIn.

Die Geschichte steht immer im Vordergrund – und nicht ob Menschen mit Behinderungen beteiligt sind. Wichtig ist, dass das Publikum mit der Geschichte so verbunden ist, dass es gar nicht mehr darüber nachdenken kann, ob Menschen mit Behinderungen mitspielen oder nicht. Wenn es dann auch noch gelingt, auf der Bühne einen Zauber hervorbringen, den das Publikum spüren kann, dann haben wir für einen Augenblick Inklusion gelebt. Inklusion mit dem Bewusstsein, dass wir als menschliche Gemeinschaft – nur ausgehend von allen und mit allen gemeinsam – vollkommen sind.

Die SchauspielerInnen des Karl Schubert Hauses bestehen darauf, Stücke zu nehmen, die es schon gibt. Mit der Zeit und in vielen Gesprächen konnte ich nachvollziehen, warum dieses Anliegen so stark vertreten wird. Die Menschen, mit denen ich zusammenarbeite, leben schon seit Jahren in Einrichtungen, weil sie durchgehend Begleitung bei der Bewältigung ihres Alltags benötigen. Die Begegnung mit einem

Wichtig ist, dass das Publikum mit der Geschichte so verbunden ist, dass es gar nicht mehr darüber nachdenken kann, ob Menschen mit Behinderungen mitspielen oder nicht.

Theaterstück eröffnet ihnen eine neue Welt, die sie von sich aus nicht betreten können. Da ich sehr großen Wert darauf lege, die Welt des Autors, die Geschichte und das Leben der Figuren verständlich zu machen und zu übersetzen, entdecken die BewohnerInnen diese fremde Welt immer mehr, können teilhaben am Innenleben der Figuren und finden Gemeinsamkeiten mit ihrer eigenen Welt.

Darum befrage ich im Jahr zuvor die Mitspielenden zu ihren Wunschthemen und suche dann in Bezug zu ihren Themen und meinem Ansatz als Vertreterin der Organisation und als Künstlerin mit einem gesellschaftspolitischen Auftrag nach passenden Stücken. In der ersten Probezeit, die wesentlich mit dem Erzählen, Vermitteln und Übersetzen der Geschichte zusammenhängt und in der sehr viel improvisiert wird, haben sich dieses Jahr fast alle Rollen herauskristallisiert. Das heißt beim Improvisieren konnten die SchauspielerInnen in verschiedene Rollen schlüpfen und mit der Zeit zeigten sich oder verbalisierten sie ihre Vorlieben.

In dieser Inszenierung ist die Bühne ein Raum, ein Kasten aus Metallrohren, eckig, getrennt vom Publikumsraum. Guckkastenbühne. Es gibt ein Innen und ein Außen. Es gibt ein ‚Ausgeschlossen sein‘ und ein ‚Mit dabei sein‘. Was führt dazu, dass der Eintritt oder der Austritt erschwert wird? Welche Rolle spielt dabei der Rest der Gesellschaft?

Die Rolle der Gesellschaft bekommt eine verstärkte Bedeutung. Der Schauplatz des Stücks wird von Oslo in eine Kleinstadt nach Niederösterreich verlegt. Es dient der

Intention, die Diskussion und die Auseinandersetzung mit dem Thema Behinderung und deren gesellschaftliche Zusammenhänge im kommunalen Raum anzuregen. Außerdem tauchen verschiedene Randfiguren der Bevölkerung auf, die im ursprünglichen Theaterstück nicht vorkommen und die vom betreuenden Team gespielt werden. Hier werden die drei verschiedenen Grundeinstellungen zu Behinderung – Ignoranz, Ablehnung und Idealisierung – verkörpert. Es verdeutlicht, dass diese Einstellungen ein wesentlicher Grund dafür sind, dass Menschen mit Behinderung kaum eine Chance haben am inklusiven Leben in der Gemeinschaft teilzuhaben. Doch Ziel bleibt die Inklusion, das heißt, dass irgendwann in der Gesellschaft der Platz der so genannten Andersartigen als notwendiger und unverzichtbarer Teil eines großen Ganzen gesehen wird – die so genannten Andersartigen, die nicht erst integriert werden müssen, sondern die wir von vorn herein und selbstverständlich als einen vollwertigen und gleichberechtigten Teil unserer menschlichen Gemeinschaft erkennen.

Seit November 2009 arbeitet das Team der integrativen Theatergruppe Sägewerk Mariensee an dem Theaterstück *Elling* von Axel Hellstenius (nach dem Roman *Blutsbrüder* von Ingvar Ambjörnsen), das am 9. Juli Premiere in Aspang hat und im Oktober in Wien gezeigt werden wird. Angeschlossen an das Karl Schubert Haus beschäftigen sich neun Menschen mit Behinderung (starke kognitive und psychische Beeinträchtigungen), drei Betreuerinnen, ein Profi-Schauspieler und ich als Regisseurin gemeinsam mit dieser Thematik.

Peetra Jendrzejek: Geschichtenerzählerin, Puppenspielerin, Kreativtrainerin (Mal- und Gestaltungstherapie Wien) sowie Theaterpädagogin (BUT) i. A.; seit 2004 für den Bereich Theater im Karl Schubert Haus zuständig.

Premiere von *Elling*: 9. 7. 2010, Mariensee

www.kshm.at

Der zerrissene Körper im Tanz

Corinne Eckenstein traf sich mit Bert Gstettner und Michael Turinsky zu einem Gespräch über ihre gemeinsame Arbeit an *S*Cargo*, welche am 9. Februar im Kuppelsaal der TU Wien Premiere hatte. *S*Cargo* ist Bert Gstettners dreiteilige choreografische Inszenierung des Kuppelsaals zur Musik von Bernard Parmegiani und Günther Rabl. Über die performativ-inszenatorische Arbeit hinaus ereignet sich ein integratives Zusammenspiel von sieben TänzerInnen mit unterschiedlichsten Backgrounds.

Corinne Eckenstein: Wie ist eure Zusammenarbeit entstanden?

Michael Turinsky: Ich habe vorher mit Sonja Browne von *danse brute* gearbeitet, einem Kollektiv von behinderten und nicht behinderten TänzerInnen, das irgendwann begann im Tanz*Hotel bei Bert zu proben. 2009 habe ich selber versucht ein Stück zu choreografieren. Als Bert die Aufführung sah, ist er auf mich zugekommen und hat mich gefragt, ob ich mir vorstellen könnte in seinem nächsten Projekt als Tänzer mit zu machen und ich meinte, das könnte ich mir vorstellen, war aber natürlich auch recht aufgeregt.

C. E.: Und was war dein Interesse an Michael?

Bert Gstettner: Der Bezug war immer da. Sonja Browne kenne ich seit langer Zeit und weiß, dass sie mit körperbehinderten TänzerInnen arbeitet u. a. mit Christian Polster, der schon vor langer Zeit im Studio hier probte. Der Bruder einer langjährigen Freundin hat Down Syndrom, auch in meiner Kindheit wurde meinen Eltern quasi ein Mann mit Behinderung mitverantwortet, da er im Dorf keine andere Form von Betreuung erhielt. Also es gab eine permanente Nähe, aber ich habe das Territorium nie in meiner künstlerischen Arbeit betreten. Auslösend war dann der Besuch der Vorstellung von und mit Michi. Seine Intensität als Darsteller hat mich tief berührt und dazu wollte ich Kontakt herstellen.

C. E.: Gab es vorher schon ein Konzept, eine Thematik? Oder war zuerst die Idee da, mit Michael, seiner Körperbehinderung, seiner sehr speziellen Art sich zu bewegen und seiner ausdrucksstarken Persönlichkeit als Performer zu arbeiten?

B. G.: Die Frage nach Normalität beschäftigt mich schon immer in der künstlerischen Arbeit. Da wir auch in gesellschaftlichen Randzonen tätig sind, ist das Thema wesentlich in der zeitgenössischen Arbeit, die sich immer wieder neu versucht zu definieren und ihr Profil zu schärfen. Es gab seitens des

Veranstalters die Anfrage das Orpheus-Stück des Komponisten Bernard Parmegiani neu zu bearbeiten. Mich hat die Frage gereizt, wie man heute den Orpheus-Stoff anpacken kann. Das hat sich mit dem Wunsch, Michael kennenlernen zu wollen, verbunden und so hat sich für das eine der drei Stücke die Figur eines ‚neuen Orpheus‘ zu entwickeln begonnen.

M. T.: Ich begann zunächst ein bisschen zu recherchieren, weil mir Orpheus nur durch die Gedichte von Rilke und die griechische Mythologie bekannt war. Ich musste erst erkunden, was mir diese Figur sagt und wie ich sie mit meiner Person und meiner Körperlichkeit in Verbindung bringen kann. Was mich zunächst sehr interessiert hat, war das Motiv der Zerreißung des Orpheus: Orpheus hat seinen Tod dadurch gefunden, dass er von den Mänaden zerrissen wurde und diese Zerreißung habe ich in gewisser Weise mit meiner eigenen Körpererfahrung in Verbindung gesetzt. In der psychoanalytischen Theorie von Lacan gibt es den Begriff des zerstückelten Körpers, dass das Baby am Beginn seiner Entwicklung kaum Kontrolle über seine einzelnen Körperteile hat, und ich denke, dass es eine Erfahrung ist, die in besonderer Weise auch die Körperlichkeit von spastischen oder von Menschen mit Zerebralparese auszeichnet. Vor diesem Hintergrund habe ich auch meinen Zugang zu Orpheus gefunden.

B. G.: Das Thema der Zerstückelung ist etwas, das ich selbst erlebe. Die allgemeine Fragmentierung der Menschen ist ein Phänomen unserer Zeit. Es ist ein Thema, mit dem ich mich schon eine Weile auseinandersetze, so dass ich einen entsprechenden und konsequenten Ausdruck dafür finden wollte – den zerrissenen Orpheus als Nicht-Ganzen.

