

gift

Österreichische Post AG
Info.Mail Entgelt bezahlt

zeitschrift für freies theater

Thema: Tanz und Performance

Darf der Tanz in Österreich noch wachsen?

Andrea Amort

juli/august/september 07

Inhalt

editorial

aktuell

4 EON is alive

politik

8 Umstrittene Kuratoriumsentscheidungen
11 Entscheidungen im Sommerloch?
12 Gegenwartssplitter internationaler Kulturpolitik
15 Europäisch kooperieren und produzieren
15 Freies Theater in Deutschland
20 Aktuelle Fördertendenzen in der Schweiz

diskurs

25 Gastlichkeit und Zeit in Performanz und Theorie
28 VADA – Theaterconzeption für das 3. Jahrtausend

thema

30 Tanz und Performance
31 stück für stück: Begegnungen in Wellenbewegungen
36 Tanz die Transparenz

38 Aus der Gegenwart kann man sich nicht davonstellen
43 Wertzuschreibungsprozesse im Kontext
46 1 – 2 – 3 Generationen
52 Wahl der Delegierten zum TQW-Kuratorium

debatte

54 Nicht nachgedacht oder gar nicht erst gedacht?!
55 „Entweder oder“ statt „Weniger ist mehr“
57 Tod den Kuratoren! Oder: Wie schieße ich mir selbst ins Knie
59 Fragen über Fragen zur sogenannten Theaterreform

service

60 Intern
61 News
62 Aus der Szene
63 Ausschreibungen
66 Festivals
68 Premieren

editorial

Liebe LeserInnen,

Aus der Sorge, die Sommer-*gift* könnte in diesem Jahr eher ‚dünn‘ ausfallen, ist mit insgesamt 68 Seiten unerwartet die bislang längste Nummer geworden – wir hoffen, Inhalt und Qualität überzeugen ...

Meinem Bericht über das European Off Network Meeting in Brescia folgt in der Sparte Politik ein kleiner Parforce-Ritt vom Regionalen bis zum Internationalen: Barbara Stüwe-Eßl analysiert die letzten Kuratoriumsentscheidungen der Stadt Wien, gefolgt von einer aktuellen Zusammenfassung der derzeit bundespolitisch relevanten Problemlagen sowie einem Seitenblick auf internationale Themen – auch die Europäische Union hat endlich erkannt, dass darstellende KünstlerInnen derzeit zu den prekärsten Berufsgruppen gehören. Als Plädoyer für eine grenzüberschreitende Aufwertung des freien Theaters schließen sich zwei sehr kompakte Beiträge von Günter Jeschonnek, Geschäftsführer des Fonds für darstellende Kunst, aus der frisch erschienenen Tagungsdokumentation *Freies Theater in Deutschland* sowie ein Forschungsbericht von Philippe Bischof zur Schweizer Situation an, die die gegenwärtigen Förderstrukturen, Probleme und Perspektiven unserer deutschsprachigen Nachbarländer dokumentieren.

Im Diskurs präsentiert Angela Heide das Projekt *Philosophy on Stage* von Arno Böhler und Susanna Ganzer. Felix Strasser stellt das vom russischen Futurismus inspirierte Konzept VADA (Verein zur Anregung des dramatischen Appetits) vor, mit dem er und Boris Randzio versuchen, eine grenzüberschreitende Zitatnost-Achse Klagenfurt/Berlin/Moskau zu ermöglichen.

Den Schwerpunkt dieser *gift* zum Thema Tanz und Performance eröffnen Daniel Aschwanden und Paul Wenninger in der Reihe *stück für stück* mit einem Gespräch über ihre letzten Produktionen. Marty Huber berichtet unter dem pro-

grammatischen Titel *Tanz die Transparenz* über den Tanz- und Performance-Diskurs der KünstlerInnenplattform und der IG, auf dem Andrea Amort einen wunderbar weitsichtigen historischen Aufriss der Geschichte des österreichischen (freien) Tanzes vortrug und Tasos Zembylas ein grundlegendes Input über Wertzuschreibungsprozesse im kulturpolitischen Kontext gab. Ihren Beiträgen folgt ein Gespräch mit Bert Gstettner, Philipp Gehmacher und Claud Wagner zu Produktionsformen, Generationsfragen und Labels sowie ein Bericht zur Wahl der Delegierten ins TQW Kuratorium – wir gratulieren Marty Huber und Silvia Both.

In der Debatte dokumentiert Victoria Moritz die Absetzung der Produktion *Fast Food* von Anna Hauer am Tag der Premiere durch den Intendanten des Grazer Theaters Next Liberty. KosmosTheater-Intendantin Barbara Klein bezieht kritisch Stellung zu meinem Strukturartikel in der letzten *gift* – (du hast vollkommen recht, Barbara!). Anschließend folgt eine aktuelle Debatte: die KünstlerInnen-Plattform ZORN-Umleitung stellt ihr Manifest gegen die Wiener Theaterreform vor, auf das Nicole Delle Karth mit einer Entgegnung reagiert.

Im Serviceteil schließen sich der Bericht über ein Bundeslandtreffen in Kärnten und ein Blick von Mira Luna auf die Podiumsdiskussion *Autoren im Jugendtheater* sowie Hinweise auf Ausschreibungen und prominente Festivals im Juli, August und September an.

Die nächste *gift* erscheint aufgrund einer redaktionellen Umstellung erst Anfang Oktober. Bis dahin wünschen wir allen einen produktiven, sonnigen, erholsamen Sommer und viel Spaß bei der Lektüre!

Sabine Kock

aktuell

EON is alive

European Off Network Meeting in Brescia (Italien), Mai 2007

Ein Bericht von Sabine Kock

Kurz vor Weihnachten 2005 erreichte mich ein mail aus Italien – Davide Antonio und Antonella Cirigliano hatten unsere Präsentation des EON-Netzwerks auf dem IETM-Treffen in Utrecht gehört und waren begeistert: „We plan to build up a new festival in our region and we want to network international. We think, we can organize a meeting like St. Pölten“.

Ich hab dieses mail zunächst gar nicht ernst genommen und geantwortet, so ein Treffen würde ca. 100.000 bis 150.000 Euro kosten mit Raummieten, ReferentInnen, künstlerischem Programm, Unterkunft und Verpflegung der Teilnehmenden, anteiligen Reisekosten, Werbung, Koordinationskosten und ein paar Shuttlebussen. Prompt kam retour: ja das könnten sie sich vorstellen!

Zwei Monate später reisten Davide und Antonella an. Die Situation in Italien – damals noch unter der Berlusconi-Regierung – war alles andere als rosig. Durch die Presse ging die drohende Schließung der Mailänder Scala aufgrund fehlender Budgets und im Bereich der Freien gab es fast kein öffentliches Geld mehr. Teilweise hatten sich Gemeinden und Regionen entgegen der Berlusconi-Politik zu regionalen Netzwerken zusammengeschlossen, doch unsere neuen Partner hofften zu der Zeit auf eine weitgehende Finanzierung durch private Sponsoren: Der Reifenhersteller Pirelli und eine Bank waren im Gespräch, zudem ein starker Partner aus der Region, der ein gerade auf privater Basis entstehendes Kulturareal in Brescia als möglichen Ort für das Treffen kostenlos einbringen wollte.

Im Juli 2006 sind wir zu dritt zu einem Planungstreffen nach Brescia gereist bzw. mitten ins Hinterland der Lombar-

dei, wo Michele Losi ein Festival ausrichtet. Dort brüteten wir drei Tage über mögliche Themen und Formate, über die bestmögliche Koppelung von Meeting und Festival, haben sinniert, Räume angeschaut, Konzeptionen diskutiert ...

Am Ende waren drei Themen klar:

- theater in/and war,
- women in/and theater und
- performing arts and media – mit der Hintergrundfrage,

inwieweit gegenläufig zur Tendenz des Verschwindens der Körper von der Bühne gegenwärtig eine Art re-embodiment, also Performance mit starker Körperpräsenz sich etablieren würde.

Hinzukommen sollte die soziale Frage des multiprofessional artist sowie ein Raum, um eine nachhaltige Entwicklung des EON-Netzwerks gemeinsam weiter zu besprechen.

Bei den Festivalplanungen haben sich unsere Partner auf harte Bedingungen eingelassen: Ein Akrobatik- und Zirkusfestival in Brescia bringt jährlich zwischen 10.000 und 15.000 Zuschauer in ein zentrales Zelt – so sollte das neue Festival auch verpflichtet werden, mindestens 10.000 Zuschauer anzulocken. Als Schnittstelle von Festival und Treffen wurde eine „Infinity Box“ vereinbart – eine offene Bühne, auf der Mitglieder des EON-Netzwerks auftreten können sollten. (Das Format wurde am Ende zu lowcost Bedingungen realisiert, was in der Planung durchaus problematisch zu bewerten ist. Als einzige EON Partnerin zeigte darin Semolina Tosic aus Barcelona eine installative Kurzversion ihrer aktuellen Performance *Lenin is mine.*)

*I have not been happy like this the last three years
and I don't want to be forced to go back
into my reality of Gaza Strip*

Rajad Abusierrieh

Am Rande des IETM-Meetings in Helsinki im Spätherbst 2006 wurde in einer größeren Gruppe fundiert weiter geplant – Gunnar Gunnsteinson und Aino Freyja Järvalä von der isländischen IG (ja die gibt's!) brachten sich mit unverbrauchtem Elan und kritischer Verve ein und im Februar 2007 konnten wir die Struktur des Treffens und das Programm auf einem Pre-Meeting mit etwa 15 Personen in Brescia finalisieren – grandios moderiert von Richard Sobey aus England!

Dazwischen lagen grundlegende Veränderungen der Rahmenbedingungen und diverse Turbulenzen: Durch die Wahl Romano Prodis und die politischen Veränderungen in Italien wurde es für unsere Partner möglich, sowohl das Festival als auch das EON-Meeting weitgehend aus öffentlichen Mitteln zu bestreiten (die politischen Hintergründe sind dabei jedoch nicht einfach, sondern sehr komplex).

Gleichzeitig hatte der starke Partner, der eigentlich nur die Räume im Nave di Harlock zur Verfügung stellen wollte, die Gesamtkoordination institutionell übernommen, das IKOS-Festival stärker nach ökonomischen Gesichtspunkten ausgerichtet, Antonella aus einem ursprünglichen Vierer-Team als künstlerische Leitung angestellt, während Davide sich außen vor fand, jedoch mit einer Produktion auf das Festival eingeladen wurde. Die inhaltliche Leitung des Meetings übernahm auf sehr integere Weise in Italien Michele Losi, Regisseur, Lehrer und Philosoph aus Mailand; die Koordination vor Ort Anna Berna und Edwige Paulin. Die nicht immer klaren Kompetenzen in Italien und zwischen uns allen erzeugten insgesamt eine etwas komplizierte Kommunikation, aber die Realisation gelang:

Das Meeting

In der zweiten Mai-Woche 2007 fand im Rahmen des neu initiierten IKOS (International Kirmes on Stage) Festivals das zweite große EON (European Off Network) Treffen mit 200 TeilnehmerInnen aus über 28 Nationen statt – und die über hundert euphorischen Rückmeldungen in der offenen EON-Mailinglist zeigen: Brescia war amazing!!!

Der Ort Nave di Harlock war ideal für ein Treffen, zudem sich bei bestem Wetter ein guter Teil aller informellen

Kommunikation im offenen Zelt bzw. im Freien abspielen konnte. Bestes Zeichen dafür, dass hier Vernetzung wirklich stattfand: schon morgens in den Shuttlebussen herrschte – nach sehr kurzen Nächten – reges Stimmengewirr und nicht müdes Schweigen ... Doch zum Programm:

Michele eröffnete das Meeting philosophisch mit Walter Benjamins Engel der Geschichte, der über uns wachen sollte. Mimma Gallina und ich umrissen den Horizont des Treffens in einem Dialog über „Big questions“ der freien Theaterarbeit – von Produktionsformen auf der Grundlage der allseits prekären Arbeitsbedingungen, der Innovationskraft und Relevanz bis hin zu Visaproblemen, die eine Freizügigkeit und Mobilität für viele KünstlerInnen unmöglich machen.

Theater and/in war

Zorica Gudovic, Hauptrednerin im Panel Theater and/in war, konnte aus Serbien nicht anreisen, weil ihr das Visum verweigert wurde, eine numerische Schikane: acht Visa aus Serbien wurden bewilligt, das neunte verweigert. Statt ihres geplanten Vortrags zeigten Ali und Rajad aus Gaza, Lisa, Gil und Pablo aus Israel, Jeton aus dem Kosovo und Noe aus Kroatien kurze Videoausschnitte aus ihrer Arbeit. Die Parallelsessions an zwei langen Nachmittagen zum gleichen Thema ermöglichten etwas, das vielleicht nicht planbar ist: Da saßen freie Theaterleute aus aktuellen Krisenregionen wie Gaza und Israel, Kosovo und Serbien, Bosnien und Kroatien zusammen in einem Raum und sprachen darüber, wie freies Theater in solchen Krisenzeiten möglich ist, warum es nötig ist, wie sie arbeiten. Menschen, die in ihren Ländern gar keine Möglichkeit zu einem Dialog haben – für die ein solcher sogar lebensbedrohlich sein könnte, wie für Ali und Rajad, die zurückgekehrt sind in die eskalierende Situation im Gaza und derzeit unter akut bedrohlichen Bedingungen dort leben und nicht ausreisen können. In Brescia entstand ein „Dritter Ort“ außerhalb der Kriegsrealität und Krisengebiete und alle, die dabei waren, haben die Brisanz und Verantwortung für die Situation gespürt.

Allen ist es ein großes Anliegen, an der Ermöglichung eines solchen Dialogs weiter zu arbeiten – via Internet und in

In Brescia entstand ein „Dritter Ort“ außerhalb der Kriegsrealität und Krisengebiete und alle, die dabei waren, haben die Brisanz und Verantwortung für die Situation gespürt.

der Wirklichkeit. Noe Ammar Soficci versucht Produktionen aus Krisenregionen der Welt zum PUF-Festival nach Kroatien einzuladen, um gleichfalls dort künstlerische Begegnungsmöglichkeiten zu schaffen, mit denen die Unmöglichkeit eines Dialogs überwunden werden kann.

Workshops

Jeton Nezirai bot in seinem Workshop Erfahrungen aus zwei Projekten mit Angehörigen von „Missed Persons“ aus dem Kosovo, aber auch aus Serbien an. Psychologisches, Ästhetisches und Politisches wurden dabei von den Teilnehmenden durchaus kontrovers diskutiert. Theater scheint im Balkanraum – bezogen auf die Konflikte der jüngsten Vergangenheit – als symbolischer Erlebnisraum begriffen zu werden, in dem die Traumata des Erfahrenen enttabuisiert und in der Darstellung (kathartisch?) durchlebt werden können.

Lisa Jacobson und Gil Becher boten einen auf Körperarbeit orientierten Workshop an. Das Arma Theater arbeitet vom Grundansatz der Komik ausgehend mit Elementen des Buffo, mit Groteske und Überzeichnung. Das wirkungsästhetische Ziel ist hier nicht kathartisches Durchleben, sondern im Lachen Abstand gewinnen können, „Heilung“ durch Komik und Verfremdungen der bedrohlichen Realität – das teilen sie mit Pablo genauso wie mit Ali und Rajad.

Einen dritten Workshop bot Markus Kupferblum zum Thema Masken unter wachsender Begeisterung der Teilnehmenden an. Von der Antike bis hin zur Comedia dell'Arte wurden hier Maskentypen erarbeitet und erklärt. (Ich persönlich habe ja diverse, wenn auch z.T. verfremdete Comedia Elemente in den Aufführungen des Festivals entdeckt – als ob die sich als Subvokabular konsequent durch die italienische Theaterlandschaft ziehen)

Women and Theatre

Im Panel Women and Theatre schilderte auf der Podiumssession Jadranka Andjelic sehr eindrucksvoll, wie die Arbeit in ihrem Netzwerk in Belgrad und in ihrem Theater immer mehr feministische Elemente enthalten hat – und das Bewusstsein hierin sensibel und kritisch zu sein, sich ganz selbstverständ-

lich aus der kulturpolitischen und künstlerischen Arbeit ergab. Leider musste Barbara Klein kurzfristig ihre Teilnahme absagen, die Arbeit des KosmosTheaters wäre ein wichtiger Kontrapunkt für das Panel gewesen.

An der ebenfalls über zwei Nachmittage verlaufenden Parallelsession habe ich nicht teilgenommen – aber wir planen im Herbst eine Veröffentlichung aller Berichte in der *gift*.

Theater und Medien

Im Panel Theater und Medien wurden Ariella Vidak, ihr technischer ‚Zauberer‘ und Marco Cavalcoli von Fanny and Alexander profund von Davide Antonio moderiert.

Ariella hat über ein Jahrzehnt ein komplexes System von Sensoren entwickelt, die ihre Bewegungen in Musik und Lichteffekte umsetzen, Aktion und Reaktion sind hier in einem sehr spezifischen Wechselspiel, da sie in die entstehenden Effekte, die sie selbst erzeugt, dann wiederum interaktiv eingreifen kann. Wichtig für ihre Arbeit wäre nach wie vor eine sensible und nachhaltige Erarbeitung der technischen Möglichkeiten und ihre Internalisierung für ein authentisches Körperspiel.

Marco schilderte, wie Medienarbeit, Projektionen, überlappende Screens und Effekte der Wechselwirkung von Bühnengeschehen und Screens für die in Italien sehr prominente Gruppe Fanny und Alexander zunehmend wichtig geworden und aus der gegenwärtigen Arbeit nicht wegzudenken wäre.

Ein bestürzendes Detail am Rande: obwohl Fanny und Alexander derzeit die wohl international bekannteste freie Gruppe Italiens ist und auf diversen internationalen Festivals programmiert wird, sind die budgetären Grundbedingungen derzeit miserabel. Die Gruppe hat deshalb beschlossen, im Jahr 2007 sämtliche Subventionen in Produktion und Promotion zu stecken und sämtliche Mitglieder verzichten für dieses eine Jahr gänzlich auf Einkommen und leben von Zweit- und Drittjobs.

In der Parallelsession zu Theater und Medien saßen Theaterleute, die ihr Konzept gänzlich medialer Arbeit verschrieben haben mit solchen, die puristisch eine Medialisierung grundsätzlich ablehnen. So entwickelte sich in diesem Panel

eine sehr grundlegende Debatte Philosophie, Praktikabilität, Realitäts- und Wirkungsverständnis sowie generelle Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der Dimension von Medien auf dem Theater.

Auch diese Debatte sowie die Problemlagen und Ergebnisse der von Rolf Sossna moderierten Parallelsession zur Frage des Multiprofessional Artist sollen in der kommenden *gift* ausführlicher dokumentiert werden.

Verhältnis zwischen freiem und institutionalisiertem Theater

Aino Freyja Järvalä war mit fünf Kolleginnen aus Island ange-reist und moderierte das Paneel zur Frage des Verhältnisses zwischen freiem und institutionalisiertem Theater. Hier kam nochmals die überall zu Tage tretende Aktualität einer grenz-überschreitenden prekären Arbeits- und Existenzsituation im Bereich des freien Theaters massiv zur Sprache und die Isländerinnen erzählten vom letzten kulturpolitischen Clou: den Isländischen freien Theaterschaffenden ist es gelungen durchzusetzen, dass die Landes- und Stadttheater 10 % ihres Budgets aufwenden müssen für Schnittstellen zum Freien Theater und für Koproduktionen in diesem Bereich – bzw. dafür sogar zusätzliches Geld zu erhalten. Dies ist in der Realität jedoch nicht in Produktivmittel geflossen, die den freien Theaterleuten zugute gekommen sind. Vielmehr wurden sie „kostenlos“ eingeladen, ihre Produktionen in den öffentlichen Häusern zu zeigen. Die zusätzlichen Mittel blieben im Haus (wurden für Technik etc. deklariert), es wurde ohne Gagen gespielt, den Werbeeffect hatten jedoch die Häuser, die so zu einem kostenlosen Mehrwertprogramm kamen – eine ungeahnte Wendung, die wir uns für Österreich als Gefahr merken können, wenn wir Schnittstellenformate fordern.

Ein positives Beispiel von Kooperation gab es aus Belgrad: Hier standen diverse freie Gruppen in einer konkur-renten Einreichung um einen begehrten Theaterraum. Doch statt sich der Konkurrenz auszusetzen, haben sich die Grup-pen zusammengetan, den Raum erstritten und werden ihn künftig gemeinsam bewirtschaften.

Die Zukunft des EON-Netzwerks

In der Plenardiskussion über die Zukunft von EON gelang Sean Aita als Moderator ein Meisterstück offener und gleich-zeitig effektiver Kommunikation: Bedürfnisse und Ziele des Netzwerks, aber auch Probleme und eine Spotlightbewertung des Meetings selbst konnten in jeweils 10minütigen Klein-gruppendiskussionen diskutiert und gesammelt werden und wurden dann im Plenum präsentiert. EON-Meetings stehen dabei weiterhin im Zentrum des Netzwerks, besonders gut angekommen sind die begleitenden und zum Teil spontan während des Meetings angebotenen Workshops.

Ergänzt werden soll das Format durch die Möglichkeit von Arbeitstreffen, in denen Theaterschaffende mit gemein-samen Interessen eine, zwei oder sogar vier Wochen gemein-sam arbeiten können.

Ergebnis der plenar abgestimmten weiteren Diskussion war: EON soll sich weiter als offenes informelles Netzwerk entwickeln, ein Social-Network wurde im Internet eingerich-tet. Wenn es nötig wird, EON für eine Einreichung als einen formalen Verein anzumelden, ermächtigen die Mitglieder die aktive Kerngruppe, dies zu tun. Die Kerngruppe ist offen, eine Mitarbeit jederzeit möglich – und wir möchten versuchen, wieder für jedes Land Key-Persons zu aktivieren.

Voraussichtlich vom 26.-28. September 2007 wird in Belgrad das nächste kleine, eher organisatorische Meeting stattfinden um zu besprechen, wie wir strategisch weiter vor-gehen, mit welchem Konzept eine Einreichung bei Culture 2007 möglich ist etc. Vorüberlegungen hierzu laufen derzeit über die EON-Mailingliste und können im Social-Network diskutiert werden.

Fazit: EON is alive

- und unerwartet viele menschlich und theatral konkrete Vernetzungen finden bereits statt – auch ohne dass das dem Netzwerk als Hyperinstanz bekannt ist ...!

Eintragung in die EON-Mailingliste ist jederzeit möglich. Kontakt: b.stuewe-essl@freietheater.at

politik

Umstrittene Kuratoriumsentscheidungen

Von Barbara Stüwe-Eßl

Die neuen KuratorInnen der Stadt Wien, Marianne Vejtisek, Angela Glechner und André Turnheim, haben ihre ersten Empfehlungen zu den Projekteinreichungen (Einreichtermin 15. April 2007) abgegeben. Dabei haben sie einen wichtigen Schritt Richtung Transparenz getan – sie veröffentlichten Informationen über empfohlene Projekte und ihre Entscheidungsbegründungen auf ihrer neuen Homepage: www.kuratoren-theatertanz.at.

Mit inzwischen üblicher Zeitverzögerung wurden diese Entscheidungen fast fünf Monate nach dem Einreichtermin und nach der Deadline der nächsten Einreichfrist am 15. Mai bekannt gegeben. Ende Juni standen die schriftlichen Zusagen für die empfohlenen Projekte und Jahresförderungen noch immer aus. Entsprechend dem Vorspann der Empfehlungen („Achtung: Die Beträge bedürfen noch der Genehmigung durch die zuständigen Gremien der Stadt Wien. Förderung ist erst dann rechtsgültig, wenn eine offizielle Verständigung durch die Kulturabteilung erfolgt“) scheinen die Empfehlungen trotz vertraglicher Absicherung der KuratorInnen, jährlich über eine Summe von 2,4 Millionen Euro Empfehlungen mit Umsetzungsgarantie abgeben zu dürfen, noch nicht gesichert bzw. das von ihnen vergebene Budget ist zum Zeitpunkt der Vergabe noch nicht vom Gemeinderat beschlossen.

Von 214 eingereichten Projekten und Jahresprogrammen wurden 45 als empfehlenswert gelistet, 20 davon gehen über Projektförderungen hinaus.

Insgesamt haben die KuratorInnen Empfehlungen für Förderungen von September 2007 bis August 2009 mit einer

Gesamtsumme von 2.736.400 Euro abgegeben. Diese teilt sich wie folgt auf:

09-12/2007: 1.324.400 Euro

01-12/2008: 1.282.000 Euro

01-09/2009: 499.000 Euro

(Gesamtsumme der Projektförderempfehlungen 2007: 2.534.400 Euro; zum Vergleich: 2006 wurden Projektförderungen in Höhe von 2.664.100 empfohlen.)

Die Entscheidung enthält nicht mehr nur Reihen, sondern elf 1-Jahresförderungen und neun 2-Jahresförderungen. Nach wie vor sieht die Theaterreform eine Aufhebung der Spartenentrennung vor, dennoch folgt hier ein Versuch unsererseits, eine Spartenzuteilung zu treffen, um Gewichtungen nachvollziehbar zu machen:

A) 2-Jahresförderungen

(gesamt 755.000 Euro/Theaterjahr)

- 5 im Bereich Tanz/Performance (Artificial Horizon, liquid loft, mumbling fish, perFORM, Verein Imeka; gesamt 280.000 Euro pro Jahr),

- 2 für Musiktheater (Musikwerkstatt Wien, Sirene Operntheater; gesamt 250.000 Euro/Jahr),

- 1 für den Bereich Theater für junges Publikum (foxfire; 55.000 Euro/Jahr),

- 1 für Theater (Theatercombinat; 170.000 Euro/Jahr)

B) Jahresförderungen

(gesamt 760.000 Euro)

- 3 im Bereich Tanz/Performance (im_flieger, homunculus, Chimera; gesamt 130.000 Euro/Jahr)
- 2 im Bereich Theater für junges Publikum (Assitej Austria, Szene Bunte Wähne; gesamt 120.000 Euro/Jahr)
- 6 im Bereich Theater/spartenübergreifend (Echoraum, Generationentheater, iffland und söhne, nomad theatre, Palast Theater Wien, theater wozek; gesamt 510.000 Euro/Jahr)

Bei diesen längerfristigen Empfehlungen fällt auf, dass von 20 Förderungen insgesamt nur 3 in den Bereich Theater für junges Publikum fallen – das ist eine traurige Fortschreibung der in diesem Bereich weniger als in anderen Bereichen stattfindenden längerfristigen Förderung (vgl.: in der vierjährigen Konzeptförderung wurden von 13 geförderten freien Gruppen nur zwei im Bereich Theater für junges Publikum tätige gefördert [Konnex und Lilarum]). Zwei dieser Förderungen, Assitej und Szene Bunte Wähne, sind keine Produktions-, sondern Strukturförderungen. Die Theaterjury hatte allein für diesen Bereich zusätzliche Förderungen in Form von Auslobungen in Höhe von 200.000 Euro empfohlen. Zum Vergleich: im Jahr 2007 wurden im Rahmen der Projektförderung ca. 423.000 Euro für den Bereich Theater für junges Publikum empfohlen.

Die durch die Theaterjury empfohlenen Auslobungen, die insgesamt jährlich mit 700.000 Euro dotiert sein sollten (Bereich Interkulturalität 350.000 Euro, Nachwuchsförderung im Bereich Tanz 150.000 Euro, Nachwuchs 150.000 Euro und Theorie 50.000 Euro), können bei insgesamt stagnierendem Budget nicht durch die Bemühungen der KuratorInnen mit spezifischen Empfehlungen innerhalb der Projektförderung ausgeglichen werden.

34.900 Euro werden aktuell der Förderung von Nachwuchs im Theater- und Tanzbereich gewidmet – diese Summe kann der empfohlenen Auslobungssumme für Tanz und Performance-Nachwuchs von jährlich 150.000 Euro nicht gerecht werden.

Die Wichtigkeit der ebenfalls durch die Theaterjury empfohlene, gesonderte Auslobung für inter-, multikulturelles- und fremdsprachiges Theater wird durch das marginale Aufscheinen von Empfehlungen in diesem Bereich unterstrichen. Sollten in diesem Segment wenige Projekte eingereicht worden sein, unterstreicht dies, dass gesonderte Auslobungen (und damit verbundener verstärkter Informationen über diese Möglichkeit) äußerst wichtig für verstärkte Impulsgebung in diesem Bereich sind. Dies gilt auch für andere Auslobungsbereiche.

Die Spartenzuteilung für die Förderempfehlungen 2007 sieht – mit Unschärfen – folgendermaßen aus:

Theater für junges Publikum:	443.000
Musiktheater:	283.000
Theater:	867.400
Schnittstelle Theater/Performance:	25.000
Tanz/Performance:	798.500
nicht zuordenbar:	117.500

Eine Erhöhung der Projektförderungen auf jährlich 4 Millionen Euro steht nach wie vor aus. Dies wäre eine Maßnahme, die – gekoppelt mit der zusätzlichen Fördersumme der durch die Theaterjury empfohlenen Auslobungen – wesentlich dazu beitragen könnte, der Theaterreform zu mehr Glaubhaftigkeit und Akzeptanz zu verhelfen.

Open House der KuratorInnen und ZORN-Umleitung

Am Montag, den 18. Juni 2007 luden die KuratorInnen der Stadt Wien – Angela Glechner, Marianne Vejtisek und André Turnheim – freischaffende Theater-, Tanz- und PerformancekünstlerInnen zum Gespräch und Open House in den Dschungel Wien. Eine Gruppe von KünstlerInnen lud zur gleichen Zeit KollegInnen zur ZORN-Umleitung, einer Alternativveranstaltung, die parallel zum KuratorInnengespräch im Freiraum stattfand. Inzwischen hat sich aus der Initiative der „Salon Zorn“ entwickelt, „eine offene Plattform für alle, die nicht bereit sind, die Zumutungen der s.g. Wiener Theaterreform wortlos zu schlucken“. Salon Zorn trifft sich bis auf weiteres jeden Montag ab 17 Uhr im Freiraum/quartier 21. Tanz-, Theater- und Kulturschaffende aller Sparten sind herzlich eingeladen, ihre Anliegen vorzubringen, mit KollegInnen Erfahrungen auszutauschen und an Diskussion teilzunehmen. Vor allem aber geht es darum, dass der angestaute Zorn gemeinsam in produktive, konkrete Lösungen und Aktionen umgewandelt wird.

In der Szene hat diese Parallelität einige Unruhe hervorgerufen und uns als IG, die beide Veranstaltungen gleichwertig angekündigt hat, den Vorwurf eingebracht, eine mögliche Spaltung der KünstlerInnen voranzutreiben. Vorstand und Team der IG Freie Theaterarbeit hoffen jedoch, dass unsere Weitergabe von Informationen über beide Veranstaltungen nicht notwendig zu aktuellen Spaltungen von KünstlerInnen führen wird, sondern auch den Beginn einer produktiven und die gegenwärtigen Prozesse und Strukturen substanziell hinterfragenden Auseinandersetzung darstellen kann.

Gruppe/Projekt	Art der Förderung	09-12/07	01-12/08	01-08/09
Artificial Horizon, Milli Bitterli/ 2-Jahresförderung	2 Jahresförderung	16.000	50.000	34.000
Assitej Austria/ Jahressubvention	Jahreszuschuss	6.000	14.000	
Club Real_Österreich/ Insektenbelustigung	Projektförderung	25.000		
dis.danse / views part one	Projektförderung	18.000		
Dreizehnterjanuar/				
Nicht nicht nicht nicht nicht genug Sauerstoff	Projektförderung	17.000		
Echoraum / Jahreszuschuss	Jahreszuschuss	20.000	40.000	
Erfolgstheater / Wir machen weiter mit Sex und Gewalt	Projektförderung	23.000		
Generationentheater – Erinnerungstheater / Zeitschritte 5	1 Jahresförderung	6.000	14.000	
Gesellschaft für subventionierte Kunst/ Neues Projekt	Projektförderung	40.000		
god's entertainment / Eröffnung dietheater	Projektförderung	20.000		
iffland und söhne / salon 5	1 Jahresförderung	30.000	60.000	
Junod Jerome / Gesäubert	Nachwuchsförderung	6.400		
Kasal / karl karner gestorben am....	Nachwuchsförderung	7.500		
Kunstgriff / Heimat	Projektförderung	30.000		
L8! – Theater im 21. Jahrhundert / Psychose	Projektförderung	13.500		
liquid loft / posing projekt	2 Jahresförderung	23.000	70.000	47.000
Märchenbühne Der Apfelbaum / Dornröschen	Projektförderung	11.000		
moki / Versprochen ist Versprochen	Projektförderung	15.000		
Musikwerkstatt Wien / Les Cenci und La Diavolessa	2 Jahresförderung	43.000	130.000	87.000
nomad theatre / Jahresförderung	1 Jahresförderung	16.000	34.000	
Palast Theater Wien / Labor der Niederlagen	1 Jahresförderung	50.000	100.000	
perFORM / 2-Jahresförderung	2 Jahresförderung	20.000	60.000	40.000
Pop Up Theater / Live Fast – Die Young	Projektförderung	28.000		
progetto semiserio / Romeo +/- Julia	Projektförderung	30.000		
Sirene Operntheater Wien / 2-Jahresförderung	2 Jahresförderung	40.000	120.000	80.000
Szene Bunte Wähne /Szene Bunte Wähne Tanzfestival	1 Jahresförderung	30.000	70.000	
Tanz Theater Performance / Im_flieger	1 Jahresförderung	20.000	40.000	
Tanztheater Springschuh / Max & Moritz	Projektförderung	20.000		
The kissinsky family / Happy Failing	Nachwuchsförderung	7.500		
Theater Foxfire / 2-Jahresförderung	2 Jahresförderung	25.000	55.000	30.000
Theater ISKRA / Wenn ich wieder klein bin	Projektförderung	28.000		
theater.wozek / Jahresförderung	1 Jahresförderung	33.000	67.000	
theatercombinat / 2-Jahresförderung	2 Jahresförderung	ältere Zusage	170.000	114.000
Theaterverein Homunculus / 2-Jahresförderung	1 Jahresförderung	23.000	47.000	
Verein Chimera / Das Pathosbüro	Jahreszuschuss	13.000	27.000	
Ver. IMEKA / 31 Shots, Serformance Series, Pieces, Double	2 Jahresförderung	13.000	40.000	27.000
Verein Kinoki / Date your destiny	Projektförderung	9.500		
Verein Mumbling Fish / 2-Jahresförderung	2 Jahresförderung	20.000	60.000	40.000
Verein THEATRE / König & König	Projektförderung	19.000		
Verein TiyatroBrücke / Nach der Grenze	Projektförderung	40.000		
V.z.F.v.Theaterkunst & Kulturprojekten / generation express	Projektförderung	10.000		
Verein zur Zeit – Ch. Bochdanský / Faust-spielen	Projektförderung	15.000		
Verein zur Zeit – Rose Breuss / Paradise Lost – Exit Eden	Projektförderung	25.000		
Wiener Klangwerkstatt / Celestina	Projektförderung	39.000		
Zoon Musiktheater / Musiktheaterprojekt	Projektförderung	25.000		

Die Theaterreform ist nach wie vor ein brennendes Thema. Vieles ist ungelöst und befindet sich in Schwebelage. Die erhoffte Freisetzung von Mitteln, eine deutliche Erhöhung des Projektbudgets, die Einrichtung eines eigenen Budgets für Auslobungen und vieles andere sind nach wie vor nicht realisiert. Viele Probleme ergeben sich jetzt erst – wie etwa auch die ZORN-Umleitung klar zeigt. Selbstverständlich haben ver-

schiedene KünstlerInnen verschiedene Meinungen zu diesem Thema. Wir geben dieser Auseinandersetzung gerne Raum.

In dieser Ausgabe der *gift* veröffentlichen wir in der Rubrik Debatte den Protest „Entweder oder“ statt „weniger ist mehr“ des Teams ZORN-Umleitung und stellen diesem Protest die Argumentation von Nicole Delle Karth, die all das aus einer anderen Warte sieht, gegenüber (Seite 55).

Nebenstehend: Förderempfehlungen der KuratorInnen der Stadt Wien zum Einreichtermin 15. Jänner 2007

Die Beträge bedürfen noch der Genehmigung durch die zuständigen Gremien der Stadt Wien – Förderung ist erst dann rechtsgültig, wenn eine offizielle Verständigung durch die Kulturabteilung erfolgt.

Entscheidungen im Sommerloch?

Bundespolitik im Spotlight

Von Sabine Kock

Grundsätzlich wird von Seiten der Bundespolitik kurzfristig keine neue Agendenverteilung zwischen Städten, Bund und Ländern diskutiert (wie aktuell in der Schweiz: Städte und Länder bewerkstelligen Produktionsbudgets, der Bund sorgt für nationale und internationale Mobilität, Distribution und Diffusion), es bleibt beim derzeitigen System, in dem auch der Bund Zuschüsse zu Produktionsbudgets gibt. Im Zuge dessen werden sukzessive die BundesbeiratInnen neu besetzt. Barbara Anne Bißmeier und Erika Zabrsa sind nach sechsjähriger Tätigkeit aus dem Bühnenbeirat ausgeschieden, Sabine Perthold und Caro Wiesauer nachgerückt. Im Tanzbeirat sind die ehemalige Wiener Kuratorin Anna Thier und die Salzburgerin Bertie Ambach neu hinzugekommen. Im Herbst stehen weitere Neubesetzungen an. Die bisherigen Besetzungen werden von Seiten der KünstlerInnen zum großen Teil kritisch bewertet. Wir haben von Seiten der IG hierzu bereits einige Vorschläge eingebracht und bitten alle, die gute Ideen bzw. selbst Interesse haben, sich formlos bei uns zu melden.

Mit der Initiative TIGA (Tanz in ganz Austria) hat eine AG des Roundtable Tanz und Performance einen Meilenstein in Richtung Mobilität als Konzeptvorschlag im Ministerium eingebracht, der gegenwärtig innerhalb der AG noch weiter entwickelt wird, während die Verhandlungen mit dem Ministerium angelaufen sind. Ein erstes Gespräch hat stattgefunden, leider gab es nicht gleich eine Zusage, sondern lediglich

Aufmerksamkeit und Wohlwollen gegenüber dieser bundesweiten Initiative, in der erstmalig in Österreich VeranstalterInnen und KünstlerInnen gemeinsam an einem Modell für bessere Vernetzung und österreichweite Mobilität im Bereich Tanz und Performance arbeiten.

