

# gift

P.b.b.  
Verlagspostamt 1060 Wien  
ZuL.Nr. 092038334M

# zeitschrift für freies theater

*Es ist Zeit für Veränderung. Das große Fehlen einer politischen Zukunftsvision fordert geradezu, dass die KünstlerInnen die Sache selber in die Hand nehmen.*

*Jette Schneider*

03/2011

# Inhalt

## editorial

### aktuell

4 Ausgezeichnet  
*Ehrung von Conny Hannes Meyer und Hubsi Kramar*

8 Community tools in Tanz und Performance  
*Von Carolin Vikoler*

11 Work SMart  
*Von Julek Jurowicz & Sabine Kock*

### politik

14 Offener Brief von Hubsi Kramar an Christopher Widauer

15 Warum vom Reden allein das Geld nicht mehr wird  
*Interview mit den KuratorInnen Andrea Amort Angela Heide, Andreas Hutter und Jürgen Weishäupl*

21 Empfehlungen des Kuratoriums

23 Grüne Töne in der Wiener Kulturpolitik  
*Klaus Werner-Lobo im Gespräch mit Tristan Jorde*

27 Vom schwarzen Freitag und der aggressiven Kunstpolitik in den Niederlanden 2011  
*Von Jette Schneider*

29 UNESCO-Übereinkommen über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen

## diskurs

33 Participation is it! Is it?  
*Von Xenia Kopf*

38 ... wenn wir vorher gewusst hätten ...  
*Gespräche zur Wiener Häuserlandschaft V. mit Michaela Mahrhauser und Julia Reichert (Kabinettheater), Nicole Metzger (Theater SPIELRAUM), Stéphanie Troehler und Ernst Kurt Weigel (DAS OFF THEATER)*

46 In Memoriam Evelyn Fuchs  
*Von Andreas Hutter*

47 9 Notes on building a political cycle  
*By Yosi Wanunu*

52 Rote Nasen in Palästina  
*Von Martin Kotal*

55 Mission: Possible!  
*Kolja Burschuld vom ASSITEJ-Weltkongress*

## service

58 Rezensionen

59 Intern

60 Ausschreibungen

61 Festivals

## impresum

## premierer

# editorial

*Liebe LeserInnen,*

in mehreren Tageszeitungen warb vor kurzem die neue Innenministerin Mikl-Leitner großformatig für das erneut verschärfte Fremdenrecht – eine Verhöhnung der Teile der Bevölkerung, die mit breiten Bündnissen, Protestbriefen an MandatarInnen und Interventionen bei MinisterInnen versucht haben, die menschenverachtende Novelle zu verhindern. Die interministerielle AG zu Mobilität hat einen pragmatischen Katalog diametral entgegengesetzter Ratschläge an die Regierung formuliert: Maßnahmen *für* die Ermöglichung von kulturellem Austausch, *für* kulturelle Vielfalt, *für* mehr Mobilität in Kunst und Kultur. Nichts davon wurde gehört – so scheint die Gesetzesnovelle auch ein grenzwertiger Akt der Ignoranz gegen die als partizipativ deklarierte Beteiligung der Zivilgesellschaft.

Umso erfreulicher sind folgende **AKTUELLE** Ereignisse: dass die Stadt Wien zwei unangepasste Theatermacher ehrte: Conny Hannes Meyer und Hubsi Kramar erhielten das Goldene Verdienstzeichen der Stadt Wien – und haben es auch angenommen. Für die, die bei dem fulminanten Festakt nicht dabei sein konnten, drucken wir die Festreden von Lucy McEvel und Dieter Schrage ab. Gabi Wappel und Dominik Grünbühel sind die neuen Delegierten im TQW-Kuratorium – welcome! Carolin Vikoler berichtet über *Community Tools in Tanz und Performance* und eine Proberaumdiskussion in Wien. In Belgien wird mit großem Erfolg ein Modell realisiert, das mehr soziale Sicherheit für KünstlerInnen schaffen will – die IGFT veranstaltete hierzu Ende Mai ein prominent besetztes Podium. Julek Jurowicz berichtet über das Projekt SMartBE, das in Wien ernsthaftes Interesse ausgelöst hat.

**POLITIK** ins Bein gebissen: Hubsi Kramar gibt auch mit Goldenem Verdienstzeichen keine Ruhe und wendet sich in einem offenen Brief an die Stadt Wien. Andreas Hutter folgt Jürgen Weishäupl als neuer Kurator ins Trio mit Andrea Amort

und Angela Heide – wir veröffentlichen ein Gespräch, das Xenia Kopf und Carolin Vikoler mit den alten und neuen KuratorInnen für Theater, Tanz und Performance in Wien geführt haben, sowie die Liste der letzten Fördervergaben. Nach *Grüne Töne in der Wiener Kulturpolitik* – der neue Kultursprecher Klaus Werner-Lobo im Gespräch mit Tristan Jorde, folgt ein Bericht von Jette Schneider über einen rabenschwarzen Freitag in den Niederlanden, wo mit der Rechtsregierung ein totaler Kahlschlag des Kulturbudgets droht. Im Anschluss formuliert eine ExpertInnengruppe der Österreichischen ARGE UNESCO Auf-Forderungen an die Politik.

Der **DISKURS** beginnt mit einem Beitrag von Xenia Kopf über das internationale Projekt *Tanz die Toleranz* in der Wiener Brunnenpassage. In einer fünften, letzten ‚Häuserunde‘ sprechen die PrinzipalInnen vom Theater Spielraum, Kabinetttheater, OFF THEATER und Märchenbühne Der Apfelbaum über Möglichkeiten und Unmöglichkeiten ihrer Spielorte. Andreas Hutter hat ein Porträt in memoriam Evelyn Fuchs verfasst; Regisseur Yosi Wanunu stellt in *9 notes* anspruchsvoll den gegenwärtigen Zyklus der toxic dreams zum politischen Theater vor und Martin Kotal reiste für die Roten Nasen Clowndoctors International nach Palästina. Last but not least fasst Kolja Burgschuld den diesjährigen Weltkongress der ASSITEJ zusammen, der unter dem Motto *Building Bridges, Crossing Borders* in Schweden stattgefunden hat.

Im **SERVICE** folgen noch Rezensionen zu dem von Angela Heide herausgegebenen Porträtband *Fragen an das Theater* und einer Neuerscheinung über *Künstler im Arbeits-, Sozial- und Steuerrecht* von Andreas Gerhardt sowie ein kurzer Bericht zur diesjährigen Generalversammlung der IGFT. Viel Spaß beim Lesen und einen schönen Sommer!

*Sabine Kock*

# aktuell

## Ausgezeichnet

Am 22. Juni wurden zwei auf ganz verschiedene Art unangepasste Theatermacher – Conny Hannes Meyer und Hubert/Hubsi Kramar geehrt. Unter stehenden Ovationen des zahlreich erschienenen Publikums verlieh ihnen Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny das Goldene Verdienstzeichen der Stadt Wien. Im Rahmen des Festakts im Wiener Rathaus sprachen Lucy McEvil und Dieter Schrage über die Ausgezeichneten.

### Laudatio für Hubsi Kramar

*Von Lucy McEvil*

Hallo, meine Lieben,

ich habe mich sehr gefreut, als mich Hubsi Kramar gebeten hat, hier und heute seine Laudatio zu halten. Es ist meine erste Laudatio und ich hoffe, ihr werdet die nächsten drei Stunden genauso genießen wie ich.

Eigentlich hatte ich mir fest vorgenommen in der Rolle großer LaudatorInnen zu bleiben und hauptsächlich über mich zu reden, aber Hubsi Kramar macht mir das verdammt schwer.

Es gibt mannigfaltige Gründe, warum er eine Auszeichnung verdient, was sogar seine Gegner einsehen, da sie ihm alleine zutrauen, einen Preis zu entwerten – etwas, das in der Vergangenheit nicht mal ein kindermordender Nazi-Arzt wie Heinrich Gross mit dem Bundesverdienstkreuz geschafft hat. Vielleicht sind sie aber auch einfach nur sauer, weil Herr Stadtrat Mailath-Pokorny diesen Termin ausgerechnet zu den Sonnwendfeiern angesetzt hat. Deshalb hat erst kürzlich unter anderen der Kultursprecher der FPÖ dagegen protestiert. (Kultursprecher ist allerdings ein Widerspruch in sich – da diese Partei mit Kultur ebenso viel am Hut hat, wie Dagmar Koller mit Kernphysik.)

Aber nun zu den Gründen die so eine Auszeichnung mehr als rechtfertigen:

Alleine für die Tatsache, dass er mir eine Bühne zur Verfügung stellt, gehört ihm jede nur erdenkliche Auszeichnung verliehen – aber Schwamm beiseite. Hubsi hat bleibende und wichtige Spuren in der Wiener Theaterlandschaft hinterlassen: Er, der sich in seiner Arbeit gerne als Stadtnomade bezeichnet, hat viele Plätze – mit großem Einsatz und viel Arbeit – für's Theater urbar gemacht, die, nachdem er sie entdeckt und bekannt gemacht hat, zu bleibenden Institutionen geworden sind. Um nur einige zu nennen: Das Kabelwerk in Meidling, das Residenztheater im Museumsquartier und zuletzt das 3raum anatomietheater, wo ich die Freude hatte, ihn kennenzulernen und mit ihm zusammenzuarbeiten, und das er laut Presseaussendung des Bundeskanzleramts binnen kürzester Zeit zu einer der spannendsten Off-Bühnen in Wien gemacht hat.

Er wird von den Medien hierzulande wegen seiner Theater-direkt-Aktionen gerne als Provokateur und Chaos hingestellt, was absolut jeder Grundlage entbehrt. Erstens hat er Ausbildungen, von denen andere nur träumen können – Rein-

*Es zeugt von einem gesunden Demokratieverständnis  
der Gemeinde Wien und des Herrn Kulturstadtrats  
Mailath-Pokorny, auch einen unbequemen und  
aufmüpfigen Freigeist wie Hubsli Kramar zu ehren!*

hardt Seminar, Filmhochschule Wien, Lee Strassberg School New York, Abschluss in Kulturmanagement in Harvard/USA; und zweitens ist es einfach dumm, ihn einen Provokateur zu nennen, da er nur auf Provokationen mit theatralen Mitteln reagiert und diese sind in unserer Gesellschaft und in der Politik reichlich vorhanden.

Er bleibt mit seinen Arbeiten am Puls der Zeit und streut Salz in die Wunden unserer Zeit, die sonst gerne weiter vor sich her faulen gelassen werden. Ob es nun wie zuletzt die Produktion *Wiener Blut* war, wo es um ImmigrantInnen und die Probleme und Anfeindungen ging, denen sie ausgesetzt sind – oder *Pension F*, wo die Rolle der pornografischen Berichterstattung der österreichischen Massenmedien und Missbrauchsoffer Thema war. Das ist nicht eine oberflächliche ausbeuterische Herangehensweise, wie sie in entsetzlichen Talkshow-Formaten landauf und landab zur erschreckenden Selbstverständlichkeit geworden ist.

Er ist ein feinfühliges Regisseur, der eine ungeheure Bandbreite an Arbeiten vorzuweisen hat – von genauen und sensiblen Inszenierungen von Klassikern, wie Stücken von Oscar Wilde bis hin zu brachialen und lustvollen dadaistischen Collagen wie *Gugging goes Ballhausplatz* oder *Die 20 Hüte des George W. Bush*.

Er hat mit Regielegenden des 20. Jahrhunderts zusammengearbeitet wie Jerome Savary und Jan Grotowski. Er inszenierte Uraufführungen von großartigen Schriftstellern wie Joe Veatter, Peter Matejka und Stephan Eibl. Er hat als Filmschauspieler unter Größen wie Steven Spielberg, Paul Morrissey, Pjer Zalica und vielen anderen gespielt. Als Filmregisseur hat er berührende Dokumentationen wie *WONDERFULL 1, 2 und 3 – Urlaub mit Obdachlosen* gedreht.

Er hat mit seinen Arbeiten bereits vor dieser Auszeichnung andere bekommen wie den Nestroypreis, den Gustav

Gründgens-Preis, die Kainz Medaille, den deutschen Kleinkunstpreis und einen Preis auf den er bezeichnender Weise besonders stolz ist: den 1. Vernadererstein in Gold.

Und damit möchte ich gerne von seiner Arbeit zu seiner Person kommen. Er versteht es, Menschen zusammenzuführen: Alt – Jung – Laien – Professionalisten; er fördert, hilft, inspiriert und unterstützt Menschen. Er mag Menschen.

Er und seine Lebensgefährtin Alexandra haben im 3raum anatomietheater ein kreatives und zutiefst menschliches Biotope im 3. Bezirk geschaffen. Er ist ein „Sonnenscheinchen“ und ein Optimist in dem Sinne, dass – wenn ein Pessimist sagt: „Tiefer in die Scheiße können wir nicht kommen“ er mit lächelndem Gesicht erwidert – „Doch, doch ...“

Ich glaube, dass sich sein gesamtes Umfeld – von seiner umfangreichen und entzückenden Familie bis zu seinen FreundInnen und KollegInnen – zumindest genauso, wenn nicht mehr über diese Ehrung freut wie er. Und es zeugt von einem gesunden Demokratieverständnis der Gemeinde Wien und des Herrn Kulturstadtrats Mailath-Pokorny, auch einen unbequemen und aufmüpfigen Freigeist wie Hubsli Kramar zu ehren!

Hubsli – danke, dass du da bist und dass es dich gibt!  
Gratulation!

---

**Lucy McEvil:** Schauspielerin und Diseuse; die Kunstfigur Lucy McEvil, die scheinbar mühelos Geschlechtergrenzen verschwimmen lässt, hat sich einen internationalen Ruf erarbeitet mit Konzerten in Wien, Berlin, Marrakesch, Amsterdam – um nur einige zu nennen. Als Schauspielerin arbeitete sie mit Regisseuren wie Hubsli Kramar, Thomas Gratzner, Martin Gruber u.v.a. im In- und Ausland. Der Kultursender 3sat widmete ihr eine 60minütige Dokumentation unter der Regie von Stephanus Domanig.

## Laudatio für Conny Hannes Meyer

Von Dieter Schrage

In dem online-Wikipedia-Text über Conny Hannes Meyer können wir lesen: „Der Höhepunkt 1968 war das Theater am Börseplatz mit Conny Hannes Meyer, das war ganz wesentlich für uns damals, da ist jeder hingegangen“. Diese Zeilen sind von Hubsi Kramar, der heute ebenso wie CHM das Goldene Verdienstzeichen des Landes Wien erhält. Mit Conny Hannes Meyer (geb. 1931) und Hubsi Kramar (geb. 1948) werden zwei Generationen Wiener bzw. Österreichische Theaterkünstler ausgezeichnet. Auch repräsentieren sie sehr verschiedene Formen des engagierten Theaters: Hubsi Kramar eher aktionistisch, anarchistisch, CHM eher links orientiert, aufklärerisch im Sinne des Brecht-Theaters.

Der Theaterleiter, Regisseur, Dramatiker, Lyriker und Darsteller CHM hatte das, was man/frau eine schwere, eine sehr schwere Kindheit und Jugend nennt – vor allem durch die nationalsozialistischen Rassengesetze geprägt. Und so musste er z. B. eine längere Zeit in einem Sammelheim für – in der damaligen schrecklichen NS-Diktion – „rassisch minderwertige Kinder“ verbringen.

Seine Theaterlaufbahn nach 1945 begann CHM mit einem Vorspiel in kleineren Kinderrollen am Stadttheater Salzburg. Auch machte er dann Erfahrungen als Akrobat beim Zirkus während seiner Wanderzeit in den frühen 1950er Jahren. 1955 gründete CHM zusammen mit zwei theaterbegeisterten Kollegen das heute noch bestehende Experiment – Kleine Bühne am Liechtenwerd im 9. Bezirk in der Liechtensteinstraße 132. Das Experiment am Liechtenwerd war ein richtiges Kellertheater – eingerichtet in einem ehemaligen Kohlenkeller.

Prägend für CHM war seine Begegnung mit dem Dramatiker, Theaterregisseur und Theatertheoretiker Bertolt Brecht. 1953 konnte er in dem damals hervorragenden Theater in der Scala – dieses musste dann als eine „kommunistische“ Bühne bald nach 1954 infolge des „Kalten Krieges“ bzw. Antikommunismus trotz höchster Qualität schließen – Brechts offene Probe bei seiner *Mutter*-Bearbeitung miterleben. Auch später hatte CHM beim Berliner Ensemble noch einmal die Möglichkeit, Einblicke in die Theaterarbeit von Bert Brecht zu nehmen. Brechts Theorie des „Epischen Theaters“ wurde bestimmend für CHMs Theaterarbeit.

Da seine beiden Theaterkollegen im Experiment am Liechtenwerd CHMs Weg eines politisch engagierten, links orientierten Theaters nicht mitgehen wollten, verließ er dieses Ensemble und gründete 1958 Die Komödianten.

In einem Programmheft aus der frühen Komödianten-Zeit um 1960 wird zu der Namensgebung geschrieben, dass der Name Die Komödianten auf die expressive Spielweise der alten Wanderkomödianten hinweisen sollte und dass in der Zeit eines Neo-Biedermeier die bewusste Erneuerung eines echten Komödiantentums theaterpolitisch absolut sinnvoll sei.

In diesem Programmheft wird im Sinne des Epischen Theaters von Bert Brecht auch erklärt: „Die Komödianten setzen sich die Schaffung eines Bewegungstheaters epischer Form zum Ziel (...) Sie identifizieren sich in ihrem Spiel nicht mit den darzustellenden Figuren, sondern versuchen, den größten Abstand von ihren Rollen zu gewinnen, wodurch es ihnen möglich wird, mehr auszusagen, als es die beengende Spieltechnik der Personifizierung zulässt.“ (Anmerkung des Autors: das Spiel der Personifizierung war damals an den großen Wiener Bühnen, vor allem am Burgtheater, allgemein üblich. Hier sind Ewald Balser, Paul Hörbinger, Paula Wessely oder Walter Reyer zu nennen). „Die Komödianten überlegen jeden Vorgang auf der Bühne ganz genau und ‚spielen‘ jeden Schritt, jede Gebärde, überhaupt jeglichen mimischen Ausdruck, als einen notwendigen Kommentar zu einer Situation.“

In meiner Vorlesung im WS 2010/11 an der Universität Wien zum Thema *Conny Hannes Meyer und ‚Die Komödianten‘ als Pioniere der Wiener Off-Theaterszene* habe ich die Theaterarbeit von CHM in folgende fünf Perioden eingeteilt:

- 1) Seine Zeit im Experiment am Liechtenwerd von 1955 bis 1958.
- 2) Die Zeit der Komödianten als Ensemble ohne festen Spielort von 1958 bis 1963.
- 3) Die Zeit der Komödianten im Theater am Börseplatz von 1963 bis 1974.
- 4) Die Zeit im Theater im Künstlerhaus von 1974 bis zum Ende 1985.
- 5) Die Post-Komödianten-Zeit als freier Regisseur und Schriftsteller und
- 6) vor allem seiner Theaterarbeit im Burgenland.

Anzumerken ist hier, dass bei 26 Premieren (zum Teil, vor allem in der Anfangszeit, waren es oft sog. Nummernprogramme wie *Bettler*, *Bauern und Balladen*, später dann richtige Dramen) CHM der Autor war. Direkt danach folgte Bert Brecht mit 25 Neueinstudierungen.

*Eigentlich hätte Conny Hannes Meyer diesen Orden schon Ende der 1960er Jahre verdient. Sie können sich heute nicht mehr vorstellen, was es damals hieß, ein politisch engagiertes, im Sinne von Bert Brecht aufklärerisches „freies“ Theater zu führen.*

Während der 2. Periode 1960 war ich nach Wien gekommen und habe sehr bald Die Komödianten und auch CHM persönlich kennen gelernt. Ich war damals als Brecht-Fan aus Bochum nach Wien gekommen und empört über den im Lichte des Kalten Krieges in Wien herrschenden Brecht-Boycott. Und es war für mich eines der besonderen kulturpolitischen Verdienste von CHM, dass er und sein Ensemble sich diesem von dem im CIA-Dienst stehenden Hans Weigel (Kronen-Zeitung) und Friedrich Thorberg (Forum) getragenen Brecht-Boycott widersetzte. Kurt Palm würdigt in seinem Buch *Vom Boycott zur Anerkennung. Brecht und Österreich* die konsequente Vorreiterrolle der Komödianten im Kampf gegen den Brecht-Boycott.

In der 3. Periode am Börseplatz hatten die Komödianten – wie es damals bei den Kellertheatern meist der Fall war – zunächst ein Theater für 49 Personen. Dieses wurde dann auf 100 Plätze erweitert. Doch auch das war zu klein, denn CHM und seinen Komödianten (ich betone *seine* Komödianten) war es gelungen, sich ein treues Stammpublikum, bestehend aus StudentInnen, Künstlern und Künstlerinnen, Intellektuellen und politisch Interessierten aufzubauen.

Und so übersiedelte CHM mit seinem so erfolgreichen Ensemble 1974 in das für die Komödianten adaptierte Theater im Künstlerhaus. CHM wurde nun Direktor einer Mittelbühne, was eine Reihe von neuen, schwierigen Aufgaben und auch Problemen mit sich brachte. Diese waren sehr komplex und ich kann in Anbetracht der mir zur Verfügung stehenden Zeit nicht auf diese Probleme eingehen. Aus Zeitgründen kann ich vor allem auch nicht auf die sehr komplexe (von widersprüchlichen Positionen besetzte) Frage des Abdrehens der Komödianten 1985 im Theater im Künstlerhaus eingehen

Anmerken möchte ich hier nur, dass ein SchauspielerInnen-Ensemble, das in den früheren Jahren kaum lebensdeckende Gagen erhalten hatte und eher als eine – wie man/frau in Wien sagt – „zammg’heizte Grupp’n“ anzusehen war, nun eine Mittelbühne von Schauspielern und Schauspielerinnen geworden war, die Anspruch auf einen kollektivvertragsgerechten Jahresvertrag hatten. Und dem Theaterdirektor CHM stand nun ein gewählter Betriebsrat gegenüber – wobei

es zeitweise nicht gerade erleichternd war, dass Helga Illich, die Frau von CHM nach Ilse Scheer, diese Funktion als Betriebsrätin innehatte.

Also insgesamt war diese Zeit im Künstlerhaus-Theater neben großen Aufführungserfolgen wie z. B. *Des Kaisers treue Jakobiner* von CHM und Otto Lakmaier auch eine Zeit voller interner und externer Probleme – z. B. auch in Bezug auf den jetzt notwendig gewordenen, eher als autoritär zu bezeichnenden Stil der Ensembleführung von CHM.

Walter Schlögel hat in seiner zweibändigen CHM-Dissertation aus dem Jahr 1994, der er bewusst den Titel *Conny Hannes Meyer und seine Komödianten* gegeben hatte, hierzu geschrieben: Es „muss gesagt werden, dass CHM wahrscheinlich prinzipiell recht hatte, man kann eine Mittelklassebühne mit ca. 50 Angestellten nicht führen wie eine Kellerbühne mit nur 10 Mitwirkenden. Es kann nur einer die Richtung bestimmen, die ein Theater einschlagen soll, auch um den Preis, dass er autoritär handeln muss. CHM hat sein Theater von den frühesten Anfängen an konsequent in seine Richtung geführt und hat alle Abweichungen von diesem Weg verhindert. Nur so ist sein Theater zu dem Namen gekommen, den es heute noch in der Erinnerung seines Publikums hat.“

Und vielleicht müssen wir sagen – obwohl ich gerne hier über Alternativen nachdenken würde – nur so ist es dazu gekommen, dass er heute hier diese hohe Auszeichnung bekommt.

Abschließend möchte ich noch anmerken: Eigentlich hätte CHM diesen Orden schon Ende der 1960er Jahre verdient. Sie können sich heute absolut nicht mehr vorstellen, was es damals im Zeichen des Antikommunismus und des „Kalten Krieg“ hieß, ein politisch engagiertes, im Sinne von Bert Brecht aufklärerisches „freies“ Theater zu führen.

---

**Dieter Schrage:** geb. 1935 in Hagen i. W.; Kulturwissenschaftler, Lektor an der Universität Wien, WS 2010/11 Vorlesung über Conny Hannes Meyer



# Community tools in Tanz und Performance

Von Carolin Vikoler

Am 6. Juni hat in den Studios des Tanzquartiers Wien ein *Tanz- und Performancetag* stattgefunden. Marty Huber und Silvia Both, die beiden bisherigen von der Szene ins TQW-Kuratorium Delegierten, resümierten ihre Arbeit, die in den kommenden vier Jahren von den neu gewählten Kuratoriumsmitgliedern Gabriele Wappel und Dominik Grünbühel fortgeführt wird. Der zweite Teil der Diskussion galt der Proberaumsituation im Tanz- und Performancebereich in Wien. Anwesend waren bei diesem Gespräch auch Christopher Widauer und Robert Dressler vom Kulturamt der Stadt Wien, die drei KuratorInnen Andrea Amort, Angela Heide und Andreas Hutter sowie Katharina Dilena von Das andere Theater, die das Probenhaus in Graz vorstellte.

## Die Wahl

Das TQW wurde ursprünglich als Tanzhaus der freien Tanz-/Performanceschaffenden Österreichs von breiter Basis (ehemalige ChoreographInnenplattform) gefordert und konzipiert. Als Resultat der kulturpolitischen Verhandlungen wurde zur Neu-/Wiederbestellung der künstlerischen Intendanz sowie zur Begleitung und Beratung der Intendanz in laufenden künstlerischen Fragen das TQW-Kuratorium eingerichtet. Zur Mitbestimmung der freien Tanz- und Performanceschaffenden auf struktureller Ebene kann die IGFT zwei Personen für dieses Kuratorium nominieren. Die Bestellung der Delegierten geschieht über eine Wahl aller Tanz- und Performanceschaffenden, die sich beteiligen möchten, unter Aufsicht einer fünfköpfigen Kommission aus der Szene.

Marty Huber und Silvia Both berichteten beim Tanz- und Performancetag zunächst von ihrer Arbeit, die neben der Mitwirkung am Besetzungsverfahren für die aktuelle Intendanz wesentlich auf eine nachhaltige Nutzung und Organisation der Trainings fokussiert war. Mögliche Themen für die neu gewählten Delegierten zum Kuratorium könnten die Diskussion über Koproduktionen sein, die Verbesserung der Kommunikation zwischen TQW und KünstlerInnen, die Proberaumöffnungszeiten in den Studios, die nicht erhöhte Subvention für das TQW, der Trainingsplan, die Nachwuchsprogramme, ... und natürlich auch die Mitentscheidung bei der Intendantenverlängerung.

Mit ganz knapper Mehrheit wurden Dominik Grünbühel und Gabriele Wappel vor der dritten Kandidatin, Gabri M. Einsiedl, gewählt. Am 21. Juni fand schon ein Folgetreffen

mit den neuen Delegierten statt, das auch gleichzeitig das Vorbereitungstreffen für die nächste TQW-Kuratoriumssitzung Anfang Juli war. Solche Vorbereitungstreffen sollen vor jeder Kuratoriumssitzung stattfinden, damit Szene und Delegierte vernetzt agieren.

Es gibt auch eine Online-Kommunikation: Die *Mailingliste [tp]* dient zur Diskussion Interessierter mit den Delegierten und untereinander. Anmeldungen für die Liste sind jederzeit möglich (c.vikoler@freietheater.at).

Alle Interessierten sind herzlich eingeladen mitzudenken und mitzudiskutieren. Das Kuratorium ist eine Möglichkeit der Mitbestimmung. Die Delegierten können nur so gut sein, wie die Community sie stark macht und ihnen Rückenwind gibt, wie Marty Huber es beim Tanz- und Performancetag formulierte.

## Proberäume: Die Situation in Graz ...

Katharina Dilena (Das andere Theater) informierte in einem kurzen Bericht über die Proberaumsituation in Graz. Grundsätzlich gibt es dort verschiedene Modelle der Proberaumvermietung:

Das Theater im Bahnhof stellt seine Proberäumlichkeiten auch anderen Gruppen gratis zur Verfügung und erhält dafür jeweils rückwirkend vom Land Steiermark einen öffentlichen Zuschuss, abhängig von der Anzahl der Gruppen und der Dauer der Mitnutzung.

Seit den 1990er Jahren gibt es in Graz das Probenhaus, das im Jahr 2010 umfassend saniert wurde und nun mit der Tanzebene im 3. Stock des Gebäudes auch für die Tanzschaf-



*Das Kuratorium ist eine Möglichkeit der Mitbestimmung.  
Die Delegierten können nur so gut sein, wie die  
Community sie stark macht und ihnen Rückenwind gibt.*

*Marty Huber*

fenen ein spezifisches Raumangebot (mit Schwingboden) umfasst. Bei räumlichen Engpässen können die Tanzschaffenden auch auf einen der anderen Proberäume im Haus, die grundsätzlich für Theaterproben zur Verfügung stehen, ausweichen. So können die Theater- und Tanzschaffenden derzeit kostenlos vier Proberäume und die Tanzebene nutzen. Die Gesamtfläche der Proberäume beträgt ca. 560 m<sup>2</sup>; inklusive Büroräumlichkeiten, Sanitäranlagen (WC, Duschen und Umkleidemöglichkeiten) beträgt die Fläche ca. 700 m<sup>2</sup>.

Die Tanzebene mit 175 m<sup>2</sup> kann auch für kleinere Veranstaltungen genutzt werden, da eine Genehmigung als ortsfeste Betriebsstätte vorliegt und ein Behindertenzugang existiert. Weiters ist ein Research-Bereich mit Archiv im 1. Stock im Aufbau.

Zum überwiegenden Teil werden die Proberäume von Theatergruppen ohne eigene Spielstätte, von EinzelkünstlerInnen, jungen TheatermacherInnen und von Tanzschaffenden genutzt.

Die Kulturabteilung der Stadt Graz übernimmt die Miet- und Betriebskosten, die Kosten für den Reinigungsdienst sowie notwendige kleinere Investitionen, die nicht vom Eigentümer getragen werden. Organisiert und verwaltet wird das Probenhaus vom Verein Das andere Theater im Auftrag der Stadt Graz. Im Gegenzug erhält der Verein eine Subvention, die einerseits Personal, andererseits weitere Projekte des Vereines finanziert. Das Büro von Das andere Theater ist ebenfalls im Probenhaus untergebracht.

Die Vergabe der Räumlichkeiten funktioniert konkret über ein Online-Buchungssystem und ist nach dem ‚first come first serve‘-Prinzip geregelt. Vier bis fünf Companies proben dort aus dem Tanzbereich, damit sind die Räumlichkeiten

ausgelastet, mit relativ wenig Überkreuzungsproblemen. Wenn die Szene regelmäßige Trainings anbieten wollte, bräuchte es aber zusätzlichen Raum.

#### **... und in Wien**

Die Szene in Wien ist natürlich mit ca. 70 Gruppen im Tanz- und Performancebereich unvergleichbar größer. Als gewidmete Proberäume gibt es dafür – abgesehen von den „privaten“ Studios – Räumlichkeiten im WUK und drei Studios im Tanzquartier, wovon zwei gratis genutzt werden können, aber die Tore werden ab 20 Uhr geschlossen. Die „privaten“, teils subventionierten Studios, die über die Stadt verteilt sind, werden zu ganz unterschiedlichen Preisen vermietet bzw. bieten auch Residence-Programme mit gratis Proberaumnutzung an. Manche sind sehr gut ausgelastet, andere nicht. Die KuratorInnen, die 2010 mit dem Kulturamt der Stadt Wien eine Proberaumtour gemacht hatten, damit die MA 7 die diversen Studios überhaupt einmal sieht, hatten ebenfalls eine Art Online-Buchungssystem angedacht, damit die Proberäume besser ausgelastet werden.