C. E.: Wie bist du zum Tanz gekommen und was ist dein Zugang als Tänzer?

M. T.: Eine ebenfalls behinderte Frau erzählte mir, dass sie bei einer Improvisationstanzgruppe dabei ist und ich habe mir

Welche Art von Bezug zum eigenen Körper kann man entwickeln, wenn so viele Menschen an deinem Körper herumtun?

Corinne Eckenstein

gedacht, interessant, das kann man also auch machen, wenn man körperlich behindert ist. Daraufhin wollte ich mir das unbedingt anschauen und bin auf eine Gruppe mit einem Leiter gestoßen, der sich recht gut auf mich und meinen Körper einstellen konnte. Wobei ich gestehen muss, dass ich als Kind ein ziemlich starkes Interesse fürs Ballett entwickelt habe und insofern war das dann 15 Jahre später eine interessante Wiederentdeckung von einer frühen Leidenschaft. Das ist so etwa vier Jahre her.

C. E.: Ich habe selbst ein Kind mit spastischer Tetraparese. Lucy sitzt im Rollstuhl und kann sich auf jeden Fall nicht so gut bewegen wie du, sie kann weder gehen noch selbstständig sitzen und auch nicht sprechen, aber sonst ist sie eine vife Person. Und ich kenne das sehr gut, was Lucy alles an Therapien, Trainings und Übungen mitmacht. Und egal mit wie viel Hingabe und Gefühl ich das mache, habe ich das Gefühl, an ihr zu zerren und zu reißen. Welche Art von Bezug zum eigenen Körper kann man entwickeln, wenn so viele Menschen an deinem Körper herumtun?

M. T.: Ich bin in meiner Kindheit zum Glück rebellisch genug gewesen, um mir diese verschiedenen Physiotherapien sehr schnell vom Leib zu halten. Ich hatte vor allem einen recht intensiven Kontakt auch mit nicht behinderten Kindern, der in spielerischer Form körperlich und lustvoll war, und so konnte ich doch im Großen und Ganzen ein recht gutes Verhältnis zum eigenen Körper entwickeln, wengleich ich natürlich Physiotherapien kenne und aus gutem Grund auch ablehne.

C. E.: In diesem Projekt hast du mit einer neuen Gruppe, den Tänzern und Tänzerinnen von Bert, gearbeitet, die du nicht gekannt hast und sie dich auch nicht – wie habt ihr euch angenähert? Was waren für euch Schwierigkeiten und Besonderheiten im Umgang miteinander?

B. G.: Wir beide haben uns, schon lange bevor sich die Gruppe bei einer Audition konstituiert hat, einmal die Woche getroffen, geprobt und recherchiert. Ich habe mir die Zeit

genommen, mich meinen Ängsten und meinem Unwissen, wie mit der Körperlichkeit eines Spastikers umzugehen wäre, auszusetzen. Gemeinsam haben wir Experimente gemacht, Entspannungsarbeiten über die Stimme bis zu Improvisation, in denen wir gemeinsam schauten, wie sich der Körper anfühlt, welche Impulse davon ausgehen, wie diese Impulse auftreffen und aufgenommen werden.

C. E.: Kann man Michael als Katalysator für das Bewegungsmaterial bezeichnen?

B. G.: Es war schon so was im Konzept da, um den Horizont etwas weiter zu fassen, was Bewegung und was Nicht-Bewegung ist und was geführte oder gelöste Bewegungen oder eben auch Impulse, die manchmal unberechenbar oder nicht voraussehbar sind, sein können. Ich habe zu Michael immer gesagt, dass ich seinen Bewegungsausdruck sehr schätze. Nach dieser wichtigen Recherchezeit konnte ich weiter denken, wie ich die Gruppe herauführe. Das ist für die meisten eine intensive und neue Auseinandersetzung, die nicht leichtfertig ablaufen kann. Es braucht Rücksicht aber auch Rücksichtslosigkeit. Die Herausforderungen haben sich im Arbeitsprozess immer wieder neu definieren müssen. Ich habe auch explizit Rücksichtslosigkeit von den KollegInnen gefordert.

C. E.: Und wie war das für die anderen?

B. G.: Unterschiedlich, manche haben länger gebraucht. Anfangs habe ich die Gruppe geteilt. Die eine Gruppe hat sich eher auf das Experimentieren und die Recherche von Bewegungsmaterial mit Michael konzentriert. Und mit den anderen habe ich verstärkt Choreografie oder choreografisches Werkzeug erarbeitet.

M. T.: Ich möchte betonen, dass Bert den Prozess wirklich sehr gut gestaltet hat, diese Balance zwischen Vorsicht und Rücksichtslosigkeit. Für mich war es natürlich von Anfang an eine große Herausforderung, auch immer wieder mit einer bestimmten Haltung und einer bestimmten Präsenz an die Sache heranzugehen, mit dem Gefühl, dass ich tatsächlich

die Berechtigung habe, dabei zu sein. Und was die konkrete Arbeit betrifft, so habe ich einfach versucht, das, was zuerst an choreografischen Vorstellungen da war, so zu adaptieren, dass ich es mit meiner eigenen Körperlichkeit in Einklang bringen kann.

C. E.: Hat die Frage nach der Berechtigung damit zu tun, dass du ein Spastiker bist oder dass du meinst, noch nicht genug Tanzerfahrung generell zu haben?

M. T.: Ich denke, es hat mit beidem zu tun, mit der Erfahrung, die ich einbringe in die Arbeit, und mit meiner Art, mich zu bewegen, die in gewisser Weise von den Standards abweicht, die nun mal definieren, was Tanz ist und was nicht. Und da sich diese Standards immer wieder verschieben können, finde ich es wichtig, sich u. a. auch gegen diese Standards zu stellen und zu sagen, die müssen verändert werden. Das ist die Herausforderung.

C. E.: Was sind so deine Visionen als Tänzer und Performer für die Zukunft? Gibt es eine gewisse Trainingsform, die du weiter verfolgen möchtest?

M. T.: Ich möchte im Herbst wieder selber etwas choreografisch versuchen. Bei meiner letzten Choreografie habe ich auch mitgetanzt, dieses Mal möchte ich schauen, wie es mir geht, wenn ich mich als Tänzer heraus halte.

C. E.: Und arbeitest du dann mit Behinderten und Nicht-Behinderten? Oder nur mit Behinderten? Oder nur mit Nicht-Behinderten?

M. T.: Gemischt.

C. E.: Kannst du dir auch entweder oder vorstellen? Wo siehst du die Vor- und Nachteile oder Interessen darin?

M. T.: Mit einer Gruppe von nur behinderten Menschen zu arbeiten, finde ich problematisch, weil das eine weitere Segregation wäre. Mit einer Gruppe von Nicht-Behinderten zu arbeiten, ist für mich eine Vorstellung, die mich zumindest jetzt noch sehr bedroht. Es wäre sicher sehr schwierig, in dieser Position als Choreograf von einer Gruppe nicht-behinderter TänzerInnen mit meiner wenigen Erfahrung anerkannt und ernst genommen zu werden. Vielleicht irgendwann mal in weiterer Zukunft.

C. E.: Wenn ich dir zuhöre, habe ich größte Hoffnungen und finde das sehr mutig! Bert, hat die Arbeit mit Michi das erfüllt, was du dir gewünscht hast? Haben sich neue Horizonte für die Zukunft deiner choreografischen Arbeit eröffnet?

B. G.: Auf jeden Fall war es eine wichtige Erfahrung. Der Wunsch der Erweiterung ist total erfüllt worden. Es war anfangs auch nicht geplant, dass Michael das ganze Stück, das 110 Minuten dauert, bestreitet, sondern das hat sich ergeben. Es war natürlich großartig, wie sich die Gruppe daran geschärft hat. Die Begrifflichkeiten und Konventionen – von der perfekten Ballerina bis zu zeitgenössisch erfahrenen TänzerInnen – sind ins Wanken gekommen.

C. E.: Wurde das auch in der Gruppe thematisiert?

B. G.: Zwischendurch musste das immer wieder thematisiert werden, was Ausdruck und was Darstellbarkeiten sind, dabei stießen wir immer wieder an Grenzen und das suche ich natürlich in jeder Arbeit, die ich mache. Bei diesem Projekt kamen ja noch mehr zu bewältigende Herausforderungen hinzu, wie die Umsetzung im Kuppelsaal der TU mit sehr wenig Budget aber trotzdem mit einer größeren Gruppe.

C. E.: Nochmals zurück zum Diskurs um das Aufbrechen von Bildern und der Frage was ein/e TänzerIn bzw. ein/e behinderte/r TänzerIn ist – wie ist er/sie vergleichbar mit einem/einer an einer großen Ballettschule ausgebildeten?

B. G.: Die Spezialisierung ist noch individueller ausgeprägt bei Menschen mit Behinderung im Vergleich zu herkömmlich ausgebildeten Menschen, weil jede Behinderung auch eine gewisse Spezialisierung mit sich bringt. Ich habe schon bewusst Michael angesprochen, seine Körperlichkeit, seine Fähigkeit als Darsteller bei der Umsetzung auf der Bühne. *S*Cargo* ist kein Projekt, das sich vorrangig mit dem Thema der Integration von Menschen mit Behinderung beschäftigt. Es repräsentiert vielleicht unsere Gesellschaft: Michael als einziger Performer mit körperlicher Behinderung und sechs PerformerInnen ohne.

C. E.: Ich habe davon zwar in der Ankündigung gelesen, aber wie ihr verteilt im Raum gesessen oder gestanden habt, war mir nicht klar, wer die Behinderung hat. Ich habe ein bisschen gebraucht, bis ich es überhaupt erkannt habe.

B. G.: Du warst nicht die einzige. Und manche haben es bis zum Schluss nicht herausgefunden.

C. E.: Die oft willkürlichen Bewegungsabläufe und dass es gerade im Tanz darum geht, Impulse von Bewegungen aufzunehmen, habe ich als starkes Element am Beginn von *S*Cargo* empfunden und daraus lässt sich sicher noch sehr viel weiterentwickeln.