Im Bereich des Künstlersozialversicherungsfonds-Gesetzes ist mittlerweile Konsens, dass die dringend anstehenden Reparaturmaßnahmen bis zum September in einer Gesetzesnovelle Ausdruck finden sollen. Ab Herbst sollen jedoch innerhalb einer ExpertInnenplattform sowohl die Weiterentwicklung des KSVF zu einem umfassenden Modell bearbeitet werden, als auch die für den gesamten Bereich der darstellenden Kunst immer brisanter werdende Frage nach legalen Arbeitsbedingungen, die der sozialen Rahmengesetzgebung von ASVG und GSVG entsprechen. Es geht perspektivisch darum, die Rahmenbedingungen so zu verbessern, dass künstlerische Arbeit im (freien) darstellenden Bereich endlich nicht mehr entgegen der Direktive des Schauspielergesetzes als selbstständige Tätigkeit in einem juristischen Graubereich stattfindet. Günter Lackenbacher und die neue Sektionschefin im BMUKK, Andrea Ecker, haben zugesichert, gemeinsam eine Timeline für diesen Prozess zu entwerfen und diesen ab Herbst zu moderieren.

Momentan lässt sich noch nicht abschätzen, inwieweit der kurzfristige Reparaturprozess erfolgreich gelingt. Bislang

ist es noch nicht einmal gelungen, mit der Koalitionspartei eine einvernehmliche Lösung über den Umgang mit den über tausend KünstlerInnen herzustellen, die von Rückzahlungsdrohungen des Fonds betroffen sind, weil sie die Untergrenze für das künstlerische Einkommen in den letzten Jahren nicht erreichen konnten. Derzeit hängt das Verfahren bedrohlich vor der Sommerpause und es wurde noch kein Entwurf für die Reparatur präsentiert.

Selbst der von der Ministerin persönlich in einer ihrer ersten Presseaussendungen geforderte Fall der Untergrenze (künstlerisches Mindesteinkommen als Bedingung für die Möglichkeit, einen Zuschuss aus dem Künstlersozialversicherungsfonds zu erhalten) scheint gegenwärtig wieder zu kippen, es sieht momentan so aus, dass der Reparaturprozess in der Sommerpause – und damit hinter den Kulissen

– geschieht und insgesamt wesentlich weniger grundlegend ausfällt, als die Forderungen der Interessengemeinschaften und des Kulturrats. Darüber hinaus besteht weiterhin die berechtigte Sorge, dass es dann trotz eines grundlegenden Reformwillens letztlich doch bei der minimalistischen Erstreparatur bleibt, weil für ein engagiertes Weitergehen ein politischer Konsens hergestellt werden muss, der derzeit keine Koalitionsrealität ist.

Es tut sich viel und gleichzeitig nichts – international werden Notwendigkeiten erkannt und gleichzeitig sogleich wieder ausgehebelt durch die Kraft des Faktischen oder das Primat der Ökonomie, die nationalen Parlamente und Regelungen des Gouvernements etc. – so lässt sich vielleicht die gegenwärtige kulturpolitische Situation in Europa zusammenfassen.

Gegenwartssplitter internationaler Kulturpolitik

Von Sabine Kock

The status of the artists

Im November 2006 veröffentlicht das *Directorate General International Policies of the Union* die Studie *The Status of the Artists in Europe*¹, die der Versuch einer (qualitativen) Erfassung der Problemlagen und Bedürfnisse von KünstlerInnen ist:

In den vier Bereichen Gesetzgebung und institutionelle Grundlagen, Soziale Sicherheit, Steuern und Mobilität werden hier von mangelnder institutioneller Unterstützung, nicht kompatiblen Sozialsystemen über Doppelbesteuerung, Visa- und Aufenthaltseinschränkungen Problembereiche aufgelistet und ein allgemein gehaltener Forderungskatalog aufgestellt. Der Bericht hat jedoch keine Bissfestigkeit, da in den Kernbereichen die Probleme zwar international analog sind und zum Teil hausgemacht (wie die z.T. horrenden Doppelbesteuerung künstlerischer Honorare), es jedoch momentan viel zu wenig internationale Kompatibilität gibt, um ein gemeinsames Handeln zu ermöglichen. Da sind zunächst die nationalen Regierungen gefragt.

Ähnlich konkret und gleichzeitig vage bleibt ein aktuelles Papier: *Auf dem Weg zu einem Status des europäischen*

*Künstlers*². In der folgenden Passage ein längeres Zitat, um einen – auch stilistischen – Eindruck über das EU Gebaren zu geben:

„Das Problem der Regulierung des Zugangs zu Arbeitsplätzen bei Live-Darbietungen ist kompliziert und umstritten, aber heutzutage ist es nicht mehr möglich, die durch die fehlende Regulierung verursachten Probleme zu verheimlichen.

Es reicht nicht aus, sich auf den positiven Charakter eines fehlenden „Filters“ und auf die Möglichkeiten eines jeden, sich frei auszudrücken, zu berufen, denn dies würde einfach darauf hinauslaufen, es dem Markt zu überlassen, diese Aufgabe zu Lasten von künstlerischen Kriterien und solchen der sozialen Gerechtigkeit wahrzunehmen. Selbst für die Talentiertesten bleiben die Karrieren in der darstellenden Kunst eine zufällige und chaotische Abfolge von Durststrecken, sinkenden Löhnen, nicht deklarierten Arbeitsstunden und sich verschlechternden Arbeitsbedingungen und damit genauso viele Enttäuschungen. Daher ist es angezeigt, ein Gleichgewicht zwischen der Möglichkeit der Verbreitung und der Zahl der Personen, die eine Karriere als Künstler verfolgen

möchten, herzustellen. Im Übrigen ist es offenkundig, dass die künstlerischen Programme heutzutage häufig europäische Künstler und Künstler aus Drittstaaten zusammenführen, deren Mobilität oft durch die Nichtumsetzung der europäischen Rechtsvorschriften in den Mitgliedstaaten und eine unzureichende Kenntnis der nationalen Rechtsvorschriften eingeschränkt wird. Es gibt jedoch europäische Vorschriften, die nur angewendet werden müssen, und die Künstler kennen die Rechtsvorschriften der Gast-Mitgliedstaaten nicht und wissen nicht, wie die europäischen Dokumente umzusetzen sind.

Die meisten Schwierigkeiten, auf die die Künstler stoßen, sind nicht kultureller Art, sondern stehen im Zusammenhang mit der Mobilität, der Visa-Politik, der Gesundheit, der sozialen Sicherheit, der Arbeitslosigkeit, der Rente, und es sind genau diese sehr konkreten Punkte, für die wir versucht haben, eine Antwort zu skizzieren.

Mehrere Mitgliedstaaten haben sich mit dieser Situation beschäftigt und sind zu der Auffassung gelangt, dass man unbedingt über eine Verbesserung nachdenken sollte, die es den europäischen Künstler ermöglichen würde, ein angemessenes Niveau der Anerkennung und der Integration bei ihrer beruflichen Tätigkeit zu erreichen.

Aus diesem Grund erscheint uns die Abfassung einer „Europäischen Charta für die Aktivität des künstlerischen Schaffens und die Bedingungen für deren Ausübung“ als eine ausgezeichnete Reflexionsgrundlage.

Die erste Stufe zur Verbesserung des Status von Künstler besteht gerade darin, seine Bedürfnisse zu bewerten, aber das reicht nicht aus.

Die Herausforderung einer europäischen Kulturpolitik liegt darin, ein kulturelles Umfeld zu schaffen, das in allen künstlerischen Bereichen dynamisch und dem Schöpferischen sowie der Innovation förderlich ist. Dies kann nicht geschehen, ohne dass wir unseren Künstlern soziale Garantien bieten, die wir allen anderen europäischen Arbeitnehmern gewähren, zum Ausgleich einer Garantie der künstlerischen Freiheit, die für sie unverzichtbar ist.“

Fakt ist, dass über alle Grenzen hinausgehend die EU endlich erkannt hat, dass in ihr KünstlerInnen eine benachteiligte soziale Gruppe sind, auf die endlich ein Augenmerk fallen muss und die unter besonderen Schutz zu stellen ist. Die im Folgenden in diesem Papier angedeuteten Lösungsvorschläge wie eine internationale Versicherungskarte für KünstlerInnen (als EU Pilot) sind aber so utopisch wie unrealisierbar, denn die Sozialsysteme der Nationen sind derzeit überhaupt nicht in einer Form kompatibel, dass so ein Pilot realisierbar wäre. Das Einkommensgefälle der einzelnen Nationen der EU macht die Kompatibilität ebenfalls in der Folge unmöglich.

Etwas konkreter in der Ausarbeitung und mit sehr grundlegenden Vorschlägen versehen (für die z.T aber die gleiche Kritik wie oben gilt), ist die Studie *Impediments to Mobility in the EU Live Performing Sector and on Possible Solutions*³, die Richard Poláček für das IETM (international network for contemporary performing arts) und die Arbeitgeberplattform PEARLE (Performing Arts Employers Association League Europe) erstellt hat. Sein Plädoyer ist: Die

Selbst für die Talentiertesten bleiben die Karrieren in der darstellenden Kunst eine zufällige und chaotische Abfolge von Durststrecken, sinkenden Löhnen, nicht deklarierten Arbeitsstunden und sich verschlechternden Arbeitsbedingungen und damit genauso vielen Enttäuschungen.

Claire Gibault, EP Non-Legislative Resolution 2007

Probleme müssen nicht mehr erhoben werden, nur müssen die nationalen Regierungen und die EU endlich konzertiert Aufklärung leisten und beginnen zu handeln und Lösungen auszuarbeiten (wofür die Studie einen Anfang bieten soll).

UNESCO Konvention über Cultural Diversity

Die Ratifizierung der UNESCO Konvention über kulturelle Vielfalt wurde im Frühling 2007 international euphorisch begangen, ermöglicht sie doch, dass Kunst und Kulturgüter künftig vom reinen Warenkreislauf ausgenommen und unter besonderen Schutz gestellt werden dürfen.

Kaum war jedoch die Konvention verabschiedet, meldete sich die WTO mit einem Abkommensvorschlag, der grundlegende Teile der Konvention wieder aushebelt: Sehr strikt soll darin geregelt werden, wie in welcher Form von wem und in welcher Höhe KünstlerInnen, die für einen kulturellen Austausch einreisen, überhaupt bezahlt werden dürfen. Mit der derzeit diskutierten 90 Tage Regelung ist es nicht möglich, mit einem künstlerischen Visum eine Gastdozentur an einer Kunstuniversität wahrzunehmen. Hier verschwimmen die Bereiche Kunst und Wissenschaft in einer möglicherweise in den Folgen verhängnisvollen Festschreibung.

Österreich wird in den kommenden zwei Jahren eines der 24 Mitglieder im Komitee über kulturelle Vielfalt sein. Das wertet die nationale Aufgabenstellung und Arbeit auf. Leider gibt es derzeit jedoch keinerlei Signale aus der Bundespolitik, die ARGE der UNESCO budgetär aufzuwerten (in der auch die IGs vertreten sind und sich massiv in den gesamten Prozess eingebracht haben).

Vielmehr gibt es inhaltlich keinerlei Rückkoppelung zwischen dem Außenministerium, das die Republik Österreich vertritt, diese Aufgabe aber derzeit hauptsächlich repräsentativ wahrnimmt und der ARGE, in der die inhaltlichen Positionen sowie das gesamte österreichische Papier in Vorbereitung der Konvention erarbeitet worden sind.

Dabei bestehen große Brisanz auf dem gesamten Feld: so machte etwa auf einer Berliner Tagung in der vergangenen Woche die deutsche EU-Abgeordnete Hieronymi deutlich, dass es mit der deutschen Fernsehrichtlinie zwar gelungen sei, das digital (und/oder über Internet oder Handy) gesendete Fernsehen als Kunst zu definieren – alle anderen digitalen Produkte aber wie Musik oder Texte im Netz wären derzeit zu 100 % als Warengüter bestimmt – und das hat weit reichende Folgen – vom Urheberrecht bis hin zur Förderpolitik.⁴

Jahr des interkulturellen Dialogs

Das Jahr 2008 wird das Jahr des interkulturellen Dialogs. Unverhofft erhielten wir mit einigen anderen IGs eine Einladung in das nationale Komitee. Auf der ersten Sitzung mussten wir mit Schrecken feststellen, dass in dem Komitee bislang keine einzige migrantische Initiative oder Institution vertreten ist – und das, obwohl laut Strategiepapier ein grundsätzliches bottom up Prinzip gelten soll. Insgesamt scheint dieses Komitee bislang eher eine Farce als eine Arbeitsplattform: Geld ist nicht im Topf – die EU Mittel in Höhe von 87.000 Euro reichen grade für die Repräsentation und Promotion des Jahres, und in Österreich fließen laut Budgetvoranschlag 2008 fast sämtliche für Internationales gedachten Bundesmittel in den Kontext Kulturhauptstadt Linz 09. Das Komitee erhält eine symbolische Verantwortung und die Aufgabe, Projekte in das Themen Jahr des interkulturellen Dialogs einzugliedern und dort zu promoten. Geld steht dafür – so wie es momentan aussieht – aber ebenso wenig zur Verfügung wie die Möglichkeit, in einem ernstzunehmenden gemeinsamen Arbeitsprozess eine substanzielle Strategie für das Gelingen eines nachhaltigen interkulturellen Dialogs 2008 in Österreich zu ermöglichen.

¹ Suzanne Capiou, Andreas Johannes Wiesand, European Institut for Comparative Cultural Research Directorate General International Policies of the Union (Hg): *The Status of the Artists* Bonn, Brüssel, November 2006

² Unter dem Link <http://www.europarl.europa.eu/oeil/file.jsp?id=5398742> findet man den aktuellen Berichtsentwurf des Komitees, die Vorlage für den Report und einen aktuellen Resolutionsentwurf.

³ Richard Poláček: *Impediments to Mobility in the EU Live Performing Sector and on Possible Solutions* IETM & Pearle, Brüssel 2007

⁴ Bis Redaktionsschluss ist es mir nicht gelungen, bei ORF, Parteien und Ministerin eine Auskunft darüber zu erhalten, ob und wie diese Situation in Österreich geregelt ist ...

Europäisch kooperieren und produzieren

Am 24./25. Juni 2007 fand an der Akademie der Künste in Berlin das Symposium *Europäisch kooperieren und produzieren* statt, organisiert von Günther Jeschonnek (Fonds für Darstellende Kunst) in Zusammenarbeit mit Michael Freundt (ITI Berlin). Anstatt eines Berichts über das sehr dichte Tagungsprogramm veröffentlichen wir im Folgenden die (für den Abdruck redigierte) Einleitung von Günther Jeschonnek zum aktuell erschienen Konferenzband der letzten Tagung *Freies Theater in Deutschland* – auf dessen Substanz und Vielfalt wir hiermit gleichzeitig ausdrücklich hinweisen möchten – und schließen exemplarisch einen Bericht von Philippe Bischof über geplante Veränderungen im Schweizer Fördersystem an. Wir danken beiden Autoren herzlich für die Abdruckgenehmigung.

Freies Theater in Deutschland

Förderstrukturen und Perspektiven

Von Günter Jeschonnek

Nach fast zwanzigjähriger bundesweiter Förderung und kontinuierlicher Evaluation von Projekten des professionellen Freien Theaters in Deutschland stellte sich für die Mitgliedsverbände, das Kuratorium und die Geschäftsführung des Fonds die Frage: Wie effizient und wirksam ist die Tätigkeit des Fonds im Zusammenhang mit den Förderungen der Kommunen, Länder, Stiftungen und Unternehmen, der gewachsenen Bedeutung des Freien Theaters und den aktuellen kulturpolitischen Entwicklungen?

Dafür initiierte der Fonds im Januar 2006 erstmals ein dreitägiges Symposium, um in einem bundesweit angelegten Dialog mit 220 Beteiligten – KünstlerInnen aller Sparten der darstellenden Künste, VertreterInnen renommierter Förderinstitutionen, Stiftungen und Unternehmen sowie KulturpolitikerInnen aus Städten, Ländern und des Bundes – eine komplexe Bestandsaufnahme zur Situation des Freien Theaters in Deutschland vorzunehmen und Vorschläge für dessen nachhaltige Förderung und Stärkung zu diskutieren.

Die dreitägige Veranstaltung im Berliner Haus der Kulturen war ein außerordentlicher Erfolg. Das Symposium löste nicht nur bei den KünstlerInnen Initiativen aus; die Mehrheit der Anwesenden sprach von der Einleitung eines Paradigmenwechsels in der Wahrnehmung und Anerkennung der Leistungen des professionellen Freien Theaters in Deutschland.

Während des Symposiums wurde in Arbeitsgruppen, Podiumsdiskussionen und Vorträgen übereinstimmend festgestellt, dass die außerordentlichen Leistungen des professionellen Freien Theaters für die Weiterentwicklung der darstel-

lenden Künste und die Gesellschaft insgesamt immer noch in deutlichem Missverhältnis zur unzureichenden Wahrnehmung und Anerkennung auf allen politischen Ebenen stehen. Die KünstlerInnen forderten deshalb, das Freie Theater in all seiner strukturellen und ästhetischen Vielfalt als eine der tragenden Säulen der Theaterlandschaft Deutschlands anzuerkennen, es ökonomisch deutlich besser auszustatten und aktiv an der notwendigen Perspektivplanung für das gesamte deutsche Theater zu beteiligen.

Die differenziert dargestellten Ergebnisse der sieben Arbeitsgruppen der KünstlerInnen und die sich daran anschließenden Podiumsdiskussionen mit Vertreterinnen und Vertretern der Förderinstitutionen und der Kulturpolitik verdeutlichen überzeugend, dass in den letzten Jahren die ästhetische Vielfalt, der qualitative Anspruch, die quantitative Breite und das Netzwerk des Freien Theaters enorm gewachsen sind. Die Beteiligten des Symposiums setzten sich auch mit den nach wie vor unzureichenden ökonomischen, sozialen und arbeitsrechtlichen Rahmenbedingungen auseinander, unter denen die Mehrheit der KünstlerInnen des Freien Theaters seit Jahren produziert. Diskutiert wurden in diesem Zusammenhang notwendige Verbesserungen von Förderstrukturen wie auch mögliche Perspektiven für die Weiterentwicklung des Freien Theaters in Deutschland.

Ebenso wurde gefordert, dass sich die Theaterstrukturdebatte der Stadt- und Staatstheater und seiner Verbände, die sich seit Jahren im Kreis dreht, gegenüber den ästhetischen und strukturellen Innovationen des professionellen Freien Theaters öffnen und die Kulturpolitik die VertreterInnen des

Freien Theaters in die Gestaltung einer künftigen Theaterlandschaft aktiv einbinden müsse. Diese Forderungen nach dem „Theater als gesellschaftlichem Projekt“ und einer inhaltlichen Debatte über die Funktion des Theaters sind nicht neu; auch nicht die Forderung vieler Theaterfachleute und Kulturpolitiker, für eine weiter reichende Strukturreform des Stadt- und Staatstheaters, um künftige Sparten- und Theaterschließungen zu verhindern (nachzulesen u. a. im Jahrbuch für Kulturpolitik 2004, Band 4, „Theaterdebatte“, herausgegeben vom Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft).

Die beim Symposium anwesenden KünstlerInnen unterstrichen deshalb ihr großes Interesse, weitere vertiefende Gespräche mit Vertretern der Kommunen, des Deutschen Städtetages, der Landesregierungen, der Kultusministerkonferenz und der Enquêtekommission des Deutschen Bundestages zur Verbesserung komplementärer Förderstrukturen und zum Stellenwert des Freien Theaters für die Gesellschaft, wie auch Diskussionen über Konzepte, Perspektiven und Strukturen der Theaterlandschaft als Ganzes zu führen.

In Vorbereitung des Symposiums gab der Fonds 2005 vier umfangreiche Studien in Auftrag, davon drei an das Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft, die die Förderstrukturen und Förderkonzepte für Freies Theater in 80 Städten, allen Bundesländern, öffentlichen und privaten Stiftungen sowie Unternehmen untersuchen sollten. Für die Kulturpolitische Gesellschaft präsentierten während des Symposiums Ulrike Blumenreich und Thomas Strittmatter ihre Ergebnisse in Kurzreferaten, für den Fonds Katja Heydegger.

Neben dem anregenden Impulsreferat von Wolfgang Schneider zum Stellenwert des Freien Theaters und seiner Perspektiven innerhalb der deutschen Theaterlandschaft, war es im Rahmen des Symposiums aus zeitlichen Gründen nicht möglich, spezifische Qualitätskriterien und ästhetische Innovationen des professionellen Freien Theaters in aller Breite zu diskutieren. Diese notwendige Debatte soll im Kontext zu Qualitätsmerkmalen der Stadt- und Staatstheater und dem grundsätzlichen Stellenwert von Theater in der Gesellschaft zu einem späteren Zeitpunkt – möglichst wieder im Rahmen eines bundesweit angelegten Symposiums – geführt werden.

Das Freie Theater Deutschlands, insbesondere der zeitgenössische Tanz, orientiert und vernetzt sich im Unterschied zu den Stadt- und Staatstheatern zunehmend internationaler, tauscht sich trotz geringer finanzieller Zuwendungen über gegenseitige Gastspiele oder auch Koproduktionen mit der internationalen freien Szene kontinuierlich aus und gastiert weltweit. Diese Entwicklungen, wie auch die zunehmende Zuwanderung internationaler KünstlerInnen nach Deutschland sowie die neuen Perspektiven durch die Globalisierung und Erweiterung der Europäischen Union nach Osten, konnten während des Symposiums ebenfalls nicht in der notwendigen Breite debattiert werden. Ein eigenständiges Symposium zu internationalen Vernetzungsstrukturen, der Internationalisierung von Kunst und Kultur und einheitlichen europäischen Rahmenbedingungen für KünstlerInnen des Freien Theaters (z. B. Steuern, Sozialabgaben, Arbeitsgenehmigungen) sollte möglichst bald auf der Tagesordnung stehen.

Öffentliche und private Stiftungen sowie Unternehmen spielen bei der Förderung des Freien Theaters eine nicht unwesentliche Rolle. Ohne diese Zuwendungen könnten insbesondere größere Projekte kaum realisiert werden. Weil es für einzelne KünstlerInnen oft schwierig ist, mit diesen wichtigen Förderern direkt in Kontakt zu treten, wurden VertreterInnen von Stiftungen und Unternehmen zum Symposium eingeladen, um in Vorträgen und Podiumsdiskussionen ihre Förderstrategien zu erläutern.

Der 1985 gegründete Fonds Darstellende Künste hat sich als einzige Förderinstitution in Deutschland zum Ziel gesetzt, bundesweit das Freie Theater zu fördern und damit einen substantiellen Beitrag zur Weiterentwicklung einer vielgestaltigen Theaterlandschaft in Deutschland zu leisten. Der Fonds fördert qualitativ anspruchsvolle Projekte aller Arbeitsfelder und Sparten der darstellenden Künste, die sich insbesondere mit gesellschaftlich relevanten Themen auseinandersetzen und aufgrund ihrer Modellhaftigkeit oder spezifischen Ästhetik exemplarisch für das Freie Theater sind. Seit 1988, dem Beginn der Fördertätigkeit des Fonds, stellte der Bund anfangs über das Bundesinnenministerium, danach über die Kulturstiftung Länder und seit 2005 allein durch die Kulturstiftung des Bundes insgesamt 7,1 Millionen Euro zur

Nach Angaben der KSK liegt der Bruttodurchschnittsverdienst von gemeldeten freien darstellenden Künstlern bei circa 900 Euro monatlich und somit nahe der offiziellen Armutsgrenze in Deutschland.

Verfügung, mit denen bis Ende 2006 in über 300 Städten 1.192 Projekte gefördert wurden.

Bundesweit werden beim Fonds jährlich die meisten Projektanträge aller Sparten der darstellenden Künste eingereicht. Seit 1988 waren es insgesamt 7080 Anträge. Die jährliche Anzahl hat sich seit Beginn der Fördertätigkeit verzehnfacht und stieg auf 654 im Jahr 2006 an. Im Durchschnitt wurden jährlich 25 % aller eingereichten Anträge gefördert; in 2006 waren es 22,5 %. Aus 20 Städten kommen 80 % aller Projektanträge; hier konzentriert sich das Freie Theater Deutschlands.

2005 förderte der Fonds 153 Projekte mit 1,1 Mio. Euro; 2006 waren es 147 Projekte mit 1,07 Mio. Euro. Das bedeutet, dass vom Fonds nicht mehr als 15 % der jährlich beantragten Gesamtzusendungen gefördert werden können. Im Vergleich dazu fördern die beiden großen Förderinstitutionen des Bundes – der Hauptstadtkulturfonds (Budget von 10,2 Mio. Euro) und die Kulturstiftung des Bundes (Budget von 38 Mio. Euro) – weniger Projekte der darstellenden Künste, allerdings mit höheren Einzelbeträgen. So vergab der Hauptstadtkulturfonds (HKF) 2005 für 42 Projekte 2 Millionen Euro und 2006 für insgesamt 55 Projekte 2,3 Millionen Euro. Davon profitieren nicht nur Berlin als vielfältigster Produktionsstandort und bundesdeutsche Hochburg des Freien Theaters, sondern auch die Zentren der Freien Szene anderer deutscher Großstädte, die seit Jahren gemeinsam mit Berliner Theaterhäusern und freien Gruppen Projekte entwickeln und nachhaltige Kooperationen aufbauen.

Die Kulturstiftung des Bundes (KSB), die schwerpunktmäßig Projekte mit internationalem Kontext fördert, vergab 2005 für 21 Projekte des Freien Theaters 2,12 Millionen Euro und 2006 für 36 Projekte 4,14 Millionen Euro.

Allein diese drei Förderinstitutionen des Bundes stellten 2005 für 216 Projekte 5,22 Millionen Euro und 2006 für 238 Projekte 7,51 Millionen Euro zur Verfügung. Unberücksichtigt sind dabei die Zuwendungen der Kulturstiftung des Bundes mit 12,5 Millionen Euro für das auf fünf Jahre angelegte Modellprojekt „Tanzplan“ sowie die regelmäßigen Förderungen von Projekten der darstellenden Künste mit Bundesmitteln durch den Fonds Soziokultur, die Bundeszentrale für poli-

tische Bildung, das Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend und das Bundesministerium für Bildung und Forschung.

Wie anfangs erwähnt, fanden im Verlauf des Jahres 2006 in mehreren Städten und Bundesländern Gespräche und kleinere Konferenzen statt, bei denen KünstlerInnen gemeinsam mit Kulturpolitikern die Ergebnisse des Symposiums, künftige Verbesserungen komplementärer und regionaler Förderstrukturen und die äußerst fragilen ökonomischen und sozialen Rahmenbedingungen des Freien Theaters diskutierten. Es ist zu hoffen, dass dieser Austausch auch mit Beteiligung der Stadt- und Staatstheater fortgesetzt wird, insbesondere unter Aspekten wie der Bündelung von Synergien und Ressourcen sowie neuer Kooperationsmodelle. Als Stichwort sei an dieser Stelle die Diskussion um die nicht mehr neue These vom „Theater in der Stadt“ genannt. Während des Symposiums wurde immer wieder angeregt, dass die freien und die öffentlich angestellten Theaterschaffenden gemeinsam mit ihren Kulturpolitikern und Bürgern Konzepte entwickeln, wie in ihrer Stadt das Theater künftig inhaltlich ausgerichtet, strukturiert und finanziert wird, um insgesamt wieder mehr gesellschaftliche Relevanz zu erreichen.

Im Mai 2006 lud die Enquêtekommission „Kultur in Deutschland“ zu ihrer zweiten Anhörung zum Freien Theater in Deutschland ein. Auf Initiative des Sachverständigen Wolfgang Schneider und des Vorsitzenden des Ausschusses für Kultur und Medien des Deutschen Bundestages, Hans-Joachim Otto, sollten im Kontext zu den Ergebnissen des Symposiums weitere Empfehlungen an den Bund zur Sprache kommen. Der Fonds und der erstmals eingeladene Bundesverband Freier Theater wiesen auf die prekäre wirtschaftliche Situation von freien Künstlerinnen und Künstlern und die Verantwortung des Bundes bei ihrer Verbesserung der sozialen Absicherung hin. Die Reform und Stärkung der Künstlersozialkasse (KSK), die Abschaffung der Scheinselbständigkeit und die flexible Anpassung der Sozialversicherungssysteme an die spezifische Berufstätigkeit freier KünstlerInnen (wie z. B. die Regelungen für die Zahlungen von Arbeitslosengeld I und II) bildeten weitere Aspekte des Forderungskatalogs.

In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass

nach Angaben der KSK der Bruttodurchschnittsverdienst von gemeldeten freien darstellenden Künstlern bei circa 900 Euro monatlich und somit nahe der offiziellen Armutsgrenze in Deutschland liegt. Wer als freier Künstler beispielsweise 10 Jahre lang den Mindestbetrag bei der KSK einzahlen konnte, hat einen Rentenanspruch von gerade einmal 38 Euro monatlich. Damit aber nicht genug: Die Zahl der nicht in der KSK Versicherten steigt nach Angaben der Bundesagentur für Arbeit kontinuierlich an, was zu erheblichen Lücken in den Erwerbsbiografien von freiberuflichen KünstlerInnen führt. Aber auch im Bereich der lohnabhängigen künstlerischen Berufe, wie an den Stadt- und Stadttheatern, sind ähnliche prekäre Entwicklungen zu registrieren, insbesondere bei Berufsanfängern.

Angesichts dieser Tatsachen muss man sich auf eine zu erwartende Altersarmut dieser Berufsschicht einstellen, es sein denn, dass künstlerische und kulturelle Arbeit – besonders im Bereich des Freien Theaters – eine andere Wertschätzung erfahren. Der breiten Öffentlichkeit ist kaum bekannt, dass circa 75 % aller in Deutschland lebenden KünstlerInnen ihre prekären Lebensumstände nur durch Zweitjobs (nicht wenige davon auch mit Drittjobs) kompensieren.

Der Fonds informierte die Enquêtekommission darüber, dass selbst in renommierten Freien Gruppen, die über eigene Spielstätten oder Konzept- und zusätzliche Projektförderungen verfügen, ein monatliches Bruttoeinkommen von ca. 1100 Euro nicht überschritten wird. Vor diesem Hintergrund beabsichtigt der Fonds, dass KünstlerInnen ab 2007 die Aufwendungen für die KSK in ihre Projektanträge aufnehmen.

Der Bundesverband Freier Theater sprach sich im Kontext zu den Föderalismusbestrebungen der Länder ausdrücklich für eine substantielle Förderung des Freien Theaters durch die Institutionen des Bundes – als unverzichtbarem Element komplementärer Förderstrukturen – aus. Deshalb wurde darum gebeten, bundesweite Kooperationen, Gastspiel-

netzwerke und Austauschmöglichkeiten zwischen KünstlerInnen nachhaltiger durch den Bund zu fördern, wie auch die Erweiterung des „Nationalen Performance Netzes – NPN“ über den Tanz hinaus auf alle Sparten des Freien Theaters.

Genau so steht nach Ansicht des Bundesverbandes eine Reform des Urheberrechtes und der GEMA zugunsten der KünstlerInnen auf der Tagesordnung, wofür die Unterstützung des Bundes benötigt wird.

Der Fonds unterstützte bei der Anhörung den Wunsch des ehrenamtlich arbeitenden Bundesverbandes Freier Theater, durch den Bund institutionell gefördert zu werden. Die explosionsartig gewachsene freie Szene braucht für alle Sparten der darstellenden Künste eine starke bundesweite Interessenvertretung, die zugleich Ansprechpartner für die Kulturpolitik, Förderinstitutionen, Stiftungen und Unternehmen ist.

Ebenfalls im Mai 2006 fand ein erstes Gespräch zwischen dem Bundesverband Freier Theater, dem Fonds und Vertretern der Kultusministerkonferenz statt, das im November 2006 mit der Einladung durch Johanna Wanka, Ministerin für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg, an KünstlerInnen des Freien Theaters seine Fortsetzung fand. Zu den zentralen Gesprächsthemen gehörte die Überwindung der Ressort- und Etatabgrenzung zwischen der „Bildung“ und der „Kultur“ für Projekte der kulturellen Bildung. Es wurde angemahnt, dass KulturpolitikerInnen beider Bereiche die besonderen Erfahrungen des Freien Theaters in der kulturellen und ästhetischen Bildung viel zu wenig kennen, ungenügend in Anspruch nehmen und wertschätzen. Die darstellenden Künste und die Spezifik des Freien Theaters sind für Projekte der kulturellen und ästhetischen Bildung geradezu prädestiniert, denn Theater ist a priori ästhetische und kulturelle Bildung. Den KünstlerInnen wurde entgegengehalten, dass sie sich nicht aktiv genug in die neuen Initiativen der kulturellen Bildung einbringen und somit ein künftiges zusätzliches Arbeitsfeld vernachlässigen.

Angesichts dieser Tatsachen muss man sich auf eine zu erwartende Altersarmut dieser Berufsschicht einstellen, es sein denn, dass künstlerische und kulturelle Arbeit – besonders im Bereich des Freien Theaters – eine andere Wertschätzung erfahren.

Insgesamt waren sich alle Beteiligten darin einig, dass kulturelle und ästhetische Bildung nicht nur kurzzeitiger Trend oder Lippenbekenntnis sein dürfen oder zum Nulltarif zu haben sind, sondern struktureller, nachhaltiger, flexibler und finanziell gut ausgestatteter Fördermodelle bedürfen.

Hinsichtlich der Förderung bundesweiter Gastspiele und Kooperationen Freier Theater und Theaterhäuser wurde gefordert, dass besonders die Länder das bestehende Förderprogramm für Tanz, „Nationales Performance Netz – NPN“, wirksamer unterstützen und es auf alle Sparten der darstellenden Künste ausweiten. Es wurde darum gebeten, dass sich die KMK gemeinsam mit KünstlerInnen, dem Bundesverband Freier Theater und der Ständigen Konferenz Tanz für die Verbesserung der sozialen Situation der freien Theaterschaffenden einsetzt, insbesondere im Hinblick auf die Altersabsicherung.

In nur fünf Bundesländern können hauptamtliche Landesverbände für Freies Theater arbeiten. Deshalb wurden die Vertreterinnen und Vertreter der KMK gebeten, sich für die Umwandlung aller ehrenamtlich arbeitenden Landesverbände in hauptamtliche und deren Finanzierung einzusetzen.

Die Ministerin setzte sich in diesem Gespräch erneut für flexiblere Fördermodelle ein und betonte, dass trotz der Mittelknappheit der Länder erweiterte Spielräume für neue Entwicklungen des Freien Theaters geschaffen werden müssten.

An dieser Stelle sei darüber informiert, dass der Fonds ab Herbst 2007 eine dreijährige Konzeptionsförderung für ausgewiesene freie Ensembles oder Gruppen einführen wird, um innovative Konzeptionen zu fördern, größere Planungssicherheit zu gewährleisten und Kommunen und Länder als Komplementärförderer zu gewinnen.

Im Dezember 2006 fand im Rahmen der turnusmäßigen Sitzung des Kulturausschusses des Deutschen Städtetages erstmalig eine Anhörung und Diskussion zur Situation des Freien Theaters in Deutschland statt. Vorgegangen waren die Beteiligung des Ausschussvorsitzenden Ulf Großmann beim Symposium des Fonds sowie Vorgespräche mit dem Kulturreferenten des Deutschen Städtetages. Im Ergebnis der Anhörung des Bundesverbandes Freier Theater und des Fonds waren sich die Anwesenden einig, dass das Freie Theater eine wichtige kulturelle und gesellschaftliche Größe in den Städten ist und einer entsprechenden Wertschätzung und Förderung bedarf. Es wurde vereinbart, im Kreis einer Arbeitsgruppe weitere vertiefende Gespräche im kommenden Jahr mit dem Ziel zu führen, das Verhältnis von öffentlichen und nichtöffentlichen Theatern in einem Arbeitspapier des Deutschen Städtetages darzulegen.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Ergebnisse des Symposiums und die Gesprächsrunden im Verlaufe des Jahres 2006 deutlich gezeigt haben, dass sich das Freie Theater in Deutschland überwiegend aus der Mitte der Gesellschaft heraus definiert und eine wichtige Rolle spielt bei den gravierenden Umwälzungen und Entwicklungen der Gesellschaft wie den Veränderungen des Arbeitsmarktes, dem Wandel der Städte, der Altersstruktur und des Freizeitverhaltens, der Integration von insbesondere jungen Menschen mit migrantischem und sozial schwachem Hintergrund, den regionalen und internationalen Wanderbewegungen, dem europäischen Einigungsprozess und nicht zuletzt dem niedrigen kulturellen und ästhetischen Bildungsniveau breiter Bevölkerungsschichten. Deshalb ist Vertrauen in das vielfältige und nach ästhetischen und strukturellen Innovationen suchende Freie Theater eine kluge Investition in die Zukunft. Die komplementäre Förderung des Freien Theaters in Deutschland muss künftig nicht nur von der Kulturpolitik in größeren gesellschaftlichen Zusammenhängen, sondern auch in der Kooperation verschiedener Ressorts – besonders von Kultur, Bildung und Arbeit – gesehen werden.

Beispielsweise gibt die Bundesagentur für Arbeit pro Jahr rund sechs Milliarden Euro aus, um Schulabgängern in einen Beruf zu helfen, sie fit für einen Ausbildungsplatz oder einen Job zu machen. Warum sollte es nicht möglich sein, mit einem nicht unbeträchtlichen Teil dieses Betrages eigene künstlerische Programme zu entwickeln und zu realisieren, die diese jungen Leute auf spielerische Weise kulturell und ästhetisch bilden, ihre kreativen Stärken fördern und sie schließlich selbstbewusster für einen Berufseinstieg machen? Das Freie Theater und die dazugehörigen Theaterpädagoginnen und Theaterpädagogen stünden mit Sicherheit dafür als kompetente Partner zur Verfügung.