Der Hintergrund der ganzen Diskussion ist, dass die Kulturabteilung der Stadt Wien einsparen muss, dieses Jahr etwa 8 Mio. Euro, was aktuell in erster Linie den Strukturtopf getroffen hat, in dem auch einige Probenräume budgetiert sind.

Christopher Widauer und Robert Dressler von der Kulturabteilung der Stadt Wien erzählten von einer geplanten Agentur für Zwischennutzung, die auch im Koalitionspapier mit den Grünen erwähnt wird. Die Vertreter der Stadt sind

*Und so ist die Diskussion, ob es nun eigentlich einen Proberaummangel oder einen Proberaumüberschuss in Wien gibt, sehr komplex.*

derzeit auf der Suche nach einem geeigneten Objekt für ein zentrales Probenhaus in Wien und überlegen sich gleichzeitig ein mögliches Konzept für ein konkretes Objekt: Die Fürnkranz Fabrik in der Wattgasse, die über 5.000 m<sup>2</sup> Raum zu bieten hat und die wohl zu günstigen Konditionen anzumieten und zu adaptieren wäre bzw. gut ausgestattet ist, wird im Moment genauer angeschaut. Christopher Widauer wird laut eigener Aussage diesen Plan jedoch nur weiterverfolgen, wenn die Community an diesem Modell Interesse hat. Dabei ist dieses konkrete Projekt laut Aussage von Widauer und Dressler nicht als exklusives (also andere Formen der Proberäume ausschließendes) Modell gedacht, wohl aber als Versuch, den Proberaumbedarf der Szene zu bündeln, Synergien zu schaffen wie auch eine größere Sichtbarkeit des Genres. Außerdem könnte man andenken, an so einem zentralen Ort mehr zu bieten im Sinne von Vernetzung, Technikpool, Gemeinschaftsbüros, EU-Projektstelle etc.

Strukturell problematisch scheint gegenwärtig im Tanz- und Performancebereich, dass insbesondere bei mehrjährigen

Förderungen, aber auch im Rahmen der Projektförderungen ein hoher Anteil der Fördersumme in privat angemietete Proberaumstrukturen fließt.

Neben den ProberaumbesitzerInnen, die versuchen über Vermietungen den jeweiligen Proberaum zu erhalten bzw. sich durch die Vermietungen Projekte zu finanzieren, gibt es auch die Proberaumsuchenden, die im Idealfall so wenig wie möglich für Mieten zahlen wollen. Und so ist die Diskussion, ob es nun eigentlich einen Proberaummangel oder einen Proberaumüberschuss in Wien gibt, und was es an finanzieller Unterstützung für Proberäume bräuchte, damit diese gratis zur Verfügung gestellt werden könnten, sehr komplex.

Denn wer bekommt letztendlich die Förderung, um den Proberaum zu zahlen? Die freien Gruppen oder die ProberaumbesitzerInnen bzw. wie sinnvoll ist ein großes Probenhaus für Wien mit eventuellem Mehrwert an Vernetzung? Und kann sich die Stadt nebenbei noch dezentrale Studios leisten?

Die Diskussion wird weitergeführt, Fortsetzung folgt.

---

**Carolin Vikoler:** Mitglied des Theaterensembles *daskunst* ([www.daskunst.at](http://www.daskunst.at)), Theaterwissenschaftlerin, Mitarbeiterin der IGFT.

## Work Smart

Auf einem Panel des *ietm spring meetings* in Stockholm über prekäre Arbeitsbedingungen von KünstlerInnen und Ideen darüber, wie man sie verändern könnte, stellte sich Folgendes heraus: In Belgien wird unter dem Namen SMartBe in großem Rahmen ein Modell realisiert, das der 2001 von Juliane Alton für die IGFT entwickelten Idee einer Arbeits GmbH sehr nahe kommt – und das mit großem Erfolg.

Julek Jurowicz, Mitbegründer und Geschäftsführer von SMartBe, hat dieses Modell auf Einladung der IGFT Ende Mai in Wien vorgestellt – im Rahmen einer konzentrierten Arbeitstagung sowie auf einem öffentlichen Podium, an dem auch Günter Lackenbacher (bm:ukk) und Walter Pöltner (bm:ask) als zentrale Ansprechpartner im Prozess interministerieller Arbeitsgruppen sowie der kurzfristig für Roland Sauer eingesprungene Christian Operschall (bm:ask) teilnahmen.

Die Begeisterung über das Belgische Modell war so groß, dass alle Beteiligten gemeinsam daran weiter denken wollen, inwiefern SMart auch auf Österreich übertragbar wäre. Gleichzeitig bot der Vergleich mit den ganz anderen Rahmenbedingungen in Belgien und in Österreich einen guten Ausgangspunkt, die derzeitigen Prozesse der interministeriellen Arbeitsgruppen sowie aktuelle in Europa diskutierte Fragestellungen internationaler Mobilität auf einer kulturpolitischen Metaebene auf neue Art zu reflektieren.

### **Anstellungen für KünstlerInnen in Belgien – ein Best Practice Modell mit europäischer Perspektive?**

*Von Julek Jurowicz & Sabine Kock*

SmartBe ist ein gemeinnütziger Verein in Belgien, der als eine dritte Kraft zwischen den Vertragsparteien Verträge für KünstlerInnen abwickelt und sich dabei zum Ziel gesetzt hat, entgegen der zunehmenden Prekarisierung von Arbeitsbedingungen in Kunst und Kultur (Stichwort: kurzfristig wechselnde selbstständige und angestellte Arbeitsverhältnisse mit dazwischen liegenden Zeiten von Arbeitslosigkeit bzw. Einkommenslosigkeit) wieder mehr Elemente sozialer Sicherheit und Nachhaltigkeit im Erwerbsleben von KünstlerInnen zu ermöglichen.

SmartBe wurde 1998 von Julek Jurowicz und Pierre Burnotte mit einem Büro in Brüssel eröffnet und konnte nach einem Jahr bereits mehrere hundert Mitglieder aufweisen. Dreizehn Jahre später sind in Belgien mehr als 38.000 KünstlerInnen, TechnikerInnen und allerlei Kulturschaffende (die für über 40.000 Auftraggeber arbeiten) Mitglied bei SmartBe. Das abgewickelte Vertragsvolumen überschreitet im Jahr 2011 die Grenze von 100 Mio. Euro. Bei SmartBe selbst arbeiten mehr als 120 MitarbeiterInnen.

Bislang wickelt SMartBe dabei grundsätzlich Angestellten-gleichgestellte Arbeitsverträge ab, das entspricht auch der zu Grunde liegenden Philosophie, da Anstellungen den KünstlerInnen Zugang zum sozialen Netz und auch auf lan-

ge Sicht mehr soziale Sicherheit geben, dennoch erwägt das Team aber derzeit auch die Entwicklung eines Bereichs für die Abwicklung selbstständiger Arbeitsverhältnisse.

#### **Rechtliche Grundlagen ...**

Grundlage hierfür bietet eine Gesetzesnovelle aus dem Jahr 2002. Seitdem gelten in Belgien (§ 1 des Gesetzes über das Soziale Sicherheitssystem) KünstlerInnen grundsätzlich sozialrechtlich ArbeitnehmerInnen gleichgestellt, unabhängig davon, ob ihre konkrete Tätigkeit arbeitsrechtlich eher einen selbstständigen oder einen angestellten Charakter hat. Als Ausnahme zu dieser Regel darf der/die einzelne KünstlerIn sich bei einem Ausschuss um den Status der Selbstständigkeit bewerben.

Anlassfall für die Novelle war der Fall einer Schriftstellerin, die ein Werk verfasste, während sie Arbeitslosengeld bezog, woraufhin das Arbeitsamt Rückzahlungsansprüche geltend machen wollte, als das Buch herausgegeben wurde. Der Fall kam vor Gericht, die Ministerin wurde eingeschaltet und so kam das Ganze auf die politische Agenda und hatte letztendlich die Gesetzesnovellierung zur Folge.

### ...und die praktische Abwicklung

Praktisch besteht die Kernarbeit von SMartBe darin, mithilfe eines speziell entwickelten Online-Tools Verträge abzuwickeln, zeitgerecht die damit verbundenen sozialrechtlich wie arbeitsrechtlich notwendigen Meldungen an die entsprechenden Behörden zu machen, die Abwicklung der Geldflüsse zu übernehmen und mithilfe einer transparenten Online-Architektur den Stand des Vorgangs nachvollziehbar und einsehbar für die KlientInnen darzustellen. Die bereitgestellten Dokumente vereinfachen wesentlich die Vorbereitung der Steuererklärung. Auch in diesem Bereich bietet das Team von SMartBE dem Mitglied Hilfe.

Mitglieder können so online praktisch von zu Hause aus ihre Verträge vorbereiten – darüber hinaus gibt es auch standardisierte Vorgaben für Abrechnungsmodalitäten wie etwa Kommunikations-, Transport- oder Sachkosten, die von der Steuer akzeptiert werden.

Die dahinterliegende Idee war es, unnötige kleine Strukturen überflüssig zu machen und eine an der Praxis von KünstlerInnen entwickelte strukturelle Gesamtlösung zu finden. Dabei gibt es eine Garantie, dass die zu überweisenden Personalkosten spätestens sieben Tage nach Ende des Vertrags ausgezahlt werden (und bei mehrmonatigen Verträgen ohnehin jeweils zum Monatsende), auch dann, wenn entsprechende Fördergelder, Sponsorgelder, Unterstützungen etc. noch nicht bei SMartBe eingegangen sind.

SmartBe übernimmt nicht nur den Part, ausstehende Gelder auf der Arbeitgeberseite des Vertrags ggfs. einzufordern, sondern garantiert auch eine Ausfallhaftung gegenüber den KünstlerInnen. (Dabei gibt es derzeit nur 1 Promille reale Ausfälle.)

Für seinen Service berechnet SmartBe 6,5 % der Gesamtvertragssumme – und hält die KünstlerInnen an, diese Summe bei Vertragsverhandlungen mit zu bedenken und so zu verhandeln, dass keine Dumpingverträge zu Lasten der KünstlerInnen entstehen. Bei Gründung der Initiative war das damals noch kleine SMart Team bemüht, den einbehaltenen Prozentsatz unter 5 % zu halten. Dies erwies sich jedoch nur bedingt als realistisch.

Zudem wurde von den Mitgliedern die Ansparung eines Fondsvolumens gewünscht, aus dem (siehe oben) fällige Summen auch dann fristgerecht an die ArbeitnehmerInnen ausgezahlt werden können, wenn sie noch nicht von der Arbeitgeber-, Fördergeber- oder Sponsoreseite bei SMartBe

eingelangt sind. Dies ist in Belgien mit der Marge von 6,5 % möglich geworden, die auf der Generalversammlung im Jahr 2004 beschlossen wurde.

Grundsätzlich können beide Vertragspartner – ArbeitgeberInnen und ArbeitnehmerInnen – einen Vertrag über SMartBe eingeben, aber nur die KünstlerInnen können Mitglied bei SMartBe werden.

SMartBe hat im übrigen kein Monopol auf die Abwicklung künstlerischer Verträge und strebt dies auch nicht an. Manche ProduzentInnen im Kunst- und Kulturbereich wickeln ihre Lohnverrechnung – insbesondere bei internationalen Verträgen – auch mit klassischen Leiharbeitsfirmen, wie etwa Randstad, ab.

### Weitere SMart Tools

Neben seiner Haupttätigkeit hat SmartBe seine Serviceleistungen mittlerweile um folgende Tools erweitert:

- Da viele KünstlerInnen neben ihrer künstlerischen Tätigkeit auch nicht-künstlerische Arbeitsverhältnisse eingehen, können mittlerweile auch diese über SmartBe abgewickelt werden. Die Online-Maske bietet auch hierfür Eingabefenster und ‚verortet‘ den Vertrag nach einem Fragenkatalog jeweils als künstlerische oder nicht-künstlerische Tätigkeit (für die dann ggfs. andere sozialrechtliche und steuerrechtliche Grundbedingungen gelten).
- Daneben wurde ein Technikpool aufgebaut, aus dem Musik-, Sound-, Lichtenanlagen, Transportfahrzeuge etc. gemietet werden können.
- Seit einiger Zeit bietet SmartBe auch Mikrokredite an, um z. B. ein Instrument, eine Anlage oder auch einen Computer zu kaufen. Diese Initiative richtet sich an die Zielgruppe von KünstlerInnen, die aufgrund ihrer prekären Arbeitsbedingungen nicht ohne weiteres einen Bankkredit bekommen könnten. Dafür liegen die Zinsbedingungen derzeit faktisch höher als bei einer normalen Bank. Das Kreditverfahren ist eine Mischform aus Leasing und Kredit.

aktuell

- Eine eigene Researchabteilung erforscht seit 2008 in enger Zusammenarbeit mit WissenschaftlerInnen die kulturpolitische Entwicklung in Europa und bemüht sich, einen Überblick über entsprechende Studien und Maßnahmen zu entwickeln.
- Die Homepage von SmartBe bietet mittlerweile zusätzlich das Tool AGORA – Marktplatz, auf dem Mitglieder ProjektpartnerInnen, MitarbeiterInnen etc. suchen und finden und über verschiedenste Anliegen miteinander kommunizieren können – wie in anderen sozialen Netzwerken.

### **Arbeitsrechtliche Erleichterungen für KünstlerInnen in Belgien**

Die rechtliche Situation ermöglicht KünstlerInnen in Belgien grundsätzlich einen vergleichsweise leichten Zugang zum Bezug von Arbeitslosengeld:

„Normale“ ArbeitnehmerInnen müssen 312 Tage (6 Tage x 52 Wochen) angestellte Tätigkeit innerhalb von 18 Monaten nachweisen, um einen Anspruch auf Arbeitslosengeld zu erwerben. Für KünstlerInnen gilt aufgrund ihrer besonderen Arbeitsbedingungen von kurzfristig wechselnden Beschäftigungsverhältnissen mit dazwischenliegenden Zeiten von Arbeits- bzw. Einkommenslosigkeit folgende Regelung:

Ein Bruttolohn von etwa 37 Euro gilt als Äquivalent für einen angestellten Arbeitstag, d. h. mit einer Gesamtsumme von Einkünften aus künstlerischer Tätigkeit von mindestens 11.544 Euro (37 Euro x 312 Tage) – erwirtschaftet in einem Zeitraum von 18 Monaten – entsteht ein Anspruch auf Arbeitslosengeld.

Dieser Anspruch muss nur einmal im Leben erwirtschaftet werden. In den Folgejahren reicht der Nachweis eines einzigen Vertrags über künstlerische Arbeit von mindestens 37 Euro aus, um einen Arbeitslosengeldanspruch auf gleichem Niveau wie im Vorjahr zu erhalten.

### **Kritikpunkte**

Von Seiten der Gewerkschaften und mancher ProduzentInnen gibt es Kritik an dem Modell: Die Gewerkschaft kritisiert, dass sich SMartBe auf Angestellten-gleichgestellte Verträge im Bereich der Kunst spezialisiert, anstatt auf „echte“ Anstellungen. Dazu ist die Argumentation von SMartBe, dass die Gewerkschaft hier Ursache und Wirkung vertauscht: die Gründung ist ja eine Initiative aufgrund eines fehlenden Tools für vorhandene Arbeitsverhältnisse, und die steigenden Mitgliederzahlen signalisieren den Bedarf. ProduzentInnen kritisieren, dass KünstlerInnen innerhalb von SMartBe gut aufgeklärt sind und gemäß der Philosophie deutlicher auf ihre Rechte und Vertragshöhen pochen.

### **Smart goes Frankreich – und die Vision SMART EU**

Pragmatisch ausgelöst durch eine hohe Mobilität von KünstlerInnen zwischen Frankreich und Belgien entstand die Nachfrage nach einem entsprechenden Tool in Frankreich. Nach vier Jahren Entwicklung und relativ hohen Investitionskosten (von über einer Mio. Euro) hat vor einem Jahr SMartFr in den großen französischen Städten sieben erste Büros eröffnet.

Nun möchte SMART eine europaweite Initiative werden und bemüht sich aktuell, in verschiedenen Nationen PartnerInnen zu finden. Hierfür steht seitens SMART EU ein Team von derzeit sechs Personen zur Verfügung, und eine internationale Reflection Group wurde ergänzend initiiert, die den Entwicklungsprozess begleiten und mitsteuern soll. An dieser Gruppe nehmen derzeit aus Österreich Sabine Kock (IG Freie Theaterarbeit, Kulturrat Österreich) und Günter Lackenbacher (bm:ukk) teil.

Das Interesse an der SMART Initiative und das allgemeine Feedback auf das öffentliche Podium der IG Freie Theaterarbeit war von Seiten des bm:ask und bm:ukk sowie im Publikum so positiv, dass in einer gemeinsamen Bündelung aller Kräfte nun konkret eruiert werden soll, ob und wenn ja in welcher Form sich das SMART-Modell in Österreich adaptieren ließe. Wir werden berichten.

---

Julek Jurowicz ist Mitbegründer und Geschäftsführer von SMARTBE

# politik

## Offener Brief von Hubsi Kramar an Christopher Widauer

anlässlich des von der Kulturabteilung der Stadt Wien verlangten *mission statements* von Wiener Theaterhäusern

lieber christopher widauer,

hier hubsi-post, eine halbe seite brandaktuelles „mission statement“ zu meiner aktuellen theaterarbeit im sinne von „yes we can“ nach obama bin happy.

entschuldige wenn ich zaghaft darauf hinweise, dass bei dir im kulturamt durch meine mehr als 30jährige theaterarbeit in dieser stadt schon viele „mission statements“ liegen, vielleicht ja so viele, dass man es nicht mehr überblicken kann, das verstehe ich.

angespornt durch den wunsch nach neuen berichten über unsere täglichen versuche, rest-zeit zu gewinnen, um auch unsere künstlerischen arbeiten durchzuführen (das ist nämlich ziemlich intensive arbeit, falls sich das noch nicht herumgesprochen haben sollte), schreibe ich hier eine offene und ehrliche antwort.

### 1. teil: kurzfassung des gewünschten „mission statements“

a) es ist krieg und ein paar verwegene versuchen, in dem ganzen wahnsinn theater zu machen, als statement für ein anderes leben

b) erhöhung der subvention, um eine person anstellen zu können, welche die neuerlich geforderten berichte verfasst, am besten in englisch und deutsch

### 2. teil: ausführung dieser kurzfassung

zu a) – krieg und theater – ist ja nicht viel hinzuzufügen – kurze statements sagen mehr als seitenweise abhandlungen, sprich: intellektuelle ablenkungsmanöver

zu b) als geübter österreichischer verstehe ich ja die sehnsucht und die sadomasochistische komponente (immanenter österreichischer staatsneurotischer defekt) dieser struktur des apparates, das wesen der bürokratie, viel weiteres papier (jetzt: bits and bites) und immer mehr davon, anzuhäufen (legitimation).

für künstlerInnen ist es ja sehr wichtig, an dieser legitimationsunterstützung mitzuwirken, damit wir ja nicht vergessen, worum es eigentlich geht: sichtbare, messbare unterwerfung – DEMUT – KUNST SOLL LEIDEN – so wird geteiltes leid erträglich für alle beteiligten. was daraus jedenfalls klar ersichtlich ist: welchen geringen stellenwert dabei das künstlerische schaffen hat und die einsicht, wie viel wir uns ohnehin ständig selbst ausbeuten.

kurz gesagt: schreibt berichte – am besten täglich zehn – ihr habt ja sonst nichts zu tun. unsere ansuchen, beschreibungen, selbstdarstellungen, werkübersichten, umfangreichen statistiken etc., die uns ständig an den rand des – offensichtlich gewünschten – wahnsinns treiben, sind anscheinend zu kompliziert.

aber ich bin feuer und flamme, wenn dafür unsere subventionen erhöht werden, um einen ganztagsjob eines neuen mitarbeiters oder einer mitarbeiterin zu finanzieren, dann



*wir erwarten also dringend eine reduktion des bürokratischen overkills zugunsten unserer künstlerischen arbeit.*

finde ich vielleicht auch untertags wieder zeit, künstlerisch zu arbeiten. bezugnehmend auf deine zeit als künstlerisch schaffender mensch ist diese subventionserhöhung sicherlich auch in deinem solidarischen sinne. ich vermute sogar, dass du damit eigentlich beabsichtigst diese wichtige forderung durchzubringen, da du ja weißt, wie kraft- und zeitraubend alleine die künstlerischen und organisatorischen tätigkeiten sind, um ein projekt durchzuführen.

wir erwarten also dringend eine reduktion des bürokratischen overkills zugunsten unserer künstlerischen arbeit, das

wäre doch wirklich einmal etwas positives, eine dringend notwendige reform der theaterreform, die auch uns betroffenen helfen würde; oder eben mehr subvention, um jemanden dafür anstellen zu können. die leute im kulturamt sind ja auch angestellt – da sieht man, wie schnell die praktiken des kulturamtes – auf uns angewendet – einer wunderbaren zufriedenheit aller dienen könnte. nur mut – wir schätzen das!

mit herzlichen grüßen  
*hubsi kramar, juni 2011*

---

**Hubs Kramar:** Geboren 1948; seit Jahrzehnten Aktionist, Schauspieler (Bühne und Film) und Regisseur; seit 2006 Aufbau und Leitung des 3raum-anatomietheaters. Neben intensiven Auseinandersetzung mit experimentellem Theater auch immer wieder zahlreiche Schauspiel-Engagements an großen Häusern (Burgtheater, Staatsoper, Theater in der Josefstadt, Schauspiel Bochum, Nationaltheater Heidelberg u.a.). Am 22. Juni 2011 verlieh Kulturstadtrat Dr. Andreas Mailath-Pokorny Hubs Kramar das „Goldene Verdienstzeichens des Landes Wien“

---

## Warum vom Reden allein das Geld nicht mehr wird

Ein Gespräch mit den KuratorInnen für Theater, Tanz und Performance der Stadt Wien, Andrea Amort, Angela Heide, Andreas Hutter und Jürgen Weishäupl zwischen Erfahrungsbericht, Utopie und Desillusion. Das Interview führten Carolin Vikoler und Xenia Kopf.

### Der neue Kurator

gift: Andreas Hutter, wir gratulieren zur Bestellung als Kurator – wie sieht dein bisheriger Werdegang aus?

Andreas Hutter: Ich bin in München geboren, habe in Madrid gelebt, in Wien Theater- und Musikwissenschaft studiert. Aus einem Festspielsommer in Bregenz wurden dann 15 Jahre am Landestheater, an dem ich ganz unten angefangen habe: vom Inspizienten über Regisseur zum leitenden Dramaturgen. Die letzten Jahre inszenierte ich im neuen Kunsthaus Performances, was meinen Weg nochmals völlig veränderte hin zur freien Szene. Aber ich habe gesehen, dass ich mit dem, was ich

künstlerisch will, im Stadttheaterkontext nicht weiterkomme, weil es dort einfach bestimmte Sehgewohnheiten und Sachzwänge gibt. Jetzt bin ich seit fünf Jahren wieder in Wien.

gift: Die freie Szene ist also spannender für dich als die institutionalisierte?

Hutter: Im Moment schon. Wobei es in der freien Szene viel schwieriger ist, sein Ding zu machen und zu überleben. Es hat drei Jahre gedauert, bis es bei mir losging in Wien. 2010 habe ich im Monty in Antwerpen, im MAK und im Kabelwerk eine Koproduktion mit Belgien inszeniert, und zuletzt *DISRUPTED: Der Zerrissene* von Nestroy im Nestroyhof.

## *Ich möchte gerne Arbeiten unterstützen, die einen eigenen Zugang präsentieren – auch radikale Ansätze.*

*Andreas Hutter*

gift: Kannst du in der nächsten Zeit überhaupt inszenieren? Die bisherigen KuratorInnen sind bis zu dreimal täglich im Theater, führen viele Gespräche mit Förderansuchenden und treffen die Entscheidungen.

Hutter: Das wird nicht gehen. Was ich ohnehin nicht machen kann, sind Theaterprojekte in Wien mit Fördermitteln der öffentlichen Hand. Sollte ich außerhalb Wiens ein Angebot bekommen bzw. seit drei Jahren mache ich Rauminstallationen, die mehr in die Bildende Kunst gehen, würde ich das nicht ausschließen.

gift: Wünschst du dir eine andere Verteilung, wenn du dir die bisherigen Entscheidungen des Kuratoriums anschaust?

Hutter: Abgesehen davon, dass aufgrund der beschränkten Mittel kaum mehr als 10 bis 12 % der eingereichten Projekte gefördert werden können, muss man aufpassen: Selbst hat man immer das Gefühl, zu wenig zu bekommen. Aber es geht darum, dass eine bestimmte Vielfalt da ist, dass neue Leute eine Chance bekommen, aber auch eine Kontinuität fortgeführt wird.

gift: Du bist in diesem Kuratorium Experte für ... ?

Hutter: ... alles was mit Schauspiel, Performance zu tun hat. Diese Genres sind aber nicht mehr praktikable Begriffe, weil das Spartenübergreifende ‚wuchert‘. Wobei das nicht immer ein segensreicher Vorgang ist. Ich möchte gerne Arbeiten unterstützen, die einen eigenen Zugang präsentieren – auch radikale Ansätze. Darin sehe ich das Potential für die freie Theaterarbeit.

### **Die alten, neuen Kuratorinnen**

gift: Angela Heide und Andrea Amort, ihr bleibt als Kuratorinnen im Amt. Was sagt ihr dazu, dass nicht das gesamte Kuratorium ausgetauscht wurde?

Angela Heide: Wir halten diese neue Form der beweglicheren Bestellungen für sinnvoll, da so gleichzeitig Knowhow-Transfer wie auch neue Blickweisen und Zugänge ermöglicht werden.

Hutter: So ist es ein sehr gutes Modell. Das schafft einen weichen Übergang statt eines Bruches, wo keiner weiß, wie es weitergeht mit einem neuen Kuratorium.

Heide: Wir kennen ja nun sehr viele in Wien tätige KünstlerInnen und deren Arbeitsweisen und Projekte der letzten Jahre recht gut.

Andrea Amort: Ich sehe das auch so, nur das Wort „im Amt“ sehe ich gar nicht. Bekanntlich haben wir gar kein Büro und wandern – mittlerweile nicht ungerne – von Kaffeehaus zu Kaffeehaus. Als Wandernde war ich überrascht, dass man uns neuerlich einen Zweijahresvertrag angeboten hat.

gift: Wie beschreibt ihr euer Verhältnis zur Szene, euer Selbstverständnis? Eure Arbeit besteht ja nicht nur in der Entscheidung, wer Geld bekommt und wer nicht.

Heide: Das gilt in meinen Augen für jedes Kuratorium, das seinen Auftrag und seine Verantwortung ernst nimmt.

Amort: Von „Entscheidung“ würde ich nicht reden. Wir legen der Stadt eine Liste mit Empfehlungen vor. Der Politik steht es aber letztlich frei, dieser Liste zu folgen oder auch nicht. Das Verhältnis zur Szene ist ein äußerst komplexes. Ich kenne sehr viele Menschen in der Szene sehr lange, gleichzeitig habe ich es mit ehemaligen Studierenden zu tun, die ich aus meiner Lehrtätigkeit kenne. Es braucht große Offenheit und anhaltende Gesprächsbereitschaft und immer wieder sehr viel Geduld, um einander zu verstehen. Vokabel wie „Gerechtigkeit“ und „soziale Verträglichkeit“ versuche ich in Einklang zu bringen mit naturgemäß egomanen Ideen und Haltungen seitens „der Szene“. Unsere Position ist insofern schwierig, weil wir Druck von zwei Seiten haben: von der Szene und von der Kulturpolitik. Wir gehören weder zur einen noch

## *Unsere Position ist insofern schwierig, weil wir Druck von zwei Seiten haben: von der Szene und von der Kulturpolitik.*

Andrea Amort

zur anderen Seite, sind aber so etwas wie eine Schaltstelle in beide Richtungen.

Hutter: In meinen Augen hat sich bei euch ein richtiges Beratungsangebot entwickelt. Dass diese Bereitschaft für eine Auseinandersetzung da ist, hat schon etwas mit dem Selbstverständnis zu tun. Ich habe das auch anders erlebt, wo es nur um ein mehr oder weniger begründetes „Ja“ oder „Nein“ ging. Mit euch kann man das Projekt aber besprechen, das Konzept oder den künstlerischen Ansatz nochmals überdenken . . .

Heide: Ich sehe meine Verantwortung als Kuratorin jedenfalls umfassender, als nur Förderempfehlungen abzugeben. Bei den Wiener Festwochen z. B. sind heuer mit Doris Uhlich, Anna Mendelssohn, Jan Machacek, Dominik Grünbühel/Luke Baio, Martina Ruhsam und Barbara Ungepflegt erstmalig nicht weniger als sechs Produktionen der freien Wiener Szene vertreten, was im Grunde sehr stark für unsere Arbeit der letzten Monate sprechen würde. Diese KünstlerInnen haben wir wesentlich früher als die Wiener Festwochen oder das Tanzquartier Wien künstlerisch spannend für diese Stadt gefunden und durch die Förderempfehlungen „kuratorisch“ begleitet. Das heißt konkret, sie wurden bereits im Jänner respektive im Juni 2010 für Förderungen durch die Stadt Wien empfohlen und auf unserer Website [www.kuratoren-theatertanz.at](http://www.kuratoren-theatertanz.at) vorgestellt. Was von diesem sehr spannenden künstlerischen Prozess geblieben ist, ist „Gefördert von der Stadt Wien“ ...

gift: Habt ihr das Gefühl, als Kuratorium nur über die Zahlen oder in negativer Weise wahrgenommen zu werden?

Heide: Um was es doch – wie gering die Mittel auch sind – zentral gehen sollte ist, die *KünstlerInnen* zu stärken, und zwar als gleichberechtigte PartnerInnen von Institutionen, Festivals, KuratorInnen, ja auch der Kulturpolitik. Wir KuratorInnen verstehen uns als Partner von Kulturpolitik und KünstlerInnen. Die Tätigkeit eines Kuratoriums im besten Falle mit einem „gefördert von“ auszuweisen, scheint mir ein wesentliches strukturelles Problem der derzeitigen Förderlandschaft.

Amort: Ich glaube, dass wir sehr wohl geschätzt werden wegen unserer inhaltlichen Gesprächstätigkeit, aber am Ende steht natürlich eine Zahl und damit Geld oder Nichtgeld auf einer Liste mit empfohlenen Projekten.

### **Förderlandschaft**

gift: Bei den kürzlich erschienenen Projektförderungen ist die höchste Fördersumme 25.000 Euro – wieso sind die Förderungen so niedrig?

Heide: Es wird realistischer gerechnet und eingereicht und es gibt einen höheren Anteil an nationalen und internationalen Partnerschaften. Was aber klar gesagt werden muss: Wir verteilen *nicht* „mit der Gießkanne“. Verglichen mit den durchschnittlichen Empfehlungen der bisherigen Kuratorien seit 2004 bleibt das prozentuelle Verhältnis zwischen Einreichungen und Empfehlungen relativ konstant. Die Anzahl der Einreichungen ist jedoch drastisch gestiegen: waren es vor wenigen Jahren noch 140, sind es heute weit über 200 Einreichungen. Das heißt bei gleichbleibender prozentueller Verteilung auch mehr Empfehlungen. Das geschieht jedoch ohne adäquate Erhöhung der Fördermittel, die seit Beginn der so genannten Reform, also seit bald acht Jahren, nicht erhöht wurden.

gift: Was sagt ihr zu der Aufteilung der Fördersäulen? Beim Kuratorium kann man um Projekt-, Ein- und Zweijahresförderungen einreichen – dann kommt der große Sprung zu den Konzeptförderungen über die Jury. Die Strukturförderung läuft wieder ganz unabhängig davon.

Heide: Wir haben der Kulturabteilung der Stadt Wien dazu konkrete Vorschläge für flexiblere Modelle gemacht, über die wir an dieser Stelle noch nicht reden können. Es fehlt eine kontinuierliche Begleitung der künstlerischen Arbeit. Im Grunde wäre alles nicht so schwierig, wenn die Fördermodelle flexibler gestaltet wären ...

