

gift

österreichische Post AG
Info.Mail Entgelt bezahlt

zeitschrift für freies theater

Thema: 20 Jahre IG Freie Theaterarbeit – Du bist die IG

Die IG Freie Theaterarbeit ist nur in dem Maße stark und inspiriert, wie es ihre Mitglieder und natürlich auch sämtliche TeilnehmerInnen am Diskursspiel „freie Theaterarbeit“ sind. Sie ist genauso belebt und mit Sinn, Auftrag und Vision erfüllt, wie es die Bereitschaft der vielen ist, überindividuelle Interessen zu verwirklichen, durchzusetzen und zu fördern.

Gernot Plass

oktober – dezember 09

Inhalt

editorial

aktuell

- 4 Du bist die IG: 20 Jahre IG Freie Theaterarbeit
5 Theater in Times of War
6 Gernot Rieger (1972-2009)

diskurs

- 7 Motor für die Tanzszene
Barbara Stüwe-Eßl im Gespräch mit Walter Heun
11 Wilde Hummel oder Grande Dame?
20 Jahre editta braun company
14 Die gesellschaftliche Relevanz des freien Theaters
*10 Jahre Das andere Theater; von Katharina Dilena und
Andrea Egger-Dörres*
18 Netzwerke sind kein perpetuum mobile
Von Sabine Prokop
21 Über das österreichische Schauspielergesetz
Von Erwin Leder
25 Und was machst du so?
Von Valerie Kattenfeld

thema: 20 Jahre IG Freie Theaterarbeit

- 27 Grundsatzklärung der IGFT
29 Kommentar zur Grundsatzklärung
Von Gernot Plass
32 Im Spannungsfeld zwischen kulturpolitischer
Vertretung und Service
Ein Gespräch mit Vorstandsmitgliedern der IGFT
39 Persönliche Handschriften
Einblick in die Arbeit der Geschäftsführerinnen
43 Ideengenerator freie Szene
Von Amelie Deußhard
44 Geniale Dilettanten am Werk
Von Petra Rathmanner
46 Aus den Tiefen des Archivs
Von Barbara Stüwe-Eßl
48 Im Zeitraffer

service

- 56 Intern
56 Publikationen
57 Aus der Szene
58 Festivals
60 Ausschreibungen
61 Veranstaltungen
62 Premieren

editorial

Liebe LeserInnen,

es gibt einiges zu feiern: das Erscheinen der Broschüre *Theater in Times of War*, einer Dokumentation der internationalen Konferenz *A Third Space* im letzten Herbst, 10 Jahre Das andere Theater in der Steiermark (samt Fest am 1. Dezember in Graz), 20 Jahre editta braun company – wir bringen Auszüge aus *Tanz Kunst Leben*, herausgegeben von Gerda Poschmann-Reichenau –, und vor allem aber 20 Jahre Interessengemeinschaft Freie Theaterarbeit mit einem rauschenden Fest am 13. November im Dschungel Wien, zu dem wir alle sehr herzlich einladen.

Neben all den guten Nachrichten gibt es leider auch etwas zu betrauern: Gernot Rieger, Mitglied der Theatergruppe ASOU und langjähriger Obmann von Das andere Theater, ist im Sommer tödlich verunglückt.

Zu den 20 Jahren IGFT haben wir in dieser *gift* vielfältige Texte zusammengestellt: zum Selbstverständnis der IGFT ihre Grundsatzerklärung samt Kommentar beziehungsweise der Frage *Bedürfen Grundsätze einer Erklärung?* von Gernot Plass, zur Geschichte der IGFT die Ergebnisse von Barbara Stüwe-Eßls Hinabtauchen in die *Tiefen des Archivs* samt Zeitraffer, dazu umfassende Interviews mit Vorstandsmitgliedern und Geschäftsführerinnen – jeweils ehemalige und aktuelle –, abgerundet durch Beiträge von Amelie Deuffhard unter dem Titel *Ideengenerator freie Szene* und Petra Rathmanner über die Geschichte von den euphorischen Gründerjahren über die Konsolidierungsphase bis zu den Neuanfängen in der Gegenwart unter dem Titel *Geniale Dilettanten am Werk*.

Einen Rückblick anderer Art macht Erwin Leder mit der Folge II zum Schauspielergesetz, nämlich zur Geschichte des Schauspiels im Allgemeinen, der durch Valerie Kattenfelds Überlegungen *Und was machst du so?* quasi fortgesetzt wird.

Nicht so sehr Rückblick als vor allem Planung und Perspektiven stehen im Fokus des Interviews von Barbara Stüwe-Eßl mit Walter Heun, dem neuen Intendanten des Tanzquartier Wien.

Ich selbst habe sozusagen als Abschluss meiner Mitarbeit in der IGFT als interimistische Geschäftsführerin das zusammengefasst, was auf einer Veranstaltung bei bestOFFstyria zum Thema Netzwerke und Vernetzung diskutiert wurde, und es durch meine langjährigen Erfahrungen und Forschungen ergänzt. Fazit: *Netzwerke sind kein perpetuum mobile*. Das wird angesichts der nach der Sommerpause gerade wieder voll anlaufenden und auf weitere, für die freie Szene sehr brisante Themen ausgeweiteten Aktivitäten der IMAG zur sozialen Lage der KünstlerInnen besonders aktuell, denn der inhaltliche Austausch und die strategische Abstimmung der verschiedenen an den Verhandlungen – abgesehen von den BeamtInnen der Ministerien – Beteiligten untereinander wird immer unerlässlich. Ein guter Ort dafür ist der Kulturrat Österreich, ein typisches Netzwerk, das aber oft und deutlich die Grenzen seiner Ressourcen spürt.

Ich werde an den weiteren Entwicklungen leider nur mehr peripher und jedenfalls gut vernetzt teilnehmen oder mitwirken. Voll Elan wird ab Oktober Sabine Kock nach ihrem Sabbatical wieder in die kulturpolitischen Agenden der IGFT einsteigen und gemeinsam mit der wachsenden Zahl an Mitgliedern den Weg in die nächste Dekade der IGFT gehen. Ich wünsche allen viel Erfolg, Vergnügen und Glück!

Sabine Prokop

aktuell

Du bist die IG: 20 Jahre IG Freie Theaterarbeit

Generalversammlung & Fest am Freitag, den 13. November 2009 im Dschungel Wien
Verlosung eines Projektkostenzuschusses bei der Mitternachtstombola: Einreichfrist 31.10.2009

Liebe Theaterschaffende und KooperationspartnerInnen,
liebe FreundInnen und Interessierte!

Anlässlich des 20jährigen Bestehens der IGFT möchten wir die freien darstellenden Künste in Österreich mit euch allen feiern! Unter dem Motto *Du bist die IG* laden wir am Freitag, den 13. November in den Dschungel Wien zu unserer Generalversammlung und anschließend zu einem ausgelassenen Fest ein. Ganz besonders herzlich richtet sich unsere Einladung an alle Mitglieder und FreundInnen aus den Bundesländern, für die wir die Reisekosten in Höhe eines Halbpfeilstickets der ÖBB übernehmen. Bei Bedarf sind wir auch gerne bei der Vermittlung von Unterkünften (privat oder in günstigen Pensionen) behilflich.

Und noch eine Bitte in eigener Sache: Wir suchen noch dringend Helping Hands rund um's Fest – bei Interesse bitte im IGFT-Büro melden!

Programm:

17:00-18:30 Generalversammlung

Tagesordnung:

- Begrüßung und Feststellung der Beschlussfähigkeit
- Finanzbericht des Kassiers
- Bericht der RechnungsprüferIn
- Entlastung des Vorstands
- Bericht der Geschäftsführung
- Allfälliges

Infos zur Generalversammlung:

Stimmberechtigt sind alle ordentlichen Mitglieder. Anträge zur Tagesordnung können bis spätestens 6. November 2009 schriftlich im IGFT-Büro eingebracht werden.

ab 19:00 Festeröffnung

mit kurzen Reden, ShowActs, Bands & DJ's aus der freien Szene

Mitternachtstombola:

Wir verlosen einen Projektkosten-Zuschuss für eine freie professionelle Produktion im Bereich der darstellenden Kunst! Wie „zufällig“ scheinen oft die Entscheidungen von Förderzusagen durch eine Jury, ein Kuratorium oder durch Einzelpersonen – dieses Mal lassen wir wirklich den Zufall entscheiden!

Die IGFT hat Bundesministerin Schmied und bei den KulturpolitikerInnen der österreichischen Bundesländer um jeweils 1.000 Euro Unterstützung für den Tombola-Preis angesucht. Bei Redaktionsschluss gab es Zusagen von fünf Bundesländern und eine definitive Absage vom Land Kärnten. Die derzeitige Dotierung des Preises liegt also bei 5.000 Euro – wir hoffen noch auf weitere Zusagen. Da diese Summe kein Projekt ausfinanzieren kann (es sei denn jemand arbeitet auf Basis der Selbstausbeutung, wie so viele von uns), ist diese Summe als Projektkosten-Zuschuss, und nicht als alleinige Finanzierungsmöglichkeit für eine Produktion gedacht.

Teilnahmebedingungen:

- Teilnahmeberechtigt: Freie professionelle österreichische Gruppen oder EinzelkünstlerInnen mit einem IGFT-Mitglied als Ansprechperson
- Pro Gruppe / Ensemble / Kollektiv / Person kann EIN Projekt eingereicht werden
- Einreichunterlagen: Projektbeschreibung mit einem Kalkulationsüberblick (max. 3 Seiten, mit Hinweisen auf weitere Förderzusagen oder -anfragen)
- Nach Prüfung der Einreichung wird von der IGFT eine Losnummer vergeben
- Der Preis wird am 13.11.2009 im Rahmen der Mitternachts-tombola verlost. Der/die GewinnerIn muss bei der Verlosung anwesend sein, ansonsten verfällt der Gewinn und es wird eine neue Losnummer gezogen
- Das Projekt soll zwischen Dezember 2009 und Dezember 2010 stattfinden
- Deadline für die Projekteinreichungen: 31. Oktober 2009
- Einreichungen an: c.vikoler@freietheater.at oder IG Freie Theaterarbeit, Gumpendorferstr. 63B, 1060 Wien

Theater in Times of War

Dokumentation der internationalen Arbeits-Konferenz A Third Space erschienen

Letztes Jahr fand vom 15.-19. Oktober die internationale Arbeits-Konferenz *A Third Space – Theater in Times of War* der IG Freie Theaterarbeit und des European OffNetwork – EON in der brunnen:passage in Wien statt. Dreißig Theaterschaffende aus Ländern in aktuellen Krisenregionen beziehungsweise mit einem dezidierten Bezug zur Problematik kamen an diesem ‚dritten Ort‘ außerhalb der Kriegsrealität und Krisengebiete zusammen. Konzipiert und umgesetzt wurde dieser zentrale Beitrag zum Jahr des interkulturellen Dialogs von Sabine Kock.

Ende August 2009 ist nun die begleitende Dokumentation *Theater in Times of War*, herausgegeben von Hop.La! und IG Freie Theaterarbeit, erschienen. Bei der Konferenz konnte in einer sicheren und inspirierenden Umgebung der Blick auf neue Möglichkeiten und Wege gerichtet und die Erforschung neuer Gesichtspunkte zur Thematik erreicht werden. In Form offener Diskussionen und in intensiver, komplexer, teilweise überraschender Weise fanden Gespräche statt. Meinungen und Erfahrungen wurden ausgetauscht, spezielle Themen von verschiedenen Seiten betrachtet und die Wahl ästhetischer Mittel und Zugänge diskutiert. All das spiegelt sich in den Beiträgen der Publikation wieder.

Sabine Kock gibt zum Einstieg einen Überblick über die Entwicklung von EON, Sean Aita regt in Form einer kulturellen Provokation zum Nachdenken über das Thema an und Lena Stefenson berichtet über ihre persönlichen Erfahrungen im Rahmen der Konferenz. Über die eigene Arbeit in Krisengebieten berichten Jeton Neziraj, der sein interaktives Theaterprojekt, das vermissten Menschen im Kosovo gewidmet war, beschreibt, sowie Lisa Jacobson, die die Erfahrungen des israelischen ARMA Theaters zu Zeiten von schweren sozialen und politischen Turbulenzen spürbar macht. Dorinda Hulton schreibt über ihre Erfahrung bei der Erforschung der Ästhetik von darstellender Kunst in Krisenregionen, Irena Ristic wirft einen Blick auf die verschiedenen ästhetischen Zugänge bei der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Thema Krieg, Petar Todorov beschreibt den Kampf um freien kreativen Raum und Ilkay Sevgi erforscht das Potential und die Rolle von KünstlerInnen in Kriegszeiten.

In der Publikation findet durch das berührende Kriegstagebuch des palästinensischen Künstlers Ali Abu Yaseen, dem es trotz zahlreicher Versuche von verschiedenen Seiten nicht gelungen ist, aus seinem Land auszureisen und an der Konferenz teilzunehmen, eine fortschreibende Auseinandersetzung mit dem Thema, das wohl leider nie erschöpft sein wird, statt. Die Ereignisse in Ali Abu Yaseens Heimat, dem Gazastreifen, erreichten kurz nach dem Wiener Treffen einen Höhepunkt der Krise und lösten eine emotionale E-Mail-Debatte innerhalb des EON-Netzwerkes aus, die in Auszügen in *Theater in Times of War* ebenfalls abgedruckt ist.

Die Publikation ist über das IGFT-Büro kostenlos beziehbar oder kann als PDF von www.freietheater.at heruntergeladen werden. (bast)

Gernot Rieger (1972-2009)

Wir trauern um Gernot

Unser lieber Freund und geschätzter Kollege Gernot Rieger ist am Samstag, den 11. Juli 2009 bei einem Autounfall, am Weg zu seinem Liederabend in Klagenfurt, tödlich verunglückt.

Wir stehen fassungslos vor seinem Tod, der ihn so plötzlich und unvorhersehbar aus dem Leben gerissen hat. Gernot war mitten in einer Zeit, in der er viele Projekte verwirklichte und noch mehr Ideen für die Zukunft hatte. Er war, als Freund und Kollege, eine verbindende Kraft, ein offener Geist und immer konstruktiv. Unsere Theatergruppe, Theater ASOU, prägte er über 15 Jahre lang entscheidend mit und führte sie mit seiner Kreativität zu immer neuen Herausforderungen.

Durch seine große Begabung durften wir ihn in einer Fülle von unterschiedlichen Rollen erleben. Denn Gernot initiierte und gestaltete über die Jahre eine Vielzahl von Projekten sowohl organisatorisch als auch künstlerisch.

Sicher ein Höhepunkt in Gernots Schaffen war sein Solo *Das 33. Jahr – ein Stück Leben*. Es basiert auf Interviews mit ihm, deren biografisches Material vom Autor Robert Riedl in einem Bühnenstück umgesetzt wurde. Durch Gernots organisatorischen Einsatz konnten wir dieses Stück im Vorjahr bei Festivals in New York, Toronto und Satu Mare (Rumänien) präsentieren. Doch auch der Aufgabe, sich Klassikern wie Shakespeares *Der Widerspenstigen Zähmung* und Becketts *Endspiel* oder Becketts Kurzstücken zu stellen, stand Gernot offen und experimentierfreudig gegenüber, und das trotz kritischer Stimmen aus der freien Szene. Seine Darstellung der Katharina brachte ein breites Publikum zum Lachen, seine Darstellung des Ham ermöglichte uns eine Nominierung bei bestOFFstyria. Als Butoh-Tänzer verlieh er in unserer site-spezifischen Arbeit *Spuren der Erinnerung* im ehemaligen Konzentrationslager im Römersteinbruch Aflenz/Leibnitz den Erinnerungen des Zeitzeugen Franz Trampusch Ausdruck. In vielen unserer Kinderstücke wird er unserem kleinen und großen Publikum als ein exzellenter Komödiant, ausdrucksstarker Erzähler und Musiker in Erinnerung bleiben.

Gernots großer Traum war es, in Filmen mitzuwirken. In Kurzfilmen, wie zuletzt *Das Klassentreffen* von Peter Brandstätter, konnte er dieses Anliegen umsetzen.

Gerade in letzter Zeit war es Gernots größter Wunsch als Liedermacher die Menschen, sein Publikum, zu erreichen und zu finden. Seine poetischen, melancholischen und auch selbstironischen Texte und Kompositionen, zum Großteil

Liebeslieder, zeugen von einer großen Leidenschaft und Leidenschaftlichkeit und haben etwas sehr Persönliches, Intimes an sich. Gernot war in vielen Welten zu Hause und manchmal denken wir, dass er auch in der Welt, in der er jetzt ist, seine Bühne findet und seine Talente zeigt.

Das Prinzip unserer Theatergruppe, Leben mit Theater zu verbinden und immer wieder den Austausch mit anderen KünstlerInnen zu suchen, wurde von Gernot in großem Maße vorangetrieben. Es war ihm immer ein Anliegen, FreundInnen und GastspielerInnen in Projekte einzuladen, aus ihrem Erfahrungsschatz und Leben zu lernen und eine Fülle an Ausdrucks- und Performancemöglichkeiten zu erfahren und zu zeigen. Diese Eigenheit führte zu einer Vielfalt an unterschiedlichen, künstlerischen Ausdrucksformen unserer Gruppe, eine Eigenheit, die auch oft kritisiert wurde, da wir nicht leicht einzuordnen sind. Eine Eigenheit, die Gernot dazu brachte, sich einer großen Gruppe von Menschen zugehörig zu fühlen und Verantwortung zu übernehmen. Dies zeigte sich nicht zuletzt in seiner langjährigen Tätigkeit als Obmann von Das andere Theater, der Berufsvertretung der freien Theaterszene Steiermark.

Für unsere kleine Theaterfamilie ASOU war er eine tragende Säule. 15 Jahre lang hatte er den Mut und die Ausdauer, die Professionalisierung unserer Gruppe mitzugestalten. Wir sind als FreundInnen und Theatermenschen einen gemeinsamen Weg gegangen, haben gemeinsam gelacht, geweint, gespielt und geträumt. Nun gilt es sein Erbe fortzuführen.

Es ist uns ein Anliegen, seine Lieder und sein künstlerisches Werk weiter in die Welt zu tragen. Es ist möglich, Gernots CD *BitterZart* bei uns zu bestellen:

per E-Mail unter office@theaterasou.at

per Telefon unter 0699 18 43 28 37

Die CD kostet 15,- Euro

Der Erlös geht zur Gänze an Gernots Lebensgefährtin Alice Hagg. Sie war ebenfalls im Unfallauto und wurde lebensgefährlich verletzt. Alice geht es Gott sei Dank schon um vieles besser. Sie wird jedoch ihren Beruf als Tänzerin und Tanztherapeutin noch länger nicht ausüben können. Deshalb haben wir für sie ein Spendenkonto eingerichtet, um sie ganz praktisch zu unterstützen. Wir bitten um Eure Mithilfe.

Das Konto lautet: Alice Hagg, Kontonummer: 516 921 12012, BLZ: 12000

*Im Namen von Theater ASOU (Uschi, Lissa, Klaus, Monika, Michael, Uschi Mo),
Das andere Theater (Ed., Martin, Andrea, Caro, Katharina)
und seine Mitglieder
und Gernots FreundInnen*

diskurs

Motor für die Tanzszene

Ein Gespräch mit Walter Heun über integrative Konzepte und Leerstellen in Fördermodellen

Am 30. September beginnt die neunte Spielzeit des Tanzquartier Wien (TQW) unter der Programmierung des neuen künstlerischen Leiters Walter Heun mit dem Choreografischen Eröffnungsabend *Attached To You*.

Bereits das erste Programm zeigt Heuns Kommunikationsstärke durch eine Serie von Kooperationen und eine Finanzierungsbeteiligung durch das bm:ukk an der *Ersten Tanznacht Wien* am 10. Oktober mit 27 Performances von in Wien produzierenden freien KünstlerInnen. Eine weitere finanzielle Beteiligung des Ministeriums ist für ein Austausch-Projekt mit der Schweiz geplant. Umgekehrt wird sich Pro Helvetia finanziell an einer Serie über zeitgenössischen Tanz in der Schweiz im TQW beteiligen. Innerhalb der Pressekonferenz des TQW am 9. September tadelte Kulturstadtrat Mailath-Pokorny die Staatsoper, die in ihrer Aufgabe zeitgenössischen Tanz zu ermöglichen komplett ausfalle, freute sich aber über 6,5 Millionen Euro, die die Stadt Wien zur Zeit in den zeitgenössischen Tanz investiert.

Für die *gift* traf Barbara Stüwe-Eßl am 10. September 2009 Walter Heun zum Gespräch:

Barbara Stüwe-Eßl: Als Haus für freien Tanz und Performance wurde das TQW von der freien Szene erkämpft. In der Pressekonferenz hast du davon gesprochen, das TQW als Motor für die gesamte Tanzszene zu begreifen. Wie hast du vor die freie österreichische Szene im Haus zu integrieren?