B. G.: Wir haben uns intensiv mit den Möglichkeiten der Interpretation auseinandergesetzt, wie weit kann Interpretation reichen, und es geht eben nicht um Kopieren, sondern um das Verstehen und was das Einlassen in die Körperlichkeiten

für unterschiedliche Zugänge hervorbringt. Das war schön anstrengend, dahin zu kommen. Es ging eben nicht darum, die Sonderbarkeit zu exponieren, sondern diese ist eine Normalität, von der man eigentlich nur ganz wenig weit entfernt ist. Und insofern ist eine Integration viel leichter umsetzbar – wenn die Offenheit dafür da ist. Wenn man diese Verbindung zulässt, ist es sehr interessant für die Gesellschaft.

M. T.: Für mich war es auch sehr faszinierend, wie durch eine bestimmte choreografische Gestaltung und Arbeit an der Präsenz genau dieser Effekt erzeugbar ist, dass sehr viele Leute die Idee hatten, ich würde meine Behinderung spielen.

Michael Turinsky: Philosoph, seit Geburt körperbehindert, lebt und arbeitet als Erwachsenenbildner, Autor und Tänzer in Wien.

Bert Gstettner: Tänzer, Choreograf, Gründung und Leitung von Tanz*Hotel – Company, Label und Raum für Gegenwartstanz mit interdisziplinärer Ausrichtung. Zahlreiche Produktionen und Festival-Teilnahmen in Europa, Indien, Ägypten, Südamerika, Russland und USA. Choreografien für Tanz- und Theaterproduktionen sowie für Projekte im öffentlichen Raum u. a. für *Wiener Festwochen*, *steirischer herbst*, *Linzer Klangwolke*, Museumsquartier Wien, Wiener Staatsopernballett, Wiener Volksoper, *WienMozart2006*. Unterrichtstätigkeit und Mentoringprojekte für nachkommende ChoreografInnen. Weitere Informationen: www.tanzhotel.at.

Corinne Eckenstein: Regisseurin, Schauspielerin, Tänzerin, arbeitete in den letzten 5 Jahren vorwiegend im Bereich Theater für junges Publikum, sowohl in Wien als auch in der Schweiz und Deutschland. Sie leitet gemeinsam mit Lilly Axster TheaterFOXFIRE, deren Themen um Identität, Gender und Lebensentwürfe junger Menschen kreisen. Zuletzt *Schrilles Herz*, *Hamlet!*, *Fieberträume* und *Matilda!!*
Weitere Informationen: www.theaterfoxfire.org.

Strauchelnde Gesten

Zu einer politischen Ontologie inklusiven Tanzes

Von Michael Turinsky

Behinderung, Tanz, Philosophie. Welchen Sinn mag eine Erkundungsbewegung haben, die ihren Ausgang vom Schnittpunkt der drei genannten Felder nimmt? In den folgenden Überlegungen werde ich darauf abzielen, den Einsatz der gemeinsamen künstlerischen Praxis behinderter und nicht-behinderter Tänzerinnen und Tänzer philosophisch zu denken. Mit anderen Worten: Was steht bei jener Praxis, die ich hier als inklusiven Tanz bezeichne, genauer besehen auf dem Spiel?

Doch wozu überhaupt fragen nach dem Einsatz inklusiver Tanzpraxis? Eine oberflächliche Betrachtung könnte uns dazu verleiten, die Erörterung dieses Einsatzes als bloße Gedankenakrobatik abzutun. Verlagerungen in der gesellschaftlichen Einschätzung dessen, was und ‚wieviel‘ in verschiedenen künstlerischen Praxen auf dem Spiel steht, haben indes weitreichende, durchaus materielle Konsequenzen¹. Das können all diejenigen am eigenen Leib erfahren, für die die Entscheidung über die Verteilung öffentlicher Fördergelder nicht selten zugleich eine Entscheidung über das Fortbestehen

der eigenen künstlerischen Existenz darstellt. Aus ebendiesem eminent praktischen Grunde hat sich philosophisches Denken in die gesellschaftliche Diskussion über den Einsatz unterschiedlicher künstlerischer Praxen unnachgiebig einzumischen!

Um die zentrale These meiner Erwägungen an dieser Stelle gleich vorweg zu nehmen: Was bei der gemeinsamen künstlerischen Praxis behinderter und nicht-behinderter TänzerInnen auf dem Spiel steht, ist meiner Argumentation zufolge eine *politische Praxis sui generis*, deren buchstäblich

Inklusiver Tanz bringt die spezifische Medialität behinderter Körper, deren eigensinnige, materielle Opazität in Gestalt eines Strauchelns der Bewegung zur Darstellung.

eigen-artiges politisches Sein philosophisch auf den Begriff zu bringen ist. In ebendiesem präzisen Sinn verstehe ich die Rede von einer „politischen Ontologie inklusiven Tanzes“. Sie ist weniger philosophische Analyse und Interpretation einzelner Aufführungen, auch nicht philosophische Kunsttheorie im Allgemeinen. „Politische Ontologie inklusiven Tanzes“ meint nichts anderes als die philosophische Praxis der Reflexion über inklusiven Tanz, und zwar im Hinblick auf dessen spezifisches politisches Sein.

Bei den folgenden Ausführungen handelt es sich um Auszüge aus einem umfassenden philosophischen Essay, der noch im Laufe dieses Jahres veröffentlicht werden soll. Verweise auf Abschnitte, welche in dem hier abgedruckten Fragment nicht mit enthalten sind, habe ich, um der Ersichtlichkeit meiner Argumentationsstruktur willen, im Textfluss unverändert stehen gelassen.

Immaterielle Arbeit, Medialität und Übertragung

Unsere bisherigen Erwägungen drängen uns also dazu, den Verlust der Geste bzw. den Verlust ihrer Natürlichkeit und Unbefangenheit, wie ihn Agamben² beschreibt, nun, anknüpfend an Lepecki³, als Effekt der Unterordnung der Bewegung unter den gesellschaftlichen Zweck der Kapitalakkumulation zu begreifen. Althusser⁴ hat vor allem in seinen ideologietheoretischen Überlegungen gezeigt, dass eben die Unterordnung unter das Kapital sich keineswegs gleichsam von selbst fortschreibt, sondern ihrerseits eigens der Reproduktion qua Ideologie bedarf. Wenn wir an dieser Stelle davon ausgehen, dass die Unterordnung der Bewegung unter den gesellschaftlichen Zweck der Kapitalakkumulation sich nun stets durch das ideologische Wirksamwerden eines bestimmten gesellschaftlichen Imperativs reproduziert, so stellt sich die Frage: Welche historisch spezifische dominante Form nimmt dieser Imperativ in gegenwärtigen westlichen Gesellschaften an?

Um zu einer Antwort auf die eben aufgeworfene Frage zu gelangen, müssen wir allerdings zunächst nach der gegenwärtig vorherrschenden Form gesellschaftlicher Arbeit fragen, deren Unterordnung unter das Kapital durch das ideologische Wirksamwerden jenes gesellschaftlichen Imperativs reproduziert werden soll. Auf diese Frage aber liefert uns

die post-operaistische Theoriebildung eine aufschlussreiche Antwort.

Theoretiker wie Maurizio Lazzarato, Toni Negri und Michael Hardt antworten auf die von ihnen selbst gestellte Frage nach der gegenwärtig vorherrschenden Form gesellschaftlicher Arbeit mit ihrem in zeitgenössischen Debatten heiß diskutierten Begriff der immateriellen Arbeit.⁵ Der Begriff der immateriellen Arbeit bezeichnet in diesem Zusammenhang eine Reihe von Arbeitsprozessen sowohl innerhalb des Sektors der industriellen Produktion als auch vor allem des Dienstleistungssektors, eine Reihe von Arbeitsprozessen, in welchen die Kommunikation, der Austausch, die Übertragung von Daten und Information einerseits sowie von Affekten andererseits eine herausragende Rolle spielt. Eine ausführliche Erörterung der verschiedenen Nuancen des Begriffs der immateriellen Arbeit würde den Rahmen meiner Erwägungen sprengen, ich muss hierzu auf die einschlägigen Publikationen verweisen. Ich möchte jedoch an dieser Stelle versuchen, eine bedeutsame Problematik weiter zu denken, welche mit dem Begriff der immateriellen Arbeit aufs Engste verbunden ist: die Problematik der Immaterialität immaterieller Arbeit. Und ich plädiere diesbezüglich dafür, den Begriff der immateriellen Arbeit mit dem Begriff der Medialität zu artikulieren. *Immaterielle Arbeit ist mediale Arbeit!* Doch in welchem Sinn?

In ihrer geistreichen Studie *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität* konzeptualisiert die Philosophin Sybille Krämer Medialität im Horizont der Prinzipien Übertragung und Sichtbarmachung⁶. In kritischer Abgrenzung zum McLuhan'schen Diktum „Das Medium ist die Botschaft“⁷, Krämer Medien als prinzipiell heteronom. Medien übertragen ein ihnen Anderes (Sinn, Gehalt, Information, Affekt), machen dieses Andere sichtbar, ohne es jedoch gleichsam ex nihilo hervorzubringen. Zu ihrer Funktionslogik gehört wesentlich das, was Krämer die „ästhetische Selbstneutralisierung“⁸ des Mediums nennt: „Im Mediengeschehen ist die sinnlich sichtbare Oberfläche also der Sinn, die Tiefenstruktur aber bildet das nicht sichtbare Medium. Denn Medien an-ästhetisieren sich in ihrem Gebrauch, sie entziehen und verbergen sich im störungsfreien Vollzug. [...] Je reibungsloser Medien arbeiten und zu Diensten sind, umso mehr verharren sie unterhalb der Schwelle unserer Wahrnehmung. [...] Indem Medien etwas zum Vorschein bringen, tre-

ten sie selbst dabei zurück; Medien vergegenwärtigen, indem sie selbst dabei unsichtbar bleiben; selbst zur Geltung kommen sie umgekehrt nur im Rauschen, also in der Dysfunktion und Störung.⁴⁹ Oder anders formuliert: „Medien sind zwar an Stofflichkeit gebunden, doch deren Durchsichtigkeit ist praktisch geboten.“¹⁰

Inwiefern erlauben uns Krämers medientheoretische Reflexionen nun, die in mancher Hinsicht zunächst fragwürdige Rede von der Immaterialität immaterieller Arbeit im Lichte der Idee der Medialität weiter zu erhellen? *Immaterielle Arbeit, so möchte ich behaupten, erweist sich uns als mediale Arbeit, sofern sie sich als Gefüge unterschiedlicher Übertragungsprozesse darstellt, in welchen die Materialität eines wie auch immer gearteten Mediums zugunsten der störungsfreien, transparenten Übertragung eines wie auch immer gearteten zu Übertragenden gleichsam in den Hintergrund tritt.* Dies gilt aber wohlgernekt ebenso für jenes Spektrum immaterieller Arbeit, das post-operaistische Theoretiker als *affektive Arbeit* bezeichnen. In ihr ist es das originäre Medium Körper, welches, weitestgehend unbeachtet, zugunsten der geschmeidigen, bruchlosen Übertragung von Affekten im Hintergrund unserer Erfahrung verweilt.