## *Im Grunde wäre alles nicht so schwierig, wenn die Fördermodelle flexibler gestaltet wären ...*

Angela Heide

Jürgen Weishäupl: ... und nicht für vier Jahre in Beton gegossen.

Amort: Ich glaube mittlerweile, dass Vierjahresförderungen zu lange sind. Es wäre vielleicht auch eine Idee, Dreijahresverträge zu vergeben mit Aussicht auf Verlängerung nach einer Evaluierung.

gift: Wie verläuft die Kommunikation zwischen MA 7 und Kuratorium?

Weishäupl: Wir stehen dazwischen, mit allen Vor- und Nachteilen. Ich sehe uns als ‚ausgelagerten‘ Teil des Kulturamtes, weil wir für das Kulturamt über die Förderungen entscheiden; gleichzeitig sind wir im Gegensatz zu diesem ganz nahe am kulturellen Schaffen und werden zwangsläufig als ‚KomplizInnen‘ bestimmter künstlerischer Ideen angesehen. Beim monatlichen Meeting mit den VertreterInnen des Theaterreferats der Stadt Wien werden Ideen sehr lebhaft diskutiert.

### **Dynamiken in der freien Szene**

gift: Das Kuratorium ist ein Beobachter der freien Szene. Welche Dynamiken habt ihr in den letzten Jahren in der Theater-, Tanz und Performanceszene wahrgenommen? Wie ist das Verhältnis zwischen jüngeren und älteren KünstlerInnen?

Heide: Es gibt mehr Einreichungen von jungen Leuten, was nicht heißt, dass mehr Junge da sind, sondern dass man heute früher beginnt, eigene Projekte umzusetzen. Ich habe beispielsweise 13 Jahre lang beobachtet, hospitiert, assistiert, studiert und vieles mehr, bis ich dann ‚richtige‘ Dramaturgin wurde und 2001 mein eigenes Produktions- und Dramaturgiebüro artminutes für die freie Szene gegründet habe.

Weishäupl: Diese freien Theatergruppen, wie wir sie aus den 80er Jahren kennen, die über Jahre kontinuierlich gemeinsam an einem ästhetischen Ansatz gearbeitet haben, gibt es kaum mehr. Heute sind es vielfach EinzelkämpferInnen, die sich

für verschiedene Projekte in verschiedenen Konstellationen zusammenfinden.

Amort: Aber das hat auch mit den veränderten ästhetischen Prozessen zu tun. Heute suchst du dir jeweils die passenden Mittel für eine Produktion; ein ästhetisch wiedererkennbarer Stil ist so gesehen keine primäre Kategorie mehr, es geht eher um das Umsetzen von Denkleistungen und Fragestellungen.

Heide: Ein über Jahre festgefahrenes Fördersystem kann diese Dynamiken gar nicht wahrnehmen. Vor 20 Jahren war die Szene vielleicht übersichtlicher, heute verändern sich die Zusammensetzungen und auch die Gruppennamen kontinuierlich. Auch die vielen Namensänderungen haben ja meist mit diesen veränderten Konzepten zu tun; und oft ‚verstecken‘ sich hinter mehreren Gruppennamen dieselben KünstlerInnen...

Amort: Es gibt keine freie Szene im klassischen Sinn mehr. Freie Szene hat früher unter anderem bedeutet: Ich suche mir einen Raum, adaptiere diesen und spiele dort. Dazu kam aber auch, dass die anderen Bühnen für die ‚Freien‘ zu waren, das ist ja heute nicht mehr so. Selbst die Burg holt sie sich, wie zurzeit etwa die Needcompany. So sehr ich die Belgier schätze, aber: Ein freies Ensemble von hier hochzuziehen, wäre auch einmal eine Sache. So gesehen ist die Tatsache, dass Liz King und das Tanztheater Wien mit der Volksoper kooperierten, aus heutiger Sicht eine Einmaligkeit geblieben.

gift: Auch wenn ihr nicht in Genres denkt, versucht ihr bei den Empfehlungen darauf zu achten, dass eine Ausgewogenheit da ist? Frau – Mann; jung – alt; Sprechtheater – Musik – Tanz/Performance – Theater für junges Publikum?

Weishäupl: Das geschieht erst im zweiten Schritt des Entscheidungsprozesses. Zuerst treffen wir eine Auswahl, und erst gegen Ende hin versuchen wir, eine Statistik daraus zu generieren. Die hat uns eigentlich immer gezeigt, dass die Auswahl automatisch breit angelegt war – und damit immer eine Widerspiegelung der allgemeinen Realität darstellt.

## **Migrant Mainstreaming**

gift: Was ist mit dem so genannten Migrant Mainstreaming? Es steht im Koalitionspapier – habt ihr in dem Sinne einen Auftrag von der Stadt?

Heide: Wer ist denn MigrantIn? Isländer, Neuseeländer, eine in Ottakring Geborene, deren Eltern nach Österreich gekommen waren, KollegInnen ohne Aufenthaltsrecht ...? Es gilt, die künstlerischen Inhalte anzuschauen und zu analysieren; dennoch haben wir zum Beispiel beim letzten Empfehlungsdurchgang eine ganze Reihe von empfohlenen Projekten, die sich explizit mit Migration, Integration und anderem mehr beschäftigen. Dabei schauen wir nicht, ob der/die einreichende Person eh MigrantIn ist, sondern ob das Thema in der geplanten ästhetischen Form umsetzbar ist, welche künstlerischen und operativen Schritte kommuniziert sind.

Weishäupl: Als das zum Thema wurde, haben wir überprüft, wie viele der von uns empfohlenen Projekte einen ‚postmigrantischen‘ Ansatz aufweisen, und sind dabei auf 70 % gekommen. Diese Verbindungen, dass Menschen aus Schweden, Afrika oder der Türkei hier in Wien zusammenkommen und -arbeiten, finden wir in Wien in allen künstlerischen Bereichen. Ich bin ein bisschen skeptisch, so etwas von oben herab zu installieren, das kommt einer Ghettoisierung gleich. Das Ballhaus Naunynstraße in Berlin ist auch nicht von der Politik verordnet worden, sondern ein bottom up entstandenes ‚Grätzelpjekt‘.

Heide: Das könnte man natürlich auch als Stadt vermarkten: Von 27 Projekten sind 20 Projekte ‚super-multi-international‘. Aber wir wurden weder als begleitende ExpertInnen gefragt, internationales künstlerisches Arbeiten in Wien genauer zu analysieren und gerne auch medial zu kommunizieren, noch hat die Kulturabteilung diese Zahlen letztlich für sich genutzt. Es bleibt beim politischen Schlagwort. Und ein postmigrantisches Haus – für wen dann? – zu bauen, hielte ich für

gänzlich widersinnig in einer Zeit und Welt, wo international zu arbeiten alltäglich geworden sein sollte. Internationales künstlerisches Arbeiten muss auch gesellschaftlich so eingebettet werden, dass es letztlich nicht mehr als ‚reines Kriterium‘ herauszufiltern ist. Dann erst wären wir am Beginn eines richtigen Weges.

Amort: Wir sollten eigentlich schon weiter sein. Wenn man diesen Umstand des Multi-Kulti-Geschehens politisch bewerten will, könnte man das, was geschieht, einfach mehr betonen. Wenn man aber ganz gezielt Kulturprogramme mit und für beispielsweise türkische MigrantInnen oder ‚die zweite Generation‘ machen will, ist das wieder ein anderer Ansatz, klingt eher volksbildnerisch – und das gehört dann natürlich auch zeitgemäß reflektiert.

## **Häuserlandschaft**

gift: In letzter Zeit sind viele neue Theaterhäuser in der ‚blühenden Wiener Theaterlandschaft‘ entstanden. Wie geht ihr damit um, dass an immer mehr Orten prekär produziert wird?

Weishäupl: Analog zum ‚colourblind Casting‘ geben wir ‚ortsblinde‘ Empfehlungen. Erst im zweiten Schritt schauen wir uns an, wie die Häuser innerhalb unserer Projektempfehlungen aufgestellt sind. Wir sind natürlich in Kontakt mit den Häusern, aber sie sind nicht die Entscheidungsbasis. Sicher ist auch zu überlegen, ob wir wirklich alle Häuser brauchen. Können wir nicht auch mit weniger festen Strukturen die künstlerische Produktion in der Stadt in einer genauso großen Vielfalt durchführen – mit mehr Mitteln für den kreativen Prozess und die Gruppen als für die Mauern?

Heide: Wir haben an die sieben Häuser – respektive Neuintendanzen – mehr als 2004, doch das Budget ist dasselbe geblieben. Nur: Wenn mehr Häuser da sind, gibt es mehr

*Sicher ist auch zu überlegen, ob wir wirklich alle Häuser brauchen.*

*Jürgen Weishäupl*

Interessen und mehr Konkurrenz. Je nachdem, wie die Häuser programmiert werden, haben diese bis zu zehn kleinere Produktionen im Monat oder eine größere Produktion über drei Monate und sie alle brauchen bzw. fordern öffentliche Unterstützung.

Amort: Und natürlich gibt es unter den Häusern beliebtere, etwa die, die im Besitz der Stadt Wien sind, die eine bessere Ausstattung haben und in die sicherlich das meiste Geld fließt. Die anderen müssen sich zwangsläufig irgendwie daran inhaltlich und strukturell orientieren. Und dann gibt es auch noch indirekte Begehrlichkeiten der ganz großen Häuser – wie Burg- oder Volkstheater – auf die Projektförderung.

Heide: Insofern wäre eine aktuelle Analyse des Begriffs ‚freies Theater‘ sicherlich notwendig: Sind Häuser, die der Stadt Wien bzw. von ihr ausgelagerte Einrichtungen wie GmbHs oder Trägervereine zu 100 % gehören, ‚frei‘ oder sollten sie transparenter als ‚kommunale‘ Orte öffentlich gemacht werden, die eben für freie Produktionen offen stehen.

## Visionen und Utopien

gift: Eine Frage nach einer Utopie: Wie viel Geld wäre denn nötig im Projektfördertopf?

Amort: Das hängt immer davon ab, was die Stadt sonst noch macht: wie sie die Mittel verteilt. Es geht nicht nur um Geld

... aber natürlich wären vier Millionen Euro notwendig.

Weishäupl: Und schön wäre es, wenn die vier Millionen dann genauso die 10 % wären wie jetzt die 2,5 Millionen, die wir im Moment empfehlen dürfen – denn dann wären insgesamt 40 Millionen für die freie Szene vorhanden.

Amort: Die große Frage zum Thema Utopie ist, wie man mit den soziokulturellen Projekten umgeht. Es werden mehr und mehr, aber wer finanziert sie? Die Projekte werden hin- und hergeschoben zwischen der Kulturabteilung und den Stellen, die etwa für Migration und Integration zuständig sind. Aber auch Theater- und Tanzprojekte mit Menschen mit und ohne Behinderungen, Theater im Gefängnis und öffentlichen Sozialeinrichtungen – dazu muss man sich etwas überlegen.

Weishäupl: Aufgrund meiner Erfahrungen als Mitglied der Konzeptjury 2009–2013 kann ich sagen, dass es schwierig war, die Brunnenpassage – als Caritas-Projekt! – in die Konzeptförderung hineinzubringen. Wir fanden das Konzept aber wichtig und meinten daher in unserer Empfehlung: Es findet dort nicht nur Theater statt, aber zur Theaterarbeit wollen wir einen Beitrag empfehlen.

gift: ... Jürgen, was wirst du in Zukunft machen?

Weishäupl: Kulturprojekte – das, was ich auch mein ganzes Leben „davor“ gemacht habe ...

---

**Andrea Amort:** Tanzkritikerin, Tanzhistorikerin, Ausstellungs- und Festivalkuratorin, Sachbuchautorin. Kuratorin im Auftrag der Stadt Wien seit Juni 2009.

**Angela Heide:** Dramaturgin, Produzentin, Kuratorin, Theaterwissenschaftlerin mit Schwerpunkt Wiener Theatergeschichte; seit 2001 Leitung *artminutes*, seit 2002 Co-Leitung *WOLKE 7*; u. a. Initiatorin der Projekte *KinTheTop – Wiener Theater- und Kinotopografie* und *PPiSW – Performative Praktiken im Stadtraum Wien*.

**Andreas Hutter:** Magister der Theater- und Musikwissenschaft an der Uni Wien, seit 20 Jahren Regisseur, Dramaturg, Szenograph und Kostümbildner, zuletzt mit seiner Plattform *SPACES* vermehrt im Bereich Performance/Rauminstallation tätig.

**Jürgen Weishäupl:** freier Kurator und Kunstproduzent; Arbeiten für Ruhrfestspiele Recklinghausen, Bregenzer Festspiele, Zirkus Busch Berolina, Accademia di Montrel, Tiroler Festspiele, Kunsthalle Wien ...; Mitglied der Theaterjury der Stadt Wien für die Konzeptförderung 2008-2013; 2009-2011 Kurator für Projektförderungen der Stadt Wien.

**Xenia Kopf:** wissenschaftliche Mitarbeiterin des außeruniversitären Forschungsinstituts österreichische kulturdokumentation (*www.kulturdokumentation.org*), redaktionelle Mitarbeiterin der *gift* und Grafikerin.

**Carolin Vikoler:** Mitglied des Theaterensembles *daskunst* (*www.daskunst.at*), Theaterwissenschaftlerin, Mitarbeiterin der IGFT.



# Empfehlungen des Kuratoriums Theater, Tanz, Performance zum Einreichtermin 15.01.2011

## 1. Empfehlungen für Einjahresförderungen für 2012

EinreicherInnen	Projekte	Empfehlung
BU!, Frans Poelstra/Robert Steijn	Performance-Reihe 2011	50.000
Cabula6, Claudia Heu/Jeremy Xido	Performance-Projekte	30.000
God's Entertainment	Performance-Projekte	30.000
Iffland und Söhne, Anna Maria Krassnigg/ Christian Mair	Robert Neumann: Die Kinder von Wien	30.000
insert, Doris Uhlich	Tanz, Performance	60.000
L.E.O., Stefan Fleischhacker	Musiktheater	25.000
M.A.P., Georg Blaschke	Performance, Tanz	55.000
Tanztheaterverein Divers/Kabinett ad Co., Paul Wenninger	Tanz, Performance, Studio PORT	55.000
Verein Chimera, Daniel Aschwanden	Performances, Jahresprojekt Flugfeld Aspern u. a.	50.000
Verein für modernes Tanztheater/ Tanz Company Elio Gervasi		55.000
Verein Vienna Magic, Oleg Soulimenko	Tanz, Performance	50.000
Verein zur Förderung der Bewegungsfreiheit, Gin/i Müller:	Projektreihe, Sprechtheater, Performance	40.000

## 2. Empfehlungen für Produktionskostenzuschüsse für Projekte im Zeitraum 1. September bis 31. Dezember 2011

EinreicherInnen	Titel	Empfehlung
4 on the floor, Alev Irmak	Es war einmal das Kind ...	18.000
Art*Act Kunstverein/Tanz*Hotel, Bert Gstettner	Angelo*Soliman II	15.000
copypaste, Brigitte Wilfing	abwärts beschleunigen – a long song	14.000
dreizehnterjanuar, Fanny Brunner	Robojob.Working Class Zero	12.000
dreizurdritten figurentheater, Andreas Moritz	dreizurdritten Herbst 2011	10.000
Foxtrott und Moritz, Marie Thèrèse Escribano	Ich bin ein Vorbild	18.000

*Fortsetzung siehe nächste Seite*

**Empfehlungen für Produktionskostenzuschüsse – Fortsetzung**

IKU, Georg Schubert	Teams für Wien: Integrationsliga – Theatersport gegen rechts	15.000
katinka theater_projekte, Ina Theißen	Die faule Prinzessin	15.000
Kattenfeld Valerie	Ein Gespenst namens Zukunft	8.000
Koger Nathalie	Deflections	8.000
Kompanie Freispiel, Kajetan Uranitsch	Bademeister	8.000
Kunstverein Archipelago, Alexander Gottfarb	Moved by Faith	20.000
Mayer Simon	Humorstudien 2011_Kopf hoch	10.000
nadaLokal, Amanda Pina, Daniel Zimmermann	nadalokal	10.000
Objekttheater Rettet die Dinge!, Peter Ketturkat	Der Himmel ist so rot	18.000
PAN Vienna, Otmar Wagner,		
Noah Holtwiesche u. a. m.	PANik 3+4	10.000
Plaisiranstalt, Paola Aguilera u. a.	Vlad	25.000
Studio5, Andrea Maurer, Thomas Brandstätter	The impossible movement series	16.000
Theatercompagnie phenoplast, Cornelia Rainer	I wanna be made	18.000
Theaterverein CLUB TH, Peter Strauß	Educating Rita	7.000
Theaterverein Homunculus, Nikolaus Selimov,		
Manfred Aichinger	Homunculus Ein Abschluss 1981-2011/30 Jahre Homunculus	10.000
Two in One, Akos Hargitay	Home Parkour	20.000
Verein Romano Svato, Simonida Jovanovic u. a.	Rukeli	24.000
Verein der Freunde des Schubert Theaters,		
Simon Meusburger, Nikolaus Habjan	Frankenstein	18.000
Verein zur Förderung der Bewegungsfreiheit,		
Gin/i Müller	Melodrama en Rebelde	18.000
Verein zur Förderung internationaler wissen-		
schaftlicher und künstlerische Arbeit,		
Christian Schlechter, Sara Ostertag	Momo	25.000
Vitamins of Society, Johann Wolfgang Lampl,		
Jens Claßen u. a. m.	Drama Slam	5.000

## Grüne Töne in der Wiener Kulturpolitik

**Tristan Jorde** im Gespräch mit dem Kultursprecher der Wiener Grünen, **Klaus Werner-Lobo**, über die Vorhaben der kleineren Regierungspartei in Sachen Migrant Mainstreaming, Vereinigte Bühnen, Prekariat und die Möglichkeiten der (grünen) Mitbestimmung.

Tristan Jorde: Wie ist es dazu gekommen, dass du Kultursprecher der Wiener Grünen geworden bist?

Klaus Werner-Lobo: Beworben habe ich mich als Menschenrechtssprecher in einer Oppositionspartei, geworden bin ich Kultursprecher in einer Regierungspartei. Meine VorgängerInnen, Marie Ringler und Marco Schreuder, habe mich gebeten, an den kulturpolitischen Verhandlungen anlässlich der Regierungsbildung von rot-grün teilzunehmen, was ich als unglaublich spannendes politisches Feld wahrgenommen habe, zumal ich persönlich die letzten Jahre selbst eine Wandlung durchgemacht habe. Die letzten 10 bis 15 Jahre war ich als Journalist im Menschenrechtsbereich tätig, habe dann vier Jahre in Brasilien gelebt und dort eine Schauspiel- und Clownausbildung genossen, dann davon gelebt, Vorträge über meine Bücher in Form einer Clownperformance zu halten. Dabei erkannte ich, dass man politische Inhalte mit künstlerischen Ausdrucksmitteln viel besser rüberbringen kann als verkopfte Geschichten. Kultur ist eine schöne Möglichkeit auch langfristige Transformationsprozesse einzuleiten und voranzutreiben. Es gibt einen schönen Spruch: Wenn du ein Schiff bauen möchtest, dann nimm keine Leute, die Bretter zusammen nageln, sondern du musst die Sehnsucht nach dem Meer wecken – und das kann Kultur!

Jorde: Im Wahlkampf gab es eine grundsätzlich begrüßenswerte Onlinediskussion über grüne Positionen zu verschiedenen Themen, aber es gab keinen einzigen Punkt zur Kulturpolitik – was ist denn jetzt eigentlich grüne Kulturpolitik?

Werner-Lobo: Unser Schwerpunkt liegt sicher nicht bei der Repräsentationskultur, sondern dort, wo wir Kultur mit gesellschaftlichen Transformationsprozessen verbinden. Wir haben es beispielsweise geschafft, als zentralen Punkt die Frage der Transkulturalität festzulegen, weil es aus unserer Sicht ein Skandal ist, dass sich in einer Stadt, in der 44 % Menschen mit Migrationshintergrund leben, das fast nicht widerspiegelt. Natürlich gab es immer schon diese ganzen Multi Kulti-Geschichten, aber mit einem sehr „minderheitsartigen“, teils sehr repräsentativen Charakter. Interessanter ist

es zu schauen, was man mit einer Gesellschaft machen kann, in der unterschiedliche Menschen zusammenleben, die ganz unterschiedliche Geschichten zu erzählen haben und wo will man jetzt gemeinsam hin?

Jorde: Im Koalitionsabkommen erkenne ich beim Thema Migrant Mainstreaming die grüne Handschrift. Sonst ist es wolkig geblieben. Das einzige was wirklich drinnen steht, ist die Errichtung eines Hauses, nämlich der Neubau des Wien Museums. Ein Klassiker städtischer Kulturpolitik, dass sehr schnell Bauleistungen und große Infrastrukturen gefördert werden und das dann als Kulturpolitik verstanden wird. Ich würde mir erwarten, dass das Ganze auch mit Software gefüllt wird.

Werner-Lobo: Für die SPÖ war es eine Koalitionsbedingung, den Neubau des Wien Museums reinzuschreiben. Wenn man die finanziellen Mittel dafür aufstellt, ohne die Kulturbudgets zu kürzen, bin ich auch dafür und wir werden uns in den Prozess einbringen, im 21. Jahrhundert ein Museum der Stadt und deren BewohnerInnen zu entwickeln.

Es gibt zwei Zugangswege zur Kulturpolitik auf der progressiven Seite: Kulturpolitik *für* alle, das ist das, was sich die SPÖ auf die Fahnen schreibt, Donauinselfest etc. Und dann gibt es Kulturpolitik *mit* allen, was mich interessieren würde. Und wenn das Koalitionspapier in manchen Fragen unkonkret ist, hat das den Vorteil, dass weder Andreas Mailath-Pokorny noch ich top-down entscheiden, sondern dass etwas gemeinsam entsteht, dass wir beispielsweise den postmigrantischen Kulturraum mit allen, die es interessiert bzw. davon betroffen sind, ausarbeiten können. So haben wir auch beim Wien Museum reinreklamiert, dass es in einem partizipativen Prozess entstehen soll, abgesehen von der ökologischen Bauweise.

Jorde: Zwei große Linien zeichnen sich in der kulturpolitischen Förderlandschaft ab: Einerseits Groß gegen Klein: Die großen Bühnen bekommen eine Indexanpassung und schon diese allein frisst jeglichen potentiellen Zuwachs oder eine Nicht-Kürzung des Kulturbudgets weg.

Andererseits die Frage der Bauleistungen, Infrastruktur, Neuschaffung von Spielstätten gegen die selbstausbeuterische Situation der Kulturschaffenden, was natürlich ein Kernthema der IGFT ist, daher haben wir auch die Richtgagenbroschüre erstellt. Das ist ein Gemeinplatz, trotzdem tut niemand etwas dagegen.

Werner-Lobo: Was die ganze Situation lösen würde, wäre ein Grundeinkommen für alle. Das können wir in Wien leider nicht einführen, so wie wir auch keine Vermögenssteuer einheben können. Es gibt diesen Satz: In Wien wird kein Theater zugesperrt. Dadurch klammern sich nicht nur die großen Häuser, sondern auch in der freien Szene alle an die Häuser als eine Art Sozialversicherung. Haus X zu schließen, weil kein Publikum und womöglich auch wenig kreatives Potential da ist, ist politisch schwer durchsetzbar. Die in Häusern gebundenen Budgets fehlen aber in der freien Szene. Befreien wir doch einen großen Teil der Kulturschaffenden aus ihren Mauern und fördern gezielter die Menschen, die Potential haben! Mein Ziel wäre es natürlich, auch in Zeiten der Wirtschaftskrise zu sagen, dass Kultur lebenswichtig für eine Gesellschaft ist, noch dazu für eine Metropole wie Wien, und deshalb halten bzw. vergrößern wir das Kulturbudget. Aber ich würde auch stark für eine Umschichtung plädieren, beispielsweise gibt es im Bereich Theater im Topf der Projektförderung 2,5 Mio. Euro, was meiner Meinung nach verdoppelt gehört.

Jorde: Eine langjährige Forderung der IG ...

Werner-Lobo: Genauso, wie ihr und die IG Kultur fordert, dass die Leute anständig bezahlt werden müssen.

Jorde: Früher sind die IG's auf die Straße gegangen und haben Wirbel gemacht, da hat man uns als Krawallmacher bezeichnet; jetzt gibt es einen konstruktiveren Kurs, in dem wir uns in diverse Gremien einbringen, in denen zu Tode „bearbeitet“ wird. Trotzdem ändert es nichts an der Situation.

Werner-Lobo: Ohne politischen Druck passiert gar nichts. Das Kerngeschäft der Politik ist die Frage der Verteilungsgerechtigkeit, und eine linke Politik sollte, platt gesagt, die Verteilung von den Großen zu den Kleinen herstellen. Ich vertrete nicht die Meinung, dass die Kleinen automatisch gut und die Großen böse sind. Nur: Wenn Kunstschaffende, egal mit wie viel Talent, das ganze Leben damit verbringen, von einem Tag auf den anderen leben zu müssen, bleibt kein Platz für kreatives Potential. Im Moment schaue ich mir so viel im Theater an wie noch nie in meinem Leben, weil ich mir einen Überblick verschaffen möchte. Dabei erlebe ich vieles als mittelmäßig. Das liegt aber nicht daran, dass die Leute mittelmäßig sind, sondern mehr geht einfach nicht. Die Projekttöpfe müssen besser ausgestattet werden im Vergleich zu den Strukturtöpfen, die von der Politik frei vergeben werden.

Dieses Jahr beginnen wir mit der Evaluierung der Theaterreform, und ich werde dafür plädieren, dass es im KuratorInnen-Modell einen permanenten Wechsel gibt, sodass es schwieriger wird, Seilschaften zu gründen – und die Vielfalt unter den KuratorInnen gestärkt wird: ein größeres Kuratorium mit mehr budgetärer Autonomie für die einzelnen Kuratoriumsmitglieder. Denn sobald ein klein besetztes Kuratorium einen Konsens darüber erzielen muss, welche Projekte als förderungswürdig gelten, geht das systematisch auf Kosten der Vielfalt, denn Kultur muss auch Dissens sein.

Jorde: Wie schätzt du angesichts deiner politischen Absichtserklärungen – mehr Projektförderungen, ein größeres Kuratorium, Umschichtung von den Großen zu den Kleinen – die politische Einflussnahme eines kleinen Koalitionspartners ein?

Werner-Lobo: Als kleiner Koalitionspartner müssen wir Allianzen bilden. Wenn ich alleine was will – und die grüne Kulturpolitik muss ich auf Gemeindeebene fast alleine machen, da wir mit 11 Leuten im Gemeinderat fast keine Ressourcen haben – bin ich auf verlorenem Posten. Wir versuchen gemeinsam mit den progressiven Kräften des Koalitionspartners gute

*Befreien wir doch einen großen Teil der Kulturschaffenden  
aus ihren Mauern und fördern gezielter die Menschen,  
die Potential haben!*

Ideen voranzutreiben. Und wir brauchen den permanenten Austausch mit den Kulturschaffenden und der Zivilgesellschaft. Wir brauchen den Druck von außen, auch des Publikums, was in Wien schwierig ist aufgrund der problematischen medialen Öffentlichkeit, und Kultur ist leider nach wie vor ein Elitethema. Politik reagiert aber nicht nur auf Machtverhältnisse oder darauf, was in der Kronenzeitung steht, sondern besteht auch aus ganz persönlichen Befindlichkeiten. Da muss man Beziehungsarbeit leisten. Budgetverhandlungen habe ich noch keine geführt, Rot-Grün startete erst nach den Budgetentscheidungen, aber bei Personalentscheidungen oder bestimmten Inhalten ist mir das relativ gut gelungen. Jetzt ist es zum Beispiel nicht mehr selbstverständlich, dass alle personalpolitischen Entscheidungen schon im Vorfeld ausgemacht sind.

Jorde: Oder dass gewisse Institutionen jedes Jahr automatisch ein Defizit produzieren, was von der Stadt ohne mit der Wimper zu zucken abgegolten wird. Wenn ein großer Tanker wie die Vereinigten Bühnen am Ende des Jahres sagt, mir fehlen 8 Mio. Euro, bekommen sie diese, aber ein Freischaffender hat für ein Projekt 10.000 Euro bekommen und leider 15.000 verbraucht – da sagt die Stadt: dein Problem!

Lobo: Die Vereinigten Bühnen können theoretisch 20 Millionen Defizit machen, aber die Stadt Wien darf das nicht durch eine Subventionserhöhung abgelten, weil wir ins Koalitionspapier reinreklamieren haben, dass eine schrittweise Kostenreduktion angestrebt wird. Und was im Koalitionspapier steht, ist Gesetz. Uns wäre eine noch größere Umschichtung lieber, was wir aber anerkennen ist, dass es gute Gründe für eine möglichst erfolgreiche Fortführung des Modells Vereinigte Bühnen Wiens gibt. Gemeinsam versuchen wir jetzt einen klareren kulturpolitischen Auftrag an diese großen Tanker – Theater an der Wien, Ronacher, Raimundtheater – zu formulieren. Das bedeutet, dass es nicht nur den ökonomischen – Stichwort Umwegrentabilität – sondern auch einen kulturellen Mehrwert geben muss, dass also sowohl Kulturschaffende als auch das Publikum davon profitieren sollen.

Jorde: Kann man einfordern, dass sie ihr Budget einhalten?

Lobo: Sie können machen was sie wollen, aber sie werden nicht mehr Subventionen kriegen, da fährt die Eisenbahn drüber. Dieses Jahr haben sie 37,1 Millionen Euro bekommen, d. h. nächstes Jahr soll es tendenziell weniger sein.

Jorde: Was werden deine nächsten konkreten Schritte in der Kulturpolitik sein?

Werner-Lobo: Vorrangig wichtig ist mir dieser ganze Komplex der Transkulturalität. Erstens sind wir auf der Suche nach einer Person des so genannten kulturellen Brückenbaus, eine erfahrene, „herzeigbare“ Person, um ein Gesicht für die Idee zu schaffen. Damit wollen wir der interkulturellen Realität dieser Stadt und dem Migrant Mainstreaming zu einer breiten Popularität verhelfen. Es soll auch ein Preis ausgelobt werden, um die migrantische Realität dieser Stadt und den kulturellen Reichtum, der uns daraus erwächst, sichtbar zu machen.

Außerdem wollen wir die Idee des postmigrantischen Kulturraums schärfen, und die sich dafür interessierenden Communities miteinbeziehen. In erster Linie sollen das natürlich Personen sein, die selbst Migrationserfahrung haben, weil sie per se wissen, worum es geht. Wir KulturpolitikerInnen sind hier nur zu Beratende, am liebsten wäre mir, wenn sich die MigrantInnen das quasi selber ausmachen und uns dann sagen, welche Infrastruktur sie dafür brauchen, und was wir noch für sie tun können. Es geht um die Frage des Raumes: Soll das überhaupt ein Gemäuer sein, was für Mittel braucht es, wie soll es personell ausgestattet sein? Das wollen wir in einem ergebnisoffenen, partizipativen Prozess klären, zu dem wir ExpertInnen aus dem In- und Ausland einladen. Beispielsweise dient das postmigrantische Ballhaus Naunynstraße in Berlin als Vorbild, was aber nicht 1:1 auf Wien übertragbar ist. Sehr erfreulich ist natürlich, dass dessen Intendantin Shermin Langhoff zu einer der beiden neuen FestwochenintendantInnen bestellt wurde. Und auch Markus Hinterhäuser hat in seinem bisherigen kulturellen Schaffen eine sehr große Offenheit für alles Neue bewiesen.