Walter Heun: Im Ansatz das TQW zum Motor einer Tanzentwicklung zu machen, sehe ich die Idee, die Qualität unserer eigenen künstlerischen Arbeit im Sinne des Kuratierens und des Kontextualisierens und im Sinne auch des Exponierens von Tanz und Performance zum Motor einer Gesamtentwicklung zu machen. Insofern, als wir über diese Projekte versuchen auch so etwas wie ein Aushängeschild darzustellen und diese Leitfunktion, die so ein Haus hat – durch den Mittelansatz, der ja maßgeblich durch die Stadt Wien bereitgestellt wird, durch die Infrastruktur, durch die internationale Wahrnehmung –, auch einzusetzen, um auf unterschiedlichen Ebenen eine Szene zu befördern.

Mein Einstieg ist die *Tanznacht*, wo wir bereits in der Eröffnungsphase 27 verschiedene künstlerische Positionen aus Wien zeigen werden. Wir werden diese Tanznacht nicht nur nutzen, um das Wiener Publikum anzusprechen, sondern es zu einem Treffpunkt für Gesamtösterreich machen und internationale Veranstalter einladen, damit sie sich die Choreografen und die Szene anschauen. Sie sind nicht eingeladen für die Eröffnung, aber sie sollen vor allem zur *Tanznacht* kommen.

B. S.: Darauf bezieht sich wohl auch der explizite Verweis von Frau Dr. Siess bei der Pressekonferenz, dass sie sich von der Förderung eine verstärkte internationale Wahrnehmung erwartet.

W. H.: Ja natürlich. Anlässlich der Tanzplattform Austria habe ich mir überlegt, was kann man da an Zwischenformat machen. Die alle zwei Jahre stattfindende Choreographic Platt-

form Austria (CPA) ist mit abendfüllenden Produktionen ein Format, für das Veranstalter-Kollegen für drei Tage kommen müssen, um sich alle Arbeiten anzusehen. Wir dachten, es braucht ein Zwischenformat, bei dem man auch etwas in einer kurzen Form sehen kann. Aber, und das gibt es im Bereich der internationalen Plattform noch nicht, ich möchte das dann mit einer „pitching session“ kombinieren. Das ist eine Vorgehensweise, die im Film Regisseure an die Filmindustrie heranzuführen soll, indem Drehbücher und Film-Projekte vorgestellt werden und Filmemacher den Filmfinanzierern begegnen. Ich will versuchen dieses Modell auf den zeitgenössischen Tanz zu übertragen, damit die Möglichkeit besteht, an einem Abend viele verschiedene künstlerische Positionen zu sehen und am nächsten Morgen, auf unverbindliche Art auch Projekt-Ideen von einzelnen Künstlern vorgestellt zu bekommen, die sich auf die Zukunft beziehen. Dabei werden nicht fertige Produkte eingekauft und bei Interesse kann an der Projektidee gemeinsam weitergearbeitet werden.

B. S.: Die Ausschreibung für die *Tanznacht* stand unter dem Motto das breite Spektrum und die spannende Entwicklung des choreografischen Schaffens in Wien sichtbar zu machen. Werdet ihr das in Zukunft auf Österreich erweitern?

W. H.: Erstmal für die *Tanznacht* nicht, weil die CPA das österreichweite Profil hat. Diese erste *Tanznacht* ist auf Wien bezogen, es gibt ja auch eine Salzburger *Tanznacht*, die wollten wir jetzt nicht integrieren. Diese Entwicklung stammt aus der gemeinsamen Überlegung mit brut, zwischen den Häusern auch so etwas wie Transparenz zu ermöglichen. Es soll nicht wie in anderen Städten darum gehen, dass der künstlerische Leiter A, um sein Ego zu befriedigen, die Compagnien und Künstler, die beim künstlerischen Leiter B auftreten, nicht mehr in sein Haus lässt, weil er sein Profil wahren will. Wir wollen wirklich versuchen, auch im Sinne der Künstler eine Offenheit herzustellen und zu diskutieren, welche Art von Projekt ist hier gut aufgehoben, welche Art von Projekt ist im brut gut aufgehoben und das auch durchaus ergebnisoffen mit den Künstlern diskutieren.

B. S.: Ist eine Ausweitung auf andere Spielorte in Wien angedacht?

W. H.: Das ist die Frage, da können sich ja wieder andere Synergien ergeben. Ich denke bezogen auf die *Tanznacht* ist das jetzt erst mal ein schlüssiges Konzept zu sagen, man macht das in und um das TQW, am MQ-Gelände in verschie-

densten Institutionen des MQ, wie dem Dschungel, Quartier 21, Leopold Museum. Wir haben explizit gesagt nicht im brut, weil allein der Fußweg ins brut zu weit ist. Auf der anderen Seite wird die *Tanznacht* nächstes Jahr im brut stattfinden und sie werden in ihrem Umfeld versuchen, den Stadtraum zu erobern. Wäre schön, wenn sich so etwas wie eine österreichweite Anlaufstelle ergibt, so wie das bei der Berliner *Tanznacht* der Fall war, dass man sich einfach einmal im Jahr in Wien trifft.

B. S.: Dein Programm ist auch durch den Versuch geprägt, choreografisches Wissen aus der Vergangenheit wieder in die Gegenwart zu bringen, neu zu betrachten und zu schauen, wie das heute vermittelbar ist. Du hast eine Rekonstruktion der Produktion *Schwarz Weiß zeigen* von Gerhard Bohner aus dem Jahr 1983, die Ende der Spielzeit gezeigt werden soll, erwähnt.

W. H.: Die Arbeit von Gerhard Bohner war seine erste im freien Bereich. Er versuchte eine Produktion mit fünf Tänzern zu realisieren, hatte aber kein Geld und musste eine Soloarbeit machen. Er hat dann in dieser Arbeit versucht, die Instruktionen, die er normalerweise den Tänzern gibt, zu thematisieren. Das Stück hat dadurch einen Abstraktionsgrad erreicht, der zu dieser Zeit fast nicht denkbar war. Und gerade diese Radikalität des Ansatzes an der Grenze zwischen Tanz und Performance zu sehen und zu wissen das ist 1983 entstanden, könnte für uns, vor dem Hintergrund all der performativen Konzepte die wir in den letzten Jahren diskutiert und dekliniert haben, doch vielleicht auch einen interessanten Ansatzpunkt geben.

Man kann sich den Tanz in der Rekonstruktion aber auch nicht mehr so ansehen wie damals. Mit der Veränderung des Fernsehens, durch veränderte Sehgewohnheiten usw. sehen wir uns Tanz ganz anders als vor 26 Jahren an. Heute denken wir ganz anders über Tanz und Performance nach. Dinge, die heute als selbstverständlich betrachtet werden, z. B. dass verschiedene Formen von Präsenz auf der Bühne realisiert werden, da beispielsweise, dass jemand sich auf der Bühne verhält ohne etwas auszustellen, wären früher als Dilettantismus empfunden worden. Heute ist es selbstverständlich geworden, weil man die Wahrnehmungsprozesse einer Performance ganz anders reflektiert, da sich die Aufmerksamkeit jetzt sukzessive vom Autor auf den Betrachter verschoben hat. Wo entsteht das Stück letztendlich? Entsteht es im Konzept, oder im Kopf oder in der eigenen Geschichte des Autors oder entsteht es im Kopf des Betrachters und aus seiner Geschich-

Heute denken wir ganz anders über Tanz und Performance nach. Dinge, die heute als selbstverständlich betrachtet werden wären früher als Dilettantismus empfunden worden.

te? Da hat sich einiges verschoben in der performance-theoretischen Betrachtung. Aber es ist trotzdem interessant zu sehen und festzustellen, dass manches, was wir heute meinen neu zu schaffen, vor 26 Jahren vielleicht klarer gedacht war, oder ähnlich gedacht war, aber sich anders formuliert.

B. S.: Du planst am Ende der Spielzeit *Stückwerk* fortzusetzen und zu erweitern?

W. H.: *Stückwerk* finde ich ein gutes Format, weil ich erst mal erstaunt war über die Qualität der Arbeiten, die aus dem Workshopbereich des Tanzquartier entstanden eine Fortsetzung in künstlerischer Produktion erfuhren. Und es interessiert mich, wie können wir das TQW konzeptionell integrativ denken, wie können wir im Sinne von Krassimira Kruschkova, die die Theorie leitet, Katrin Roschangar, die Workshops und Trainings leitet und Sandra Noeth, die aus dem wissenschaftlich, dramaturgischen Feld kommt, gemeinsam das Haus gesamthaft denken. Und da finde ich *Stückwerk* einen schönen Ansatz, weil die Künstler sich z. T. aus den Workshop-Teilnehmern rekrutieren, dann Vorschläge einreichen bzw. vorstellen. Das ist ein interessantes Prozedere: Nicht viel Papier zu bedrucken und Antragsprosa zu verfassen für irgendwelche Kuratoren die das sowieso nicht lesen und aufgrund ihrer persönlichen Erinnerung vorangegangener Stücke entscheiden, sondern einfach in direkter Auseinandersetzung mit denen, die die Stückvorschläge machen, das Programm zu entwickeln. Den Projekttitel *Stückwerk* aufgreifend soll dann einer dieser fünf auch ein Werkstück machen.

B. S.: Für Dezember ist eine Arbeitstagung geplant, die sich mit dem Choreografischen auseinandersetzt. Kannst du dazu schon Näheres verraten?

W. H.: Die Idee ist eigentlich mit einem Pool von Denkern und Künstlern aus verschiedenen Bereichen ein diskursives Feld zu entwickeln, in dem das Feld wiederum aus dem Diskurs entsteht und den Diskurs entwickelt. Wir werden uns aus verschiedenen Blickwinkeln dem Choreografischen annähern. Die Idee ist nicht, wir als Veranstalter stellen das Projekt und

die Künstler sollen das unterfüttern, sondern wir wollen mit bestimmten künstlerischen Positionen eine Vorgabe machen, die dann von Wissenschaftlern aufgenommen wird. Gedacht ist, dass wir künstlerische Forschung gleichberechtigt mit wissenschaftlicher Forschung sehen und gegenseitige Fertilisationsprozesse in Gang bringen. Im Dezember soll erst einmal der Prototyp dieses Konzeptes entstehen.

B. S.: Was hat dich dazu bewogen mit Joint Adventures nicht nur künstlerische Projekte international zu vermitteln, sondern dich auch kulturpolitisch stark für Tanz zu engagieren?

W. H.: Ich war sechs Jahre lang der Geschäftsführer der Tanztendenz München. Was erst ein Kollektiv von fünf Choreografen war und später so etwas wie die Szenevertretung mit eigenem Produktionszentrum. Als Geschäftsführer der Tanztendenz war ich für Gastspiele von Münchner Choreografen verantwortlich. Tatsächlich ist mir im ersten Jahr gelungen 50 Vorstellungen zu organisieren. Aber ganz viele Dinge liefen auf dem Niveau einer Einnahmen-Teilung 70 % für die Künstler, 30 % für den Veranstalter. Dann wurde von den Veranstaltern vergessen unsere Plakate aufzuhängen und wir haben 70% von Nichts bekommen. Und in dem Moment muss man anfangen nachzudenken, sonst ist man im falschen Metier. Ich habe mir überlegt, wie ich es schaffe, Gastspiele zu organisieren, wenn es A) niemanden gibt, der sich für die deutsche Tanzszene interessiert und B) es nur ganz wenige gibt, die überhaupt in der Lage sind, ein Honorar zu zahlen. Dann kam es zur Gründung der Tanztendenz und über die Tanztendenz bin ich so etwas geworden wie ein „Szeneanwalt“.

Auch wenn ich derjenige war, der die Tanztendenz mit initiiert hat, die Satzungen mitgedacht, die erste Geschäftsführung übernommen hat, waren es natürlich fünf Choreografen, gefördert von der Stadt München, die das gegründet haben. Aber die Räume finden und ausbauen und die Choreografen überreden, sich zu trauen, den Mietvertrag angesichts der großen finanziellen Belastung für 1.000 m² zu unterschreiben, war mein Job. Im ersten Jahr haben wir bereits unheimlich viel von den Mietkosten refinanziert mit Vermietungen. Das

Interessante war nur, dass sich die Künstler im Moment der Entstehung der Kollektivstruktur fragen, wie kann ich davon profitieren. Aber wenn es darum geht, in die Kollektivstruktur zu investieren, damit es überhaupt für das Kollektiv etwas zu verteilen gibt, ist die Begeisterung sehr klein.

1989 habe ich das BRDance Festival initiiert um die Gastspieltätigkeit anzuregen. Die Münchner Choreografen meinten, das Festival zu veranstalten sei nicht Sache der Tanztendenz. Ich wollte das nicht fallen lassen und habe meinen Job in der Tanztendenz auf einen Halbtagsjob reduziert und meine eigene Firma gegründet, mit der ich das Festival durchgeführt habe. 19 Veranstalter aus ganz Deutschland haben sich beteiligt.

Ich bin ein Fan von Netzwerk-Organisationen im Verhältnis zu Mitglieder-Organisationen. Mitgliedsorganisationen tendieren dazu hierarchisch strukturiert zu sein, jemand wird gewählt, der vorne steht und ab dem Moment ruhen sich alle anderen auf dieser Person aus und sagen, die Person soll das in die Wege leiten und wenn die das dann nicht tut, zeigen alle mit dem Finger auf sie. Ich denke, diese hierarchischen Strukturen sind nicht wirklich produktiv, vielleicht auf der politischen Ebene, wenn es darum geht den kleinsten gemeinsamen Nenner zu formulieren und zu sagen, das ist was wir minimal brauchen, darauf können wir uns einigen. In diesem Sinne müssen wir auch die Ständige Konferenz Tanz sehen, die eher wie der Round Table Tanz als ein Netzwerk organisiert ist.

B. S.: In München gibt es ein neues Modell der Tanzförderung. Nicht nur Gastspiele und Wiederaufnahmen, sondern auch schöpferische Pausen von mehr als einem Jahr werden ermöglicht.

W. H.: Der Bayrische Landesverband für Tanz hat vor zehn Jahren Stipendien möglich gemacht, mit denen man als Choreograf zu Festivals fahren kann, oder Reisekosten, um andere Künstler in anderen Ländern kennen zu lernen ohne dass sofort ein Projekt entstehen muss. Dieses Thema des Research-Funds ist schon ewig virulent, es war nur für die Kulturpolitik immens schwer zu erkennen, was die Notwendigkeit ist, jemanden dafür zu fördern, dass er Ideen entwickelt. Das änderte sich mit dem neuen Kulturreferenten.

Das neue Fördermodell hat natürlich auch seine Leerstellen, etwa dass die Tanz-Förderung nach wie vor als reine Künstlerförderung gedacht ist. Es gab viele „Anwälte“ für eine Förderung unabhängiger Produktionseinheiten, im Sinne von Artsadmin in London, wo Produktionsbüros sich etablieren können, die dann mit den individuellen Künstlern zusammenarbeiten. Das ist es, was in anderen Ländern die Szene wirklich vorangebracht hat. Anne Teresa De Keersmaeker wäre heute nicht da, wo sie ist, wenn sie nicht Hugo De Greef als Produzenten und begleitendes Produktionsbüro gehabt hätte, der sie international herausgebracht hat.

Es besteht auch hier die Notwendigkeit einzelne Produktionsbüros zu fördern. Wenn die Produktionsbüros nicht in einer direkten Abhängigkeit von den Künstlern wären, für die sie gerade arbeiten, könnten sie sich international etablieren und irgendwann hätte das Produktionsbüro ein Label, mit dem es die Künstler fördern kann. Margarita in Brüssel ist mittlerweile ein Label und wenn Margarita einem Veranstalter etwas schickt, sieht er sich das genau an. Diese Büros existieren aber auch außerhalb der Produktionszeit eines Choreografen. Es bricht nicht alles zusammen, wenn einmal eine Förderung nicht kommt. Da steckt so viel Know-How dahinter, für eine ganze Szene.

Walter Heun, Jahrgang 1962, begann seine Laufbahn als Tanzveranstalter 1985 als Leiter der Tanztage München und Mitbegründer des Choreographen-Kollektivs Dance Energy. 1990 gründete er die Tanz- und Theaterproduktion Joint Adventures. Als Mitbegründer und Ko-Veranstalter der Tanzplattform Deutschland und Gründer der Tanzwerkstatt Europa knüpfte der promovierte Theaterwissenschaftler ebenso internationale Kontakte wie als Initiator des Dance Network Europe. Überdies fungierte er von 1999 bis 2004 als künstlerischer Leiter von luzerntanz. Programmplaner war er außerdem für die Festivals Nordrhein-Westfalen und Ideen des März.

In den ersten beiden Programm-Monaten sind folgende internationale Gäste eingeladen: Trisha Brown (USA, 2./3.10.), Saburo Teshigawara (Japan, 23./24.10.), Pierre Droulers (Belgien, 29./30.10.), Thomas Hauert (Schweiz, 13./14.11.) und Janes Jansa (Slowenien, 27./28.11.). Kroot Jurak und Vana Müller (15./16.10.), Kabinett ad Co/Paul Wenninger (5.-7.11.) und Second Nature/Christine Gaigg und Bernhard Lang (19.-21.11.) zeigen neue Produktionen.

Weitere Informationen und Programm: www.tqw.at

Wilde Hummel oder Grande Dame?

20 Jahre editta braun company

Die editta braun company feierte von 23.-26. September 2009 in der ARGE Kultur Nonntal mit einem umfangreichen Programm ihren 20. Geburtstag. Anfangspunkt dieser Festwoche war die Präsentation des Buches *Tanz. Kunst. Leben. 20 Jahre editta braun company* von Gerda Poschmann-Reichenau. Für Editta Braun ist das Buch eine Zwischenbilanz, nachdem sie das für sie selbst neue Bedürfnis „etwas zu hinterlassen“ entwickelt hatte. „Nicht in dieser vergänglichen, ephemeren Form der Stücke, die auf Video eben kaum leben können, sondern in Buchform, weil ich sicher gehen möchte, dass etwas übrigbleibt.“

Infos zu den wichtigsten Produktionen (mit Kurzbeschreibung, Kritiken, Cast- und Touring-Daten) führen durch das reich bebilderte Buch – nicht chronologisch, sondern thematisch den drei Strängen Zusammenspiel von Musik und Bewegung, private und feministische Ansätze und interkulturelle Ansätze folgend. Diese sind umrahmt von Reflexionen unter dem Titel ... *und wer macht den Tanz?* und Beiträgen über das Arbeiten in der editta braun company. Diese inhaltliche Ordnung ist erfrischend durchbrochen durch kleine und größere schriftliche Einsprengsel von Menschen, die die editta braun company durch die Jahre begleitet und ihre Wege gekreuzt haben. So schreibt etwa Beda Percht über Editta Brauns frühe Suche nach Unterschieden in den Kulturen, Wolf Junger schätzt sie dafür, „dass sie auch den Fundus der Postmoderne plündert, aber sich nicht fürchtet vor Gefühlen und Aussagen und Komik“ und Editta Braun gibt in *G'schichtln und Anekdoten* Schräges, Berührendes und Außergewöhnliches wieder. Über die Geschichte der Editta Braun und ihrer Company werden die letzten zwanzig, nein sogar dreißig Jahre auch allgemeiner historisch spürbar.

Die im Folgenden von Carolin Vikoler zusammengestellten Ausschnitte aus *Tanz Kunst Leben. 20 Jahre editta braun company* geben einen Einblick in das Arbeitskonzept der Company. Vertiefende Lektüre ist dringend empfohlen! (bast)

Lebendige Bühnenkunst gegen Entfremdung

Gerda Poschmann-Reichenau

Editta Braun ist Tänzerin, Choreografin, Künstlerin, mag sein eine „grande dame“, vielleicht auch eine „wilde Hummel“, wie andere sagen ... vor allem anderen aber ist sie ein Mensch. Als Mensch arbeitet sie mit Menschen und für Menschen.

Was banal klingt, ist wesentlich. Ist zentral für sie, für ihr schöpferisches Arbeiten und für die Ergebnisse dieser Arbeit. Menschlichkeit macht das Wesen ihrer Arbeit aus und prägt das Resultat, das – ganz menschlich – übrigens nie fertig ist, nie wirklich „Resultat“ und damit Objekt, sondern immer im Werden, Projekt.

Leben ist Werden, Veränderung. Die Unwiederholbarkeit macht den Augenblick lebendig, sie unterscheidet die Bühnenkünste von aller Konserve, von jeder Abbildung. Und bis zum Exzess treibt Editta Braun die Lebendigkeit ihrer „Produktionen“ noch nach der Premiere, die ein Zwischenstand ist von vielen, nicht mehr, nicht weniger. Geht sie dann auf Tournee, passt sie chamäleongleich das „Objekt“ den neuen Erfordernissen an, macht es damit zum Projekt und hält es lebendig.

Editta Brauns Tanzarbeit ist zutiefst menschlich, dadurch natürlich auch fragil, angreifbar, manchmal geradezu schutzlos ausgeliefert dem missgünstigen Blick, der Trends einfordert und Zeitgeist predigt. Naivität zu rügen glaubt und unverfälschte Ehrlichkeit meint. Editta Brauns Tanzarbeit ist menschlich und dadurch so unendlich anrührend, witzig, schonungslos offen und lebendig. Wie Menschen eben so sind. Menschen wie Editta Braun und Menschen wie die, mit denen sie arbeitet. Die Menschen, mit denen sie arbeitet, sucht Editta Braun sich nach künstlerischen Kriterien aus, natürlich, aber auch nach menschlichen. Der Virtuose, der technisch besticht, aber die Kollegen hängen lässt, wenn's drauf ankommt, hat keinen Platz in ihrer Truppe. Das Wort „Company“ steht dabei nicht für eine feste Truppe, auf mehrere Jahre engagiert und auf Gedeih und Verderb einander ausgeliefert. Wohl aber für einen gemeinsamen Weg, gemeinsamen Willen, für die Bereitschaft, füreinander einzustehen.