Und dies ist auch, was jenem originärem Medium *Körper* angesichts der von Lepecki diagnostizierten Unterordnung der Bewegung unter den gesellschaftlichen Zweck der Kapitalakkumulation gegenwärtig zu Gebote steht! *Erinnern wir uns an unsere weiter oben aufgeworfene Frage nach der spezifischen gegenwärtig vorherrschenden Form jenes gesellschaftlichen Imperativs, durch dessen ideologisches Wirksamwerden die Unterordnung der Bewegung unter die Kapitalakkumulation sich reproduziert. Wenn nun, wie die post-operaistische Theoriebildung gezeigt hat, diese Unterordnung sich gegenwärtig vorrangig als Unterordnung immaterieller Arbeit darstellt, und wenn, wie ich zu zeigen versucht habe, immaterielle Arbeit weitestgehend mediale Arbeit im Sinne Krämers ist, so kann unsere Antwort nur lauten: Wir haben es mit einem gesellschaftlichen Imperativ zu tun, der den Körpern eine Bewegung vorschreibt, in welcher die Körper selbst in ihrer Materialität zugunsten störungsfreier (zumeist affektiver) Übertragungsprozesse möglichst ‚unsichtbar‘ bleiben.*

Politische Ontologie

Diese Einsicht in die dominante Form jenes gesellschaftlichen Imperativs, durch dessen ideologisches Wirksamwerden die

Unterordnung der Bewegung unter das Kapital sich reproduziert, erlaubt uns nun indes auch, den von Agamben konstatierten Verlust der Geste besser zu verstehen. Ist es nicht jener ideologische Imperativ, der den Körpern befiehlt, zugunsten des reibungslosen Austausches und der störungsfreien Übertragung von Produktionsmitteln, Daten und Affekten in den Hintergrund zu treten und möglichst unsichtbar zu bleiben, welcher zugleich den Verlust der Natürlichkeit und Unbefangenheit der Bewegung nach sich zieht? Welche Schlussfolgerungen aber können wir aus dem eben Gesagten im Hinblick auf unsere Erwägungen zu einer politischen Ontologie inklusiven Tanzes ziehen?

Wir haben das politische Sein inklusiver Tanzpraxis mit Agamben als Eröffnung eines Raumes konzeptualisiert, worin behinderte Körper in ihrer spezifischen Medialität zum Wert erhoben und zur Darstellung gebracht werden. Dies bedarf nun einer näheren Präzisierung – mit Lepecki gegen Agamben: Wenn inklusiver Tanz behinderte Körper in ihrer spezifischen Medialität zum Wert erhebt und zur Darstellung bringt, so freilich nicht in Gestalt des von Agamben fetischisierten, spektakulären, bruchlosen Fließens der Bewegung.

Erinnern wir uns daran, wie Agamben im Widerspruch zu seiner Bestimmung tänzerischer Gestik die sprachliche Geste gerade in der Stilllegung des Redeflusses verortet, zumal in ebendieser Stilllegung das In-der-Sprache-Sein des Menschen als solches zur Darstellung kommt. Dasselbe muss nun jedoch gleichermaßen für jene Gestik gelten, die wir als inklusiven Tanz bezeichnen. Inklusiver Tanz hat sich dem Imperativ der Unterordnung immaterieller Arbeit unter das Kapital zu widersetzen – und das heißt: *Als politische Praxis sui generis befreit inklusive Tanzpraxis behinderte Körper aus ihrer Unterordnung unter bestimmte Zwecke, befreit behinderte Körper aus ihrer Unterordnung unter das Prinzip störungsfreier, transparenter Übertragung, erhebt deren spezifische Medialität, deren opake Materialität zum Wert und bringt behinderte Körper in dieser spezifisch opaken Medialität zur Darstellung, indem sie sich zunächst als Stocken und Brechen des Bewegungsflusses ereignet. Inklusiver Tanz ist strauchelnde Gestik!*

All dies impliziert, zu Ende gedacht, ebenso die konsequente Zurückweisung der Ideale etwa einer zeitgenössischen Improvisationspraxis à la William Forsythe, welche die bruchlose, virtuose kinästhetische Live-Übersetzung eines kontinuierlichen Informationsflusses zu vervollkommenen sucht.¹¹ Man ist geneigt, Forsythe als choreografisches Pendant des

zeitgenössischen Kapitalisten zu sehen, welcher die Subjekte dem Imperativ der bruchlosen, hyper-rapiden Verarbeitung eines andauernden, hyperkomplexen Informationsflusses unterwirft – but that's not our business ...

Soll damit allerdings ebenso behauptet werden, inklusiver Tanz würde sich gleichsam darin *erschöpfen*, in Gestalt eines Brechens, Stockens und Strauchelns der Bewegung *nichts anderes* als die spezifische Medialität, die ‚Eigensinnigkeit‘ des behinderten Körpers, seine materielle Opazität zur Darstellung zu bringen? Diesbezüglich Aufschluss geben mag uns eine kurze Reflexion über jene Kunstform, welche sich in jenem anderen menschlichen Ur-Medium bewegt, das wir als Sprache bezeichnen.

In seinen philosophischen Überlegungen zur Lyrik Rainer Maria Rilkes hat Paul de Man¹² auf die in Rilkes dichterischer Entwicklung wahrnehmbare Tendenz zunehmender Selbstreferenzialität hingewiesen: Statt eine wie auch immer geartete außerdichterische Wirklichkeit möglichst kunstvoll in Worte zu kleiden, zielt Rilkes Lyrik vor allem darauf ab, in immer ausgeklügelterer Art und Weise dichterische Sprache selbst poetisch zu thematisieren. Rilkes Dichtung, so Paul de Man, ist zunehmend virtuose poetische Reflexion dichterischer Sprache selbst, genauer: Poetische Reflexion des Potenzials dichterischer Sprache, im Zuge einer Reihe diverser rhetorischer Figuren so etwas wie ‚Stimmigkeit‘ hervorzubringen.

Während also Rilke bis hin zu seinen *Sonetten an Orpheus* dem selbstreferenziellen Motiv der poetischen Thematisierung dichterischer Sprache treu bleibt und ebendieses Motiv zu seiner vollendeten Ausführung bringt, so gesellt sich mit Rilkes *Duineser Elegien* erstaunlicherweise ein zweites davon unterschiedenes Motiv hinzu: Die thematisch reichhaltige, feierlich-pathetische Darstellung einer breiten Palette vorerst negativer subjektiver Befindlichkeiten. Doch weshalb? Eine dichterische Sprache, losgelöst von jeglichen Bezügen zur außersprachlichen Realität, wäre, so Paul de Mans überraschende Antwort, im Grunde undenkbar. Die vollkommene Befreiung dichterischer Sprache von allen referenziellen Einschränkungen, die reine, aller Wirklichkeit enthobene Entfaltung der rhetorischen Potenziale dichterischer Sprache führt notwendigerweise zu ihrer radikalen Verarmung. Ebendeshalb kann sich Dichtung, zumindest prinzipiell, niemals darin erschöpfen, einzig und allein das Medium Sprache als solches zur Darstellung zu bringen.

Gewiss enthält moderne Dichtung, die diesen Namen verdient, immer ein selbstreferenzielles Moment der poetischen Reflexion poetischer Sprache selbst. Um ihres Reichtums willen, ist Dichtung jedoch stets zugleich auch

Versprachlichung des gesamten affektiven Selbst- und Weltbezugs des Menschen, Versprachlichung seines geschichtlichen und emotionalen Verhältnisses zu sich selbst und seinen Mitmenschen. Oder, um es in den Worten Heideggers¹³ zu sagen: Dichtung ist nicht nur Versprachlichung des In-der-Sprache-Seins des Menschen selbst, sondern zur selben Zeit immer auch Darstellung seines in besonderer Weise gestimmten Daseins, einschließlich seines in besonderer Weise gestimmten Mitseins. Ähnliches gilt gleichermaßen für jene künstlerische Praxis, die wir als Inklusiven Tanz bezeichnet haben.