## *Es gibt eine Tendenz der Desolidarisierung unter den im Prekariat Lebenden.*

Aber das Wichtigste an dem Ganzen: Dieser zu schaffende postmigrantische Raum soll ein Labor werden, von dem Impulse für die ganze Stadt ausgehen. So ein Kulturraum soll keinesfalls nur eine Spielwiese für die 44 % Menschen mit Migrationshintergrund und ein paar Gutmenschen sein, und alles andere bleibt gleich, sondern die gesamte Kulturpolitik der Stadt muss sich gezielt an der Frage der Transkulturalität orientieren und sie fördern.

Jorde: Was muss bis zu den nächsten Wahlen 2015 im Rahmen der Möglichkeiten der Grünen erledigt sein, damit du sagst, das war eine erfolgreiche Amtsperiode?

Werner-Lobo: Das ist zwar „soft politics“, aber das Wichtigste ist, dass sich in der ganzen Stadt so etwas wie eine Aufbruchstimmung verbreitet hat, dass man das Gefühl hat, irgendwas ist da anders als vorher, als BürgerIn dieser Stadt habe ich mehr Zugang und meine Meinung ist gefragt. Man begreift sich als Teil der Stadt und nicht nur als SubventionsnehmerIn, als NutznießerIn der tollen rot-grünen Kulturpolitik, sondern als ein mitbestimmender Teil dessen.

Jorde: Das ist sehr stadt-philosophisch gedacht, aber konkret: Wie groß werden die frei verfügbaren Mitteln für die freie Szene sein im Vergleich zu jetzt?

Werner-Lobo: Ich bin dafür, dass PolitikerInnen öfter sagen, ich weiß es nicht. Mein Wunsch ist, dass es sich mindestens verdoppelt, aber ich weiß es nicht. Was meine Haltung als

Regierungspolitiker von einem Oppositionspolitiker unterscheidet ist, dass ich deutlich kommuniziere, sorry, wir können nicht alle Wünsche nach Subventionen erfüllen. Zu mir kommen jeden Tag viele Initiativen, die mich bitten sich für ihr jeweiliges Projekt einzusetzen. Wenn ich das mache, habe ich 2015 ein Burnout und nachhaltig nichts verändert. Daher sage ich gleich, dass ich das nicht tun kann, sondern dass ich versuche, Strukturen zu verändern.

In fünf Jahren wird auch nicht alles so sein, wie ich es gerne hätte, aber es soll klar sein, wer welche Entscheidungen nach transparenten Kriterien trifft, so dass man auch mit den Entscheidungen leben kann, weil ich weiß, warum ein Subventionsansuchen abgelehnt wurde. Denn die Alternative, dass unbeschränkt finanzielle Mittel da sind, gibt es nicht.

Jorde: Möchtest du den Mitgliedern der IG Freie Theaterarbeit etwas sagen, einfordern, fragen...?

Werner-Lobo: Nicht nur den freien Theatergruppen, sondern allen freien Kulturschaffenden in dieser Stadt: Ich habe viele Gespräche geführt und es gibt eine Tendenz der Desolidarisierung unter den im Prekariat Lebenden, dass man schlecht übereinander redet, um sich selbst einen Vorteil zu verschaffen. Dieses „Teile und Herrsche“-Prinzip funktioniert wunderbar, aber lasst euch das nicht gefallen, sondern versucht in irgendeiner Form solidarisch untereinander zu bleiben, auch wenn ihr unter Umständen in der einen oder anderen Entscheidung eure Einzelinteressen zurückstellen müsst. Aber das ist eure einzige Überlebenschance.

---

**Tristan Jorde:** freischaffender Schauspieler und Sänger für Theater und Film aus Wien; eigene Programme und Lesungstourneen; Sänger, Violinist, Texter und Komponist der Rockband Hotel Atom; Vorstandsmitglied der IGFT seit 2009;  
<http://home.tele2.at/tristanjorde>

**Klaus Werner-Lobo:** Kultur- und Menschenrechtssprecher der Grünen Wien; davor war der ausgebildete Schauspieler und Clown freier Journalist und Buchautor (*Schwarzbuch Markenfirmen, Schwarzbuch Öl, Uns gehört die Welt!*).  
<http://klauswerner.com>



# Vom schwarzen Freitag und der aggressiven Kunstpolitik in den Niederlanden 2011

**Und ein Aufruf an die KünstlerInnen, in eine neue Ära zu treten**

*Von Jette Schneider*

Am Freitag, den 10. Juni 2011, präsentierte Staatssekretär Halbe Zijlstra (VVD) seine Sparpläne für die niederländische Kunst- und Kulturpolitik. Darin beschreibt er, auf welche Weise ab 2013 jährlich 200 Mio. Euro an Staatsgeldern für Kunst und Kultur gekürzt werden sollen.

Die Niederländische Regierung setzt sich derzeit zusammen aus einem Minderheitenkabinett, bestehend aus der Christendemokratische Partei (CDA), der liberalen Volkspartei für Freiheit und Demokratie (VVD) und der Sozialdemokratischen Partei für die Freiheit (PVV). Den Kopf der Letzteren bildet Geert Wilders. Das aktuelle Kabinett will den Staatshaushalt jährlich um 18 Milliarden Euro kürzen. Demgegenüber sind die 200 Mio. für die Kunst und Kultur nur ein kleiner Teil. Aber im Vergleich zu den heutigen Zuschüssen bedeutet es deutliche 30 % weniger als zuvor, auf die sowieso schon wenigen 0,4 % der Gesamtausgaben, die der Staat für Kunst und Kultur aus der Staatskasse zur Verfügung stellte. Die Kürzungen stehen proportional in keinem Verhältnis.

Der Staatssekretär initiiert neben den Kürzungen eine deutliche Umstrukturierung der Kunstpolitik. Die Künste sind in seinen Augen zu abhängig geworden von der Regierung. Auch soziale Entwicklungen wie Individualisierung und Globalisierung würden eine Veränderung verlangen. Dies sind keine neuen Gedankengüter in der niederländischen Kulturpolitik. Aber Zijlstra geht es nicht um einen Veränderungsprozess, er strebt vielmehr nach einem radikalen „kulturellen Wandel“.

Zusätzlich zu den Kürzungen auf Landesebene kommen die der Provinzen und Gemeinden, die Erhöhung der Mehrwertsteuer im Kunstbereich von 6 % auf 19 % und die Abschaffung vieler Unterstützungsregelungen wie: eine spezielle Arbeitslosenregelung für KünstlerInnen (das Gesetz Arbeit und Einkommen für KünstlerInnen) und die so genannte Kulturkarte, wodurch die kulturelle Partizipation von jungen Menschen gefördert wird. Es ist die Rede von zehntausenden Arbeitslosen, die in naher Zukunft entstehen.

Letztendlich kostet dieser Eingriff mehr als die angekündigten Kürzungen. Es ist das Ergebnis der politischen

Entwicklungen der vergangenen 20 Jahre, in denen sich das Bild von Kunst und Kultur verändert hat. Sowohl Politik als auch Gesellschaft stellen die Funktion und die Bedeutung der Kunst für ein gesundes Lebensklima zunehmend in Frage. Die Stimulierung und Toleranz für eine kreative Branche scheint passé.

Doch das größte Problem ist die Art und Weise, wie die Maßnahmen durchgeführt und die Entscheidungen getroffen werden. Drastische finanzielle Maßnahmen, gepaart mit einer Umstrukturierung ist nie eine günstige Kombination. Jetzt ist die Politik zusätzlich aggressiv, kurzsichtig, ohne jegliche inhaltliche Vision und Hoffnung für zukünftige Generationen. Am Ende wird die heutige Kunstpolitik sich weitgehend zerstörerisch auswirken.

Überangebot und Fragmentierung will der Staatssekretär abschaffen, den Sektor auf den Markt abstimmen, Kunst und Kultur nutzen für den internationalen Status. Seiner Meinung nach wird der Sektor durch seine Politik kreativer, unternehmerischer und flexibler. Der Staatssekretär selbst spricht von einer zukunftsorientierten Politik und legitimiert seinen Mangel an Wissen über Kunst und Kultur, als wäre dies ein Vorteil um Entscheidungen zu treffen.

In vielen entscheidenden Punkten ignoriert er die Empfehlung des so genannten Rates für die Kultur, einem offiziellen Organ von ExpertInnen in dem Prozess der Politikgestaltung für Kunst und Kultur. Gefährlich, weil es die Funktion des Rates negiert, während dieser in einem Veränderungsprozess, angetrieben durch finanzielle Hintergründe, eine ausschlaggebende Funktion behalten sollte. Während der Rat empfiehlt, die Kürzungen über den gesamten Sektor zu verteilen, entscheidet sich der Staatssekretär dafür, zukünftig ausschließlich Topinstitutionen zu unterstützen. Dabei legt er seinen Schwerpunkt auf das Kulturerbe und die Produktion; auf alles Bekannte, Erfolgreiche, Große und Sichere. Institutionen wie das Rijksmuseum, die Niederländische Oper und das Niederländische Tanz Theater (NDT) sind fast vollständig von den Kürzungen verschont. Auf Kosten der mittleren und kleinen Institutionen. Experiment, Innovation und

Talentförderung bleiben gänzlich auf der Strecke. Während der Rat für eine schrittweise Durchführung der Kürzungen plädiert, entscheidet sich Zijlstra für die sofortige Umsetzung der Maßnahmen. Alles wird mit dem Jahr 2013 eingeführt. Je schneller, desto besser, so der Staatssekretär, denn bis 2017 muss der ‚kulturelle Wandel‘ irreversibel sein. Die wenige Zeit, die bleibt, gibt den Betroffenen keine Chance, sich auf einen so entscheidenden Wandel vorzubereiten. Und es ist nicht so, dass es keine Bereitschaft dafür gäbe.

Alle Sektoren werden hart getroffen, aber am Härtesten trifft es die darstellenden Künste. Die werden von 236 auf 156 Mio. Euro gekürzt. Aus der so genannten Basisinfrastruktur, die erst vor einigen Jahren eingeführt wurde, wird die Hälfte der Institutionen verschwinden und werden ausschließlich große Einrichtungen übrig bleiben. Die Leidtragenden sind die mittleren Institutionen und diejenigen, die einen Beitrag für die Vielfalt des Sektors lieferten.

Auch das Theater Institut Nederland, ein Informations-sammelpunkt für den Sektor, wird keine Subventionen mehr erhalten, sowie die meisten Aufbaustudiengänge und diverse Formen von Stipendien. Viele Theater werden schließen müssen. Man spricht von einem kulturellen Kahlschlag, Würgegriff, gnadenlose Vernichtung und sogar von Kunstraub. Die Zerstörung des kulturellen Kapitals, unumkehrbar.

Am Montag, den 27. Juni diskutiert das Parlament die Sparpläne und Entscheidungen. Die Tage zwischen dem 10. und 27. Juni erklärte der Kunst- und Kultursektor zu den schwarzen Tagen. Im ganzen Land sind schwarze Flächen mit einem weißem ‚X‘ darauf zu finden. Kunstinstitutionen und private Häuser bekleiden ihre Fenster und Fassaden, Facebook-Profile werden geändert und die Menschen tragen Kleidungsstücke mit diesem Symbol. Wir werden mit Protestschreiben, Petitionen und Stellungnahmen von prominenten Personen überhäuft. Die Aufmerksamkeit der Medien wächst täglich und in der Nacht zum 27. Juni ist eine große Demonstration geplant. Vom Museums Boijmans van Beuningen in Rotterdam bis zum Binnenhof in Den Haag, wo das Parlament diskutiert. Die Emotionen steigen, denn die Branche kämpft um ihr Überleben.

Politische Maßnahmen mit einer schwarz-weißen Perspektive wie diese machen die Kunst noch mehr zu einer elitären Einrichtung. Dabei wollte der Staatssekretär die

Kunst doch gerade ans Volk zurückgeben. Die Topinstitute überleben, während der Boden für ein reiches, vielfältiges und kulturelles Klima verschwindet. Übrig bleibt eine einheitliche Kunst- und Kulturlandschaft, in der Vielfalt und Zukunft durch Zentralisierungsmechanismen zurückgedrängt werden. Wo sollen in Zukunft die KünstlerInnen herkommen, die die Erwartungen eines großen Publikums ohne die nötigen Entwicklungserfahrungen erfüllen können und wollen?

Wir sind in einer wachsenden Kluft zwischen Politik und Kunstsektor gelandet. Auf der einen Seite steht eine Politik ohne inhaltliche Visionen, die an neo-liberalistische Ideologien appelliert und gleichzeitig den Sektor in einer aggressiven Art und Weise grundlegend beschädigt. Es scheint eine deutliche politische Strategie zu sein, die den Politiker zum Revolutionär macht und den Kunstsektor zu einem elitären, machtlosen Gegenüber. Der Kunstsektor hat keine Chance, eine eigene Kraft zu entwickeln, um mit dieser Situation umzugehen.

Auf der anderen Seite steht ein Kunstsektor, der erstaunlich lange sehr ruhig und gehorsam eine eher defensive Haltung angenommen hat. Die Debatte und die Proteste werden vor allem geführt über Verlust und Erhaltung der vorhandenen Werte. Schwerpunkt der Argumentationen bleiben finanzielle Aspekte. Das Ergebnis einer neo-liberalen und populistischen Politik ist die Bestätigung und Verstärkung des herrschenden Bildes über Kunst und deren Wert für die Gesellschaft. Es ist ein enormer immaterieller Schaden entstanden, der den Betrag von 200 Mio. Euro übersteigt.

Es ist Zeit für Veränderung. Das große Fehlen einer politischen Zukunftsvision fordert geradezu, dass die KünstlerInnen die Sache selber in die Hand nehmen. Eine Herausforderung, die uns von isolierten Plätzen und individuellen Wünschen aus zum Nachdenken einlädt. Eine Herausforderung, in der wir die seit langem herrschende Kritik über die Einschränkungen durch verstärkte hierarchische Strukturen und institutionellen Abhängigkeiten nicht vergessen dürfen. Und die Rolle der KünstlerInnen hat sich in der Geschichte immer verändert. Es ist Zeit nachzudenken über die Rolle von Kunst und Kultur im 21. Jahrhundert, über die Kraft der Kunst und Kultur, damit ein gesundes kulturelles Klima in der Gesellschaft Bestand haben kann.

## Schlusserklärung 2011 der ExpertInnen-Klausurtagung zum

# UNESCO-Übereinkommen über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen

Nach den von der Österreichischen UNESCO-Kommission organisierten ExpertInnen-Klausuren 2008 und 2009 traten am 17. Mai 2011 VertreterInnen des österreichischen Kunst- und Kulturlebens zusammen, um die Fortschritte in der Umsetzung des UNESCO-Übereinkommens über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen zu analysieren. Das Übereinkommen, das seit März 2007 für Österreich bindend ist (BGBl. III Nr.34/2007), zielt auf die Schaffung eines förderlichen Umfeldes für die Entfaltung einer Vielfalt kultureller Ausdrucksformen ab. Dabei kommt der Zivilgesellschaft eine grundlegende Rolle zu. Um diese wahrnehmen zu können, bedarf es jedoch einer aktiven Beteiligung der Zivilgesellschaft an Formulierung, Implementierung und Monitoring kulturpolitischer Maßnahmen, wie das Übereinkommen feststellt. In diesem Sinne legt die in Wien versammelte ExpertInnengruppe folgende Schlusserklärung vor:

Die ExpertInnen begrüßen die Fortschritte, die in der Koordinierung der Querschnittsmaterie „kulturelle Vielfalt“ erzielt wurden: So wurden die in Artikel 28 des Übereinkommens vorgeschriebene Nationale Kontaktstelle bei der Österreichischen UNESCO-Kommission etabliert und Gremien der interministeriellen Zusammenarbeit (z. B. Fachbeirat Kulturelle Vielfalt, Interministerielle Arbeitsgruppe zur Verbesserung der sozialen Lage der KünstlerInnen) ins Leben gerufen. Trotz dieser verbesserten Ausgangsbedingungen für Zusammenarbeit und Dialog mit der Zivilgesellschaft bleiben die Fortschritte in der Umsetzung des Übereinkommens auf einzelne Bereiche und punktuelle Maßnahmen begrenzt (z. B. Schaffung der Bundesförderung für nichtkommerzielle Medien, Absicherung der Buchpreisbindung, Novellierung des Schauspielergesetzes).

Die ExpertInnen appellieren daher an die EntscheidungsträgerInnen, Maßnahmen zu Schutz und Förderung der kulturellen Vielfalt in einem partizipativen Prozess mit der Zivilgesellschaft zu setzen. Ein derartiger Prozess darf nicht auf die Anhörung der Belange des österreichischen Kunst- und Kultursektors beschränkt sein, sondern muss sich in konkreten Maßnahmen, die umgesetzt und evaluiert werden, ausdrücken.

In folgenden Bereichen stellt die ExpertInnengruppe hinsichtlich der Umsetzung des UNESCO-Übereinkommens Handlungsnotwendigkeiten fest:

### **Medienvielfalt ernst nehmen!**

Das UNESCO-Übereinkommen erkennt klar die entscheidende Rolle der Medien für Schutz und Förderung kultureller Vielfalt an. Die ExpertInnen rufen daher in Erinnerung, dass eine Vielzahl an Medien keineswegs mit einer Vielfalt an Medieninhalten, die die kulturelle Vielfalt der Gesellschaft in all ihren Facetten widerspiegelt, gleichzusetzen ist.

#### **→ Öffentlich-rechtlicher Rundfunk**

Die ExpertInnen appellieren daher an den ORF, dem als öffentlich-rechtlicher Rundfunk gemäß dem gesetzlichen Auftrag zentrale Verantwortung bei der Vielfaltssicherung zukommt, ein klares Bekenntnis zu kultureller Vielfalt abzugeben. Dies bedeutet, die kulturelle Vielfalt der österreichischen Gesellschaft als selbstverständliches Faktum zu behandeln, das sich in der Programmierung und Programmgestaltung, im journalistischen aber auch im fiktionalen Bereich, widerspiegelt. Die derzeitigen Nischenprogramme wie z. B. *Heimat*, *fremde Heimat* oder die jeweils sechsmal im Jahr gesendeten 25-minütigen Magazine in der jeweiligen Volkssprache, die nicht österreichweit gesendet werden, spiegeln die in Österreich gelebte Realität nur unzureichend wider.

Ein klares Bekenntnis zu kultureller Vielfalt bedeutet auch, den größtmöglichen Zugang zum kulturellen Angebot zu gewährleisten. Die ExpertInnen fordern daher die Ver-

antwortlichen dazu auf, dem geplanten Informations- und Kulturkanal ORF III die Frequenz von TW1 zuzuteilen.

#### → **Gemeinnützige, kommunale Medien**

Gemeinnützige Medien wie die Freien Radios Österreichs leisten einen beachtlichen Beitrag zur Medien- und Meinungsvielfalt. Sie zeichnen sich unter anderem durch zielgruppenspezifische Programme für die lokale Bevölkerung aus, die im offenen Zugang unter aktiver Beteiligung der Menschen vor Ort entstehen, insbesondere von medial marginalisierten Gruppen. Auf diese Weise leisten die Freien Radios neben ihrem medialen Komplementärauftrag auch einen Beitrag zur Entwicklung von Medienkompetenz. Die ExpertInnen rufen die Länder dazu auf, es dem Bund gleich zu tun und entsprechende gesetzliche und finanzielle Rahmenbedingungen zu schaffen, etwa durch (Einführung und) Zweckwidmung der Landesmedienabgabe zu Gunsten der gemeinnützigen Medien.

#### **Kulturelle Vielfalt im Schulwesen verankern!**

Der Zugang zum kulturellen Angebot hängt nicht nur von materiellem Wohlstand, sondern auch von entsprechenden Bildungsangeboten ab. Hierzu bedarf es der Bewusstseinsbildung für Kunst und Kultur sowie der Entwicklung kreativer Kompetenzen und Fertigkeiten, wie auch das UNESCO-Übereinkommen feststellt. Ein für kulturelle Vielfalt sensibles Bildungssystem lässt sich folglich nicht auf standardisierte, in allen Bereichen vergleichbare Leistungskataloge und Beurteilungsschemata reduzieren. Die ExpertInnen erwarten, dass Reformen des österreichischen Bildungssystems (z. B. Einführung der Zentralmatura, Ausbau der ganztägigen Schulformen) die weitreichende Bedeutung von kultureller Vielfalt, Kunst und Kultur widerspiegeln.

#### **Lebens- und Arbeitsbedingungen im Kunst- und Kultursektor verbessern!**

Mit Beitritt zum UNESCO-Übereinkommen hat sich Österreich zur Schaffung förderlicher Rahmenbedingungen für das Kunst- und Kulturleben verpflichtet. Tatsache ist jedoch, dass die Lebens- und Arbeitsbedingungen von Kunst- und Kulturschaffenden durch nicht ausreichende soziale Absicherung, Prekarität sowie Mobilitätsbarrieren gekennzeichnet sind. Trotz etlicher Bemühungen (Stichwort: *Studie zur sozialen Lage der KünstlerInnen*, IMAG Prozess) ist hier noch keine substantielle Verbesserung der Lage in Sicht. Für die überwiegende Mehrzahl der KünstlerInnen scheint perspektivisch eine Altersarmut unabwendbar bzw. ist bereits heute Realität. Die ExpertInnen appellieren daher dringend an die verantwortlichen Stellen, Maßnahmen zu setzen, die im Sinne des Übereinkommens tatsächlich förderliche Bedingungen für ein vielfältiges künstlerisch-kulturelles Schaffen in Österreich herstellen.

#### → **Soziale Absicherung**

Die Vereinfachung und Senkung der Zutrittsschwellen zu Sicherungssystemen sowie eine bessere Vereinbarkeit verschiedener Versicherungssysteme sind dringend geboten. Dies bedeutet unter anderem, die Berufsspezifika künstlerischer Tätigkeiten gebührend zu berücksichtigen – etwa durch Streichung der Einkommensuntergrenze und der Pensionsklausel beim Künstler-Sozialversicherungsfonds oder Anpassung der Bestimmungen der Vorsorgeversicherung an die tatsächliche Lebens- und Einkommenssituation von KünstlerInnen im Alter. Ebenso ist die Definition der Berufsausübung von KünstlerInnen, die einzelnen Versicherungsleistungen zu Grunde liegt, zu erweitern: Sowohl der in Österreich eng definierte Kunstbegriff an sich ist signifikant zu erweitern als auch die Bereiche Lehre und Vermittlung mit einzubeziehen. Darü-

ber hinaus ist die Aufnahme weiterer Bereiche wünschenswert, etwa publizistische Tätigkeit, wie es beispielsweise in Deutschland Praxis ist.

### → **Urheberrecht**

Kulturelle Güter und Dienstleistungen produzieren eine beträchtliche Wertschöpfung, die wesentlich durch die Vermarktung von professionellen VermittlerInnen und Kulturunternehmen wie Verlagen, Theatern, Konzertveranstaltern, Rundfunkanstalten, Film-, Tonträger- und MultimediaproduzentInnen erzielt wird. Trotzdem ist es häufig der Fall, dass Kulturschaffende und KünstlerInnen davon nur wenig profitieren, weil sie in Vertragsverhandlungen oft wirtschaftlich mächtigen VertragspartnerInnen in einer schwächeren Position gegenüberstehen. Die grundsätzlich geltende Vertragsfreiheit verhindert fairere Vertragsbedingungen zu Gunsten der UrheberInnen. Zum Schutz der Kreativen und UrheberInnen ist daher ein Urhebervertragsrecht einzuführen. Da nicht davon auszugehen ist, dass alle Vertragsparteien dies befürworten werden, appellieren die ExpertInnen an den Gesetzgeber, pro-aktiv Schritte zur Etablierung vertraglicher Mindeststandards zu setzen.

Das UNESCO-Übereinkommen verankert klar das Prinzip der Technologieneutralität für kulturelle Güter und Dienstleistungen. Dennoch hinkt die Rechtsentwicklung den technologischen Entwicklungen hinterher. So sehen sich RechteinhaberInnen im Bereich Reprographie- und Leerkassettenvergütung mit einer bizarren Situation konfrontiert: Während für analoge Kopien z. B. auf Papier eine Urheberrechtsabgabe zur Vergütung privater Kopien urheberrechtlich geschützten Materials vorgesehen ist, werden für digitale Kopien urheberrechtlich geschützter Werke, z. B. aus dem Internet oder von diversen Speichermedien auf Festplatte, keine Urheberrechtsabgaben eingehoben. Mit dem dramatischen Einbruch der Mittel, die Verwertungsgesellschaften

aus der Leerkassettenabgabe lukrieren, und die gemäß dem gesetzlichen Auftrag zur Hälfte für soziale und kulturelle Einrichtungen (SKE-Fonds) verwendet werden müssen, entfällt ein wichtiger Beitrag zur Unterstützung bei sozialen Notlagen von KünstlerInnen und zur Sicherung diverser Einrichtungen wie Festivals oder Archive. Die ExpertInnen fordern den Gesetzgeber daher auf, im Sinne der im Übereinkommen verankerten Technologieneutralität die notwendigen Anpassungen der Vergütungsregelungen vorzunehmen (Festplattenabgabe bzw. Abgabe auf sämtliche Speichermedien). Es gilt die gesetzlichen Regelungen auf das Faktum der Vervielfältigung abzustellen und nicht auf die jeweiligen, dem beschleunigten technischen Wandel unterworfenen aktuellen Vervielfältigungsmedien.

Auch in weiteren Bereichen ist der Gesetzgeber gefordert, aktiv Schritte zur Anpassung der Rechtsvorschriften an die neuen Technologien zu setzen, etwa im Bereich Digitalisierung und Online-Nutzung urheberrechtlich geschützter Werke durch Bibliotheken und Archive: Um die Online-Nutzung von Werken, deren RechteinhaberInnen (bzw. deren RechtsnachfolgerInnen) nicht identifiziert oder ausfindig gemacht werden können – sogenannte „verwaiste Werke“ – auf einer soliden Rechtsbasis zu ermöglichen, sollte ein Lizenzierungsmodell über Verwertungsgesellschaften etabliert werden.

### → **Mobilität von KünstlerInnen**

Mit Beitritt zum UNESCO-Übereinkommen hat sich Österreich dazu verpflichtet, Maßnahmen zur Erleichterung der Mobilität von KünstlerInnen und Kulturschaffenden aus Drittstaaten, insbesondere Entwicklungsländern, zu ergreifen. Demgegenüber steht der faktische Stillstand – sowohl im Hinblick auf Visabestimmungen und -abwicklung für kurzfristige künstlerische Aufenthalte in Österreich von Nicht-EU-BürgerInnen, als auch im Hinblick auf die Chancen desselben Personenkreises, längerfristig bzw. dauerhaft eine künstlerische

Tätigkeit in Österreich ausüben zu dürfen. Insbesondere für letzteres haben sich die Bedingungen mit den Fremdenrechtsnovellen 2006 und 2011 de facto gravierend verschlechtert. Obwohl konkrete Verbesserungsvorschläge erarbeitet und ausgiebig diskutiert wurden (z. B. Forderungskatalog des Kulturrats Österreich), steht die tatsächliche Rechtsentwicklung dem vorangegangenen Diskussionsprozess zur Erleichterung der Mobilität ebenso diametral entgegen wie den entsprechenden Vorkehrungen des UNESCO-Übereinkommens.

→ **Strukturförderung**

Zivilgesellschaftliches Engagement – auch im Kulturbereich – ist ohne die entsprechende infrastrukturelle Basis nur schwer möglich. Professionelle Arbeit kann nur auf Grundlage entsprechender Infrastruktur geleistet werden. Die gängige Praxis, nur mehr Projekte und keine Strukturen mehr zu fördern, führt dazu, dass jene Institutionen, die noch Strukturen haben, diese zur Verfügung stellen und Netzwerkknotenpunkte bilden. Die Diversität bleibt bei dieser Verdichtung auf einige wenige Institutionen auf der Strecke und widerspricht den legitimen Interessen der künstlerischen Berufsverbände und ähnlicher kulturpolitischer Initiativen, die sich den Herausforderungen einer immer komplexeren (Arbeits-)Welt stellen müssen.

Die ExpertInnen weisen in diesem Zusammenhang auch darauf hin, dass die in der Zivilgesellschaft entwickelten Expertisen ein unschätzbares Potential für den Gesetzgeber bei der Entwicklung, der Implementierung und dem Monitoring kulturpolitischer Maßnahmen darstellt, dieses Wissen aber nur auf der Basis von Strukturen – und nicht projekthaft – erarbeitet und weitergetragen werden kann.

Mit freundlichen Grüßen

*Gabriele Eschig – GS Österreichische UNESCO-Kommission*

*Michaela Adelberger – Verband Freier Radios Österreich*

*Gabriele Gerbasits – IG Kultur Österreich*

*Harald Huber – Österreichischer Musikrat*

*Sabine Kock – IG Freie Theaterarbeit und Kulturrat Österreich*

*Maria Anna Kollmann, Zuzana Brejcha – Dachverband der Filmschaffenden*

*Gerhard Ruiss, Ludwig Laher – IG Autorinnen Autoren*

*Franz Patay – IMZ – International Music + Media Centre*

*Paul Zajacz – EU XXL film. Forum for European Film*



# diskurs

## Participation is it! Is it?

### Hintergründe, Möglichkeiten und Grenzen von Community Dance am Beispiel von *Tanz die Toleranz*

Ein Amalgam aus Kunst, Soziologie und Pädagogik: „Community Dance“ ist zwar schon vor einiger Zeit entstanden, aber erst seit wenigen Jahren gibt es auch im deutschsprachigen Raum echte Aufmerksamkeit dafür. In Wien hat sich mit *Tanz die Toleranz* eine Keimzelle für den partizipativen Tanz etabliert.

Von Xenia Kopf

#### Von Großbritannien...

Seit dem Dokumentarfilm *Rhythm Is It!* kennt man ihn: Royston Maldoom, britischer Choreograf und ‚Star‘ der Szene. 2003 erarbeitete er eine Choreografie zu Strawinskys *Le Sacré du Printemps* mit 250 SchülerInnen aus so genannten „sozialen Brennpunkten“ Berlins, die gemeinsam mit den Berliner Philharmonikern unter Simon Rattle aufgeführt wurde. Aber nicht nur der Person selbst, sondern auch dem Konzept verhalf der Film zu spätem Ruhm: seither ist Community Dance im Aufwind, die Initiativen sprießen, das Interesse steigt und endlich werden auch Mittel locker gemacht.

Die Idee des partizipativen Tanzes stammt aus Großbritannien und entstand ursprünglich mit dem (profanen) Ziel, Bewusstsein für den modernen Tanz zu schaffen – und sich damit ein Publikum aufzubauen. In offenen Klassen sollte möglichst vielen Menschen, unabhängig von Herkunft oder sozialer Schicht, Einblick in die Arbeit geboten werden, um sie für das Angebot an Aufführungen zu gewinnen. Maldoom gehört, gemeinsam mit Kolleginnen wie Tamara McLorg, Janice Parker und Mags Byrne, zu den ersten TänzerInnen, die

sich in Großbritannien aktiv im Aufbau dieser Angebote engagierten. Allerdings rückte der Wunsch der TeilnehmerInnen, selbst zu tanzen, bald in den Vordergrund. Der moderne Tanz wurde auf diesem Weg nicht nur als Kunst, sondern auch als Mittel zum Zweck entdeckt: er fördert Selbstbewusstsein, sozialen Zusammenhalt und – vor allem, wenn es nach Royston Maldoom geht – Disziplin für jeden, der sich auf ihn einlässt. Damit wird ihm das Potential zugesprochen, basale Fähigkeiten für ein selbstbestimmtes Leben vermitteln zu können, verbunden mit dem imposanten Anspruch Maldooms: „You can change your life in a dance class.“

2007 wurde Maldoom und kurz darauf McLorg von Werner Binnenstein-Bachstein (damals Leiter des Bereichs In- und AusländerInnen Hilfe, heute einer der beiden Geschäftsführer der Caritas) für ein Community Dance-Projekt nach Wien eingeladen; die Kooperation der beiden war allerdings an die Bedingung gekoppelt, kein Einzelprojekt umzusetzen, sondern nachhaltige Strukturen zu schaffen. So entstand die Initiative *Tanz die Toleranz*, mit Maldoom und später auch

McLorg als künstlerische BeraterInnen. Das Projekt fand sein Zuhause in der Brunnenpassage (Leitung: Anne Wiederhold), ein offener Kulturraum auf dem Yppenplatz im 16. Bezirk.