Vertrauen ist die Basis der gemeinsamen Arbeit. Editta Braun vertraut den Künstlern, mit denen sie zusammen arbeitet, vertraut ihnen in gewisser Weise auch das gemeinsame Projekt an. Sie weiß, wen sie sich auswählt, vertraut auf die Fähigkeiten, auf das kreative Potential jedes Einzelnen und lässt es zu, dass jede und jeder Beteiligte das Projekt zu seiner, zu ihrer Sache macht, glaubt daran und nimmt Anregungen, Kritik, Vorschläge ernst. Unterschiedslos. Wer dabei ist, hat auch etwas zu sagen. Das fordert jeden Einzelnen, jede Einzelne ungemein, das verleiht aber auch in hohem Maße Freiheit. Das macht das Glücksgefühl der Probenarbeit aus, die einmalige Atmosphäre in Improvisationen, die ihre Freiheit gewinnen aus dem immensen gegenseitigen Vertrauen. Und die Freiheit gesteht Editta Braun wie den anderen auch sich selbst zu bis zur letzten Minute, im Vertrauen auch auf die eigene künstlerische Intuition: Es gibt kein Tabu, Entscheidungen können widerrufen werden, wo nötig auch einen Tag vor der Premiere. Das Ganze wächst, entwickelt sich weiter und will nicht reduziert werden auf ein Produkt, sondern will leben.

Verantwortung trägt in dieser Art von künstlerischer Arbeit ein jeder, für sich natürlich, aber auch für das Ganze. Die Letztverantwortung jedoch übernimmt, und das ist mehr Geben denn Nehmen, natürlich Editta Braun. So gern sie Ideen, Elemente und Einfälle wie Geschenke annimmt und sich freut über Angebote, so genau prüft sie und so sicher platziert sie sie hier oder da im Gesamtgefüge, modifiziert und entwickelt sie weiter oder verwirft sie wieder. Editta Braun behandelt die Tänzerinnen und Tänzer nicht als Ausführende ihrer Ideen, sondern lässt sie Verantwortung für ihren jeweiligen Part tragen, nimmt Engagement an als Geschenk, nimmt ihre Mitarbeiter in die Verantwortung, ohne sich aber ihrerseits aus der Verantwortung zu stehlen. Editta Brauns Choreografien atmen den Geist, aus dem sie entstanden sind. Niemals wird abstrakter Formwille den menschlichen Impuls zudecken, aus dem sie entstanden sind. Damit stellt sie sich ganz bewusst gegen modische Tendenzen.

So frei sie selbst ist für Experimente und Ausflüge auf noch unbekanntes Terrain, so kompromisslos ist sie in ihrem unverkennbaren „Stil“, der weniger ein Stil ist als eine Grundhaltung, die Summe aus menschlichem Denken und Fühlen, nie reine Form. Immer neu, wie ihr neugieriger Blick auf immer neue Aspekte des menschlichen Daseins, und zugleich authentisch immer der Ihre. Ein Stil, der sich entwickelt und sich verändert mit wechselnden Themen, wechselnden Partnern aus verschiedensten Kulturen und Sparten, denen sie gerecht zu werden bemüht ist. So wie ein Gemälde unverkennbar die Handschrift des Malers trägt, von dessen Hand

es stammt, auch wenn Sujet und Technik, Farbpalette und Grund sich ändern.

Und weil Editta Braun ein politisch denkender Mensch ist, sind ihre Arbeiten politisch. Mal im engeren, mal im weiteren Sinne. Im weitesten Sinne politisch ist nämlich schon ihre Art der künstlerischen Arbeit: Mit Editta Braun zu arbeiten ist das erlebbar gemachte Gegenteil von Entfremdung.

„Ich ordne Ideen und Stimmungen in Zeit und Raum“

Auszug aus: Gerda Poschmann-Reichenau im Gespräch mit Editta Braun

Gerda Poschmann-Reichenau: Aber wenn du zurückdenkst an die Anfänge und vergleichst, wo du jetzt stehst, was hat sich auf der Tanzbühne verändert, was hat sich außen herum verändert am „Input“?

Editta Braun: Also, zunächst ist da die ganze Professionalisierung dieser jungen Kunstsparte. Am Anfang, das waren ja Amateurstücke, diese Naivität, dieses unbekümmerte Rauskotzen, das hatte ja viel mit der Studentenbewegung zu tun: Theater ist für jedermann machbar, Kunst ist zugänglich für alle, Kunst ist ein Instrumentarium für den politischen Kampf ... das ist natürlich dreißig Jahre her. Es hat dann eine Professionalisierung eingesetzt bis hin zum Perfektionismus. Die Kunstform hat sich ausdifferenziert, und in Österreich war man natürlich viel später dran, in Deutschland gab es das schon fünfzehn Jahre früher. Pina Bausch hat unglaublich tolle Stücke gemacht ab den siebziger Jahren, die schon sehr, sehr modern waren – aber, na gut, Österreich ist immer später dran. Und wir, die Vorgänge, waren eine der ersten Gruppen in Österreich, die ohne richtige Tanzausbildung Theater gemacht haben. Die wilden Hunde, das waren schon wir, in der Tanzszene.

Also einerseits die Etablierung einer Kunstform, und dann auch die Entwicklung der Produktionsweise: vom Kollektiv über die von mir klar geführte editta braun und company, wie das hieß, dann wieder zur Teamarbeit jetzt – das ist ein ganz schöner Bogen, der sich sehr organisch verändert hat, finde ich. Dann die Überschwemmung des Markts: zuerst Einzelkämpfer zu sein (wir waren unter den ersten, die überhaupt Subventionen bekamen auf dem Sektor), und jetzt ein völlig überschwemmter Markt zumindest in Europa: zu viele arbeitslose Tänzer, zu viele arbeitslose Choreografen, zu viele Projekte – gemessen an dem, was an Fördermitteln, aber auch an Publikum da ist.

Verändert hat sich natürlich auch die gesamte politische Situation, also der Verlust von Utopien. Wir haben ja geglaubt, dass wir die Welt retten können. Im Grunde meines Herzens war ich aber seit der Weltschmerz-Phase meiner Pubertät, so mit fünfzehn, als ich voll auf Jean-Paul Sartre und schwarze Kleidung abgefahren bin, pessimistisch. Von da an hat mich die pessimistische Weltsicht nicht mehr losgelassen, wenn ich genau hinsehe, auf die Welt. Hingegen, wenn ich auf mein eigenes Leben schaue, dann ist es da sehr hell. So halte ich mich in der Balance.

Aber die politische Situation hat sich massiv verschlechtert, global, gesamtpolitisch. Wobei das vielleicht auch ein bisschen zu kurz gedacht ist, immerhin ist der kalte Krieg aus und der Kommunismus am Ende, Mao ist als einer der größten Verbrecher des 20. Jahrhunderts enttarnt, mit Stalin und Hitler. Die Identifikation mit dem real existierenden Sozialismus ist als Lebenslüge entlarvt, für eine ganze Generation – dem habe ich mich auch gestellt. Die Welt hat sich massiv verändert.

Toll ist, dass ich gewisse Dinge hinüberretten konnte aus meiner Zeit der Sozialisierung. Womit sich junge Leute heute schwerer tun, was für unsere Generation aber einfach dazu gehört: eine stark feministische Sicht, Identifizierung mit Frauenthematen, aber auch das solidarische Denken, für jemanden eintreten, miteinander kämpfen. Also ein distanzierter Blick auf den Individualismus, der zumindest unsere westliche Welt beherrscht, und das breitet sich ja jetzt gerade massiv aus. Und diese Grundsolidarität ist ein Wert, der mir sehr wichtig ist. Das konnte ich hinüberretten aus dieser sehr widersprüchlichen Zeit der siebziger Jahre. Und das ist, glaube ich, in meinen Stücken auch heute noch sichtbar. Eine gewisse Menschenliebe.

Altweibersommerspinnfäden

Editta Braun

Es ist, wie wenn du aufwachst. Der Traum lässt sich fassen, nein, doch nicht, huscht vorbei, hinterlässt eine vage Spur,

ein Gespinst an kaum fassbaren Bildern, soeben noch erahnt, schon ist es vorbeigezogen. Das Gefühl ist stärker als das greifbare Bild. Oft fehlen die Worte, um zu benennen. Als ob du unter Wasser einem Tier hinterhergreifst, dessen Gestalt du gar nicht erfassen konntest, schon ist es wieder ins Dunkel abgetaucht. So geht es mir mit kreativen Einfällen – sie sind widerspenstig, kommen in den unmöglichsten Momenten, lassen sich schwer festmachen. Eine Flüchtigkeit wohnt ihnen inne, die ich respektieren muss: denn zu früh festgehalten und analysierend zerpfückt, verflacht die Idee und verliert ihren Kometenschweif. Also hülle ich mich in Geduld, lasse diese Bilder vage in mir ruhen, verflechte sie lose mit anderen Einfällen und vertraue darauf, dass sie im Probenprozess, im Proberaum ihren „richtigen“ Platz finden. Das ist die eine, die phantastische Seite kreativen Arbeitens.

Die andere ist Handwerk, know how. Ungezählte Tricks aus der Zauberkiste der darstellenden Künste können kühl kalkulierend eingesetzt werden. Wissen um den dramaturgischen Aufbau eines Stücks, um Rhythmus und Längen von Szenen, Übergänge. Wie den roten Faden schlingen, Brüche setzen, Atmosphärenwechsel planen. Wie die besten Seiten der TänzerInnen sichtbar machen, sie herausfordern, sie erblühen lassen, ihre Kreativität nutzen.

Reihenfolge und Struktur nochmals über den Haufen werfen, alles neu ordnen. Plötzlich hat sich dadurch die Definition der Charaktere um einen großen Schritt weiterentwickelt, die Türen für Inspiration und Detailsuche haben sich den DarstellerInnen wieder geöffnet, eine neue, lustvolle Etappe, kurz vor der Premiere.

Und dann die Musik! Sie vermag in höchstem Maße Einfluss zu nehmen – verfremden, irritieren, einlullen, manipulieren. Zaboitzeff'sche Kompositionen sind komplex. Einiges ist von Anfang an da, es ist ganz klar, diese Komposition gehört zu jenem Szenenblock. Aber manche Stücke irren herum, lassen sich nicht zuordnen, fliegen wieder raus. Auch hier: Gelassenheit ist angesagt. Stille tut im kleinen Proberaum oft gut, drängt sich auf. Und dann, im großen Saal, Leere. Diese kleine Pianomelodie, jetzt weiß ich, wo sie hingehört.

Wissen und Spüren – wir brauchen beides.

Gerda Poschmann-Reichenau (Hg.): *Tanz Kunst Leben. 20 Jahre editta braun company*
Books on Demand GmbH (2009); ISBN: 9783839102664

www.editta-braun.com

Im Rahmen des Festivals tanzwut ist die neueste Produktion der editta braun company *abseits* am 21.11. im KosmosTheater in Wien zu sehen.

Die gesellschaftliche Relevanz des freien Theaters

Dialogveranstaltungen anlässlich 10 Jahre Das andere Theater – Interessengemeinschaft Freie Theater Steiermark

Von Katharina Dilena

Zehn ereignisreiche Jahre hat Das andere Theater am Buckel, und ein solches Jubiläum soll man nicht ohne Beachtung vorüberziehen lassen. Eine ganzjährige Veranstaltungsreihe befasst sich daher in diesem Jahr mit der Frage nach der gesellschaftlichen Relevanz des freien Theaters.

Überall beherrscht die Krise den Diskurs, und innerlich stellt sich die Frage, worauf man verzichten wird, wo man sich beschneidet und was ein unerlässlicher Bestandteil des eigenen Lebens ist. Wir glauben, dass sich solche Fragen auch in größeren Zusammenhängen stellen. Es herrscht die landläufige Meinung, dass Kunst und Kultur keine überlebensnotwendigen Dinge sind. Naturgemäß können wir diese Ansicht nicht teilen und beziehen daher die Position, dass Kunst und Kultur Lebensmittel für eine aufgeklärte Gesellschaft sind. Dies gilt es zu sich zu nehmen, zu genießen und zu reflektieren.

In wirtschaftlich und politisch unübersichtlichen Zeiten wird es immer wichtiger, die soziale, gesellschaftliche und politische Relevanz freier Theater sichtbar und für die Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Das freie Theater bietet auf unterschiedlichsten Ebenen Möglichkeiten zur Kommunikation und Partizipation – nicht nur für die am Produktionsprozess Beteiligten, sondern auch für das Publikum bzw. am gesellschaftlichen Prozess interessierte Personen. Daher lud Das andere Theater alle am System Beteiligten ein, dieses Jubiläumsjahr für eine breite Diskussion zum Thema zu nutzen, um gemeinsam aufzuzeigen, inwiefern das freie Theater zu einer demokratischen Gesellschaft beiträgt.

Eine Fahrt ins Blaue

Auftaktveranstaltung zu 10 Jahre Das andere Theater

Am 14. März gegen 10:30 Uhr versammelten sich die Mitfahrenden am Parkplatz neben der Grazer Oper. Der Bus stand schon bereit und es konnte losgehen – ab ins Blaue!

Besonderen Mut erwies Tasos Zembylas (IKM – Institut für Kulturmanagement, Wien), der als einer der ersten „Buslektoren“ sein Impulsreferat mit dem Titel *Die Zukunft des freien Theaters*¹ während der Fahrt vortrug. Zwei, drei Kurven

trennten uns nach seinen Schlussworten noch von unserem Zielort – der Heurigenschenke Zum Sterngucker. Strahlender Sonnenschein begrüßte die Reisenden und alle waren sichtlich erfreut über die schöne Aussicht, die gute Luft und die lockere Atmosphäre. Nach einer kurzen Pause folgte der zweite inhaltliche Teil der Reise. Im Gespräch mit Ed. Hauswirth (Vorstandsmitglied von Das andere Theater) lieferte Florian Malzacher (Dramaturg steirischer herbst) einen Abriss über die Produktionsbedingungen im deutschsprachigen und im internationalen freien Theater².

Nach so viel geistigem Input war es Zeit, auch für das leibliche Wohl der Mitfahrenden zu sorgen, und so schritten alle zu Tisch, wo schon eine wunderbare Brettljause auf uns wartete. Während des Essens und beim anschließenden Verdauungsspaziergang durch die schöne Oststeiermark war noch viel Zeit zum Diskutieren, sich Kennenlernen und Ideen austauschen, bis es schließlich mit dem Bus wieder zurück nach Graz ging.

Für Das andere Theater war es nicht nur eine gelungene Auftaktveranstaltung zum Jubiläum sondern auch eine sehr produktive. Den Mitfahrenden wurde ein Austausch mit KulturbeamtenInnen, KulturjournalistInnen, KulturbeirätInnen, KulturtheoretikerInnen und Kulturschaffenden ermöglicht. In gemütlicher Atmosphäre konnten Fragen geklärt und Informationen ausgetauscht werden.

Die prekären Freiheiten im freien Theater

Studienpräsentation in Kooperation mit der KSG Steiermark Kultur Macht Mensch

In den Räumen der Kultur Service Gesellschaft in der Glacisstraße 69 in Graz fand am 13. Mai eine lebhaft geführte Podiumsdiskussion mit dem Titel *Prekäre Freiheiten* statt.

Unter der Leitung von Wolfgang Kühnelt (pretty commercial) diskutierten Sabine Muhar, SchauspielerIn und Vorstandsmitglied der IG Freie Theaterarbeit, Monika Klengel vom Theater im Bahnhof und Martin Horn, Theater Mundwerk und Vorstandsmitglied von Das andere Theater. Anhand der Studie *Prekäre Freiheiten. Arbeit im freien Thea-*

terbereich in Österreich von Sabine Kock wurde an diesem Nachmittag ein Überblick über die Situation von freien SchauspielerInnen gegeben. Fragen der Sozialversicherung, der Arbeitslosenversicherung und die Forderung nach einer Anpassung des Schauspielergesetzes dominierten sowohl die Statements vom Podium wie auch die zahlreichen Wortmeldungen aus dem Publikum.

Die gesellschaftliche Entwicklung hin zu immer kurzfristigeren Beschäftigungsverhältnissen, die vielen „neuen Selbstständigen“ und die geringen Verdienstmöglichkeiten – insbesondere für Frauen – machen die schon seit längerem prekär lebenden freien SchauspielerInnen zu einer Gruppe, die für Kunst- wie auch für SozialpolitikerInnen von besonderem Interesse sein sollte. Oder wie drückte es Monika Klengel so treffend aus:

Würde man ‚den armen Poeten‘ neu malen, wäre er eine alleinerziehende Frau mit Kindern, das Manuskript ein Laptop, die Möbel aus Angebotskäufen, das Zuhause ist der Arbeitsplatz, der Arbeitsplatz das Zuhause.

Am Ende der Veranstaltung zogen allerdings Klengel, Muhar und Horn unisono die Bilanz, dass es sich auf jeden Fall lohne, mit den „prekären Freiheiten“ des freien Theaters zu leben. Die Forderungen, die vom Podium und vom Publikum kamen, wurden von Sabine Muhar dokumentiert, um sie unter anderem bei der Konferenz von Kunstministerin Claudia Schmied im Juni 2009 in Wien zur Sprache zu bringen.

Die Relevanz des freien Theaters

Dialogveranstaltung im Rahmen von bestOFFstyria 09

Im Rahmen des bestOFFstyria Festivals der freien Theater fanden sich am 9. September VertreterInnen des freien Theaters wie auch des Stadttheaters zu einer Podiumsdiskussion zusammen. Unter der Leitung von Juliane Alton diskutierten Jürgen Flügge (Intendant), Martin Horn (Das andere Theater, Theater Mundwerk), Andreas Karlaganis (Schauspielhaus Graz), Kai Merken (Sophiensaele Berlin), Haiko Pfost (brut Wien) und Marianne Vejtisek (ehem. Kuratorin).

Destilliert man die Wortmeldungen der Diskussion rund um die Relevanz des (freien) Theaters, so könnte man sagen:

Die Relevanz liegt im Suchen neuer formaler Mittel um Themen zu transportieren so wie neuer Formen des diskursiven Verhaltens mit dem Publikum. Entpolitisierung, Angepasstheit, Ironie und Zynismus und eine gewisse Konsumhaltung sollten überwunden werden. Ist Theater kein öffentlicher Vorgang mehr – so Jürgen Flügge – hat es seine Relevanz verloren. Die Polarität zwischen Stadttheater und freiem Theater sei jedoch nicht mehr als solche aufrecht zu erhalten, die Wahlmöglichkeiten für Gruppen frei zu agieren, sich an (Ko-)Produktionshäuser anzubinden oder mit den sich öffnenden Stadttheatern zusammenzuarbeiten seien heutzutage größer. Vielmehr gehe es um die Fragen, für welche Öffentlichkeit und an welchen Aufgaben man arbeite. So habe es sich etwa das Schauspielhaus Graz zur Aufgabe gemacht, als Stadttheater repräsentativ für alle Zuschauerschichten da zu sein, was wiederum die Bewegungsfreiheit und Flexibilität einschränkt. Umgekehrt könnten freie Theater sich ihr Publikum aussuchen, gezielt mit ihm arbeiten, Ideen und Ästhetiken länger verfolgen, sich mit der Stadt eingehender auseinandersetzen.

So unterschiedlich die Produktionsbedingungen im freien und im Stadttheater auch sein mögen, so sind sie doch durch ähnliche monetäre und strukturelle Einschränkungen gekennzeichnet: den Druck, in kurzer Zeit fertige Stücke liefern zu müssen, die Unmöglichkeit während der Proben alles in Frage zu stellen, zu riskieren, zu scheitern.

Die Freiheit des freien Theaters bestünde darin, so Monika Klengel vom Theater im Bahnhof, selbst definieren zu können, wie man seine Projekte anlegt, welchen Zeitrahmen man wählt, welche Orte und Produktionsbedingungen. Doch fallen auch die Zeit zum Recherchieren, die Freiheit, den Augenblick und Zufälligkeiten zu nutzen und im Prozess einmal alles „gegen die Wand zu fahren“ oft dem Mangel an Eigenkapital zum Opfer, durch das man Durststrecken überwinden könnte. Edith Draxl (uniT) und Martin Baasch (mousonturm) sehen die Strukturen in Österreich und Deutschland im Mangel an Demokratie begründet, der Hierarchien nicht abbaut sondern weiterhin fördert. Dies habe auch Einfluss auf Fragen der Förderpolitik, etwa jener der in Deutschland und Österreich gängigen Gießkannenförderung, die Althergebrachtes weiter fördert und für Junge immer weniger vom Kuchen überlässt. Vielmehr wünsche man sich ein sorgsames Evaluationssystem, d. h. eine Gruppe von Menschen mit künstlerischem Auge, die Vorstellungen besuchen und darüber reflektieren. Das Risiko schlecht beurteilt zu werden, nehme man gerne in Kauf, wenn man sich endlich ernst genommen fühle und die Chance bestehe, Förderungen in einer angemessenen Höhe zu bekommen. Wirkliche Autonomie sei dann erreicht, wenn KünstlerInnen frei wählen können, wo und mit wem sie produzieren.