Inklusiver Tanz bringt die spezifische Medialität behinderter Körper, deren eigensinnige, materielle Opazität in Gestalt eines Strauchelns der Bewegung zur Darstellung. Eine Beschränkung inklusiver Tanzpraxis auf die so vollzogene Darstellung der eigensinnigen, opaken Medialität behinderter Körper würde jedoch zu einer bedenklichen Verarmung jener Praxis führen. *Aus diesem Grunde ist inklusiver Tanz desgleichen stets ebenso buchstäbliches In-Szene-setzen des gesamten in einem bestimmten ‚Thema‘ angezeigten affektiven Selbst- und Weltbezugs behinderter und nicht-behinderter Menschen, Inszenierung der in einem bestimmten choreografischen ‚Sujet‘ angezeigten, in besonderer Weise gestimmten, geschichtlichen Koexistenz behinderter und nicht-behinderter Körper.*

Doch wie verhalten sich die beiden genannten wesentlichen Momente inklusiven Tanzes zueinander? Wie verhält sich der behinderte Körper, welcher durch das Straucheln der Bewegung sich in seiner spezifischen Medialität, in seiner eigensinnigen, materiellen Opazität zur Darstellung bringt – wie verhält er sich zu dem gleichfalls darzustellenden ‚Thema‘. Lassen wir die Katze aus dem Sack: *Das politische Sein inklusiver Tanzpraxis besteht, wie ich behaupten möchte, genau darin, die beiden genannten Momente in ein produktives Spannungsverhältnis zueinander zu setzen!*

Erinnern wir uns an den weiter oben diskutierten Begriff der Sublimierung.¹⁴ Wir haben Sublimierung als Eröffnung eines Raumes verstanden, worin genau dasjenige zum Wert erhoben ist, was aus dem Rahmen tradierter gesellschaftlicher Wertestandards gleichsam herausfällt. Dieser Begriff der Sublimierung ermöglicht uns, dass spezifische politische Sein inklusiven Tanzes noch mal anders zu formulieren: *Statt entweder dem Imperativ der Unterordnung immaterieller Arbeit unter das Kapital zu gehorchen und den Körper der störungsfreien, transparenten Vermittlung eines bestimmten ‚Themas‘ zu unterwerfen, oder aber auf Kosten der Verarmung inklusiven Tanzes den Körper von allen thematischen Bezügen zu befreien, eröffnet inklusive Tanzpraxis einen Raum (im buchstäblichen wie ebenso*

metaphorischen Sinn), worin die eigensinnige, opake Medialität strauchelnder behinderter Körper einerseits und ein bestimmtes choreografisches ‚Sujet‘ andererseits in ein produktives Spannungsverhältnis zueinander gesetzt werden

und worin ebendieses produktive Spannungsverhältnis als Wert eigener Art zur Darstellung kommt. Damit ist schlussendlich auch der Kern einer politischen Ontologie inklusiven Tanzes ausgesprochen.

¹ Vgl. Ziff, P.: *Was es heißt zu definieren, was ein Kunstwerk ist*. In: *Theorien der Kunst*. Hg. von Dieter Henrich und Wolfgang Iser. Frankfurt a. M. 1992, S. 524–550.

² Vgl. Agamben, G.: *Noten zur Geste*. In: *Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem. That bodies speak has been known for a long time*. Wien 2004, S. 39–48.

³ Vgl. Lepecki, A.: *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung*. Berlin 2008, S. 8–35; S. 70–97.

⁴ Vgl. Althusser, L.: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. Hamburg 1977.

⁵ Vgl. Hardt, M. / Negri, A.: *Empire. Die neue Weltordnung*. Frankfurt a. M. 2002, S. 291 – 314; Birkner, M. / Foltin, R.: *(Post-)Operaismus. Von der Arbeiterautonomie zur Multitude, Geschichte und Gegenwart, Theorie und Praxis*. Stuttgart 2006.

⁶ Vgl. Krämer, S.: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt a. M. 2008.

⁷ Vgl. McLuhan, M.: *Die magischen Kanäle*. Düsseldorf/Basel 1995.

⁸ Krämer, S.: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt a. M. 2008, S. 28.

⁹ ebd., S. 27.

¹⁰ ebd., S. 30.

¹¹ Vgl. Lampert, F.: *Tanzimprovisation, Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung*. Bielefeld 2007, S.158–163.

¹² Vgl. De Man, P.: *Allegories of Reading. Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. Yale 1979.

¹³ Zu Heideggers Bestimmung dichterischer Sprache vgl. von Herrmann, F.-W.: *Subjekt und Dasein. Grundbegriffe von „Sein und Zeit“*. Frankfurt a. M. 2004, S. 177–191.

¹⁴ Vgl. Zupancic, A.: *The shortest shadow. Nietzsche's philosophy of the two*. Massachusetts 2003, S.72–85; S. 164–182.

Michael Turinsky: Philosoph, seit Geburt körperbehindert, lebt und arbeitet als Erwachsenenbildner, Autor und Tänzer in Wien.

Netzwerk für Kunst & Kreativität – EUCREA

KünstlerInnen mit Behinderung in Europa fördern und verbinden: Der Verband Kunst & Behinderung EUCREA Deutschland ist seit 20 Jahren aktiv. Ein Rückblick.

Ein Name, viele Initiativen: EUCREA

Die ersten beiden Buchstaben stehen für die EU und damit für die europäische Idee, die Silbe crea für die Kreativität von Menschen mit Behinderung. Unter dem Dach EUCREA Europe gründeten sich ab 1988 zahlreiche Dependancen in den einzelnen Mitgliedsstaaten wie auch in Deutschland mit dem Ziel: KünstlerInnen mit Behinderung zu fördern und aus ihrem Schattendasein herauszuführen, die öffentliche Aufmerksamkeit auf ihre Werke und Produktionen zu lenken und ihnen damit Anerkennung als KünstlerInnen zu ermöglichen. Ein wichtiger Schritt in Richtung Integration in die ‚etablierte‘ Kunstszene war getan.

Das EU-Förderprogramm Helios I und II gab den EUCREA-Initiativen den notwendigen finanziellen Spielraum, sich landes- und europaweit zu vernetzen und auszutauschen. Außerdem erhielten KünstlerInnengruppen von und mit Menschen mit Behinderung für ihre Projekte Fördergelder. 1996 war damit Schluss. Einige Länder mussten daher ihre EUCREA-Dependancen aufgeben. EUCREA Europe organisierte sich daraufhin um und öffnete sich auch nichteuropäischen Ländern. Seit 2000 heißt die Dachorganisation folglich EUCREA International.

„Die Finanzen sind nach wie vor ein Problem“, so Jutta Schubert, die seit über zehn Jahren die Geschäftsstelle des

Dachverbandes EUCREA Deutschland führt. 1998 ermöglichte eine Unterstützung von Aktion Mensch dem Verein, eine Stelle für drei Jahre einzurichten. Jutta Schubert, die zuvor in Eigeninitiative das Hamburger Festival *Verrückte Kunst* veranstaltet hatte, besaß das notwendige Know-how für diesen Job. Mit ihr wanderte der Vereinssitz von München nach Hamburg. In der bayerischen Metropole war Peter Radtke von Anbeginn im Vorstand und Stefan Seifert leitete viele Jahre das dortige Büro.

Ein Rückblick in Schlaglichtern

Treffpunkt der KünstlerInnenszene von Menschen mit und ohne Behinderung war in den 90er Jahren die *CreArt*, ein europäisches Festival, das EUCREA in Kooperation mit der Messe Düsseldorf veranstaltete. „Theater, Musik, bildende Kunst und Tanz in zwei großen Hallen, das war ein großes Fest. Die eingeladenen Gruppen tauschten sich intensiv aus. Die VeranstalterInnen übernahmen ihre Reisekosten, sowie Übernachtung und Verpflegung. Das gibt es heute in dem Ausmaß kaum mehr“, bedauert Jutta Schubert. Sie organisierte 1999 die letzte *CreArt*, da die Messe Düsseldorf dieses Engagement aufgab. In den folgenden Jahren veranstaltete die Messe nur noch Ausstellungen und mittlerweile gibt es überhaupt kein Kulturprogramm mehr.

Ein Jahr später folgte mit *Weltsichten* die erste EUCREA-Tagung. Noch heute freut sie sich über das gelungene Treffen: „Es sind so viele Impulse daraus hervorgegangen!“ Erstmals entstand auf dieser Tagung ein Dialog zwischen den unterschiedlichen Kunstszenen. Die 360 TeilnehmerInnen diskutierten intensiv Fragen wie: Kann ein geistig behinderter Mensch Kunst machen? Ist es für das Werk entscheidend, ob der/die KünstlerIn behindert ist oder nicht? Und schließlich: Gehören ihre Werke zur etablierten Kunst? „Heute sind diese Fragen zum Glück längst überholt. Was zählt, ist allein die Qualität“, so die Veranstalterin Schubert. Die nächste Tagung *Show Up* fand 2007 statt und war eine umfassende Bestandsaufnahme der mittlerweile groß gewordenen Kunstszene: Auf einer Internet-Plattform (www.show-up.org) sind seither Gruppen, Einrichtungen und künstlerische Angebote von Menschen mit geistiger Behinderung in einem Katalog erfasst und gut recherchierbar.

Der Musiker JC Jamma aus England erhielt zwei Jahre später den ersten Preis des European Song Contest vor über 1.000 ZuschauerInnen im Hamburger Congress Center. Unter zehn Bands und EinzelkünstlerInnen aus ganz Europa wählte ihn eine Jury von Profis aus dem Show- und Musikbusiness

aus. EUCREA ermöglichte mit dieser Veranstaltung erstmals geistig behinderten und psychisch kranken MusikerInnen, sich einer breiten Öffentlichkeit zu präsentieren. Die deutsche Band Lampenfieber, die ebenfalls am Contest teilnahm, wurde vom Fleck weg als Vorband für ein großes Konzert engagiert.

„Mit *Simple Life* kamen wir endlich raus aus dem Ghetto Behinderte Kunst“, erläutert Jutta Schubert. Das Berliner Festival von 2004, gefördert von der Kulturstiftung des Bundes und Aktion Mensch, ist ihr persönliches Highlight. Teilgenommen haben europäische Gruppen mit und ohne Behinderung und vor allem das Stück *Long Life* des Letten Alvis Hermanis bestach als Reality-Show: In einer typisch lettischen Kommunalwohnung, die originalgetreu nachgebaut wurde, leben fünf alte Menschen, von jungen DarstellerInnen gespielt, ihren Alltag. Gern möchte Jutta Schubert wieder ein solches Festival veranstalten. Vielleicht klappt es ja im nächsten Jahr.

Fördernde Wettbewerbe

Im selben Jahr schrieb EUCREA erstmals einen AutorInnenwettbewerb aus. Statt eines Preises erschienen die ausgewählten Texte zu *Ich getraue mich ins Leben vorzudringen* in einem Buch. 2008 wurde der Wettbewerb wieder aufgelegt, diesmal unter dem Thema Liebe und Freundschaft.