Ebenfalls ist zu hoffen, dass Unternehmen und ihre Stiftungen das scheinbar weniger attraktive Freie Theater künftig interessierter unter dem Aspekt seiner Innovationen zur Kenntnis nehmen und stattdessen weniger in Events und Repräsentationskunst investieren.

Günter Jeschonnek,
Fonds Darstellende Künste in Kooperation mit der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hg):
Freies Theater in Deutschland. Förderstrukturen und Perspektiven. Dokumentation 65
Bonn und Essen, 2007

Aktuelle Fördertendenzen in der Schweiz (Tanz & Theater)¹

Verstärkte Diffusion als Chance für Internationale Kooperationen?

Von Philippe Bischof

Gekürzte Version eines Beitrags zum Symposium *Europäisch kooperieren und produzieren*

Einige Vorbemerkungen:

1. Der Begriff Diffusion entspricht in etwa dem in Deutschland verwendeten Begriff der Distribution; er wird definiert als „Gesamtheit von Auswertung und Vermittlung von Produktionen“. Die Konzentration auf die Problematik des Freien Theaters erfolgt, da es für den Bereich Tanz nicht nur eine große nationale Studie, „Projekt Tanz“², sondern in Form des Réseau Danse (www.reso.ch) und der kooperativen Förderverträge auch bereits konkret umgesetzte Maßnahmen gibt.

2. Das Thema der Diffusionsförderung ist in der Schweizer Kulturpolitik zur Zeit von hoher Aktualität, diskursbestimmend. Angeregt durch Debatten über ein neues Kulturgesetz³ und durch eine Neustrukturierung der Aufgabenverteilung zwischen den staatlichen Instanzen Bundesamt für Kultur (BAK) und ProHelvetia (PH) wird das Ziel der Diffusion allgemein als kulturpolitisches Ideal behandelt. Der vorliegende Bericht ist also ein Bericht von einer offenen Baustelle.

3. Kulturförderung in der Schweiz funktioniert nach dem Prinzip der doppelten Subsidiarität. Produktionsförderung ist somit zuerst Aufgabe der Städte, dann der Kantone, schließlich der Bundesinstanzen. Parallel dazu (daher doppelte S.) sollen Private (v.a. Stiftungen, dabei führend Migros Kulturprozent, Ernst Göhner Stiftung) Förderaufgaben übernehmen. Diese haben ihre Aktivitäten aber größtenteils auf nationale Ebene verlagert und agieren im lokalen Bereich sehr zurückhaltend.

Koordination zwischen den Instanzen ist folglich die große Schwierigkeit, der Ruf nach Koordination Klage- und Zauberformel zugleich: es gibt zu wenig, es braucht mehr davon; aber wer soll sie vornehmen?

4. Soweit sich die Folgen des neuen Kulturgesetzes abschätzen lassen, werden sich wesentliche Konsequenzen für Freie Theater/Tanzgruppen ergeben: Die ProHelvetia betreibt im nationalen Rahmen keine Kurationsförderung mehr, sondern nur noch Diffusionsförderung, im In- und Ausland. Mittels der Programme kann sie allerdings internationale Co-Produktionen fördern. Diese Grundsatzentscheidung, auf administrativer und ordnungspolitischer Ebene verständlich, wird höchst umstritten diskutiert.

5. Statistisches Material zur Freien Theaterszene ist in der Schweiz nicht systematisch erfasst; sehr unterschiedliche Förderkriterien erschweren zudem die Vergleichbarkeit der vorhandenen Materialien. Um eine möglichst breite Übersicht und Einschätzung der Situationen, Ansprüche und Missstände zu erhalten, haben wir mit den wesentlichen Förderinstanzen, wichtigen Veranstaltern, Verbandsvertretern und Theaterschaffenden qualitative Interviews durchgeführt. Ausserdem haben wir die Fördergesetze und Förderkriterien ausgewertet. Es hat sich dabei gezeigt, dass eine systematische Kulturpolitik (geschweige denn Vision) in dem Bereich nicht existiert.

6. Als freischaffender Dramaturg und Regisseur bin ich in keiner Weise offizieller Vertreter oder Mandatsträger. Erfahrungen (und Wertungen) aus meiner künstlerischen Tätigkeit fließen in die Studie ein. Sämtliche Darstellungen geben eine möglichst objektive, dennoch persönliche Betrachtung und Einschätzung wieder.

Zwei Ausgangsthesen:

1. Eine unserer Ausgangsthesen war, dass verstärkte Kooperationen auf den drei Ebenen Kulturförderung (öffentliche und private), Veranstaltung (Theaterhäuser, Festivals) und Produktion (Gruppen, Künstler) in der Freien Szene zu mehr Koordination und verbesserter Diffusion führen sollten. Wir haben angenommen: Mehr Kooperation führt zu Koordination für mehr Diffusion.

2. Eine zweite Ausgangsthese war, dass Diffusion und Produktion auf den drei Ebenen nicht gesondert betrachtet werden können, dass also Fördermodelle immer bei der Produktionsförderung auch die Konsequenzen/Bedingungen für Tourneen und Gastspiele mitdenken müssen. Annahme war: Die Planung und Organisation von Tourneen/Gastspielen beginnt, wenn die Planung und Finanzierung der Produktion beginnt.

Problemfall und -feld Schweiz

Aus teilweise nachvollziehbaren Gründen und aufgrund faktischer Zusammenhänge wird die kulturelle Schweiz im

Ausland oft auf die Städte Zürich, Basel und Genf reduziert, besonders wenn es um internationale Kooperationen geht. Die Schweiz ist aber wesentlich reichhaltiger, viersprachig und geokulturell sehr diversifiziert. Leicht vorstellbar wird dadurch, dass die Beziehung zwischen Kulturföderalismus und Internationalität kompliziert ist.

Problem 1: „Die Theater-Schweiz existiert nicht“

Gründe: Ausgeprägter Föderalismus, Existenz von 4 Sprachregionen, zahlreiche Kleinkulturen; große Diskrepanzen zwischen Metropolregionen und alpinen Regionen⁴.

Folgen für Theater/Tanz: Co-Existenz unterschiedlicher Theatersysteme, nicht nur zwischen Deutscher und Französischer Schweiz; markante kulturelle und mentale Unterschiede in den Regionen; extreme ästhetische Spannweite zwischen Metropol-Städten Zürich, Genf, Basel (Off-Szene, experimentell, global ausgerichtet), Stadtzentren Bern, Luzern, Aargau (Mischung aus Experimental- und Volkskultur) und Landkantonen (starke Laien- und Volkstheatertradition).

Spielstätten: Wenig international ausgerichtete Spielorte, insgesamt wenig Spielorte für mittelgroße bis große Produktionen. Dasselbe gilt für Off-Szenen-Publikum und „Freie Szenen-Groove“⁵.

Problem 2: „Keine inhaltliche gesamtschweizerische Kulturpolitik“

Nichtexistenz einer schweizweiten kulturpolitischen Programmatik unterstützt die regionalen Unterschiedlichkeiten und Gießkannentaktiken.

Folgen für Theater/Tanz: Jeder Kanton betreibt eigene Kultur- und Förderpolitik. Wenig Koordination, Verantwortungszersplitterung, Zwist um Premierenhoheit. „Gesamt-Labeling“ und Promotion der Szene schwierig infolge von Kommunikations-, Koordinations-, Motivationslücken. Außer zwischen den Großstädten Basel, Bern, Zürich bzw. Lausanne und Genf relativ wenig Zirkulation der Akteure und Publika. Hauptproblem: Große Personenabhängigkeit von Kulturpolitik und Praxis. Unterentwickeltes Bewusstsein für möglichen Wert nationaler Theater- und Tanz-Produktionen, die im Ausland als erfolgreiche CH-Perfo-Kunst auftritt.

Problem 3: „Klein sein, klein bleiben“

Sehr ungenügende Auswertung der einzelnen Produktionen im Kleinstaat (Schweiz ist zudem durch den sog. Röstigraben – Trennung zwischen deutschem und französischem Landes- teil – mindestens zweigeteilt). Theatraler Austausch zwischen den Landesregionen findet nur sehr sporadisch statt⁶. Möglicher Wirkungskreis theatraler Produktion wird lokal oder regional gedacht.

Folgen für Theater/Tanz: Wenig landesinterne Tourneeaktivität; geringe Vorstellungszahl, extrem hohe Einzelplatzkosten, politischer Legitimationsdruck der Förderung. Schwaches Bewusstsein für Existenz einer attraktiven Szene; geringe Lobbyarbeit durch Szene, Einzelkämpfertum dominiert (Tanz jedoch besser organisiert).

Chancen für Koproduktionen: Theaterschaffende der deutschsprachigen Schweiz orientieren sich stark Richtung Deutschland & Österreich, französischsprachige Richtung Frankreich & Belgien.

Problem 4: „Was ist Europa?“

Die Schweiz versteht sich selbst als kleines Europa, ein Umstand, der internationale Koproduktionen erschwert; zuerst muss zu Hause über die kulturellen Grenzen hinweg gefördert werden, so will es die Bundesverfassung (Leitwerte der Kulturförderung sind: Vielfalt, Pflege und Vermittlung der Landesprachen, Austausch zwischen den Regionen). Die kulturpolitische Schweiz hat ein landesinternes Koordinationsproblem. Wieso also mit Europa kooperieren?

Was heißt das nun konkret für Möglichkeiten internationaler Kooperationen?

Ich würde, bei aller Problematik des Ausdrucks, zugespitzt sagen: Die Schweiz muss von außen sanft, aber entschieden zu Kooperationen eingeladen werden, wenn sie sich dazu nicht selbst verführt. Es ist ja nicht so, dass sich keine rechtlichen oder strukturellen Möglichkeiten dafür bieten würden.

Die Schweiz ist nicht in der EU, kann aber gemäß Darstellung von Sabine Bornemann in „Kulturförderung durch die Europäische Gemeinschaft“ als sog. Drittland am Euro-

Die Schweiz versteht sich selbst als kleines Europa, ein Umstand, der internationale Koproduktionen erschwert; zuerst muss zu Hause über die kulturellen Grenzen hinweg gefördert werden, so will es die Bundesverfassung.

päischen KULTUR-Förderprogramm teilnehmen. Außerdem haben viele Schweizer Städte europäische Partnerstädte oder es bestehen andere interstädtische Vereinbarungen, worüber kulturelle Aktivitäten denkbar sind.

Ich skizziere im folgenden verschiedene Aktionsräume, die für Theater- und Tanzschaffende, Veranstalter und Förderer in europäischen Ländern interessant sein können. Den Begriff Kooperation verwende ich dabei möglichst offen.

1. Festivals

Am nahe liegendsten ist eine Kooperation mit einem international ausgerichteten Festival. Davon gibt es eine beträchtliche Anzahl (Liste nicht abschließend): Zürcher Theaterspektakel, Freischwimmer (mit sophiensaele Berlin, Kampnagel Hamburg, Forum Freies Theater Düsseldorf, dietheater Wien), auwirleben Bern, Festival Basel, La Bâtie Genf, Far Festival des Arts Vivants Nyon, Belluard Bollwerk International Fribourg, Blickfelder Zürich, Steps (Basel, Bern, Zürich), Festival de la Cité Lausanne.

2. Plattformen / Veranstaltereinladungen

Ver mehrt werden koordinierte Anstrengungen unternommen, um CH-Produktionen internationalen Veranstaltern/Programmateuren vorzustellen, beispielsweise Gipfelstürmer in Zürich (Gessnerallee), Les rencontres à L'Arsec Lausanne. Pro Helvetia übernimmt in diesem Zusammenhang die Übernachtungskosten von ausländischen Veranstaltern, die gezielt Schweizer Gruppen visionieren.

3. Pro Helvetia Programme

Mit eigenen Programmen setzt die CH-Kulturstiftung inhaltliche Schwerpunkte. Ein Programm dauert in der Regel 1-2 Jahre. „Länderprogramme dienen dem künstlerisch-kulturellen Austausch zwischen der Schweiz und einem anderen Land oder einer Weltregion. Angeregt werden sie hauptsächlich durch Anfragen staatlicher Partner oder von Partnerinstitutionen im Ausland. Mit den Länderprogrammen setzt Pro Helvetia den Auftrag um, die kulturellen Beziehungen mit dem Ausland zu pflegen. ... Alle Programme von Pro Helvetia entstehen in enger Zusammenarbeit mit Kulturschaffenden, Veranstaltern, kulturellen Institutionen sowie mit den diplomatischen und konsularischen Vertretungen der Schweiz im Ausland.“ Im Rahmen des Kulturaustauschs würde der Pro Helvetia auch die „Möglichkeit der direkten Werkförderung“ erhalten bleiben⁷.

4. Pro Helvetia-Auslandstourneeförderung

Laut Entwurf zum neuen Kulturfördergesetz, das vom Bun-

desrat (Landesexekutive) Anfang Juni 2007 verabschiedet worden ist, ist Pro Helvetia explizit zuständig für „Kulturvermittlung und Kulturaustausch mit einem starken Akzent auf der Auslandsarbeit.“ Dies verstärkt ein Engagement, das Pro Helvetia seit Jahren praktiziert, nämlich schweizerische Theater- & Tanz-Produktionen finanziell bei Gastspielen/Tourneen im Ausland zu unterstützen. Diese Aufgabe wird zukünftig zum eigentlichen Kerngeschäft der Pro Helvetia. Dies ist gleichermaßen interessant für schweizerische Gruppen/Künstler wie für Veranstalter außerhalb der Schweiz. Grundsätzlich richtet sich die finanzielle Unterstützung immer an die Künstler; internationale Veranstalter müssen also entsprechende Gesuche von den Theaterschaffenden stellen lassen. Bei Schweizer-Plattformen im Ausland werden aber Veranstaltende unterstützt.

Auch Migros Kulturprozent, der finanzstärkste nicht-staatliche Förderer im Bereich Theater/Tanz, definiert seine Diffusionskriterien inzwischen fallweise so, dass innerhalb eines Tourneepans ein ausländischer Spielort enthalten sein kann. Auch hier müssen Veranstalter entsprechende Gesuche über die Theaterschaffenden stellen lassen.

5. Koproduktion mit deutschschweizerischen Veranstaltern

Die Situation für internationale Koproduktionsvorhaben von schweizerischen Theaterhäusern ist schwierig. Grundsätzlich gilt, dass Veranstalter keine Gelder für Koproduktionen erhalten (Prinzip der Künstlerförderung). Wann sind also konkrete Koproduktionen möglich? Die entsprechenden Leistungsaufträge der einzelnen Theaterhäuser sind unterschiedlich, teilweise gibt es keine.

Die Gessnerallee Zürich, zur Zeit wichtigster Spielort im internationalen Kontext, hat neben einer verpflichtenden regionalen Quote die explizite Möglichkeit, mit internationalen Gruppen zu koproduzieren. Allerdings ist das dafür verfügbare Budget sehr bescheiden. Die Stadt Zürich hat das Problem erkannt und strebt eine Erhöhung des Gastspielkredits an. Ein gut funktionierendes Beispiel einer internationalen Koproduktion ist das Festival Freischwimmer.

Vergleichbar ist die Lage in Basel und Bern: Koproduktionen sind theoretisch möglich, finanziell schwierig. Schlachthaus Bern koproduziert regelmäßig mit Gruppen aus Afrika und dem Nahen Osten. Im Dreiländereck um Basel bietet das Label REGIO BASILIENSIS Ansätze von Kooperationen, allerdings eher im informativen Bereich. Immerhin gibt es da den Fonds „Oberrheinischer Theateraustausch“ (OTA).

Insgesamt besteht auf der Ebene internationale Koproduktionen deutlicher Handlungsbedarf. Es gilt aber festzu-

halten, dass nicht viele Veranstalter/Theater das Finanz- und Publikums-Potential haben, um sich auf eine internationale Koproduktionsebene zu begeben. Nichtsdestotrotz sind Gruppen und Veranstalter zu ermutigen, auf mögliche Partner zuzugehen. Aus unseren Interviews ist deutlich hervorgegangen, dass das Interesse daran vorhanden ist, und dass die kulturpolitischen Rahmenbedingungen Räume dafür bieten.

6a. Romandie (Französische Schweiz)

In der französischen Schweiz, vor allem in den Zentren Genf und Lausanne, ist die Tradition der internationalen Koproduktionen, bedingt durch den Einfluss des französischen Theatersystems, wesentlich stärker verankert als in der deutschsprachigen Schweiz. Erfolgreiche und zeitgenössisch ausgerichtete Spielorte wie Arsenic Centre d'Art scenique contemporain Lausanne, Théâtre St-Gervais Genève, Théâtre Vidy Lausanne, aber auch Comédie de Genève oder Forum Théâtre Meyrin denken und programmieren international. Für die internationale Tanz- und Performance-Szene sind dies attraktive mögliche Spielorte. Zudem existiert ein an die französische ONDA angelehnte Förderstruktur.

6b. Corodis (Commission romande de diffusion des spectacles) – ein Diffusionsmodell aus der Romandie

(www.corodis.ch)

Im Jahre 1993 von Repräsentanten der Bereiche Theater/Tanz, kantonalen und städtischen Kulturverantwortlichen mit Unterstützung der Pro Helvetia gegründet, verfolgt die Corodis das Ziel der Diffusions- und Wiederaufnahmeförderung von qualitativ hoch stehenden Produktionen aus der Romandie. Die Corodis hat Sitz in Lausanne und wird von einem Komitee beaufsichtigt.

Die Corodis besteht aus zwei Fonds: dem Fonds mit Förderung nach Besichtigung der jeweiligen Produktion und dem Fonds mit Förderung ohne Besichtigung. Die Corodis wird aus Beiträgen der französischsprachigen Kantone sowie von 13 Städten finanziert. Sie verfügt daher über flexible Jahresbeiträge (da abhängig von Steuereinnahmen, Gemeindebudgets etc.). Der Fonds ohne Besichtigung wird durch einen Sonderbeitrag der Loterie romande ermöglicht. Im Jahre 2006 betrug die zur Ausschüttung bestimmte Summe beider Fonds 495.000 SFR. Zwei Experten-Fachkommissionen (je eine pro Fonds) entscheiden über die Vergabe der Mittel.

Fazit: Die Arbeit und Wirkung der Corodis wird in der welschen Theaterlandschaft mehrheitlich als erfolgreich bezeichnet. Dennoch ist die Diffusionsförderung in der Romandie verbesserungsfähig. Die Präsidentin der Corodis und ihr Generalsekretär sind sich einig darin, dass einerseits die finan-

ziellen Mittel zu knapp bemessen sind, dass andererseits im Bereich der Koordination zwischen Veranstaltern und Gruppen ein Verbesserungspotential liegt. Weitere Partnerstädte und -gemeinden werden daher gesucht.

7. Nationale Kooperationen / Netzwerke

Der Ruf nach Kooperationen als Rezept gegen Geldmangel ist natürlich auch in der Schweiz zu hören. Auf übergeordneter Ebene – Kulturpolitik, Förderpolitik – wird davon aber eher wenig in die Praxis umgesetzt. Einige Erklärungen dafür habe ich kurz zu umreißen versucht. Trotzdem gibt es innerhalb der Schweizer Theaterszene zahlreiche gut funktionierende Kooperationsmodelle, größere und kleinere, von denen ich nur drei kurz erwähnen möchte.

a. Autorenfördermodell DRAMENPROZESSOR (Werkstatt für Schweizer Nachwuchsdramatiker/innen der Koproduktionspartner Theater Winkelwiese Zürich – Schlachthaus Theater Bern – Theater Roxy Birsfelden – Theater am Kirchplatz Schaan (FL))

b. Gastspielnetzwerk Winkelwiese Zürich – Schlachthaus Bern – Tuchlaube Aarau:

Seit diesem Jahr, entstanden auf Initiative der Theaterleiter, besteht zwischen den drei Spielorten ein Koproduktionsnetz zwecks Nachwuchsautorenförderung.

c. Das wegweisende Projekt Tanz mit seinen verschiedenen Auswirkungen wie Kooperative Förderverträge (gemeinsames mehrjähriges Förderabkommen zwischen Stadt, Kanton und Pro Helvetia für eine bestimmte Tanz-Company) und Réseau Danse habe ich bereits erwähnt. Für genauere Kenntnis verweise ich auf die Studie Projekt Tanz sowie die vorne zitierten Websites. Noch sind die Auswirkungen dieses Projektes zu wenig evaluierbar, um seine nachhaltige Qualität zu bewerten. Es kann aber nach ersten Reaktionen gesagt werden, dass die Tanzszene insgesamt davon profitiert, kompakter wahrgenommen wird, auch durch die positive Selektion bei der Entscheidung pro oder contra Förderunterstützung.

8. Fazit & Tendenz

„Verstärkte Diffusion als Chance für Internationale Kooperationen?“ lautet der Titel meines Beitrags. Die Beantwortung der Frage ist uneindeutig, in der Tendenz, bei optimistischer Betrachtung, leicht positiv zu halten. Wohin gehen nun die Tendenzen?

Die Forderung ist zuerst einmal nahe liegend, mit einer neuen geopolitischen Strukturierung (z.B. im Sinne der Studie *Die Schweiz – ein städtebauliches Portrait*) erweiterter Handlungszusammenhänge in der Förderpolitik für Tanz und Theater zu schaffen und einer ohnehin bestehenden kultu-

rellen Wirklichkeit der Globalisiertheit nachzugeben. Statt Zersplitterung und Gießkannenförderung könnten dann neue Achsen und qualitativ bewusster Kriterien etabliert werden. Statt ausgeprägtem Förder-Föderalismus könnten dann die natürlichen Bezugsräume Deutschschweiz-Deutschland-Österreich bzw. Romandie-Frankreich-Belgien verstärkt und systematisch berücksichtigt werden. Denn es gilt in Übertragung auch für den französischen Raum, was Anja Dirks im soeben erschienen Theater der Zeit-Arbeitsbuch *Eigenart Schweiz*⁸ schreibt: „Die Theaterszene der Deutschschweiz ist selbstverständlicher Teil der deutschsprachigen Theaterlandschaft. Strukturell, personell, ästhetisch und inhaltlich sind die Verbindungen zahllos, der Austausch findet in beide Richtungen statt und die Ähnlichkeiten überwiegen die Unterschiede bei Weitem. Junge Schweizer studieren in Hamburg, Wien oder Giessen, es zieht sie genauso nach Berlin wie ihre Altersgenossen aus Bielefeld oder Sindelfingen, und die Jugendkultur ist ja sowieso globalisiert. Einerseits. Andererseits ist die Schweiz nicht einfach wie Deutschland, nur mit anderem Geld, besserer Schokolade und mehr Bergen. Kulturelle Eigenheiten und nationale Förder- und Ausbildungsstrukturen prägen auch das junge Schweizer Theaterschaffen bei genauerem Hinsehen durchaus, besonders in den Nischen des Freien Theaters.“

Rein finanziell betrachtet bietet die Schweiz einen deutlichen Standortvorteil für freies Theater. Der Zugang zu

Fördergeldern erscheint niederschwelliger als in Deutschland oder Österreich. Die Fördermöglichkeiten sind ziemlich breitflächig, die Fördertöpfe reicher gefüllt, es lässt sich im Freien Theater- und Tanzbereich durchaus von den beantragten Projekten leben (der Standard ist wirklich fern der bekannten prekären deutschen Zustände).

Erstes Fazit: An diesem Punkt die triviale Feststellung, dass Kooperationen vorwiegend durch persönliche Initiativen entstehen, wie überall; und dass die Hoheit der kantonalen Geldverwaltung nur durch überregionale (also nationale) Bestrebungen und Programme systematisch durchbrochen werden könnte.

Zweites Fazit: Hier kann die hoffnungsvolle Betrachtung der Neuausrichtung der Pro Helvetia ansetzen. Dass nämlich durch das Interesse der nationalen Kulturstiftung an optimaler Diffusion – d.h. von leistungsstarker, hochqualitativer Kreation – im internationalen Rahmen eine gesamtschweizerische Motivations-, Koordinations- und Vermittlungsarbeit stattfindet, die sich unter anderem positiv auf internationale Kooperationen auswirkt. Dass das Bewusstsein für den europäischen Tanz- & Theater-Markt als Ort der aktiven Teilnahme in der Schweiz auch außerhalb der „metropolitanen Zentren“ wächst.

Philippe Bischof

[1967] Dramaturg, Regisseur und angehender Master of Cultural Management, ist Schweizer und lebt in Berlin. Nach Studien an der Universität Basel Regieassistent am Theater Basel unter Frank Baumbauer. Seit 1994 Arbeit als Dramaturg und Regisseur, vorwiegend im deutschsprachigen und französischen Raum, sowohl in der Freien Szene als auch an Stadttheatern. Im Sommer 07 diplomiert er als Master of Cultural Studies mit der Studie *Diffusionsförderung freies Theater Deutschschweiz*.

Kontakt: philippe.bischof@berlin.de

¹ Die folgende Darstellung verwendet Material, das ich während Recherchen für eine Diplomstudie zum Thema *Diffusionsförderung freies Theater Deutschschweiz* gesammelt habe, die ich derzeit mit zwei Kolleginnen gemeinsam durchführe.

² Infos unter www.prohelvetia.ch, www.bak.admin.ch und www.dansesuisse.ch

³ Ausgezeichnete Zusammenfassung: Dr. Otto Singer, Kulturpolitik in der Schweiz: Der neue Kulturartikel und die Neugestaltung der bundesstaatlichen Kulturförderung, Wissenschaftliche Dienste des Deutschen Bundestages (http://www.bundestag.de/bic/analysen/2005/2005_11_24.pdf)

⁴ Wegweisend und umstritten: *Die Schweiz – ein städtebauliches Portrait*, von Diener, Herzog, Meili, deMeuron, Schmid

⁵ Zur Zeit mit experimentell und international ausgerichteter Programmation (nicht abschließend): Deutsche Schweiz: www.gessnerallee.ch, www.rotfabrik.ch, www.schlachthaus.ch, www.dampfzentrale.ch, www.theaterchur.ch. Potentielle Orte: www.kaserne-basel.ch, Kulturwerkplatz Luzern-Süd (ab Herbst 2008), Mittlere Bühne Aarau (ab 2012). Französische Schweiz (Sprachhürde im Theater): www.nuithonie.com, www.theatre-arsenic.ch, www.vidy.ch, www.theatre221.ch, www.darksite.ch/theatreusine, www.sgg.ch/theatre, www.grutli.ch

⁶ Es ist z.B. für eine Zürcher Gruppe kaum möglich, in Genf oder Lausanne zu spielen, dasselbe gilt in umgekehrter Richtung. Gastiert beispielsweise der erfolgreiche Genfer Choreograph Gilles Jobin in der Gessnerallee, hat diese Mühe, dafür Publikum zu kriegen; in Lyon (F) hingegen spielen sein Stücke vor 2000 Zuschauern.

⁷ Ein aktuelles Programm-Beispiel ist *La belle voisine* (Die schöne Nachbarin). Mehr Infos: <http://www.pro-helvetia.ch/index.cfm?rub=1279&level=2>

⁸ *Eigenart Schweiz*, Hg. Dagmar Walser und Barbara Engelhardt, 2007

diskurs

Gastlichkeit und Zeit in Performanz und Theorie

Zum FWF-Projekt *Materialität und Zeitlichkeit performativer Sprech-Akte* und der Reihe *Philosophy on stage*¹

Von Angela Heide

*Der absolute Gast, das ist dieser Ankömmling,
für den es noch nicht einmal einen Horizont der Erwartung gibt.*

Jacques Derrida

Von 17. bis 19. Juni präsentierten Arno Böhler und Susanne Granzer unter dem Titel *Philosophy on stage* #2² den zweiten „öffentlichen“ Teil ihres mehrjährigen, vom österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) geförderten Forschungs- und Performance-Projektes *Materialität und Zeitlichkeit performativer Sprech-Akte* an drei sehr unterschiedlichen Orten innerhalb der Stadt Wien: dem an das Reinhardt Seminar angeschlossenen Schlosstheater Schönbrunn, dem Kosmos Theater und dem Theseus-Tempel im Wiener Volksgarten. Ausgehend von der Frage „Wie kann Wissenschaft übersetzt werden im öffentlichen Raum“ (Böhler) waren diese drei „öffentlichen Räume“, die die beiden OrganisatorInnen für ihr Projekt „an der Schnittstelle von Kunst & Theorie“ gewählt hatten, unterschiedlichen „Formaten“ zugeordnet: Während man im Schlosstheater, so der Programmfolder, unter dem gängigen Schlagwort „Symposium“ Theorievorträgen bot, u. a. von Hans Thies-Lehmann zum „Denken der Tragödie“, von Elisabeth Schweeger zur Begegnung von Philosophie und Theater oder von Dieter Mersch zur „negativen Präsenz“, galt das Kosmos Theater den vier „Lecture Performances“ von *Philosophy on stage* #2.³ Im Theseus-Tempel wurde schließlich am letzten Tag unter dem Titel *Supplement* – „Zusatz“ – Raum für Diskussion

und Feedback zu der nach den „Gesten des Denkens“ fragenden Veranstaltungsreihe geboten. Auch wenn die knapp zwei Stunden des gemeinsamen Gesprächs der verbleibenden BesucherInnen letztlich eine nur sehr begrenzte Zeitspanne darstellten, um das vielschichtige und komplexe Thema, dem man sich anhand einer Reihe sehr unterschiedlicher Zugänge in der „Öffentlichkeit“ zu stellen vorgenommen hatte, tatsächlich „fassbar(er)“ zu machen, so scheinen die Arbeiten von Granzer/Böhler wesentliche neue Fragestellungen zu aktuellen, auch für das Theater relevanten zeitgenössischen Diskussionen um Ereignis und Gabe, Sprache und Sinn und nicht zuletzt Gastfreundschaft und Zeit wenn schon nicht ausreichend zu beantworten, so doch auf ungewöhnliche und sicher auch auf eine notwendig verstörende Weise aufzugreifen.

Der Wiener Philosoph, Universitätsdozent und Filmemacher (GRENZ-film) Arno Böhler⁴ und seine Projektpartnerin, die Schauspielerin und seit 1988 am Reinhardt Seminar als Professorin im Bereich Schauspiel tätige Susanne Granzer, stellten sich im Rahmen ihres dreijährigen interdisziplinären Forschungsprojektes auf unterschiedliche Weisen aktuellen Fragen nach dem Begriff der „Performanz“ im 21. Jahrhundert. Arno Böhler nennt als einen der für ihn wichtigsten

Mir ist immer aufgefallen, dass der Körper beim Lesen vergessen wird.

Arno Böhler

Schwerpunkte der Arbeit das Erforschen der „Bewandtnis des ‚performative turn‘ in den Kulturwissenschaften aus philosophischer Perspektive“. „Diskurse schreiben sich in den Körper ein“, erzählen Arno Böhler und Susanne Granzer anlässlich des Gesprächs über ihr Projekt, und stellen dabei Fragen wie: „Welche Traditionen schreiben sich ein? Was passiert, wenn die traditionellen Erwartungen gebrochen werden?“ Und „welche Komplexitäten können ‚zugemutet‘ werden, wenn man nicht mit ‚Aussparungen‘ arbeitet?“

Das 2005 begonnene und noch bis Ende dieses Jahres laufende interdisziplinäre Forschungs-, Theater- und Filmprojekt selbst ist in drei Ebenen aufgebaut: 1. den „ganz klassischen akademischen Teil“ zur „Theoriebildung über das Verhältnis von Kunst und Philosophie“, erklärt Böhler, also der systematischen und historischen Analyse des „performative turn“ im Sinne einer „philosophischen Theoriebildung“; 2. der Konzeption und Erarbeitung von „lecture performances“ im Rahmen kleinerer, geschlossener Workshops, die zu einem großen Teil, gefördert durch das Land Niederösterreich, unter dem Titel *artLAB* im niederösterreichischen Zweitwohnsitz der beiden ProjektleiterInnen stattfinden; und 3. der Realisation und öffentlichen Präsentation der Zwischenergebnisse dieser „Kunstlaboratorien“ an unterschiedlichen Orten in Wien wie auch international. Wichtig ist den beiden dabei, betont Arno Böhler, „dass wir den Research-Prozess auch öffentlich präsentieren“. Denn nicht die Gründung einer „esoterischen Gemeinde“ ist das Ziel von *Philosophy on stage*, sondern die Präsentation von Forschungsergebnissen im öffentlichen Raum. Ein „Nach-außen-Treten“, ergänzt er. „Das ist ein aktiver und integraler Teil des Forschungsprozesses.“ Gerade die letzte, „öffentliche“ Ebene zeugt mit ihren wenigen Einrichtungstagen vor Ort und den minimalen technischen Eingriffen nicht zuletzt von einer „großen Risikobereitschaft“ sowohl der beiden Projektleiter wie auch ihrer jeweiligen konkreten PartnerInnen. Die öffentlichen Aufführungen werden auf DVD festgehalten und sollen noch in diesem Jahr in den Handel kommen.

Gerade auf diese „Gastlichkeit“, die dem Projekt als integraler Teil innewohnt, kommen Granzer und Böhler im Interview über ihre Arbeit immer wieder zu sprechen. Aber

auch auf das Scheitern, das in diesem Sinne nicht als ein Scheitern des Projektes selbst, vielmehr jedoch als ein möglicher Weg und manchmal auch als notwendiger „Umweg“ auf der Suche nach einer inhaltlichen wie formalen Begegnung als einem *Miteinander* statt des „gewohnten“ Nebeneinanders gedeutet werden kann.

Arno Böhler studierte Philosophie, hatte aber, wie er im Gespräch ausführt, immer ein „großes Interesse an den Künsten überhaupt. Was mich beim Studieren wirklich schockiert hat war, dass dieser Geist, den ich beim Lesen in den Büchern gefunden habe, in jener Nicht-Sinnlichkeit, in der diese Texte in der Lehre akademisch vorgetragen wurden, nicht mehr zu finden war.“ Der Körper verschwand gleichsam in bzw. hinter der Präsentation, ein Vergessen, ja Verschwinden der „Körperlichkeit der Texte“ war die Folge, auf deren Spurensuche sich Böhler schon ziemlich früh während seines Studiums und nicht zuletzt dank des Zusammentreffens mit Susanne Granzer begab.

Susanne Granzer hatte ihren Weg in „umgekehrter“ Richtung begonnen: Nach dem Studium am Reinhardt Seminar und einer Reihe erfolgreicher Bühnenjahre im deutschen Sprachraum fand sich die SchauspielerIn, zurück in Wien, wo sie am Burgtheater als SchauspielerIn sowie am Reinhardt Seminar in der Lehre tätig war, „wieder einmal“ mit jener dem klassischen „dramatischen“ Theater inhärenten „Überbetonung“ einer „Affektivität“ konfrontiert, der sie, nicht zuletzt durch das (abgeschlossene) Studium der Philosophie, einen sowohl künstlerischen wie auch ganz persönlichen Neuentwurf – ein Theater des Diskurses – entgegensetzen wollte.

Gemeinsam sollten sich Granzer und Böhler in den kommenden Jahren auf diese je fehlenden „Ebenen“ begeben, sie be- und durchschreiten, performativ „bespielen“ und theoretisch „durchforschen“. Nach einer Reihe erster „Lecture Performances“ in den USA, England und Frankreich wurde im Herbst 2004 die Einreichung eines Wissenschaftsprojektes vom FWF sofort genehmigt, *Philosophy on stage* #1 und #2 erhielten in den folgenden Jahren zusätzliche kleinere Projektförderung durch den Bund, die Theaterabteilung der Stadt Wien im Bereich Projektförderung für „freies“ Theater lehnte das Projekt jedoch bislang ab.

Ausgangspunkt von *Materialität und Zeitlichkeit performativer Sprech-Akte* war die mehrere Jahre zuvor an Arno Böhler ergangene Einladung des Leiters des Passagen-Verlags, Peter Engelmann, die eigene wissenschaftliche Arbeit in einem öffentlichen Format zu präsentieren. Aus der „Verweigerung“ einer schlichten „Lesung“ der eigenen Texte wurde die erste „Lecture Performance“ in Wien, der in den letzten 10 Jahren über 40 im internationalen Raum sowie weitere 12 in Wien im Rahmen von *Philosophy on stage* #1 und #2 folgten. Das Ziel war und ist, erklärt Arno Böhler, „die Geschichte der Philosophie zu lesen, aber so, dass das Lesen selbst zum (performativen) Akt wird“.

1996 wurde die gemeinsame Produktionsfirma GRENZ-film gegründet, in deren Zentrum u. a. das Überschreiten von „Film und Realität“ und „Realität in Film“ steht. 1997 entstanden in New York unter dem Titel *Theatermorgen* erste filmisch umgesetzte Arbeits-Interviews, etwa mit der Wooster Group und Richard Forman, der Künstler-Gespräche mit Therese Affolter und Klaus-Maria Brandauer gegenüber gestellt wurden. In den folgenden Jahren schlossen sich unter anderem Videoarbeiten mit der renommierten US-amerikanischen Literaturtheoretikerin und Philosophin Avital Ronell oder dem deutschen Philosophen Hans-Dieter Bahr an, der u. a. auch zu den Gästen von *Philosophy on stage* #1 2005 zählte. Die auch auf DVD im Handel erhältliche Reihe trägt den Titel *Philosophie im Bild*⁵ und bot nicht zuletzt die ersten „Werkzeuge“ (Böhler) für eine Weiterarbeit innerhalb der zweiten Schiene an der Schnittstelle von Theater und Theorie, die 1997 in New York begann.

Nach den ersten „dilletantischen“ Anfängen wurde dem Team Granzer/Böhler klar, dass dieses „Forschen“ an der Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis für die gemeinsame Weiterarbeit quasi „in der Luft lag“, dass die Suche nach einem „neuen Format“ (Granzer) vielleicht jene „Kluft“ füllen konnte, an welche die beiden, aus unterschiedlichen Richtungen, in

den Jahren zuvor in ihren jeweiligen Arbeiten gestoßen waren. Das Einsetzen von Film und Video, Körper und Sprache, aber auch deren bewusste Absenz und ihre je unterschiedlichen Weisen eines „Verschwindens“ im Ereignis waren in eben jenem Wunsch nach einer Suche auf den Spuren einer „Performanz der Philosophie“ und einer „Philosophie der Performanz“ begründet, der auch die beiden interdisziplinären Subprojekte *Philosophy on stage* 2005 bzw. 2007 galten.