Und weiter im Programm ...

Am 1. Dezember laden wir alle LeserInnen der *gift* sehr herzlich zu unserer Geburtstagsfeier ins TTZ – Tanz & Theater Zentrum Graz, Viktor-Franz-Straße 9, 8051 Graz ein!

Die Publikation *10 Jahre Das andere Theater* erscheint im November³. Sie wirft einen Blick auf die Anfänge des Vereins und auf die Veranstaltungen des Jubiläumsjahres, das unter dem Motto *Die Relevanz des freien Theaters* steht. Neben Beiträgen von Tasos Zembylas und Florian Malzacher kommen vor allem die Theater selbst zu Wort und stellen ihre Arbeitsweisen und Schwerpunkte vor. Abgerundet wird das Bild durch die Ergebnisse einer Studie zu den Strukturen freier Theaterarbeit in der Steiermark und durch Beiträge unserer Kooperationspartner IGFT, LAUT! und theaterland steiermark.

Rückblick auf 10 Jahre Das andere Theater

Von Andrea Egger-Dörres

In Graz formierte sich Anfang der 90er Jahre durch die Unterstützung des damals amtierenden Kulturstadtrates Helmut Strobl eine vielfältige freie Theater-Szene. Neben der finanziellen Förderung unterstützte er die künstlerische Arbeit dieser Formationen auch durch Strukturangebote, indem die Stadt Graz einen Veranstaltungsraum anmietete – das THEATRO in der Neubaugasse – und zusätzlich kostenlos nutzbare Proberäumlichkeiten in der Orpheumgasse. Diese Maßnahmen bildeten die Grundlage für die stetige Entwicklung bzw. für das Entstehen einer vielfältigen freien Theaterlandschaft in

Graz – allerdings gab es so gut wie keinen (künstlerischen) Kontakt bzw. Austausch der Theaterschaffenden untereinander.

Um auf die künstlerische Arbeit der freien Theater in Graz gemeinsam aufmerksam zu machen, wurde im Jänner 1999 von vier Grazer freien Theatern (Theater im Bahnhof, MEZZANIN-Theater, Theater am Ortweinplatz und Steinbauer&Dobrowsky) unter der Bezeichnung Das andere Theater eine Plattform konstituiert, mit dem Ziel, sich für die Anliegen des freien Berufstheaters in Graz einzusetzen und mit einem gemeinsamen *Spielplan für Graz* das Publikum auf die Theater-Veranstaltungen aufmerksam zu machen. Im Dezember desselben Jahres konstituierte sich die Plattform offiziell zum Verein Das andere Theater, Interessengemeinschaft Freie Theater Steiermark.

Der Vereinsgründung waren zahlreiche Treffen der freien Theaterszene vorausgegangen, die einerseits der Vernetzung und der persönlichen Kontaktnahme der Theaterschaffenden untereinander dienten, andererseits wurden aktuelle kulturpolitische Themen und Anliegen diskutiert, theaterrelevante Informationen ausgetauscht und kulturpolitische EntscheidungsträgerInnen zu Gesprächsrunden eingeladen.

Seit Jänner 1999 erscheint regelmäßig alle zwei Monate ein Spielplan als Wandkalender, der mittlerweile durch einen Tageskalender und einen *inszene*-Informationsfolder erweitert wurde, um regelmäßig auf die künstlerische Arbeit der freien Theater aufmerksam zu machen, die Präsenz der freien Theater in der Öffentlichkeit zu erhöhen, Informationen an das theaterinteressierte Publikum zu geben und auch neues Publikum auf die Arbeit des freien Theaters in der Steiermark aufmerksam zu machen. Unter www.dasanderetheater.at ist der Spielplan auch online abrufbar.

In Zusammenarbeit mit dem Kulturamt der Stadt Graz und mittels Eigenleistungen der freien Theater erfolgte im Herbst 1999 die Renovierung der von der Stadt Graz ange-

Katharina Dilena studierte Kunstgeschichte und Spanisch in Graz und Kulturmanagement am IKM in Wien. Seit Jänner 2009 vertritt sie Andrea Egger-Dörres als Geschäftsführerin des Vereins Das andere Theater. Als Mitglied der IG Tanz Steiermark und von tanzplatzgraz setzt sie sich außerdem für den Tanz in der Steiermark ein und organisiert seit letztem Jahr das Nachwuchsfestival SPRUNGBRETT TANZ im TTZ Tanzsommer.

¹ Der Text *Die Zukunft des freien Theaters* von Tasos Zembylas wird im November in der Publikation *10 Jahre Das andere Theater* erscheinen.

² Vgl. dazu: Florian Malzacher, *Ein Künstler, der kein Englisch spricht, ist kein Künstler. Die Produktionsform bestimmt das Produkt – wo steht das postdramatische Theater?* In: TheaterHeute, Ausgabe 10, 2008, S. 8-13.

³ Bestellungen: Das andere Theater, Tel.: 0316 72 02 16 oder per E-Mail: dasanderetheater@utanet.at, bzw. erhältlich beim Fest der IGFT am 13.11. in Wien sowie beim Fest von Das andere Theater am 1.12. in Graz

mieteten Proberäumlichkeiten in der Orpheumgasse, die von Das andere Theater verwaltet werden. Das DAT-Büro im Probehaus für freie Theater hat sich als Anlauf-, Service- und Informationsstelle für die Theaterschaffenden selbst (Hilfestellungen, Support, Kontakte, Vernetzung von Kulturinitiativen, Sachfragen, etc.) etabliert, andererseits auch als Informationsstelle für Theaterinteressierte, PressevertreterInnen und Kulturverantwortliche. Anfragen von VeranstalterInnen bzgl. Produktionen und SchauspielerInnen etc. im Plattformbüro werden an Theaterschaffende weitergeleitet, mit dem Ziel, Produktionen öfter zeigen zu können und vermehrt Job- und Verdienstmöglichkeiten für SchauspielerInnen zu erschließen.

Da das THEATRO als Veranstaltungsort für freie Theater nach einigen Jahren aufgrund von sowohl mietrechtlichen als auch frequenztechnischen Problemen von der Stadt Graz aufgegeben wurde, hat sich das Probehaus für freie Theater auch abseits der Probertätigkeit als Treffpunkt der freien Theaterschaffenden etabliert. Allerdings wurde die Auflösung des Mietvertrages mit dem THEATRO für die freien Theaterschaffenden zu einem massiven Problem, da nun ein leistbarer Veranstaltungsort fehlte, wo sie ihre experimentellen Produktionen und Performances präsentieren konnten. Das andere Theater suchte gemeinsam mit den Theaterschaffenden nach einer Lösung. Zwischenzeitlich fand das Genre Kindertheater im FRida&freD Kindermuseum einen Aufführungsort, experimentelle Produktionen und auch Tanzproduktionen hatten allerdings massive Probleme, geeignete und auch leistbare Veranstaltungsorte zu finden. Im Jahr 2004 mietete Das andere Theater in Zusammenarbeit mit dem Land Steiermark/Kultur ein Tageskontingent in einer ehemaligen Produktionshalle – dem KRISTALLWERK in Graz-Gösting, heute TTZ – Tanz & Theater Zentrum Graz – an, um das prekäre Platzproblem für die freien Theaterschaffenden zu lösen. Parallel dazu wurde ein Technik-Pool eingerichtet, der den Theaterschaffenden

die Nutzung von qualitativem technischem Equipment zu leistbaren Konditionen ermöglichte.

Seit 2004 findet das bestOFF-Festival der freien Theater statt. Mit dem Festivalveranstalter theaterland steiermark existiert eine enge Zusammenarbeit – im Rahmen des Festivals werden jedes Jahr Diskussionsrunden zu brisanten kulturpolitischen bzw. theaterrelevanten Themen organisiert.

Seit einigen Jahren setzt sich Das andere Theater dafür ein, dass fixe Arbeits- und Produktionsstrukturen auch für freie Tanzschaffende in Graz geschaffen werden. Durch eine bauliche Erweiterung des Probehauses der freien Theater wird dieser Bedarf ab Mitte 2010 nun auch abgedeckt werden. Die „Tanzebene“ soll einerseits Arbeits- und Produktionsstätte für die Grazer TänzerInnen sein, andererseits aber auch ein Treffpunkt für den theoretischen Diskurs und Austausch untereinander.

Das andere Theater war in den zehn Jahren seines Bestands aber auch immer wieder kulturpolitisch gefordert, wenn es darum ging, die Interessen der freien Theaterschaffenden gegenüber den kulturpolitisch Verantwortlichen einzufordern bzw. zu vertreten. Mehrmalige Eingaben und Petitionen wurden gemacht, wenn es darum ging, dass finanzielle Mittel aus dem ohnehin karg bemessenen Kulturbudget in Projekte investiert wurden, die abseits von Beiräten und Jurys freihändig von den KulturpolitikerInnen von Stadt und Land vergeben wurden. Diese kulturpolitischen Eingaben führten zwar nicht immer zu einer Stornierung dieser Projekte, jedoch meist zu breit angelegten öffentlichen Diskussionen darüber und zu einigen Presseberichten.

Die bisher gesetzten Maßnahmen und kulturpolitischen Initiativen des Vereins Das anderen Theaters haben einerseits zu einer Vernetzung der freien Theater untereinander beigetragen, andererseits wurden auch dringend notwendige Strukturverbessernde Maßnahmen realisiert. Es bleibt aber noch viel zu tun!

Andrea Egger-Dörres: Studium der Geschichte und Kunstgeschichte in Graz; Doktoratsstudium der Geschichte (Thema: Amateurtheater in der Steiermark); Abschluss 1996; danach Projektarbeit im Kultur und Jugendbereich; 1997-1998: Projektarbeit bei der IG Kultur Steiermark; 1999: Aufbau der Plattform Das andere Theater – IG Freie Theater Steiermark; Übernahme der Geschäftsführung; 2000-2005: Presse- und Öffentlichkeitsarbeit für Theaterland Steiermark. Seit Jänner 2009 in Karenz

Netzwerke sind kein perpetuum mobile

Überlegungen zu Netzwerken

Inspiriert durch eine Podiumsdiskussion zum Thema *Vernetzung in Theater und Tanz* am 11. September im Rahmen von bestOFFstyria¹, motiviert durch die aktuell in der „IMAG zur sozialen Lage der KünstlerInnen“ (siehe letzte *gift*) immer deutlicher werdende Notwendigkeit der effizienten Vernetzung und Abstimmung der IGs untereinander im Kulturrat Österreich, und auf der Basis des meine letzten zehn Jahre begleitenden Forschungs- & Praxisthemas.

Von Sabine Prokop

Netzwerke sind zu einem immer bedeutenderen Instrument der Zivilgesellschaft geworden. Sie dienen unter anderem der gegenseitigen Stärkung im Austausch und bieten Gelegenheit Strategien zu entwickeln um gezieltes Lobbying zu betreiben – und dann auch Erfolge gemeinsam zu feiern. Netzwerke entstehen oft in oder aus Projekten, denn vor allem gemeinsames Tun verbindet nachhaltig.

Netzwerkstrukturen haben in der Zivilgesellschaft frühere Formen der Ordnung abgelöst. Es gibt wesentlich mehr und vor allem größere Netzwerke als früher. Zugleich gibt es weniger solidarische Gemeinschaften und weniger eindeutig hierarchische Beziehungen. Strukturelle Hierarchien spielen in Netzwerken keine bedeutende Rolle. Netzwerke sind sozusagen gleichwertiger. Zwischen den einzelnen Teilnehmenden bestehen gegenseitige Abhängigkeiten, somit auch von denen, die „machen“ – und damit automatisch Macht haben, was wieder eine gewisse hierarchische Struktur herstellt. Das Netz bricht aber nicht zusammen, wenn ein – und sei es ein zentraler – Knoten ausfällt.

Der Erhalt von Netzwerken braucht verschiedenste Ressourcen, um das Gleichgewicht von Geben und Nehmen nicht ins Wanken zu bringen. Diesen Ressourcen und der Frage, wie Netzwerke eigentlich funktionieren, wird im Folgenden nachgegangen.

Strukturen

Bei ihren Aktivitäten sind Netzwerke infolge ihres Aufbaus und ihrer Kommunikationswege immer wieder in Schleifen gefangen: es gibt Wiederholungen – was zugleich das Risiko des Scheiterns verkleinert. Allerdings ist Planung beziehungsweise Durchführung ebenfalls nicht geradlinig möglich, denn auch dabei werden die vielfältigen, möglichen Wege im Netz, die Schleifen wirksam – und die kosten Zeit. Und sie

führen manchmal zu merklich anderen als den ursprünglich geplanten Ergebnissen.

Eine notorische Schwachstelle ist die Schnittstelle zur Umsetzung, besonders dann, wenn Netzwerke nicht von EntscheidungsträgerInnen der Umsetzungsinstitutionen gebildet werden. Netzwerke jedoch, die eine zu hohe Nähe zur Umsetzung haben, werden wiederum in (zu) großem Ausmaß durch die Umsetzungs-Strukturen fremdbestimmt. Zielführend wären hier handlungsstarke Kooperationen, die auch gesellschaftlich wichtige Entscheidungen beeinflussen können.

Gesamtgesellschaftlich gesehen gehen politische Änderungen erfahrungsgemäß eher im Schnecken tempo voran, deshalb muss in Netzwerken (ebenso wie in Projekten und Initiativen) darauf geachtet werden, dass sie sich nicht durch das nach außen gerichtete Vorantreiben innen zerreißen. Für mit wenig eigenen Ressourcen versehene Netzwerke ist es besonders unentbehrlich Zugriff beziehungsweise Möglichkeit zur Mitnutzung der infrastrukturellen Ausstattung etablierter Einrichtungen zu haben. Ganz in traditionelle Institutionen eingebundene oder ihnen nahe stehende Netzwerke stoßen hingegen im Allgemeinen bald auf „Grenzen der Handlungsoptionen“ durch Einhaltung der „Spielregeln“ zumindest nach außen. (Vgl. Babka et al. 2004)

Um die nötige Energie beispielsweise für Interessenvertretung zu erhalten, empfiehlt Andrea Mayer-Edoloeyi von FIFTITU% die Politik der kleinen Schritte. Diese sind hilfreich um sich immer wieder selbst der Sinnhaftigkeit zu versichern – aber auch um der Öffentlichkeit immer wieder klar zu machen, welche Schritte notwendig sind. Kleine Erfolge bringen Energie. Prinzipiell geht es dabei jedoch sehr wohl um radikale Veränderungen.

In der Mitte eines Netzwerks sind die, die das Wissen, den Willen und das Ziel vor Augen haben und sich darum kümmern, also auch Ideen und Konzept entwickeln, Aktivitäten planen – meist ein kleiner, überschaubarer Kreis. Be-

sonderes Augenmerk ist auf die Vernetzung zwischen den Generationen zu legen, da das vorhandene, oft informelle Wissen verloren gehen kann, wenn die AkteurInnen wechseln. Das Zurücktreten der GründerInnen oder die Ablöse der BetreiberInnen, also der Generationenwechsel, das Loslassen an (nicht zwingend altersmäßig) Jüngere mit den damit verbundenen strukturellen Veränderungen ist eine in immer mehr Netzwerken aktuelle und sehr spannende Aufgabe.

Neben den zentraleren Personen gibt es die, die gegebenenfalls mitgestalten und sich mit dem Wissen, Willen und Ziel, also dem Gemeinsamen und seinen Strukturen identifizieren. Im Außenbereich finden sich dann mehr oder weniger peripher Interessierte. Über persönliche Kontakte der Teilnehmenden eines Netzwerks kann dieses wiederum mehr oder weniger eng mit anderen Netzwerken verbunden sein. Diese Ebene ist dann das, was eigentlich als Vernetzung bezeichnet werden sollte und nicht diese Zentrum-Peripherie-Struktur samt gemeinsamem Wissen, Willen und Ziel aufweist.

Ressourcen

Netzwerke brauchen viel Pflege. Zeit, Geld und Nerven müssen aufgewendet werden. Die über weite Strecken ehrenamtlich geleistete Arbeit des Sich-Kümmerns grenzt (zu) oft an Selbstausbeutung. Solche „Knochenarbeit“ ohne entsprechende Honorierung schadet letztendlich dem ganzen Netzwerk. Die Honorierung muss jedenfalls in Wertschätzung und Anerkennung ausgedrückt werden, Bezahlung schadet aber auch nicht. Und die Arbeit soll lustvoll bleiben.

Virtuelle Vernetzung benötigt ebenfalls viele Ressourcen, auch wenn es auf den ersten Blick anders aussehen mag. Läuft die Kommunikation im Netzwerk digitalisiert über Mailinglisten oder website-Foren, dann braucht es dafür klare Regeln, die sowohl gemeinsam als auch nach und nach gebildet werden, dazu als nur schwer entbehrliche Ergänzung reelle Treffen. Falls etwa ein E-Mail-Newsletter herausgegeben wird, dann ist ebenso die Ergänzung durch Veranstaltungen „zum Angreifen“ unerlässlich für den ausgewogenen Energiefluss zwischen den BetreiberInnen und TeilnehmerInnen. Eine Homepage haben inzwischen viele, ihre Wirkung ist im lokalen Bereich zwar eher schwach, als überregionales Vernetzungsinstrument hingegen sehr zu empfehlen.

Netzwerke sind also Strukturen, die durch die Energie der BenutzerInnen erhalten werden und es müssen gemeinsam Wille, Wissen und Ziel vorhanden sein. Netzwerke funktionieren dann gut, wenn das Gemeinsame etwas echt Verbindliches – und gleichzeitig Freiwilliges ist, gestützt durch

grundlegendes Vertrauen ineinander. Wenn der gemeinsame Wille und das (Projekt-)Ziel weg sind, dann ist auch das Netzwerk als solches weg. Das ist immer wieder bei jenen zu beobachten, die projektbegleitend geschaffen werden (fast jedes – geförderte – Projekt hat beziehungsweise braucht ja inzwischen einen Vernetzungsaspekt). Nach dem Ende eines Projekts gibt es unter Umständen noch eine Zeit lang eine vor sich hin vegetierende Mailingliste, doch es existiert kein nachhaltig lebendiges Netzwerk. Persönliche Kontakte bleiben zwar bestehen, sie brauchen jedoch ebenfalls ihre entsprechende Pflege.

Es stellt sich daher die Grundsatzfrage, wessen Aufgabe es eigentlich ist, für die Nachhaltigkeit solcher Netzwerke zu sorgen? Woher sollen sie die zu ihrem Erhalt notwendigen Ressourcen bekommen? Mit Vernetzung wird oft suggeriert: Es ist ohnedies alles in Ordnung. Dem ist aber nicht so.

Miteinander

Renate Lang vom Max Plank-Institut hat festgestellt, dass das Wichtigste nach dem Vernetzen und Verbinden das Verbünden ist. Die Frage dabei ist, mit welchem Ziel und aus welcher Motivation heraus man/frau sich verbünden will. Genau so wichtig wie das Bilden von Allianzen ist die Grenzziehung: Ein- und Ausschluss schafft erst Identität. Und Grenzen ziehen beugt einem Energieverlust durch Ausufern vor.

Frauen schließen in ihren Netzwerken nicht gern aus, sie integrieren lieber, meint Marie Sichtermann. Für Männernetzwerke ist das Ausschlusssthema hingegen keinerlei Tabu. Männer lernen in ihren Netzwerken offene und informelle Hierarchien kennen und (be)achten, suchen einen eigenen Platz, orientieren sich auch nach den Aufstiegschancen – was in Frauennetzwerken ebenfalls tabuisiert ist. In old-boy-networks gibt es Initiationsrituale, es geht um das Anpassen, das erotische Spiel des Netzwerkens, um das Lernen, zuerst zu geben und dann zu nehmen. Das machen Männer meistens unter Ausschluss von Frauen. Und da das Phänomen der Männerbünde in Entscheidungsgremien gegenwärtig keinesfalls als überwunden gelten kann, besteht die dringende Notwendigkeit der Zusammenschlüsse und der Vernetzungen von Frauen.

Viel stärker als traditionelle Institutionen arbeiten Netzwerke über die so genannte paradigmatische Steuerung (vgl. Fürst 2002: 13): Das heißt, dass sie um Handeln zu beeinflussen vor allem auf das Einwirken auf Denk- und Deutungsmuster setzen. Dafür ist neben der Bereitschaft seitens der EmpfängerInnen, sich beeinflussen beziehungsweise beraten zu

lassen, das Vertrauen in die SenderInnen der Botschaften und Inhalte ausschlaggebend – Informationen aus gut bekannten Netzwerken glaubt man/frau eben lieber und schneller. Paradigmatische Steuerung, also die gezielte Beeinflussung von Haltungen und daraus resultierenden Aktivitäten, funktioniert deshalb auch in der Zivilgesellschaft über Netzwerke – die ja prinzipiell auf Vertrauen basieren – besser als über traditionelle Institutionen. Für Interessenvertretungen ist es dementsprechend sehr sinnvoll wenn auch zugegebenermaßen nicht immer einfach, EntscheidungsträgerInnen zumindest peripher einzubinden, das heißt: mit zu vernetzen und eine gemeinsame Vertrauensbasis herzustellen um möglichst das Handeln zu verändern.