Mit einem Designwettbewerb richtet EUCREA dieses Jahr die Aufmerksamkeit auf einen neuen künstlerischen Bereich. Noch tagt die Jury über den zahlreichen Einsendungen, doch bis Ende des Jahres werden die PreisträgerInnen bekannt gegeben. 2006, initiierte EUCREA in Kooperation mit Kontext Kulturproduktion die Tanzveranstaltung *Can Do Can Dance* mit dem weltweit bekannten Tänzer und Choreografen Royston Maldoom. In diesem Rahmen erarbeitete die Choreografin Janice Parker mit einer Gruppe von MitarbeiterInnen der Elbe-Werkstätten ein Tanzstück, das abschließend mit anderen Tanzstücken zu einer gemeinsamen Choreografie zusammengebracht und überaus erfolgreich aufgeführt wurde. Die Elbe-Tanzgruppe hat weitergemacht und zeigt bis heute ihre Stücke.

Seit 2007 gibt es das Forum im Berliner Kleisthaus. Die TeilnehmerInnen beschäftigen sich alljährlich mit einem aktuellen Thema und tauschen sich aus - ein wichtiger Aspekt dieser Veranstaltungsreihe. Denn selten kommen die Gruppen zusammen, um sich inhaltlich so intensiv auseinanderzusetzen. EUCREA hat daneben auch ein Fortbildungsangebot quer durch alle Künste als Wochenendworkshop oder Auf-

bauseminar entwickelt. „Die Gruppen brauchen neue Impulse und eine Möglichkeit, über ihre Arbeit und deren Qualität zu reflektieren. So gibt es im Theater beispielsweise zahlreiche Entwicklungen, die im Behindertenbereich noch kaum aufgenommen werden“, erklärt sie. An neuen Ideen für ein lebendiges Netzwerk mangelt es EUCREA nicht, wohl aber an finanziellen Mitteln. Seit die Unterstützung für ihre Stelle 2001 auslief, verfügt der Verein über keine feste Förderung mehr und muss sich über Mitgliederbeiträge, Fortbildungen und Fachtagungen finanzieren. Projektanträge ermöglichen darüber hinaus besondere Aktivitäten. Doch bleibt die Geschäftsstellenleiterin zuversichtlich.

Denn: Austausch muss sein!

Ziele von EUCREA Deutschland

- Förderung künstlerischer und kultureller Aktivitäten
- Unterstützung und Beratung von Einrichtungen und Einzelpersonen
- Integration in die lokale, nationale und internationale Kunstszene
- Initiierung und Durchführung von Fortbildungen
- Ermöglichung professioneller Künstlerarbeit
- Öffentlichkeitsarbeit
- Europäische Projekte

Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Zeitschrift KLARER KURS
– Magazin für berufliche Teilhabe und EUCREA Deutschland.

www.EUCREA.de

Ein Blick nach Belgien

In Österreich sehen die KünstlerInnen und Gruppen ein großes Problem u. a. in der kaum vorhandenen Ausbildung für künstlerische Berufe im darstellenden Bereich, die auch behinderten Menschen zugänglich wären. Werkstätten, die sich eine solche Aufgabe zum Ziel machen, wie etwa Theater Stap in Belgien, haben Vorbildfunktion. Theater Stap und das Dagzentrum ermöglichen eine Tagesbetreuung von 15 geistig beeinträchtigten Menschen, für die die darstellenden Künste eine wesentliche Rolle spielen, denn alle Menschen sollen ihr kreatives, ihr schauspielerisches Talent ausleben können. Theater Stap holt sich GastregisseurInnen, verfolgt verschiedene Stilrichtungen, geht von klassischen Texten genauso wie von eigenem Material aus und nimmt an internationalen Festivals teil. Marc Bryssinck beschreibt auf Anfrage der *gift* Theater Stap folgendermaßen:

Theater Stap was founded in 1985. We started with youngsters who then went to school. After seven years they all left school. Continuing our work with this fixed ensemble of players would become very difficult if we had to work with many different institutions. Therefore we organized our own Day Centre: Dagcentrum Kasteel. In this way the same players were kept together and on a daily basis we could organise our programme, trainings, performances without having to deal with many partners, autonomically. So the theatre company and the day centre is one big organisation. Subvented by Culture and Welfare but it's the same building, the same people who are working on one collective project. This guarantees a professional environment. The achievements are beyond imagination. See our website. We are recognised as a professional company. We play in the regular circuit, have press and audience. We made films, work for television, play on all continents and see that individual actors integrate themselves in other companies. Necessity is a very nice word to use but above all it's fun to do. We all have a dreamjob. Actors as well as personal can develop, have status in society by having a job that is immensely interesting and is regarded by a lot of people as very unique and very valuable.

If we can continue our work like we do we are very happy and we will be thankful to all the chances that will pass our way.

www.theaterstap.be

service

Intern

Wir begrüßen unsere neuen Mitglieder

Peter Bocek, Wien; Agnieszka Malek, Altlengbach; Marcus Helbig, Strasswalchen; Elisabeth Lengheimer, Wien; Aline Kristin Mohl (Aline and Art, Beat of Wings), Wien; Petra Strasser (TAG), Wien; Philipp Proszowski, Wien; Katrin Artl, Wien; Kathrin Eva Weber, Gunkirchen; Franz Schiefer, Baden; Elisha Koppensteiner, Wien; Hana Zanin (Ich bin O.K.), Wien; Manuel Schmaranzer (4 Kubikmetertheater), Wien; Franziska Adensamer, Wien; Lena Kohutova, Wien; Alexe Schmid, Wien; Markus Heinicke, Berlin; Maria Hengge (Abadon Production), Wien; Lilli Schwabe, Wien; Michael O'Connor, Wien.

Aus der Szene

1. Bühnenkunstpreis des Landes OÖ: Anerkennungspreis für theaternyx

theaternyx erhält für die Uraufführung *siebenundzwanzig. eine geistergeschichte* den Anerkennungspreis des Bühnenkunstpreises 2009. Die Aufführungen fanden im Bus der Linie 27 während der Fahrt im Rahmen von Linz09 statt. Der Preis ist mit EUR 3.000,- dotiert und wird am 9. April 2010 im Festsaal des Bundesrealgymnasiums Fadingerstraße, Linz, vergeben.

www.theaternyx.at

GewinnerInnen von Jungwild

12 kurze Theaterskizzen von jungen TheatermacherInnen wurden im Finale bei spleen*graz im TTZ in Graz gezeigt. Die Dotierung des Jungwild Förderpreises betrug EUR 20.000,- und wurde zur Ausarbeitung der Preisträger-Projekte vergeben:

Christina Scheutz und Sophia Laggner: *Old women melody* (10.000 Euro)

Julia Ruthensteiner und Franziska Adensamer: *Graue Katzen gibt es nicht* (5.000 Euro)

Melika Ramic und Nele van den Broeck: *Zeensucht* (5.000 Euro).

Ausschreibungen

brut wien: Freischwimmer 2011

Einreichfrist: 15.04.2010

Zum Thema „öffentlich“ ermöglicht *Freischwimmer* jungen TheatermacherInnen, die nicht (wesentlich) älter als 30 Jahre sein sollten, die freie Entwicklung und Umsetzung einer Theaterproduktion. Die BewerberInnen – Teams oder Einzelpersonen – sind aufgefordert, ein Kurzkonzept zum Thema „öffentlich“ einzureichen, samt Lebenslauf und Dokumentation früherer Arbeiten. Ein festgelegtes, einheitliches Produktionsbudget steht den KünstlerInnen zur Verfügung. Die Plattform *Freischwimmer* wird von brut (Wien) gemeinsam mit den Sophiensaelen (Berlin), Kampnagel (Hamburg), Forum Freies Theater (Düsseldorf), Theaterhaus Gessnerallee (Zürich) veranstaltet. Die gemeinsam erarbeiteten Aufführungen werden im Rahmen des *Freischwimmer*-Festivals von März 2011 bis Mai 2011 an allen fünf teilnehmenden Theatern gezeigt.

www.freischwimmer-festival.com

Sprungbrett Tanz 2010 – Sprungbrett Coaching, Graz

Bewerbungen bis 20. April 2010

Im Rahmen von Sprungbrett Tanz 2010 erhalten wieder drei junge Grazer TänzerInnen bzw. Gruppen die Möglichkeit, im Sommer ein Stück zu erarbeiten und dieses in der ersten Septemberwoche zu präsentieren. Während des gesamten Entstehungsprozesses erhalten die Teilnehmenden professionelle Begleitung von Tanzschaffenden und Menschen aus dem Kulturbereich; Anfang/Mitte August haben sie die Möglichkeit, eine Woche lang mit Coaches an ihren Stücken zu feilen. Für die ersten Schritte in Richtung eigene Produktion können junge TänzerInnen ohne Stückidee an einem Choreografieprojekt teilnehmen und gemeinsam mit dem Choreografen Jianan Qu eine Produktion erarbeiten. Bewerben können sich Personen/Gruppen mit Graz/Steiermark-Bezug, die bisher noch nicht die Möglichkeiten hatten, eigene Produktionen in größerem Rahmen zu zeigen oder erst am Beginn ihrer tänzerischen Laufbahn stehen. Für das Choreografieprojekt können sich Personen bewerben, die über 18 Jahre alt sind und Offenheit, etwas tänzerische Erfahrung und Motivation mitbringen.