### ... nach Wien

Seither hatten die Betriebswirtin Ulrike Levri und die Theaterwissenschaftlerin Claudia Salcher die Gesamtleitung von *Tanz die Toleranz* inne; im Jänner 2011 trat Monica Delgadillo, Tänzerin, Tanzpädagogin und Choreografin, die künstlerische Leitung der Initiative an, ab Juli wird sie die Gesamtleitung übernehmen. Damit hat zum ersten Mal eine Künstlerin diese Position inne. Delgadillo stammt aus Mexico und hat eine klassische Ballett-Ausbildung absolviert; von Zeit zu Zeit empfand die Tänzerin im Alltag einer Ballet Company ihren Beruf allerdings nicht als befriedigend: „Manchmal ist tanzen einfach nur ein Job. Dann fragt man sich: wozu mache ich das, was hat es für einen Wert? Oder bedient es nur die Selbstverliebtheit mancher ChoreografInnen?“ Als sie 2008 nach Österreich übersiedelte, „entdeckte“ sie *Tanz die Toleranz* bei einer Master Class, wo die oben genannten ‚großen Namen‘ der Szene (Maldoom, McLorg, Byrne, Parker u. a.) ihre Methoden und Arbeitsansätze vorstellten.

Seit 2009 arbeitet Delgadillo bei *Tanz die Toleranz*; das Community-Dance-Handwerk erlernte sie unter anderem als Assistentin bei Tamara McLorg, Royston Maldoom und Janice Parker: „Die grundlegenden choreografischen Tools habe ich mitgebracht, aber wie man im Community Tanz arbeitet, musste ich erst lernen. Hier kann man nicht genauso kommunizieren wie mit professionellen TänzerInnen, denen man einfach Bewegungen vorgeben kann. Man muss sich klar und einfach ausdrücken, mit einfachen Bildern arbeiten, z.B. ‚Stell dir vor, hier ist Wasser und du tauchst deine Hände hinein.‘“ Bei dieser Arbeit muss der/die ChoreografIn außerdem wesentlich flexibler sein als gewohnt – manche vorbereiteten Bewegungsabläufe oder Bilder funktionieren in einer Laien-Gruppe gar nicht, andere wiederum besser und schneller als erwartet. Der/die GruppenleiterIn muss sich auf diese Dynamiken einstellen können und bereit sein, sich anzupassen, zumal sich die Gruppen bei den regelmäßigen offenen Klassen oft umbilden. Um zu verhindern, dass der Tanzstil der Gruppenleitung zu dominant wird, werden improvisatorische Aufgaben gestellt: „Sie haben manchmal großartige Ideen, bei denen ich mir denke: Warum bin ich da nicht selbst draufgekommen?“

### Zielsetzungen

*Tanz die Toleranz* bietet verschiedene Formate an, darunter einige wöchentlich stattfindende Klassen, von denen manche offen sind: hier ist der Einstieg (und auch der Ausstieg) jederzeit möglich, eine bunte Palette von Tanzstilen wechselt sich ab – von Lindy Hop über Salsa und Bollywood bis Michael Jackson. Besonders das Format *Saturdance* soll zum Mitmachen einladen, wenn der Marktbetrieb rund um den Yppenplatz in vollem Gange ist. Das Herzstück der Arbeit sind aber jene Projekte mit einer konstanten TeilnehmerInnen-Gruppe und einer definierten Proben-Zeit, an deren Ende die Aufführung der erarbeiteten Choreografie steht. Die anderen Formate sollen durch ihre Niederschwelligkeit den Zugang zu diesen Projekten ermöglichen und erleichtern. Erst in den längerfristig zusammenarbeitenden Gruppen entstehen jene nachhaltigen Prozesse, die neben dem künstlerischen Produkt einen Mehrwert für die TeilnehmerInnen hervorbringen. Dafür ist vor allem die Aufführung wichtig, sie stellt ein konkretes Ziel dar, auf das hingearbeitet wird und erhöht so die Motivation; „es ist nicht nur ein Workshop für sich, wo eh keiner zuschaut“, so Delgadillo. Ein gutes Beispiel dafür ist die wöchentlich stattfindende Dance Class Youth, eine geschlossene Gruppe für 15- bis 25jährige – auch hier: jeder Schicht und Herkunft – mit halbjährlichen Einstiegsmöglichkeiten. Jedes Semester erarbeitet diese Klasse eine Choreografie und präsentiert sie bei einem abschließenden Showing, das in der Brunnenpassage, aber auch an ganz anderen Orten gezeigt wird: die Youth Class war bereits in der Josefstadt, bei einem Festival im KosmosTheater (*Ladies of Hip Hop*) und in Detmold beim Festival *Summer ResiDance* zu sehen. Allesamt Orte, die viele der Jugendlichen zum ersten Mal besucht haben. Für Anne Wiederhold, die Leiterin der Brunnenpassage, sind diese Aufführungen auf größeren und großen Bühnen ein wichtiges Element, um die partizipativen Gruppen „in die Mitte der Gesellschaft“ zu tragen und ihnen Sichtbarkeit zu verleihen.

### → Kunst

Es ist schwierig, die verschiedenen Zielsetzungen nach ihrer Wichtigkeit zu reihen. Der künstlerische Anspruch soll aber als erstes genannt werden, weil er dem Community Dance gerne pauschal abgesprochen wird. Für Monica Delgadillo ist jedenfalls eine hohe Qualität wichtig, die Aufführungen sollen ja „nicht nur für Verwandte der TänzerInnen interessant sein. Das ist nicht nur ein soziales Projekt, eigentlich ist es ein

*Wir nehmen hier die Menschen in ihrer Vielfalt  
an und zeigen das auch auf der Bühne.  
Wir verstecken niemanden.*

Kunst-Projekt. Ich bin keine Sozialarbeiterin, ich bin Künstlerin, ich mache Choreografien mit den TeilnehmerInnen und wir zeigen am Ende auch eine Performance, die sehenswert ist.“ Und immerhin hat die *Tanz die Toleranz*-Performance 2007 die *Wiener Festwochen* eröffnet. Aber zu diesem Anspruch – ernst genommen zu werden – gehört natürlich auch das Recht auf schlechte Kritiken.

→ **Nachhaltigkeit**

Es gibt bereits seit den 1980ern einige Community Dance Projekte im deutschsprachigen Raum und weltweit; die meisten dieser Projekte konzentrieren sich aber entweder auf die professionelle Weiterbildung (Zielgruppe Tanzprofis) oder übernehmen in etwa das *Rhythm is it!*-Konzept, d. h. organisieren (einmalige) Tanz-Projekte an Schulen. Was *Tanz die Toleranz* in dieser Hinsicht auszeichnet, ist eine besondere Form von Nachhaltigkeit, die sich auf mehrere Ebenen erstreckt: wie bereits beschreiben, sind zunächst die Angebote nicht zeitlich limitiert, sondern finden regelmäßig statt und schaffen so Kontinuität; das ermöglicht nicht nur das Erreichen von vielen Menschen, sondern es erlaubt auch die wiederholte und fortlaufende Teilnahme an den Angeboten. Auf der professionellen Seite ermöglichen die ebenfalls bereits erwähnten Master Classes professionelle Weiterbildung und internationalen Austausch im Bereich partizipativer Tanz für die ChoreografInnen.

→ **Zusammenarbeit**

Je nach Zielgruppe sind Ausgangssituation und Intentionen anders gelagert; kürzlich wurde z. B. ein Frauen-Projekt abgeschlossen, bei dem Österreicherinnen, Perserinnen und tschetschenische Frauen zusammenarbeiteten. Hier ging es speziell um Frauen, die u. a. auf Grund mangelnder Sprachkenntnisse wenig Möglichkeiten haben, kulturelle Angebote

zu nutzen. Schon bei der Planung des ersten Frauenprojektes 2009 lernte das Team von *Tanz die Toleranz* einiges dazu: „Es ist sehr schwer, diese Frauen zu erreichen, sie kommen nicht durch Flyer oder Werbung; sie kommen nur durch Mundpropaganda, persönliche Kontakte, etwa über andere Vereine.“ Die offen gestaltete Anlage der Brunnenpassage mit ihren großen Glasflächen stellte sich für dieses Projekt außerdem als gravierender Nachteil heraus, die Muslimas zogen für den gemeinsamen Tanz einen geschützten, privaten Raum vor: „Die Rückmeldung war: wir würden sehr gerne tanzen, aber nicht hier.“ Das Frauenprojekt 2011 fand in geschlossenem Rahmen in Wiener Neustadt statt, zur abschließenden Aufführung waren nur Frauen und Kinder eingeladen – fotografieren und filmen verboten.

Der Erfolg dieses Projektes war jedenfalls klar sichtbar: Die Frauen kamen einander näher und der Umgang miteinander wurde selbstverständlich(er). „Am Anfang steht jede in der Ecke, im Grüppchen. Schon bei der Choreografie versucht man, sie einander näher zu bringen: sie müssen etwas in Paaren machen, aber mit jemandem, den sie nicht kennen. Am Ende der Probenzeit sieht man, wie sie plötzlich alle beisammen sitzen. Sehr wichtig ist auch die Anerkennung, die sie bei der Aufführung erfahren, das stärkt ihr Selbstwertgefühl.“

→ **Kontakte**

Bereits an dem vorhergehenden Beispiel ist ablesbar, dass eines der zentralsten Ziele das gegenseitige Kennenlernen ist: die Begegnung zwischen Menschengruppen, zwischen denen im Alltag kaum oder kein Kontakt besteht. Um das Thema Tanz-Projekte an Schulen an dieser Stelle wieder aufzugreifen: Auch solche Kooperationen finden durchaus statt, aber nur unter der Voraussetzung, dass noch weitere Institutionen eingebunden werden (z. B. Schulen mit unterschiedlicher sozialer Zusammensetzung oder soziale Einrichtungen).

Mindestens ebenso wichtig ist aber auch der Kontakt zur Kunstform Tanz: Bei besagten Schulprojekten sind es vor allem die jugendlichen Männer – oft aus traditionellen Familienverhältnissen –, die mit sich zu kämpfen haben. Die besondere Voraussetzung bei diesen Projekten ist, dass die TeilnehmerInnen mitmachen müssen, auch wenn sie es anfangs oft gar nicht wollen. „Die Einstellung ist oft: Das kenne ich nicht, das mache ich nicht. Aber sie müssen mitmachen! Das Problem ist, dass sie sich schämen, sie wollen sich nicht bloßstellen. Und durch Macho-Gehabe wollen sie ihre Unsicherheit verstecken. Im Verlauf der Proben kann man beobachten, wie sie diese Scham verlieren.“ Es hilft, wenn ein männlicher Choreograf mitarbeitet, und den jungen Männern zeigt, dass (moderner) Tanz durchaus maskulin sein kann. Viele der jungen Leute kommen dabei zum ersten Mal in Berührung mit Tanz, aber auch mit klassischer Musik. „Sie werden vielleicht nicht alle TänzerInnen – das ist auch nicht unser primäres Ziel – aber sie haben eine Tür aufgemacht. Nicht nur für sich, sondern auch für die Familie, die zuschauen kommt, das hat also auch eine Multiplikator-Funktion.“ Eine erfreuliche Entwicklung: es kommen immer mehr Männer zu den verschiedenen Angeboten.

#### → Körper & Wahrnehmung

Im professionellen Tanz, auch im zeitgenössischen, sind indessen nicht nur die Tänzerinnen in der Überzahl; es herrscht auch noch immer die Norm des makellosen, schlanken, sehnenigen, fitten Körpers vor. Community Dance kann dieser Norm, diesem Klischee entgegenwirken: Hier kann jede/r teilhaben, der Körper wird nicht als Maßstab herangezogen. „Wir nehmen hier die Menschen in ihrer Vielfalt an und zeigen das auch auf der Bühne. Wir verstecken niemanden.“ Auch für die Wahrnehmung des eigenen Körpers sowie die Wahrnehmung des Anderen werden die TeilnehmerInnen sen-

sibilisiert: „Am Anfang sieht man schon eine gewisse Zurückhaltung, wenn man zu zweit etwas machen muss, den anderen heben muss. Aber das normalisiert sich während der Proben, es wird normal, miteinander zu tanzen, einander zu heben. Und man beginnt, sich gegenseitig und den ganzen Raum wahrzunehmen. Man muss gleichzeitig in sich hineingehen und aus sich heraus.“

#### Caritas?

Die Caritas der Erzdiözese Wien ist sowohl Trägerin der Brunnenpassage als auch von *Tanz die Toleranz*. Das schafft einen spezifischen Kontext für die Initiative; auf die Frage hin, ob diese Anbindung an eine katholische Organisation Misstrauen oder Berührungängste schafft („ich werde integriert“), meint Monica Delgadillo: „Ich habe bisher nichts dergleichen erlebt. Zunächst arbeiten bei der Caritas Wien Menschen jeder Religion, das spielt dort keine Rolle. Außerdem werden wir zwar von ihr gefördert, agieren aber unabhängig. Unser Ziel ist es, die Leute so anzusprechen, dass die Gruppen ‚bunt‘ werden; alles andere – so etwas wie Integration vielleicht – geschieht nebenbei.“

Anne Wiederhold betont, dass es ohne die Caritas weder die Brunnenpassage noch *Tanz die Toleranz* in dieser Form geben würde: Um den Standort auf dem Yppenplatz haben sich z. B. auch Gewerbebetriebe beworben. „Als freischaffende Off-Theater-KünstlerInnen hätten wir diese Projekte niemals initiieren können. Die Caritas hat sich als einzige Trägerorganisation diesen Themen [Schaffung von Partizipationsmöglichkeit mittels Kunst, Anm.] angenommen. Mittlerweile erhalten wir öffentliche Förderungen aus dem Kulturbudget, wie andere Kunstinstitutionen auch.“

*Eine der Teilnehmerinnen des Frauen-Projektes soll demnächst abgeschoben werden, und dagegen hilft auch Tanzen nicht.*

## Grenzen

Community Dance, wie soziokulturelle Arbeit überhaupt, stößt bei Problemen an seine Grenzen, die nicht mehr in seinem Einflussbereich liegen: etwa psychische, finanzielle, aber auch bürokratisch-politische Hindernisse. Eine der Teilnehmerinnen des Frauen-Projektes soll z. B. demnächst abgeschoben werden, und dagegen hilft auch Tanzen nicht; es kann zwar Integration und ein gutes Zusammenleben fördern, ist aber machtlos, wenn dieses Zusammenleben systematisch verhindert wird. Die Frau war „eine wunderschöne und starke Tänzerin“ und hatte bei dem Projekt ein Solo. Delgadillo hofft, dass sie die dadurch erfahrene Anerkennung und die Wertschätzung mitnimmt, „auch wenn sie dann nicht mehr hier ist.“ Bei solchen Problemen ist die Anbindung an die Caritas wiederum ein großer Vorteil: andere Bereiche der Organisation können gerade in diesen Fällen mit den jeweils benötigten Kompetenzen ‚einspringen‘.

Die Arbeit mit partizipativem Tanz allein kann aber auch nicht alle Vorurteile abbauen, es muss eine wechselseitige Bereitschaft da sein. Bei einer Mixed Abilities-Klasse etwa (TänzerInnen mit und ohne Behinderungen) ist eine Teilnehmerin beim Anblick der Gruppe einfach wieder gegangen, so Delgadillo. „Sie hat nur gesagt: ‚Das ist nichts für mich‘, sie hat es nicht einmal versucht. Wenn wir das z. B. bei den Schulprojekten zulassen würden ... da sieht man, wie unreif Erwachsene sein können.“

## Ausblick

Glücklicherweise sind derartige Erfahrungen sehr selten, die positive Resonanz überwiegt bei weitem. Trotzdem sollte es u. a. deshalb in Zukunft, geht es nach Monica Delgadillo, eine regelmäßige Mixed Abilities-Klasse geben – wenn es die Finanzierung zulässt. Auch darüber hinaus sind Erweiterungen des Angebotes denkbar: Schön wären regelmäßige Veranstaltungen für Kinder und SeniorInnen, mehr Frauen-Projekte, und ein ähnliches Projekt für Männer. Aber: „Die einzelnen Zielgruppen sollen nicht auseinander gehalten werden, sie sollen sich – zum Beispiel bei den großen Projekten – auch begegnen.“ *Tanz die Toleranz* setzt sich jedenfalls explizit selbst das Ziel der „immerwährenden Projektneugestaltung und -erweiterung durch das Feedback und den gemeinsamen Dialog mit allen Beteiligten.“ Die Bestellung Monica Delgadillos als künstlerische Leiterin erfüllt den Anspruch der Weiterentwicklung auf jeden Fall – man darf auf zukünftige Projekte gespannt sein.

Der künstlerische und soziokulturelle Beitrag von Community Dance-Initiativen wie *Tanz die Toleranz* ist jedenfalls nicht zu übersehen und sollte auch nicht unterschätzt werden. Es bleibt zu hoffen, dass sich diese Ansicht auch bei den FördergeberInnen durchsetzt. Schließlich sollte allen Menschen die Möglichkeit offen stehen, ihr Leben in einer Tanzklasse zu verändern.

---

**Monica Delgadillo Aguilar:** geboren in Mexiko, Tanzausbildung mit Schwerpunkt klassisches Ballett, Weiterbildung im Bereich zeitgenössischer Tanz. Seit 1999 zahlreiche Produktionen in den Bereichen Tanz, Schauspiel und Musiktheater in Deutschland. Ab 2001 Studium der Germanistik, Sprachwissenschaft und Philosophie. 2008 Übersiedelung nach Wien, freischaffende Tänzerin und Choreografin. Seit 2009 bei *Tanz die Toleranz* als Workshopleiterin und Choreografin, im Jänner 2011 übernahm sie die künstlerische Leitung.

**Xenia Kopf:** wissenschaftliche Mitarbeiterin des außeruniversitären Forschungsinstituts österreichische kulturdokumentation ([www.kulturdokumentation.org](http://www.kulturdokumentation.org)), redaktionelle Mitarbeiterin der *gift* und Graphikerin.

### Weitere Infos:

[www.tanzdietoleranz.at](http://www.tanzdietoleranz.at)  
[www.royston-maldoom.net](http://www.royston-maldoom.net)  
[www.brunnenpassage.at](http://www.brunnenpassage.at)  
[www.candocandance.de/history](http://www.candocandance.de/history)

### Rhythm is it!

Regie: Thomas Grube und Enrique Sánchez Lansch, D 2004.  
[www.rhythmisit.com](http://www.rhythmisit.com)

## ... wenn wir vorher gewusst hätten ...

In diesem fünften und vorläufig letzten Gespräch zur ‚Häuserlandschaft‘ freier Theater in Wien kommen Nicole Metzger vom Theater Spielraum, Julia Reichert und Michaela Mahrhauser, Prinzipalin und Puppenspielerin des Kabinettheaters, Ernst Kurt Weigel vom OFF THEATER, respektive bernhard ensemble und Stéphanie Troehler von der Märchenbühne Der Apfelbaum zusammen. Die in dieser Runde versammelten Strukturen sind allesamt klein – das aber auf sehr verschiedene Art und Weise bzw. mit einer beinahe diametral verschiedenen Programmatik. Das Gespräch moderierte Sabine Kock.

gift: Ernst Weigel, kannst du zunächst kurz die Struktur des OFF THEATERS beschreiben?

Ernst Kurt Weigel: DAS OFF THEATER, früher Stadtinitiative, ist der Trägerverein, in dem ich Geschäftsführer bin, es mietet und verwaltet die Räumlichkeit und checkt über 100 Gastspiele im Jahr. Im Büro sind meine Kollegin Monika Bangert und ich, und innerhalb dieses Verbandes gibt's derzeit zwei Mitglieder: die Märchenbühne Apfelbaum und das bernhard ensemble.

gift: Ist das ein städtischer Raum?

Weigel: Nein, das hat mit der Stadt nichts zu tun – ganz im Gegenteil: Die Stadtinitiative hat eigentlich ganz selten was bekommen von der Stadt. Genauso wie wir – das bernhard ensemble. Als wir mit unserer dritten Produktion den Nestroypreis gewonnen haben, gab's ein Preisgeld und eine garantierte Produktion. Davor haben wir eine wahnsinnig erfolgreiche Produktion gemacht, *Elisabetta* von Dario Fo, und damit 450.000 Schilling – also etwa 30.000 Euro – verdient. Davon mussten wir zehn Jahre lang mehr oder weniger alle unsere weiteren Produktionen finanzieren bzw. bei jeder Folgeproduktion waren wir gezwungen, mit einem Gewinn oder zumindest mit Null auszustiegen, sonst wäre es das Aus für das bernhard ensemble gewesen. Damals haben wir begonnen, konzeptionell mit Sponsoren zu arbeiten – Firmen wie Givenchy, BundyBundy, diverse Baufirmen bis hin zum XXXLutz, auf die waren wir angewiesen.

gift: Das ist ein ganz überraschendes Detail, ihr seid die ersten, die von einem erfolgreichen Anwerben von Sponsormitteln berichten.

Weigel: Ja, durch massives Lobbying. Aber du musst halt deine Haut zu Markt tragen. Das hat sich erst in dem Moment

gebessert, als wir als Mitglied in den Verband gekommen sind und uns mit der Märchenbühne zusammengetan haben, um aus der Stadtinitiative DAS OFF THEATER zu machen.

gift: Wie ist die Märchenbühne Der Apfelbaum dazugekommen und wie ist eure Entstehungsgeschichte?

Stéphanie Troehler: Ganz ursprünglich war die Stadtinitiative ein Verband von verschiedenen kulturellen Initiativen, eine davon war die Märchenbühne Der Apfelbaum. Nach und nach sind alle ursprünglich beteiligten Initiativen gegangen, und geblieben ist nur die Märchenbühne Der Apfelbaum von Christa Horvat und der Verein Stadtinitiative-Konzerte. Die Märchenbühne hat sich über Projektzuschüsse und Eigeneinnahmen finanziert. Im Jahr 2006 ist das bernhard ensemble fix dazu gekommen. Dann wurde der Name geändert, in DAS OFF THEATER.

Weigel: Mit unserem Auftauchen haben wir das Haus auf mein Betreiben hin saniert und umgebaut. Es hatte zwar immer einen unglaublichen Charme, aber es war einfach in der Substanz dringend erneuerungsbedürftig.

gift: Welche Spiel- und Proberäume habt ihr?

Weigel: Es gibt den blauen Saal und den weißen Saal, den wir vor vier Jahren aus der bestehenden Substanz gebaut haben.

Troehler: Die Märchenbühne hat ein Büro, eine Werkstatt und einen Proberaum. Da der blaue Theatersaal vielseitig benützt wird, müssen wir nach jeder Vorstellung unsere Bühne abbauen.

Weigel: Ich sag noch ganz kurz zur Finanzierung, damit wir das abschließen: Ich habe die Schulden für die ganzen Um-



bauten auf meine eigene Kappe genommen, dann war auch endlich eine Soundanlage da, mehr als zwei Scheinwerfer usw. Doch die Investition war sinnvoll und hat auch gewirkt, es ging sofort bergauf mit den Vermietungen. Es gibt ganz viele Gruppen, die bei uns anfragen, die ihre ersten Schritte machen, von uns ggfs. auch Support bekommen, wie man eine Produktion aufzieht, wie man Flyer druckt, ...

Diese Offenheit, auch in ästhetischer Hinsicht, war das wichtigste Argument dem Stadtrat gegenüber – jetzt kriegen wir 100.000 Euro im Jahr, davon muss das ganze Haus erhalten werden. 150.000 Euro müssen dazu erwirtschaftet werden, damit der Schuppen läuft. Das ermöglicht zwar der Märchenbühne und dem bernhard ensemble einen grundfinanzierten Spielort, etwaige Produktionsmittel müssen wir jedoch selbst erwirtschaften. Das geht sich manchmal aus, manchmal eben nicht. Denn auch die jetzigen KuratorInnen unterstützen keines unserer zahlreich eingereichten Projekte.

Nicole Metzger: Ich bewundere, dass ihr diese vielen Aktivitäten unter einen Hut bringt, damit hadern wir irgendwie. Wir haben finanziell ähnliche Bedingungen, obwohl bei uns die Miete wahrscheinlich höher ist. Das Theater Spielraum ist eine Gründung von Gerhard Werdeker. Nach zwei selbst adaptierten Kellerlokalen im 15. und 3. Bezirk – die ersten Jahre ganz ohne Subvention – ging es mit den Förderungen der Stadt langsam aufwärts. Dann kam die von vielen Off-Theatermachern als goldene Marboe-Ära in Erinnerung gebliebene Zeit, die uns einen Dreijahres-Vertrag bescherte. Das hat uns so „übermütig“ gemacht – als wir hörten, dass das Erika Kino zusperrt, das angeblich älteste durchgehend bespielte Kino der Welt, haben wir uns seit 1999 darum bemüht. Das war ein unglaublich langer und zermürbender Kampf, aber schließlich haben wir 2001 mit dem Umbau begonnen. Auch hier haben wir wieder mit Unterstützung der Stadt sehr viel selber gemacht ... wenn wir vorher gewusst hätten, auf was wir uns da einlassen, hätten wir es uns sicher noch mal überlegt. Uns wurde damals signalisiert: macht mal den Umbau, dann schauen wir.

Für uns war immer der Traum, zu einer Mittelbühne zu werden, den hat dann die Theaterreform sehr schnell zunichte gemacht. Wir leiden noch immer sehr unter den hohen Mietzahlungen, obwohl es für diesen Standort angeblich eine günstige Miete ist. Es geht uns dennoch eigentlich erstaunlich

gut dafür, dass es finanziell sehr eng ist. Es ist ein Publikum gewachsen, es ist ein sehr lebendiger Ort von Leuten, die gerne kommen und da arbeiten.

Der Spielraum wurde ursprünglich für Eigenproduktionen gegründet, es war nie unsere Überlegung, das Haus im Intendantenmodell zu verwalten, jetzt haben wir zwei Drittel Eigenproduktionen und ein Drittel Gastspiele – heuer sind es insgesamt ca. 140 Vorstellungen.

gift: Ich möchte jetzt noch zum Kabinetttheater kommen und euch um eine Vorstellung bitten.

Reichert: Es fing alles mit einer sehr privatistischen Initiative 1989 in Graz an. Ich war als Buchhändlerin mit sehr vielen AutorInnen befreundet. So ist aus einer salonartigen Privataufführung plötzlich ein Unternehmen bzw. eine Unternehmung geworden. Wir haben sechs Jahre lang ohne öffentliches Geld gearbeitet, bis wir zum ersten Mal 40.000 Schilling bekommen haben. Dann sind wir nach Wien übersiedelt und haben nach einem Raum gesucht, in dem man auch kochen und bewirten kann, weil klar war, nur mit Eintritt wird das nicht zu machen sein. Diesen Raum haben wir in der Porzellan-gasse gefunden und er ist sehr klein. Wir haben 30 Plätze. Der Raum Kabinetttheater hat 200 m<sup>2</sup>, in denen ich auch wohne. Ich habe das Projekt mit Christopher Widauer gegründet, der vor zwei Jahren zur Stadt gewechselt ist. Das bringt uns nicht mehr Geld, wie viele meinen, wir haben zum zweiten Mal seit zwei Jahren wieder eine Vierjahres-Subvention von 70.000 Euro von der Stadt Wien mit der Verpflichtung zu 40% Eigendeckung – was heftig ist. Wenn wir Glück haben, kommen vom Bund zusätzlich 20.000 Euro.

Außerdem machen dort Verlage Präsentationen und wir vermieten es ab und zu als Filmlocation, das hilft sehr. Allerdings: das Kabinetttheater kann nicht expandieren, wir können auch nicht mehr als maximal 70 Vorstellungen im Jahr machen, weil wir im selben Raum die Bühnenbilder und Figuren bauen und auch, weil wir auf die Nachbarn Rücksicht nehmen müssen.

Inhaltlich anstrengend ist, dass wir mindestens zwei neue Inszenierungen im Jahr mit der Förderung finanzieren müssen, darunter möglichst eine Koproduktion. Das wird in der Vierjahres-Förderung gefordert. Durch diese Vorgabe können wir aber auch nicht eine Sache, die sehr gut läuft wie

z. B. zuletzt die *Eisprinzessin*, am Stück zwei Monate lang spielen. Der laufende Spielbetrieb wird eben nicht gefördert, sondern drei mal im Jahr etwas Neues zu produzieren. Das müssen wir dann aber auch wo lagern und uns überlegen, kann man das wieder hochhieven, bevor es bei den Leuten nicht mehr im Gedächtnis ist. Auf der anderen Seite kriegt man die Vierjahres-Subvention aber nur, wenn man anbietet, dass man das kann und das bedeutet insbesondere für Koproduktionen, dass ich sie schon mindestens drei Jahre vorher anleiern muss.

Das klingt nach sehr viel Arbeit, aber auch nach sehr viel Freiheit. Andererseits haben wir so genannte Dauerbrenner im Programm – wir machen jetzt zum 17. Mal das *Dadaistische Krippenspiel* in der Vorweihnachtszeit, da rufen die Leute schon im April an.

Weigel: Ihr wart doch auch im Keller vom Theater an der Wien, war das nicht auch euer fixer Standort?

Reichert: Nein, da waren wir Gäste. Das Konzept war für zwei Jahre mit zwei Produktionen im Jahr gedacht, es wurden dann vier Jahre daraus. Aber das ist jetzt vorbei und andere bespielen den Raum. Wir sind auch ganz froh, denn immer wieder den satirischen Gegenentwurf für die große Oper oben zu liefern, wurde mit der Zeit schwierig. Aber es war gut bezahlt, man konnte sich wunderbare MusikerInnen und einen Regisseur von außen leisten.

gift: Kommen wir jetzt zur Programmatik: Was spielt ihr? Wer kommt als Publikum? Ich habe früher oft versucht, Karten zu kriegen und es war immer ganz schwierig.

Reichert: Das glaub ich gern, das ist so, wenn man nicht in den ersten Tagen bestellt und es läuft zehn Tage und fasst nur ein kleines Publikum. Die Ausrichtung war von Anfang an – schon in Graz – Minidramen, weil so etwas zu der Zeit überhaupt niemand gemacht hat. Damals habe ich festgestellt, dass Literatur im Figurentheater kaum vorkommt, dass alle ihre Stücke selber schreiben. Minidramen passen auch von der Form her

sehr gut zu der Art von Theater, zu den vergleichsweise kleinen Bühnen. Wir spielen auf drei bis vier Guckkästen, meistens ist es die literarische Gattung vom ausgehenden 19. Jh. bis jetzt, und da kommt dann noch jedes Mal ein Auftragsstück dazu, für das wir versuchen, über die Literatur- oder die Wissenschaftsecke noch bei der Stadt irgendwie Geld zu kriegen.

Troehler: Werdet ihr eigentlich gezwungen, neue AutorInnen zu beauftragen? Die Projekte der Märchenbühne werden oft abgelehnt mit dem Argument, die Märchen der Gebrüder Grimm seien zu wenig innovativ.

Reichert: Also nein, uns zwingt niemand zu irgendetwas. Aber in unseren Förderanträgen, da steht das schon drin. Der Wolffi Bauer, der HC Artman und der Gerhard Rühm haben für uns geschrieben, weil die in ihrer Literatur auch die kleine Form haben; aber ob das für Förderungen ausschlaggebend war, weiß ich nicht.

gift: Wie entstehen diese Minidramen? Es ist eine einheitliche Vorstellung, hat aber auch diesen spezifischen Revuecharakter, wie kommt ein Konzept zustande? Wie viele seid ihr überhaupt und wie ist die Zusammenarbeit?