Der Verlust von Solidarität wird im Allgemeinen und auch speziell in Netzwerken oft bekräftelt. Netzwerke sind aber keine Solidargemeinschaften sondern Interessengemeinschaften, wie Juliane Alton betont. Wer einem Netzwerk angehört, hat zwar mit mindestens einem anderen Knoten eine Verbindung, aber keineswegs sind alle mit allen verbunden – wie es etwa in einer solidarischen Gemeinschaft der Fall wäre. Grundsätzlich kann also in einem Netzwerk Solidarität nicht erwartet werden, erklärt auch Christiana Weidel. Loyalität hingegen ist nötig und erwartbar, gemeinsam mit Offen-

heit, Glaubwürdigkeit, Vertrauen und Interesse aneinander samt Mut zu Konflikten, Anerkennung von Unterschieden als produktivem Faktor und Bereitschaft zur Selbstreflexion – was aber eben nicht Solidarität bedeuten muss.

Das Miteinander ist in Netzwerken jedenfalls grundlegend wichtig: aneinander Interesse haben, miteinander tun. Das Handeln ist in Netzwerken – sozialwissenschaftlich gesehen – positiv koordiniert: das heißt, dass die AkteurInnen eine Lösung suchen, die die Situation aller verbessert, auch wenn es für die einzelnen momentan womöglich keine Verbesserung bringt. (Negativ koordiniert handeln hieße: es wird erst dann etwas getan, wenn es für die AkteurInnen selbst andernfalls schlechter werden würde. Das kann in großen Verwaltungsapparaten beobachtet werden ...). Immer wieder ist die Motivation zum Mittun seitens der NetzwerkerInnen und die Kommunikation untereinander anzuschauen, eine gemeinsame Sprache zu schaffen. Gegenseitig Wertschätzung zu äußern, einander etwas Gutes und Nettes tun, sich den Luxus von angenehmen Treffen gönnen, das darf keinesfalls vergessen werden. Und es geht selbstverständlich darum, was man/frau davon hat, was jede und jeder investieren kann, welche Ressourcen also hineingesteckt und welche Ressourcen herausgeholt werden können.

¹ Am Podium: Martin Baasch (mousonturm), Martin Dietrich (TIGA, Sead Salzburg), Ursula Gigler-Gausterer (IG Tanz Steiermark, Int. Bühnenwerkstatt), Walter Heun (Tanzquartier Wien), Veronica Kaup-Hasler (steirischer herbst), Sabine Prokop (IG freie Theaterarbeit), Sabine Stenzel (tanzplan Dresden); Moderation: Eveline Koberg

Quellen:

Alton, Juliane (2006). *Solidarität = erweiterter Egoismus?* Vortrag in den Diskursen von HER POSITION IN TRANSITION – internationales Künstlerinnenfestival im KosmosTheater, Wien

Fürst, Dietrich (2002). *Die Bedeutung von Netzwerken in modernen Gesellschaften*. In: Kanning, Helga (Hg.in). *Netzwerke und Nachhaltigkeit – Vernetzte Probleme, vernetztes Denken – vernetzte Lösungen. Dokumentation der 2. Jahrestagung des Doktoranden-Netzwerks Nachhaltiges Wirtschaften e.V. am 13.10.01 in Hannover, 5-15*

Mayer-Edoloeyi, Andrea (2006). *FIFTITU% – Vernetzungsstelle für Frauen in Kunst und Kultur in Oberösterreich*. Vortrag in den Diskursen von HER POSITION IN TRANSITION – internationales Künstlerinnenfestival im KosmosTheater, Wien

Prokop, Sabine (2006). *Berufliche Frauennetzwerke*. In: *KLARA!-Resourcenguide. Möglichkeiten zur Förderung und Finanzierung von Projekten von und für Frauen sowie Initiativen zur Gendergleichstellung. Netzwerk österreichischer Frauen- und Mädchenberatungsstellen www.netzwerk-frauenberatung.at/ressourcenguide/default.asp*

Prokop, Sabine (2005). *Vernetzung feministischer Wissenschaftlerinnen in Österreich*. In: Blimlinger, Eva; Garstenaauer, Therese (Hg.). *Women/Gender Studies: Against All Odds. Dokumentation der 7. Österreichischen Wissenschaftlerinnen Tagung*. Innsbruck: Studienverlag, 93-100

Prokop, Sabine (2004). *Netzwerke: Erfolgs- und Überlebensstrategie für Frauen*. Vortrag auf dem internationalen Symposium *Europe – Image & Concept in Cultural Change* in Wien

Prokop, Sabine, zusammen mit Babka, Anna; et. al. (2004). *Organisationsprozesse feministischer Wissenschaften in inner- und außeruniversitären Zusammenhängen: Bedingungen – Möglichkeiten – Hemmnisse. Endbericht des Forschungsprojekts im Forschungsschwerpunkt Perspektiven transdisziplinärer Geschlechterforschung* der Abteilung Gesellschaftswissenschaften VIII/A/3 des BM:BWK. Wien: BMBWK

Prokop, Sabine (2002). *Freie Wissenschaften im Turbokapitalismus. Wissenschaftspolitische Aspekte des sich wandelnden österreichischen Wissenschaftssystems*. In: Bernard, Jeff; Withalm, Gloria (eds). *Money, Meaning and Mind / Geld, Geist, Bedeutung* (= Semiotische Berichte mit Linguistik Interdisziplinär 25 (1-4) 2001). Wien: ÖGS/ISSS, 151-161

Sichtermann, Marie (2004). *Mit Netz und doppeltem Boden*. Vortrag im Rahmen der 2. NORA-TAGUNG *Mit Netzen Berge versetzen – Neue Berufsperspektiven für Frauen durch professionelles Networking* Wien

Weidel, Christiana (2004). *Die Kunst sich wirkungsvoll zu vernetzen. Von Netzwerken, Klüngeln und strategischen Allianzen*. Vortrag

Über das österreichische Schauspielergesetz

Teil II: Zur Geschichte des Schauspiels

Von Erwin Leder

Historischer Rückblick

Schauspiel gab es vermutlich schon in den frühesten Epochen der Menschheitsgeschichte. Zwar fehlen darüber verständlicherweise Dokumente oder Berichte, doch findet man bei vielen Ausgrabungen prähistorische Masken, die auf Vorgänge des Verkörperns sowie bildliche Darstellungen maskierter Menschen hindeuten. Die Ethnologie hat schauspielerisches Verkörpern und Masken bei allen indigenen Völkern beobachtet.

Schauspiel im engeren Verständnis, dass sich Menschen auf diese Tätigkeit spezialisieren und sie (halb)professionell ausüben, gibt es in Europa seit der griechischen und römischen Antike; die Nähe zur vorhellenischen Praxis wird in der frühen Antike noch dadurch deutlich, dass die SchauspielerInnen in der Regel Masken tragen. Die Etablierung des Zuschauerraumes in der Antike Griechenlands gilt als wesentlicher Fortschritt in der Theatergeschichte. Damals wurden auch die ersten rechtlichen Rahmenbedingungen entwickelt. An den Aufführungen durften sich nur Männer beteiligen, Frauen war es nicht gestattet, eine Bühne zu betreten, Männer in Frauenkleidern war daher früher Theateralltag. Theateraufführungen waren Staatsangelegenheit und verbunden mit religiösen Festen. Ein privates Theaterunternehmen erschien etwa so absurd, wie wenn heutzutage eine Privatperson eine Kirche baut, Geistliche für einen Gottesdienst mietet und von BesucherInnen dafür Eintritt verlangt.

Schauspieler waren damals von Steuer und Kriegsdienst befreit. Sie schlossen sich zu Genossenschaften zusammen, die für den Abschluss von Engagement- und Gastspielbedingungen zuständig waren. Zu dieser Zeit wurde auch eine erste Form der Konventionalstrafe eingeführt, Gagen wurden stets im Voraus bezahlt. Hohes Ansehen und soziale Stellung änderten sich durch den Einfluss des römischen Reiches. Schauspieler wurden durch Sklaven ersetzt, sozialer Schutz aufgehoben, und die Gagen kamen den Herren der Sklavenschauspieler zugute. Frauen war das Spiel nun „gestattet“, allerdings reduziert auf erotische Szenen zur Demonstration nackter Haut und zum Vollzug des Geschlechtsverkehrs.

Im europäischen Mittelalter und in der Frühneuzeit findet das Theater für lange Zeit vor allem deshalb keine Fortsetzung und wird von der Kirche streng geächtet. Schauspielerische Betätigung ist allenfalls als „Possenreißen“ und Nebenbeschäftigung von GauklerInnen denkbar, die als VagantInnen (Fahrendes Volk) die Jahrmärkte bereisen und einen dementsprechend randständigen sozialen Status innehaben.

Erst mit der Säkularisierung der Neuzeit entwickelt sich wieder die Möglichkeit zu spezialisierter schauspielerischer Tätigkeit, und zwar in zwei Sektoren: zunächst in den Hoftheatern und Opern, die Adlige v. a. im 17. und 18. Jahrhundert zu repräsentativen Zwecken gründen und unterhalten, dann auch mit dem Erstarren des Bürgertums in den bürgerlichen Theatern, sehr früh bereits in England (Elisabethanisches Theater) und Italien (Commedia dell'arte), deutlich später in Deutschland. Das Hoftheater mit seiner vorwiegend auf Repräsentation, Festlichkeit und Erhabenheit zielenden Kultur verlangt noch nach einem Schauspieler-Typ, der eher deklamiert als verkörpert, eher vorträgt als spielt. Erst in der Gegenbewegung einer sich vom Feudalismus emanzipierenden bürgerlichen Theaterkultur entsteht die Forderung nach empfindsamer Natürlichkeit der Charaktere und nach innerer Motivation der Handlung. Mit Lessing, den Dramatikern der Weimarer Klassik und den Theaterpraktikern ihrer Zeit entsteht ein neues Verständnis dessen, was SchauspielerInnen tun und können sollen.

Die arbeitsrechtliche Situation im 18. und 19. Jh.

war äußerst unsicher, ja beinahe katastrophal. SchauspielerInnen genossen kaum gesellschaftliches Ansehen und ihre finanzielle Lage war unzumutbar. Es gab zwar Verträge, doch genauso häufig Vertragsbrüche aus subjektiven Gründen; die Einführung des Probemonats bewirkte, dass SchauspielerInnen nach kurzer Zeit das Engagement wieder verlassen mussten und im laufenden Spieljahr kein Engagement mehr fanden. Außerdem wurden häufig unbezahlte Vorproben angesetzt. Auch Fürsorgepflichten des Arbeitsgebers waren zu

dieser Zeit kein Thema: die Garderoben waren klein, schmutzig, oft unbeheizt und ohne sanitäre Einrichtungen. Es mangelte an Licht, Luft und Hygiene. Da es keine Möglichkeiten gab, den eigenen Körper und Kostüme zu waschen, war die Ansteckungsgefahr entsprechend hoch.

Für Frauen war die Schauspielerei im 18. und 19. Jahrhundert neben der Prostitution die einzige Möglichkeit, wirtschaftlich unabhängig von Familie und ohne Ausbildung sowohl Karriere als auch Geld machen zu können. Allerdings gab es gesetzlich festgelegte Diskriminierungen, Gagen etwa waren noch niedriger angesetzt als die der männlichen Kollegen. Der Kostümdienst besagte oft, dass Schauspielerinnen für die Anschaffung ihrer Kostüme selbst aufkommen mussten. Eheschließungen waren anzeigepflichtig, ansonsten kam es zur sofortigen Entlassung, doch auch im Falle rechtzeitiger Bekanntgabe stand es der Direktion frei, die Schauspielerin zu entlassen, da verheiratete Frauen weniger Reiz auf das Publikum ausüben würden bzw. durch die Verhehlung an der Ausübung ihres Berufs gehindert oder „psychisch geschädigt“ werden könnte.

In Deutschland kam es zu sozialen Bewegungen und Zusammenschlüssen, welche SchauspielerInnen sozialen Schutz bieten sollten. Auch die Theaterunternehmen schlossen sich zusammen, um vertragsbrüchige SchauspielerInnen für eine gewisse Zeit zu sperren. In Österreich begründete sich der Verein der deutschen Bühnenmitglieder Österreichs mit dem Ziel der sozialen und gesetzlichen Absicherung. Das Ergebnis war das österreichische Schauspielergesetz aus dem Jahre 1922, eine Weiterführung des Angestelltengesetzes 1922 unter spezieller Berücksichtigung des Genres, welches – außer einem Pendant in Chile – bis heute einzigartig in der Welt ist. Es wurde seit seiner Begründung aufgrund inzwischen widersprüchlicher Bestimmungen und obsoleter Paragraphen immer wieder reformiert, zuletzt 2001, und wird bekanntlich derzeit in der interministeriellen Arbeitsgruppe „Arbeitsrecht“ von den zuständigen Ministerien und österreichischen Interessensvertretungen gemeinsam neu überprüft.

Schauspiel heute

Die heutige Vorstellung, wonach SchauspielerInnen die umfassende Illusion einer anderen Person erzeugen, sich „einfühlen“ und „nicht aus der Rolle fallen“ sollen, ist historisch also relativ jung. Sie wird im 19. Jahrhundert weiter ausgebaut und perfektioniert, wobei vom Naturalismus des ausgehenden Jahrhunderts und dann vom Aufkommen des Films zu Beginn des 20. Jahrhunderts nochmals prägende Einflüsse ausgehen.

Die steigenden Ansprüche an schauspielerisches Können führen u. a. zu verstärkten Anstrengungen, die Arbeit der SchauspielerInnen auch methodisch und theoretisch zu fassen, sowie zu einem enormen Bedeutungsgewinn der Schauspiel-Ausbildung, insbesondere von Schauspielschulen.

Im 20. Jahrhundert wird die „klassische“ Auffassung von schauspielerischer Tätigkeit und Fähigkeit – kaum hat sie sich gefestigt – bereits wieder in Frage gestellt. Die neuen audiovisuellen Medien – zunächst Radio, dann Film und Fernsehen – stellen vollkommen andere Anforderungen an SchauspielerInnen, verändern aber auch die Rezeptionsgewohnheiten und damit die Erwartungen der ZuschauerInnen. Die Auffächerung der Genres (z. B. die Entstehung des Musicals) und die zunehmende Durchlässigkeit der Grenzen zwischen Gattungen und Medien vervielfältigt die Ansprüche an schauspielerisches Handwerk. Die überkommene Vorstellung von kompletter Einfühlung und perfekt illusionistischem Spiel wird aber auch ganz programmatisch in Frage gestellt. Eine Reihe von TheaterpraktikerInnen und -theoretikerInnen, allen voran Brecht, beruft sich darauf, dass diese Auffassung schauspielerischer Tätigkeit historisch entstanden ist, also keineswegs genuin mit Schauspielen verkoppelt ist, und daher auch wieder überwunden werden kann. Viele VerfechterInnen dieser Überzeugung fordern, dass SchauspielerInnen sichtbare Distanz zu ihrer Rolle einnehmen, eine andere Person eher vorzeigen als imitieren und ihren eigenen Standpunkt gegenüber der Figur verdeutlichen sollen. Als Mittel, um dies zu erreichen, schlagen sie vor, historische Schauspieltraditionen (z. B. das Tragen von Masken), aber auch Praktiken des außereuropäischen (oft fernöstlichen) Theaters zu verwenden.

Anforderungen, Beanspruchungen und Belastungen

Ungeachtet der im 20. Jahrhundert entwickelten Gegenkonzepte ist die heute vorherrschende Auffassung von der Tätigkeit von SchauspielerInnen noch oft, dass die AkteurInnen möglichst nahtlos in ihrer Rolle aufgehen sollen, die Handlungsweise, Motivation und innere Verfassung der Rollenfigur durch Einfühlung glaubwürdig darstellen und die vollständige Illusion hervorbringen sollen, die verkörperte Person sei tatsächlich anwesend. In der Mehrzahl professioneller Arbeitszusammenhänge für SchauspielerInnen – in den meisten Theatern, bei fast allen Filmen und nahezu ausnahmslos beim Fernsehen – werden diesbezügliche Fähigkeiten gefordert; und auch in der alltäglichen Verwendung des Begriffs wird fast immer diese Auffassung stillschweigend mitgedacht, wenn von SchauspielerInnen die Rede ist.

Einige ForscherInnen neigen zu der Auffassung, dass SchauspielerInnen gleichsam „nicht zu Ende sozialisierte“ Individuen seien.

Das Vermögen, dieses Konzept schauspielerischer Arbeitsweise zu realisieren, ist mit hohen Anforderungen in psychisch-mentalener, intellektueller, sozialer und oft auch körperlicher Hinsicht verbunden. Fundamental belastend ist die Anforderung, die augenblickliche eigene mentale und emotionale Verfassung zu jedem Zeitpunkt vollständig zu beherrschen, um Charakterzüge, Gemütslagen, Stimmungen usw. der Rollenfigur zum Ausdruck zu bringen, welche der eigenen Befindlichkeit nicht entsprechen, ihr unter Umständen sogar direkt entgegengesetzt sind. In Zusammenhang damit steht die gleichermaßen belastende Anforderung, sich die sprachlichen, stimmlichen und körperlichen Ausdrucksmittel einer (gedachten oder wirklichen) anderen Person so zueigen zu machen, dass die eigenen „natürlichen“ Ausdrucksmittel dahinter weitgehend oder ganz zurücktreten.

In der Psychologie und Sozialisationstheorie ist bis heute umstritten, wie es zu diesem hohen Grad der Selbstbeherrschung und der Fähigkeit, über Ausdrucksmittel in solchem Maße willkürlich zu verfügen, überhaupt kommen kann. Einige ForscherInnen neigen zu der Auffassung, dass SchauspielerInnen gleichsam „nicht zu Ende sozialisierte“ Individuen seien, die sich im Laufe der Persönlichkeitsentwicklung nicht auf ein stabiles Selbstkonzept festlegen, sondern eine dynamische Persönlichkeitsstruktur beibehalten. Andere sehen in SchauspielerInnen eher Prototypen „übersozialisierter“ Menschen, die die heute generell gestellte Forderung nach Selbst- und Triebbeherrschung so stark internalisiert haben, dass sie fast beliebig über ihre Emotionen und Äußerungen verfügen können. Unter diesem Blickwinkel betrachten manche AutorInnen – auch in philosophischer Perspektive – die SchauspielerInnen als zugespitztes Modell der „entfremdeten“ Menschen. Als „Entfremdung“ wird u. a. das individuelle und der Steigerung fähige Gefühl der Vereinzelung und Abgrenztheit von allen anderen Lebewesen und Dingen bezeichnet, zu dem Menschen kraft ihrer Selbstreflexion in der

Lage sind, und das durch psychische Konstrukte zu überbrücken versucht wird. Verbindungen zwischen diesen Aspekten bestehen insbesondere in der notwendig eingenommen Gegenposition des Menschen zur Natur und der resultierenden Gefühle von Vereinzelung und Abgrenztheit des einzelnen Menschen von allem anderen.

Schauspielerische Arbeit heute stellt hohe Anforderungen in mentaler und intellektueller Hinsicht, weil die heute vorherrschende Auffassung von Schauspielerei eine intensive Auseinandersetzung mit der darzustellenden Figur erfordert – in den meisten Fällen also mit einer schriftlich fixierten Rolle in einem Drama oder Drehbuch –, was wiederum ein fundiertes Verständnis des gesamten Handlungszusammenhangs voraussetzt, oft aber auch zusätzliches Wissen über die im Text nicht dargelegten weiteren Umstände (z. B. über historische Hintergründe, Umgangsformen der Zeit oder Region, Sprech- und Dialektvarianten u. v. a.). Dabei geht es nicht allein um die Analyse der Charaktere, die Aufdeckung der Konfliktstrukturen, die Aneignung von Hintergrundwissen, sondern um das Auffinden geeigneter schauspielerischer Mittel, mit deren Hilfe sich das Erkannte zum Ausdruck bringen lässt.

Die körperlichen Beanspruchungen, die Belastungen des Stütz- und Bewegungsapparats an einem „normalen“ Proben- und Spieltag, können erheblich sein. Besonders beansprucht werden stets die Atem- und die Sprechorgane, umso mehr, wenn die Rolle sportliche Fähigkeiten, Tanz oder gar Akrobatik verlangt oder wenn etwa bei einem Außendreh im Film ungünstige Witterungsbedingungen herrschen.