Was im Gespräch mit Susanne Granzer und Arno Böhler deutlich wird, ist deren anhaltender Wunsch nach „Herausforderung“ bei gleichzeitigem Bewusstsein dafür, dass man für alles schlicht und einfach „viel Zeit braucht“, oder genauer: „einen bewussten Umgang mit der Zeit“, nicht nur in Bezug auf die jeweiligen „Akteure“ eines Projektes oder einer Performance, sondern auch für die eigene „wissenschaftspraktische“ Arbeit. „Es gibt ja eben kein Ritual, auf das man in einem solchen Projekt zurückgreifen kann, das man ‚abrufen‘ kann. Die Dimension unseres Ansatzes wird von den KooperationspartnerInnen schlichtweg großteils unterschätzt, auch was den Zeitaufwand betrifft“, betont Arno Böhler am Ende des Gesprächs noch einmal.

Im Dezember 2007 geht das laufende FWF-Projekt zu Ende, 2008 folgen gleich drei Publikationen von Arno Böhler, Susanne Granzer und Projektmitarbeiterin Katja Mayer. Ob *Philosophy on stage* in Zukunft mit einer Unterstützung aus dem Subventionstopf für „freies“ Theater in Wien rechnen kann, steht noch nicht fest. Die gemeinsame Arbeit zum Thema Philosophie und Performanz soll auf jeden Fall auch nach 2008 weitergehen, denn gerade ein „erweitertes Performanzverständnis“ bietet in den Augen Böhlers, „tatsächlich die Chance eines sozialen Gegenentwurfs, der unsere Sensibilität für das weckt, was wir eben nicht aktiv hervorbringen, sondern das uns treibt, das unkontrollierbar geschieht und das wir andererseits auch nicht kontrollieren müssen“.⁶

¹ Der Text beruht auf einem im Juni 2007 zwischen Dr. Susanne Granzer, Dr. Arno Böhler und der Wiener Theater-, Film- und Medienwissenschaftlerin Dr. Angela Heide geführten Gespräch.

² www.univie.ac.at/performanz/pos2.

³ Darunter etwa die (virtuelle) Begegnung des Philosophen Volker Gerhardt (Text) mit Philipp Hauß (Lesung) und Saskia Hölbling (Tanz) oder unter dem Titel *Nietzsche's greatest hits* eine „Lecture Performance“ von GRENZ-film und StudentInnen des Reinhardt Seminars zu Nietzsches *Dionysos Dithyramben* und der „Dekonstruktion asketischer Ideale“. Vgl. dazu Oliver Hochadel: Tanz den Derrida! In: Der Standard, 13.06.2007, S. 15.

⁴ Arno Böhler: *Singularitäten. Vom zu-reichenden Grund der Zeit. Vorspiel einer Philosophie der Freundschaft*. Wien: Passagen 2004. Ders.: *Unterwegs zu einer Sprache der Freundschaft*. Wien: Passagen 2000 sowie ders.: *Das Gedächtnis der Zukunft*. Wien: Passagen 1996.

⁵ Im Herbst 2004 erschienen im Passagen-Verlag *The Call* mit Interviewpartnerin Avital Ronell, *Das Fremde* mit Elisabeth von Samsonow, *In Time* mit Robin Kelley sowie *Archivare des Sterbens* mit Hans-Dieter Bahr; die DVD-Reihe selbst kündigte das Verlagsprogramm mit den Worten „ein gelungenes Beispiel, wie man Philosophie in neuen Medien wirkungsvoll und innovativ betreiben und vermitteln kann“ an. Vgl. Passagen Verlag, Herbst 2004. Neuerscheinungen, S. 2.

⁶ Vgl. Jürgen Schremser: *Leibhaftiges Philosophieren – Gespräch mit dem Philosophen, Filmemacher und Wissenschaftspreisträger 2006 Arno Böhler*. In: Kultur. Zeitschrift für Kultur und Gesellschaft, Nr. 1/2006 (Februar 2006), S. 9.

VADA – Theaterkonzeption für das dritte Jahrtausend

Von Felix Strasser

VADA sieht

Wir stehen an einer Jahrhundertwende ohne Knall. Das zeitgenössische Sprechtheater wird für den Augenblick produziert, Theater- wie Literaturschaffende stellen unaufhörlich isolierte Einzelwerke „auf die Beine“ ohne bereits existierende Systeme zu konsultieren. Schulen, Ismen, nachhaltige Arbeit an Kunstkonzeptionen scheitern an der Unfähigkeit über eine Spielzeit hinauszudenken, an mangelnder Verantwortung gegenüber der Kunst- und Menschheitsgeschichte. Vergessen ist auch die Experimentierlust, die unvoreingenommene Wahrnehmung und die universalistische Frechheit der Avantgarde der Jahre 1900-1935. Diese „dramatische Marktlücke“ fühlt sich VADA verpflichtet zuzustopfen.

VADA ist

VADA ist der „Verein zur Anregung des dramatischen Appetits“ und wurde vor drei Jahren vom Berliner Balletttänzer Boris Randzio und dem Klagenfurter Schauspieler Felix Strasser auf einem Berggipfel der Karnischen Alpen gegründet.

VADAs Ziel ist die technische und qualitative Weiterentwicklung des Sprechtheaters in praktischen sowie theoretischen Arbeiten. Dabei knüpft VADA vor allem an die Ansätze der russischen Kubofuturisten, der Oberiuten und das Dada, die von den Weltkriegen im Keim erstickt wurden und danach nie wieder ernsthaft aufgegriffen wurden. Aus den Vorarbeiten von Velimir Chlebnikov, Aleksej Krutshonych, Paul Scheerbart, Karl Valentin, Antonin Artaud, Kazimir Malevitsh, Tristan Tzara, Raoul Hausmann, Hugo Ball, Kurt Schwitters, Daniil Charms, Aleksandr Rodtshenko und anderen regeneriert VADA den Weg des Theaters in ein neues Jahrtausend.

In diesem Geiste verfasste VADA die Deklaration *Das Theater der letzten Seite – Manifest der Plotmonteure*, welche in ausgewählten Orten in Österreich, Deutschland, der Schweiz, Russland und Zentralasien öffentlich verlesen wurde. Die Grundsätze des VADA-Manifests werden von VADAs Hausensemble, dem Theater der letzten Seite in zwei Produktionen pro Jahr praktisch umgesetzt.

Katapult Zitatnost

Um eine nachhaltige Kunstevolution zu gewährleisten, muss die gesamte Weltliteraturgeschichte aufgearbeitet und in 90 minütigen Appetithäppchen ins Bewusstsein unserer Gegen-

wart gerufen werden. Nur auf einem Archiv, auf einer Zwischenbilanz aufbauend können neue Konzeptionen entwickelt werden.

Wir erwecken die Archive zum Leben, wir werden Archiv.

Erweckung heißt Dramatisierung.

Wir errichten ein Geschichtskatapult,

und Katapult heißt Theater.

(aus dem Manifest der Plotmonteure)

Seit seiner ersten Produktion *Zitatnost – ein Fußnotendrama. 30 Autoren in einem Akt* (2004) inszeniert das Theater der letzten Seite Fußnoten, die Bibliographien, die letzte Seiten unserer Geistesgeschichte unter Anwendung der Technik der Plotmontage. Die Plotmontage ist ein seit den 20er Jahren vereinzelt angewandtes dramatisches Verfahren der Kompilation von Kurzzitaten aus allen literarischen wie außerliterarischen Genres. (Das in der Theaterwissenschaft allerdings nur mangelhaft bis dilettantisch geringschätzig behandelt wird. Bis zur Einführung des Begriffs „Plotmontage“ existierte keine klare Terminologie, geschweige denn eine seriöse theoretische Beschreibung zur Dramatisierung von Kurzzitaten. Volker Klotz, Walter Jens, Volker Hage, Wolfgang Seibel, sogar Hanno Möbius verheddern sich dazu in widersprüchlichem Rotwelsch und weigern sich prinzipiell, ihre Gespinste an realen Produktionen rückzuprüfen.)

Das Theater der letzten Seite ist kein elitäres Pädagogikum. VADA distanziert sich vom rotbesamten sowie vom Underground-Performance-Theater „unverständener“ Regiestars, die das Publikum für dumm verkaufen. VADA gehört dem Volk. Wir wecken den dramatischen Appetit nach den Grundsätzen von Adolfo Assor (Garn-Theater Berlin) durch die Auswahl sprachlich möglichst saftiger Texte, über die endlich wieder GESTAUNT und GELACHT werden darf.

Rein mit der Pastete!

(Grundsatz des Garn-Theaters)

Zu(ku)nft Plotmontage

Der Plotmonteur ist Chef-Archivar des Weltengeistes. Er revitalisiert das Alte Wort mit der Geometrie futuristischer Künstler-Ingenieure und der Genusslust des Kosmischen Theaters.

*Plotmontage ist Handwerk,
Wissenschaft und fette Torte.
(aus dem Manifest der Plotmonteure)*

Der Plotmonteur ist Textschweißer, Regisseur, Akteur und Bühnenkonstrukteur, ein Handwerker, der nach den technischen Richtlinien des VADA-Manifests zimmert. VADA fordert unter anderem die möglichst vielseitige Verwendung einfacher Requisiten nach dem Prinzip der professionellen Neugierde, die Erstreckung des Spielraums auf die gesamten bespielten Lokalitäten zur Entschärfung des lästigen Hindernisses „Bühne“, die Beleiterung des Spielraums, den Verzehr von Nahrungsmitteln während des Spiels („Kamelsrhetorik“).

Eine weitere Maßnahme zur Gewährleistung größtmöglicher Nähe zwischen Spiel und Betrachter bildet VADAs Technik der „Echtzeitbeleuchtung“. Die Plotmonteure beleuchten sich selbst und ihre Inszenierungen während des Spiels mit präparierten verschiedenfarbigen Kellerleuchten, Handlampen, Wunderkerzen, Weihnachtsgirlanden, fluoreszierenden Bällen und anderen mobilen Leuchtkörpern, deren Bedienung organisch in die Handlung gewoben wird. Zu den Prinzipien des Theaters der letzten Seite gehört es, keine Lichtquellen von höherer Leistung als 100 Watt einzusetzen.

Das Theaterhaus ist uns ein Sarg

Vadaistisches Theater ist lebendiges, demokratisches Theater für ein lebendiges und demokratisches Volk und hat daher nichts in verstaubten Festspielhäusern verloren. Unsere Bühnen sind Cafés, Wirtshäuser, Dorfschenken, engster öffentlicher Raum – je enger, desto besser, desto intimerer Kontakt kann zum Publikum gefunden werden. Ab sofort bietet VADA auch Hausbesuche an. Unter dem Stichwort „Theater für den Herrgottswinkel“ können sämtliche Produktionen des Theaters der letzten Seite inklusive Manifestverlesung wahlweise für das private Wohnzimmer oder die Küche angefordert werden. Für sämtliche Auftritte von VADA gelten folgende Grundsätze:

Erstens: Vadaistisches Theater kann sich jeder leisten.
Zweitens: Ab drei Zusehern wird gespielt.

Rotte Russland

Neben der Zusammenarbeit mit dem Berliner Garn-Theater, dem Villacher Kollektiv kärnöl und dem Klagenfurter Tischlereitheater, unterhält VADA auch enge Kontakte nach Russland. Zu unseren Partner gehören das Konzeptuelle Theater Kirill Ganin (Moskau), die Solncevskaja poetitsheskaja gruppirovka (Penza-Kiev-Dnipropetrovsk), die Prekrasnye androginy (Moskau-Jachroma) sowie einzelne Theaterschaf-

fende, Artisten und Autoren. Seit 2006 besteht in Moskau unter der Leitung der Schauspielerin und Feuerjongleurin Yulia Izmaylova der Theatrale Entwicklungsrat „VADA/OB“EDA – Russland-Ukraine-Zentralasien“.

Für die zweisprachig russisch-deutsche Inszenierung von Theater der letzten Seite / Teatr poslednej stranicy, die 2006 auf dem Theaterfestival Art-Ordo in Kyrgyzstan aufgeführt wurde, wurde das Theater der letzten Seite mit einem Anerkennungspreis für seinen „besonderen Einsatz für die Entwicklung internationaler Kulturbeziehungen“ ausgezeichnet. Ebenfalls 2006 organisierte VADA gemeinsam mit dem Deutsch-Russischen Haus in Moskau eine Sondervorstellung für Russlanddeutsche.

2005 wurde VADAs literarischer und politischer Keimling ONEX gegründet, die Vereinigung deutschsprachiger Exilliteraten – Rotte Russland, die durch Experimente mit Mehrsprachigkeit und Interkulturalität sukzessive Grenzperforation zwischen den beiden Kulturräumen betreibt. Auch die Produktionen *Genosse Ausländer* (2005), *Dr. Caranthanus' Octobermanipulation* (2006) und *EXrta/AUSdämund* (2007) verurteilen in deutscher, russischer, kyrgyischer und Zaum-Sprache stupides Barrierendenken und propagieren Demokratie, Pazifismus und Panismus.

VADA serviert

Neben künstlerischen und wissenschaftlichen Eigenproduktionen bietet VADA auch Services für Theaterschaffende an. Unter anderem konzeptuelle bzw. dramentheoretische Beratung für junge Theatergruppen („dramatic corporate identity“) – eine Hilfestellung, um zum eigenen Ismus zu finden, Vortragstraining für Autorenlesungen, Vorträge, Diskussionsrunden und Arbeitskreise zum nachhaltigen Kunstschaffen (nach der Malewitsch-Methode), klimafreundliche Tourneepfung (nach Richtlinien von Klimabündnis und FairTrade), die Ausschreibung eines Manifestliteraturpreises, internationale Vernetzung konzeptueller Theater, die Planung von Festivals zum 100. Jahrestag der Entstehung des Futurismus und das und mehr.

*Tod der Reality-Realität!
Es lebe der Appetit!*

Informationen, Kontakt:

Tel. (A): 0043/463/596815, (D): 0049/177/3475436

E-Mail: vada@freitheater.at, o-n-e-x@mail.ru

<http://home.tele2.at/vadappetit>

Bilddokumentationen von vadaistischen Auftritten finden sich auf www.kaernoel.at -> „Autoren“ -> „VADA/ONEX“.

thema

Tanz und Performance

(Freier) Tanz und Performance beginnen in Wien nicht in den siebziger Jahren, sondern kurz nach der Jahrhundertwende – das belegen Andrea Amorts spannende Recherchen. Und sie blühten dort bis zur Vertreibung eines wesentlichen Teils der avantgardistischen Szene und ihres Publikums durch die Nationalsozialisten – Persönlichkeiten, die im Nachkriegs-österreich schmerzvoll fehlen als Vorbild und vorhandene Struktur der Generation, die in den siebziger und achtziger Jahren vehement ein neues Tanz- und Performanceverständnis initiierten. Da bleibt eine strukturelle Lücke, die erst in der Gegenwart wieder zu schließen sein scheint, auch durch Reflexionen denkbar offener Verhältnisse von Tanz und Performance.

Den Schwerpunkt dieser *gift* beginnen Daniel Aschwanen und Paul Wenninger in der Reihe *stück für stück* mitten in der Gegenwart: Sie führen – begleitet von Angela Heide – einen Dialog über ihre aktuellen Produktionen *Imbue* und *Chinese Whispers*.

Marty Huber berichtet unter dem programmatischen Titel *Tanz die Transparenz* über den gemeinsam von IG und KünstlerInnenplattform gestalteten Tanz- und Performance Diskurs am 16. Juni im Tanz Atelier Wien, auf dem Andrea Amort ihren wunderbar weitsichtigen historischen Aufriss der Geschichte des österreichischen (freien) Tanzes vortrug und Tasos Zembylas ein grundlegendes philosophisches Input über Wertzuschreibungsprozesse im kulturpolitischen Kontext gab. Ihren Beiträgen folgt ein von der Hintergrundfrage „Generationen“ getragenes exemplarisches Interview mit Bert Gstettner, Phillipp Gehmacher und Claud Wagner zu Produktionsformen und Stilistiken, Labels und ihrer Furcht davor.

Mit einem kurzen Sachbericht zur Wahl der Delegierten ins TQW Kuratorium – und einem ersten Kurzkommentar der neuen KuratorInnen Silvia Payer-Both und Marty Huber schließt der Schwerpunkt.

stück für stück: Begegnungen in Wellenbewegungen

Paul Wenninger und Daniel Aschwanden im Gespräch über ihre aktuellen Produktionen *Imbue* und *Chinese Whispers*

Angela Heide¹: Inwieweit ist unser heutiges Gespräch, vor allem aber auch der Besuch der Vorstellung des jeweils anderen in den letzten Tagen für euch eine „Wiederbegegnung“?

Daniel Aschwanden: Wir kennen einander ja seit vielen Jahren, und vielleicht ist das ja typisch für ein Wiener Choreografen- und Performer-„Schicksal“, dass es diese Wellenbewegungen gibt, wo man phasenweise sehr viel miteinander zu tun hat, sich dann wieder für längere Zeit aus den Augen verliert und plötzlich wiedertrifft – auch auf künstlerischer Ebene. Wenn ich das auf unsere heutige Begegnung umlege bzw. auf die Arbeit, die ich jetzt von Paul gesehen habe, dann könnte man diese „Bogenhaftigkeit“ auch in meiner Wahrnehmung deiner Arbeit wiederfinden. In *Imbue*² habe ich viel „wiederentdeckt“, etwa Elemente aus älteren Arbeiten wie *ou mállon*, eine gewisse „Posenhaftigkeit“, ein Spiel mit dem Absurden. Es hat mir sehr gut gefallen, dass als „Methode“ selbst oder vielleicht besser: als „Spiel mit Methode“ „performed“ wurde. Damit wurde deutlich, wie sehr eigentlich „Texte“ zum „Lesen“ von Bildern im Laufe der Performance vom Publikum selbst „generiert“ werden. Darin habe ich sehr viel Freiheit erlebt, einen aktiven *Bildkreationsprozess*, der vor allem auch aufseiten des Publikums liegt.

Paul Wenninger: Weil du ältere Arbeiten ansprichst und wir vom Wiederbegegnen reden: Man hat ja immer Arbeitsschwerpunkte, wenn du willst. *ou mállon* etwa im Jahr 2000/2001 war ganz konkret für Kaffeehäuser und Bars konzipiert. Was mich damals, bei dieser sehr nahen Arbeit am und mit dem Publikum, interessiert hat, war bereits schon – und das ist ja eine der Kernfragen auch bei *Imbue* gewesen – die Suche nach den emotionalen Zuständen im Körper, die immer auch „Narration“ entstehen lassen, aufseiten des Performers ebenso wie aufseiten des Publikums. Gerade deshalb habe ich in den letzten drei Arbeiten ganz bewusst versucht, das *System* in den Vordergrund zu stellen und nicht die „Narration“, habe die Stücke nichts „erzählen“ lassen, sondern wollte mit ihnen (neue) Räume eröffnen. Auch bei *Imbue* hatten wir keine „Vorlage“, aber natürlich sind manche Dinge beabsichtigt. Es ist sicher vor allem auch der Versuch, aus der gewohnten „Linearität“ auszubrechen. Was führt mich raus aus dem „Ablauf“ eines Abends? Wie kann ich diese Linearität unterbinden,

Netze spinnen, Orte schaffen, Orte definieren, ein „System“, eine Arbeit „hinstellen“ und den Beobachter zum Teilnehmer werden lassen? Wie kann man also einen Abend gestalten ohne eine „Aneinanderreihung“, quasi als *Versuchsanordnung*, und einen Ort „eröffnen“, das Stück selbst zu einem zeit- und ortlosen Raum werden lassen? Das war auch schon sehr stark bei *cc cushion* der Fall, der Arbeit, die zwischen *ou mállon* und *Imbue* lag – nichts zu präsentieren und keine „szenischen Erfindungen“ zu suchen, sondern (den) Raum zu schaffen, der selbst (das) Werk ist.

DA: Gerade das führt schon zur nächsten Frage über deine aktuelle Arbeit: Sowohl *cc cushion* wie auch *Imbue* haben ja in meinen Augen „Installationscharakter“, wobei das bei *cc cushion* für mich sehr viel stärker war, während das im dietheater, in dem ich *Imbue* jetzt gesehen habe, etwas in den Hintergrund gerückt ist. Man sitzt, wenn man so will, in einem „klassischen“ Bühnenraum. Widerspricht sich das nicht?

PW: Da liegt aber die Arbeit *sie schaut sie – ungleich einander* dazwischen, die für mich den Bogen zwischen den von dir genannten Produktionen spannt. Das war zwar auch eine mehr oder minder „klassische“ Bühnensituation, wobei hier die ZuschauerInnen links und rechts von der Bühne saßen, dennoch war da dieses eigenartige Moment der Ironie, der Brechung, auf die ich mich nun bei *Imbue* noch stärker konzentriere und es ins Zentrum der Arbeit gestellt habe. Weil du den Begriff der „Installation“ eingebracht hast: Die interessiert mich eigentlich weniger, es ist vielmehr tatsächlich der Versuch, diese Orte – das Theater – zusammenzuführen mit dem, was Tanz heute ist und sein kann, aber auch mit einem sicherlich sehr stark objekthaften Moment zu arbeiten, ja vielleicht sogar eine Bewegung hin zur bildenden Kunst. Es ist vor allem auch eine Auseinandersetzung mit dem Bühnenraum selbst und den Tanztheatertraditionen, die mit diesem einhergehen. Dabei sehe ich oder besser: kreierte ich diese „theatralen Räumen“ aber eben weniger als „inszenierte“ Räume im Sinne einer klassischen Narration als viel mehr als „gedachte“ Räume. Es geht aber auch um die Frage des zwanghaften Verstehenwollens des Auges. Das war schon bei *cc cushion* ein zentrales Thema: jede Art von sinngebenden Elementen

*Es ist auch immer eine Frage der Ordnung
und danach, ob alles mit einer „Ordnung“ behaftet ist.*

Paul Wenninger

und Zeichen und damit von „Bedeutung“ wegzunehmen, zu entziehen. Und damit impliziert ist immer auch die Frage, wie man so einen „Fremdkörper“ wahrnimmt. Das stand sicher auch im Zentrum der Arbeit *Imbue*. Und die habe ich mir auch beim Besuch von *Chinese Whispers*⁵ gestellt.

DA: In diesem Fragen, wie „Texte“ in den Köpfen der ZuschauerInnen entstehen, sehe ich tatsächlich schon sehr zentrale Verbindungsmomente zwischen unseren beiden aktuellen Arbeiten, wobei die Methode des Herangehens aber sehr unterschiedlich ist. Die Aktionen bei *Chinese Whispers* sind ja völlig in das Akustische verschoben. Hier werden die Bilder ja gerade über Texte, über Sprache erzeugt, im Dunkeln, im Akt des Sprechens. Das Publikum wird bei *Chinese Whispers* ganz bewusst in die Blackbox geführt. Und im Unterschied zu *Imbue* sind die Aktionen, die darin stattfinden, alles andere als „exakt“, das ist ja immer eine Improvisation, und bei jeder Performance werden, nach ein paar Regeln, ganz neue Texte ausgewählt.

PW: Gerade dieses Arbeiten am bzw. die Verwendung von Text in deiner Arbeit als Choreograf hat mich besonders interessiert, das fand ich ganz spannend und hat mich auch verwundert ...

DA: Das ist in meiner momentanen Arbeit tatsächlich etwas, was mich u. a. am meisten interessiert: dieses Improvisatorische, dieser musikalische Zug, dieser kompositorische Charakter, mit dem wir beim Finden und im Umgang mit den Texten vorgehen. Da müsste ich aber weiter ausholen, eigentlich so wie du auch zurück in das Jahr 2000 gehen und sicher noch weiter zurück vor die Jahrtausendwende ..., aber in diesem Jahr habe ich zum ersten Mal so richtig realisiert, dass man, im weitesten Sinne vom „herkömmlichen“ Tanztheater kommend, ja immer schon auch mit „Text“ arbeitet, dass

Tanz immer auch als „Text“ verstanden wird und dass sich diese „Diskursivität“ in den letzten Jahren sehr weit geöffnet hat. Das war einer der ersten Schritte hin zur bewussten Verwendung von „Texten“ unterschiedlichster Provenienz, dieses Verstehen um die „Methode“, um die „Möglichkeiten“, und diese auch sichtbar zu machen, zu verschieben, mit ihnen zu *spielen*. Mein Ansatz dabei ist aber ein bewusst hybrider, v. a. auch in Hinblick auf die Räume, in denen ich verstärkt arbeite. Das hat bei *Chines Whispers* auch mit den Boxen zu tun, mit denen wir kontinuierlich arbeiten und die Raum und Blicke „vorgeben“, aber auch wie „Verkaufsräume“ funktionieren. *Chinese Whispers* wurde ja zuerst in Peking realisiert. Es war eigentlich eine Intervention im Stadtraum, bei der es um das, auch politisch definierte und regulierte Verhältnis von Öffentlichkeit/en und „öffentlichen Raum“ und dem, was „privat“ ist, ging. Gerade mit den transportablen Boxen, die wir aufgestellt haben, wurde ein sehr enger Kontakt, eine direkte Auseinandersetzung mit dem Publikum eingefordert. Dazu gab es ein offenes Studio mit je anderen Gästen an jedem Abend des Projektes. Für uns war das der Versuch, mit den unterschiedlichen Systemen umzugehen, die wir in China und in Europa vorgefunden haben.

AH: Sind insofern nicht auch starke Parallelitäten zwischen euren Arbeiten in Bezug auf die Frage nach einem Begriff von „Wahrnehmung“ zu entdecken?

DA: Ja, wobei uns bei *Chinese Whispers* besonders die Frage nach den Unterschieden zwischen China und Österreich, wahrscheinlich sogar Europa, in der Wahrnehmung von sog. „öffentlichen Räumen“ interessiert hat. Aber auch eine Kritik am Festivalbetrieb in China selbst, den wir im Jahr zuvor kennen gelernt hatten und der eher als ein Handel, ja sogar eine „Produktschlacht“ bezeichnet werden könnte als eine kommunikative Begegnung, als wirkliches Wahrnehmen von

künstlerischen Arbeiten und Prozessen. Deshalb haben wir uns auch so bewusst auf diese Kommunikation konzentriert, die da passiert, und die haben wir auch, zurück in Wien, in den Fokus der Arbeit gestellt. Dabei sind wir dann, nach dem Scheitern einer Reihe von Ansätzen auf der Suche nach Methoden der Erzählung, auf das Improvisieren gestoßen und haben uns auch bewusst für eine Trennung des Projektes in zwei Teile entschieden: den White Cube als Intervention im Stadtraum mit allen sieben Boxen, in denen man die Wohnräume der Pekinger TeilnehmerInnen sehen kann, wobei diese Boxen aufgrund der räumlichen Installation die ZuschauerInnen zugleich zu BeobachterInnen und Beobachteten werden lassen, und auf der anderen Seite der Blackbox als bewusst gesetztem Raum der Konstruktion eines Hörspiels als Live-Performance.

PW: Was mich in Bezug auf die Arbeit in der Blackbox interessiert und sehr gut gefallen hat war die Tatsache, dass ihr selbst die Texte sprecht, obwohl ihr ganz offensichtlich keine „Profis“ seid. Das hat mich wirklich irritiert und ich habe mich gefragt, warum ihr das tut?

DA: Das war eine bewusste Entscheidung, dass wir das tun. Es geht ja gerade auch um dieses Mühen, dieses Ringen.

PW: Ich möchte noch einmal eine Frage zurückgehen, zu deinen Ausführungen über deine Erfahrungen in Peking, auch weil du da ganz allgemein den asiatischen Raum erwähnt hast: Wir sind doch vor einigen Jahren gemeinsam in Japan gewesen. Und obwohl das, vor allem auch in politischer, sozialer und kultureller Hinsicht, sehr unterschiedliche Räume sind, habe ich doch zwischen unserer Arbeit von damals, wir haben in Yokohama ja auch 14 Tage lang improvisiert, und *Chinese Whispers* so etwas wie eine Verbindung gesehen, Aspekte wiederentdeckt.

DA: Das hat sicher mit einem anderen wichtigen Thema meiner Arbeit zu tun: der Übersetzung.

AH: Darin sehe ich auch einen weiteren Bezug zur Arbeit von Paul, oder? Geht es da nicht auch um das Brechen von mehr oder minder „konditionierten“ Übersetzungsweisen?

DA: Es ist völlig klar, dass dieses Thema der „Übersetzung“, des Verständnisses und des „Missverständnisses“ hinter allen diesen Arbeiten steht.

PW: Ich habe in diesem Zusammenhang eine wichtige Erfahrung mit Kindern gemacht, die meine Arbeiten ganz anders gesehen haben, die ohne die „Vorinformationen“, die man „braucht“, um ein Stück zu „verstehen“, Bilder ganz anders „übersetzen“. Wir haben ja bei *Imbue* gerade mit diesem konditionierten Gedächtnis gearbeitet, das mich selbst immer wieder stört, wenn ich mir z. B. auch Tanzstücke ansehe, die sich in sog. „freien Interpretationsräumen“ abspielen. Dieses „alles Gestalten können“ langweilt mich eigentlich mehr, ich würde lieber anders „gezwungen“ und gefordert werden. Das spricht ja auch direkt Fragen von Freiheit an, nicht zuletzt in Hinblick auf die je eigenen Gedanken und die Strukturen, die dahinter liegen.

DA: Und sicher geht es immer auch um ein Verhandeln dessen, was „Sinn“ macht und *wie* es Sinn macht auf diesem „Layer“ von Interkulturalität und Medialität. Deine Frage führt mich aber auch zu einem anderen Projekt, an dem ich seit ca. einem halben Jahr mit unterschiedlichen PartnerInnen arbeite: das *Pathoslabor*, mit dem wir, nicht zuletzt auch in Hinblick auf Fragen von „Übersetzbarkeit“, u. a. zu unterschiedlichen Pathosformen, zum Wandel in der Wahrnehmung von Gesten, kulturellen Kontexten und Zeichenproduktionen arbeiten. Gerade dieser Frage nach der Bedeutung oder Absage an gewisse Zeichenproduktionen bin ich ja nicht nur in China oder Japan, sondern etwa auch schon im Rahmen meiner Arbeiten in Südamerika begegnet.

PW: Damit einher gehen natürlich auch Fragen nach den „Parametern“, nach denen man sich richtet, nicht zuletzt auch nach den „Marktkriterien“, die im Raum stehen, die auch zwingend sind, auch im Sinne eines zeitgenössischen Diskurses, so dass ich manchmal das Gefühl habe, dass man ohne diese kaum noch arbeiten kann.

DA: Es ist letztlich ein multiples Set von Parametern. Und da sind Marktkriterien ebenso enthalten wie ästhetische Fragestellungen. Man muss da sicher auch lernen, mit Filtern

Tatsächlich werden einfach keine Geniestreiche in Reihe produziert.

Daniel Aschwanden

umzugehen, die solche „Kriterien“ generieren. Auch in Wien ist das ja zu beobachten. Ich sage nur „Auswahlverfahren“. Man muss einfach sehr bewusst mit dem umgehen, was man selbst für „Kriterien“ erklärt, und das ist ja auch immer eine politische Angelegenheit. Wenn wir Wien betrachten, wo auch Ein- und Ausschlusskriterien aller Art benutzt und funktionalisiert werden ...

PW: Dieses Kämpfen, auch um ästhetische Fragen, ist ganz wichtig. Was ich aktuell in Wien sehr spannend finde, ist diese Frage nach den VeranstalterInnen, denen man absolute Freiheit zugestehen muss – das ist nicht jedermanns Sache. Dann gibt es die KuratorInnen, denen man diese Freiheit auch geben muss, und genauso aber auch den KünstlerInnen, denen man auch ihre Freiheit in der Arbeit lassen muss. Das alles impliziert eine größtmögliche Loyalität der „Szene“, auch gegenüber der Politik, die letztlich natürlich nicht frei ist; aber das Untergraben dieser Freiheit führt an keiner Stelle zu richtigen Wegen. Ich muss selbst in meiner Arbeit die Entscheidungen der KuratorInnen akzeptieren, damit umgehen, sie mit meinem Schaffen (wieder) in mein Blickfeld bekommen ...

DA: Diese Loyalität – die ich viel passender finde als die viel zitierte „Solidarität“ – ist in den letzten schmerzhaften Jahren seit Einführung der „Theaterreform“ schlichtweg verloren gegangen. Wir sind alle „Kleinunternehmer“ geworden, und viele haben in Stillhalteabkommen beschlossen, sich für oder gegen andere zu verbünden. Ich sehe das sehr stark auch im Diskurs über unsere Arbeiten, und zugleich spüre ich, dass man nicht mehr über die Arbeit verbunden ist, obwohl man gerade darüber ja eine gewisse Sicherheit bekommt. Dann müsste man sich nicht immer selbst als Herrscher über ein Imperium visionieren, könnte auch lernen, andere „Rollen“ zu spielen, freier werden ... Ich arbeite ja seit Längerem, seit drei Jahren eigentlich schon, mit Peter Stamer und Oliver Stotz zusammen. Das ist eine konstante Kooperation und zugleich eine „Neuerfindung“ der „klassischen Rollen“. Es ist ein gegenseitiges „Hineinkatapultieren“ in Rollen, in denen wir bis dahin ja nie waren. Das ist tatsächlich ein Element, dass sich in den letzten Jahren durchgezogen hat, dieses Arbeiten mit anderen, von denen ich mich auch „prägen“ lasse, dieser Dialog hat mich sicher in den letzten Jahren verändert – und ich denke auch meine Partner.

PW: Das stimmt auch für mich in gewisser Weise. Ich arbeite auch viel mit anderen KünstlerInnen, wobei für mich diese Kooperationen auf der ästhetischen Ebene immer stark mit

den jeweiligen Projekten zu tun haben; das kann nur aus freien Stücken passieren. Zurzeit empfinde ich aber verstärkt, dass es spannend wäre, diese Kooperationen auch auf einer ökonomischen Ebene einzugehen. Man müsste hier an unterschiedlichen Stellen, auch überregional und international, agieren.

AH: Wenn ich von dieser Frage der Veränderung, der eigenen und der anderen, in der künstlerischen Arbeit ausgehend noch einmal an den Anfang zurückkehre und auf die Begegnung zurückkomme: Ward ihr von der nun gesehenen Arbeit des je anderen „überrascht“?

PW: Wenn ich da anfangen darf: Ich war von der Arbeit von Daniel sehr überrascht. Schon deine Arbeit im Künstlerhaus mit den eingeschweißten Körpern [*daily secrets*, 1998] fand ich absolut faszinierend, und auch die Arbeit *Chinese Whispers* hat mir, auch weil ich mich in meiner Arbeit nie so stark für neue Medien interessiert habe, sehr gefallen. Wie du damit umgehst, empfand ich als sehr schön, und was ich wirklich spannend fand, waren diese Einfachheit und dieses ganz klare Konzept, ohne das es zu einem „medial aufbereicherten“ Spiel wurde, ein Spiel *miteinander*. Es war für mich schon eine sehr neue Arbeit, auch mit der Distanz, die in den letzten Jahren entstanden war. Eine sehr angenehme Erfahrung.

DA: Ich fand die Arbeit von Paul neu in dem Sinne, in dem sie sich eher mit dem System auseinandersetzt als mit dem Erzählen, das war bereits für mich bei *cc cushion* spürbar, da hat mich schon das Objekt im Raum stark beeindruckt, das war vielleicht für mich eine noch stärkere Überraschung. Aber *Imbue* hat mir eine „Geschichtlichkeit“ gezeigt, die ich sehr mochte, dieser Prozess einer Erinnerung an die Narration und dann dieses Bewusstsein für das, was da eigentlich dahintersteht. Aber eigentlich ist, vielleicht können wir darüber doch noch kurz zum Abschluss sprechen, in unser beider Arbeit auch immer das Publikum ein ganz wichtiger Aspekt.

PW: Ja, ich würde das auch gerne noch einmal in Hinblick auf deine letzten Projekte ansprechen, die ja sehr nahe am Publikum arbeiten.

DA: Ich habe mich immer wieder neu finden und erfinden müssen in meinen Arbeiten, und das hat schon auch viel mit dem Publikum zu tun. Mir geht es doch immer wieder darum, das Publikum zu einem Mitspieler zu machen. Im laufenden Projekt *Pathosbüro* kann das Publikum tatsächlich quasi in „Augenhöhe“ einsteigen. Die ganze Zeit, die

wir u. a. bei WOLKE 7⁴, aber etwa auch beim Leiner und in anderen öffentlichen Räumen gearbeitet haben, haben wir Flugblätter ausgeschickt und verteilt und die Leute konnten kommen, wann sie wollten. Aber letztlich wählt man ja immer ein bestimmtes „Format“, manchmal site-spezifisch, manchmal bewusst auch *ohne* Publikum, das ja sehr oft nur zur reinen „Konsumation“ da ist, das versuche ich zu brechen. Und ich versuche immer, mich nicht nur auf ein Medium zu beschränken, d. h. auch z. B. das Publikum durch ein anderes Medium mit einzubeziehen, etwa beim *Pathosbüro*, das wir jetzt auch zu einem Radiohörspiel weiterentwickeln, das im Herbst auf Ö1 ausgestrahlt werden wird. Tatsächlich ist es aber immer wieder ein Ringen um die Beziehung zum Publikum. Jetzt arbeite ich stark experimentell, und ich denke, ich muss und möchte diese Zeit für das Experimentieren und Forschen einfordern. Dann kommt wieder eine Zeit, wo ich wieder explizit vor das Publikum trete. Aber es braucht diese Zeit des Forschens, der Versuche.

PW: Für *Imbue* hatten wir z. B. diese Möglichkeit und haben, unterbrochen von wenigen Auslandsauftritten, sehr lange daran gearbeitet. Aber gerade dieser lange Prozesse brachte eine völlig andere Qualität als das Arbeiten auf einer klar vorgegebenen „Zielgerade“, das war unheimlich spannend und eine wichtige Erfahrung. In Bezug auf das Publikum will ich dich aber doch noch einmal nach der Anonymität fragen, der ich immer begegnet bin. Ich bewundere Performer, die eine Nähe zum Publikum schaffen können während der Vorstellung. Wie geht es dir damit?