Michaela Mahrhauser: Wir sind ein ganz kleines Team, wir sind zwei Stammuppenspielerinnen und dann gibt's produktionsbezogen einen kleinen Stamm von PuppenspielerInnen und SchauspielerInnen, die dazu kommen. In der letzten Produktion war ein Schauspielschüler vom Konservatorium dabei, der als Zauberer auftrat.

gift: Und wie kommen die Stücke zustande?

Reichert: Manchmal schreibe und entwickle ich die Texte, in jedem Fall sammle ich sie. Inzwischen sind es an die 50 Stücke. Die Umsetzung der Stücke, die wir in Auftrag geben, entsteht zum Teil gemeinsam mit den AutorInnen. Den dramaturgischen Bogen mach ich zusammen mit der Literaturwissenschaftlerin Alexandra Millner.

*Minidramen passen von der Form her sehr gut zu der Art von Theater, zu den vergleichsweise kleinen Bühnen.*

*Julia Reichert*

## *Die Projekte der Märchenbühne werden oft abgelehnt mit dem Argument, die Märchen der Gebrüder Grimm seien zu wenig innovativ.*

*Stéphanie Troehler*

gift: Und Kooperationen macht ihr, weil es ein Auftrag ist, das zu tun?

Reichert: Ja, und weil es auch Spaß macht und den Horizont erweitert, wenn man sich nicht nur im eigenen Strudel bewegt. Zuletzt ist ein Schweizer Ensemble auf uns zugekommen, das im Bereich der Neuen Musik tätig ist, und gemeinsam mit einem Autor und einem Komponisten machen wir jetzt ein Stück von Dylan Thomas, das hier gebaut und geprobt wird, um dann in Zürich uraufgeführt zu werden. Wobei es schön wäre, könnten wir auch unserem Wiener Publikum diese Produktion zeigen, aber das geht sich finanziell nicht aus.

Immerhin, wir machen wieder eine große Produktion mit spannenden KünstlerInnen, für die die Partner das Geld aufstellen. Unter dieser Prämisse können wir Koproduktionen annehmen.

gift: Wie ist das beim bernhard ensemble? Was macht ihr und wie viele seid ihr?

Weigel: Unser Ziel war immer, ein festes Ensemble zu halten, über lange Jahre. Das ist natürlich ganz schwer. Wir sind jetzt etwa zehn Personen, und das seit vier Jahren. Natürlich kann ich die Leute nicht durchzahlen. Meine Frau und ich schreiben Stücke für das Ensemble. Wir arbeiten das gesamte Jahr auch außerhalb der Probezeiten zusammen, haben mindestens einmal pro Woche gemeinsames Improtraining, Tanztraining. Wir haben auch lange gebraucht, bis wir entsprechende KünstlerInnen für unsere theatral-performative Richtung gefunden haben, und sind natürlich so flexibel, dass unsere SchauspielerInnen auch andere Jobs machen können.

gift: Wie würdest du eure Stilistik oder Ausrichtung beschreiben?

Weigel: Das ist ganz schwer, weil wir uns absichtlich immer wieder komplett ändern. Darum haben wir kein festes Publikum, wir haben viel von unserem Publikum auch wieder vergrault, weil die was anderes erwartet haben.

Wir haben jahrelang Stücke geschrieben und umgesetzt, und haben jetzt begonnen, uns an Plots von Bestehendem – also z. B. Brecht oder Bernhard – zu halten, weil wir aufgrund der vielen Arbeit nicht mehr jedes Jahr ein oder zwei Stücke schreiben können. Mittlerweile ist es so, dass viel Originäres von den SchauspielerInnen kommt und improvisiert wird. Aber das muss man natürlich trainieren, und wir sind schon alle sehr gut aufeinander abgestimmt. Dadurch dass ich selber auf der Bühne bin und oft kein Regisseur unten sitzt, sondern dabei die Kamera läuft, steht der Ensemblecharakter im Mittelpunkt.

Ich denke, wir sind ein Wohlfühlhaus, das höre ich immer wieder. Bei uns hat das Publikum meistens eine Funktion, die im Stück abverlangt wird. Das gehört alles zusammen, und uns ist auch die Nähe zum Publikum sehr wichtig.

gift: Welches Publikum ist bei euch und zu welchen Konditionen arbeitet ihr eigentlich? Ich hab vorhin was von Anstellung gehört?

Weigel: Ja freilich, also angestellt beim OFF THEATER ist die künstlerische Betriebsführung mit 16 Stunden, ich bin angestellt als Geschäftsführer, meine Frau auch. Ich kriege 1.200 Euro netto.

gift: Das musst du nicht sagen.

Weigel: Ich sag das gerne – auch in Hinblick auf eure Richtgegenbroschüre. Die Monika bekommt 850 Euro. Mit dem Ensemble habe ich vereinbart, die kriegen im Jahr 14 geringfügige Monatsgehälter. Ein Schauspieler kostet so 550 Euro pro Monat. So versuchen wir uns durchzubringen, es ist immer eine große Rechnerei. Damit machen wir im Schnitt zwei große Produktionen, also es kommt jede/r auf 2.500 Euro netto. Dazu haben die meisten Nebenjobs oder kriegen Arbeitslosengeld. Wir schauen, dass jede/r zumindest 1.000 bis 1.200 Euro im Monat zum Leben hat.

gift: Die Leute arbeiten kontinuierlich bei euch übers Jahr?

*Dadurch dass ich selber auf der Bühne bin und oft kein Regisseur unten sitzt, sondern dabei die Kamera läuft, steht der Ensemblecharakter im Mittelpunkt.*

Ernst Kurt Weigel

Weigel: Ja, aber auch wenn sie insgesamt für neun oder zehn Wochen intensiv proben, dazwischen kommen sie halt zu den Trainings. Aber im Prinzip ist es eine große Freiwilligkeit und es ist schön, dass die Leute das gerne mitmachen.

gift: Wie ist das bei euch bei der Märchenbühne Der Apfelbaum?

Troehler: Strukturell ist es ähnlich, fix sind fünf Mitglieder beim Verein angestellt. Aber natürlich können die wirklichen Arbeitsstunden nicht adäquat bezahlt werden. Auf der Bühne haben wir immer eine/n MusikerIn, eine/n SchauspielerIn und mindestens eine/n FigurenspielerIn. Die maximale Besetzung ist fünf Personen. Für unsere Eigenproduktionen suchen wir bei der Stadt Wien an.

Wir spielen hauptsächlich Märchen der Gebrüder Grimm, die nie an Aktualität verlieren. Unser Repertoire beträgt ca. 20 Stücke, somit haben wir die Möglichkeit, alle zwei bis drei Jahre ein differenziertes Programm anzubieten.

gift: In erster Linie spielt ihr Grimms Märchen, warum eigentlich gerade die?

Troehler: Nun – wenn man im deutschen Sprachraum einen Schatz an Märchen hat wie den der Gebrüder Grimm, warum sollte man den dann nicht nehmen. Das ist unsere Basis. Wir haben aber auch ein siebenbürgisches, ein russisches, ein japanisches Märchen ... Wir spielen diese Märchen sehr Originaltext bezogen. Wir machen den Unterschied zwischen Volksmärchen und Kunstmärchen. Die Volksmärchen haben eine Bildersprache, die universell ist.

Seit drei Jahren gibt es eine Zusammenarbeit mit dem Orchester der Musikschule Allegria. In dieser Kooperation entstanden Musikstücke wie *Der Karneval der Tiere* und *Das kleine Ich bin Ich*. Die Figuren oder Masken werden von jungen TänzerInnen geführt bzw. getanzt. Diese Projekte ermöglichen den jugendlichen MusikerInnen und TänzerInnen eine solide Bühnenerfahrung.

gift: Wie sieht das bei euch im Theater Spielraum aus, was macht ihr und wie schafft ihr es?

Metzger: Natürlich hat jedes Haus seine Geschichte und manchmal entsteht die Linie auch durch die Zwänge der Umstände. Ich kann gar nicht hoch genug schätzen, dass die Standortförderung uns keine Vorschriften macht, und ich finde es z. B. ganz schrecklich, dass ihr im Kabinettheater eure Stücke nicht so lange spielen könnt, wie ihr wollt.

Unser Ausgangspunkt war und ist noch immer eine sehr starke Literaturgebundenheit. Uns ging es immer um Texte, und auch um das Erforschen von Texten. Wir haben uns selbst die Regel auferlegt, nur Stücke zu zeigen, die mindestens sieben Jahre nicht in Wien waren, wobei die dann oft kurz danach auch woanders gespielt werden.

Wir müssen eigentlich zwei Stücke machen, die sehr gut gehen, dann können wir uns eines leisten, das nicht so gut geht. Wobei wir uns als Publikum einen Stammkundenkreis auch von Schulen erarbeitet haben. Dabei stellen wir fest, dass es ein altes Vorurteil ist, dass SchülerInnen nichts hören oder sehen wollen. Wir bieten nach der Vorstellung grundsätzlich Diskussionsmöglichkeit und haben da schon die schönsten Erlebnisse gehabt. Also, wir brechen eigentlich eine Lanze für die Literatur und – oh Wunder – es geht.

Der Hintergrund unserer Auswahl ist ein im weiteren Sinn politischer. In der letzten Saison war die erfolgreichste Produktion *Berlin Alexanderplatz*, dessen Dramatisierung Gerhard selbst gemacht hat. Das war wirklich ein Überraschungshit. Ich selber habe gemeinsam mit Peter Pausz jetzt schon ein paar mal „alte Griechen“ inszeniert, für *Antigone* und *König Ödipus* haben wir mit der Arenabühne eine Form gefunden, bei der wir zuerst nicht sicher waren, ob das in dem kleinen Raum überhaupt zu vertreten ist. Wir haben aber sehr positive Rückmeldungen bekommen. Heuer haben wir uns eine Risikoproduktion geleistet mit *Herr Paul* von Tankred Dorst, die dann auch viel besser gegangen ist als wir befürchtet hatten. Das war eine von uns als Kapitalismuskritik gedachte, ironische Geschichte.

## *Uns ging es immer um Texte, und auch um das Erforschen von Texten.*

Nicole Metzger

Wir betten unsere Produktionen auch ein und machen seit Neuestem Einführungen mit kulinarischen, themenbezogenen Buffets und hin und wieder haben wir Matineen.

gift: Zu welchen Konditionen arbeitet ihr?

Metzger: Da sprech ich sehr ungern darüber, es sind Kellertheater-Konditionen.

Weigel: Mich interessiert es aber, ich finde es wichtig, darüber zu sprechen. Darum finde ich auch die Richtgagenbroschüre der IG so gut.

Metzger: Grundsätzlich ist es so, dass wir die gesamte Verwaltungsarbeit eigentlich ehrenamtlich machen, es gibt keinen einzigen Angestellten, wir selber sind auch nicht angestellt. Wir arbeiten in Produktionsgemeinschaften als Neue Selbstständige. So gerne wir auch ein fixes Ensemble hätten, so aussichtslos ist das. Wir haben einen Kreis von ca. 20 SchauspielerInnen, die so auf der Durchreise sind. Wir wollen, dass für jede neue Produktion ungefähr ein Drittel ganz neue SchauspielerInnen dazu kommen, wobei es andererseits auch Vorteile hat, wenn man einander schon kennt. Das, was die SchauspielerInnen dann wirklich bekommen, ist in dem Bereich von geringfügig Beschäftigten, aber ohne die soziale Absicherung.

Weigel: Zahlt ihr pro Vorstellung, gibt es das noch?

Metzger: Es ist schon auf die Vorstellung kalkuliert, aber im Grunde kommt dann jede/r auf etwa einen Tausender. Es geht nicht anders, und ich genier mich auch nicht, weil ich nicht den Rolls Royce um die Ecke parken habe. Aber es ist halt wirklich Kellertheater. Die Bedingungen sind schlechter als 1999, weil die Fixkosten durch den Umzug viel höher sind und die Subvention der Stadt 2004 um 12.000 Euro gekürzt wurde.

gift: Die Theaterreform sollte ja eigentlich mehr Produktivmittel frei spielen, und real haben wir jetzt eigentlich schlechtere Arbeits- und Lebensbedingungen an mehr Spielorten ...

Welche Jobs gibt es bei euch, was gibt es nicht? Was bedeutet Kooperation bzw. wie sind die Konditionen für Gastspiele?

Metzger: Schwierig. Fix gibt's bei uns eigentlich nur Gerhard und mich, wir machen alles – von Hausmeister bis Reinigung. Wir bieten den Gastspielen einen Techniker für die Einrichtung der Stücke, das ist stundenmäßig kontingentiert, die meisten kommen aber gut damit aus. Abendtechnik fahren bei uns immer die RegisseurInnen selbst. Von der Vorstellungszahl haben wir etwa ein Drittel Gastspiele, wobei das für uns nie ein Geschäft ist – selbst wenn es geförderte Gruppen sind. Deswegen ist es wichtig, dass man zusammen passt oder eine sehr gute Kommunikation laufen hat. Unser Raum kann sich ja verwandeln für verschiedene Produktionen, wir können alles machen, von Guckkasten, Arenabühne, Breitwand-Cinemascope-Bühne oder was auch immer, das macht sich aber auch nicht von selber, und ich bin nie sicher, wie die Gruppen damit umgehen. Ich bewundere die Frequenz, mit der sich die Gruppen beim Ernst die Klinke in die Hand geben, das ist etwas, was uns immer an die Grenze der Überforderung bringt.

gift: Ähnliches habe ich auch von der Drachengasse gehört, die einen großen Durchlauf haben und sagen, das bringt sie an ihre organisatorischen Grenzen, obwohl dort ja richtige Anstellungen vorhanden sind.

Metzger: Was mir schon auffällt ist, dass grade die jungen Gruppen oft nicht selber anpacken, sondern auf dem Standpunkt stehen, wir machen unser Ding, und warum habt ihr das und das nicht, oder wer macht das für uns? Das ist nicht böse gemeint, aber halt ein völlig anderer Zugang. Diesem wahnhaften Zwang, wir wollen Theater machen und tun auch alles dafür, dem begegnet man nicht mehr so oft. In



unserer Arbeit geht's wirklich um eine Entwicklung mit den SchauspielerInnen gemeinsam, d. h. es gibt kein autoritäres Regieführen, sondern ein ständiges einander Hinterfragen und Befragen auf Basis des Textes, deshalb ist auch bei uns im Haus die Stimmung bei den Eigenproduktionen so gut, weil es wirklich ein gemeinsames Projekt ist, das nicht hierarchisch entstanden ist.

gift: Das erstaunliche bei euch finde ich ja, dass es eine gute Zusammenarbeit mit dem Schulpublikum gibt. Wer kommt noch?

Metzger: Es gibt ein wachsendes Stammpublikum, wo wir gar nicht genau wissen, wie so was entsteht, weil wir ja nicht so leicht zu finden sind – rein medial. Aber es spricht sich doch herum. Die Altersstruktur ist tendenziell jünger, als man sonst so hört.

Weigel: Kommt euer Spielraum-Stammpublikum dann eigentlich auch zu den Gastspielen?

Metzger: Wenig, das wird aber jetzt langsam mehr, nur ist es problematisch, weil sie dann oft sehr überrascht sind, wenn das stilistisch etwas völlig anderes ist.

Weigel: Bei uns durchmischt sich gar nichts, jeder bringt sein eigenes Publikum.

gift: Wie hoch seid ihr im Theater Spielraum ausgelastet?

Metzger: Es kommt darauf an, wie man das definiert. Aber wir haben steigende Publikumszahlen, und ich glaube wir liegen so bei 86 % in der letzten Saison – ohne Abos, nur freier Verkauf.

Troehler: Also, wir sind in der Märchenbühne Der Apfelbaum meistens zu 100 % ausgelastet.

gift: Was sind eure Wünsche und Visionen für die Zukunft?  
Und: was geht sich nicht aus?

Metzger: Mein allererster Wunsch wäre bessere Gagen für alle. Visionen? Dass unser künstlerischer Aufschwung, den wir gerade erleben, nicht durch äußere Umstände – will heißen weitere Subventionskürzungen – abgekappt wird, dass wir überleben – durchhalten. Was sich nicht ausgegangen ist: wir sind keine Mittelbühne geworden, das war der entscheidende

Schlag – und das wird auch nicht mehr werden. Aber ich bin voller Dankbarkeit an alle KollegInnen, die mitwirken, dass es trotzdem geht. Wie weit man dieses System unterstützt, indem man immer trotzdem – trotzdem – trotzdem macht, wäre eine andere Diskussion.

Weigel: Was heißt Mittelbühne, ich verstehe den Wunsch nach Mittelbühne nicht?

Metzger: Mittelbühne heißt, angestellte Leute zu halbwegs anständigen Bedingungen zu beschäftigen.

Reichert: Dann wäre in der Vierjahres-Förderung das Kabinettheater auch eine Mittelbühne. Es hat keine Standortförderung, das ist sehr anständig, denn es ist ja auch meine Wohnung und ich würde ungern in einer geförderten Wohnung wohnen. Und das hat natürlich auch den Aspekt, dass ich als Leiterin des Ganzen natürlich dort putze und die Concierge bin – das ist ja logisch.

gift: Und wie sieht es bei euch mit Visionen aus, wie möchtet ihr weiter tun?

Reichert: Es sind diese beiden Stränge: das eine ist neues Musiktheater, und das andere sind die kurzen Stücke, und diese literarische Ausrichtung, die möchte ich unbedingt behalten und offensichtlich das Publikum auch. Ich weiß, da ist noch so viel drin, es ist spannend und herausfordernd. Und dazu machen wir einmal im Jahr ein abendfüllendes Stück.

Ich hoffe, wir werden uns auch in Zukunft eine/n RegisseurIn und zwei oder drei wunderbare MusikerInnen leisten können, natürlich geht da viel Geld rein – obwohl die MusikerInnen bei uns sowieso schon zu anderen Konditionen arbeiten als wenn sie z. B. im Klangforum spielen.

Und sobald wir als Gastspiel eingeladen sind, schauen wir, dass wir so viel wie möglich rausholen für alle, für die PuppenspielerInnen und für die Gäste.

gift: Können wir noch kurz ein paar Worte verlieren über das Kochkonzept – du musst ja eine Kochgöttin sein.

Reichert: Na ja, das ist sicher übertrieben; aber es passiert immer mal wieder, dass geschlossene Gruppen in unsere Programme kommen und wir für sie Feste ausrichten. Diese Gruppen bezahlen dann eine Miete für den Raum und das Programm und können nach der Vorstellung mit unserer kulinarischen Begleitung dort feiern.



Abschließend gesagt: ich wünsche mir Kontinuität, damit das vor 22 Jahren begonnene sich weiter entwickeln kann. Das kleine Haus im Schatten der größeren Wiener Bühnen möchte ich gerne als Standort noch einige Jahre erhalten, da ich es für eine interessante Alternative halte, das ein inzwischen zahlreiches Publikum anzieht.

gift: Und zum Schluss bitte ich noch um eure Visionen im OFF THEATER.

Troehler: Die Idee ist, dass man das Theater erhalten kann, dass man die Stücke renovieren, auffrischen und Requisiten neu herstellen kann. Wir haben ja ein großes Repertoire, was auch das Publikum befriedigt, aber trotzdem wäre eine neue Produktion alle zwei Jahre schön und gut für das Theater. Mit neuer Besetzung, damit bleibt das Theater lebendig. Was gut funktioniert, ist diese Parallelarbeit mit dem Kinderorchester und den TänzerInnen, da hoffe ich, dass man das weiterführen kann, weil es den Kindern so viel gibt. Geld für Proben wäre schön, aber wir kommen ja grundsätzlich nicht in den Bereich der Gagen, die ihr bezahlen könnt.

Reichert: Das ist aber schon auch eine Frage der Anschauung, denn wenn ich sage, ich krieg 70.000 von der Stadt und 20.000 vom Bund und muss drei neue Inszenierungen machen, da hätte ich auch jegliche moralische Entschuldigung zu sagen, also 100 Euro für einen Auftritt, das kann ich echt nicht zahlen. Aber das muss sich ausgehen, denn ich will

nicht mit Menschen zusammenarbeiten, die unter 100 Euro kriegen. Die sind ja vier Stunden da, die tun alles, aufbauen, abbauen, herrichten, Flaschen von der Bar wegtragen und Laub vor der Türe wegkehren – alleine könnte ich das alles gar nicht schaffen.

Weigel: Wir sind auch nicht das ganze Jahr angestellt, voriges Jahr wollte ich mehr Geld in die Werbung investieren, und habe meine Frau und mich für ein halbes Jahr arbeitslos gemeldet, damit wir uns das leisten konnten. Diese Flexibilität ist schön, wenn sie möglich ist. Ich möchte aber auch nicht für nichts arbeiten. Ich leite das Theater und bin stark damit verbunden, aber ich will auch ein Gehalt dafür.

gift: Verrat aber du auch noch deine Wünsche und Visionen.

Weigel: Na ja, viel Geld macht ja auch gebunden, ich wünsche mir einfach ein volles Haus, so wie es jetzt bei *Sezuan* passiert ist. Natürlich ist mein persönlicher Wunsch, dass ich auch mal mehr Platz habe – ein größeres Theater. Aber ich will die Entwicklung mit meinen Leuten weiter gehen und die auch ordentlich zahlen können.

Ich würde auch unseren Gastgruppen gerne mehr bieten als nur eine Liste von Sachen, die sie nicht tun dürfen, weil das gefährlich ist oder uns viel Geld kostet, vor allem für die, die gerade beginnen. Wir wollen einfach, dass jede/r in der Stadt seine Kunst ausüben kann.

---

**Michaela Mahrhauser:** geb. 1975 in Wien, Puppenspielerin und Mitarbeiterin im Büro des Kabinettheaters

**Nicole Metzger:** geb. 1968 in Wien, promovierte Theaterwissenschaftlerin, ausgebildete Schauspielerin, arbeitet als Dramaturgin, Autorin, Regisseurin und Schauspielerin. Gemeinsam mit Gerhard Werdeker leitet sie seit 2002 das Theater SPIELRAUM

**Julia Reichert:** geb 1950 in München, Bibliothekarin, Buchhändlerin. Seit 1989 Prinzipalin des Kabinettheaters

**Stéphanie Troehler:** geb. in Bern, Musikstudium in Wien, künstl. Leitung Märchenbühne Der Apfelbaum seit 2008

**Ernst Kurt Weigel:** geb. 1970 in Wien, freier Schauspieler, Regisseur und Dramatiker; leitet seit 2007 DAS OFF THEATER

**Weitere Infos:**

[www.kabinettheater.at](http://www.kabinettheater.at)

[www.off-theater.at](http://www.off-theater.at)

[www.maerchenbuehne.at](http://www.maerchenbuehne.at)

[www.theaterspielraum.at](http://www.theaterspielraum.at)

*Wissend, dass das Schreiben vom Körper kommt,  
gab ihre Art zu arbeiten  
die Texte den Stimmen und Körpern zurück.*

## In Memoriam Evelyn Fuchs

*Ein Porträt von Andreas Hutter*

Ich habe Evelyn Fuchs 2004 kennen gelernt. Ich war damals auf der Suche nach einer Schauspielerin, die etwas Unmögliches mit mir wagen würde. Elfriede Jelineks *Bambiland* als Monolog, zum ersten Mal in einer nahezu ungestrichenen Textfassung. Völlig allein in einem leuchtend weißen Raum, ohne Partner, Requisiten oder sonst etwas zum Festhalten. Das musste jemand sein, der in der Lage ist, dem nicht mehr auffindbaren „Ich“ in diesem verfremdeten Sprachraum ein Bühnen-Ich zur Verfügung zu stellen, und das nicht nur inhaltlich. Skizziert war eine Figur, an der ganz konkret die Energieflüsse einer Mikrophysik der Macht erfahrbar werden könnten, und dafür galt es, sprachliche und körperliche Entsprechungen zu finden. Abgesehen von dem Unding an Aufgabe, diesen Text zu lernen und zweieinhalb Stunden ungebrochene Bühnenpräsenz zu entfalten.

Evelyn konnte das alles. Ich habe nie zuvor jemanden auf so faszinierende Art die distanzierte Spielweise eines Brechtschen Theaters mit der Transparenz echten eigenen Erlebens im Augenblick in Verbindung bringen sehen. Energie und Transformation – das waren Schlüsselbegriffe ihrer Arbeit.

Dieses Verständnis von Sprache, Text, Verkörperung und kritischer Auseinandersetzung war auch Basis ihrer Arbeit als Regisseurin. Sie wusste, dass unser biologischer

Körper das Material ist, in dem sich unser Leben ausdrückt, es spricht durch unseren Körper, durch seine Gesten, seine Schönheit, seine Veränderung, seine Gewohnheiten und seine Krankheiten. Und sie wusste, dass die Vielzahl von Leibern – der soziologische Körper – die Sprache ist, in der sich Politik manifestiert: Gesellschafts- und Herrschaftsformen drücken sich in der Sprache des Paares, der Familie, der Menge, der Masse aus, in ihrer Unterbringung, ihrer Distribution, ihrer Produktivität, in ihren Begegnungen und ihren Bewegungen. Und so war Inszenieren für sie ein Schreiben von Text auf mehreren Ebenen, ein Schreiben mit Körpern im Raum, ein Schreiben von Stimmen, Bildern, Figuren und Räumen. Und wissend, dass das Schreiben vom Körper kommt, gab ihre Art zu arbeiten die Texte den Stimmen und Körpern zurück, so dass sie, wenn sie von sich selbst erzählten, damit gleichzeitig immer auch von Gesellschaft erzählten, wenn sie von Obsession, Emotion und Schicksal erzählten, immer auch von Repression, Manipulation und Geschichte.

Work comes out of work. Bis zuletzt durfte ich mit Evelyn Fuchs arbeiten. Ich habe unendlich viel dabei gelernt. Und ich durfte einen Denkraum mit ihr teilen, der sich immer weiter entwickelt hat. Jeder ist ersetzbar, das wird oft gesagt. Das mag hin und wieder zutreffen. In diesem Fall ist es nicht so.

---

**Andreas Hutter:** Magister der Theater- und Musikwissenschaft an der Uni Wien, seit 20 Jahren Regisseur, Dramaturg, Szenograph und Kostümbildner, zuletzt mit seiner Plattform SPACES vermehrt im Bereich Performance/Rauminstallation tätig.

## 9 Notes on the Making of a Political Cycle

by Yosi Wanunu/*toxic dreams*

The following notes serve as a road map to our current political cycle; but before you start reading the heady stuff, a quiz: Which of the Marxes is more of an anarchist? Karl, who said, „It is inevitable that the oppressed classes will rise up and throw off their chains.” Or Groucho, who said, „outside of a dog, a book is man’s best friend. Inside a dog, it’s too dark to read.”

So, if you look for some illuminating light in these notes, you follow the wrong dog.

1.

Political theater is often described as an effect, a side effect, perhaps, of the thematic content of the drama. As though explicitly ‚ideological‘, tendentious thesis dramas were needed for an openly political theater. Yet, like the drama, theatrical performance already occupies an ideological field, a field often independent from the claims of the texts it brings to the stage. Modern political theater is distinctive only in the degree to which it is an openly rhetorical, interested production of the drama, working against the naturalized ‚objectivity‘ of theatrical realism. The politics of political theater emerge not only in the themes of the drama but more searchingly in the disclosure of the working of ideology in the making of meaning in the theater, in the formation of the audience's experience and so, in a manner of speaking, in the formation of the audience itself. Any theatrical rhetoric provides the terms and procedures that enable us to interpret the performance; stage rhetoric implicitly ‚qualifies‘ us, attributes qualities to us as spectators that we provisionally assume in order to undertake appropriate („qualified“) participation in its entertainment. The theater frames our interpretive activity and so frames ‚who we are‘ as an audience. To redirect a well-known phrase of Louis Althusser, the material conditions of our attendance in the theater are refigured, represented in the ‚imaginary relationship‘ between actors, characters, and spectators. For this reason, modern political theater is only in part about innovations in dramatic style or about initiating action outside the theater. Political theater works to transform the field of theatrical relations, to dramatize the implications of actors and spectators in the social process of the theater and in the representation of the world it at once stages and reproduces.

2.

What is ‚political theatre‘? Usually it means contemporary plays ranging from the journalistic through the ‚commitment‘ play (now not so fashionable) to the ultra-pseudo and obscure. Why are they always so awful? So jejune? Perhaps because it is hard to take seriously pronouncements from those who have never known war, violent death at close hand, extreme deprivation, or even life on the streets.

It can seem impertinent for the privileged to claim that they assert on behalf of those whom they neither know nor seek to know. There is something improper about the well-heeled seeking to represent the disadvantaged; it is an unacceptable invasion of territory. And to write of horrors within living memory, if you are not too sickened, you have to be a paid-up member. Your name must be Pasternak, Havel, Mandela, and Solzhenitsyn. Otherwise you are a scavenger. Fashionable faux-Marxism, the radical chic of the 1970s, was disgusting; of the trashing of the Comédie Française in 1968, the best one could feel was how fortunate the young were to be able to play at revolution and not know the vicious shock of the real thing.

3.

There is a division in the Greeks between the social problems and the self-problems that we have to resolve. You can't have Orestes and Oedipus in the same play. You can't have Antigone and Medea in the same play. One also has to recognize that, although the Greeks created the first western democracy, it was a democracy founded on slavery. But while acknowledging the power of the Greek dramatists, what we have to

do is find a way of integrating the individual dilemma with the social problem. Even Shakespeare, for all his greatness, can't always do that. You argue that Hamlet's private dilemma is related to his political status as an usurped heir to the throne. But Shakespeare can only solve that by treating Hamlet as a sacrificial victim and bringing on Fortinbras. When Shakespeare wrote his great historical plays, he chucked everything in: nonsense about witchcraft, battle scenes, father – son stuff, pageants, and philosophical introspection. History, the record of facts, was a release for the great heap of images inside him – not a clamp on his imagination. There seems to be a certain prejudice against the pure political writing as if it is narrowing the scope of human experience. The traditional argument against political drama is that it is both reductive and limiting. Surely, any serious dramatist will want to assert proudly: "I don't write about politics, I write about people." Behind this lie an assumption that people reveal themselves most profoundly in private, because the things we do at home are the most intense but also the most universal of human experiences, as opposed to the quickly dated particularities of politics. Perhaps the problem is the very term ‚political‘: most often it is used to mean theatre with a left-wing axe to grind. The political artist is suspected of having an agenda and when you try to push your ideas to the viewer's mind you have no interest in exploration of life true forces And the human-soul. Added to this, there is the fairly mainstream notion that ideas and political theory are limiting for artists, if not downright hostile to talent and the ‚real‘, and that truth springs from the individual, unencumbered by the blinkers of politicking. Only some superior ‚individual experience‘, the tiresome argument goes, can provide the artists with authentic organic matter from which to draw words and images. And yet the fact is that the individual and the cultural values and ideologies of his or her time are intimately and intricately linked. Think chicken and egg. Why should we divorce these elements from one another? Clearly, the facile opposition between the political and the poetic, as it were, makes no sense.

4.

„All theater is political if it engages you“, Edward Albee said in a 2005 speech. „If more people took theater seriously ... we'd have different election results.“

But that's the problem. Most people don't take theater seriously. Even those who regularly attend do so more for kicks than because they're looking for a kick in the ass. Despite theater companies' good intentions, how much of the work produced this year (or, indeed, any year) can hope to make an impact beyond merely showing audience members a good time? All too often, theater fundamentally fails to engage audiences because it plays up to — rather than challenges — their expectations. Every now and again, someone will ask why the theater, given the largely liberal audiences the art form tends to attract, doesn't produce more right-wing plays as a means to shake people up and engender debate. But playing devil's advocate isn't the answer. When recently asked this by a Daily Telegraph journalist, Lisa Goldman, the artistic director of Soho Theatre in London, answered: „What would a right-wing play have to offer? Anti-democracy, misogyny, bigotry, nostalgia of all kinds? ... That the slave trade had a civilizing influence? That women should stay in the home? How can you produce innovative art if you basically believe that the past was a better place? In my view, what theatre needs is not more right-wing plays, but better left-wing ones.“

Goldman is absolutely right. Many theater artists understand the need to provoke audiences. But in attempting to challenge expectations, these artists frequently forget that they're supposed to be producing works of art rather than pieces of didactic rhetoric.