Hohe soziale Anforderungen stellt schauspielerische Tätigkeit u. a. dadurch, dass die Arbeit in der Regel in sehr komplexen, arbeitsteiligen Strukturen verrichtet wird. Abgesehen von Alleindarstellungen (Monologstücken) vollzieht sich schon das Rollenhandeln mindestens in Zwei-Personen-Dialogen, meistens sogar in größeren Ensembles; hier gilt es beispielsweise, die – unter Umständen geringe – Präsenz und

Bedeutung der eigenen Rolle zu respektieren und sich nicht unangemessen in den Vordergrund zu spielen (in der Theatersprache: eine „Rampensau“ zu werden); es gilt aber auch, selbst dann noch Kollegialität zu wahren und den sozialen Zusammenhalt eines Ensembles nicht zu gefährden, wenn man sich etwa mit einer als zu klein empfundenen Rolle abgespeist fühlt.

Die Komplexität des Kooperationsprozesses wird aber nochmals um ein Vielfaches dadurch größer, dass an einer Produktion zahlreiche andere MitarbeiterInnen beteiligt sind: RegisseurInnen und ProduzentInnen, Bühnen-, Kostüm- und MaskenbildnerInnen, Licht- und TontechnikerInnen, Kameraleute, InspizientInnen, Souffleure und Souffleusen, BühnenarbeiterInnen, KabelträgerInnen usw. Viele von ihnen verstehen sich – wie die meisten SchauspielerInnen – als künstlerisch Tätige, die berechtigt sind, auf das Produkt einen angemessenen Einfluss auszuüben. Es liegt auf der Hand, dass hierin viele Konflikte über Interpretationen, aber auch über den hierarchischen Rang, die Weisungsbefugnisse, die zustehende Anerkennung usw. angelegt sind, weshalb sehr viele SchauspielerInnen ihren Arbeitszusammenhang als äußerst spannungsgeladen und hoch belastend darstellen. Vor

allem bei SchauspielerInnen im Bühnenbetrieb lassen sich die typischen Arbeitszeiten (Proben am Vor- oder Nachmittag, Aufführung am Abend) oft schlecht mit der Arbeits- resp. Freizeit von PartnerInnen und FreundInnen synchronisieren, so dass die Gefahr einer sozialen Isolierung entsteht – mit entsprechend eingeschränkten Möglichkeiten, die sozialen und anderen Belastungen des Berufs zu verarbeiten.

Selbst bei halbwegs abgesicherten und leidlich vergüteten Beschäftigungsbedingungen müssen SchauspielerInnen sich meist auf überaus beanspruchende Arbeitsumstände einlassen: Engagementbedingt häufige Ortswechsel; lange Leerlaufzeiten zwischen Proben am Vormittag und Aufführungen am Abend, die kaum sinnvoll zu füllen sind, wenn man nicht am eigenen Wohnort spielt; fortwährende Missachtung von Ruhezeitenregelungen und Überziehungen der planmäßigen Arbeitszeiten durch autoritäre ProduktionsleiterInnen oder RegisseurInnen; gesundheitliche Beeinträchtigungen durch Schlafmangel infolge unregelmäßiger Arbeitsrhythmen, aber auch durch schlecht belüftete Probenräume, überhitzte Studios, staubige Bühnen usw. – dies und einiges mehr repräsentiert den schauspielerischen Arbeitsalltags, wie er in der Öffentlichkeit fast nie wahrgenommen wird.

Erwin Leder ist Schauspieler und Regisseur sowie Vorsitzender der Fachgruppe Freie SchauspielerInnen und SprecherInnen in der KulturGewerkschaft

Quellenangaben:

- Eric Bentley: *The Life of the Drama*. London 1965.
- *Darstellende KünstlerInnen aus arbeitsrechtlicher Sicht* – Diplomarbeit von Alice Frick, 2008
- Körting: *Geschichte des griechischen und römischen Theaters*, 1897
- Schwarz: *Historische Entwicklung und aktueller Stand des Schauspiels*, 2005
- Helleis: *Faszination SchauspielerIn – von der Antike bis Hollywood*, 2006
- Rainer Bohn: *Schauspieler und Schauspielen. Ein Forschungsbericht*. In: *TheaterZeitschrift*. H. 2 (Winter 1982), S. 43–62.
- Gerhard Ebert: *Der Schauspieler. Geschichte eines Berufes. Ein Abriss*. Berlin 1991.
- Renate Möhrmann (Hrsg.): *Die SchauspielerIn. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt/M. 2000.
- Peter Simhandl: *Theatergeschichte in einem Band*. Berlin, Neuaufl. 2007.
- Bertolt Brecht: *Schriften zum Theater 1–3 (=Gesammelte Werke 15–17)*. Frankfurt/M. 1967 (darin insbes.: [Bd. 1] *Neue Technik der Schauspielkunst, Über den Beruf des Schauspielers*; [Bd. 2] *Der Messingkauf, Kleines Organon für das Theater, Stanislawski-Studien*)
- Peter Brook: *Der leere Raum*. 4. Auflage. Alexander Verlag, Berlin 2001.
- Denis Diderot: *Das Paradox über den Schauspieler*. Frankfurt/M. 1984.

Es folgt

Über das österreichische Schauspielergesetz
Teil III: Inhalte und Neuregelungen

Wir kennen sie alle. Die ganz böse Frage. Die Frage, die einen immer wieder zwingt, die eigene Identität auf ein Minimum zu reduzieren. Die Frage, bei der man die Chance hat, sich gesellschaftlich zu behaupten und Respekt zu ernten – wenn man sie richtig beantwortet. Was mitunter schwierig ist. Denn die Frage lautet:

Und was machst du so?

Von Valerie Kattenfeld

Spielen wir das Spielchen mal durch. Sie und ich. Wir haben uns gerade kennengelernt. Auf einer ausartenden WG-Party oder im Holiday Inn. Ist ja jetzt egal, rein hypothetisch könnte das wohl so ablaufen:

- *Ich (wohlwollend neugierig) frage. Sie wissen schon, was.*
- *Sie (bemüht professionell): Ich arbeite am Theater.*
- *Ich (ehrlich interessiert): Wirklich? Das ist ja toll! Und wann kann ich mir da was anschauen kommen?*
- *Sie (eiskalt erwischt): Naja, wissen Sie, eigentlich ist mein letztes Projekt gerade erst zu Ende gegangen ... und derzeit bin ich ... arbeitslos.*
- *Ich (mitleidig enttäuscht): Und wovon leben Sie dann?*

Mühsam, oder? Da sagt man doch lieber gleich, was man zum Geld verdienen hackelt und dass man nebenbei eigentlich auch noch KünstlerIn ist. Mittlerweile machen das viele so. Vor allem die Jungen. Was daran liegt, dass die das bereits als selbstverständliche Arbeitsvoraussetzung hinnehmen, dass man von der Kunst alleine nicht leben kann. Wenn sie mit ihrem Studium an der Angewandten oder am Konservatorium beginnen, rechnen sie gar nicht damit, dass der monatliche Lebensunterhalt aus der Quelle des künstlerischen Schaffens strömen wird. Aus der kommt höchstens ein kleines Rinnsal und auch dieses wird immer wieder versiegen. Wenn sie dann fertig sind, heißt es deshalb nicht: *Hallo, ich bin Betti und ich bin SchauspielerIn*. Sondern: *Hallo, ich bin Betti, ich arbeite als freie Webdesignerin und Performerin*. Klingt doch allemal besser als: *Ich bin arbeitslos*. Und die Leute fragen auch nicht so doof nach und sind gleich beeindruckt.

Schön und gut. Die Statusetikette beginnt wieder zu glänzen. Es gibt nur ein Problem dabei: Betti signalisiert damit, dass sie es auch so schafft. Auch so, mit wenig bis keinen Subventionen. Auch so, durch die finanzielle Unterstützung der Eltern oder mit ihren drei Nebenjobs. Betti ist dankbar, dass sie zumindest irgend etwas machen kann, das in ihre Richtung geht. So dankbar, dass sie dafür auch die unmöglichsten

Arbeitsbedingungen in Kauf nimmt. Honorarnotenbasis, auf ganzer Bahn unversichert, weniger als 500 Euro im Monat. Im schlimmsten Fall macht Betti ein Praktikum.

Generation Praktikum

Nichts gegen Praktika. Praktika sind durchaus positiv zu bewerten, wenn man sie in ihrem ursprünglichen Sinn begreift: als Möglichkeit, in einen Beruf hineinzuschnuppern, den man später vielleicht einmal machen möchte. Als Erfahrungswert und Orientierungshilfe. Wahrscheinlicher ist es heutzutage allerdings, dass Praktika die Funktion wirtschaftlicher Ausbeutung und des Lückenbüßers für den beruflichen Leerlauf übernehmen. Das wissen wir spätestens seit dem 31. März 2005, an dem Matthias Stolz das Phänomen in einem *Zeit*-Artikel benannte. In *Generation Praktikum* werden die Absichten der UnternehmerInnen auf dem silbernen Tablett präsentiert: ein früher zumindest ansatzweise vorhandenes Interesse, die PraktikantInnen von heute die Angestellten von morgen werden zu lassen wurde ersetzt durch ein funktionierendes System, bei dem die monatlich wechselnden PraktikantInnen jene Arbeiten erledigen, für die eigentlich jemand angestellt werden müsste. Warum man sich als JungakademikerIn mit den Attributen überqualifiziert und unterbezahlt trotzdem auf so etwas einlässt? Nun ja, erstens werden bei sämtlichen Jobausschreibungen „praktische Erfahrungen“ verlangt und zweitens macht man lieber ein Praktikum bevor man einfach nichts macht. Und ist danach wieder nichts, dann eben noch eins. Und während früher diese so genannte Flunderphase an die zwei Jahre gedauert hat, kann man heute mit fünf bis zehn Jahren rechnen. „Vor dreißig läuft überhaupt nichts“, hat mir ein Vertreter der freien Medienbranche auf einer Messe mal gesagt. Als ich ihn dann gefragt habe, wie er das bis zu seiner Anstellung versicherungstechnisch gelöst hat, hat er nur gelacht.

Für Geistes- oder SozialwissenschaftlerInnen ist ein Leben auf Honorarnotenbasis nichts Ungewöhnliches. Da

*Unsere Arbeit ist wert, was sie wert ist.
Und wir sollten von dieser Arbeit leben können.
Und zwar nur davon.*

sammelt sich in den Jahren nach dem Uniabschluss schon so einiges im Lebenslauf an. Wer sich dabei denkt: Juhuu, so viele praktische Erfahrungen und so vielfältige Qualifikation! liegt leider daneben. Die Reaktion von dem keine Miene verziehenden Mann im Anzug beim Vorstellungsgespräch auf ein Sammelsurium an kurzweiligen Arbeitslissons sieht nämlich eher so aus: „Leider sehe ich keine Konsequenz in Ihrem Lebenslauf und damit kein eindeutiges Interesse für die ausgeschriebene Stelle. Tut mir leid.“

Vielleicht ist das der Punkt. Der *point of no return* wie es im schönen Dramaturgie-Jargon heißt. An dem man mit Kompromissen aufhört und mit einer klaren Lebenslauf-Linie anfängt.

Ganz oder gar nicht

Ich muss dabei an die Schauspielerin Agorita Bakali von das-kunst denken, die bei einem Interview gesagt hat: „Entweder du bist Saxophonist. Oder du machst Französisch Übersetzungen und spielst ein bisschen Saxophon. Aber am Ende kann man nur eine Sache gut machen und vielleicht eine zweite halb. Alles andere ist Hobby.“

Es ist ein Zitat, das sich der moderne Jobjongleur vielleicht zu Herzen nehmen könnte. Es geht um eine Medaille, die sogar drei Seiten hat. Das bewundernswert Erfindische und Pragmatische, durch das man in der Not Wege findet, um weiter zu existieren. Die politische Seite, die den Schuss ins Eigentor beobachtet und mit finanziellen Kürzungen reagiert. Die Verwässerung des eigenen künstlerischen Schaffens, be-

dingt durch eine suboptimale Arbeitssituation: Mangel an Zeit, Geld und Energie. Im größeren Kontext bedeutet das: eine andere Kunst wird sich entwickeln, wenn man nicht mehr nur KünstlerIn ist. Der/die „Nur-KünstlerIn“ – bald eine exotische Rarität? Wieso eigentlich? Einen Arzt schickt man doch auch nicht zum Semmeln verkaufen.

Früher war man konsequenter in der Einstellung, das zu tun, was man kann. Eine Ausbildung, ein Berufsweg, ein Ziel. Erfahrungen sammeln war genauso angesagt wie heute, aber geradliniger. Man war froh und dankbar, wenn man überhaupt mal drangekommen ist. Aber man hat sich nicht für alles hergegeben und deshalb auch Pausen zugelassen. Sich lieber auf Abhängigkeitsverhältnisse und minimale Lebenskosten eingelassen, als sich selbst untreu zu werden.

Die anfangs erwähnte „böse“ Frage *Was machst du?* ist im Prinzip nicht schlimm. Schlimm ist nur, wenn wir antworten, dass wir das eine sind, aber das andere machen, um leben zu können. Dabei geht ein ganz schönes Stück künstlerischen Selbstwertgefühls und Identität verloren Vielleicht sollten wir uns zum 20-jährigen Jubiläum der IG Freie Theater ein bisschen Zeit nehmen und uns wieder unserer Forderungen erinnern. Wir dürfen keine Arbeitsbedingungen akzeptieren, bei denen ursprünglich mit 200.000 Euro budgetierte Projekte mit 50.000 Euro realisiert werden. Unsere Arbeit ist wert, was sie wert ist. Und wir sollten von dieser Arbeit leben können. Und zwar *nur* davon.

Wenn wir uns ein klares künstlerisches Profil vor Augen halten und nach außen kommunizieren, wird es eines Tages für Betti gar kein Thema mehr sein, mit Stolz und Selbstverständlichkeit zu sagen: *Ich bin SchauspielerIn.*

Valerie Kattenfeld hat Theaterwissenschaft studiert und schlägt sich seit ihrem Abschluss im Jänner 2007 durch zahlreiche Praktika und freie Projektarbeiten. Eigentlich macht ihr das sehr viel Spaß, dennoch keimt immer wieder der Wunsch nach ein wenig beruflicher Konstanz auf. Dieses Lebensgefühl möchte festgehalten werden, deshalb hat sie gerade mit einem Dokumentarfilm über JungakademikerInnen im Kulturbereich begonnen. Im November präsentiert sie bei szenischen Lesungen im Schauspielhaus (1.11.) und Dschungel Wien (26.11.) ihre ersten beiden Theaterstücke.

thema

20 Jahre IG Freie Theaterarbeit – Du bist die IG!

Endlich 20! Die Pubertät ist vorbei. Eine gute Gelegenheit um inne zu halten, über die IGFT zu reflektieren, einen Blick auf die Vergangenheit, auf Erreichtes und nicht Umgesetztes, Geglücktes und Verpatztes, ... zu werfen und Vorhaben für die Zukunft zu entwickeln. All das soll nicht im stillen Kämmerchen geschehen, sondern in Auseinandersetzung mit jenen, die die Landschaft der darstellenden Kunst beleben und den Themenschwerpunkt dieser *gift* mitlesen.

Die Pubertät ist vorbei. Das Erwachsenwerden möchten wir kräftig feiern! Wir laden alle KollegInnen, FreundInnen, PartnerInnen und WeggefährtenInnen ein, mit uns zu feiern – am Freitag, den 13. November 2009 im Dschungel Wien (siehe auch S. 4).

Du bist die IG! Wir sind die IG!

Grundsatzklärung

Zum Selbstverständnis der IG Freie Theaterarbeit

Die Interessengemeinschaft Freie Theaterarbeit (IGFT) ist ein Zusammenschluss von verschiedenen, in der freien darstellenden Kunst tätigen Personen, die innerhalb der Rechtsform eines gemeinnützigen Vereins zusammenarbeiten. Das Ziel dieser Zusammenarbeit ist in den Vereinsstatuten folgendermaßen formuliert: Förderung der kulturpolitischen, sozialen, rechtlichen und beruflichen Interessen, Zusammenarbeit der Gruppen und Personen als solche und Förderung und Erleichterung ihrer Kommunikation.

Das Wesen einer Interessengemeinschaft ist es, die Interessen aller sich zur Gemeinschaft bekennenden Personen, Gruppen und Interessensegmente zu versammeln, zu ordnen, zu vermitteln und übergeordnete Interessen der gesamten Gruppe zu destillieren. Diese übergeordneten Interessen sind notwendigerweise allgemeiner formuliert – und gerade dadurch können sie nicht mit den Partikularinteressen der Personen bzw. Gruppen innerhalb der IGFT kollidieren.

Welche Interessen versammelt die IGFT?

Die IGFT kann sich nur den *gemeinsamen* und *übergeordneten* Interessen ihrer Mitglieder widmen und diese gegebenenfalls gegenüber der Politik und in der Öffentlichkeit vertreten. Diese Interessen umfassen im Falle der IGFT vor allem:

- *Ökonomische Besserstellung* aller an der freien Theaterarbeit beteiligten Personen zumindest jenseits des Existenzminimums, nach Möglichkeit aber in der Richtung eines durchschnittlichen Facharbeiterlohns
- Schaffung *berufspraktikabler Sozialversicherungsstrukturen* für die im freien darstellenden Bereich arbeitenden und schaffenden KünstlerInnen
- Durchsetzung *demokratischer, transparenter und legislativ geregelter Entscheidungsverfahren* hinsichtlich der Förder-

mittelverteilung und -vergabe, sowie bei der Bestellung von Personen in leitende Funktionen jener Institutionen, die an der Verwirklichung freier Theaterarbeit beteiligt sind

- Eine *Infrastruktur*, die die Vorbereitung und Durchführung von freien Produktionen ermöglicht
- Verstärkte *Sichtbarmachung der freien Theater-, Tanz- & Performance-Szene*, – lokal, regional, überregional und auch international
- *Solidarität und Vernetzung* der Kunst- und Kulturschaffenden bilden, stärken und in Aktionen bündeln
- Ermöglichung der freiwilligen *Fort- und Weiterbildung* aller Agierenden – in möglichst kostengünstiger Form
- *Müheloser Zugang zu Informationen*

Um diese übergeordneten Interessen der gesamten Gruppe der freien darstellenden KünstlerInnen zu verwirklichen, zu fördern und durchzusetzen, sind vom Vorstand des Vereins konkrete Maßnahmen zu bestimmen und je nach Dringlichkeit oder Relevanz zu reihen, sowie von der Geschäftsführung zu organisieren.

Obengenannte Interessen werden von der IGFT auch gegenüber der Politik vertreten, obwohl sie im juristischen Sinn keine „Interessenvertretung“ bzw. Standesvertretung ist und kein dementsprechendes Mandat hat, die Interessen der innerhalb der Gemeinschaft zusammenarbeitenden Personen und Gruppen gegenüber Dritten zu vertreten. Die IGFT nimmt auch an keinen institutionalisierten Interessenausgleichsverhandlungen auf der ArbeitnehmerInnen- oder ArbeitgeberInnenseite Platz.

Sie versteht sich vielmehr als *sachkompetente Ansprechpartnerin*, sowohl für TheatermacherInnen als auch für VertreterInnen der Kultur- und Sozialpolitik; des weiteren als Diskussionsplattform und Vermittlerin von Problem- und Interessenslagen, als Netzwerk und Verteilungsknoten der vielfachen Informationsflüsse innerhalb der Branche, als Service- und Beratungsinstitution für Kunst- und Kulturschaffende sowie als Verwaltungseinheit und Auszahlungsstelle der IG Netz-Gelder, einer Sozialversicherungs-Bezuschussung des Bundes für KünstlerInnen. Im Rahmen dieser Funktionen nimmt die IGFT an politischen Entscheidungsfindungsprozessen sowie an den flankierenden Debatten Anteil und bezieht zu den jeweiligen Themen auch öffentlich Stellung.

Die IGFT enthält sich bei künstlerischen Qualitätsprüfungen und Evaluierungsverfahren ihrer Stimme, da sie als gemeinschaftlich organisierte Vereinigung von Kunstschaffenden jenseits ästhetischer Urteile zu verbleiben hat. Geschmacksurteile, die VertreterInnen des Vorstands oder MitarbeiterInnen tätigen, sind ihre privaten, fehlbaren Meinungen und stellen daher in keinem Fall einen Anteil welcher Stellungnahme auch immer der IGFT dar.

Wessen Interessen versammelt die IGFT?

Wesensmäßig ist zwischen Vereinsmitgliedern, Interessengruppen und Interessensegmenten zu unterscheiden:

• *Vereinsmitglieder*

können nur natürliche Personen sein, deren Interessen hinsichtlich des Vereinszwecks in Summe von dem Verein IGFT nicht nur versammelt, sondern auch vertreten werden können. Einzelinteressen von Mitgliedern sind dagegen vom Verein IGFT nicht vertretbar, da diese mit Einzelinteressen anderer Mitglieder leicht kollidieren können und es somit zu einem vereinsinternen Interessenskonflikt kommen kann. In solchen Fällen tritt die IGFT, falls dies erwünscht ist, bloß vermittelnd auf.

• *Interessengruppen*

sind die unter einem gemeinsamen Namen zusammengefassten Gesinnungsgemeinschaften einzelner freier TheatermacherInnen, wie zum Beispiel freie Theater-/Tanzgruppen, Arbeitsgruppen oder informelle Netzwerke. Diese können statutengemäß nicht Mitglied des obengenannten Vereins werden, können daher auch im Rahmen des Vereins nicht vertreten werden. Interessengruppen sind aber als Gesinnungsgemeinschaften willkommene TeilnehmerInnen an allen Aktivitäten und Tätigkeiten der IGFT.