DA: Da zeigt sich dann auch wieder diese Ambivalenz. Tendenziell habe ich immer damit zu kämpfen, dass ich ein „Kopfmensch“ bin, dass ich eine Situation immer gleich den-

ken will, dass ich in der Performance aber ja „drin“ sein sollte. Ich denke mir quasi immer meinen Körper weg, und dieses Moment der Gegenwärtigkeit ist damit immer in Gefahr, sich zu verlieren, diese Sinnlichkeit, die ist ganz verschieden bei unterschiedlichen Performern. Bei mir steht immer die Frage im Raum: Wie krieere ich Nähe zu mir selbst *und* zum Publikum, das ich aber immer gerne sehr abstrakt sehe, aber vielleicht habe ich gerade deshalb ein so nahes Verhältnis gesucht in manchen Arbeiten, etwa bei *framefreezeframe* [2005]. Diese extreme Nähe, auch bei *Chinese Whispers*, bedeutet ja auch, dass die Trennlinie zwischen Handelnden und ZuschauerInnen aufgehoben wird. Und das ist eine ganz wichtige Erfahrung für mich.

PW: Damit ist sicherlich auch eine weitere für mich zurzeit ganz zentrale Fragen verbunden: Was ist Schauen? Wie geht man mit dem *Blick* des Publikums um. Wie schafft man damit auch diese ironischen Brechungen? Die Fragmente, gerade in der letzten Arbeit, lassen ja erst die Geschichten der ZuschauerInnen entstehen, und die sind ganz unterschiedlich. Die BeobachterInnen werden so zu aktiven „Er-FinderInnen“. Da ist das frontale Schauen wie bei *Imbue* dann genauso spannend wie andere Formen des Blicks. Was man zur laufenden Arbeit vielleicht noch abschließend hinzufügen sollte: Geplant ist *Imbue* eigentlich in weiteren Prozessetappen als eine Art „stationäres Ergehen“ der Szenen. Wir haben nicht zuletzt weiter vor, damit in den öffentlichen Raum zu gehen und daraus auch einen Kurzfilm zu machen, der aber nicht für den Fernseher, Monitore oder Videofestivals, sondern für die Projektion auf Häuserfronten gedacht ist – fast so, als könnte man in diese Räume hineingehen, was wiederum eine Auseinandersetzung auch mit der Stadt wäre. *Imbue* hat einfach auch viel mit der Stadt selbst zu tun.

¹ Das Gespräch zwischen Paul Wenninger, Daniel Aschwanden und Angela Heide fand im Juni 2007 in Wien statt.

² *Imbue*: Konzept und Leitung: Paul Wenninger; Objekte: Daniel Zimmermann; Komposition: Armin Steiner; mit Rotraud Kern, Paul Wenninger und Daniel Zimmermann; dietheater Künstlerhaus, 21. u. 22.06.2007. www.kabinettadco.at.

³ *Chinese Whispers*: Konzept, Texte, Video u. Performance: Daniel Aschwanden, Peter Stamer; Sound: Oliver Stotz; Boxendesign: Stéphane Derveaux; WUK, 08. u. 09.06.2007. www.bilderwerfer.com.

⁴ Angela Heide ist Theaterwissenschaftlerin und Dramaturgin; seit 2001 leitet sie artminutes, seit 2002 ist sie Co-Leiterin von WOLKE 7. Das interdisziplinäre Wiener Label organisiert u. a. das jährliche Kunst-im-öffentlichen-Raum-Festival sidewalkCINEMA. www.wolke7.at.

Tanz die Transparenz

Von Marty Huber

Eigentlich wollte ich den Text ganz anders beginnen, aber eigentlich kommt es immer anders, so wie der Tanztage eigentlich ein wenig anders ausschauen hätte sollen.

Eigentlich sind ursprüngliche Wünsche und Vorstellungen nach einer Veranstaltung nicht immer relevant, aber trotzdem zuerst ein wenig Geschichte, wie es zu dieser Veranstaltung kam. Silvia Both und ich wurden von der IGFT als Kuratorinnen für das Tanzquartier Wien bestellt. Diese Bestellung löste einige Querelen und Ressentiments aus, manche derer, die schon längere Zeit in der Tanz-Community brodelt, andere, die wohl auch mit uns und unserer Einsetzung zu tun hatten. Auf einer faktischen Ebene waren wir aber doch erstaunt, wie sehr die Existenz des Tanzquartier Kuratoriums in Vergessenheit geraten war. Wenige, insbesondere der jüngeren Generationen wussten vom Kuratorium, warum es eingerichtet worden war und welche politischen Kämpfe und unbezahlte Anstrengungen der freien Tanz-/Performanceschaffenden vorausgegangen waren. Das Tanzquartier Kuratorium ist der letzte Rest Mitspracherecht, der der Szene übrig geblieben war.

Eigentlich wurde Silvia und mir bei einem Plenum der Szene der Auftrag erteilt, genau dieses Wissen zu reaktivieren und eine Wahl zum Kuratorium im Herbst 2007 zu organisieren, mit einer neuen Wahlordnung, neuer Transparenz und Möglichkeit zum Diskurs. Deswegen gründeten wir den Arbeitskreis >tp< mit eigener Mailingliste, um über TQW Politiken, Kuratorium und über die Entwicklung der Wahlordnung Treffen zu organisieren.

Eigentlich wollten wir diesen neuen Entwurf der Wahlordnung mit der Community am Tanztage diskutieren und noch Anpassungen tätigen, um dann im Oktober zur Wahl zu schreiten. Eigentlich, aber dazwischen kam uns ein Treffen mit Sigrid Gareis, die uns als Kompromiss einen möglichst frühen Wahltermin vorschreiben wollte oder aber wir sollten wählen wann wir wollten und als Kuratorinnen unsere Tätigkeit schweigend bis dorthin absitzen, sprich keine Stellungnahme zu Ausschreibung bzw. Bestellung der neuen Intendanz abgeben. Da wir beide Vorschläge als unverantwortlich erachteten, entschlossen wir uns das Tempo anzuziehen, schon frühzeitig mit der Registrierung zur Wahl zu beginnen und am Tanztage die KandidatInnen zu präsentieren. Das zur eigentlichen Einleitung und Vorgeschichte, organisiert haben den Tanztage schließlich das Büro der IGFT und die Künst-

lerInnenplattform, Anita Kaya, Silvia Both, Sebastian Prantl und ich wurden zur Moderation auserkoren.

Das Programm unter dem Motto *Tanz macht Politik, Politik macht Tanz* eröffnete im Tanz Atelier Wien mit Impulsreferaten von Tasos Zembylas und Andrea Amort. Während sich Tasos Zembylas den Fragen von Be-Wertungen zuwandte, schuf Andrea Amort mit ihrem Referat zur österreichischen Geschichte des freien Tanzes seit 1900 einen kurzweiligen Einblick in die mehr als 100 Jahre dauernden Kämpfe um einen Tanz außerhalb von größeren Institutionen. Die Frage, die Andrea Amort stellte, war inwieweit der freie Tanz an sich wachsen dürfe. Mittlerweile gibt es 3 Generationen Tanz- und Performanceschaffender, trotzdem herrscht eine verunsichernde Konzept- und Utopielosigkeit, die Tanz und Performance in Österreich in eine noch zu findende Dimension hebt.

Tasos Zembylas zeigte gerade eben diese Planlosigkeit in der Verwaltung und der Kulturpolitik an sich auf, dazu kommt eine eklatante Intransparenz und der Anschein der Willkür in so manchen Entscheidungen bei Fördervergaben. Er erregte insbesondere mit Bewertungsfragen in Beiratssystemen Aufmerksamkeit: Die Forderung, das BeiratInnen nicht einfach ihre persönlichen Geschmäcker vertreten können, sondern eine Verantwortung gegenüber der Entwicklung einer lokalen Community haben, blieb sicherlich vielen im Gedächtnis. Die Beiträge findet ihr im Heft.

In der auf die Inputs folgenden Diskussion wurden Fragen von Wissen ob der eigenen Geschichte, den Zäsuren wie der völligen Auslöschung und Vertreibung von KünstlerInnen durch das Nazi-Regime, dem Wiedererfinden einer freien Tanz- und Performanceszene, der Forderung nach einem Tanzhaus und der Entstehung des Tanzquartier Wien besprochen. Wie immer treffen bei Fragen der zeitgenössischen Geschichte verschiedene Aspekte aufeinander, trotzdem war allen die Bedeutung des Beitrages freischaffender KünstlerInnen klar, die verschiedenste Strukturen und Netzwerke erschaffen, erfunden, wieder verlassen haben und an neue Orte – reelle wie ästhetische – weiter gezogen sind. Besonders Sorge bereitete jedoch die Unmöglichkeit, angefangene Reformen – wie die Theaterreform – einer Evaluierung zu unterziehen, um die Vorhaben, die Umsetzung und die erzielten Ergebnisse zu erforschen. Im Gegensatz zu anderen Bundesländern gibt es in Wien kein Kunstförderungsgesetz, das der Kommune

gewisse Rahmenbedingungen in der Fördervergabe legen würde. Diskutiert wurde auch die Organisation des Tanztages an sich, Fragen der Repräsentanz verschiedener Generationen, diverser ästhetischer Ansätze und Ressourcen blieben nicht unkritisiert, interessanterweise war es für manche von größerer symbolischer Bedeutung über die Nutzung gewisser Räume (wie eben in diesem Fall dem Tanz Atelier Wien), als über die inhaltlichen Setzungen des Tanztages zu reden. Sicherlich bedienen sich OrganisatorInnen unterschiedlicher Räume und ihrem symbolischen Kapital, die nächsten OrganisatorInnen des Tanztages 2008 mögen andere Symboliken bevorzugen und das ist gut so.

Als nächster Tagesordnungspunkt stand nach der Mittagspause, in der heftig weiter diskutiert, geplaudert, vernetzt und ausgetauscht wurde, die Präsentation der KandidatInnen für die Wahl der KuratorInnen im TQW auf dem Plan. Nach einer kurzen Einführung zur Geschichte des Kuratoriums im Tanzquartier, seiner Bedeutung und die Entwicklungen der letzten Monate, wie eben einer überarbeiteten Fassung der Wahlordnung, stellten sich die KandidatInnen vor: Präsentiert haben sich Marty Huber, Barbara Kraus, Günter Marinelli, Silvia Both, Frans Poelstra und Sebastian Prantl und die anwesenden Tanz- und Performanceschaffenden nutzten die Möglichkeit, die KandidatInnen auf ihre Programme und Vorhaben, ihre Hintergründe und ihren Fokus zu befragen. Diese Möglichkeit wurde zahlreich in Anspruch genommen, moderiert wurde dieser Teil des Tages von Sabine Kock.

Auf die länger als geplanten Diskussionen folgten mehrere Parallel Sessions, die sich rund um verschiedene Themenblöcke versammelten:

- Förderpolitiken: neue Modelle?
- Tanz und Performance. Eine Generationenfrage?
- Multiprofessionalität: Tanzausbildung, Vermittlung, künstlerische Lebensrealitäten und mögliche Strategien
- Nationales Tanz-Netzwerk. Netzwerkbildung als Weg aus der Krise?

Im Folgenden ein paar Stichworte zu den Präsentationen aus den Gruppen: Zum Thema *Förderpolitik* wurde mehr Selbstbewusstsein bei Forderungen proklamiert und die Einrichtung eines eigenen Topfes für Tanz und Performance diskutiert. Von Bedeutung ist, Mischformen der Finanzierung anders zu denken und sich bei schon existierenden Fördermodellen Ideen zu holen (wie der Referenzförderung beim Film) oder alternative, weitere Mittel für zeitgenössisches Kunstschaffen zu lukrieren, wie durch einen Solidaritätseuro, Mozartgroschen, etc ... Die Vernetzung vorhandener Räume und Ressourcen wurde angesprochen, sowie die Handhabung von Infrastrukturtöpfen.

In der Gruppe *Multiprofessionalität* wurde die grassierende Prekarisierung und die weit verbreitete Existenzfrage angesprochen. KünstlerInnen haben bisher schon verschiedenste Strategien entwickelt, um ein finanzielles Überleben zu ermöglichen, aber permanente Überforderung, durch die komplexen Ansprüche an freischaffende TänzerInnen und PerformerInnen verlangen auch in der Aus- und Weiterbildung eine einseitig künstlerisch orientierte Fortbildung zu vermeiden. Die Öffnung zu anderen Kunstsparten und auch im internationalen wie interkulturellen Austausch schien von besonderer Bedeutung.

Angeregt diskutiert wurde in der Gruppe *Generationen*, die die Festlegung auf „alt“/„jung“ an sich schon für untragbar deklarierte, betont wurde hingegen gegenseitige Neugier und Respekt, der sich auch in Zusammenarbeit zwischen den Generationen ausdrücken könnte. NachwuchskünstlerInnen wollen ihrerseits neue, eigene Räume erobern, Ästhetiken erfinden, wie aber kann an vorangegangenes angedockt werden? Durch die derzeitige Deckelung im Budget für freischaffende KünstlerInnen kommt es zu einem Verdrängungswettbewerb, der einerseits Etablierten durch ihre Netzwerke und Ressourcen einen Vorzug gibt, andererseits in unserer schnelllebigen Zeit Kulturindustrien immer neue, frische Gesichter wünscht, die verstärkt Aufmerksamkeit erzeugen sollen.

Die Gruppe *Netzwerke* beschrieb den eklatanten Mangel an Information über das Schaffen von freien KünstlerInnen in Österreich, ihrer Ressourcen und ihrer Entwicklungen. Während es in anderen Ländern längst üblich ist, wird in Österreich zeitgenössischer frei produzierten Tanz nicht gezielt dokumentiert. Vernetzungsarbeit wäre daher für die Etablierung eines Bewusstseins ob der eigenen Kunstsparte von großer Bedeutung. Das derzeit im Roundtable Tanz und Performance erarbeitete Konzept „TIGA – Tanz in ganz Austria“ ist ein Beginn in Richtung mehr nationaler Vernetzung, jedoch als dringlichste Maßnahme bedarf es einer umfassenden nationalen Tanz-Informationsstelle.

Aus den Formulierungen der Schlussrunde möchte ich abschließend ein paar offene Fragen formulieren: Kann sich so etwas wie die KünstlerInnenplattform institutionalisieren und verbreitern? Welche Entwicklungsziele gibt es für den freien Tanz- und Performancebereich und kann Dokumentation und wissenschaftliche Aufbereitung diese vorantreiben? Wie können trotz des Konkurrenzdenkens unter Kunstschaffenden Formate des „gemeinsamen“ politischen Handelns entwickelt werden?

Alles in allem ein gelungener Tanztage – bis zum nächsten Mal!

Aus der Gegenwart kann man sich nicht davonstehlen

Aspekte einer Standortbestimmung des freien künstlerischen Tanzes in Wien
mit bescheidenen Anmerkungen zu Österreich¹

Von *Andrea Amort*

Gekürzte Fassung des gleichnamigen Vortrags, gehalten am 16. Juni 2007 im Tanz Atelier Sebastian Prantl

Es scheint mir wichtig, angesichts der laufenden Diskussion um die Zukunft des nicht institutionalisierten Tanzes in Österreich zuerst eine Rückschau auf die Geschichte des freien Tanzes in diesem Land zu machen. Nicht zuletzt deswegen, weil ich immer wieder Menschen begegne, die meinen, dass es eine freie Szene erst seit den 90er Jahren (!) des 20. Jahrhunderts gibt. Ich beginne mit einem Zitat, das auf erstaunliche Weise den Paradigmenwechsel im künstlerischen Tanz, allerdings um die vorletzte Jahrhundertwende beschreibt, weil ich meine, dass eine vergleichbare Veränderung in den unmittelbar letzten Jahren stattgefunden hat, die auch Teil der aktuellen Diskussion sein müsste.

„Ich könnte mir eine moderne Tänzerin denken, die auf Krücken tanzt. Schließlich, warum nicht? Das Seelische lässt sich auch von Krücken herab verkünden. Und um das Seelische ist es den modernen Tänzerinnen doch ausschließlich zu tun [...]“ Was Raoul Auernheimer in seinem aus heutiger Sicht aktuell wirkenden Feuilleton in der „Neuen Freien Presse“ am 3. März 1909 anmerkt, verblüfft in vieler Hinsicht. Zum einen könnte die Vision des Schriftstellers und Besuchers des Kabarett Fledermaus, künftig Tänzerinnen auf Krücken zu sehen, ins 21. Jahrhundert passen. Haben doch Vertreter der intellektuellen KünstlerInnenschaft am Ende des 20. Jahrhunderts auf eine Phase, in der physische und emotionale Ausbeutung das tänzerische Geschehen dominierte, mit Fragen nach der Befindlichkeit des Körpers, seiner Anatomie und Verortung, seiner Identität und Entfremdung reagiert. Der Bruch erfolgte u. a. durch eine Abkehr von der Raum greifenden Energie, die den Tanz im 20. Jahrhundert maßgeblich bestimmt hatte, und durch eine Verweigerung, vorgefertigtes Vokabular und narrative Inhalte einzusetzen.

Und Tänze auf Krücken entstanden tatsächlich. Zum anderen begreift Auernheimer, wenn auch aus seiner Warte negativ formuliert, den sich um die vorletzte Jahrhundertwende vollziehenden Paradigmenwechsel im künstlerischen Tanz und dessen Bedeutung für die Gesellschaft und den Zuschauer: Weg vom mechanisierten Körper-Konzept eines damals im Westen überkommenen Akademismus zugunsten eines individuellen, autonomen, eigenschöpferischen Gestaltens.

Weg von einer (Ballett-)Ordnung, die hierarchisch als Summe vorgefertigter Teile Einheit und Überblick repräsentierte, hin zu einer Zersplitterung.²

1906 – Ein Anfang der freien Szene

Die Anfänge einer freien schöpferischen Tanzszenen in Österreich sind bis 1906/07 zurück zu verfolgen. Ich spreche hier nicht von den zahlreichen Europa-Gastspielen der amerikanischen Pionierinnen eines neuen Tanzes, die das Entstehen auch hier zu Lande anheizten – eine Feststellung, die man das gesamte 20. Jahrhundert machen kann: Ohne der Anregung von außen, ohne dem ständigen Austausch mit dem Außen, mit dem Anderen, entsteht wenig – ich spreche also von jenen Tanz-Schöpferinnen, die noch in der Zeit der Monarchie vor dem Ersten Weltkrieg Karriere machten. Es sind in erster Linie Frauen, die im Zuge der aufkommenden Emanzipation und Selbstbestimmung den freien, anfangs regellosen Tanz, als Alternative zum damals erstarrten Ballett zu ihrem Beruf machten. Das ist die mehr als zwei Jahrzehnte in Wien ansässige Dänin Gertrude Barrison, die 1906 ihr Debüt im Cabaret Nachtlicht gab. Das ist Grete Wiesenthal, die im Kabarett Fledermaus, das anfangs von der Wiener Werkstätte betrieben wurde, 1908 debütierte. Und vermutlich auch die Tänzerin Odys, mit dem bürgerlichen Namen Auguste Erler, die ab 1912 u. a. im Künstlerhaus auftrat und noch zu entdecken ist. Gleich war allen dreien der Wunsch nach selbst bestimmter Karriere, nach eigenständigem tänzerischem Ausdruck. Die Auftritte waren meist nur ein paar Minuten lang. Wiesenthal sollte mit ihrer spezifischen Technik und ihren Tänzen überdauern. Sie machte internationale Karriere und war ab 1934 führende Pädagogin an der Tanzabteilung der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien. Die Medien förderten die Auftritte. Vor allem aber förderten die Künstler anderer Sparten diesen neuen Tanz. Aus einem interdisziplinären Kreis wuchs auch die Kraft für den neuen Tanz. Geld musste mit Auftritten und Schulgründungen verdient werden. Orte der Auftritte: Variété- und Kabarett-Bühnen, darunter auch die großen Bühnen des Ronacher und Apollo-Theater. Eine

spezielle Tanzbühne gab es nicht. (Diesem, seit den 20er Jahren geäußertem Wunsch wurde erst 2001 mit der Etablierung der Halle G nachgekommen.) Das hat auch damit zu tun, dass der künstlerische Tanz erst als solches erkannt werden musste. Auch das Wort Choreografie war damals in dieser ersten freien Szene nicht üblich. Die Opernbühne blieb in Wien dem freien Tanz zunächst verschlossen. Nach dem Ersten Weltkrieg dringen die Tänzerinnen in die Konzertsäle vor. Eine gezielte Tanzpolitik in der Monarchie kann man ausschließen. Das Ballett der Hofoper diente vor allem der Repräsentation. Dass Isadora Duncan vor dem Kaiser in Bad Ischl tanzte, dürfte keine weiteren Folgen gehabt haben. Nicht uninteressant ist dabei, dass einer der Wien-Auftritte der Duncan unter der Patronanz von Pauline Fürstin von Metternich stand.

Aufbruch und Schulgründungen

In den 20er und 30er Jahren ist auch Österreich im Sog der mitteleuropäischen Bewegung des so genannten Ausdruckstanzes, der auf Theorie und Praxis dreier Persönlichkeiten basiert: Francois Delsarte (Ausdruck), Emile Jaques-Dalcroze (Rhythmus) und Rudolf von Laban (Raum). Bereits in den 10er Jahren haben maßgebliche Schulgründungen auf Grund privater Initiativen statt gefunden, die auf innovative Strömungen reagieren. 1921 allerdings wird eine der österreichischen maßgeblichen expressionistischen Choreografinnen von staatlicher Seite als Lehrkraft für modernen Tanz an die Akademie für Musik und Darstellende Kunst verpflichtet: Gertrud Bodenwieser, die 1938, wie viele der Vertreter der freien Szene in Österreich zur Emigration gezwungen wurde. Zur Wahl stand übrigens auch die in Wien lebende gebürtige Russin Ellen Tels-Rabeneck. Ich spreche das deswegen an, da die Tanzszene seit der Jahrhundertwende vom 19. auf das 20. Jahrhundert eine internationale war. Und in Salzburg, das durch die Gründung der Salzburger Festspiele auch kulturell attraktiver geworden war, siedelt sich 1925 im Schloss Kleßheim die Elizabeth Duncan Schule an. Im selben Jahr übersiedelte die renommierte Ausbildungsstätte Hellerau-Dresden ins Schloß Laxenburg bei Wien und wird vor allem mit ihren Sommerkursen zu einem internationalen Anziehungspunkt. Rosalia Chladek leitet einige Jahre später u. a. die zugehörige Tanzgruppe, reüssiert als Tänzerin und Choreografin und legt 1938 aus eigener Entscheidung die Leitung nieder, unter anderem auch wegen der jüdischen StudentInnen, die keine Zukunft in dem Land mehr hatten. Wien war neben Berlin, Dresden und Hamburg einer der wichtigen Orte für freien Tanz mit einer eigenständigen Tanzszene. Die Szene stand u. a. in einem regen Austausch mit Budapest, Prag und War-

schau. Die Wiener Einrichtungen waren international gefragt, auch die Privatstudios wie jenes von Bodenwieser. Sie hatte zeitweilig zwei Ensembles, die auf Tour gingen und in denen auch Tänzerinnen aus Neuseeland und Australien Mitglied waren. Die Sozialdemokratische Partei der 20er Jahre konnte den freien Tanz nicht übersehen. Das heißt zum Beispiel, dass die Veranstaltungen zum 1. Mai auch tänzerische Inhalte boten, Tänzer Gymnastikkurse für Arbeiter abhielten, dass bei den Wiener Festwochen 1929 Laban mit 3000 Laien-Tänzern und den wichtigen Tanzensembles seine Idee eines groß angelegten rhythmischen Gewerbefestzuges erproben konnte. Ob der langjährige Leiter der sozialdemokratischen Kunststelle, David Josef Bach, der für seine Musikförderung bekannt war, auch den neuen Tanz unterstützte, ist derzeit nicht belegbar. Tatsache ist, dass die Medien den freien Tanz stark unterstützten, dass es bereits, wenn auch nur vorübergehend heimische Tanzzeitschriften gab. Anfang der 30er Jahre kommt auch in Deutschland erste Kritik am stagnierenden freien Tanz auf. Damit einher geht natürlich die politische Situation. Ab 1933 flüchten einige der jüdischen TänzerInnen aus Deutschland vorerst nach Österreich, darunter die Wigman-Assistentin Margarete Wallmann. 1934 ist Wien Veranstaltungsort eines internationalen Tanzwettbewerbs, der an die Vorgängerveranstaltungen in Paris 1932 und Warschau 1933 anschließen soll. Auf Grund der 1000-Mark Sperre kann aus Deutschland kaum jemand teilnehmen. Die Tatsache, dass dem Wettbewerb auch ein Volkstanz-Treffen angeschlossen war, lässt sich heute zweideutig lesen. Einerseits waren Volkstanz-Motive Elemente mit denen auch die so genannten Modernen arbeiteten. Andererseits ist das bereits die Zeit des Austrofaschismus, in dem die Pflege der heimatlichen Güter Pflicht wird. Erst kürzlich sind Hinweise aufgetaucht, dass bei der damaligen Konferenz Wien zu einer künftigen Drehscheibe des Tanzes zwischen Ost und West werden sollte. Ich habe bisher dazu aber keine weiteren Hinweise gefunden.

Nationalsozialismus

Widerstand zum Faschismus lässt sich im relativ schmalen choreografischen Werk, das heute noch diskutiert werden kann, mitunter ablesen. Cilli Wang ironisierte einen Tiroler Ländler, trat auch in Hitler-Parodien auf, ebenso Fritz Berger, der in den USA als Fred Berk Karriere machte. Bodenwieser kreierte 1936 im Rahmen der Wiener Festwochen das Tanzdrama *Die Masken Luzifers*, aus denen in den 90er Jahren die Szene *Terror* von zwei Bodenwieser-Tänzerinnen rekonstruiert wurde. Eindeutig ablesbar ist daraus der Untergang einer Familie durch die Bedrohung der Figur des Todes, der

seine Schritte immer enger zieht. Als eine der Ersten emigriert die Zionistin Gertrud Kraus nach Palästina, die dort zur wichtigen Gründerfigur des modernen Tanzes wird. Ab 1938 flüchten unter anderen Gertrud Bodenwieser, Hilde Holger, Gisa Geert, Stella Mann, Cilli Wang, Otto Werberg, Fritz Berger, Margarete Wallmann. Bis zu diesem Datum waren Internationalität und Austausch selbstverständlich. Es gab keine staatliche Förderung für freie Tänzer. Ab 1938 ordnet die Reichskulturkammer die Gründung von Ballett-Ensembles in den Bundesländern an. Ballett als einschätzbare Kunst der Unterhaltung wurde gefördert, die freien Tänzer entweder an solche Ensembles verwiesen oder zur klaren Bezugnahme auf nachvollziehbare unpolitische Inhalte zu recht gebogen. Einer der prominenten u. a. in Wien tätigen Tänzer und Choreografen, Sascha Leontjew aus Riga, kommt im KZ Mauthausen um. Wiesenthal und Chladek bleiben im Land. Die Wienerin Hanna Berger, deren Biografie und Werk im Rahmen des *Lebendigen Tanzarchiv Wien* zu meinen Forschungsprojekten gehört, wird im Herbst 1942 als Mitglied der Widerstandsbewegung Rote Kapelle verhaftet, während des Transports nach Ravensbrück gelingt ihr die Flucht.

Nachkriegszeit

Nach 1945 ist es vor allem der kommunistische Kulturstadtrat Viktor Matejka, der sich für verfeimte Künstler und den Wiederaufbau einsetzt. Ansonsten aber werden keine Bemühungen gemacht, die vertriebenen KünstlerInnen zurück zu holen. Wenige der geflüchteten TänzerInnen kehren zurück. Die, die ich noch kennen lernen konnte, fühlten sich nicht willkommen. Die Schicksale der Verfeimten sind sehr unterschiedlich. Persönlichkeiten wie Gertrud Kraus, Fritz Berger, Bodenwieser, Holger, Mann schafften in den Exil-Ländern einen neuen Wirkungskreis und machten eine zweite Karriere. Da hier die Diskussion um die Aufarbeitung der NS-Zeit erst in den 80er Jahren einsetzte, war es oftmals zu spät, Kontakt mit den künstlerischen Vorgängern, den Großeltern, wie ich gerne sage, herzustellen. Ich erlebe das Fehlen dieser Generation schmerzhaft. Ohne pathetisch zu werden, meine ich, dass dadurch Diskussionen ausgeblieben sind, Vorbilder nicht da waren. Rosalia Chladek starb 1995, sie war noch da. Und ich bin froh, dass sie sich noch aufgerafft hat, um Tänze weiter zu geben. Glücklicherweise hat sich die Stadt Wien an Walter Sorell, den Tanzschriftsteller, viel zu spät an Hilde Holger und zuletzt an Wera Goldman erinnert und sie geehrt.

Die Nachkriegszeit ist von einem Aufschwung des Balletts, von einem großen Erfolg der Pantomime und bald auch des Musicals gekennzeichnet. Der Volkstanz wie er in den öst-

lichen Nachbarländern von den kommunistischen Regimen propagiert wird, fasziniert wegen seines Temperaments viele der westlichen Tänzer. Ausdruckstanz ist nicht mehr gefragt. Das Publikum fehlt. Das Tanz-Publikum der Zeit vor 38 war weitgehend ein jüdisches gewesen. Viele der privaten Studios sind geschlossen, die Schule Hellerau-Laxenburg wurde 1939 gesperrt. Als Ausbildungsmöglichkeiten für modernen Tanz bleiben in Wien das Konservatorium, das die Tanzpädagogik in den Mittelpunkt rückt und die Tanzabteilung der Akademie für Musik und darstellende Kunst mit einem stilpluralistischen Programm, die Ende der 70er Jahre noch vor dem neuen Erstarren des Tanzes zugunsten des Neubaus der Ballettschule der Staatsoper im Hanuschhof geschlossen wurde. Beide Ausbildungen werden stark von Rosalia Chladek als Leiterin geprägt. In Linz ist die seit 1927 bestehende modern ausgerichtete Tanzabteilung am Bruckner Konservatorium zu nennen.

1958 taucht im Parteiprogramm der Sozialisten erstmals das Bekenntnis zur Subventionierung von Kunst auf. Der freie Tanz erhält noch keine Förderung. Die Tanzgruppe Wiesenthal, die bis 1956 besteht, reüssiert dessen ungeachtet auf zahlreichen internationalen Tourneen, darunter Nord- und Südamerika. Eine Möglichkeit, sein Geld als TänzerIn zu verdienen bestand in der Mitwirkung der florierenden Filmproduktion am Wiener Rosenhügel, ab 1955 auch beim neu gegründeten ORF, eine andere Chance bestand im Mitwirken von Schauspielinszenierungen in Burg- und Akademietheater. Bewegungsregie durch ChoreografInnen war gefragt.

Wiedererstarren der Tanzszene

Die von den USA ausgehende Postmoderne findet in Österreich zunächst kaum Niederschlag. Legendär ist das vom Komponisten Friedrich Cerha mitorganisierte Auftreten von Merce Cunningham mit John Cage und David Tudor 1964 im Museum des 20. Jahrhunderts, in dem Cunningham aus Ermangelung von Umziehmöglichkeiten seinen ersten neunzigminütigen, pausenlosen Abend erfand. In der Person des Tanzkritikers Gerhard Brunner und im Zusammenspiel mit der Stadt Wien und den Wiener Festwochen werden seit 1969, dem Datum des großen Ballettfestivals, zunehmend Gastspiele wichtiger. Brunner ist von 1976 bis 1990 Ballettchef der Wiener Staatsoper und entwirft einen beachtlichen Spielplan. Er ist außerdem Leiter der von 1982 bis 1996 von der Stadt Wien ausgerichteten Tanzbiennalen und lädt auch die ersten jungen Choreografen vor Ort zu Kreationen ein. Eine Förderung, die in den 90er Jahren auch Renato Zanella mit seiner Off-Ballett-Serie im Odeon betrieben hat. Ebenfalls aus den Reihen der

Wir stehen heute das erste Mal vor der Situation, dass wir mehrere Generationen an freien TänzerInnen, ChoreografInnen und PerformerInnen haben. Und es ist keineswegs einzusehen, dass KünstlerInnen, die jahrelang und Jahrzehnte lang gefördert worden sind, plötzlich vor dem Nichts stehen.

Staatsoper erwächst nach dem Vorbild der Stuttgarter Noverre-Stiftung die Wiener Choreografenwerkstatt im Theater an der Wien 1977, die Forum wird für Liz King, Manfred Aichinger, Sebastian Prantl, Bernd R. Bienert, Peter Wissmann, Eva Selzer und andere. Eines greift ins Andere: Neue Studios entstehen, Galerien wie jene von Grita Insam bringen erste Performance-Reihen ein, LehrerInnen und TänzerInnen aus dem so genannten Ausland siedeln sich an. Die ersten freien Auftritte entstehen – unter dem Einfluss des Balletts, der amerikanischen Moderne und des deutschen Tanztheaters. Liz King erstes Stück in Wien heißt *Garden Party* (1978). *Auf Erdäpfelbasis* hieß einer meiner ersten Artikel im Kurier über das neu formierte Tanztheater Wien 1982. Die neuen Orte in Wien: Künstlerhaus, WUK, Szene Wien, Metropol, Theater Brett, Jugendstiltheater am Steinhof, Theater des Augenblicks, Secession und viele neue Plätze, die sich die EinzelkämpferInnen, und als solche sind jene zu sehen, die den Boden für die heutige Szene aufbereitet haben, spielbar machten. Plätze im Freien, in Museen, in neuer Architektur. 1982 treten auch die Salzburger auf den Plan. Eine Gruppe von SportstudentInnen formiert sich um Editta Braun und Beda Percht und wird als Vorgänge bekannt. Das Salzburger SommerSzene-Festival profiliert sich seit 1980 mit jungem Tanz. Seit 1983 existieren die Internationalen Tanzwochen Wien, seit 1988 das dem zeitgenössischen Tanz gewidmete ImPuls Tanz-Festival.

Erstmals mehrere Generationen

Seit Anfang der 80er Jahre gibt es Subventionen für den künstlerischen Tanz in Wien, derzeit hält man nach Auskunft der MA 7 bei stolzen 5,9 Millionen Euro im Jahr. Der freie Tanz wird erstmals seit der Zwischenkriegszeit wieder seriös wahrgenommen und nun auch gefördert, nicht zuletzt durch die anhaltenden Aktivitäten der Szene und der damaligen ChoreographInnen-Plattform. 2004 versuchte die Wiener Theaterjury, deren Mitglied ich war, mit dem Papier zur Konzeptförderung, den Tanz in seiner stilpluralistischen Gesamtheit möglichst gut zu positionieren. Der Tanz ist darin meiner Meinung nach mit fünf Konzeptförderungen und zahlreichen Vorschlägen

für weitere, kürzere Förderungen sowie einer Auslobung für den Nachwuchs und der Betonung, dass nicht nur zeitgenössischer Tanz förderungswürdig ist, hervorragend positioniert. Vieles von dem, was in den zahlreichen Sitzungen andiskutiert worden war, wurde aber nicht weiter verfolgt, etwa ein Modell wie die Stadt mit jenen KünstlerInnen umgeht, und das gilt auch für den Bund, die aus der Sicht von jeweiligen KuratorInnen nicht mehr, nur noch halb oder vorübergehend nicht oder gar nicht mehr gefördert werden.

Dass nicht alle KünstlerInnen stets gleich viel und gleich oft und ausreichend hoch aus dem Kunstbudget gefördert werden können, scheint einsichtig, zumal neue Generationen nachdrängen und die von mir angeregte Summe für die Förderung des choreografischen Nachwuchses steht offenbar nicht mehr zur Verfügung. Wir stehen allerdings heute das erste Mal vor der Situation, dass wir mehrere Generationen an freien TänzerInnen, ChoreografInnen und PerformerInnen haben. Und es ist keineswegs einzusehen, dass KünstlerInnen, die jahrelang und Jahrzehnte lang gefördert worden sind, plötzlich vor dem Nichts stehen. Gefragt sind da sowohl die KünstlerInnen, von denen auch eine künstlerische Re-, vielleicht auch Neu-Positionierung und Beweglichkeit erwartet wird aber wenigstens so verantwortlich ist die Kulturpolitik. Welche Möglichkeiten müssen ausgearbeitet werden, um etwa TänzerInnen nicht wie im klassischen Ballett um ihr 40. Lebensjahr verabschieden zu müssen. Sofern in den nächsten Jahren noch TänzerInnen da sind, einige haben aus Mangel an Arbeit und Aufträgen die Stadt verlassen.

Wie sehen die Möglichkeiten aus, um ChoreografInnen, die neben ihrer Kunst auch Studios aufgebaut haben, eine Perspektive zu geben? Ich glaube, dass es wie immer mit den Menschen zu tun hat und dass der Empfehlung der Kuratoren zwar zunächst einmal nachgegangen werden sollte, dann aber immer wieder eine große Frage gestellt werden muss: Wie sieht die lokale Realität aus? Wie sieht der Tanz aus? Wie stilpluralistisch stelle ich mir die Stadt vor und muss ich nicht auch jene Flexibilität haben, wie eine in London mit erstklassigen Kritiken bedachte Break Dance-Formation aus Österreich zu fördern. Und: Wie viel an notwendigen lokalen Blüten verträgt die Stadt?

Darf der Tanz wachsen?

Wenigstens so wichtig die weitere Frage: Darf der Tanz in Österreich noch wachsen? Es gibt in Wien soviel Geld für den Tanz wie wohl noch nie zuvor. Es gibt der Bund, auch das eine alte Tatsache, zu wenig für den Tanz. Es gibt in den Ländern viel zu wenig Geld und die gut eingesessene Szene Salzburg und das noch junge Choreographische Center Linz sind für das Land bedeutend, aber weder ausreichend dotiert noch ausreichend für das Land. Ob noch jemand mit einem Minimum an Geld das Burgenland so zum Tanzen bringt wie Liz King kann hier nicht beantwortet werden.