5.

It is almost impossible to do the political cycle without dealing with Brecht, perhaps the writer that is most associated with the question of how to combine politics and theatre. Our intention, however, is not to stage a Brecht play, but to create a show that deals with his ideas, theory and influence.

Brecht's originality lies in his varied and systematic interrogation of the rhetoric of realism, of the theoretical possibility of the materials of stage production and how they might be retrained in the work they perform. Recognizing that the „bourgeois theatre emphasized the timelessness of its objects,“ and that its „representation of people is bound by the alleged ‚eternally human‘,“ Brecht sought everywhere to suspend the identification between theatrical behavior and the universal, the natural, and the human qualities it claimed to represent.

As a result, Brecht's stage theory earnestly unravels the body of identifications characteristic of realistic performance. Brecht's „radical separation of the elements“ unbinds the „realistic“ relationship between actor and character, stage and setting, individual and spectator, and so calls into question the transparency of realistic production, the objective interpretation it enables, and the unconstructed freedom of the audience. In Brecht's theater, „What the audience sees in fact is a battle between theatre and play.“ Dialecticizing theatrical activity and dramatic action, Brecht fashions the absent, voyeuristic spectator of the realistic theater as an agent of the production. In terms of acting, this battle pits the demonstrative aspect of performance against realistic empathy, or Stanislavskian „emotion memory,“ as justifying the relation between the character, the actor's performance, and the spectator's attention. This model of acting also alters the relationship between stage and audience, similarly transforming the audience's activity into a kind of guest: an apparently private or individual behavior shown in its public determinants and consequences.

But it is the question of the private versus the public that is of special interest to us, how is this privacy the effect of public activity, the product of theater and society?

To carve a place for political theater has required the most delicate negotiation of Brecht, because the private freedom of the spectator is the political theater's principal point of attack. In practice, the rhetoric of political theater has worked to stage the spectator's performance as part of the point of the spectacle. If Stanislavski urges actors to work towards a feeling of „I am“ in performance, Brecht's actor asserts a vigorous „I am not.“ If you make the same analogy to the audience role, then Stanislavski asks the audience to pretend that „they are not“ in a theatre, they are not spectators; while Brecht asks them to acknowledge, “We are” in the theatre and we are active participants in the show. Brecht requires a public performance from his audience, one that responds both to the fictive life of the dramatic character and to the material reality of the actor's performance. In a

way, Brecht's politicization of the audience performance in the theatre is, finally, in transforming the field of theatrical relations in realistic theatre by asking the theatre to subject its own rhetoric to scrutiny.

As Roland Barthes suggests, „in order to ‚humanize‘ Brecht, the theoretical part of his work is discredited or at least minimized: the plays are great despite Brecht's systematic views on epic theater, the actor, alienation, etc.: here we encounter one of the basic theorems of petit-bourgeois culture, the romantic contrast between heart and head, between intuition and reflection, between the ineffable and the rational – an opposition which ultimately masks a magical conception of art.“ Indeed, while the Brechtian mode provides the style of choice for many recent playwrights – bare stage, episodic structure, and rapid shifts in tonality, de-emphasis on naturalistic psychology – its rhetorical implications have met with the kind of resistance that Barthes outlines. The political theater's open designs on the spectator move directly against the realistic theater's fiction of a disinterested, free subject, the empowered privacy of the consuming audience. As Edward Bond argues, „Political subjects in themselves do not make political theatre . . . you can have a play dealing with racism, or sexism, or fascism, and if that subject is dealt with in, let's say, an Ibsen-like way, then the audience is left with nothing to do in working on the problem; you might just as well read about the subject in a newspaper. That is not political theatre.“

## 6.

The resurgence of the theatre of facts is perhaps suggestive of a deeper problem for writers, namely that modern life in its unimaginable complexity seems to defy invention itself. The convention-bound play, assembling representative characters in symbolic spaces to rehearse the concerns of the hour, looks as capable of capturing the zeitgeist as a fishing

*On the one hand, anything can be politicized. On the other hand, one has to make a distinction as to what, at any moment, is worth being politicized and what is not, and for whom.*

net is of landing a blue whale. So where does this leave writers committed to the truth of fiction?

The theatre of facts offers a necessary challenge to writers to embrace contemporary life, and proves the stage is one of the few public places where complex stories may be told. However, the writer's imagination should be chastened, but not defeated, by actuality; in a world flooded with information, its task remains to reveal the facts behind the facts.

## 7.

Documentation, at least in the theatre, is by its nature a strictly verbal affair.

The docu-theatre forgoes image and scene, its narratives unfold in indeterminate space and time; it chooses to tell rather than show. It is about 'telling true stories' on a stage and the fact that the audience knows that those stories are 'true' is essential to the process of viewing. In that sense documentary theater is not that far from realistic theatre in its need to create a so called 'like life' feeling in the viewers mind. But while the realistic theatre asks the audience to forget the fact that they are audience, documentary theatre asks them to view the proceedings with a detached objectivity.

In much the same way that a documentary film weaves together fragments of cinematic evidence to create a non-fiction story, the documentary play locates its dramatic text in language recorded from real life. Interview and court trial transcripts, print media articles and broadcast transcripts, recordings of live speeches and public hearings – all these sources of the contemporary spoken word can be used to create a script about actual rather than imaginary, events. The problem being asking the audience to accept the objectivity of the materials ignore the facts that those who make documentary theatre interrogate specific events, systems of belief, and political affiliations precisely through the creation of their own versions of events, beliefs and politics by exploiting technology that enables replication; video, film, tape recorders, radio, copy machines, etc. So is the actual real or just a collection of found text made imaginary? Even when the theatre uses 'real people' using their own text in a non-theatrical setting, the objectivity factor is far from clear.

The act of reproduction, putting 'real' text or real events into a play, will always be an act of violation. It will always be about putting things out of context, choosing parts of text, speech, and documents and putting them together to serve this

or that ideology/point of view. It is a brutal act even when the intentions behind it are innocent or for the common good. Avoiding it is impossible, one can never rise above this brutal act of appropriation, it is ingrained in thought and language, and in the operation of theatre. For us it is important to call attention to this subjective and manipulative act in order to make the passive and silent spectator aware of his/her complicity with the act of violation, to implicate him/her in an exploitative and voyeuristic act. Too often the audience get away too easy, partly because political theatre has a tendency to preach to the converted, it is always them that are at fault; the them, by the way, is all the people that are not in the theatre that evening.

One has to make it increasingly difficult for the viewer to retain a critical objectivity. Right now it is too easy to watch a show about child labor in the third world and at the same time buy all the new gadgets manufactured by those same children, the viewer does not make the personal connection, he /she remains outside the documented events. So if documentary theatre is only about passing the information what is the difference to journalism, besides the fact that theatre can make the documents sound a bit sexier and less dry than the newspapers.

## 8.

There are many who would claim that performance is 'inherently' political; I disagree with the unequivocal nature of this claim. But I believe that much of performance art engages ethical judgments that can be appropriated for a political purpose by its audience. On the one hand, anything can be politicized. On the other hand, one has to make a distinction as to what, at any moment, is worth being politicized and what is not, and for whom. That, finally, is determined not by political theorizing but by moral judgments. Despite Foucault's concentration on „micropolitics,“ which fits nicely with so many monological varieties of theatricalized gestures of resistance, to describe something as politically efficacious in critical or positive terms necessarily refers to systems of laws and policies to be made or unmade, or, within civil society, ethical norms to be debated.

My argument may seem to focus more on the performance of politics than the politics of performance, but without an understanding of one, the practice of the other will be more likely to fail in its aims. For people who have lived in



totalitarian regimes the phrase „the personal is the political“ has no liberating overtones: it means quite the opposite.

The antirealist avant-garde is not going to reach a broad audience if it fixates on deconstructing performative forms as the primary political act. What is more, if it could reach a broad audience its own integrity would be questioned. The antirealist avant-garde conceives of itself as the cutting edge of political life. But democratic political change cannot take place without the support of a broad audience. Therefore, the antirealist avant-garde, in order to make any real political impact, and not remain in a perpetual self-reifying marginal status, must have some impact upon a mediating form that will translate some of the political impact of the avant-garde's questionings to a larger constituency. And that form tends to be what it invidiously labels ‚realist.‘

What we honorifically call ‚the political‘ can and does have a broad meaning. Just as with the person who acts out of pure rage for injustice to be acknowledged, without thought of how it is to be redressed, or how she is to gain control over her life except through this momentary expression of rage, so too the monological theatricalized effects of strategic action are going to have impact, but it will be of no use unless they can at some point be transformed into dialogical communicative action, and speak beyond the rhetorical boundaries of their own performers and acolytes.

## 9.

We live in an infantilized world for much of the time – cushioned by prosperity, only occasionally awakened, as recently by Iraq, into the difficult choices of maturity. Which is not to say that there is never time for direct political drama. In times of incitement, on the edge of violent civic change, there is a demand for the shout. Even here, direct action is usually more relevant than play-acting, however well intentioned. Still, voices are insistent to be heard when despotic regimes crack, when political drama can be more than the preaching to the converted of middle-class theatre.

But politics belong on the platform, in the committee room, on the march. If you believe in it, do it. Contribute, directly, as a citizen. Support and improve structure directly

if you're serious. And leave drama to the really dangerous world – the world of the imagination.

There is such a necessity for the expansion of imagination. Perhaps the most political act one can think about nowadays. So, why is so much modern ‚serious‘ drama/text so impoverished, facile, inauthentic and out of touch with the lives of most people? Is it paucity of input – people being exposed to the same stimuli, looking at and listening to machinery instead of one another? Surely the theatre has something to contribute, as antidote if nothing else. So why does the work disappoint? Why do so many ‚full-length‘ plays run short, or lack a second act? Many offer us two sequential one-act plays – the goods laid out on the stall, intentions signaled – and that's it.

Drama is not, as we are often reminded, in the business of offering solutions. But we have, after doing our own day's work, traveled to the theatre and paid to be presented with the puzzle, and we rarely get it. Is this due to commercialism? We certainly don't live in idealistic times, all over careerism rules. Dramatists, in order to be heard, must court and placate directors, who hold the power – and who, being human, have their own scenarios and careers to nurture. These are the days of the business-artist. There is the compulsion to achieve high-profile success – now. It is pagan, anti-art and destructive.

So what should we be doing? Where does the educated, privileged artist put himself or herself in relation to the political? After all, we live in a post imperialist world, at least in the west. We live by the law of contract, and it is an equitable notion. Money talks. The hallowed world of finance was invaded by young, Porsche-driving spies in the 1980s because they could do business. If there is to be political theatre, how should it be? Ibsenesque – the uncovering of social scandal? That belongs to direct action. Possibly, just possibly, there could be a place for the artistic imagination. Sane suggestions. Dreams of possibility embodied in drama. Invitations. Ways to go.

But here we have it. Drama begins where politics and the civic and direct involvement leave off. It inhabits a different territory. And we live in a desert...

## Rote Nasen in Palästina ...

Rote Nasen Clowndoctors International, die Dachorganisation der Rote Nasen in acht Ländern, versucht mit einer Vielzahl von Projekten, die Clownarbeit in medizinischen Einrichtungen in aller Welt zu fördern. Seit Anfang 2011 arbeitet Rote Nasen Clowndoctors International an einem ganz besonderen Projekt, das bereits im Jahre 2005 begann:

Das INAD Center for Theater and Arts in Beit Jala (Palästinensische Autonomiegebiete) wollte schon damals unter dem Programmtitel *Dr. Clown* KünstlerInnen ausbilden, um Kindern Lachen und Lebensfreude ans Krankenbett zu bringen. Denn auch in den Palästinensischen Autonomiegebieten werden gut geschulte ClowndoktorInnen dringend gebraucht. Die medizinische Versorgung ist vielerorts noch nicht ausreichend. Darüber hinaus sind die Kinder oft ganz alleine in den Krankenhäusern, da ihre Familien sie nicht besuchen können.

Bereits 2005 fanden erste Auditions und Workshops für das Programm unter der Schirmherrschaft von Rote Nasen Clowndoctors International statt. Leider zwang die damalige schwierige politische und finanzielle Situation, dieses Projekt vorübergehend auf Eis zu legen. Doch letztes Jahr konnte Rote Nasen International mit der Hilfe der EU und des OPEC Fund for International Development endlich die wichtigen finanziellen Ressourcen sichern, um das Projekt wieder aufzunehmen. So reisten von 8. bis 22. Februar 2011 Gary Edwards (künstlerischer Leiter von Rote Nasen in CZ und SK) und Martin Kotal (stv. künstlerischer Leiter Österreich) nach Beit Jala, um in einer erneuten sehr intensiven Audition zehn junge KünstlerInnen für eine weitere Zusammenarbeit auszuwählen. Diese wurden von 25. Mai bis 8. Juni 2011 nach Wien eingeladen um in weiteren Workshops im Rote Nasen Trainingszentrum ihre clownesken und musikalischen Fertigkeiten zu vertiefen. Für weitere Einblicke in die Praxis und zum Erfahrungsaustausch fanden Besuche in Spitälern in Österreich, Tschechien und der Slowakei statt. Ihre ersten Einsätze werden die neuen „Dr. Clowns“ im Caritas Baby Hospital und im Al Hussein Government Hospital in Beit Jala haben.

Martin Kotal hat für die *gift* seine Eindrücke und Erfahrungen, die er auf dieser Reise nach Palästina sammeln konnte, im nachfolgenden Bericht dokumentiert:

### ... eine abenteuerliche Reise

*Von Martin Kotal*

Gemeinsam mit meinem Kollegen, Gary Edwards reiste ich im Februar 2011 für die Roten Nasen Österreich nach Beit Jala, um die BewerberInnen des Dr. Clown Projects zu treffen. Unsere Aufgabe war es, aus den 24 BewerberInnen zehn auszusuchen und diesen in zehn Tagen eine erste Ausbildung zum Krankenhausclown zukommen zu lassen.

Wir sind bei dieser Reise und diesem Besuch sehr neugierig. Einerseits auf das Land und die Menschen, auf deren Mentalität, andererseits auf unsere Arbeit, auf das Clownsein in einer so anderen Kultur. Wird das, was wir mitbringen auch das sein, was die Menschen dort wollen und brauchen, ist es zu sehr von unserem westlichen Kulturverständnis geprägt? Ist Clownsein, Lachen, wirklich so grenzenlos wie ihm sein Ruf vorauseilt?

Schon am Flughafen in Wien ahnen wir, dass eine abenteuerliche Reise begonnen hat. Das Einchecken bei El Al, der israelischen Airline, ist ungewohnt genau, eher ein Verhör; und ein Reiseziel jenseits der israelischen Grenzen trägt nicht gerade zum vertrauensvollen Umgang bei. Wir sagen die Wahrheit über unsere Absichten, erzählen aber nicht immer die ganze Wahrheit, um unserem Ziel schneller näher zu kommen: Dass wir mit Clowns arbeiten wollen (wenn auch mit palästinensischen), dass wir in Jerusalem nächtigen (wenn auch nur für eine Nacht), dass wir die Dreamdoctors aus Israel kennen (wenn wir sie diesmal auch nicht treffen) und so weiter.

Kaum aus Österreich draußen wird es dann wesentlich leichter und entspannter. Wir kommen tief in der Nacht in Tel Aviv an und hoffen, dass unser Fahrer auch wirklich kommt.

Um zwei Uhr nachts zwischen Tel Aviv und Jerusalem herumzuhängen wäre aufgrund fehlender Orts- und Sprachkenntnisse wenig erfreulich. Mit nur einer halben Stunde Verspätung kommt er dann auch, rast dafür umso schneller mit uns durch das dunkle Land, durch Jerusalem, und schließlich zum Militärstützpunkt und Grenzcheckpoint. Eine junge Soldatin hat die Macht über ein gewaltiges Eisentor und Dank der guten Beziehungen unseres Fahrers und der passenden Auto-lizenzen für Israel und Palästina kommen wir unkontrolliert nach Beit Jala.

Den ersten Tag in Beit Jala haben wir uns zur Orientierung freigehalten. Wir kontaktieren Samia, die Managerin, Organisatorin und Geschäftsführerin der Dr. Clowns. An diesem Tag lernen wir viel über die orientalische Mentalität. Andere Zeitbegriffe herrschen hier vor. „In zehn Minuten“ kann auch ein bis zwei Stunden dauern. Wenn man sich für 10 Uhr verabredet, begibt man sich um 10.30 zum Treffpunkt, um dann gegen 11 Uhr oder auch 11.30 loszulegen. Das ist auch kein Problem, da es ja für alle – mit Ausnahme der beiden ausländischen Lehrer – selbstverständlich ist.

Wir treffen eine erste Delegation jordanischer Clowns und sitzen zusammen, um Tee zu trinken, die Ud, das arabische Saiteninstrument, kennenzulernen und erfreuen uns der erfrischenden Gastfreundschaft und Herzlichkeit der Leute.

Für das Projekt bewerben sich insgesamt fünf jordanische und 19 palästinensische Clowns. Das Ziel ist, sechs Clowns aus Palästina und vier aus Jordanien auszuwählen und auszubilden. Diese werden dann nach Europa, also Wien, Prag und Bratislava eingeladen, um hier unsere Arbeit kennenzulernen und weitere Workshops zu besuchen.

Am ersten gemeinsamen Arbeitstag haben wir einiges zu klären. Wir wollen bestätigt wissen, dass alle BewerberInnen diese Clownarbeit im Krankenhaus tatsächlich machen wollen bzw. können und alle die Reise nach Europa und die weitere Ausbildung antreten können. Durch diese erste Fragerunde fallen schon die ersten BewerberInnen aus. Uns

ist es immer wieder ein Anliegen, die Seriosität und Professionalität unserer Arbeit zu betonen und unter Beweis zu stellen. So können wir auch neue und ungewohnte Arbeitsweisen einfordern. Wir legen Wert auf Pünktlichkeit und eine klare Verbindlichkeit. Wir fordern eine hohe Konzentration bei der Arbeit, da diese schnell und gerne in allgemeine Spielfreude und Feiertagsstimmung abgeleitet.

Mit der Zeit lernen wir unsere GastgeberInnen immer besser kennen und bewundern diese für ihre Spontanität und Offenheit. In unserer Arbeit bemerken wir viele Unterschiede zu unserem Status des Clownspiels. Sie haben zwar weniger Grundkenntnisse von Bühnenregeln oder Gesetzmäßigkeiten der Komik, aber dafür eine enorme Begeisterungsfähigkeit. In jeder Pause wird musiziert, gesungen, gefeiert. Diese jungen BewerberInnen leben so stark im Moment, genießen das hier und jetzt. Manchmal ist es schwer für uns auf die Bedeutung der Zeit für das Clownspiel hinzuweisen. Der Clown hat seine Geschichte, er beherrscht die Zeit oder verdreht die Regeln der Zeit. Das ist ungewohnt für Menschen, die so im Moment leben.

Aber wir finden auch jede Menge Bestätigung! Schon in den ersten Tagen probieren wir unsere Art des Clownspiels einfach aus. Zeigen Szenen, improvisieren kurze Sequenzen um zu erklären, aufzuzeigen. Das ist gleichzeitig die Probe aufs Exempel. Funktioniert unser Verständnis von Clownspiel hier? Kann ein Clownpaar die PatientInnen, die Kinder genauso erreichen, berühren, verzaubern, zum Lachen bringen? Und erleichtert stellen wir fest: Ja! Es funktioniert. Wenn Gary und ich kurze Szenen anspielen, er den dummen August gibt und ich ihn wie gewohnt zurechtweise, dann wird gelacht was das Zeug hält. Diese archaischen Beziehungsmuster sind überall bekannt und deshalb überall lustig.

Gestärkt mit diesen Erkenntnissen stürzen wir uns in die nächsten Tage der Arbeit und langsam kristallisiert sich eine Kerngruppe heraus. Eine Hand voll Leute, die mehr geben, mehr riskieren und ausprobieren. Ein paar, die verstehen wollen oder verstanden haben. Ein paar, die selber auf der

*Ist Clownsein, Lachen, wirklich so grenzenlos wie ihm sein Ruf vorausseilt?*

Bühne erfahren was es heißt, auf der Welle zu surfen. Die selbst eine Clownfigur gefunden haben, die funktioniert. Eine Figur, die einfach nur da sein muss, ehrlich und offen, und das Publikum lacht und liebt diesen Clown. Das sind die besonderen Momente.

Wir arbeiten hart und intensiv. Wir arbeiten daran, nichts zu tun, nichts vorzugeben, nichts zu wollen. Nicht zu spielen, nur zu sein. Das ist ungewohnt und neu. Unsere Clowns arbeiten jahrelang, ja ein Leben lang daran. Und wir haben nur zehn Tage. Nach fünf Tagen verabschieden wir uns von den ersten acht BewerberInnen. Wir brauchen die Zeit und den Platz für die restlichen Leute.

In Beit Jala ist Winter. Das heißt, es hat zwischen 10 und 15 Grad plus. Der Arbeitsraum ist ein schönes altes Steingebäude, mit Steinboden. Unbeheizt. Heizungen gibt es hier nicht. Entsprechend kalt ist es während der Arbeit und entsprechend erkältet und verschnupft sind wir alle nach den ersten fünf Tagen. Wir arbeiten täglich mindestens sechs Stunden. In den Pausen, vor und nach der Arbeit, wird gesungen, getrommelt, werden Tricks einstudiert und Kostüme gesucht. Wir essen gemeinsam, alles wird von Samia hervorragend organisiert. Abends geht man gemeinsam Shisha rauchen, essen, trinken (kein Alkohol!) und viel tanzen und singen.

In Beit Jala leben auch sehr viele Christen. Moscheen und Kirchen wechseln sich ab, Kirchenglocken mischen sich in den Ruf des Muezzins, Autos hupen unentwegt, die Straßen leben. Es ist ein schönes und friedliches Miteinander. Die Mauer und der Blick nach Jerusalem ist allgegenwärtig wie auch das Wissen um die Überwachung an den großen Einfahrtsstraßen durch die Israelis. Gelegentlich wird das erwähnt, seltener gejammert.

Am sechsten Tag machen wir Pause und Gary und ich gönnen uns einen Trip Richtung Jericho ans Tote Meer. Wir mieten ein Auto und merken schnell, wie abenteuerlich die Fahrweise hier ist. Irgendwann fahre ich – so wie alle anderen – einfach drauf los, egal ob andere Autos da sind oder nicht. Bremsen ist feig, stattdessen wird gehupt. Italienischer Verkehr ist ein Kindergarten dagegen.

Wir fahren in die bergige Wüste, schlagartig wird es warm. Siedlungen der Israelis. Überall im Niemandsland. Die Frage nach dem Warum drängt sich immer wieder auf. Warum hier? Am Toten Meer kaufen wir zwei Badehosen und

stürzen uns in den Schlamm und ins Salz. Faszinierend auf dem Wasser zu treiben, drinnen zu sitzen und zu entspannen. Auch faszinierend, dass eine Dreiviertel-Autostunde entfernt Winter ist. Wir reiten auf einem Kamel und fahren durch einen Sandsturm zurück. Es ist toll, das Land auch von dieser Seite kennenzulernen.

Zurück in Beit Jala wird wieder gearbeitet. Die jungen Leute sind uns alle sehr ans Herz gewachsen, sie arbeiten hart, versuchen diese absolut unbekannte Welt zu verstehen. Die neuen Eindrücke und Erfahrungen werden förmlich aufgesaugt. Wir sehen, dass es noch viel Arbeit und Zeit braucht, bevor wir im Krankenhaus arbeiten können. Es ist schon viel passiert, aber es braucht noch Praxis und Übung, um das auch wirklich anzuwenden. Wir freuen uns darauf weiterzumachen, wenn die Gruppe nach Europa kommt. Wir wollen diesen Prozess weiter begleiten. Wollen nach dem Europabesuch unbedingt noch einmal vor Ort mit den Leuten arbeiten, sie direkt und gezielt auf das Krankenhaus vorbereiten, sie bei den ersten Schritten begleiten.

In den ersten zehn Tagen waren wir ganz und gar mit Basisarbeit beschäftigt. Das war die Grundlage, jetzt können wir aufbauen. Viel diplomatisches Geschick ist gefragt, die richtigen Kostüme müssen ausgewählt, alte Kostüme und Etabliertes teilweise verabschiedet werden. Es ist zu konträr zu unserer Arbeitsweise. Die Roten Nasen stehen und bürgen für eine bestimmte Qualität der Begegnung in der Clownarbeit. Auch das war und ist Inhalt unserer Arbeit mit den Dr. Clowns und wir sehen, dass das von den palästinensischen KollegInnen geschätzt und gewollt wird.

Am Ende kommt die Stunde der Wahrheit und wir müssen den verbliebenen 16 Personen mitteilen, welche zehn das Programm in Palästina fortführen können. Sie wissen, dass diese Entscheidung nötig ist, weil die Zahl der Leute, die weitermachen können, aufgrund der Finanzierung vorgegeben ist. Wir sagen jeder einzelnen Person, ob sie dabei ist und warum. Wir schauen, dass so viele Frauen wie möglich in dem Projekt sind. Leider gibt es weniger Bewerberinnen als Bewerber. Den Aufnahmeschlüssel haben wir leicht verändert. Wir nehmen drei JordanierInnen und sieben PalästinenserInnen. Unter den zehn neuen Clowns sind vier Frauen. Manche haben sogar die Möglichkeit in Jerusalem zu arbeiten, da sie dort wohnen. Die meisten der palästinensischen KollegInnen waren noch nie

in Jerusalem oder am Meer, weil sie keine Lizenz haben, um dort hin zu kommen. Dafür erwarten wir sie jetzt in Europa, sie werden Eindrücke sammeln, neue FreundInnen kennenlernen und von den anderen Kulturen profitieren, so wie wir. Und sie werden als Clowns im Krankenhaus arbeiten und viel Freude verbreiten.

Ein großer Dank an unsere wunderbaren KollegInnen in Palästina für die Gastfreundschaft, die Offenheit, das Vertrauen! Es war eine ganz besondere Zeit!

---

**Martin Kotal:** geb. 1968 in Wien, Schauspielausbildung in Stuttgart, Tessin und Hamburg; seit 1998 bei den Roten Nasen Clowndoctors; 2008 Gründungsmitglied des ersten Clowntheaters in Wien, Theater Olé. Seit 2009 stellvertretender künstl. Leiter bei den Roten Nasen Clowndoctors.

---

## Mission: Possible

**Vom 20.-29. Mai fand in Malmö und Kopenhagen der Weltkongress der ASSITEJ<sup>1</sup> statt.**

*Von Kolja Burgschuld*

*Building Bridges, Crossing Borders* war das diesjährige Motto des 17. ASSITEJ Weltkongresses, der nach Seoul (Korea), Montreal (Kanada) und Adelaide (Australien) dieses Jahr in Dänemark und Schweden stattfand. Dass man bei diesem idealistisch hochgesteckten Motto teilweise tatsächlich (und ganz profan) viel Zeit mit dem Überqueren der Grenzen und Brücken verbringen musste (Malmö und Kopenhagen werden durch eine mehrere Kilometer lange Brücke verbunden und der Kongress fand auf beiden Seiten parallel statt), sei nur am Rande bemerkt.

In den zehn Tagen des Kongresses und vor allem in den vier Tagen der General Assembly wurden wichtige Weichen für eine Zukunft gestellt, in der weiterhin – denn das zeichnet die ASSITEJ seit ihrem Bestehen 1965 aus – allerlei Grenzen übertreten und Mauern eingerissen werden, in der sich die Szene der darstellenden Kunst für junges Publikum weltweit vernetzen und an gemeinsamen Visionen arbeiten kann. Aber der Reihe nach ...

### **Entscheidungen in der General Assembly**

Über 50 der rund 80 Mitgliedsstaaten kamen dieses Jahr in der Generalversammlung zusammen, um über eine neue Verfassung abzustimmen, die in den vergangenen Jahren vom Executive Committee (dem mit Stephan Rabl vom DSCHUNGEL WIEN auch ein österreichischer Vertreter angehörte) ausgearbeitet und nun den Mitgliedern zur Ratifizierung vorgelegt wurde. Die Erweiterung des potentiellen Mitgliederkreises wurde entschieden, was zeigt, wie eine internationale Organisation zum einen die Vorzeichen einer sich rapide verän-

dernden Welt aufnimmt und die richtigen, weil weltoffenen Schlüsse daraus zieht: Seit ihrer Gründung 1965 als Verband *nationaler* Entitäten verstanden, ist es nun zum einen auch internationalen Netzwerken möglich, selbstständiges Mitglied der ASSITEJ zu werden. Zum anderen können auch einzelne Theater direktes Mitglied der ASSITEJ werden, wenn in ihrem Land kein nationaler Verband besteht. Während ersteres in einer Welt, in der territoriale Grenzen immer weniger Gewicht haben (auch wenn man deshalb – auch in Anbetracht anderer neu entstehender Grenzen – noch lange nicht von einer grenzenlosen Welt sprechen kann), vielleicht nur einen

logischen Schluss darstellt, so bedeutet vor allem letzteres für viele Theater und ProduzentInnen aus strukturschwachen und/oder von Krieg und Separation gezeichneten Regionen eine Möglichkeit, an diesem internationalen Netzwerk teilzunehmen.

Ein anderes Vorhaben, nämlich auch Regionen, die nur teilweise als souveräne Staaten anerkannt sind, die Möglichkeit zu bieten, ASSITEJ-Mitglied zu werden, wurde genau von den Staaten abgelehnt, die es betreffen würde. Diana Krzanic Tepavac, Vertreterin der ASSITEJ Serbien, sprach sich gegen diese Änderung aus: Die bereits existierenden Kooperationen mit Theatern im Kosovo würden nicht einfacher, sondern seien ganz im Gegenteil deutlich schwieriger umzusetzen, vermutete sie, wenn Theater im Kosovo das offizielle Siegel eines im Rahmen der ASSITEJ unabhängigen Staates bekämen. Ganz ähnlich äußerten sich auch die spanischen VertreterInnen in Bezug auf das Baskenland.

### Theater zwischen Erziehung und ästhetischer Bildung

Rund um diese wegweisenden Entscheidungen für eine Öffnung der ASSITEJ, für die Stellungnahme, auch weiterhin eine Organisation sein zu wollen, die verbindet, Grenzen überwindet und sich um die „Schwächeren“ in ihrem Kreis kümmert und die nicht zuletzt künstlerisch denkt, wurde selbstverständlich noch viel mehr geboten. Ganz nebenbei wurde ein Exempel statuierte, wie man genau diese Ideale umsetzen kann:

Auf dem internationalen Festival wurden zehn Tage lang Produktionen aus der ganzen Welt (darunter auch Länder wie Iran, China und Sambia) gezeigt, die eine Vielfalt an Inhalten, Ästhetiken, Traditionen und Schwerpunkten erkennen ließen. In den zahlreichen Angeboten um das Festival herum mit Workshops, Dialogen und Panels, die auf vielfältige Wei-

se den status quo, die Weiterentwicklung und ästhetischen Strategien der darstellenden Kunst für junges Publikum zur Debatte stellten, bot sich darüber hinaus die Möglichkeit, in den künstlerischen und theoretischen Dialog zu treten und sich auszutauschen. Dieser Dialog mit ganz unterschiedlichen Sichtweisen auf, gesellschaftlichen Anforderungen an und praktischen Notwendigkeiten für das Theater war mitunter spannend und voller Enthusiasmus – so in *Future ASSITEJ – Open Space for Ideas*, wo intensiv das moderne Jugendtheater zwischen Didaktik und Ästhetik ausgelotet wurde – und schockierend zugleich: z. B. im ASSITEJ Forum *Theatre and Development* unter der Leitung von Yvette Hardy (Südafrika), die auf diesem Kongress zur neuen Präsidentin der ASSITEJ gewählt wurde.