• *Interessensegmente*, die sich innerhalb der IGFT feststellen lassen:

Interessensegment der künstlerisch Produzierenden:

Besteht aus den die Kontinuität wahrenenden Kernteams der freien Gruppen, welche sich aus einer oder mehreren Personen zusammensetzen. Naheliegenderweise variiert diese Zusammensetzung von Gruppe zu Gruppe. Sie kann (mit und ohne Personalunionen) in etwa umfassen: Gruppenleitung, Regie, Produktionsleitung, Erstellung von Bühnenbild, Musik, Choreographie, Sekretariat (wenn vorhanden), in manchen

thema

Fällen auch ständig an die Gruppe gebundene Darstellende/Tanzende/Performende.

Interessensegment der Darstellenden, Tanzenden und Performenden:

Besteht aus jener Vielzahl von Menschen, die ihren Lebensunterhalt damit verdienen, dass sie bald hier, bald dort in subventionierten, gesponserten oder marktgängigen Aufführungen auftreten oder am Zustandekommen einer Produktion mitwirken.

Interessensegment der veranstaltend Produzierenden bzw. Ko-Produzierenden:

Besteht zumeist aus den künstlerisch oder organisatorisch leitenden Personen von Institutionen, Häusern, Mittel- bzw.

Kleinbühnen aber auch von Proberäumlichkeiten in bzw. an denen freie Theaterarbeit in Koproduktionen oder auch durch Mietverhältnisse verwirklicht wird. Dieses Segment stellt eine wichtige, infrastrukturelle Komponente freier Theaterarbeit dar und ist mit einer speziellen Interessenslage ausgestattet, die das geschäftliche Ziel dem künstlerischen gleichstellt bzw. mitunter vorzieht.

Interessensegment der weiteren zu künstlerischen Produktionen Beitragenden:

Besteht aus jenen Personen, die in Bereichen wie Licht, Ton, Ausstattung, Produktionsleitung, Öffentlichkeitsarbeit u. a. an Theater- und Tanzaufführungen mitwirken bzw. Personen, die im Theaterbereich strukturell, vermittelnd oder vernetzend arbeiten.

Kommentar zur Grundsatzklärung

Oder: Bedürfen Grundsätze einer Erklärung?

Von Gernot Plass

Wer in die Verlegenheit gerät Grundsätze zu formulieren, der muss hinunter an die Basis, an die Wurzel an den Ursprung. Erklärt man Grundsätze denkt man noch einmal „radikal“ und ganz von vorne. Man überprüft die alten Fragen und die gebräuchlichen Problemlösungen. Geht es um Grundsätzliches bemüht man sich um Klarheit, Logik, Präzision der Formulierung usw. Fragen wie: „Was wollten wir denn damals eigentlich?“ und „Wer wollte damals? Und was?“ stellt man hier gemeinsam mit der kontrastierenden Frage „Was wollen wir eigentlich heute?“. „Ist (Re)Formulierung von Grundsätzen notwendig? Bedürfen diese der *Klärung*, beziehungsweise einer *Erklärung*?“ Man vergleicht, man gleicht an, man bestätigt oder revidiert die alten Satzungen. So auch die VerfasserInnen der neuen Grundsatzklärung der IGFT.

Ist es am Grundsätzlichen, kommt man zunächst gar nicht umhin, sich auf das essentielle Feld zu begeben. Und über diesem Eingang hängt schon das erste Frage-Schild, das mit „Was ist eigentlich ...“ beginnt. Was ist die IGFT eigentlich? Was ihr Wesen? Welchen Sinn *hat* und/oder *macht* eine solche Institution? Was wurde da 1989 gegründet? Ist

die Sache dem damaligen Sinn-Rahmen entwachsen oder immer noch im Sinne der GründerInnengeneration? Und sollte das so sein? Es sind vor allem die Fragen nach dem Sinn und Zweck, die einer behutsamen Behandlung und Formulierung bedürfen, nicht zuletzt deshalb, da 20jährige in Institutionen gegessene Idealismen immer zu „Fragwürdigkeit“ heranreifen und dementsprechend an dieser Stelle auch die meisten Angriffe ansetzen, die die IGFT zu gewärtigen hat.

Das 20-Jahr-Jubiläum der IGFT ist dementsprechend ein naheliegender Zeitpunkt, derlei definitiorische Überlegungen anzustellen: Wann, wenn nicht bei einem runden Jubiläum? Und so haben sich die Mitarbeiterinnen und der Vorstand entschlossen, diese Grundsätze in einer Erklärung teils zu wiederholen, teils anzupassen, teils auch zu re-formulieren, um sich im Alltag der mannigfachen Auseinandersetzungen im Umgang mit der Politik, der Öffentlichkeit und den vielen Theater- und Tanzschaffenden auf einen *modus operandi* beziehen zu können, auf den man sich gemeinsam verständigt hat und der durch Klärung und Begriffsfindung scheinbare Paradoxien und Konflikte aufzuheben im Stande ist.

Tatsächlich ist Solidarität im Zusammenhang mit einer Interessengemeinschaft so etwas wie ein höchstes Gut, ein immaterieller Stoßkeil, der sämtliche Türen öffnet und wenn nötig Mauern einreißt.

Paradoxien und Konflikte

Das Basis-Paradox einer Interessengemeinschaft von EinzelkämpferInnen ist – so oft es auch bemüht wird – ein leicht aufzulösendes, da es, wie in der Erklärung ersichtlich, Aufgabe einer IG ist, nicht die Interessen Einzelner (auch wenn sie einander noch so ähnlich erscheinen) zu vertreten, sondern daraus übergeordnete Interessen zu destillieren, zu sammeln und diese innerhalb der Gemeinschaft an die Mitglieder rückzukoppeln; Bewusstsein und Solidarität in deren Namen zu bilden, zu stärken und in Aktionen zu bündeln. Dies ist die eigentliche zu leistende Arbeit und der wesentliche Sinn und Zweck einer Interessengemeinschaft, anhand derer ein Erfolg oder Misserfolg in Bezug auf die Zielsetzung zu messen ist. Das kann man nicht oft genug betonen.

Das gleiche Prinzip gilt dementsprechend für sämtliche Paradoxien und Konflikte, die bei der Vertretung von Interessen der jeweils einzelnen, empirisch sich zeigenden „Interessensegmente“ von *produzierenden, veranstaltenden* und *künstlerisch* oder *kunstnah arbeitenden* Personen und Gruppen entstehen. Die Bündelung der Interessen der in der Erklärung genannten Segmente ist in vielen Fällen gar nicht möglich, da ihre VertreterInnen aus den jeweils eigenen Realitätsfeldern heraus operieren und dementsprechend auch ihre Interessen mitunter maßgeblich differieren.

Zur weiteren nicht unwesentlichen Verdunkelung dieser Zwecksetzung trägt auch die Begriffsvermischung von „Gemeinschaft“ und „Vertretung“ bei, die oft unwissentlich, aber manchmal durchaus bewusst polemisch eingesetzt, die IGFT in die Nähe einer kleinen gewerkschaftlichen Einheit rücken möchte und in der sich zumeist der Aufruf zum verstärkten Einsatz oder Kampf für oder gegen die jeweiligen Inhalte verbirgt. In diesem Zusammenhang zeigen sich auch immer wieder die gleichen eingespielten Abläufe: Zunächst werden Stimmen laut, die verlangen, die IGFT solle doch „endlich Stellung beziehen“ oder „endlich entscheidende Schritte setzen“ oder „endlich die jeweiligen Interessen vertreten“. Ein Appell, der zumeist die affirmative Bestätigung der eigenen Position oder

der des ganzen Segments bedeuten soll und dem Folge zu leisten die IGFT und ihre jeweiligen SprecherInnen sich außer Stande sehen, ohne die VertreterInnen der jeweiligen anderen Interessensegmente vor den Kopf zu stoßen. Mitglieder bzw. ParteigängerInnen der einzelnen Segmente gehen mitunter soweit, mit dem Austritt aus der IGFT zu drohen oder diesen tatsächlich auch zu vollziehen. Ein Schritt, den die IGFT naturgemäß bedauert, da er kontraproduktiv ist und der Fragmentierung von Interessen Vorschub leistet.

Diese nicht aufzulösenden Widersprüchlichkeiten werden von Mitgliedern des Vorstands und des MitarbeiterInnen-Teams oft als Dehnungs- oder gar Zerreißprobe innerhalb der Konstruktion „Interessengemeinschaft“ empfunden, woraufhin man sich in die oft mühsame, weil unbedankte Aufklärungsarbeit begeben muss darüber, was die IGFT leisten – und vor allem was sie ausdrücklich *nicht* leisten kann. Diese Arbeit ist zumeist dem nachdrücklichen Hinweis auf die übergeordneten Interessen aller Segmente gewidmet, die zu vertreten der IGFT und ihren SprecherInnen naturgemäß keine Schwierigkeiten bereitet und denen sie mit gebotener Leidenschaft auch anhängen sollten.

Solidarität

Auch drängt sich in diesem Zusammenhang die Frage nach der Produktivkraft Solidarität umso stärker auf, da sie die Arbeit in einem heterogenen Interessenfeld erleichtert, um nicht zu sagen: beflügelt – manche meinen sogar erst möglich macht. Sie wird auch dementsprechend genauso oft gestellt, wie das Fehlen einer befriedigenden Antwort beklagt wird. Tatsächlich ist Solidarität im Zusammenhang mit einer Interessengemeinschaft – und selbstverständlich nicht nur da – so etwas wie ein höchstes Gut, ein transzendentes Reich, in das man sich befreit, ein immaterieller Stoßkeil, der sämtliche Türen öffnet und wenn nötig Mauern einreißt. Doch erscheint sie in Zeiten, da die Entfremdung durch Prekarisierung, Konkurrenzdruck, Neiddebatten und Gewinner-/Verlierer-Pola-

Der Sinn und das Selbstverständnis der IGFT entfalten sich dementsprechend nur in der intensiven Befüllung des institutionellen Gefäßes mit Leidenschaft und Engagement.

ritäten stetig voranschreitet, als die Unmöglichkeit selbst. Obwohl die Steigerung des Bewusstseins für Solidarität zur Durchsetzung von Interessen, wie oben erwähnt, die hinter allem stehende Zwecksetzung darstellt, ist Solidarität – und man mag es vielleicht beklagen – dank der fortgeschrittenen Institutionalisierung für das Funktionieren der Organisation der IGFT keine *conditio sine qua non*.

Und das hat auch seine gute Seite, da ein organisierter, bürokratischer Kern die Fähigkeit zur „Überwinterung“ in Zeiten der schwachen Solidarität ausbildet. Auch darf man die sachpartnerschaftliche Dimension, die durch Einarbeitung erworbene Kompetenz der MitarbeiterInnen, aber auch die Tragfähigkeit statutarischer Gewöhnungseffekte, die Trägheit politischer Apparate und die Konsistenz von Daueraufträgen nicht unterschätzen. Mangelnde Solidarität ist bedauerlich, eingeübte Verfahren, Wissensakkumulation und Vertrauenswürdigkeit sind dazu jedoch die kompensatorischen Gegengewichte, die die Sinnhaftigkeit der IGFT stets mit zu konstituieren helfen.

Engagement

Viele sind auch der Meinung, dass im hochkulturell sich gebenden Österreich die gesellschaftliche Relevanz des freien Theaters und dementsprechend auch die Durchsetzungskraft seiner politischen Anliegen in den letzten Jahren nicht eben zugenommen hat, aber – und dies gilt in allen Zeiten: die IGFT ist nur in dem Maße stark und inspiriert, wie es ihre Mitglieder und natürlich auch sämtliche TeilnehmerInnen am Diskursspiel „freie Theaterarbeit“ sind.

Die IGFT ist genauso belebt und mit Sinn, Auftrag und Vision erfüllt, wie es die Bereitschaft der vielen ist, überindividuelle Interessen zu verwirklichen, durchzusetzen und zu fördern. Die freie Theaterarbeit generiert gesellschaftliche Relevanz in dem Maße, in dem engagierte, intelligente, politisch-bewusste TheatermacherInnen ihre Attraktivität durch Arbeitserleichterung, bessere Ausbildung, seriöse Entgeltung steigern und diese als Guthaben mit in eine gemeinschaftliche Arbeit zur weiteren Qualitäts- und Leistungssteigerungen einbringen. Diesen Prozess anzufachen, zu verstärken und dabei zu helfen, ihn zu großartigen Ergebnissen zu führen, das wird die IGFT nicht müde.

So ist die IGFT als solche über mehr als zwei Jahrzehnte evolutionär zu einem speziellen Wissens- und Kompetenzfundus gewachsen und stellt innerhalb der öffentlichen Landschaft für Theater- und Tanzschaffende ein äußerst nützliches Werkzeug dar, das bloß seiner inspirierten Handhabung harret, spricht: der ideellen Beiträge seiner Mitglieder. Mitglieder, deren alljährlich geleisteter materieller Beitrag in nicht wenigen Fällen leider als das einzige Lebens- und Arbeitszeichen auf dem Konto des Vereins als Guthaben festgeschrieben wird. Der Sinn und das Selbstverständnis der IGFT entfalten sich dementsprechend nur in der intensiven Befüllung des institutionellen Gefäßes mit Leidenschaft und Engagement. Die Inhalte liegen ohnehin buchstäblich auf der Straße. Gesteigertes Engagement bedeutet zunächst notwendigerweise nichts anderes, als dass das Maß der internen Konflikte und Auseinandersetzungen ebenfalls zunimmt. Gut so, ist deren Verwaltung, Darstellung und Vermittlung auch ein wesentlicher Aspekt einer IG.

Grundsätzlich also gilt: Du bist IG!

Gernot Plass ist Schauspieler, Autor, Regisseur, Musiker und Komponist. Er absolvierte ein Musik- sowie das Schauspielstudium am Konservatorium der Stadt Wien. Es folgten Engagements im In- und Ausland (Stadttheater Klagenfurt, Stadttheater Ulm, steirischer Herbst, etc.). Er ist Vorstandsmitglied der IG Freie Theaterarbeit und des urtheaters und seit 2005 Mitglied des Leitungsteams des TAG.

Im Spannungsfeld zwischen kulturpolitischer Vertretung und Service

Ein Gespräch mit ehemaligen und aktuellen Vorstandsmitgliedern der IGFT über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Organisation

Aufgrund der Zeitknappheit, die immer auftaucht, wenn es darum geht, Vorstandstermine auszumachen, trafen sich statt einer ursprünglich geplanten größeren Runde schließlich „nur“ Marcile Dossenbach (Vorstandsmitglied von 1989-2003), Peter Hauptmann (Obmann von 1999-2005) und Corinne Eckenstein (Obfrau seit 2005) und die spontan hinzugekommene ehemalige IG-Geschäftsführerin Ulrike Heider-Lintschinger zu einem Gespräch mit den Team-Mitgliedern Andrea Wälzl, Barbara Stüwe-Eßl und Carolin Vikoler. Mit den drei Vorstandsmitgliedern saßen drei Generationen auf der Couch – nicht auf das Lebensalter bezogen, sondern auf die Entwicklung der IG und die daraus folgenden differenzierten Haltungen gegenüber der IG.

Das Gespräch kann hier nicht zur Gänze abgedruckt werden, war aber so ergiebig, dass es in voller Länge auf *www.freitheater.at* und *Facebook* nachzulesen ist; dort sind auch alle herzlich eingeladen mitzudiskutieren.

Errungenschaften und politischer Wille

gift: Was waren die wichtigsten Initiativen der IGFT in der Zeit, in der du Vorstandsmitglied warst?

Marcile Dossenbach: Das IG Netz, das Rondell, das Weißbuch, Bundesländerinitiativen, neue Büros – zuerst auf der Theaterwissenschaft, später in der Pfeilgasse, die Künstlersozialversicherung, die Theaterbörsen. Und dann natürlich die Entsendung von durch die Basis gewählte Beiratsmitglieder und die Riesenprojekte Kindertheater- und Tanzhaus.

Peter Hauptmann: Damit hast du jetzt fast einen Zeitraum von 15 Jahren umspannt!

Corinne Eckenstein: Aber vieles ist tatsächlich gleich in den ersten fünf Jahren passiert.

M. D.: Das erste Projekt, das schnell in die Tat umgesetzt wurde, war das IG Netz, weil da schon viel Vorarbeit geleistet wurde von Didi Macher. Sie war mit Hilde Hawlicek befreundet und hat diese überzeugt, dass das IG Netz wichtig ist. Didi Macher hat die Grundidee gelegt, Joschi Wallner hat es in eine Form gebracht.

Andrea Wälzl: Es ging damals alles so schnell, weil der politische Wille da war.

C. E.: Und das freie Theater hatte einen anderen Stellenwert, oder?

A. W.: Vor allem war die Szene damals noch kleiner und überschaubar und somit finanziell keine so große Belastung für die Stadt.

P. H.: Ja, sie haben die Szene so schön gegossen in den 80ern, und dann waren sie plötzlich erschrocken über das, was da alles wächst und haben angefangen Unkraut zu jäten – etwa mit der Einführung der KuratorInnen. Diese zweite Phase, bei der ich dabei war, war schon der Beginn der Phase der Verteidigung. Ein ganz großes Projekt, mit dem ich eingestiegen bin, war der Versuch einen eigenen Subventionstopf für Touring einzurichten. Das hat nicht funktioniert, aber was dabei herausgekommen ist, waren die Theaterbörsen, die dann leider nicht fortgeführt wurden.

C. E.: Das ganze System in Österreich ist einfach grundlegend nicht auf Touring ausgelegt, außer man holt was aus dem Ausland. Da ist ein Unterschied zur Schweiz!

Ich bin nach der Theaterreform in den Vorstand der IGFT eingestiegen, auch aus einem Gefühl heraus, nicht Opfer sein zu wollen, egal, ob ich gefördert werde oder nicht. Das war dann die pure Verteidigung, es ging darum Dinge noch zu erhalten, und wir haben uns mehr auf die Absicherung verlegt, das Künstler-Sozialnetz. Eigentlich ging es damals auch darum überhaupt eine neue Positionierung der IG zu finden. Vieles ist ab einem gewissen Punkt erreicht gewesen und es gab so unterschiedliche Interessen seitens der Mitglieder.

M. D.: Als der Verteilungskampf schlimmer wurde, gab es einen Interessenkonflikt zwischen den Etablierten und den

Als der Verteilungskampf schlimmer wurde, gab es einen Interessenkonflikt zwischen den Etablierten und den Jungen.

Marcile Dossenbach

Jungen. Gar nicht wenige brachten den Vorschlag, man muss fokussieren und Kräfte bündeln. Was übersetzt heißen hat: Ich kann bleiben und die anderen sollen ausgesiebt werden. Das war einer der Hauptgründe, warum es mich nicht mehr gefreut hat. Wenn der Zusammenhalt innerhalb der Szene aufgegeben wird, dann kann man gar nichts mehr machen. Und die Früchte dieser Haltung werden jetzt auch geerntet.

P. H.: Ich glaube, das ist ein natürlicher Prozess in jeder Institution. Zuerst gibt es einen gemeinsamen Aufbruch, dann eine Differenzierung und dann eine Ausgrenzung.

M. D.: Ruth Matzinger hat schon ganz früh gesagt, es wird sehr spannend werden, wann es eine Gegen-IG geben wird, wann sozusagen die ersten Rebellen gegen diese Institution kommen werden.

Service als Einstiegsdroge und leckere Buffethäppchen für KuratorInnen

P. H.: Ich habe so den Eindruck, da ist ein wenig der Wind draußen – nicht aus der IGFT – sondern aus diesem Gedanken, dass man eine Gemeinschaft gründet und damit etwas vertritt.

M. D.: Es gab immer Flügel in der IGFT: die einen waren für mehr Politik und Kämpfen, die anderen für mehr Service. Es gab aber auch etliche, die gesagt haben, dass das Service als Basis notwendig ist, was aber nicht ausschließt, politisch vorzugehen.

P. H.: Ohne Service ist es überhaupt schwer, dass Mitglieder einsteigen. Man muss positiv auch sagen, dass ein irrer Mitgliederzuwachs in all diesen Jahren war.

A. W.: Und immer noch ist. Wir haben jetzt ca. 1.600 Mitglieder. Die Politik treibt uns Mitglieder zu. Mit den Verschärfungen in der Sozialversicherungsgesetzgebung kamen die Jahre, in denen wir einen rasanten Zuwachs hatten. In Wirklichkeit kommen die Leute zuerst einmal wegen des Beratungsbedarfs zur IGFT.

P. H.: Das Service ist also sozusagen die Einstiegsdroge.

M. D.: Die andere Sache ist, dass das eine ohne das andere nicht geht, dass alles was Service ist ...

C. E.: ... schon subversiv ist ...

M. D.: ... subversiv einerseits, und andererseits ist es erfochten worden. Die Frage ist, ob das Tanzhaus als Politik oder als Service gesehen wird.