Auf jeden Fall fehlt ein Tanzplan für das Land, eine Feststellung, die bereits vor etlichen Jahren gemacht wurde. Für das Land, in dem sich Salzburg, nicht zuletzt durch die Aktion City of Dance, erneut gut positioniert hat, Linz möglicherweise durch die Aufgabe 2009 Kulturhauptstadt zu sein, einen weiteren Schub erhält, in dem in Vorarlberg beharrlich kleine Initiativen verbessert werden wollen und Graz trotz künstlerischer Ideen und Bemühungen offenbar das Geld fehlt. Eine Ausnahmesituation stellt St. Pölten dar, das sein Festspielhaus in erster Linie dem Tanz widmet und sich immerhin (noch) das einzige, in Österreich tätigen KünstlerInnen gewidmete Festival Österreich tanzt leistet.

Dazu kommt die essenzielle Frage nach der Wertigkeit der jeweiligen Kunst. Bis zur Eröffnung des Jahrzehnte lang von der Szene geforderten Tanzquartiers 2001 hat in Wien keine Einteilung der hier tätigen Szene in gut und schlecht, jung und alt stattgefunden. Wohl aber war von Anfang an vielen Veranstaltern der heimische Tanz verdächtig, auch wenn das nicht immer offen zugegeben worden ist. Das hat sich teilweise stark zum Positiven geändert. Aber: Auch der Tanz kann altern und es liegt an den Schöpfern selbst, ihn neu zu betrachten. Meiner Meinung nach ist es wesentlich, auch Repertoire zu spielen. Aber: Aus der Gegenwart kann

man sich nicht davon stehlen. Ich habe das selbst erkennen und bearbeiten müssen, denn in der Tat scheint der oben erwähnte Paradigmenwechsel vollzogen. Das Denken ist in den Tanz in einer anderen, Frucht bringenden, der viel zitierten prozesshaften Form eingezogen und hat andere Dramaturgien und Ästhetiken eröffnet. In den letzten Jahren hat vor allem die Performance eine ungeheure Aufwertung erfahren und den Tanz als das energetisch Eigentliche im Sinne tradierter choreografischer Anwendungen in den Hintergrund gerückt. Mittlerweile kann man aber bereits eine Synthese aus Praxis, Kunst und Wissenschaft ablesen, die den Tanz in bewegter Form wieder einsetzt.

Zäsur 2001

Zwei Fakten empfand ich 2001 als Zäsur: Dass die Generation, die jahrzehntelang für ein Tanzhaus aktiv war, anfangs im neuen Tanzquartier nicht programmiert war (und widerständig ein Jahr lang die Tanzhalle 1030 betrieb), das hat sich teilweise geändert und dass der Haupt-Spielort des neuen Tanzhauses bis heute Halle G heißt. Das hat viele Gründe, auf die hier nicht eingegangen werden kann. Aus meiner Sicht ist dort heute bei all dem Standing, den das Haus international erreicht hat, nicht vielgestaltiger und stilpluralistischer Tanz im Mittelpunkt des Interesses, sondern auf Entscheidung der Leitung, und das Tanzquartier wird von der Stadt als Intendanten-Modell geführt, das zu respektieren ist, das Vorantreiben innovativer Ansätze. Das ist wichtig und legitim und soll hier nicht klein geredet werden, aber es reicht für die lokale Realität nicht aus. Vor allem dann nicht, wenn andere Orte dem Tanz verlustig gehen und Inhaber von Vierjahresförderungen in der Stadt plötzlich keine Auftrittsmöglichkeit haben. Muss es künftig Verschiebungen geben: inhaltlicher, finanzieller Art? Und wieder: Darf Tanz, kulturpolitisch gesehen, noch wachsen?

Andrea Amort

ist Tanzkritikerin, Tanzhistorikerin, Buchautorin und Lehrbeauftragte und arbeitet seit einigen Jahren an dem Projekt *Lebendiges Tanzarchiv Wien*.

¹ Das möge als Aufruf zur Stadtgeschichtsschreibung verstanden sein: In dem gemeinsam von Mimi Wunderer-Gosch und mir 2001 im Verlag böhlau herausgegebenen Buch *österreich tanzt – Geschichte und Gegenwart* haben wir in Kooperation mit einer ganzen Reihe weiterer AutorInnen versucht, in einer ersten Zusammenschau die Tanzgeschichte Österreichs zu erfassen. Auch wenn seither einiges ergänzend erschienen ist, vermisst man nach wie vor etwa Stadt bezogene Studien zu Graz, Klagenfurt und Innsbruck.

² Auszug aus dem Text „Ich könnte mir eine moderne Tänzerin denken, die auf Krücken tanzt. Anmerkungen zum Paradigmenwechsel im künstlerischen Tanz am Beispiel des Tanzprogramms im Wiener Kabarett Fledermaus von 1907 bis 1913“ von Andrea Amort, der im Herbst 2007 im Katalog-Buch zur Ausstellung über das Wiener Kabarett Fledermaus im Museum Villa Stuck in München und im Österreichischen Theatermuseum im Verlag Brandstätter erscheint.

Wertzuschreibungsprozesse im Kontext

Von Tasos Zembylas

Es gibt eine Vielfalt von sozialen Kontexten, in welchen Wertzuschreibungen stattfinden. Idealtypische Konstrukte von solchen Kontexten können die Vielfalt strukturieren und eine übersichtliche Darstellung schaffen. Bevor ich aber darauf konkret eingehe, möchte ich auf einer abstrakteren Ebene einige Aspekte erwähnen. Diese sollen mein Grundverständnis von Werten und Bewertungen vermitteln und so die anschließende Analyse von Bewertungsprozessen einleiten.

Merkmale von Bewertungen und Wertzuschreibungen

- Wertzuschreibung ist Ausdruck einer *bewertenden Interpretation*, die häufig nicht konsensfähig ist – in spezifischen Fällen evoziert sie sogar Konflikte. Die Betonung des interpretativen Ursprungs von Wertzuschreibungen impliziert eine Zurückweisung von Erkenntnisansprüchen. Werte sind nicht ‚da‘, sie werden nicht entdeckt oder erkannt; Werte werden im Zusammenhang mit konkreten gesellschaftlichen Praktiken generiert und einem Gegenstand oder einer Leistung zugeschrieben. Die Wertzuschreibung sagt nichts über den Gegenstand aus, sondern primär über unser Verhältnis zu ihm.

- Bewertungsprozesse sind *unvermeidbar*, weil wir nicht apathisch und indifferent der Welt gegenüber stehen. Wir sind also existentiell ‚verurteilt‘ den Gegenständen, denen wir begegnen, eine Bedeutung zu geben. Unser Handeln und Unterlassen ist also stets von Deutungen und Bewertungen begleitet.

- Bewertungen und Wertzuschreibungen haben mit *Anerkennung* und *Ablehnung* zu tun. Darüber hinaus sind sie *handlungsleitend*, weil sie Handlungsmotive liefern oder zumindest eine Handlungsoption in den Raum stellen. Deshalb lassen uns Fremdbewertungen in der Regel nicht kalt oder um es soziologisch auszudrücken: Der Grad unserer Abhängigkeit von der Bewertung der anderen steht in Relation zu unserer sozialen Position (d.h. zu unserer Abhängigkeit von ihnen).

- Bewertungen sind *relativ* zu ihnen zugrunde liegenden Kriterien sowie zur Art und Weise der Beschreibung eines Sachverhaltes und daher nicht absolut. Absolute Werturteile sind Ausdruck eines weltumfassenden und absolutistischen

Geltungsanspruchs – siehe z.B. Religionen und totalitäre Politiken.

- Wertzuschreibungen scheinen als ob sie etwas über den bewerteten Gegenstand aussagen; paradoxerweise sagen sie uns aber vielmehr etwas über die Bewertenden aus. Sie offenbaren ihre Wahrnehmungsmuster, ihre Interpretations- und Bewertungskriterien und manchmal auch ihre situationsspezifischen Interessen. In diesem Sinne haben Wertzuschreibungen einen *Widerspiegelungseffekt*.

- Werte haben meist eine *qualitative Dimension* (so genannte immaterielle Werte). In der Kunst sprechen wir oft von der künstlerischen oder ästhetischen Qualität eines Gegenstandes bzw. einer Leistung. Eine Bewertung kann gelegentlich aber auch *quantifizierbar* sein, wenn sie sich z.B. als monetäre Größe ausdrückt (materieller Wert).

- Werte und Bewertungen implizieren häufig eine Bereitschaft *Ressourcen zu mobilisieren*, um ein Gut zu erreichen bzw. zu nutzen. (Eine Person, die beispielsweise gerne Klavier spielt, ist bereit regelmäßig zu üben und Klavierstunden zu nehmen um ihre Spielkompetenz zu erweitern.) Der Wert eines Gegenstandes initiiert also *Tauschprozesse*. Hiermit soll angedeutet werden, dass Kulturmärkte im Zusammenhang mit Werten und Bewertungen stehen.

- Ein Gut bzw. ein Kulturgut ist eine Funktion von Werten: *ohne Werte keine Güter*. Wir sprechen von Gütern, wenn wir Gegenständen einen Wert zuschreiben und in ihnen Nutzungsmöglichkeiten erkennen. Der zugrunde liegende Wert oder Nutzen kann so fundamental sein, dass wir das betreffende Gut nicht tauschen möchten. Im Alltag sind wir häufig mit Gegenständen konfrontiert, die mehr oder weniger, leicht oder schwer austauschbar sind. Der *Preismechanismus* für den Tausch eines Gutes macht dieses zur Ware.

Soziale Kontexte von Wertungen

Es gibt mehrere Situationen, in denen wir Kunst bewerten oder mit ästhetischen Werturteilen anderer konfrontiert sind. In diesem Beitrag werde ich mich auf jene Situationen kon-

Bewertungen und Wertzuschreibungen haben mit Anerkennung und Ablehnung zu tun. Deshalb lassen uns Fremdbewertungen in der Regel nicht kalt.

zentrieren, die einen *öffentlichen Charakter* haben. Solche Bewertungssituationen sind also entweder unmittelbar öffentlich oder sie betreffen eine große Anzahl von Individuen.

Im Folgenden sollen drei solche Bewertungssituationen erläutert werden: Bewertungen in der medialen Öffentlichkeit, in Kulturorganisationen und in öffentlichen Institutionen. Jede Bewertungssituation ist sozial anders eingebettet, d.h. die Rahmenbedingungen sowie die Zwecke, die den Bewertungsprozessen vorausgehen und diese strukturieren, sind verschieden.

Anhand der Analyse der jeweiligen idealtypischen Kontexte können manche Unterschiede herausgearbeitet werden.

A) *Bewertungen in der medialen Öffentlichkeit* (Zeitungen, Fachzeitschriften – ich denke hier z.B. an KunstkritikerInnen)

Rahmen: Medien, die sich an eine allgemeine Öffentlichkeit wenden, versuchen, auf die Interessen ihrer potentiellen LeserInnen einzugehen. Zugleich orientiert sich die redaktionelle Auswahl von Kunstereignissen, die besprochen werden sollen, am relativen Nachrichtenwert der beteiligten Personen oder Institutionen.

Zwecke: Medien wollen informieren, Aufmerksamkeit erzeugen, Orientierung bieten, werben u.a. Die einzelnen KunstkritikerInnen trachten außerdem danach ihr eigenes Profil zu schärfen, auf sich selbst aufmerksam zu machen, ihre Schreib- und Beurteilungskompetenz erfolgreich zu kommunizieren.

Erscheinungsform: Der (allgemein verständliche oder intellektuell anspruchsvolle) Schreibstil passt sich an die typischen LeserInnen des jeweiligen Mediums an. Die Bewertung einer künstlerischen Leistung kann vorsichtig, subtil oder auch subjektiv und bewusst übertrieben artikuliert sein (Lob oder Verriss). Die Bewertungsurteile können, müssen aber nicht begründet werden.

Grenzen: Fälle, die unter Umständen als Ehrenbeleidigung (ABGB § 1330), üble Nachrede (§ 6 (1) MedG) oder Verletzung des höchstpersönlichen Lebensbereichs (§ 7 (1) MedG) qualifiziert werden können, markieren die Grenzen der kunstpublizistischen Freiheit.

B) *Bewertungen in Kulturorganisationen* (ich denke hier an IntendantInnen, FestivalleiterInnen, KuratorInnen, ...)

Rahmen: Jede Kulturorganisation verfolgt selbst gesetzte Ziele, hat bestimmte Strategien und begrenzte Budgetmittel zur Verfügung. Die Beurteilung von künstlerischen Leistungen findet also unter solchen institutionellen Begrenzungen statt.

Zwecke: Die Bewertungen müssen in einer Form getroffen werden, dass daraus Entscheidungen abgeleitet werden können (etwa über das Programm eines Festivals, die Auswahl von KünstlerInnen für eine Ausstellung). Zugleich können einzelne Personen (IntendantIn, KuratorIn) in den Organisationen eigene Ziele verfolgen, die an persönliche Interessen und Überzeugungen anknüpfen.

Erscheinungsform: Bewertungsurteile werden selten öffentlich artikuliert. Organisationsexterne Personen werden häufig nur über die Entscheidungen verständigt. Fragt man nach einer Erklärung, bekommt man häufig eine mehr oder weniger erprobte und standardisierte Antwort.

Grenzen: Ob die Bewertungen bzw. die Entscheidungen einer Organisation richtig sind, zeigt sich oft im Nachhinein. Grundsätzlich bewegen sich Kulturorganisationen in einem Marktsegment, das durch ein hohes Maß an Unsicherheit gekennzeichnet ist. Ob eine Organisation gewinnorientiert oder gemeinnützig ist, spielt hier keine Rolle: Die Bewertungen und Entscheidungen dürfen das Weiterbestehen der Organisation nicht gefährden.

Jede Kulturorganisation verfolgt selbst gesetzte Ziele, hat bestimmte Strategien und begrenzte Budgetmittel zur Verfügung. Die Beurteilung von künstlerischen Leistungen findet also unter solchen institutionellen Begrenzungen statt.

C) *Bewertungen durch öffentliche Institutionen* (Kulturförderungsbehörden, Beiräte, Hochschulen)

Rahmen: Bewertungen finden im Rahmen von Verwaltungsakten statt, d.h. es muss einen konkreten Grund geben, der eine Behörde dazu veranlasst, bewertend aktiv zu werden – z.B. Kulturförderungsvergabe, Gewährung einer Sozialleistung, Zulassung zu einem künstlerischen Studium, Verleihung eines akademischen Grades. Dabei hat jede Behörde das Sachlichkeitsprinzip und das Willkürverbot zu beachten.

Zwecke: Der Zweck der bewertenden Beurteilung einer künstlerischen Leistung ergibt sich aus den jeweiligen gesetzlichen Grundlagen – z.B. dem Kulturförderungsgesetz, dem Künstler-Sozialversicherungsfondsgesetz oder den studienrechtlichen Bestimmungen.

Erscheinungsform: Die Sprache ist häufig formalisiert. KulturverwaltungsbeamtenInnen und KulturpolitikerInnen präsentieren Argumente, die geeignet sind, ihre Entscheidung zu rechtfertigen, das heißt, sie sind nicht an einem offenen Diskurs interessiert, sondern verfolgen pragmatische Absichten. Behördliche Entscheidungen müssen (insbesondere wenn sie in Form eines Bescheids ausgestellt werden) sachlich begründet sein. „Sachlich“ hat hier eine formalrechtliche Bedeutung und heißt in erster Linie „im Sinne des Gesetzes“; in einem weiteren Sinn bedeutet „sachlich“ auch „allgemein vertretbar“.¹

Grenzen: Verwaltungsentscheidungen finden ihre Grenzen in der Rechtsordnung (insbesondere vor dem Gleichheitsgrundsatz, dem Sachlichkeitsgebot, dem Legalitätsprinzip und Willkürverbot). Darüber entscheiden letztendlich Gerichte; die politische Kultur eines Staates ist jedoch ausschlaggebend für die Qualität und Transparenz der Bewertungsprozesse.

Beiräte als Bewertungsinstanzen: Um die Sachlichkeit zu erhöhen sowie um eine Überforderung der BeamtInnen zu vermeiden, schlägt der Gesetzgeber häufig die Einsetzung von fachkundigen Beiräten vor (siehe z.B. KFG §9, K-SVFG §11). Die oben genannten Rahmen und Zwecke gelten auch für die Beiratsmitglieder. In Beiratsempfehlungen geht es nicht um die subjektive, höchstpersönliche Meinung der Beiratsmitglieder. Ihre Aufgabe liegt vielmehr in der Bewertung eines Sachverhalts im Lichte der Intentionen des zugrunde liegenden Gesetzes.

In jeder Bewertungssituation, die hier skizziert wurde, entsteht eine anders gerichtete Verantwortungsnotwendigkeit. Die jeweiligen sozialen Kontexte, die einem Bewertungsakt vorausgehen, binden auch die AkteurInnen. Eine solche Bindung (etwa an Organisationszielen, an kulturpolitischen Zielen) muss nicht immer einschränkend sein; sie stellt jedenfalls eine Herausforderung dar, die die Handelnden nicht umgehen können. Einen sozialen Raum ohne Werte, ohne Bewertungen und Wertzuschreibungen gibt es bekanntlich nur in Utopia.

Tasos Zembylas

Philosoph mit den Forschungsschwerpunkten Kunstphilosophie, Kunstsoziologie, Berufsfeldanalyse; a.o. Universitätsprofessor, Lehrgangleiter am Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft /IKM

¹ Siehe Zembylas, Tasos: *Fairness und Verfahrensstandards in der Kunst- und Kulturverwaltung* sowie Damjanovic, Dragana und Blauensteiner Björn: *Regulierung der Kulturförderung in Österreich – Stärken und Schwächen im System*, beides in Zembylas, T./ Tschmuck, P.(Hg.): *Der Staat als kulturfördernde Instanz*. Innsbruck: StudienVerlag, insb. S. 23f. und 50f.

1 – 2 – 3 Generationen

Im Folgenden dokumentieren wir ein Gespräch, das Sabine Kock am 18. Juni 2007 im Büro der IGFT mit den Choreografen und Tänzern Bert Gstettner und Philipp Gehmacher sowie der Soziologin, Choreografin und Tänzerin Claud Wagner führte. Eigentlich war eine größere Gesprächsrunde geplant. Im nun auf drei Personen exemplarisch reduzierten Format spiegeln sich als Paradigma und doch sehr individuell die Erfahrungen dreier Generationen wieder.

Sabine Kock: Ich möchte beginnen mit einer grundlegenden Frage nach euren Produktionsformen: Wie arbeitet ihr – allein, mit einem kontinuierlichen Ensemble oder von Projekt zu Projekt? Was bedeutet für eure Arbeit der nationale und internationale Kontext, gibt es kontinuierliche Arbeitsformen?

Philipp Gehmacher: Bei mir ist das sehr einfach zu erklären: Ich mache relativ kontinuierlich Bühnen Produktionen seit mehr als 6 Jahren und das heißt alle 18 Monate eine dreimonatige Probenphase, die dann in verschiedene Aufführungsserien mündet. Ich plane ca 1 1/2 Jahre zuvor und stelle das Budget zusammen. Es war bei mir die letzten 6 Jahre so, dass ich Koproduktionsgelder von verschiedenen Häusern bekommen habe und dazu kam Unterstützung von der MA7 und manchmal ein bisschen vom Bund und damit werden diese Produktionen gemacht.

SK: Das heißt aber, budgetär gesehen arbeitest du von Projekt zu Projekt – sind damit auch längerfristige Entwicklungen und Researchprozesse möglich?

PG: Also es ist immer so, dass zwischen den Produktionen sehr viel anfällt – es gibt Gastspiele, dann gehe ich mit einer Produktion an 4 bis 5 Koproduktionsorte, die Jahre darauf habe ich 2, 3 Gastspiele pro Jahr, nicht so viel, es geht so ein bisschen weiter.

SK: Wie wichtig ist die Beteiligung an Festivals für die Arbeit und die so genannte Sichtbarkeit ?

PG: Schwer zu sagen, für mich ist es ein Stück Normalität geworden, das hat mit dem TQW und dessen Sichtbarkeit zu tun, dass dadurch auch meine internationale Sichtbarkeit stärker ist. Ich selbst lebe von meiner Arbeit und ich werde nicht nur 3 Monate bezahlt, sondern das ganze Jahr, und da sind die Gastspielhonorare genauso wichtig wie alles andere.

SK: Zur Frage Vernetzung: Du hast in London studiert, bist du weiterhin vernetzt mit diesen Orten, wo du deine Ausbildung gemacht hast?

PG: Momentan kaum, ich hab aktuell wenig Kontakt zu britischen Veranstaltern.

SK: Arbeitest du konzeptionell allein oder bist du stilistisch vernetzt mit anderen, die konzeptionell ähnlich arbeiten?

PG: Ich fühle mich kaum stilistisch vernetzt, es gibt aber ein paar Kollegen die ich schätze. Ich habe gerade ein Stück mit Meg Stuart entwickelt, wo es ganz persönliche Vernetzung gibt, die man aber in unseren Arbeiten so nicht sieht.

SK: Claude, wo würdest du dich in der freien Szene derzeit sehen?

Claud Wagner: Momentan fällt es mir schwer, mich zu positionieren, weil ich am Anfang stehe. Ich weiß weder, wo mein Platz ist noch wie der geartet ist. Aber das passt zur Zeit auch so. Strukturell ist für mich dabei die Frage: Wie verträgt sich das Maß an Institutionalisierung, das in den letzten 30 Jahren passiert ist, mit einer individuellen Freiheit im Allgemeinen und im Besonderen für mich. Insgesamt gehe ich einen eher unkonventionellen Weg, ich habe Musik und Bewegung studiert, dann Soziologie abgeschlossen, mich viel mit Theater befasst, von Anfang an mit der Stimme gearbeitet. Aber vor allem war ich kaum wo „dabei“, sondern wollte immer „meins“ machen – also nicht der übliche Werdegang, wenn man in Wien Performerin/Choreographin wird.

SK: Wie würdest du denn den „normalen“ Weg dahin beschreiben?

CW: Man macht eine Tanzausbildung und/oder geht ins Ausland, und dann gibt es mittlerweile Institutionen und Festivals, wo man einen Einstieg bekommt. Die Tanzwochen, Coaching Projekte, das Tanzquartier, Image etc., man spielt mal da, mal dort und muss letztlich auch die „richtigen“ Leute kennen. Ich bin dazu vielleicht zu separatistisch, ich suche neue Räume, die für den Tanz noch nicht erschlossen sind. Es reizt mich zum Beispiel, in Räumen wie im Anatomietheater zu spielen, wo meine letzte Produktion stattgefunden hat, weil dort ein

thema

anderer und offenerer Zugang möglich ist als in den für den Tanz etablierten Orten.

SK: Hast du stilistisch Ambitionen oder Vorlieben denen du dich zuordnen würdest?

Claud Wagner: Ich finde es schade, dass man schnell „gelabelt“ wird – besonderes als Junge – durch die Kontakte, die man sucht oder Orte, mit denen man vernetzt ist. Es ist immer die Frage, womit man sich wo und wie präsentiert. Ich bin in meiner Veranlagung sehr vielseitig. Für mich wäre es schrecklich, mich einordnen lassen zu müssen. Stilistisch fühle ich mich einer Ästhetik verpflichtet, die sowohl alle Sinne anspricht als auch erzählt, berührt. Und das kann von Stück zu Stück mal so oder ganz anders aussehen.

SK: Wir haben uns ja kennen gelernt bei der gemeinsamen Ideenbildung über eine mögliche Studie zur Evaluation der Tanz- und Performanceszene. Du hast den Begriff der Institutionalisierung als Oberthema angebracht, das fand ich ein kluges Parameter, weil es wertfrei ist, aber doch sehr umfassend und weil es den gesamten Prozess beschreibt.

CW: Der Prozess der Institutionalisierung beschreibt eben die Entwicklung der letzten Jahrzehnte sehr umfassend, er reduziert sich nicht z.B. auf das Tanzquartier als Institution, sondern meint alle gewachsenen Strukturen. Räume, Festivals, Trainings, Ausbildungen aber vor allem auch Personennetze, soziale Netzwerke. Für mich, die jetzt anfängt zu tun, gibt es bereits eine Historie an Tanz in Wien und es gibt Werte, die sich etabliert haben. Das ist ja das Spannende, dass sich mit jeder Institutionalisierung immer gleichzeitig auch Werte etablieren, und „szene-intern“ als gängige oder gültige herauskristallisieren. Mit denen muss man sich auseinandersetzen. Aber diese Werte können natürlich nie fix sein, ich denke, das muss immer wieder aufgebrochen und neu verhandelt werden, sonst wär's keine freie Szene.

SK: Du Bert bist Teil der Geschichte, die Claude anspricht und gleichzeitig auch Teil der Gegenwart, du hast vor nicht langer Zeit deine Produktions- und Arbeitsräume in einer

Fabrik im 10. Bezirk aufgeben müssen und hast gerade das Mini*Festival im Nestroyhof veranstaltet. Wie ist es bei dir mit den Produktionsformen – haben sie sich sehr verändert?

Bert Gstettner: Es gibt für mich einen weiten Weg in diversen Formaten und Größenordnungen bis hin zu Stadtraumbespielungen, also wirklich große Dimension und ebenso kleine Spielorte – in diesem unberechenbaren Feld fühle ich mich wohl. Aus dieser Uneinordenbarkeit meiner Arbeit, die auch immer fest zusammenhängt mit den Personen, mit denen ich zusammenarbeite, entwickelten sich interdisziplinäre und symbiotische Tanzprojekte. Diese als Tanz*Hotel bekannten Werke sind in den vergangenen zwei Jahren durch eine Metamorphose gegangen. Jedoch versuche ich mit aller Kraft weiter zu produzieren. Ich lass mich der Arbeit nicht berauben. Man kann mir den Raum und die Gelder für eine Tanzcompagnie wegnehmen, aber ich werde mich nicht freiwillig in Luft auflösen. Das Mini*Festival im Nestroyhof war auch ein Aufbäumen gegen die vorherrschenden Zustände. Eine performative Form von Gruppenausstellung mit Eigen- und Gastproduktionen; ein Format aus der bildenden Kunst, das ich Festival nenne – verstanden als subversive Produktionsform gegenüber den großen Formaten, die in Wien seit vielen Jahren existent sind, etwa Wiener Festwochen, oder Tanzwochen, die alle in hochsubventionierter Festivalform agieren.

Meine Tanz*Hotel-Eigenproduktionen waren meistens sehr zur Gruppe hin orientiert. Nachdem mir die finanziellen Mittel dafür genommen werden, bleibt noch immer der Choreograf und Tänzer selbst als Anbieter seiner eigenen Materie oder wie es Gerhard Bohner ausgedrückt hat, als „Hure und Zuhälter“ in einer Art von Personalunion, die ich als Künstler eingehen kann. Vielleicht die letztmögliche Konsequenz, wenn ein Choreograf sich selbst zum Gegenstand seiner künstlerischen Arbeit macht.

SK: Wie war eure Zusammenarbeit auf dem Gelände in der Hellerfabrik? Waren das Einmietungen oder Kooperationen, gab es ein kontinuierliches Ensemble?

BG: Das war angewandtes, lebendiges Produzieren in der Hellerfabrik. Wir hatten zwei Probenräume. Es gab über viele

Ich finde es schade, dass man schnell „gelabelt“ wird – besonderes als Junge – durch die Kontakte, die man sucht oder Orte, mit denen man vernetzt ist.

Claud Wagner

*Tanz*Hotel war identisch mit Underground und ebenso im Dadaismus verortet, es stand lange Zeit für eine getanzte, provokative Untergrundströmung in Wien.*

Bert Gstettner

Jahre hindurch immer eine Kerngruppe von fünf TänzerInnen. Es war sehr günstig und praktisch, mit dem zweiten Raum ein Gastzimmer zu haben, das wurde ohne große Kriterienanwendung vergeben, sowohl an Tanz- als auch an Theaterleute. Der Arbeitsprozess hat sich kontinuierlich auf eine Produktion pro Jahr zugespitzt. Leider konnten wir nicht den Vorteil genießen, in intensive Recherchephasen zu gehen, wenn sie außerhalb der Produktion lagen, weil wir nur von Jahr zu Jahr gefördert wurden. Wir sind in 12 Jahren nicht einmal in den Bonus einer Mehrjahresförderung gekommen. Das ist der springende Punkt: Obwohl uns 2002 von Stadtrat Mailath-Pokorny eine solche in Aussicht gestellt wurde und wir von der Theaterjury 2004 für eine zweijährige Förderung empfohlen wurden, kam diese nie zustande! 2002 zugesagt, 2004 empfohlen – nie bekommen!

SK: Ich möchte zunächst nach deiner Arbeit fragen, bevor wir auf die Fördersituation eingehen – aus welcher stilistischen Tradition kommst du?

BG: Tanz*Hotel war identisch mit Underground und ebenso im Dadaismus verortet, es stand lange Zeit für eine getanzte, provokative Untergrundströmung in Wien. Damit verbunden waren z.B. Zusammenarbeiten mit „echten“ Performern wie Didi Bruckmaier oder ebenso mit Vertretern der zeitgenössische Musikströmungen wie Christian Fennesz, Klaus Obermaier, Robert Spour, Elisabeth Schimana und noch einigen anderen Kapazunda. Musikbezug war eine künstlerische Ausrichtung im Tanz*Hotel, aufspüren und erobern von Orten, die beispielbar gemacht werden, ein weiteres Anliegen das sich über die Projekte realisierte. Weiters war Tanz*Hotel die erste Wiener Tanzcompagnie, die ausgedehnte Gastspiele im Ausland absolvierte.

SK: Provokante Frage: Wie steht ihr zur klassischen Ausbildung? Inwieweit haltet ihr das für eine Notwendigkeit für Körperstatus, Technik und oder was denkt ihr von der Position, dass es auch eine Verbildung sein kann – eine Körpersprache, die man als Ausdruck nicht mehr wegkriegt aus dem Körper?

BG: Es gibt sehr spannende, an die Balletttradition anknüpfende Entwicklungen, die in das 20. und 21. Jahrhundert weisen: Da ist zum Beispiel William Forsythe, der hat eine neue Form daraus entwickelt. Wenn man nach Wien schaut ist das eine Tragödie sondergleichen, was es da für eine Kluft – auch aktuell wieder – zwischen klassischem Ballett und zeitgenössischem Tanz gibt – unüberbrückbar! Wenn man in New York gelebt hat, kann man das gar nicht verstehen. Man trifft dort Leute in offenen Klassen von der Oper. Da finden Austausch und Übergänge zwischen Ballett und zeitgenössischem Tanz statt, die hier anscheinend gar nicht gewollt werden. Choreografinnen aus der hiesigen freien Tanzszene auf großen Bühnen arbeiten zu lassen, war zwar, wie sich an der Volksoper zeigte, erfolgreich, wurde aber nicht weiter fortgesetzt.

SK: Gibt es eine Technikfrage und inwieweit ist die mit Stilistik verbunden und deutet sie auch auf eine dahinter liegende „Generationenprägung“?

CW: Je mehr Material man sich erarbeiten kann, desto besser, auch jede Form von Disziplinierung ist begrüßungswert. Die Frage ist heute aber auch: was ist Technik – es ist meines Erachtens nicht mehr so eindeutig definiert. Wie seht ihr das?

BG: Technik sehe ich immer als Resultat von Erfahrungen.

CW: ... und als Bewusstheit – zu wissen, was man tut.

PG: Da sind jetzt viele Punkte angesprochen worden, ich seh' den klassischen Tanz sicherlich nicht als Grundvoraussetzung, um ein guter Tänzer, eine gute Tänzerin zu werden, akzeptiere es aber auch als gewisse Disziplinierung. Es ist gewissermaßen eines meiner Hobbies, zu überlegen, welche Tanzausbildung würde ich heute interessant finden, denn ich sehe selten Tänzer und Tänzerinnen, die in meinen Augen wirklich gut tanzen können. Das war immer schon – auch in meiner Ausbildung – das Problem für mich. Jede Technik ist letztendlich eine Ansammlung von Codes und Stilen und arbeitet mit Symbolen. Es gibt viele sehr gut ausgebildete

Tänzer, aber eine eigene Bewegungsausführung zu finden ist sehr schwer.

SK: Wie weit geht es um individuellen Ausdruck oder um das choreografische Erfüllen von Formen – wie steht ihr zu eurem Körper?

CW: Wenn ich Tanz sehe möchte ich nicht Technik sehen, sondern Menschen, die sich mittels ihres Körpers ausdrücken. Man hat schon viel Technik gezeigt, mich hat das zunehmend begonnen zu langweilen. Es ist nie schlecht Technik zu haben, in jeder Richtung, einfach differenziert zu sein, aber es darf dann nicht stehen bleiben. Technik muss von Aussagen durchdrungen sein, oder vielmehr: jede Aussage schafft sich erst ihre eigene Technik.

PG: Ich finde die Ausbildungen sind schlecht. Aber dennoch möchte ich die Ausbildungen nicht schlecht reden, die meisten Tänzerinnen und Tänzer sind nach einer Ausbildung noch sehr am Anfang. Viele Tanzcompagnien bedienen sich des konventionelleren choreographischen Werkzeugs und haben mittelmäßige Tänzer. Da schau ich dann lieber der älteren Generation zu, das mittelmäßige Gegenwärtige find ich nicht so spannend, da bin ich sehr, sehr kritisch.

SK: Was bedeutet Markt für dich?

PG: Für mich begann der Markt in der Zeit, als Leute über meine Arbeit geredet haben. Ich musste mich mit diesem Spiegel, der eigentlich keiner war, auseinandersetzen, werde immer damit konfrontiert, wenn ich im Rahmen eines Festival aufführe, wer ich angeblich bin und es liegt an mir mit meinen 32 Jahren – naiv oder auch nicht – damit umzugehen, das sind genauso Strukturen wie keine Strukturen, wo vorher noch alles vermeintlich offen war. Ich hab mit Kollegen, die ich schätze, sehr interessante Diskussionen darüber, wo es hingehet, wo wir hin wollen und ob es überhaupt irgendwo hin geht. Ich beschäftige mich zur Zeit sehr viel mit den letzten 10 Jahren der zeitgenössischen Choreografie, davor habe ich mich mit mir beschäftigt. Da gibt es Mitte der 90er gewisse Strömungen, gewisse Sichtbarkeiten, da werden gewisse KünstlerInnen sehr

gepusht, auch zu ihrem eigenen Unglück. Das heißt, da gibt es große Macht verschiedener Veranstalter die auch sozusagen Diskurs kreieren, der ein falscher Diskurs ist. Sie tun so, als hätten sie ihn von den Künstlern übernommen und die Künstler selbst versuchen da raus zu kommen. Meine Arbeit ist noch immer bewegungsorientiert und glaubt an Körperlichkeit. Das ist mein Urinteresse: Körpersprachen, so altmodisch das ist, Angst vor Labels ja, aber da muss man durch.

SK: Was ist für euch Radikalität, was bedeutet Narrativität? Wollt ihr was erzählen, wollt ihr euch in irgend ein geartetes Verhältnis zur Welt setzen oder ist der Ausdruck immer der Impuls von innen?

PG: Jetzt komm ich in meine Rage! Soviel Druck von außen: man soll was erzählen, man soll aber auch authentisch sein, ich kann nicht auf all diesen Ebene arbeiten, bei mir geht's nicht um Verweigerung, aber es kommt was kommt. Das hat mit Lebensabschnitten zu tun. Das wichtigste ist – und das ist für mich radikal – wo will und kann ich hin mit meinen Interessen, und da tun sich dann andere Themen auf und die Arbeit verändert sich und wirkt auch künstlerisch anders, sozial etc. Mir wird oft vorgeworfen, ich erzähl ja nichts, ich erzähl mit meiner Arbeit sehr, sehr viel – die ist sehr expressiv, obwohl sie öfters als „Nichts“ dargestellt wird. Ja. Das ist das Schwierige am Thema Generationen: was ist das eigene Wirkungsfeld und wie verändert sich das und gibt es da in einer Stadt die Möglichkeit es zu ändern.

SK: Gibt es Radikalität für dich, Bert?

BG: Ja immer, Radikalität ist natürlich auch Weiterentwicklung, auch im Sinne von Weiterlernen. Nichts ist so wie es war und nichts wird so sein wie es gewesen ist, und meine Generation wird schon wieder jünger! Das ist das Glück und die Radikalität, die uns auszeichnet, sonst würden wir nicht hier sitzen. Die Historie liegt noch vor den jungen KollegInnen – die werden jetzt alle älter. Ich hab diese Erfahrung schon hinter mir, in mir und gleichzeitig vor mir. Ich kann und will nicht beenden mich zu erfinden.

Das wichtigste ist – und das ist für mich radikal – wo will und kann ich hin mit meinen Interessen.

Philipp Gehmacher

CW: Ich frage mich, was hinter deiner Frage steckt, warum muss Kunst radikal sein? Was stecken da für Konnotationen dahinter?

SK: Eigentlich ist es eine Suche nach neuen Begriffen wie z.B. radikale Offenheit gegenüber Bewegungsströmungen. Es könnte auch eine Radikalität der Stille sein – die Frage zielt darauf, ob Radikalität ein adäquates Parameter für euch ist und wenn ja, was ihr gegenwärtig darunter verstehen mögt. Ich hab meine Frage gleichzeitig mit dem Hintergrund gestellt, euch etwas von der Generationenfrage zu entlocken – als Körpergeschichte oder Erfahrungsraum gewissermaßen.

CW: Ich würde es eher Konsequenz nennen als Radikalität, Konsequenz in dem, was man tut. Einen Gedanken zu Ende denken und dabei nicht auf halbem Weg stecken bleiben. Es kann natürlich immer passieren, dass man nicht dort ankommt, wo man ankommen möchte. Konsequenz oder Radikalität kann auch in der Subtilität passieren. Das Wort radikal hat für mich den Anklang von „Rambazamba“, ich persönlich finde es gut, wenn Radikalität nicht plakativ ist, sondern auf anderen Ebenen arbeitet.

SK: Ist der Begriff narrativ für dich relevant?

CW: Absolut! Wir denken in Geschichten, zumindest ich bin so veranlagt und gehe davon aus, dass auch das Publikum so veranlagt ist. Ich hab allerdings den Eindruck, dass das Narrative oder du, Philipp hast es vorhin das Expressive genannt, in Misskredit geraten ist. Aber ich hab das Gefühl – oder die Hoffnung – dass die Tendenz wieder rückläufig ist, dass man wieder etwas erzählen „darf“.