Informationen:

Katharina Dilena, 0650 7819377,
sprungbrett.tanz@gmail.com,
www.tanzplatzgraz.info

bmukk: Ausschreibung Tanzstipendien für das Ausland 2010/2011

Bewerbungsfrist: 30.04.2010

Für das Studienjahr 2010/2011 schreibt das bmukk zehn (Postgraduate-)Stipen-

dien für TänzerInnen sowie ChoreografInnen zur künstlerischen Fortbildung bei einer Institution oder als Hospitanz bei einer renommierten Compagnie im Ausland aus. Die Laufzeit jedes der mit EUR 1.100 monatlich dotierten Stipendien beträgt maximal 10 Monate. Mindestvoraussetzungen für die Bewerbung sind:

- nachweisbare, abgeschlossene Ausbildung im Bereich Tanz (Bühnenreife)
- Lebensmittelpunkt in Österreich
- Nachweis öffentlichen Wirkens in Österreich
- Vollständigkeit der Bewerbungsunterlagen.

www.bmukk.gv.at/kunst/service/aus-schreibungen.xml

bestOFFstyria gesucht!

Einreichfrist: 30.04.2010

Wieder werden die besten Theater-/Tanzproduktionen des Landes für *bestOFFstyria* 2.10 von 7. bis 11. September 2010 gesucht. Berücksichtigt werden Produktionen, die vor dem 31. Mai 2010 Premiere haben. Bitte schickt für eure / schicken Sie für Ihre Bewerbungen:

Ein formloses Schreiben per Mail an:
fasshuber@theaterland.at

Eine DVD der Produktion per Post an:
theaterland steiermark Festivalveranstaltungs GmbH, Hauptstrasse 7a, 8762 Oberzeiring.

Die Vorjury besteht aus: Eveline Koberg, Eva Schulz, Isabelle Supanz, Christoph Hartner, Hermann Götz und Peter Fasshuber.

www.theaterland.at

Heidelberger Theatertage der Freien Gruppen 2010

Bewerbungsschluss: 30. April 2010

Vom 21. bis zum 30. Oktober hebt sich zum 13. Mal der Vorhang für das jährliche Festival *Heidelberger Theatertage der Freien Gruppen*. Ensembles aus dem gesamten deutschsprachigen Raum treten den Wettbewerb um den Heidelberger Theaterpreis und unseren Wanderpokal *Heidelberger Puck* an. Dieser in der Region einmalige Preis ist mit insgesamt EUR 1.500 und neun Auftrittstagen im TiKK dotiert. Mit dem Heidelberger Theaterpreis werden Produktionen ausgezeichnet, die durch ein hohes Maß an Innovation und Ideenreichtum dazu angetan sind, dem freien Schauspiel neue Impulse zu geben. Vergeben werden drei Jury-Preise sowie ein Publikumspreis. Bewerben können sich alle Freien Sprechtheater-Produktionen für Erwachsene.

Weitere Informationen:

www.karlstorbahnhof.de
www.theaterverein-hd.de

17. Internationales Theaterfestival Potsdam: UNIDRAM 2010

Einsendeschluss: 30. April 2010

Auch in diesem Jahr laden wir 12 Theatergruppen von 29.10. bis 6.11. nach Potsdam ein. UNIDRAM ist ein Forum für freies Theater aus Ost-, West- und Mitteleuropa, das Raum für Begegnung unterschiedlicher Theaterformen bietet. Nicht nur modernes, inhaltlich oder formal innovatives Theater steht dabei im Mittelpunkt, sondern vor allem der mehrstimmige Dialog verschiedener Kulturen. Nicht allein um die jeweilige

Produktion geht es also, sondern auch um intensiven Austausch, um persönlichen und langfristigen künstlerischen Kontakt.

www.unidram.de/unidram/news/ausschreib.htm

Preis für Performance

H13 - Niederösterreich

Einreichfrist: 7. Juni 2010

Mit diesem Preis für Performance fördert der Kunstraum Niederösterreich seit 2007 das genreübergreifende Medium der Performance. Jungen Performance-KünstlerInnen werden für ihre Arbeit mit dem einzigen österreichischen Kunstpreis in dieser Sparte ausgezeichnet und einem breiten Publikum vorgestellt. Einreichen können KünstlerInnen, die seit mindestens zwei Jahren in Österreich leben und ihr 40. Lebensjahr noch nicht überschritten haben. Der H13 2010 ist mit EUR 2.000.- dotiert, zudem wird die Siegerperformance am 9. September 2010 im Kunstraum Niederösterreich bei freiem Eintritt uraufgeführt.

www.kunstraum.net

Viertel Festival

Einreichungen bis 7. Juni 2010

7. Mai – 7. August 2011 im gesamten Industrieviertel & angrenzendes Ausland

Alle künstlerisch oder kulturell tätigen oder interessierten Personen, Gruppen und Organisationen sowie Schulen sind eingeladen, Ihre Kreativität einzubringen

und sich mit dem Festival-Motto „Industrie-Utopie“ auseinander zu setzen. Neben Einzelprojekten sind auch Gemeinschafts- und grenzüberschreitende Projekte möglich.

Ein Projekt der Kulturvernetzung NÖ, gefördert durch das Land NÖ und das BMUKK.

Alle wichtigen Infos und die Ausschreibungskriterien:

industrieviertel@kulturvernetzung.at
www.viertelfestival-noe.at

Cash for Culture: 1.000 EUR für Kunst- und Kulturprojekte

Du hast eine Idee für ein Kunst- oder Kulturprojekt und möchtest es umsetzen? Dein Lebensmittelpunkt ist Wien? Du bist zwischen 13 und 23 Jahren alt? Cash for Culture fördert dein Kunst- oder Kulturprojekt mit bis zu 1.000 Euro und stellt dir eine/n Coach zur Seite, die/der dich bei der Realisierung deines Projekts unterstützt.

Such dir unter Coaches eine/n Coach in deiner Nähe und stell ihr/ihm deine Idee vor. Von ihm/ihr wirst du dann weiter begleitet. Zusätzlich zu Cash for Culture können natürlich auch weitere Gelder bei anderen Förderstellen angesucht werden.

www.cashforculture.at

Projektauftrag des Europäischen Flüchtlingsfonds

Bis 10. Mai 2010, 15:00 können Projekte eingereicht werden. Die Unterstützung

durch den Europäischen Flüchtlingsfonds darf unter normalen Umständen 50 % des Gesamtbudgets für das Projekt nicht überschreiten.

Die Beschreibung klingt wenig charmant – „Der Europäische Flüchtlingsfonds III hat die Zielsetzung, die Mitgliedstaaten beim Tragen der Belastungen zu unterstützen, die für die Mitgliedstaaten mit der Aufnahme von Flüchtlingen und vertriebenen Personen und den Folgen dieser Aufnahme verbunden sind.“ – was aber nicht heißt, dass nicht auch gute Projekte, mitunter auch künstlerische, damit gefördert werden können.

www.bmi.gv.at/cms/BMI_Fonds/fluechtlingsf/projektauftrufe/start.aspx

Festivals

KiosK 59 festival tanztheaterperformance

8. – 10. April 2010, WUK und Währinger Straße Wien

Installationen, Workshops, Diskussion, Live-Musik, Djing
 Eintritt: pay as you can

Gehandelt wird in 15 Räumen im WUK, auf offener Straße und in nächster Nähe zur Volksoper. Ein temporäres Camp dient als Agora. 26 Tanzperformances, Installationen, Workshops, Diskussionen stehen auf dem Programm. Diversität ist angesagt.

Im Bewusstsein um das Heer auseinander klaffender Scheren der Wohlständigkeit, Religionen, Geschlechter, Generationen, Ost und West, Nord und

Süd über Strategien der Nachhaltigkeit, Theater, Tanz und Kunst sprechen. Das Wort ergreifen, Standpunkte definieren, Überzeugungen ausbilden, zur Rede anheben, Ansichten vertreten. Solange tanzen und sich fertig in die Ecke werfen. Grenzen einreißen. Get to it, get through it, be part of it!

www.wuk.at/kiosk59

mov-s Madrid 2010 is coming!

10.–13.06.2010, Madrid

Space for International Exchange of Dance and Movement Arts: Under the generic title of „The Active Spectator“, the third edition of *mov-s* aims to delve into the reality of today's audience. *mov-s* activities around this subject will be developed in different formats: Plenary sessions, Round Tables, Working Groups, Presentation projects, Artists Testimonies and Artistic Programme. Soon we will be able to send you details about the Spanish contemporary artists performing on *mov-s* Madrid 2010. We already have our facebook page! There you can find a lot of extra-informal information about the *mov-s*, activities, photos, videos and networking.

www.mov-s.org

Veranstaltungen

Lange Nacht der Bühnen in Linz

Am 5. Juni bieten die Linzer Theater, Konzerthäuser und Museen 12 Stunden geballte Theaterkraft: Landesthe-

ater, Theater Phönix, Theater des Kindes, Linzer Kellertheater, StifterHaus, Brucknerhaus, Posthof, AEC, OK, Landesgalerie, Lentos, Kulturzentrum Hof, AK OÖ, Varietétheater Chamäleon, Akustikon, die freien Theater- und Tanzensembles der Landeshauptstadt u. v. a. laden mit dem ORF Oberösterreich zur ersten *Langen Nacht der Bühnen* in Österreich!

Das Kulturhauptstadtjahr Linz09 hat mit den Theaterfestivals *Schneesturm* und *Sonnenbrand* Bühnen und KünstlerInnen aus allen Kontinenten nach Linz gebracht. Theaterabende, die von den Linzerinnen und Linzern und ihren Gästen ausgiebig genutzt wurden. Nun stehen als besondere Form der Nachhaltigkeit im Nach-Kulturhauptstadtjahr 2010 die heimischen Bühnen und KünstlerInnen im Mittelpunkt. Sie werden ihr Können und ihr Engagement in einem in Österreich bisher nie dagewesenen Theatermarathon unter Beweis stellen. Mit einem Mix aus modernem und klassischem Theater, aus Boulevard, Tanz und Performance, Kabarett und Musik soll neben den Theaterfreunden auch ein neues, ein junges Publikum Gusto auf eine der ältesten Kunstformen bekommen, Blicke hinter die Kulissen werfen und auch selbst aktiv werden können.