Während sich in Österreich KünstlerInnen im Bereich des Theaters und Tanzes für Kinder und Jugendliche klar von einer erzieherischen Didaktik lossagen und das künstlerische Potential und damit höchstens – wenn der Begriff hier überhaupt strapaziert werden muss – die ästhetische „Bildung“ in den Vordergrund gestellt wird, so holen den ZuhörerInnen die Schilderungen des sambischen ASSITEJ-Vertreterers jäh auf den Boden der Tatsachen zurück, wenn er erzählt, wie eine sambische Theatergruppe von der UN in ein Flüchtlingslager geholt wird, um dort mithilfe einer theatralen Aufführung (eines eigens für diese „Problemstellung“ entwickelten Stücks) die Flüchtlinge von der Benutzung der zur Verfügung gestellten Latrinen zu überzeugen, die diese aus bis dahin unersichtlichen Gründen gemieden haben, was im Lager zum Ausbruch der Cholera führte. Erst später kam heraus, dass die Rebellen in den Heimatdörfern der Flüchtlinge die Eingänge zu den öffentlichen Toiletten vermint hatten. Das praktische „Lehrtheater“ (im übrigen in diesem Fall für Kinder und Erwachsene gleichermaßen) hat hier als Kriseninterventionsteam ganz konkrete Aufgaben des realen Lebens zu lösen und Probleme zu bewältigen.



In diesem Spannungsfeld bewegt sich auch noch im Jahre 2011 (!) das Theater und nicht zuletzt das Theater für junges Publikum. Im Angesicht dieses Berichts mag der Beitrag eines Netzwerkes wie der ASSITEJ mitunter lächerlich erscheinen, aber nicht nur für die betroffenen Länder und Bevölkerungen, auch für Europa (und die anderen *well-off* Länder und Kontinente) ist der Austausch, den die ASSITEJ ermöglicht, essentiell. Nur so kann man in einem globalen Umfeld denken, sich gegenseitig wahrnehmen und auf Augenhöhe künstlerisch begegnen. Dazu war der 17. ASSITEJ Weltkongress ein weiterer Schritt.

#### **Welcome to Austria!**

Und es werden weitere folgen: 2014 trifft sich die ASSITEJ zum nächsten Weltkongress in Polen. Angestrebt u. a. auch durch Stephan Rabl und die ASSITEJ Austria, wird es in Zukunft mehr internationale Meetings im Bereich der darstellenden Kunst für junges Publikum geben, damit man sich öfter als im bisherigen Dreijahresrhythmus treffen und begegnen

kann. Eines davon findet 2012 in Okinawa, Japan und eines – und das ist eine der Errungenschaften der diesjährigen österreichischen Delegation – 2013 in Österreich statt! Beim nächsten *SCHÄXPIR*-Festival 2013 in Linz werden sich bei einem neu ins Leben gerufenen ASSITEJ International Meeting KünstlerInnen aus der ganzen Welt treffen, diskutieren, ihre Arbeiten zeigen und gemeinsam neue Wege gehen!

Internationalität und Vielfalt zeichnet die österreichische Szene der darstellenden Kunst für junges Publikum seit langem aus (nicht zuletzt, weil Österreich in diesem Bereich die größte Festivaldichte der Welt besitzt): Auch auf dem Weltkongress präsentierte sich deshalb die österreichische Delegation auf einem eigenen Empfang in Malmö, zu dem gemeinsam mit dem internationalen Theaterfestival *SCHÄXPIR* geladen und auf dem unter anderen auch der brandneue ASSITEJ-Katalog vorgestellt wurde, der die Szene des ASSITEJ-Netzwerks in Österreich vorstellt. Nach der Feier – die ganz nebenbei als eine der besten des Festivals galt – ging es dann übrigens wieder zurück, den nächtlichen Weg über die Brücke nach Kopenhagen: „crossing bridges, crossing borders“.

---

**Kolja Burgschuld:** geb. 1985 in Düsseldorf, Deutschland. Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien. Seit 2010 arbeitet er als Büroleiter, seit Anfang 2011 als Geschäftsführer für die ASSITEJ Austria. Auf dem 17. Weltkongress der ASSITEJ war Kolja Burgschuld einer der drei Delegierten aus Österreich. Darüber hinaus arbeitet er seit 2005 als Theater- und Filmregisseur, inszeniert gemeinsam mit Kai Krösche unter dem Namen DARUM. Zurzeit arbeitet er an dem Kurzfilm *Bleach!* und der Umsetzung eines Stückes von Holger Schober.

<sup>1</sup> Die ASSITEJ (Association Internationale du Théâtre pour L'Enfance et la Jeunesse) wurde 1965 in Paris gegründet und bildet einen Dachverband, welcher sich weltweit für die Förderung des professionellen Theaters für Kinder und Jugendliche einsetzt und mit seinen nationalen Zentren in rund 80 Nationen auf allen Kontinenten vertreten ist. In Österreich bildet die ASSITEJ Austria als nationales Zentrum diese Schnittstelle.

Weitere Infos:

[www.assitej-international.com](http://www.assitej-international.com)

[www.assitej.at](http://www.assitej.at)

[www.schaexpir.at](http://www.schaexpir.at)

# service

## Publikationen

### Fragen an das Theater

*Eine angenehme Sommerlektüre*

Wussten Sie, was Dieter Haspel vor der Leitung des Ensemble Theaters gemacht hat? Was Andreas Beck dachte, als er die Ausschreibung für das Schauspielhaus las? Wie die Gruppe 80 über Nacht zu Geld kam? Warum Margit Mezgolich die Förderung des TAG als „Fettaugen in der Suppe“ bezeichnet? Wie Miki Malör ihre Minderwertigkeitsgefühle besiegte? Diesen und mehr *Fragen an das Theater* geht gleichnamiger Interviewband nach.

Petra Rathmanner beschreibt in ihrem Vorwort das ungeschriebene Gesetz, dass die entscheidenden Impulse für die Theaterkunst außerhalb etablierter Bühnen stattfinden. Und dieses Buch präsentiert eine Vielzahl von Kuriositäten der Wiener Off Szene seit den 70er Jahren. Studierende der Theater-, Film- und Medienwissenschaften führten im Rahmen einer Lehrveranstaltung von Angela Heide über Geschichte und Entwicklungen des freien Theaters in Wien seit 1979 25 Interviews, die in diesem Buch versammelt sind. Mit dem Erscheinen werden persönliche Erlebnisberichte und Überlegungen zum

Theater geballt einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Zudem ist es interessant, welche Fragen sich junge TheaterwissenschaftlerInnen bzw. angehende TheatermacherInnen stellen.

Ein breites Spektrum von Befragten haben sich die Studierenden selbst ausgesucht: Ingrid Rencher, Hannes P. „fishy“ Wurm, Andreas Beck, Dieter Haspel, Helmut Hartmann, Susanna Rade, Anita Kaya, Andrea Amort, Johanna Franz und Eva Langheiter, Helga Illich und Helmut Wiesner, Gernot Plass und Georg Schubert, Margit Mezgolich, Johanna Tomek, Reinhard Auer, Nicole Metzger und Gerhard Werdeker, Bruno Max, Barbara Klein, Miki Malör, Eva Brenner, Karl Welunschek, Markus Kupferblum, Georg Steker, Heide Rohringer, Stephan Rabl und Barbara Stüwe-Eßl.

Ohne Anspruch, die gesamte Vielfalt der Wiener Theaterlandschaft abzudecken, erzählt der Interviewband Geschichten von Mauern und Menschen in anekdotischer Form, durchzogen von Gedanken zu Ästhetik, autonomen Strukturen, finanzieller Verteilung und Solidarität. (cv)

*Fragen an das Theater*

Hg. Angela Heide

Edition Atelier, Wien 2011

ISBN 978-3-902498-46-5

### Künstler im Arbeits-, Sozial- und Steuerrecht

Andreas Gerhartl, Mitarbeiter des Büros der Landesgeschäftsführung des AMS Niederösterreich, hat sich in dem vorliegenden Buch mit der speziellen Stellung von KünstlerInnen im Arbeits-, Sozial- und Steuerrecht auseinandergesetzt. Gleich vorweg: Wer einen einfach zu lesenden und auch für Laien verständlichen Leitfaden durch den Paragrafenschunzel sucht, ist mit dem Buch nicht wirklich gut bedient. Auch darf man keine guten Tipps oder Ratschläge erwarten, die es den KünstlerInnen erleichtern, sich in dieser komplizierten Materie zurechtzufinden.

Zwar werden einleitend zu den vier großen Hauptkapiteln – Arbeits-, Sozialversicherungs-, Arbeitslosenversicherungs- und Steuerrecht – die grundlegenden Begriffe und Rechtsbestimmungen sehr wohl erklärt, für alle weiterführenden Erläuterungen und Fragestellungen ist ein juristisches Basiswissen aber durchaus hilfreich, um den Ausführungen des Autors folgen zu können.

Der arbeitsrechtliche Teil widmet sich ausführlich der leidigen Frage nach der Art des Vertragstyps, der einem Arbeitsverhältnis zwischen KünstlerIn und AuftraggeberIn zugrunde liegt – also im

Wesentlichen der Abgrenzung zwischen Dienst- und Werkvertrag. Verweise auf zahlreiche OGH- und VwGH-Urteile zeigen hier die unklare Rechtslage bzw. die rechtliche Grauzone, die speziell im Kunstbereich herrscht, auf. Diese Vertragsklassifizierung führt unmittelbar ins Sozialversicherungsrecht, das grundsätzlich zwischen selbstständig Tätigen und angestellten DienstnehmerInnen unterscheidet. Daher wird auch in diesem Kapitel noch einmal ausführlich darauf eingegangen, nach welchen Kriterien die Unterscheidung zwischen diesen beiden Tatbeständen erfolgt – mit besonderer Berücksichtigung von künstlerischen Tätigkeiten. Zum Abschluss des sozialversicherungsrechtlichen Teils wird noch kurz auf das Künstler-Sozialversicherungsfondsgesetz eingegangen, wobei auch hier diverse Spezialfälle anhand der bislang vorliegenden Judikatur abgehandelt werden.

Teil 3 widmet sich ausführlich den Fragen der Arbeitslosenversicherung. Auch hier geht der Autor nach einem Überblick über die allgemeine Rechtslage sehr schnell in komplizierte Teilbereiche über. Für KünstlerInnen, die konkrete Information zu ihren AMS-Fragen benötigen, empfiehlt sich eher die Lektüre der vom Kulturrat Österreich im Jahr 2010 herausgegebenen Infobroschüre *Selbstständig – Unselbstständig – Erwerbslos* ([http://kulturrat.at/agenda/ams/infoAMS/infobroschue-reAMS\\_kulturrat.pdf](http://kulturrat.at/agenda/ams/infoAMS/infobroschue-reAMS_kulturrat.pdf)), da diese meines Erachtens praxisnaher und leichter verständlich geschrieben ist. Leichter lesbar erscheint schließlich der letzte Abschnitt, der sich mit steu-

errechtlichen Fragen von selbstständig und unselbstständig erwerbstätigen KünstlerInnen befasst. Hier werden insbesondere jene Aspekte herausgegriffen, die typischerweise für KünstlerInnen von Belang sind, wie etwa berufsspezifische Betriebsausgaben und Pauschalierungsmöglichkeiten, die Progressionsermäßigung für KünstlerInnen oder das Thema Sponsoring im Ertragssteuerrecht. Im Bereich der Umsatzsteuer wird u. a. auf die Frage der Behandlung von Subventionen und Zuschüssen eingegangen und die Anwendbarkeit des ermäßigten Steuersatzes für künstlerische Leistungen erörtert. Abschließend wird noch auf die höchst komplizierte Materie der Steuerpflicht auf Einkünfte von international tätigen KünstlerInnen eingegangen.

Hilfreich ist das Buch für all jene, die sich vertiefend mit den einzelnen Rechtsgebieten auseinandersetzen wollen oder müssen. Vor allem die zahlreichen Hinweise auf Höchstgerichtentscheidungen zu diversen Problemstellungen sind für juristisch bewanderte Personen sicher aufschlussreich. (aw)

*Künstler im Arbeits-, Sozial- und Steuerrecht*

Andreas Gerhartl  
Linde Verlag, Wien, 2011  
ISBN 978-3-7073-1800-5

## Intern

### Wir begrüßen unsere neuen Mitglieder

Renate Aichinger, Wien; Wolfgang Huber, Eberschwang; Anna Gillinger, Wien; Daniela-Katrin Strobl, Wien; Doris Jauschowitz, Wien; Michael Kristof, Ludmannsdorf; Tom Hanslmaier, Wien; Karin Verdorfer, Wien; Pawel Aderhold (Skala), Wien; Anne Juren, Wien; Eva Zamostny, Wien; Helmuth König (TBH-Star Produktion), Tribuswinkel; Ina Theißen (katinka theater\_projekte), Wien; Kathi Baumann, Wien; Irmgard Bauhofer, Oberndorf; Helmut Pokornig, Wien; Alev Irmak (4 on the floor), Wien;

---

### Generalversammlung der IG Freie Theaterarbeit

Am 30. Mai 2011 fand die diesjährige Generalversammlung der IGFT statt. Nach der Begrüßung durch Obfrau Corinne Eckenstein präsentierte Gernot Plass, Kassier des Vereins, die Bilanz 2010. Trotz seit vielen Jahren stagnierender Subvention konnte auch das Jahr 2010 im wesentlichen ausgeglichen bilanziert werden. Die RechnungsprüferInnen Raimund Minichbauer und Maria Haneder-Kulterer hielten im ihrem Rechnungsprüfungsbericht fest, dass die finanzielle Situation des Vereines solide ist und im Rechnungswesen keine Unre-

gelmäßigkeiten festgestellt wurden und stellten somit den Antrag auf Entlastung des Vorstands, der einstimmig angenommen wurde.

Abschließend referierte Sabine Kock im Bericht der Geschäftsführung die wichtigsten Arbeitsfelder der IGFT des vergangenen Jahres, beginnend mit der Weiterführung der Mitarbeit in den interministeriellen Arbeitsgruppen (IMAGs) mit den daraus resultierenden Gesetzesänderungen im Sozialbereich bzw. der Novellierung des Schauspielergesetzes, der großen Bundesland-Offensive im Herbst, die die Mitarbeiterinnen der IGFT zu Informations- und Diskussionsveranstaltungen in alle Bundesländer führte bis hin zur Herausgabe der Richtgabenbrochure für den freien Theaterbereich.

Personell gibt es im Vorstand der IGFT eine Veränderung. Sabine Muhar, die sich in den letzten Jahren intensiv im arbeits- und sozialrechtlichen Bereich engagiert hat und speziell im laufenden IMAG-Prozess gemeinsam mit Sabine Kock hervorragend zusammengearbeitet hat, beendet ihre Mitarbeit im IG-Vorstand, um sich ab jetzt wieder ganz ihrer persönlichen künstlerischen Arbeit widmen zu können. An dieser Stelle sei ihr noch einmal vom gesamten Büro- und Vorstandsteam sehr herzlich für die langjährige, extrem gute und konstruktive Mitarbeit gedankt.

### **Neue IG-Bundeslandsprecherin in Vorarlberg**

*Barbara Herold folgt auf Aleksandra Vohl*

Da unsere bisherige Bundeslandsprecherin Aleksandra Vohl sich wieder verstärkt ihren eigenen künstlerischen Projekten widmen möchte, legte sie mit Jahresende 2010 ihre Funktion zurück. Wir danken ihr hiermit noch einmal sehr herzlich für ihr Engagement und die gute Zusammenarbeit. Für die offene Stelle konnte nun eine Nachfolgerin gewonnen werden. Die in Bregenz lebende Regisseurin Barbara Herold wird künftig unsere erste Ansprechpartnerin für alle kulturpolitischen Belange in Vorarlberg sein. Hier eine kurze Vorstellung von Barbara:

Geb. 1962 in München, Studium der Theaterwissenschaft, seit 1991 freie Regisseurin. Über 45 Inszenierungen u. a. am Vorarlberger Landestheater, Westfälischen Landestheater, Münchner Volkstheater, Tiroler Landestheater und bei den Tiroler Volksschauspielen. 1996 erhielt sie den Publikumspreis der Bayerischen Theatertage für *Späte Gegend*. In der freien Theaterszene Regiearbeiten bei walk-tanztheater und KosmosTheater Wien. 2009 gründete sie den Theaterverein dieheroldfliri.at und ist zuletzt auch vermehrt als Autorin tätig.

## Ausschreibungen

### **Kleist-Förderpreis für junge DramatikerInnen 2012**

*Einsendeschluss: 31.08.2011*

Die Kleist-Stadt Frankfurt, die Ruhrfestspiele Recklinghausen und das Kleist Forum Frankfurt vergeben in Zusammenarbeit mit der Dramaturgischen Gesellschaft im Jahr 2012 zum 17. Mal den Kleist-Förderpreis für junge DramatikerInnen. Bewerben können sich AutorInnen, die zum Zeitpunkt des Einsendeschlusses nicht älter als 35 Jahre sind, mit deutschsprachigen Theatertexten, die zur Uraufführung noch frei stehen. Der Preis ist mit 7.500 Euro dotiert und mit einer Uraufführung verbunden, die im Rahmen der Ruhrfestspiele Recklinghausen 2012 Premiere haben wird.

Die Stückmanuskripte sind in zweifacher Ausfertigung und unter Angabe von Namen, Anschrift, Telefonnummer und E-Mail-Adresse sowie dem Geburtsdatum zu senden an:

Messe und Veranstaltungs GmbH Frankfurt (Oder), Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker 2012, Platz der Einheit 1, D-15230 Frankfurt (Oder). Außerdem sind alle Stücke zusätzlich als PDF-Dateien an das Kleist Forum p.paschinger@muv-ffo.de zu senden.

**ITs Festival Amsterdam 2012:  
Call for Application**

*Deadline: 01.10.2011*

ITs Festival Amsterdam would like to invite all international theatre and dance students to apply for the 23rd edition of the festival, which will take place from 21 June – 28 June 2012. ITs Festival Amsterdam is the stepping stone for young graduates in the performing arts. Every year in June ITs presents a host of unique productions across a dozen stages around Amsterdam, completed with a varied fringe programme that will include discussions, workshops, after talks and after parties. We are dedicated to actively connecting young theatre makers and dancers from all over the world. With this active international policy, ITs Festival Amsterdam stimulates the artistic pollination between young makers and increases their chances of employment.

*All applications and guidelines are available on:  
[www.itsfestivalamsterdam.com/about-its/participate](http://www.itsfestivalamsterdam.com/about-its/participate)*

-----  
**Theater Drachengasse: Nachwuchs-Theater-Wettbewerb**

*Einreichfrist: 01.11.2011*

“Was heißt hier fremd?“ Zu allen Zeiten haben Menschen ihr Herkunftsland verlassen, um – aus welchen Gründen auch immer – wo anders ihr Glück zu suchen. Die Vorstellung einer homogenen Kul-

tur war und ist eine Fiktion. Doch wie umgehen mit prekären Zugehörigkeiten, mit der Frage nach Anpassung oder Abgrenzung, mit Fremdenhass, Ausgrenzung und Angst?

Junge SchauspielerInnen und RegisseurInnen sind eingeladen, Konzepte für Kurzprojekte einzureichen. Die drei spannendsten Projekte/Gruppen erhalten die Gelegenheit, drei Wochen im Theater Drachengasse zu proben und anschließend ihre Arbeit in einer Spielserie von 16 Tagen zu präsentieren. Die GewinnerInnen des Wettbewerbs werden über Publikumsabstimmung bzw. Juryentscheid (2012: Hans Escher, Angela Heide, Asli Kislal) ermittelt.

Dem Siegerprojekt winkt ein besonderes Zuckerl: Das Kuratorium für Theater, Tanz und Performance dotiert das Projekt mit einer zusätzlichen Nachwuchsförderung in Höhe von 5.000 Euro für die weitere Ausarbeitung des Projektes. Die Drachengasse stellt Bar&Co samt Infrastruktur für die Aufführung zur Verfügung.

Projektbeschreibung: Dauer: 20 Minuten; keine Monologe! Abgesehen vom allgemeinen Thema keine inhaltlichen Vorgaben. TeilnehmerInnen: TheaterkünstlerInnen in Ausbildung oder am Beginn ihrer Berufslaufbahn. Unterlagen: Projektbeschreibung (maximal 1 Seite), Name und Kontaktperson der Gruppe, Info über Mitwirkende (Name, Alter, Kurzbiografien inkl. Ausbildung)

*Einreichungen an:  
[newcomer@drachengasse.at](mailto:newcomer@drachengasse.at)  
oder per Post an: Theater Drachengasse, 1010 Wien, Fleischmarkt 22*

## Festivals

**Jacuzzi. Some days of performance, party & public**

*06.–09.07.2011, WUK, Wien*

Das Festival Jacuzzi findet im Juli 2011 zum zweiten Mal statt. Die Frage der Partizipation an gesellschaftlichen Prozessen steht diesmal inhaltlich im Zentrum, innerhalb von vier Tagen gibt es dazu ein Programm aus Performances, Livemusik, Interventionen und partizipativen Partyformaten. Während des gesamten Festivalzeitraums wird der Hof im WUK zum public living room, der die BesucherInnen einlädt, bei Kaffee, Kuchen und Popcorn auf Sofas Diskussionsrunden zum Thema Performance und Öffentlichkeit, Special Events und Überraschungen an den Sommerabenden zu genießen.

Mitwirkende KünstlerInnen sind u. a. Fanni Futterknecht, Anna MacRae, Cabula6, Julius Deutschbauer, katze & krieg, Otmar Wagner, 1. Wiener Beschwerdechör, Laokoongruppe, Public Movement, Dolce & Afghaner, visualartprojekt, Deadboy, POP:SCH, Pippibande u.a.

*Weitere Informationen:*

*[www.wuk.at](http://www.wuk.at)*

**Kune: free.space**

09.-10.07.2011, im Werk, Wien

Der Verein Kune organisiert das zweitägige Kunstfestival free.space, das die Bereiche Gesellschaft, Kunst und Wissenschaft einander und dem Publikum näher bringt und dabei ein offener Raum für KünstlerInnen, WissenschaftlerInnen und alle anderen ist.

free.space ist ein offener Raum für alle KünstlerInnen, die zu gesellschaftspolitischen und sozialkritischen Themen arbeiten – und für alle, die sich als solche verstehen. Frei von institutionalisierten Zwängen und Vorstellungen davon, was ‚Kunst‘ ist oder sein soll, wird hier ein niederschwelliger Freiraum geschaffen, um Menschen die Möglichkeit zu geben, ihr Werk zu präsentieren.

Das Festival soll als jährliches Event etabliert werden. Das diesjährige Motto, zu dem künstlerisch und wissenschaftlich gearbeitet wird, ist *Frei. Raum.*

Weitere Informationen:

[www.kune.or.at](http://www.kune.or.at)

**ImPulsTanz 2011**

**Performance Festival und Workshopprogramm**

12.07.–14.08.2011, Wien

Bollywood Flair, Helden und Götter sind die Schlagwörter des diesjährigen Festival-Programms. Am 13. Juli eröffnet die Compagnie des indischen Bollywoodstars Terence Lewis mit der Produktion

*JHOOM* im Haupthof des Wiener MuseumsQuartiers bei freiem Eintritt den Festivalreigen. Was dann folgt, kennt man bereits aus den Vorjahren: eine dichte Abfolge von Programmpunkten wie Aufführungen, Research Projekten und Workshopangeboten. Der Bogen der mitwirkenden KünstlerInnen spannt sich von Ikonen der internationalen und nationalen Tanzszene und weltbekannten Compagnien bis hin zu innovativen Newcomern. Mit dabei sind in diesem Jahr La La La Human Steps, Ultima Vez/ Wim Vandekeybus, Jan Fabre, Christine Gaigg, Liquid Loft/Chris Haring, Meg Stuart und Philipp Gehmacher, Silke SILK Grabinger und viele andere mehr. Dem belgischen Künstler Jan Fabre und seiner Compagnie Troubleyn widmet das Festival eine umfangreiche Werkschau. Die junge Generation hat ihren Auftritt bei ImPulsTanz in den [8:tension] Young Choreographers' Series.

Über 190 Workshops und Research Projekte für zeitgenössischen Tanz und Körperarbeit für alle Niveau- und Altersstufen bietet das ImPulsTanz Programm von 17. Juli bis 18. August an.

Weitere Informationen:

[www.impulstanz.com](http://www.impulstanz.com)

**OdeonTanz 3: Kartographien des Körpers. Fremdheit als Bestimmung**

29.09.-15.10.2011, Wien

Wie schon die beiden erfolgreichen Vorgängerausgaben dieses jungen Festivals für Tanz (Kuratorin und Artist in Resi-

dence: Rose Breuss) wird auch OdeonTanz 3 in den großartigen Räumen des Odeon Theater stattfinden.

Verbindendes Thema nahezu aller Choreografien ist die Migration, denn: Keine Kunstform ist der Migration so eng verbunden wie der Tanz. Dabei geht es einerseits um äußere Bedingungen wie Internationalität, in Bewegung sein, um von einem Ort zu einem anderen zu gelangen, um Migration als persönliches Erleben der Flexibilität und Fähigkeit, Rollen und Orte zu wechseln. Zum anderen geht es um innere Bedingungen der Migration: Der Körper als Karte, die wechselnden Spannungsverhältnisse und Aggregatzustände des Körpers, Narration und Abstraktion, Wahrnehmung des anderen, Erzeugen von Spannungen und Entspannungen. Beide Kontexte von Migration hinterlassen Spuren im Körper und erzeugen eine ureigene Textur – Kartographie – des individuellen tänzerischen Körpers.

Zu sehen sein werden Choreografien u. a. von Rose Breuss, Elio Gervasi, Bert Gstettner, Nanina Kotlowski, Simon Mayer, Boris Nebyla, Anna Nowak, Harmen Tromp und Bruno Genty, Jianan Qu, Rikudnetto Dance Company, Karl Schreiner, Darrel Toulon.

Das Programm wird durch Publikumsgespräche, lectures, einen eigens zusammengestellten Büchertisch sowie das community-Projekt *mapping myself* ergänzt.

Weitere Informationen:

[www.odeontanz.at](http://www.odeontanz.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  
Mail: [office@freietheater.at](mailto:office@freietheater.at), [www.freietheater.at](http://www.freietheater.at)

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

Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht not-  
wendigerweise die Meinung der IG Freie Theaterarbeit wieder.

freie theater  


  
WIEN  
KULTUR

bm:uk

## Premieren

01.07.2011

**Philipp Kaplan: Miss Julie**  
Pygmalion Theater Wien  
01 929 43 43

06.07.2011

**Juren/Soulimenko/Riera/Lepka/  
Stermann: Versuchsperson Silke  
Grabinger**  
Toihaus Salzburg, sommerszene  
in Salzburg, 0662 843448

06.07.2011

**Fanni Futterknecht: I almost  
loved you**  
WUK Projektraum, 01 401 21 0

06.07.2011

**CABULA6: Hair**  
WUK Museum, 01 401 21 0

06.07.2011

**Brennesseln: Spare Grips**  
kleines theater salzburg  
0662 87 21 54

06.07.2011

**Ioan C. TOMA: Lysistrate**  
Burg Perchtoldsdorf  
01 866 83 400

07.07.2011

**hinterreithner/kern/zimmer-  
mann: here you are**  
kapuzinerberg, sommerszene in  
Salzburg, 0662 843448

08.07.2011

**KI Kürbis: Das Mädli aus der  
Vorstadt**  
Arkadenhof des Schlosses  
Burgstall  
03465 7038

09.07.2011

**Otmar Wagner: Die lange Nacht  
der Gitarrenzertrümmerung**  
WUK Projektraum, 01 401 21 0

13.07.2011

**Susanne Draxler: Schneewitt-  
chen & Co. Märchen im Jugend-  
verbot**  
Tschauner Bühne Wien  
01 914 54 14

15.07.2011

**ortszeit: Im Wald**  
großer asitz, leogang im pinzgau,  
0699 120 16 220

15.07.2011

**fluchtWEGe**  
Fachhochschule Kufstein, Aula /  
Kufstein, 0680 247 99 52

17.07.2011

**ortszeit: Die Eumeniden**  
tagbau inschlagalm/ schwarzleo,  
leogang im pinzgau  
0699 120 16 220

17.07.2011

**Nicole Peisl: Vielfalt**  
ImpulsTanz im Arsenal, Wien,  
[www.impulstanz.com](http://www.impulstanz.com)

20.07.2011

**Valerie Oberleithner: Splendid  
Isolation**  
ImpulsTanz im Kasino am  
Schwarzenbergplatz, Wien  
[www.impulstanz.com](http://www.impulstanz.com)

20.07.2011

**Melanie Maar: Spaces and Bones**  
ImpulsTanz im Kasino am  
Schwarzenbergplatz, Wien  
[www.impulstanz.com](http://www.impulstanz.com)

27.07.2011

**Peter Faßhuber: Woyzeck**  
Theater Oberzeiring  
0664 834 74 07

29.07.2011

**Meg Stuart & Philipp Gehma-  
cher: Maybe Forever**  
ImpulsTanz im  
Akademietheater, Wien  
[www.impulstanz.com](http://www.impulstanz.com)

30.07.2011

**Daniel Aschwanden & Choreo-  
graphers' Venture Group:  
Parcours II – urban transmedia**  
ImpulsTanz in Aspern  
Aerodrome, Wien  
[www.impulstanz.com](http://www.impulstanz.com)

04.08.2011

**Chris Haring / Liquid Loft:  
Wellness – ThePerfectGarden**  
ImpulsTanz im  
Palmenhaus, Wien  
[www.impulstanz.com](http://www.impulstanz.com)

07.08.2011

**Anna MacRae:  
Loud enough**  
WUK Saal, 01 401 21 0

08.08.2011

**2nd nature / Christine Gaigg &  
Bernhard Gander / Klangforum  
Wien: Seven Cuts**  
ImpulsTanz im Kasino am  
Schwarzenbergplatz, Wien  
[www.impulstanz.com](http://www.impulstanz.com)

10.08.2011

**Die Theaterachse:  
Spiel's nochmal, Sam**  
kleines theater salzburg  
0662 87 21 54

11.08.2011

**Maria Hassabi & Robert Steijn:  
Robert and Maria**  
ImpulsTanz im Kasino am  
Schwarzenbergplatz, Wien  
[www.impulstanz.com](http://www.impulstanz.com)

11.08.2011

**Michael O'Connor & Deborah  
Hay: News**  
ImpulsTanz im Kasino am  
Schwarzenbergplatz, Wien  
[www.impulstanz.com](http://www.impulstanz.com)

12.08.2011

**Die Theaterachse: Das  
Elfenkomp(I)ott**  
kleines theater salzburg  
0662 87 21 54

19.08.2011

**pink zebra theatre: Super Zoom**  
Dschungel Wien, 01 522 07 20 20

25.08.2011

**Oliver Vollmann: Herz.Kasperl**  
3raum-anatomietheater Wien,  
0650 32 33 377

05.09.2011

**Hubsli Kramar:  
Magic Afternoon**  
3raum-anatomietheater Wien,  
0650 32 33 377

22.09.2011

**Evelyn Fröhlich:  
Die Mitschuldigen**  
Theater Forum Schwechat  
01 707 82 72

29.09.2011

**Simon Meusburger: Freaks**  
Schubert Theater Wien,  
0676 443 48 60

*Weitere Programm-Infos online auf [www.theaterspielplan.at](http://www.theaterspielplan.at)  
sowie für Wiener Produktionen im Printformat [spielplan.wien](http://spielplan.wien)*

**Wir wünschen euch allen einen  
schönen, kreativ-erholsamen Sommer!**