BG: Um sich vor Intellektualisierung zu schützen muss man eine Unlesbarkeit produzieren. Es wird oft versucht alles analytisch zu behandeln und sofort in eine Art intellektuelle Fassung zu bringen. Im 20. Jahrhundert und mit Einsteins Theorie – da hat sich im Tanz eine grundlegend neue Strömung entwickelt: die Kunst des Fallens. Sie steht diametral entgegengesetzt zur Kunst des Aufsteigens, die das Ballett verkörpert. Die Kunst des Fallens gehört zum 20. und 21. Jahrhundert. Darin ist der fundamentale Unterschied zum Ballett nach wie vor angelegt.

SK: Die Halle G ist als Blackbox mit Tribüne ein international sichtbarer und wahrgenommener Raum und das TQW hat in den vergangenen Jahren darin viel bewegt und dadurch viel bewegt. Ich muss im Vergleich an die Entwicklung von Sascha

Walz denken, die in den Sophiensälen bekannt wurde, dann genreübergreifend auf der Schaubühne zu arbeiten begann und nun ein eigenes, sehr spezifisches Haus bekommen hat, überwiegend aus privater Finanzierung. Das ist eine ganz andere Entwicklung als in Wien – in der Genreentwicklung und auch räumlich ...

BG: So ein Haus ist vielleicht unsere nächste Forderung ... Mit dem Tanzquartier ist es nicht erledigt.

SK: Wie könnte es weitergehen, was sind für euch wünschenswerte Entwicklungen?

BG: Spannend wäre es, das Modell Halle 1030 weiterzudenken. Das wäre ein Modell, das man weiterverfolgen kann.

SK: Erzähl mal darüber.

BG: Ein offener Raum, der von vornherein nicht determiniert ist, nicht in der Programmatik, nicht in der Ausstattung und mit möglichst großer Entscheidungsfreiheit, im Sinne eines freien Spiels der Kräfte. Ein Raum, der von verschiedenen KünstlerInnen befüllt wird. In der Halle 1030 war neben dem Tanz auch die Elektronik-Szene eingeladen und es war der Raum, der für kurdische Hochzeiten ebenso zur Verfügung stand. Solche Räume kriegt man schwer, weil die auch in der Dimension über alles hinweggehen, was für eine Blackbox üblich ist. Ob das zeitgenössische Architektur ist oder ein historischer Raum, das ist dabei nicht so wichtig. Ausgangspunkt wäre das freie Spiel der Kräfte in Verbindung mit der Gießkanne, nicht so wie jetzt, wo Kuratoren budgetäre Verantwortung übertragen wird und die damit die Richtung bestimmen können wie sie wollen. Statt einem Abspielhaus ein Haus, das von Künstlern bestimmt wird.

PG: Das ist der Punkt, der mich interessiert – die künstlerische Komponente. Ein Haus, was können wir alle gemeinsam tun, mit wem tut man, das ist die Frage – wo gibt's da Verwandtschaften. Ihr redet immer so inhaltlich von Halle 1030, ich sehe da die ästhetische Komponente weniger, das war ja letztendlich eine politische Aktion.

SK: Und Philipp, hast du Visionen?

PG: Das frag ich mich auch gerade. Ich kann nur ganz persönlich sprechen. Ich lebe seit fast 4 Jahren in Wien und frage mich, was mache ich in dieser Stadt, was will ich in dieser Stadt, was kann ich für diese Stadt machen. Was ich in den

letzten 3 Tagen immer mehr mitbekommen habe ist, dass es zur Zeit zu gewissen Veränderungen kommt, dass sich vielleicht das Bewusstsein der Tanz- und Performanceschaffenden verändern muss oder verändert. Meine Vision, mein Verständnis der Dinge ist, dass das Tanzquartier nicht alles abdecken kann und abdecken soll und dass man auch abseits vom TQW denken soll, muss, kann oder will. Bei mir ist das sehr persönlich eingefärbt. Ich habe jahrelang so gearbeitet, mit Koproduktionen, das wird ja irgendwann ein Netz, das geht nicht von heute auf morgen. Ich diskutiere viel mit Kollegen meiner Generation, die sich auch zusammenschließen wollen. Es gibt ein Bedürfnis, dass nicht jeder alleine dahinarbeiten will. Das ist die große Frage, ob das alleine Produzieren eine Konsequenz des egoistischen Daseins ist oder eine Folge der wirtschaftlichen Struktur. Oder, ob eine Generation immer eine zeitlang alleine arbeiten muss, bis sie wieder zusammenfindet. Das sind so meine Fragen.

SK: Wir fordern in der IG seit Beginn der Reform signifikante und extra ausgewiesene Koproduktionsbudgets an mindestens drei Spielorten in Wien. So erhält man strukturell eine Pluralität der Förderperspektiven. Du baust dein Budget auf Koproduktionen?

PG: Man muss Koproduktion und Produktion unterscheiden. Es gibt kaum Festivals, die dich wirklich produzieren. Koproduktion ist wirklich lediglich finanzielle Unterstützung. Aber das ist nicht so, dass ein Haus deine Arbeit übernimmt, für dich produziert und für dich arbeitet.

SK: Noch mal zurück zu euren Visionen ...

CW: Es wird soviel über „die Mittel“ geredet – gemeint sind damit Gelder, oder Produktionsmittel. Für mich ist das wichtigste Mittel die eigene Kreativität. Das ist das Kapital, womit wir arbeiten, das möchte ich für mich in den Mittelpunkt rücken, die eigenen Ideen, der eigene Körper, und das soziale Kapital. Dass es Leute gibt, die Lust haben daran, die Performance sehen und erleben wollen und die mitmachen. Ich hab das bei der letzten Produktion als extrem wertvolles Geschenk empfunden, dass ich sechs Leute um mich hatte, die kostenlos arbeiten wollten, weil sie das gut finden, die Idee mögen und persönlichen Gewinn aus der Umsetzung ziehen. Kunst kann sich nie nur um finanzielle Mittel drehen, sie ist soziales, kulturelles und geistiges Kapital, in dem wir uns bewegen – ich krieg eine Miniförderung, die gerade die Unkosten deckt, aber für mich ist wichtig zu betonen, dass ich nie im luftleeren Raum arbeite, sondern aus einer Fülle

schöpfe. Kunst kann für mich nur aus einer Erfahrung der Fülle entstehen. Wenn man allerdings den Blick nur auf das Finanzielle richtet, kippt man sehr leicht in ein Gefühl der Leere oder des Mangels. Dessen muss man sich bewusst sein und ich kann mir vorstellen, sollte ich in existentielle Bedrängnis kommen, würde ich aufhören, Stücke zu machen. Das ist der Anspruch von Freiheit und Lustgewinn, den ich dabei habe.

SK: Du würdest in einen anderen Beruf gehen?

CW: Für mich ist es der Weg, nach Alternativen zu suchen, aber vielleicht entspricht das meinem Wesen. Mir wird's schnell zu eng, ich bin gern jemand, der in ein freies Feld geht, um dort sagen zu können: das inspiriert mich! Ich beneide jene, die in den 80ern ins Vakuum Wien kamen. Ich finde das spannend. Vielleicht muss man wirklich nach Odessa gehen. In Wien ist alles so zugepflastert, das ist so schade. Alles ist durchstrukturiert ...

SK: Räumlich ist die Situation eine ganz andere als z.B. in Berlin, es ist viel weniger Leerstand, oder wir wissen es nicht. Doch abschließend ein realistischer Kontrapunkt zur Vision: Bert, du hast aktuell keine Förderung bekommen, bist in Bedrängnis, wie ist deine Situation?

BG: Das Positivste, das ich dem derzeitigen Zustand abbringen kann ist, alles kann wieder von vorn beginnen. Momentan haben wir „ground zero“ – nach der Vernichtung. Die Politik lügt sich in die eigene Tasche und wir sind daran gewöhnt worden. Diese sogenannte Reform des Theaters hat nie stattgefunden. Meine Vision – ich möchte gern am nächsten Stück arbeiten, das heißt, ich werde die nächste Arbeit beginnen und noch mehr aus dem herausarbeiten, was die Situation derzeit bietet um sie auch wieder ändern zu können.

SK: Für mich ist die Frage der Räume nicht unbedingt eine Frage von Lüge, sondern von Unbewusstheit, beispielsweise Bert, eure Räume im Fabrikgelände waren wunderbar, aber die sind verloren gegangen. Es wäre doch verrückt, wenn weiterhin bestehende Arbeits- und Produktionsräume für Tanz und Performance verloren gingen! Aber wir sind am Ende mit unserer Zeit – ich danke euch für das Gespräch!

Wahl der Delegierten zum TQW-Kuratorium

Silvia Both und Marty Huber als TQW-KuratorInnen gewählt

Das Tanzquartier Wien wurde ursprünglich als Tanzhaus der freien Tanz-/ Performanceschaffenden Österreichs von breiter Basis (ehemalige ChoreografInnenplattform) 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, in das – als letzte bestehende Möglichkeit der Mitbestimmung der freien Tanz/Performanceschaffenden auf struktureller Ebene – zwei von der IGFT nominierte KuratorInnen entsendet werden. Diese zwei Delegierten werden von Tanz/Performanceschaffenden mittels einer Wahl bestimmt.

Am 4. Juli 2007 fand im Büro der IGFT die Auszählung der abgegebenen Stimmzettel durch 3 Personen der Wahlkommission¹ statt. Von 113 von der Wahlkommission zugelassenen WählerInnen haben 92 gewählt, d.h. die Wahlbeteiligung betrug 81,5 %.

Ergebnis:

Marty Huber	44 Stimmen
Barbara Kraus:	35 Stimmen
Günter Marinelli:	12 Stimmen
Silvia Payer-Both:	47 Stimmen
Frans Poelstra:	27 Stimmen
Sebastian Prantl:	10 Stimmen

Damit sind Silvia Payer-Both und Marty Huber neue aktuelle Kuratorinnen des TQW – beide nahmen die Wahl an und wurden damit in ihrem Amt bestätigt.

Zur Förderung der Kommunikation zwischen freien Tanz-/ Performanceschaffenden, den gewählten Delegierten ins TQW Kuratorium und der IGFT sowie zur Bearbeitung der laufenden inhaltlichen und organisatorischen Agenden, wurden der Arbeitskreis >tp<² eingerichtet und ergänzende Richtlinien zu den Aufgaben der Delegierten ins TQW Kuratorium erarbeitet. Gemeinsam mit den Mitgliedern des Arbeitskreises

>tp< wurden folgende ergänzende *Richtlinien zu den Aufgaben der Delegierten ins TQW Kuratorium* erstellt:

Die Delegierten ins TQW Kuratorium fördern aktiv den kontinuierlichen Austausch unter den Tanz-/Performanceschaffenden mit besonderem Fokus auf die TQW-Belange.

Die Delegierten ins TQW Kuratorium informieren sich über Inhalte und Entwicklungen von Interessens- und Arbeitsgruppen der Tanz/Performanceschaffenden und reflektieren diese im kulturpolitischen Kontext der gesamtösterreichischen Tanz/ Performancelandschaft.

Die Delegierten ins TQW Kuratorium sind in Zusammenarbeit mit den Tanz-/Performanceschaffenden und der IG Freie Theaterarbeit verantwortlich für die Weiterentwicklung/ Adaption demokratischer Instrumente der Mitbestimmung (z.B. Wahlmodus, inhaltliche Agenden ...)

Formate/Verantwortlichkeiten:

1. Delegierte ins TQW Kuratorium

- Einberufung und Durchführung von mind. 4 Treffen des offenen Arbeitskreises >tp< jährlich (in Abstimmung mit den Terminen der TQW-Kuratoriumssitzungen)
- Einberufung und Durchführung von zusätzlichen Treffen des Arbeitskreises >tp< im Falle einer Wieder/ Neubestellung der Intendanz TQW
- Berichterstattung an die IG Freie Theaterarbeit über Inhalte von TQW-Kuratoriumssitzungen
- Übergabe der Agenden an die nachfolgenden Delegierten im TQW Kuratorium

2. IG Freie Theaterarbeit (IGFT)

- Die administrativen Agenden wie Aussendungen, Mitteilungen, Publikationen der Delegierten ins TQW Kuratorium werden von der IG freie Theaterarbeit durchgeführt
- Der Vorstand der IGFT übt ein aktives Controlling über die Tätigkeit der Delegierten ins TQW Kuratorium aus
- Übergabe der organisatorischen und inhaltlichen Agenden an die nachfolgende Geschäftsleitung/ Vorstand der IGFT

¹ Die Wahlkommission bestand aus folgenden Personen: Georg Blaschke, Sabina Holzer, Corinne Eckenstein, Bert Gstettner, Gabriele Wappel

² Der Arbeitskreis >tp< ist ein offener Zusammenschluss Tanz- und Performanceschaffender und den von der IG freie Theaterarbeit bestellten TQW Kuratorinnen.

thema

liebe kollegInnen,

... eigentlich sollte hier ein text für die gift entstehen

... eigentlich ist der saft aus und der kopf leer

... trotzdem freuen wir uns sehr über die 81,5% wahlbeteiligung

... trotzdem freuen wir uns über die vielen diskussionen mit der basis

... eigentlich wollen wir uns einfach bei allen wählerInnen bedanken, Danke!

... eigentlich wollen wir uns bei allen aus dem arbeitskreis >tp< bedanken, Danke!

... trotzdem es eine intensive, aufreibende und eigentlich eine bereichernde zeit war

... trotzdem möchten wir den diskurs verbreitern

... aber eigentlich freuen wir uns auf urlaub

... und eigentlich fällt uns nicht mehr ein

außer

euch auch einen schönen urlaub und sommer zu wünschen!

Silvia Both und Marty Huber,

TQW Kuratorinnen

PS: trotzdem freuen wir uns auf einen aufregenden herbst

debatte

Nicht nachgedacht oder gar nicht erst gedacht?!

Intendant des Next Liberty setzt Stück von Anna Hauer am Tag der Premiere ab

Von Victoria Moritz

Nicht nur der Autorin und Regisseurin Anna Hauer stehen die Haare zu Berge, wenn Sie an jenen Freitag, den 11. Mai 2007 denkt, als ihr – um sprichwörtlich zehn nach zwölf – mitgeteilt wurde, dass die Uraufführung ihres Stückes *Fast Food*, welches auf der Jugendstudie *Körper. Leben. Träume. Geschlechterperspektiven bei jungen Frauen und Männern* der Sozialwissenschaftlerinnen Birgit Buchinger und Beate Hofstadler basiert und sich mit Lebensaspekten junger Menschen befasst, im Grazer Kinder und Jugendtheater „Next- Liberty“, nicht stattfinden würde. Ohne wenn und aber spielte der Intendant des Hauses, Michael Schilhan, seine Autorität und leitende Macht aus und schmiss das Stück kurzerhand aus dem Spielplan. Gründe für diesen Beschluss fand man einen Tag nach der „Stornierung“ in den heimischen Medien. So zitierte die Kleine Zeitung am 12. Mai 2007, den Intendanten, der kund tat, dass das Programmkonzept nicht passe und so nicht präsentierbar sei.

Unverstanden und völlig fassungslos schrieb Anna Hauer am 14. Mai 2007 einen offenen Brief an Intendant Michael Schilhan. Darin hielt sie fest:

„...seit Ende Mai 2006, also seit knapp einem Jahr, liegt Dir das Stück vor. Bis zum Premierentag am 11. Mai 07 gab es kein einziges Gespräch bzw. keine einzige Information von Dir, woraus ich schließen hätte können, dass das Stück nicht zur Uraufführung gelangen sollte. Nicht während der sieben Wochen, wo ich mit den SchauspielerInnen intensiv geprobt habe und Du öfters zugegen warst, nicht nachdem die Referenten das Stück zwei Tage vor der Premiere in der

2. Hauptprobe gesehen haben, und auch nicht nach der Generalprobe am 10. Mai. – Kein Wort. – [...] Mittags, am Tag der Premiere informierst Du mich über die Absage. Als Begründung führtest Du an, dass einige Referenten bereits bestellte Kartenkontingente storniert haben, und dass die Inszenierung am Zielpublikum – Jugendliche ab 14 Jahren – vorbeigehen ...“

Den Ärger über die Absetzung verspürte nicht nur die Regisseurin, sondern auch die, zum Teil weit angereisten und wieder heim geschickten Premierengäste. So druckt die Kleine Zeitung am 15. Mai 2007 Leserbriefe, in denen BesucherInnen ihren Emotionen freien Lauf ließen:

„Als Entschädigung bot man mir ein Glas Sekt! Drei überforderte Damen des Hauses versuchten mir ihre Peinlichkeit zu erklären ...“ oder *„... Ich will ein Stück zuerst sehen dürfen, bevor ich es verreißen darf, oder auch nicht [...]schlicht, ich möchte etwas kennen, bevor ich urteile ...“*. Auch die Sozialwissenschaftlerinnen Buchinger und Hofstadler schilderten auf www.dieStandard.at, was sich am Tag der Absage zugetragen hatte.

Der Intendant ließ daraufhin reuig über die Medien (Kleine Zeitung vom 15. Mai 2007, Seite 65) ausrichten *„Ich gebe zu, die Absage ist zu spät gekommen [...] Nach reiflicher Überlegung liegt der Fehler wohl in der Besetzung von Jugendlichen durch erwachsene SchauspielerInnen und damit bei mir als Intendanten, der diese Besetzung vorgenommen hat ...“*

Ob auch Anna Hauer auf ihre auffordernde Bitte „...*ich bin fassungslos über diese Vorgehensweise und erwarte mir Aufklärung*“ schon eine, für sie befriedigende Antwort erhalten hat, ist zu bezweifeln. Ebenso, inwieweit ein Intendant darüber urteilen kann, wie Jugendliche auf ein Jugendtheaterstück, welches auf einer wissenschaftlichen Studie basiert, reagieren (dürfen). Man kann sich Hofstadler und Buchinger nur anschließen, wenn sie meinen „*Jugendlichen wird die Auseinandersetzung, selbst zu denken und zu entscheiden, nicht zugetraut ...*“

Ich finde das bedenklich und frage mich, ob der Intendant bei diesem folgenreichen Schritt – nicht nur für das Publikum, sondern auch und vor allem für die Arbeit der Theaterschaffenden – nicht nachgedacht, oder gar nicht erst gedacht hat.

Quellen:

- dieStandard.at; <http://diestandard.at/?url=/?id=2885969>
- Offener Brief von Anna Hauer an Michael Schilhan, 14. Mai 2007
- Kleine Zeitung, 12. Mai 2007, Seite 73
- Kleine Zeitung, 15. Mai 2007, Seite 65 und „Aufreger des Tages“
- Falter 20/07, „Steiermark Kultur“, Seite 11

„Entweder oder“ statt „Weniger ist mehr“

Die Katze ist aus dem Sack!

Freie Theater- und Tanzschaffende Wiens protestieren!

Im Namen aller Betroffenen stellen wir bisher nicht zur Sprache gebrachte Fakten zur öffentlichen Diskussion. Anlass sind letzte mediale Ereignisse, z.B. der Artikel „Ganz oder gar nicht“ von Wolfgang Kralicek im Falter (Nr.22/07), der Artikel „Mailath-Pokornys GZDGTAZ“, der Standard (15.06.2007) und der Artikel „Der Theatermacher und die Kunstbarbaren“, der Standard (19.06.2007)

1 Das neue Kuratorium der „Wiener Off-Szene“ verfügt aus unserer Sicht weder über ein ausreichendes Konzept noch über eine historisch fundierte Definition von freiem Theater- und Tanz-Schaffen in und für diese Stadt. Die so genannte „freie Szene“ wird bloß als „Sprungbrett für das Burgtheater“ gesehen und ihrer historischen Eigenständigkeit beraubt. Stattdessen wird die Hierarchie zwischen den Kunstbereichen „off“ und „on“ („frei“ und „nicht frei“), die in anderen Ländern längst überwunden ist, in restaurativer Weise zementiert!

2 Das Kuratorium agiert nicht im Sinne der Kunstschaffenden, sondern ist zunehmend Handlanger einer von oben verordneten Spar- bzw. Umverteilungspolitik. Viele KollegInnen, die offen, diskursiv und kritisch agieren und schon seit Jahrzehnten im In- und Ausland erfolgreich arbeiten, werden von vornherein ausgeschaltet: statistisch auffällig ist die Anzahl von Frauen über 40, sowie von gesellschaftspolitisch aktiven und interkulturell engagierten KünstlerInnen und Gruppen,

die abgelehnt wurden. Auch ist der interkulturelle Bereich, der in der Theaterstudie betont wurde, weit entfernt von einer ausreichenden Dotierung! Verdienstvolle migrantische KünstlerInnen bleiben – trotz markanter demographischer Veränderung der Stadt Wien – unberücksichtigt.

3 Das Kuratorium arbeitet jenen Kräften in die Hände, die eine Monopolisierung und Festivalisierung von Kunst und Kultur anstreben, durchaus geschmückt mit Elementen von Pop und „Avantgarde-light“. Vorherrschend ist ein vermarktungstechnisch-orientiertes Kunstmanagement, das die Fundamente freien Kunstschaffens – Forschung, Entwicklung und Experiment – aushöhlt, wobei anstatt authentischer Projekte „corporate art“ den Kunstbetrieb dominiert.

4 Im Gegensatz zu dieser marktkonformen Praxis braucht das freie Theater- und Tanzschaffen ein völlig neues Fördersystem, das die Vielfalt der Arbeitsweisen spiegelt, unterstützt und weiter trägt, anstatt bloß zu „evaluieren“. Auch in der Kunst muss langfristige und nachhaltige Grundlagenforschung, die tatsächlich zeitrelevant ist, ermöglicht und ausgebaut werden!

5 Die von der Sozialdemokratie und ihrer Kulturpolitik über Jahrzehnte gestellte Forderung nach Aufstockung der Budgets für freischaffende Kunst ist offenbar bereits fallen gelassen. Bruno Kreiskys Betonung des Verfassungsgrund-

satzes, dass die „Kunst und Wissenschaft frei“ sind, scheint vergessen. (Gemäß Art 17a Staatsgrundgesetzes von 1867 sind „das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehre frei“). Es wird nur mehr über die Umverteilung von unten nach oben verhandelt – wie in der globalisierten Wirtschaft. Hier zeigt die „Theaterreform“ ihren neoliberalen Charakter. Die öffentliche Förderung – und damit auch öffentlicher FREIRAUM – hört im Wesentlichen auf, Kunst und Wissenschaft sollen – auch inhaltlich-ästhetisch – (Konzern)Interessen überantwortet werden. Dies empfinden wir als demokratie gefährdende Tendenz zur Privatisierung der Kunst als affirmativer Festkultur!

6 Die Besetzung des Kuratoriums erfolgte nach Auswahlkriterien, die entgegen jeglicher Absicht der Theaterstudie untransparent blieben. (welche Qualifikation lagen zu Grunde?) In erster Linie scheint die Bestellung im Interesse der Politik und nicht der Kunst zu funktionieren, wie zuletzt demonstriert in der Antwort der KuratorInnen auf Regisseur Robert Quittas kabarettistisch-literarischer Satire auf die Reform sehen konnte (19.6. 2007, der Standard). Es war eine zynische „Vernaderung“ eines angesehenen Künstlers der freien Szene, der seine Rechte in der Öffentlichkeit nutzte, um Stellung zu beziehen. Es war eine schwache Verteidigung von Instanzen, die plötzlich zur Macht gelangen, und diese missbrauchen, anstatt mit Herz, Verstand und Liebe zum Theater zu agieren.

7 Die „Hearings“ der KuratorInnen, die laut eigener Aussage nur mit vorher bestimmten „VerliererInnen“ geführt wurden, waren keine Dialoge auf Augenhöhe! Fakt ist, die Gesprächssituation war „verhörartig“ und autoritär im Duktus der persönlichen Abqualifizierung, ohne auf Inhalt und Form der Einreichungen einzugehen. Die KünstlerInnen wurden zu BittstellerInnen degradiert, „Ältere“ gegen „Junge“ ausgespielt – ein Vorwand für die intendierte Spar- und Abwicklungspolitik. Die Botschaft des menschenunwürdigen Umgangs der KuratorInnen mit KünstlerInnen lautet: „Ihr hab ausgedient!“

8 Unter den Abgelehnten sind viele Pioniere des freien Wiener Theater- und Tanzschaffens, ohne die es weder das WUK, dietheater, Theater des Augenblicks, Odeon, Kosmos Theater, Kabelwerk, TQW und viele andere alternative Aktionsräume der letzten 30 Jahre gäbe. Einer ganzen Generation wird in der Mitte ihrer künstlerischen Entfaltung die Perspektive genommen, ihre autonomen Räume zerstört und das Publikum vor den Kopf gestoßen!

9 In den Aussagen des Kuratoriums, das ein sozialdemokra-

tisch dominiertes Kulturamt vertritt, ist der soziale Aspekt eindeutig negativ besetzt, was sowohl sozialdemokratischen als auch grünen Grundsätzen widerspricht! Gerade im freien Theater- und Tanzbereich sind diese Aspekte eng verknüpft und nicht zu trennen. Durch die Zerschlagung der Fundamente freien Theater- und Tanzschaffens sind viele KünstlerInnen sozial prekariert und in die Illegalität abgedrängt.

10 Die gescheiterte „Theaterreform“ hat in vier Jahren eine kulturelle Demokratiekrise anstatt die „Reform des Jahrhunderts“ produziert. Dies reicht in seiner Konsequenz weit über das Theater hinaus und schadet sowohl der Vielfalt der Kunst als auch dem breiten Angebot an das Publikum! Im Gegenteil wurde eine ernsthafte Auseinandersetzung über kritische, diskursive und interkulturelle Kriterien der Kunstförderung verweigert – anstatt neue Perspektiven für Empowerment, Partizipation und Kommunikation in einer kritischen Öffentlichkeit zu eröffnen, die auch die „Jungen“ erwarten!

Wir protestieren mit Nachdruck gegen den kulturellen Ausnahmezustand, in den die „Theaterreform“ geführt hat und fordern von Kuratoren, Politikern und der Presse eine akkurate Berichterstattung über aktuelle Ereignisse, Reaktionen, Kooperationen und alternative Förderkonzepte aus der Szene! Wie die Schriftstellerin Marlene Streeruwitz kürzlich bei einer der laufenden Protestveranstaltungen hervorhob: „Eine Demokratie – zumal eine der reichsten der Welt – die sich ihre kritischen KünstlerInnen nicht mehr leisten will, ist keine Demokratie!“

Unterzeichnete: Shamal Amin, Armin Anders, Agorita Bakali, Werner Bechter, Peter Beil, Rainer Berson, Silvia Both, Editta Braun, Eva Brenner, Sonja Browne, Markus Bruckner, Angélica Castelló, Adriana Cubides, Nikolas Dabelstein, Michael Dolan, Christophe Dumalin, Sabine Fabie, Anja Danneberg, Elio Gervasi, Beate Göbel, Peter Fuxx, Vanja Fuchs, Beate Göbel, Martina Haager, Margit Hahn, Nigar Hasib, Claudia Heu, Anita Kaya, Annemarie Klinger, Nanina Kotlowsky, Sascha Krausneker, Peter Kreisky, Sven Kress, Cecilia Li, Elfriede Jelinek, Raul Maria, Kristin Matschiner, Clemens Matzka, Günter Marinelli, Olga Neuwirth, Charles Ofoedu, Giordana Pascucci, Andreas Pamperl, Andreas Payer, Michaela Pein, Eberhard Petschinka, Sebastian Prantl, Maren Rahmann, Werner Rotter, Gerhard Ruiss, Devi Saha, Nikolaus Selimov, Aurelia Staub, Sibylle Starkbaum, Clemens Stepina, Marlene Streeruwitz, Daphne Strohtmann, Jan Tabaka, Susanna Tabaka-Pillhofer, Alessandra Tirendi, Manuel Wagner, Leoni Wahl, Gabriele Wappel, Katharina Weinhuber, Burkhard Stangl, Helene Weinzierl, Alex Wengler, Paul Wenninger, Anne Wiederhold, Anne Wübben, Jeremy Xido u.a.

Tod den Kuratoren! Oder: Wie schieße ich mir selbst ins Knie

Von Nicole Delle Karth

Man könnte fast meinen, in der guten alten Zeit vor der Theaterreform war die Welt noch in Ordnung. Fast. Denn ich kann mich noch gut erinnern, dass die Beiräte als inkompetent, desinteressiert, nicht gesprächsbereit etc. bezeichnet wurden. Zu einem guten Teil von denselben Akteuren, die jetzt die Kuratoren für inkompetent, überheblich, machtgeil etc. erklären.

Wie kommt das?

In erster Linie, meine ich, liegt es wohl daran, dass wir Künstler nicht gleichsam automatisch finanziert werden, sondern dass es da jemanden gibt, der entscheidet, ob wir Geld bekommen oder nicht. In einer Stadt, in der konkrete, kritische Auseinandersetzung mit der Arbeit von anderen (sofern sie nicht überschwänglich positiv ist) keine Tradition hat und in erster Linie als Frechheit empfunden wird, kann man allerdings nicht erwarten, dass eine, womöglich ablehnende, Beurteilung durch wen auch immer akzeptiert wird.

Was würde sich denn – zum Positiven – ändern, würde das Geld direkt vom politisch Verantwortlichen, derzeit Stadtrat Mailath-Pokorny, vergeben? Verfügt er denn über die geforderte Kompetenz? Oder etwa einer der Beamten der MA7? Bei allem Respekt: Mitnichten.

Oder anders herum gefragt: Wer, im In- oder Ausland, innerhalb der Gruppe der Wiener Theaterschaffenden oder außerhalb, würde denn Entscheidungen treffen können, die von denen, über die entschieden wird, begrüßt würden? Vor allem, wenn diese ablehnend ausfallen? Niemand. Es wird auch niemals jemanden geben können, es wäre ein Widerspruch in sich selbst.

Meines Wissens gibt es keine Konzepte, die das Grundübel beseitigen würden: Selbst bei einer Verzehnfachung des derzeitigen Freie-Gruppen-Budgets würden nicht alle Förderwerber eine kostendeckende Finanzierung ihrer Projekte erhalten. Wir sind eben sehr viele, und Theater ist eine personalintensive Kunst. Und jene, die nicht zum Zug kommen, werden nie sagen: Danke, ja, ich akzeptiere das. Wie könnten sie auch, wenn sie von ihrem Projekt überzeugt sind?

Also wird gekämpft. Allerdings nicht für etwas, sondern gegen. Zur Zeit gegen das amtierende Kuratorium. Handlanger sind die, destruktiv agierend im Auftrag der neoliberalen Politik und der internationalen Konzerne. International erfolgreiche, gesellschaftspolitisch aktive und interkulturell er-

folgreiche Kollegen werden ausgeschaltet, und an ihrer Stelle werden ... ja, wer wird denn gefördert? Doch halt, darum geht es ja nicht. Über geförderte Gruppen und deren Arbeit diskutieren wir nicht. Und so wird durch die Aussparung einer Auseinandersetzung über die geförderten Projekte insinuiert, diese seien eben nicht erfolgreich, nicht offen, diskursiv und kritisch, nicht gesellschaftspolitisch oder interkulturell engagiert. Und es wird, ebenfalls ohne es zur Diskussion zu stellen, insinuiert, nur erfolgreiche, interkulturelle, gesellschaftspolitisch aktive etc. Produktionen seien überhaupt förderungswürdig. Was ich nicht automatisch verneinen, aber zur Diskussion gestellt sehen möchte! Immer wieder werden von den Kuratoren Kriterien eingefordert, wir selbst haben allerdings noch nie eine Diskussion über die unseren geführt ...

Anstatt also eine sachliche Diskussion über Projekte zu führen oder selber über die Arbeit von Kollegen zu urteilen, wird mit Verdiensten argumentiert. Diese und jener hat doch Verdienste ums Theater erworben, wie kann man sie / ihn also nicht – weiter – finanzieren?

Was, frage ich, heißt denn „verdienstvoll“ im Kontext spannender künstlerischer Arbeit? Wird hier wirklich ernsthaft gefordert, Theater solle nach den Verdiensten seiner Leiter finanziert werden? Je länger im Geschäft, je mehr Verdienste ums Theater, desto mehr Geld? Die Förderung von Methusalem um der Länge seines Bartes willen?

Wohlgemerkt: Methusalem könnte ungeachtet seines Alters und der Länge seines Bartes spannendes, aufregendes zeitgenössisches Theater machen. Anspruch auf Förderung hätte er allerdings aufgrund eben seines Alters und Bartes, und nicht seines aktuellen Beitrags zur Darstellenden Kunst wegen.

Kann's das denn wirklich sein?

Mitnichten, sollte man denken.

Doch der wütende Protest hat hier noch nicht seinen Höhepunkt erreicht: Handlanger sind sie, diese Kuratoren, haben nichts anderes zu tun, als ihnen Missliebige in ausführlichen Gesprächen abzuqualifizieren, sie zu ihrer aufrührerischen Arbeit zu verhören und sie zu demütigen. Zu Schergen schwingen sie sich auf, verbieten den großen, verdienstvollen Künstlern dieser Stadt das Arbeiten, zerstören eigenhändig deren Räume, nehmen ihnen die Perspektive und stoßen dann auch noch deren Publikum vor den Kopf.

Wie bitte? Meinen die Verfasser des zornigen Pamphletes das tatsächlich ernst? Ich wünschte ich hätte Dramaturgen, die so hartnäckig in meinen Projekten herumbohren!

Die Argumentation der Zornigen jedenfalls scheint mir eine erschreckende Haltung gegenüber einer von ihnen als solche empfundenen Obrigkeit widerzuspiegeln: Du da oben, ich will mein Geld! Richtig: Theater lässt sich nicht kostendeckend betreiben. Ohne öffentliche Finanzierung ist der mögliche Handlungsspielraum einigermaßen eingeschränkt. Kann man aber daraus tatsächlich ein Recht auf Finanzierung ableiten? Leider nein. Doch an dieser Front ließe sich gemeinsam kämpfen um Bedingungen, die Künstlern, unabhängig von der Einschätzung der Qualität und Bedeutung ihrer Arbeit durch andere, eine Lebensgrundlage garantieren. Ein Grundsicherungs-Modell etwa, das das eigene Überleben sichert, so dass man „nur mehr“ Raum, Deko, Kostüme finanzieren muss. Doch diese Diskussion wird nicht geführt.

Es wird stattdessen gegefert gegen jene, die das Geld in der Hand zu haben scheinen. Da ist es dann auch schon egal, dass man die Kuratoren für die Wiener sozialdemokratische Kulturpolitik oder gar für die schwarz-blau-orange-rote Bundespolitik verantwortlich macht. Ihr Daumen ist es ja, der nach unten zeigt (immer nur nach unten – dass er mal nach oben zeigen könnte wird nicht angenommen, dass tatsächlich Projekte befürwortet werden bleibt unerwähnt).

Es wäre zu begrüßen, würde die Diskussion um die Theaterreform, besser, um die Finanzierung des Freien Theaters in Wien, endlich einmal sachlich geführt werden auf der Basis von gemeinsam anerkannten Fakten. Dazu wäre es notwendig, Begriffe und Fronten zu klären und herauszufinden, was genau unsere gemeinsamen Interessen sind. Viel Arbeit, zugegeben, aber meines Erachtens durchaus lohnenswert. Dabei zum Kern der Dinge vorzustoßen und bloße Oberflächenphänomene beiseite zu lassen könnte dabei hilfreich sein.

Ich finde es etwa völlig irrelevant, ob Kuratoren, Beiräte, Jurys nun Kuratoren, Beiräte, Jurys heißen oder Gremium, Befürworter oder Graf Bumsti. Wichtig ist mir, was sie tun. Und da hat sich aus meiner Sicht die Situation gegenüber den früheren Beiräten deutlich verbessert: Kaum eine Produktion, die sich nicht zumindest ein Kurator angesehen hat. Jederzeit die Möglichkeit, einen Gesprächstermin zu bekommen. Hartnäckiges Hinterfragen der Ziele, der Mittel und der Ästhetik eines Projektes. Ich schätze das, sehr sogar. Dass ich dann meist auch kein Geld bekomme ist bedauerlich, aber rein statistisch ohnehin vorherzusehen, wenn es pro Jahr über 400 Konzepte gibt, davon aber wie viel? 50? 60? gefördert werden. Diskurs heißt für mich schließlich nicht, dass meine Gesprächspartner meiner Meinung sind, sondern dass die Möglichkeit eines Erkenntnisgewinns aufgrund anderer Einschätzungen und Sichtweisen besteht.

Wie auch immer letztendlich „die Szene“ diese Strukturen einschätzt und das Angebot des Kuratoriums annimmt, es gäbe eine Reihe von grundlegenden gemeinsamen Zielen: Erhöhung der Mittel. Grundsicherung. Mehr als eine öffentliche Stelle, die Subventionen vergibt. Höhere Medienpräsenz. Hier einen Diskurs innerhalb der Szene zu führen, die Kuratoren als möglichen Bündnispartner zu begreifen und gemeinsame Ziele zu definieren, wäre ein Weg den zu gehen sich lohnte. Diese immer neuen alten Diffamierungen, Klagen, Proteste, die nicht mit Sachargumenten sondern mit Wut erhoben werden, sind jedenfalls nicht hilfreich und bringen uns alle nicht weiter. Nur, wenn wir uns gemeinsam für etwas einsetzen, haben wir die Chance, etwas zu verändern. So aber werden wir nicht ernst genommen, sind wir nicht ernst zu nehmen. So lange wir uns in derartigen Aktionen verzetteln anstatt zu schauen, wo sind wir uns alle einig, wofür können wir gemeinsam gehen, kann uns die Politik beruhigt ignorieren. Nicht die Kuratoren sind der Feind – wir selber sind es. Leider.

Fragen über Fragen zur sogenannten Theaterreform

Kommentar von Barbara Klein (KosmosTheater) zu *Endstück oder Zwischenbilanz?* von Sabine Kock in *gift* Mai/Juni 2007

Liebe Sabine,

in einigen Punkten bin ich mit Dir einer Meinung. Wie wenig insgesamt die Szene von dieser Reform profitiert, wie viel Porzellan zerschlagen wurde – menschlich, künstlerisch, politisch, historisch – wird zusehends offensichtlich.