Um den Einheitspreis von 10 Euro erhalten Interessierte ein Armband, das zum Besuch aller Veranstaltungen der *Langen Nacht der Bühnen* berechtigt. Armbänder sind ab Anfang Mai bei allen beteiligten Theatern und Kultureinrichtungen erhältlich. Keine Reservierungen möglich; Kinder bis 12 Jahre und Kulturpassbesitzer *Hunger auf Kunst und Kultur* haben freien Eintritt.

www.langenachtderbuehnen.at

Bridges – Symposium zum Thema Theater für ein junges Publikum

8.–9. April 2010, Villach

„Una casa non si costruisce dal tetto“ - „Ein Haus beginnt man nicht beim Dach zu bauen“

Seit 20 Jahren setzt Roberto Frabetti mit seinem Theaterhaus La Baracca - Testoni Ragazzi in Bologna Wegmarken im europäischen Kinder- und Jugendtheater. Seine Ansätze der Theaterarbeit mit Kindern ab einem Jahr werden in der Zwischenzeit auch im deutschsprachigen Raum beachtet, seine Ausbildung in Krabbelstuben und Kindergärten macht Bologna zum Anziehungspunkt für InteressentInnen aus Pädagogik und frühkindlicher Erziehung.

Weitere Informationen:

www.villach.at/inhalt/kultur/6103.htm

www.assitej.at

STELLA10 – Darstellender.Kunst. Preis für junges Publikum

14.–16. April 2010, Linz

Die ASSITEJ Austria lädt in Kooperation mit dem internationalen Theaterfestival SCHÄXPIR zum STELLA10 – Darstellender.Kunst.Preis für junges Publikum. Die Vorführungen der nominierten Produktionen finden in den Linzer Theaterstätten Theater Phönix, Theater des Kindes, u\hof: Theater für junges Publikum, Posthof, Landesgalerie Linz, Lentos Kunstmuseum und im Haus der Geschichten statt und sind öffentlich zugänglich.

Beim dreitägigen STELLA10 Festival können Sie folgende Stücke sehen: *Franziska Jägerstätter erzählt* – Theater



Mit Leichtigkeit
in der Schwerkraft

Die Feldenkrais Methode

•
*Kennenlern-Workshops
Ausbildung*

•
**FELDENKRAIS
INSTITUT
WIEN**

•
www.feldenkraisinstitut.at

des Kindes, *Das heilige Kind* – TaO!,
Freerunning & Bodyparkour – Cie.
Two in One, *Nipplejesus* – Dschungel
Wien, *Moby Dick* – u/hof, *Schreckhup-
ferl* – ohnetitel, *Die Siedler* – KumEina
& Mezzanin Theater, *Schrilles Herz*
– Theater Foxfire & Dschungel Wien,
Macht Nichts – Theater Mundwerk und
Wir alle für immer zusammen – Mez-
zanin Theater.

www.assitej.at/projekte/stella

Stückwerk 2010

10.–12. Juni 2010, TQW

Die Stückwerk-KünstlerInnen 2010 stehen fest! In der inzwischen fünften Runde des Projektes, das Nachwuchs-ChoreografInnen die Möglichkeit bietet, neue Arbeiten zu entwickeln, konnten mit ihren Konzepten und performativen Fähigkeiten überzeugen: Deborah Hazler (A), Jan Jakubal (CZ), Helene Salomon (A) & Regina Picker (A), Kerstin Olivia Schellander (A) und Slava Senigov (RU/A). Als diesjähriger Coach wird der Choreograf und Performer Oleg Soulimenko (RU/A) die TeilnehmerInnen über mehrere Monate begleiten. Die entstehenden Kurzstücke werden im Juni in den Tanzquartier / Studios uraufgeführt.

www.tqw.at

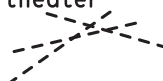
Impressum:
gift - zeitschrift für freies theater
ISSN 1992-2973

Herausgeberin, Verlegerin, Medieninhaberin:
Interessengemeinschaft Freie Theaterarbeit
Gumpendorferstraße 63B, A-1060 Wien

Tel.: +43 (0)1/403 87 94, Fax: +43 (0)1/403 87 94-17
Mail: office@freietheater.at, www.freietheater.at

Redaktion: Sabine Kock, Xenia Kopf, Barbara Stüwe-Eßl, Andrea Wälzl,
Carolin Vikoler (Koordination)
Grafikkonzept: Ulf Harr
Layout: Xenia Kopf

Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht notwendigerweise die
Meinung der IG Freie Theaterarbeit wieder

freie theater



WIEN
KULTUR

bm:uk

Premieren

01.04.2010

Zenith Productions: Wir leben die Utopie

Theater Spielraum, Wien,
01 713 04 60-60

01.04.2010

Stephan Rabl: Popcorn
Dschungel Wien, 01 522 07 20-20

01.04.2010

Felicitas Brucker: Cassandra
Schauspielhaus Wien,
01 317 01 01-18

06.04.2010

Dieter Haspel: Gespenster
Garage X, Wien, 01 535 32 00

07.04.2010

Theater Foxfire: Spiegelland
Dschungel Wien, 01 522 07 20-20

08.04.2010

Rudi Hebinger: Pagat Ultimo
Theater Olé, Wien,
0699 1881 1771

08.04.2010

Richard Weihs: Ang'speist
Weinhaus Sittl, Wien,
01 586 33 95

09.04.2010

**Monika Klengel/Milli Bitterli:
Der perfekte Tag**
Theater im Bahnhof, Graz,
0316 76 36 20

09.04.2010

Armes Theater Wien: Der nackte Wahnsinn
Novomatic Forum Wien,
0699 816 39 394

10.04.2010

Angelika Schütz: Pumperl g'sund?
Theater Center Forum,
01/31 04 646

10.4.2010

Erik Jan Rippmann: Power AG
neuebühnevillach, 04242 27341

10.4.2010

Ohnetitel: Schreckhupferl
Dschungel Wien, 01 522 07 20-20

13.04.2010

**Dschungel Wien/Yvonne Zahn:
Auslandia**
MAK-Gegenwartskunstdepot
Gefechtsturm Arenbergpark,
01 522 07 20-20

14.04.2010

Blaschke/Zimmermann: in case of loss & literary squabbles
WUK Projektraum, Wien,
01 401 21 36

14.04.2010

Susanne Traxler: Höllischer Himmel
KosmosTheater, Wien,
01 523 12 26

17.04.2010

Gernot Plass: Richard 2
TAG Wien, 01 586 52 22

17.04.2010

Thomas Löschnigg: Hautnah
Scala Wien, 01 544 20 70

20.04.2010

Stefan Fleischhacker: Die Schleier der Salome
Theater Leo, Wien, 01 712 14 27

21.04.2010

Jan Machacek: close-up land
brut wien, 01 587 05 04

22.04.2010

teatro caprile: Batschka-Balkan
Cafe Arena Bar, Wien,
0676 926 96 91

23.04.2010

Compagnie Smafu: Ich + Tante Rosas Garten
Dschungel Wien, 01/522 07 20-20

23.04.2010

Florian Wischenbart: Soll man für Liebe Freundschaft aufgeben?
3raum Anatomietheater, Wien,
0650 / 323 33 77

23.04.2010

Hubert Dragaschnig: Kreuzers Kinder
Theater Kosmos, Bregenz,
05574 44 034

25.04.2010

**Im flieger: Adriana Cubides/
Charlotta Ruth/Clelia Colonna**
WUK Im flieger, Wien,
01 40 121 36

26.04.2010

Gerhard Werdeker: Berlin Alexanderplatz
Theater Spielraum, Wien,
01 713 04 60-60

27.04.2010

Zoon/Thomas Desi: Der Polnische Orpheus
3raum-Anatomietheater, Wien,
0650 323 33 77

28.04.2010

united sorry: lost in space
brut wien, 01 587 05 04

29.04.2010

Einmaliges Gastspiel: Psychiatrie!
Palais Kabelwerk Wien,
0699 104 76 042

29.04.2010

Neue Oper Wien: campiello
Expedithalle, Wien, 01 58885

29.04.2010

Superamas: Empire
Tanzquartier Wien, 01 581 35 91

03.05.2010

Guerilla Gorillas: Otaku
Dschungel Wien, 01 522 07 20-20

06.05.2010

Oral Office: Vom Boxen
Theater des Augenblicks,
01 522 07 20-20

06.05.2010

Looser Kulturverein: Alte Knacker
Wiener Theaterkeller,
0676 53 70 226

09.05.2010

Dachtheater: Ebbe und Flut
Theater des Augenblicks,
0676 355 91 54

12.05.2010

Schorsch Kamerun: Der letzte Versuch der Popkultur
Garage X, 01 535 32 00 11

17.05.2010

Company Two In One: Bodypar-kour in Concert
Dschungel Wien, 01 522 07 20-20

19.05.2010

Wildlaks: Auf die Plätze!!!
Theater am Lend, 0664 844 35 99

21.05.2010

Anna Mendelssohn: Cry Me A River
Tanzquartier Wien, 01 581 35 91

21.05.2010

A.D.A.M.: Flora
Theater des Augenblicks,
www.danceability.at

26.05.2010

Das Spiegelkabinett: Wer bist du?
Dschungel Wien, 01 522 07 20-20

29.05.2010

Katja Lehmann: Die andere Seite
TAG, Wien, 01 586 52 22

06.06.2010

Ensemble Europa: Miteinander dagegen!
Dschungel Wien, 01 522 07 20-20

07.06.2010

Immoment: Cut – Eine bewegte Zeit
Dschungel Wien, 01 522 07 20-20

16.06.2010

daskunst: Politik mich doch am Arsch
Theater des Augenblicks,
0680/218 10 56

17.06.2010

Theater im Bahnhof: Sprich mit ihm! Ein Heimatabend
Naturbad Pürgg, 0316 76 36 20

23.06.2010

Theater ASOU: Ein Stück Lebens traum

Literaturhaus Graz,
0699 18 432 837

25.06.2010

Theater im Hof: Ein Sommer-nachtstraum
K. & K. Reithalle Enns,
0699 144 700 01

*Weitere Programm-Infos online auf www.theaterspielplan.at
sowie für Wiener Produktionen im Printformat spielplan.wien*