Ich würde mir ganz grundsätzlich eine Analyse wünschen, die über den (Mini-)Maßstab der Theaterreform hinausgeht. Ich meine damit konkret: die Haltung „An und für sich ist die Reform gut, nur die Durchführung ist schlecht“ sollte der Vergangenheit angehören.

Schön langsam müsste es darum gehen, was von Beginn an offensichtlich war und vor dem mittlerweile niemand mehr die Augen verschließen sollte:

Die Wiener Kulturpolitik spricht der Szene grundsätzlich jede künstlerische und politische Kompetenz ab. Insofern wäre es Zeit, sich grundsätzlich mit Aufgaben, Zielen und personeller Besetzung der Wiener Kulturpolitik auseinander zu setzen.

Ich möchte dies anhand des KosmosTheaters erläutern: Du schreibst, dass das KosmosTheater eine signifikant erhöhte Förderung bis 2009 erhält und dann ausgeschrieben wird. Du schreibst weiter, wie geschmackvoll und funktional das Objekt sei und dass eine unabhängige ExpertInnenkommission aus führenden GenderforscherInnen die Zukunft des Hauses mitbestimmen sollte.

Einmal mehr bleibt damit unerwähnt, was dazu geführt hat, dass es ein Theater mit „dem in Europa singulären Gender Konzept“, das auch noch geschmackvoll und funktional ist, überhaupt gibt. Wieviel private Risikofreudigkeit, privates Geld, -zigtausende unbezahlte Arbeitsstunden notwendig waren, um dieses Theater Stadt und Bund abzurufen.

Ausgespart bleibt ebenso, dass die geplante Ausschreibung von Seiten der Stadt auf dem Umstand nackter Erpressung beruht. Kann man von einer „Einigung in letzter Minute“ sprechen, wenn die Stadt jegliche weitere Subventionierung verweigert, es sei denn, ihr würde der Hauptmietvertrag übertragen?

Müsste nicht die IG Freie Theater längst laut und vernehmbar fragen, welche Funktion denn grundsätzlich öffentliche Förderung hat? Kann ein Theaterverein zwar förderungswürdig sein, dies aber nur dann, wenn der Mietvertrag in das Eigentum der Stadt übergeht? Ist Autonomie eine künstlerisch relevante Eigenschaft?

Müsste an dieser Stelle nicht auch erwähnt sein, dass bis dato kein einziger Mietvertrag anderer Theater in den Besitz der Stadt übergegangen ist, obwohl dies ausdrückliches Ziel der Reform war?

Wäre es nicht weiter hoch an der Zeit zu fragen, wozu es denn eigentlich die Institution „gemeinnütziger Verein“ mit den entsprechenden gesetzlichen Auflagen gibt? Ist denn die Gesetzeslage nicht völlig klar? Die Stadt kann und soll Subventionen genehmigen oder verwehren, kontrollieren, evaluieren, erhöhen, senken, whatever. Was sie aber definitiv nicht kann und darf: sich als Eigentümer der privat und öffentlich finanzierten Häuser gerieren.

Die von Dir erwähnte „signifikante Erhöhung“ der Jahressubvention besteht aus 30 %, Mittel, die das KosmosTheater gut brauchen kann, keine Frage. Aber wäre es nicht angebracht, speziell aus Gründen der Geschlechtergerechtigkeit, dieses Faktum in absoluten Zahlen auszudrücken? Die nunmehr jährlich zur Verfügung stehenden 450.000 Euro würden nämlich aufzeigen, dass vergleichbare Häuser ein vielfaches erhalten (dietheater 3 mal, das Schauspielhaus 4 mal so viel, zum Beispiel).

Signifikant ja, aber wofür – angesichts der Tatsache, dass die so genannte Theaterreform mit Ausnahme eines Kollektivs ausschließlich Männer in neue Leitungsfunktionen gehievt hat?

Liebe Grüße,

Barbara Klein

service

Intern

Wir begrüßen unsere neuen Mitglieder

Oleg Soulimenko (Vienna Magic), Wien; Maria Waldinger, Wien; Stefan Pohl, Wien; Susanne Fitz, Wien; Noemi Fischer (Rosengewitter), Wien; Marlene Wolfsberger (Cafe Mut.), Wien, Sebastian Berger (IFTDM – Internationales Figurentheater der Objektmanipulation), Wien; Joana Reiterer, Wien; Thomas Waldek, Wien; Tristan Jorde (Act & Fun), Wien; Anton Frisch, Wien; Angelika Hörmann, Wien; Christof Steiner, Wien; Rüdiger Hofer, Wien; A'kos Hargitay (Two In One), Wien; Pamela Schermann, Wien

IG-Netz

Anträge für das 1. Halbjahr 2007 jetzt einreichen!

Freie Gruppen, die künstlerisches Personal anstellen und innerhalb der letzten zwei bzw. im laufenden Jahr eine Subvention vom Bund erhalten haben sowie selbständige professionelle freie Theaterschaffende, die bei der Sozialversicherungsanstalt der Gewerblichen Wirtschaft versichert sind und einen Zuschuss aus dem Künstlersozialversicherungsfonds (KS VF) zu ihrer Pensi-

onsversicherung erhalten, können um Zuschüsse aus dem IG-Netz ansuchen. Einreichungen für das 1. Halbjahr 2007 sind ab sofort bis spätestens 30. September 2007 möglich.

Das Antragsformular sowie das Infoblatt stehen zum Download auf unserer Homepage: www.freietheater.at/IG-Netz zur Verfügung bzw. können im Büro angefordert werden.

Sommer-Öffnungszeiten

Unser Büro ist im Sommer voraussichtlich durchgehend besetzt, allerdings sind die Büroöffnungszeiten eingeschränkt: Ihr erreicht uns im Juli und August von Montag bis Donnerstag in der Zeit von 9.30 – 14.00 Uhr. Persönliche Termine können nach vorheriger telefonischer Anmeldung auch außerhalb dieser Zeiten vereinbart werden.

Personalia

Der neue Vorstand:

Die auf der Generalversammlung am 23. April 2007 gewählten Vorstandsmitglieder der IGFT haben die Funktionsverteilung innerhalb des Vorstands festgelegt:

Obfrau ist – wie schon bisher – Corinne Eckenstein, ihr Stellvertreter ist Bert Gstettner. Für die Finanzen des Vereins ist künftig Gernot Plass als Kassier – gemeinsam mit seiner Stellvertreterin Sabine Muhar – verantwortlich. Zum Schriftführer wurde Nicolas Dabelstein, zu seiner Vertreterin Aleksandra Vohl ernannt. Vorstandsmitglieder ohne vereinsrechtliche Funktion sind Agorita (Eri) Bakali und Thomas Hinterberger.

Bundesland-SprecherInnen:

Einen Wechsel bei den Bundesland-SprecherInnen der IGFT gibt es in zwei Bundesländern: In Vorarlberg übernimmt unser neues Vorstandsmitglied Aleksandra Vohl die Funktion von Brigitte Walk, die dieses Amt langjährig und sehr engagiert ausgeübt hat, wofür wir ihr an dieser Stelle noch einmal sehr herzlich danken möchten.

Erfreulich ist die Tatsache, dass es nach langer Suche nun auch in Kärnten wieder gelungen ist, einen Bundeslandvertreter zu finden: Felix Strasser hat sich bereit erklärt, die Agenden des Sprechers für dieses Bundesland zu übernehmen.

Erreichbar sind die beiden neuen Bundesland-SprecherInnen am besten per e-mail: aleksandra.vohl@aon.at bzw. bf.strasser@tele2.at.

Freie Szene Kärnten Vernetzungstreffen in Klagenfurt

Am 18. Juni fand auf Initiative der IGFT im Tischlereitheater Klagenfurt ein Treffen der freien Theater- und Tanzschaffenden Kärntens statt.

Trotz in den letzten Jahren kontinuierlich reduzierter Budgets ist in Kärnten noch immer eine erstaunliche Vielfalt von freiem Theaterschaffen vorhanden, wie durch die beim Treffen anwesenden KünstlerInnen bewiesen wurde:

Trota Mora kreierte unter der Leitung von Marjan Sticker seit 12 Jahren Produktionen in slowenischer Sprache, kann sich das aber aus finanziellen Gründen leider nur etwa alle 2 Jahre leisten. Das Artemis Generationentheater unter Ingrid Türk-Chlapek feiert heuer sein 10jähriges Bestehen und bietet Tanztheater und Theaterproduktionen mit und für ältere Menschen; VADA – der Verein zur Anregung des künstlerischen Appetits – hat sich mit Felix Strasser strengem Literaturtheater (Neofuturismus) verschrieben und arbeitet auf der Länderachse Moskau/Berlin/Kärnten (siehe S 28). Grenzüberschreitende Projekte zwischen Kärnten und Köln verwirklichen auch Gustav Leipold, Gerhard Roiss und Susanne Kubelka mit Coop 05. Seit 4 Jahren lebt die Tänzerin, Schauspielerin und Opernregisseurin Andrea K. Schlehwein in Kärnten, wo sie zwar schon eine Produktion

gemeinsam mit der neuebuehnevillach und eine weitere mit dem Stadttheater Klagenfurt realisieren konnte. Ihre Idee, eigene Produktionen an ihrem Wohnort – Millstatt – zu realisieren, scheint bisher nicht verwirklicht. Seit 2002 ist die Schauspielerin und Regisseurin Katrin Ackerl-Konstantin in der künstlerischen Leitung der neuebuehnevillach, wo sie jährlich ein experimentelles Projekt realisieren kann. Roland Jaritz ist Schauspieler im Klagenfurter Ensemble, führt Regie und gründete gemeinsam mit Felix Strasser das Tischlerei-Ensemble. Das Tischlereitheater versucht auch eine Plattform für Treffen und Vernetzung – etwa auch zum Austausch von Gastspielen, damit Stücke öfter gezeigt und mehr ausgetauscht werden – zu schaffen. Zum Treffen kamen auch einige Studierende am Konservatorium Klagenfurt, das seit einem Jahr über eine Schauspielausbildung verfügt. Die Zusammenarbeit mit professionellen Ensembles bzw. Regisseuren wird als Teil der Ausbildung anerkannt. Darüber hinaus gibt noch weitere in Kärnten künstlerisch tätige Personen und Gruppen, die aus zeitlichen Gründen beim Treffen nicht dabei sein konnten.

Das Treffen hat gezeigt, dass an einer stärkeren Vernetzung großes Interesse besteht. Dazu will künftig auch Felix Strasser, neu bestellter Kärntner Bundeslandsprecher der IGFT, beitragen.

News

Autorität im Jugendtheater Ein Bericht zum Dialoggespräch „Autoren im Jugendtheater“ von Mira Luna

Am 30. Mai finden sich Corinne Eckenstein, Thomas Birkmeier, Karl Wozek, Benedict Thill, Volker Schmidt und Hubertus Zorell im Dschungel Wien ein, um unter der Leitung von Marianne Artmann zu podiumsdiskutieren. Obwohl, eine Podiumsdiskussion ist es ja eigentlich nicht, vielmehr ein Dialog zum Thema „Autoren im Jugendtheater“.

Thomas Birkmeier vom Theater der Jugend bringt das Problem mit den Problemstücken für Jugendliche zur Sprache, in denen es meist um „ein junges Wesen geht, das Probleme hat“ – sei es ein Mädchen mit Magersucht oder ein Junge, der von seiner Klasse ausgeschlossen wird. Denn was ist im Alltag der jungen Menschen da? Probleme! Probleme in der Schule, mit den Eltern, mit der ersten Liebe, mit dem ersten Mal, mit den Freunden, mit dem Körper, mit dem Leben, mit dem Selbst. Im Stück sind sie in der Klasse, im Leben in der Klassengesellschaft unerwünscht. Es ist echt nicht leicht, jung zu sein! Und es ist echt nicht leicht, Stücke für Jugendliche zu entwickeln, die sie packen.

Wie also es angehen? Einerseits mit den Jugendlichen selbst, wie zum Beispiel Volker Schmidt, der unter der Regie von Georg Staudacher mit den SchülerInnen des Gymnasiums Rahlgasse ein Stück über Schulamoklauf entwickelt hat – *amoK*. Oder wie Karl Wozek, der sich dem Mittel der Improvisation bedient, um ein Stück auf die Beine oder eher auf die Bühne zu stellen. Das geht schnell, Hauptsache der Plot steht schon!

Andererseits könnte man sich den Stoff aus den guten, alten Zeiten hernehmen. Shakespeare, Faust, Gebrüder Grimm ... Die hatten bestimmt auch Probleme! Richard III wird zu *Little Richie* und *Es war einmal* zu *Es ist einmal*. Doch, das zieht! Das hat man nicht nur bei Hubertus Zorell und seinen Interpretationen von den Nibelungen oder Faust gesehen.

Ach ja, apropos sehen! Die Sehgewohnheiten der Jugendlichen haben sich geändert! Klar, sind sie doch von Kino, Fernsehen, Computern, Handydisplays und Ipods nur so umgeben! Ins Theater gehen „is irgendwie uncool“ und Popcorn essen darf man im Saal auch nicht. Uuuuuur fad und voll nicht chillig! Theater bedeutet halt oft immer noch: schön anziehen (Muss ich?), enge Sitze (So weit hinten?), Akt, Akt (Ich versteh kein Wort!), Pause (Ur teuer!), Akt, Akt (Wann is aus? – Fahr ma z'haus!) Die Begeisterung für Theater kann für einen jungen Menschen nur an zwei Orten genährt werden: zu Hause und in der Schule. Tja, und da sieht es in vielen Fällen eher mager aus. Das wäre doch mal ein guter Stoff für ein Problemstück, oder? Das Problem: Das Stück.

Aber es muss doch nicht alles so dramatisch im Drama sein. Wie wäre es denn mit einer flotten Komödie? Obwohl, gibt es die denn für Jugendliche? – Kurze Denkpause von allen.

Komisch, ein komisches Stück will keinem der Dialogisierenden auf die

schnelle einfallen. Benedict Thill – Autor des Stückes *Schwimmer im Treibsand* – hatte zum Beispiel seinen Plot als Komödie angelegt, aber irgendwie fand es das junge Publikum so gar nicht lustig, nein eher tragisch. Doch diese kritische Haltung war für die Inszenierung durchaus bereichernd, meinte dazu Corinne Eckenstein, die bei diesem Stück Regie geführt hat.

Theatermacher aller Länder, unterschätzt die Jugendlichen nicht! Denn wenn man sie mal hat, diese junge, kritische und wache Aufmerksamkeit, dann hat man sie, voll und ganz. Wenn nicht, ist das Stück gelaufen. Ein Publikum – ehrlich und gefährlich ...

Wenn alle Stricke reißen und sich die Kinder und Jugendlichen während der Vorstellung nicht äußern, sind da ja noch die Eltern, die dann post Stückem per Post daran erinnern, dass die Produktion „vielleicht nicht ganz kindgerecht ist“. Was genau ist denn bitte „kindgerecht“? Kind, geh recht oft ins Theater – das ist alles!

Abschließend wäre noch anzumerken: Theater für Kinder und Jugendliche zu machen bedeutet eine Fülle, die noch lange nicht ausgeschöpft ist. Niemand der Theatermacher gibt etwas Preis, jeder geht seinen Weg und das ist auch gut so. Wenn jetzt auch keine Fragen mehr sind, dann wäre der Artikel hiermit genauso schnell beendet wie auch die Dialogveranstaltung, denn schließlich fängt im anderen Saal um 19:30 Uhr eine Vorstellung an.

Da hinten gibt's noch eine Frage ... Ob ein Problemstück auch ein Lösungstück sein kann? Ja, selbstverständlich, aber das liegt doch immer an den Zuschauern selbst. Aha. Gut, ja dann danke.

Und danke, dass Sie alle da waren. Jetzt aber bitte rasch in den Saal 2! Da läuft *Ein Dreier ohne Simone* – ein Problemstück, übrigens.

Aus der Szene

Goldener Löwe von Venedig für Chris Haring & liquid loft

Sensationeller Erfolg für Chris Haring und liquid loft: Der österreichische Choreograf und seine Kompanie wurden bei der 5. Tanzbiennale von Venedig (La Biennale di Venezia) am 30. Juni mit dem Goldenen Löwen für die „Beste Performance des Festivals“ geehrt. Das ausgezeichnete Stück *Posing Project B – the art of seduction* ist in Österreich im Rahmen des ImpulsTanz Festivals 2007 am 8., 10. und 11. August im Wiener Semper Depot zu sehen.

daskunst gewinnt Spectrum-Award

Von 27. April bis 19. Mai ging in Villach das 18. Theaterfestival Spectrum der neuebuehnevillach über die Bühne. Sieben von einer Jury ausgewählte österreichische freie Gruppen zeigten unter dem Motto *Besser als wir* ihre aktuellen Produktionen. Zum Abschluss des Festivals wurde der mit 5.000 Euro dotierte Spectrum-Award an die Gruppe daskunst übergeben. Die Gruppe überzeugt das Publikum, das mittels Voting die Preisträger ermittelt, mit dem Stück *No Mans Land*, das die Absurdität von Krieg in beeindruckender Weise in Szene setzt.

Intendant Michael Weger und die künstlerischen Leiter des Festivals, Katrin Ackerl-Konstantin und Erik Jan Rippmann, hoben die enorme Aktualität der gezeigten Stücke sowie die Vielfältigkeit und Neuartigkeit der Zugänge zu wesentlichen gesellschaftlichen Phänomenen hervor und betonten anlässlich der Preisverleihung das hohe künstlerische Niveau aller teilnehmenden Gruppen.

STELLA 2007

Darstellende.Kunst.Preis für junges Publikum erstmals vergeben

Die ASSITEJ Austria vergab heuer erstmals den STELLA (Darstellende.Kunst.Preis für junges Publikum) und würdigte damit herausragende Leistungen im Bereich des professionellen Theaters für junges Publikum. Am 28. April wurden im Rahmen eines festlichen Galaabends die PreisträgerInnen bekannt gegeben:

Eine internationale Jury hat folgende Entscheidungen in den 3 Hauptkategorien getroffen:

- Herausragendste Produktion für Kinder: *Überraschung* / Dschungel Wien
- Herausragendste Produktion für Jugendliche: *Stones* / TaO! – Theater am Ortweinplatz
- Herausragendste darstellerische Einzelleistung: Robert Hitthaler (*Stones* / TaO!)

Die Entscheidungen in den beiden Nebenkategorien fällt die nationale Jury. Die Gewinner sind:

- Herausragendstes Konzept/Idee: *MIA* / Szene Bunte Wähne
- Herausragendste Nachwuchsleistung: Theresa und Constanze Winkler (*Schwester* / TaO!)

Die Entscheidung für den Sonderpreis für spezielle Verdienste um den Bereich darstellende Kunst für Kinder und Jugendliche traf der Vorstand der ASSITEJ Austria gemeinsam mit der nationalen Jury. Dieser wurde postum an Margit Rausch-Daves, Mitbegründerin und langjährige Leiterin des Festivals Luaga & Losna vergeben.

Ausschreibungen

EU-Ausschreibung zum „Europäischen Jahr des Interkulturellen Dialogs 2008“

Einreichfrist: 31.07.2007

Angesichts der zunehmend multikulturell geprägten europäischen Gesellschaften gewinnt die Entwicklung interkultureller Kompetenzen und der interkulturelle Dialog immer mehr an Bedeutung. Um die europäischen BürgerInnen für dieses wichtige Thema zu sensibilisieren, wurde das Jahr 2008 zum „Europäischen Jahr des interkulturellen Dialogs“ ausgerufen.

Die Europäische Kommission hat eine Ausschreibung zur Kofinanzierung von 8-10 symbolträchtigen europaweiten Projekten veröffentlicht, für die ein Budget von EUR 2,4 Mio. zur Verfügung steht. Die Projekte können die unterschiedlichen Bereiche, Formen und Dimensionen des interkulturellen Dialogs darstellen. Besonderes Augenmerk soll auf die Europäische Dimension sowie die Einbeziehung möglichst vieler Menschen, insbesondere junger Menschen, in die Aktionen gelegt werden.

Weitere Informationen:

Unterlagen zur Ausschreibung:

http://ec.europa.eu/culture/eac/dialogue/open_07_2007_en.html

Beratung:

*Cultural Contact Point Austria
Mag. Elisabeth Pacher, Tel. 01/53 115 7692; elisabeth.pacher@bmukk.gv.at
Dr. Anna Steiner, Tel. 01/53 120 3630; anna.steiner@bmukk.gv.at
www.ccp-austria.at
www.bmukk.gv.at*

Kindertheater-Festival Panoptikum; 13.-18.02.2008, Nürnberg/ Augsburg *Bewerbungsfrist: 31.08.2007*

Das Theater Mumpitz (Nürnberg) und das Junge Theater Augsburg veranstalten auch im Jahr 2008 gemeinsam Panoptikum, das bayerische Kindertheaterfestival im europäischen Kontext.

Am Festival teilnehmen werden bis zu zehn inhaltlich und ästhetisch herausragende Kindertheateraufführungen aus mindestens fünf europäischen Ländern sowie bis zu sechs Theater aus Bayern. Die Theateraufführungen sollen die kulturelle Vielfalt und Qualität der Theater in Europa als auch in Bayern spiegeln und werden verschiedene Theatergenres sowie landestypische Formen von Theater repräsentieren. In Zusammenarbeit mit der ASSITEJ werden die Aufführungen ergänzt durch metatheatrale Veranstaltungen (Workshops, Vorträge, Diskussionen etc.). Ziel des Festivals ist u.a. die Etablierung einer längerfristigen, konkreten künstlerischen Zusammenarbeit zwischen europäischen und bayerischen Kindertheatern.

Die teilnehmenden Theater werden im Verlauf des Festivals mit mehreren öffentlichen Auftritten in beiden Städten zu sehen sein.

Information:

*Theater Mumpitz,
Andrea Maria Erl
www.festival-panoptikum.de*

Bewerbungen:

*Festival-Panoptikum, c/o Theater Mumpitz, Kachelbau, Michael-Ende-Str. 17, D-90439 Nürnberg
Tel: +49 (0)911-6000514
e-mail: info@theater-mumpitz.de*

Ausschreibung / Call for entries

Theaterszene Europa ist eine Veranstaltungsreihe der studiobühneköln / Theaterszene Europa is an annual theatre festival organized by studiobühneköln / gefördert von / supported by: Stadt Köln, Land NRW, Kunststiftung NRW, anderen öffentlichen Förderer und Stiftungen in Zusammenarbeit mit der UNESCO-Organisation IUTA / aitu (International University Theatre Association)

Bewerbungsfrist/application deadline: 15. Oktober 2007

Theaterszene Europa Österreichisch-Deutsches Festival für die junge professionelle Szene Austrian-German-Festival for young professionals 10.-17. Mai 2008 Köln/Cologne

12 Gruppen aus Österreich und Deutschland /
12 companies from Austria and Germany



NRW



KUNSTSTIFTUNG © NRW

studiobühneköln

Universitätsstr. 16 a - D 50937 Köln
Tel.: +49 221 470-4513 / Fax: -5150
s-f@uni-koeln.de
www.studiobuehne.eu
www.theaterszene.eu

schreibzeit; Prosa- und Dramatik-Werkstatt

Einreichfrist: 10.09.2007

schreibzeit richtet sich an AutorInnen, die für Kinder und Jugendliche schreiben – sowohl im Prosabereich als auch für das Theater. Die TeilnehmerInnen werden aufgrund von qualitativen Kriterien von einer Fachjury ausgewählt. Sie werden ein Jahr lang von einem professionellen Tutor/einer Tutorin individuell betreut: Im Mittelpunkt steht die Erarbeitung eines publikationsreifen Textes bzw. aufführungsreifen Stückes. Zusätzlich treffen die ProjektteilnehmerInnen in von ExpertInnen betreuten Workshops zusammen.

Teilnahmeberechtigt sind AutorInnen, die ihren Hauptwohnsitz in Österreich haben und im Kinder- und Jugendkulturbereich noch nicht etabliert sind. Es gibt keine Altersbegrenzung, gesucht werden jedoch vor allem junge AutorInnen. Theatertexte sollten auf jeden Fall noch frei zur Uraufführung, Prosatexte noch nicht in Buchform erschienen sein. Die Autorinnen und Autoren können verlagsfrei oder verlagszugehörig sein. Inhaltlich gibt es keine thematischen Vorgaben.

Die eingereichten Texte werden nicht retourniert. Die Ausschreibung ist undotiert.

*Einsendungen an:
schreibzeit für junges Publikum,
c/o Dschungel Wien, Museumspl. 1,
1070 Wien*

*Weitere Informationen:
www.schreibzeit.at*

Nachwuchs-Theater-Wettbewerb: Ein Lob den dummen Frauen!

Einreichfrist: 01.10.2007

Wer sind die Dummen? Die braven Hausfrauen? Die managerkranken Karrieristinnen? Paris Hilton? Oder doch Blaubarts Gattin? Den Assoziationen sind keine Grenzen gesetzt!

Wir laden junge SchauspielerInnen und RegisseurInnen ein, Konzepte für Kurzprojekte zum Thema einzureichen. Die drei spannendsten Projekte/Gruppen erhalten die Gelegenheit, drei Wochen im Theater Drachengasse zu proben und anschließend ihre Arbeit in einer Spielserie von 15 Tagen zu präsentieren. Der Gewinner/die Gewinnerin des Wettbewerbs wird über Publikumsabstimmung ermittelt.

Budget: 5000 Euro pro realisiertem Projekt, weiters 2000 EUR Prämie für den Gewinner/die Gewinnerin des Publikumspreises. Projektbegleitung: Katrin Schurich, Dramaturgische Betreuung: Eva Langheiter, Beate Platzgummer, Produktionsleitung Drachengasse: Johanna Franz, Licht- und Tontechnik: Gordana Crnko; Bühne: 3,5 x 5 m, technische Grundausstattung vorhanden, Werbung, Marketing

Abgesehen vom allgemeinen Thema „Ein Lob den dummen Frauen!“ keine inhaltlichen Vorgaben.

TeilnehmerInnen: NachwuchskünstlerInnen – laut Selbstdefinition. Fokus auf Text, Schauspiel und Regie (minimale bühnentechnische Anforderungen) – bitte keine Monologe!

*Informationen, Einreichadresse:
newcomer@drachengasse.at
oder per Post an Theater Drachengasse, 1010 Wien, Fleischmarkt 22
Kennwort: „Newcomer“*

TKI open 08

Einreichfrist: 19.10.2007

Die TKI – Tiroler Kulturinitiativen / IG Kultur Tirol lädt Kulturinitiativen und Arbeitsgemeinschaften im kulturellen Feld zur Teilnahme an TKI open 08 ein. TKI open 08 will die Konzeption von Projekten anregen, die mit Kunst und Kultur in lokalen Verhältnissen intervenieren. Gemeint sind damit Projekte, die Orte neu betrachten, aufsuchen, bearbeiten und bespielen. Projekte, die Beziehungen herstellen zwischen Stadt und Land, die den gewohnten kulturellen Handlungsraum verlassen und/oder kritisch hinterfragen.

TKI open 08 ist mit 68.500,- Euro an Fördermitteln des Landes Tirol dotiert. Eine unabhängige Fachjury entscheidet in einer öffentlichen Jurysitzung über die Auswahl der Projekte und über die Höhe der Förderung.

Einreichen können gemeinnützigen Kulturinitiativen und Arbeitsgemeinschaften der autonomen Kulturszene. Für EinreicherInnen bietet die TKI am 21.09.2007 einen Info- und Beratungstag im Kulturgasthaus Bierstindl an. Als Unterstützung in der Übersetzung von Projektideen in ein professionelles Projektkonzept/Förderansuchen veranstaltet die TKI am 28. und 29.09. 2007 den 2tägigen Workshop „Trainingslager. Förderansuchen in Kunst- und Kultur“ Ab 8.08.2007 bietet das TKI Büro Unterstützung in der Suche nach potentiellen KooperationspartnerInnen an.

*Kontakt und Information:
TKI, Helene Schnitzer und Gudrun Pechtl
Klostergasse 6, 6020 Innsbruck
Tel.: 0512/586781
office@tki.at
www.tki.at*

Festivals

ImPulsTanz 2007

Vienna International Dance Festival

12.07.-12.08.2007, Wien

Wenn von 12. Juli bis 12. August 31 Compagnien aus 17 Ländern 40 Produktionen in 85 Vorstellungen zeigen, ist es wieder soweit – das Festival für Zeitgenössischen Tanz und Performance – besser bekannt als ImPulsTanz Festival – geht über die Bühne.

Burgtheater und Vestibül, Volkstheater, Schauspielhaus, Semper Depot, das Kasino am Schwarzenbergplatz, das Arsenal, die Art for Art Werkstätten und das Museumsquartier dienen als Tanz- und Vorführstätten.

Neben internationalen Produktionen sind erfreulicherweise auch diesmal wieder etliche österreichische Gruppen mit ihren Produktionen vertreten. Es sind dies etwa die Aufführungen von Hubert Lepka, Matsune & Subal, Saskia Hölbling, Akemi Takeya, Chris Haring, Elio Gervasi, Doris Stelzer und Katharina Weinhuber.

Ergänzt wird das Festivalprogramm wieder von einem umfangreichen Rahmenprogramm wie zum Beispiel der Filmnacht, hosted by Wim Vadekeybus, der Reihe ImPulsTanz social, von Talks, Parties, Auditions und der Festival Lounge. Und last but not least gibt es auch diesmal wieder 195 Workshops und Research Projekte von 88 DozentInnen – sowohl für Profis als auch für leidenschaftliche NichttänzerInnen aller Altersgruppen und Levels.

Information, Programm, Karten:
www.impulstanz.com

La Strada

Internationales Festival für Straßen- und Figurentheater

27.07.-04.08.2007, Graz

Bereits zum 10. Mal macht La Strada im Sommer die Stadt Graz zur Bühne. Das international besetzte Festival zeigt zahlreiche Produktionen aus den Bereichen Figurentheater, Straßenkunst und Cirque Nouveau. Großproduktionen wie das gewaltige Menschenmobile der französischen Compagnie Transe Express finden ebenso ihren Weg nach Graz wie die jungen Cirque Nouveau Stars von Baro d'Evel, das fantastische Maskentheater der Familie Flöz oder die Klangfreibeuter des Orchestre International du Vetex.

Information, Programm, Karten:
www.lastrada.at

BEST OFF STYRIA

das Festival der freien Theater

11.-15.09.2007, Graz

Das Freie Theater in seiner Struktur, seiner Flexibilität und dem schöpferischen Potential, das es immer wieder freisetzt, hat in letzter Zeit sehr an Bedeutung und sowohl an lokaler wie auch internationaler Anerkennung gewonnen. Es hat sich emanzipiert, ist im öffentlichen Bewusstsein nachhaltig verankert und wird auch zukünftig seine wichtige Rolle innerhalb der Theaterlandschaft einnehmen.

Zum 4. Mal veranstalten „theaterland steiermark“ und „das andere Theater“ dieses Fest für das freie Theater, zu dem nebst internationalen Gästen wieder sechs herausragende steirische Produktionen eingeladen werden, die um den *theaterlandPREIS 2007* spielen. Es sind dies: Theater ASOU, Theater

am Ortweinplatz, TZ Deutschlandsberg, Theater mundwerk & Theater am Ortweinplatz, Theater im Keller und MEZ-ZANIN Theater. Außer Konkurrenz sind beim Festival dabei: Theater im Bahnhof – der Vorjahres-Sieger, Unidet sorry (A/NL), und Formation poe:son (CH);

Im Rahmenprogramm gibt es eine Fortsetzung der Diskussion zum Thema Medien, sowie Präsentationen von dietheater Wien „neu“ und FFT Düsseldorf.

Informationen, Programm, Karten:
www.theaterland.at

TANZzone 1

20.-22.09.2007, Kulturgasthaus Bierstindl, Innsbruck

Das Kulturgasthaus Bierstindl ist ein seit über 13 Jahre bestehender Verein, der Veranstaltungen im Bereich Theater, Literatur, Musik und Kabarett setzt. Das Haus versteht sich als Schnittstelle zwischen etablierter und experimenteller Kultur. Eine freie, junge, experimentelle Tanzschiene fehlt in diesem Bereich.

Das Kulturgasthaus Bierstindl sieht seine Aufgabe darin, dass eben diese junge experimentelle österreichische Tanzschiene gefördert und in Tirol etabliert wird.

TANZzone1 – eine Zusammenarbeit mit *t a n z p o o l* Wien – besteht aus 4 Wochen Research und 3 Performance-tagen. Zu sehen sind Produktionen von Gabri M. Einsiedl (A) & Eduard Gabia (RU), Adriana Cubides (C0/A), Bewegungsmelder (A), Katharina Weinhuber/Katrin Blantar (A), Francois Grippeau (FR) und Michaela Pein (A)/Ákos Hargitay (H).

Informationen, Programm, Karten:
www.bierstindl.at

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

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

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

Redaktion: Nicolas Dabelstein, Angela Heide, Sabine Kock, Victoria Moritz,
Barbara Stüwe-Eßl, Andrea Wälzl (Koordination)
Layoutkonzept: Ulf Harr
Satz: Andrea Wälzl

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

freie theater



BUNDESKANZLERAMT KUNST

Premieren

- 04.07.2007
Ensemble Sommerspiele Perchtoldsdorf: Faust
Burg Perchtoldsdorf, 01/5854514
- 04.07.2007
Neue Oper Wien: Pierre et Luce // Kontrabass // S.C.H.A.S.
Halle G im Museumsquartier, Wien, 01/2182567
- 05.07.2007
ortszeit: Almenrausch & Edelweiß
Asitzbahnen Leogang, 0699/12016220
- 07.07.2007
the tadbros: Mord im Paniniexpress
Theater am Spittelberg, Wien, 01/5261385
- 08.07.2007
upArt Theater: Big Game-Großwildjagd für Kinder
Theater am Spittelberg, Wien, 01/5261385
- 10.07.2007
Grazer Straßentheater: Keine Leiche ohne Lilly
Hof der Hauptschule Ferdinandeum, Graz
www.kulturserver-graz.at
- 11.07.2007
Theater Lechthaler & Belic: Offene Zweierbeziehung
Im Hof des Priesterseminars, Bürgergasse 2, Graz, 0316/680315
- 12.07.2007
Ensemble Komödienspiele Porcia: Figaros Hochzeit
Komödienspiele Porcia, Spittal/Drau
04762/4202020
- 12.07.2007
Peter Shub: Für Garderobe keine Haftung
Theater am Spittelberg, Wien, 01/5261385
- 12.07.2007
Bühne 04 Theater für Toleranz: Menschenfeind
Theater im Bauernhof, Meggenhofen, 0699/11399844
- 13.07.2007
Ensemble Theater 82er Haus: The Abba Story
Theater 82er Haus, Gablitz, 0664/2436465
- 17.07.2007
Ensemble Komödienspiele Porcia: Othello darf nicht platzen
Komödienspiele Porcia, Spittal/Drau, 04762/420020
- 19.07.2007
Klas & Theater KOSMOS Bregenz: Nordost / Torsten Buchsteiner
Heunburg, Völkermarkt, 04232/4460750
- 20.07.2007
teatro caprile/ Andreas Kosek: Teufel, Zwerge, Jungfrauen
Galerie S'Presshaus, Herrnbauergarten, www.teufel-zwerge-jungfrauen.at
- 25.07.2007
THEO/ Peter Faßhuber: Liebelei
Theater Oberzeiring, 03571/20043
- 27.07.2007
teatro: Das kleine Ich bin Ich
Schloß Katzelsdorf, Katzelsdorf, 0650/9921100
- 30.07.2007
Ensemble Komödienspiele Porcia: Karl Valentin – Wenn ich einmal der Herrgott wär
Komödienspiele Porcia, Spittal/Drau, 04762/4202020
- 10.08.2007
Theater zum Fürchten/ Bruno Max: Seven sins
Theater im Bunker, Mödling, 01/5442070
- 11.08.2007
die theaterachse: Loriots Dramatische Werke
Kleines Theater, Salzburg, 0662/872154
- 14.08.2007
die theaterachse: Das lilabunte Zeitschwein
Kleines Theater, Salzburg, 0662/872154
- 15.08.2007
Armes Theater Wien: Kasimir und Karoline
Wiener Volksliedwerk / Bockkeller, Wien, 0699/81639394
- 16.08.2007
die theaterachse: Tischlein deck dich
Kleines Theater, Salzburg, 0662/872154
- 16.08.2007
die theaterachse: Faust – Der Tragödie erster Teil
Kleines Theater, Salzburg, 0662/872154
- 20.08.2007
Hubsli Kramer: Evita Peron
3raum-Anatomietheater, Wien, 0650/3233377
- 01.09.2007
Theater Kaendace: Der Rest ist Sehnsucht
TTZ – Tanz und Theater Zentrum Graz, 0676/5082316
- 05.09.2007
Ernst Binder: 4.48 Psychose
Theater im Keller, Graz, 0316/846190
- 06.09.2007
Justus Neumann's Zirkus Elysium: Catapult
Dschungel Wien, 01/552072020
- 12.09.2007
New Space Company & Dschungel Wien: komA
Dschungel Wien, 01/552072020
- 12.09.2007
Stefanie Schwandner und Raoul Starke: Ein Urknall durch Wien
Das Off-Theater, Wien, 0660/6540110
- 13.09.2007
Schauspielhaus Salzburg/ Christoph Batscheider: Mondlicht und Magnolien
Schauspielhaus Salzburg, 0662/82098464
- 15.09.2007
Landestheater Salzburg/ Beverly Blankenship: Der Talisman
Landestheater Salzburg, 0662/871512222
- 17.09.2007
Barbara Spitz: Homesick
Theater Drachengasse/ Bar & Co, Wien, 01/51314444
- 18.09.2007
Gerald Szyszowitz: Schnitzler und das süße Mädel
Freie Bühne Wieden, Wien, 0664/3723272
- 20.09.2007
Erik Jan Rippmann: Zöllner und Schmuggler
neuebuehnevillach, Villach, 04242/287164
- 22.09.2007
Schauspielhaus Graz/ Anna Badora: Wie es euch gefällt
Schauspielhaus Graz, 0316/8000
- 27.09.2007
Torsten Buchsteiner: Nordost
Theater Kosmos, Bregenz, 05574/44034
- 29.09.2007
Theater im Bahnhof/ Helmut Köpping: Zwischen Knochen und Raketen
Theater im Bahnhof, Graz, 0316/816070

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