B. S.: Den Anspruch erheben, dass es ein Haus der freien Szene ist und auch die Szene, die das Haus erkämpft hat, dort sichtbar sein soll, hat in den letzten Jahren enorme politische Sprengkraft verursacht. So gesehen war das TQW in den letzten acht Jahren sehr politisch.

P. H.: Aber konkret zum TQW: Kann man nicht unterm Strich sagen, dass einige Gruppen einfach von der Bildfläche verschwunden sind, weil sie dort nicht spielen konnten und dann für die Stadt einfach ihre Existenzberechtigung verloren haben?

Ulrike Heider-Lintschinger: Da sind zwei Parallel-Schienen gelaufen: das Nicht-Programmieren im TQW einerseits, und dass andererseits die BeiratInnen oder KuratorInnen einige der dort nicht Auftretenden auch nicht mehr zur Förderung empfohlen haben.

A. W.: Aber sind die vielleicht nicht mehr empfohlen worden, weil sie nicht im TQW gespielt haben?

U. H.: Das glaube ich nicht. Es hat sich einfach ein bestimmter Zeitgeist auch im Zeitgenössischen Tanz durchgesetzt.

B. S.: Die Projektförderung ist in Wien unterschwellig an Häuser gekoppelt. Als KuratorIn muss man sich auch überlegen, ob bestimmte Häuser bespielt sind. Das hat sich beim KosmosTheater vor ca. einem Jahr gezeigt, dass eine Programmlücke entstehen kann, wenn das vergessen wird.

P. H.: Auch der Dschungel Wien versucht natürlich auf die KuratorInnen Einfluss zu nehmen, damit die Sachen, die dort programmiert werden, auch gefördert werden. Aber das hängt sehr damit zusammen, ob es funktioniert zwischen den jeweiligen VeranstalterInnen und KuratorInnen. Und welche Vorgaben haben sie? Ich weiß nicht, ob die jetzigen KuratorInnen klarere oder andere Vorgaben erhalten haben. Die der vorigen waren mehr als vage und sie haben es nicht als ihre Aufgabe gesehen, erfolgreiche Gruppen zu erhalten. Ich habe das immer verglichen mit einem Buffet. Du kriegst viel angeboten und suchst dir das Beste heraus, und morgen suchst du dir wieder das Beste heraus. Ob dabei irgendwas verschimmelt ist niemandem aufgefallen, oder es war der Stadt egal.

C. E.: Ja, weil es so eine selbstgefällige Haltung ergibt. Jemand kann entscheiden nach Geschmack und Empfindung. Da fühlt man sich als Theaterschaffender ausgeliefert, wenn du da nicht ...

P. H.: ... grad der leckerste Happen bist.

C. E.: Sicher war das Beirats-System nicht perfekt, aber der Punkt, dass die Szene die Hälfte der Beiratsmitglieder wählen konnte – diese Kombination von Stadt und Künstlerschaft – finde ich eine ganz tolle Errungenschaft. Und jetzt entscheiden drei Leute, egal ob das zur Szene passt oder nicht. Die KünstlerInnen sind wie Puppets-on-the-string, jegliche Solidarität ist verloren.

M. D.: Also ich sehe das differenzierter. Das haben sich die KünstlerInnen wirklich zum Großteil selbst zuzuschreiben. Sehr viele sind zur Stadt gegangen und haben gesagt, schaff die Beiräte ab. Weil sie den Eindruck hatten, sie werden von den Beiräten nicht genug wahrgenommen, und haben KuratorInnen als Ersatz gefordert, mit der Begründung, es muss eine Fokussierung geben.

P. H.: Weil jeder geglaubt hat, der Fokus fällt dann auf ihn.

M. D.: Das Lamento über das Gießkannenprinzip kam auch von den KünstlerInnen.

P. H.: Und jetzt haben wir erst recht eine Art Gießkanne. Weil bisher unter dem Kuratoren-System immer wo anders hin gegossen, aber nichts mehr nachgepflegt wurde.

Kanonenfutter

gift: Was war deine persönliche Motivation im Vorstand der IGFT mitzuarbeiten?

C. E.: Gerade mit der Reform nicht untätig zu sein! Wenn man sich selber in der IG engagiert, fühlt man sich anders gefordert, als wenn man nur als Mitglied die *gift* liest und denkt, was haben sie wieder Schönes gemacht. Aber als ich gekommen bin, war gerade ein Aufbruch, ein Generationenwechsel, fast der ganze Vorstand wurde damals ausgewechselt. Hubsi Kramar hat gesagt: jetzt müssen andere Leute ran, wir sind politisch ausgepowert. Es braucht jetzt eine jüngere Generation, auch altersmäßig, die noch diese Kraft hat. Es war total spannend am Anfang mit dem klaren Feindbild Theaterreform, und dagegen anzukämpfen war etwas, das sehr viel Energie freigesetzt hat. Nur hat sich diese Energie dann leider mit der Zeit einfach erschöpft.

M. D.: Zu der Zeit gab es ja schon den festen politischen Willen, zurückzuschrauben.

C. E.: Aber das ging so schnell! Und von meiner Seite war dieser Wille da, um etwas zu kämpfen, sich nicht abspeisen zu lassen mit einem Stück Papier, das sich Theaterreform nannte. Sondern eine Form von Kreativität freizusetzen, die vielleicht noch andere Möglichkeiten erschließt. Sehr schnell war klar, dass die Angst ein großer Faktor in der Szene war. Am Anfang gab es eine rebellische Gruppe, das OFFforum, das viel Hoffnung – im Sinn von Energie – erzeugte. Und dann kam die Ernüchterung, dass es nur um sie selbst ging, und die IGFT dafür zu benutzen, das war Hochverrat für mich damals. Es war fatal zu sehen, wie viel Existenzangst da war, dass man irgendeiner Form von Repression gegenüber steht, indem man keine Subvention bekommt. Und gleichzeitig die Forderung, die IGFT muss politischer werden. Da habe ich gedacht, Moment einmal, ich stelle mich doch da nicht vorne an die Spitze als ...

Die KünstlerInnen sind wie Puppets-on-the-string, jegliche Solidarität ist verloren.

Corinne Eckenstein

M. D.: ... Kanonenfutter

C. E.: Das sind zwar extreme Worte, aber es hatte so eine Energie. Und dann fragten wir uns, wo sind die Kräfte der IGFT? Vieles hat mit der Stärkung der Institution zu tun gehabt und mit den Dingen, die für KünstlerInnen zum Überleben notwendig sind, wie die Konzentration auf das KünstlerInnen-Sozialnetz.

P. H.: Wir [Karin Schäfer Figuren Theater] sind 1993 nach sieben Jahren in Barcelona nach Österreich zurückgekommen, und haben uns über die Theaterszene hier informiert, und welche Tournee-Systeme es gibt. Die Theaterförderungen von Stadt, Region und Land waren in Spanien darauf ausgerichtet eine Produktion zu fördern und danach lebt eine Gruppe davon auf Tournee zu gehen. Ich konnte es nicht fassen, dass in Österreich die Leute eine Subvention kriegen – oft gar nicht wenig – und mit diesem Geld dann sechsmal irgendwo spielen, um danach wieder um die nächste Subvention einzureichen. Das war eigentlich der Anstoß reinzuschneppern in die IGFT. Meine Motivation im Vorstand war immer, die Möglichkeit für die Gruppen zu schaffen in Österreich herumzufahren und damit von den Früchten ihrer Arbeit zu leben, indem die Touring-Förderung umgesetzt wird oder zumindest eine Plattform in der die Produktionen vorgestellt werden – das waren die Theaterbörsen.

M. D.: Ich habe damals die IGFT mit gegründet. Es war toll etwas aus dem Nichts schaffen zu können an Strukturen, an Ideen. Der Vorstand hat damals viel mehr gemacht als heute. Eine Vorstandssitzung hat acht bis zehn Stunden gedauert. Man konnte ja nichts delegieren. Umgekehrt gab es viel mehr Erfolgserlebnisse als heute. Mit dem allergrößten Erfolg, dass das IG Netz eingerichtet wurde, ist die IGFT auf einen Schlag sehr bekannt geworden! Dann sind relativ schnell die gewählten Beiräte gekommen, mit denen man eine Zeitlang sehr zufrieden war. Und das Budget ist ordentlich aufgestockt worden. Es gab dann einen Punkt, an dem viele Mitglieder Kinder bekommen haben und auf einmal gab es Druck, mehr

Geld zu verdienen. Als später immer mehr Gruppen nichts oder weniger als erhofft von den Beiräten bekommen haben, stieg natürlich auch die Unzufriedenheit mit dem System.

An den Rändern franst es aus

gift: Wie steht es um die Relevanz der freien darstellenden Kunst? Hubert Kramar meinte vor zehn Jahren, als er wieder in den Vorstand der IGFT kam „Freies Theater ist inzwischen ein Schimpfwort“. Wie wichtig ist freie darstellende Kunst heute?

M. D.: Es war ja nie völlig klar, was freies Theater eigentlich ist. Das, was jetzt unter freies Theater läuft ist wesentlich institutionalisierter als noch vor 20 Jahren. Teils hatten die Gruppen damals nicht einmal durchgehende Namen, selbst wenn in gleicher Konstellation gearbeitet wurde. Es gab ein paar Menschen, und um die herum haben sich Gruppen gebildet und aufgelöst, es war viel mehr im Fluss. Es wurde eine Produktion gemacht und dann war es wieder vorbei. Damit ist natürlich viel an Energie und Aufgebautem verloren gegangen, etwa die für den Tanz adaptierten Proberäume wurden nach dem Projekt für niemand anderen zur Verfügung gestellt.

Relativ schnell gab es dann den Wunsch nach Institutionalisierung. Damit sind die IGFT und die Szene als Ganzes in gewisser Hinsicht behäbiger und schwerer geworden. Dadurch dass die freie Szene immer sichtbarer wurde, haben sich die Stadttheater bewegt. Früher wäre das unmöglich gewesen, man arbeitete entweder am Stadttheater oder in der freien Szene. Heute ist es oft nicht wirklich zuzuordnen, ob es sich um eine Stadttheaterproduktion oder eine aus der freien Szene handelt.

P. H.: Ich glaube, freies Theater ist relevanter denn je, weil es viel mehr freies Theater gibt als früher, weil viel mehr als solches bezeichnet wird. An den Rändern franst es aus. Insgesamt gibt es mehr Leute, die sich mit Kunst beschäftigen als noch vor 20 Jahren und sich dem freien Theater zugehörig fühlen.

Es gab noch nie eine Zeit, seit der Mensch die Höhle verlassen hat, in der nicht in die Kultur investiert wurde.

Peter Hauptmann

C. E.: Aber auch die Genres wurden aufgebrochen – Tanz, Performance, Bewegungstheater, Film, bildende Kunst, ... Freies Theater ist für mich kein Schimpfwort. Das liegt nicht daran, dass es so viel toller geworden ist, sondern dass es jetzt eine Form von Institution ist. Ob man in einer Produktion am Burgtheater oder in der freien Szene spielt, ist relativ egal. Auch ob jemand im Sprechtheater für Erwachsene, für Kinder oder mit MigrantInnen arbeitet, das ist alles viel projektbezogener. Gleichzeitig erschafft man sich als TheatermacherIn so was wie ein eigenes Label mit Webpage, einem Team, mit dem man kontinuierlich arbeitet und man spezialisiert sich mehr, um überhaupt am Markt sichtbar zu sein. Mir fällt auf, dass sich gerade bei den jüngeren Leuten immer wieder Kollektive gründen und spätestens nach zwei Jahren wieder auflösen. Dieser kollektive Gedanke, der für mich einen Teil der freien Szene aus den 70ern ausgemacht hat, dieses gemeinsame Denken, Leben und Tun – ein Lebenskonzept nicht nur ein Kunstprojekt – das hat sich heutzutage völlig aufgelöst. Nur ganz wenige Leute machen das und dann wird es auch schon wieder zum Kunstprojekt erhoben.

Freiwild auf Hochglanz

gift: Sind freie Theaterschaffende und TänzerInnen heute freier als vor 20 Jahren?

P. H.: Eindeutig ja! Überhaupt sind alle Menschen freier als vor 20 Jahren. Du hast heute – nicht nur im Theaterbereich – einfach viel mehr Arbeitsmöglichkeiten. Natürlich werden viele davon immer prekärer und es ist gut, dass man dagegen ankämpft.

C. E.: Aber ob das freier macht, und zwar im Kopf, ist eine andere Frage. Du bist damit mehr Freiwild. Es gibt einerseits mehr Strukturen und gleichzeitig gibt es keine Grenzen mehr. Und das hat Vor- und Nachteile. Man hatte auch mehr Zeit vor 20 Jahren, es war nicht so ein Druck vorhanden, ging nicht so um Hochglanz, mehr ums Ausprobieren. Heute ist das Ausprobieren auch schon wieder stilisiert, gerade im Per-

formance- und Tanzbereich. Der Rechtfertigungszwang ist viel höher im Sinne von „Was ist Kunst?“. Da ist man weniger frei geworden und viel marktorientierter.

P. H.: Aber hat das nicht mit unserer Situation zu tun, dass wir jetzt in einem Alter und in Strukturen sind, wo wir anfangen müssen marktorientiert zu denken. Glaubst du, dass junge Leute, die jetzt beginnen, das auch so sehen?

C. E.: Das weiß ich nicht. Vielleicht kennen sie nichts anderes, weil sie mit dem Gedanken schon groß geworden sind. Ich glaube, dass die jungen Leute heute genauso wenig Zeit haben, zehn Stunden über etwas zu diskutieren wie die Vierzigjährigen. Man ist vielleicht unbefangener, aber das hat generell etwas mit dem Alter zu tun. Und man ist vielleicht noch größenwahnsinniger, aber das hat nicht mit frei oder nicht frei zu tun. Es wird von vornherein gefragt, passt du oder passt du nicht.

[...]

Investition in Kultur oder zurück in die Höhlen?

M. D.: Es ist heute überhaupt kein politischer Wille mehr da. Man muss sich grundsätzlich von der Illusion befreien, dass irgendwem daran liegt, dass es Kunst und Kultur gibt. In der Staatsoper soll Oper stattfinden, weil das kennt jeder und die Leute kommen zum Opernball und alles ist wunderbar. Für das Theater an der Wien war plötzlich – wie aus dem Nichts – Geld da. Und zwar deshalb, weil der Finanzstadtrat das Haus wollte, weil er gedacht hat, da können die Touristen hingehen.

U. H.: Es ist daher auch kein Problem für ein Michael Jackson Memoriam-Konzert 600.000 Euro auszugeben.

C. E.: Es gibt keine Metropole, die es sich leisten kann, kein freies Theater vorzuweisen.

M. D.: Aber genau das Gegenteil ist der Fall, es kann sich keine Metropole leisten, es zu machen!

thema

U. H.: Du kannst kein politisches Kleingeld damit machen, das Kleingeld machst du vielleicht mit dem Theater an der Wien.

M. D.: Und nur 5 – 6 % der Bevölkerung geht überhaupt ins Theater. Wenn du das Theater ersatzlos streichst dann geht es in Wahrheit niemandem ab.

C. E.: Das glaub ich nicht. Nein!

M. D.: Inzwischen ist das kein Glaube mehr, ich weiß das.

C. E.: Das funktioniert so nicht! Das wäre der Untergang von jeglicher Kultur. Was ist los mit euch? Warum so pessimistisch? Das ist der Grund, warum ich bei der IG arbeite. Vielleicht bin ich ein wenig naiv, aber nein, ich habe immer noch eine Form von Glauben und das ist auch ein Punkt, der mich noch in der IG hält. Ich lasse das nicht zu – in mir nicht und generell – dass es als Konsens so gesehen wird, diese fatalistische Einstellung.

M. D.: Das ist nicht Fatalismus. Kultur und Kunst interessiert in Wahrheit ganz, ganz wenige. Es ist sowieso eine Leistung der Politik, dass sie soviel Geld aufstellen für etwas, womit sie keine Wählerstimmen ernten.

P. H.: Das ist argumentativ falsch! Es gab noch nie eine Zeit, seit der Mensch die Höhle verlassen hat, in der nicht in die Kultur investiert wurde.

C. E.: Und mögen es auch nur 5 % sein. Es ist so, wie wenn du nicht mehr an die Hoffnung glaubst, an jedes Kind, das in unterprivilegiertesten sozialen Schichten lebt, dass sich nicht irgendwo was verändern kann.

M. D.: Natürlich, Kunst und Kultur bringt die Gesellschaft als Gesamtes enorm weiter ... aber das Gros der Menschen interessiert sich nicht dafür.

C. E.: Aber das geht ins Unterbewusste. Sie erleben es! Sie können ihm gar nicht entgehen.

M. D.: Ich rede von den Menschen die mir täglich begegnen.

C. E.: Darum bin ich u. a. zurück zum Kinder- und Jugendtheater gegangen. Weil ich da einen Sinn sah und ganz konkret Menschen erreiche. Klar die Leute haben zu viele persönliche Probleme, um sich für Kunst und Kultur zu interessieren. Aber

die Vorstellung, dass es das nicht mehr gibt, würde wahrscheinlich das ganze Lebensniveau noch viel mehr absacken lassen.

Grundeinkommen für alle Menschen

gift: Welche Ziele sollte sich die IGFT für die nächsten Jahre setzen?

C. E.: Die soziale Absicherung von allen KünstlerInnen!

A. W.: Es ist heute nicht mehr so wie vor 15 Jahren, wo die Leute teilweise gar nicht im Sozialversicherungssystem drinnen waren. Jetzt sind sie drinnen, ob sie wollen oder nicht. Aber jetzt ist die Frage, wie schaffen sie das finanziell?

U. H.: Für mich geht das darüber hinaus – eine generelle Grundsicherung. Österreich ist eines der reichsten Länder der Welt. Es gibt genug Papiere und Ideen dafür. Allein wenn die Politik andere Steuern einheben würde könnte man das finanzieren.

A.W.: Die Einführung einer Transaktionssteuer würde reichen.

M. D.: Ich glaube, es wäre gut, ein Klima zu schaffen, das wirklich kunstfreundlich ist. Österreich ist ja nur vordergründig kunstfreundlich. Dazu gehört beispielsweise auch, dass in den Schulen nicht alles Musische für z. B. vier Lateinstunden gestrichen wird.

Was für mich auch wichtig wäre, dass die KuratorInnen nicht nur Projekte für zwei Jahre fördern und was danach geschieht, interessiert niemanden mehr. Dass es mehr an Ideen gibt, wohin eine ganze Entwicklung gehen soll. Und man muss sich einfach mehr Gedanken machen, was passiert mit denen, die nicht mehr so erfolgreich sind. Oder man muss ganz klar sagen, das ist nicht unsere Aufgabe. Sowohl bei einzelnen TheatermacherInnen, als auch bei Gruppen und Strukturen.

P. H.: Das Problem ist, dass immer nur punktuell in irgendwas investiert wird, und wenn die Förderung zurückgezogen wird, dann bricht es eben zusammen – das betrifft Gruppen, Institutionen, aber auch sehr viele EU-Projekte etc.

Zwischen den Mittelbühnen, Großbühnen, Landestheatern und dem freien Bereich gehört mehr aufgebrochen. Bisher geschieht das nur auf der persönlichen Ebene der

SchauspielerInnen. Wenn es für Gruppen möglich ist auf den Landesbühnen zu spielen, dann hat man eine Tournee durch Österreich beisammen. Eine Zielvorstellung von mir wäre, die Bundesländer und die Städte fördern Produktionen, der Bund fördert Touring. Ich spreche damit gegen uns selbst, weil wir Produktionsgeld vom Bund bekommen. Aber im Endeffekt wäre es viel sinnvoller, wenn der Bund die gesamten Gelder, die er in die freie Szene investiert, in die Förderung von einem sinnvollen Touring-Konzept steckt. So dass die Bundesländer stolz sind auf das was sie haben und deswegen fördern, weil es so viel tourt.

M. D.: Was mich immer schon geärgert hat, ist der blöde Stolz der Veranstalter, der erste sein zu wollen, der etwas zeigt. Wenn etwas 70 Kilometer weiter schon gezeigt wurde, zeige ich es nicht mehr. In Wahrheit reisen vielleicht fünf Kritiker die 70 Kilometer und alle anderen sehen es dann nicht.

C. E.: Ein weiteres Ziel wäre, dass Kunst und Schule noch mehr verbunden werden, dass für die LehrerInnen ein viel einfacheres Prozedere entwickelt wird, dass sich die KünstlerInnen dafür mehr vernetzen. Auch als Anreiz für KünstlerInnen, für viele ist es doch immer noch ein Second Job vom Selbstbewusstsein her.

gift: Was kann eine Interessenvertretung leisten und was kann sie im besten Fall sein?

M. D.: Es ist die Frage, ob die gesamte freie Szene ein gemeinsames Interesse hat. Sicher nicht und sicher immer weniger. Da ist die große Kunst der IGFT das herauszufinden und einen Interessensausgleich zu ermöglichen. Dass sich die Gruppen nicht behindern, sondern größtmöglich unterstützen.

P. H.: Darum sucht man so etwas wie kleinste gemeinsame Nenner, und das sind dann so Forderungen wie „mehr Geld“. Und dann schaut es immer so aus, als würde man nur nach mehr Geld rufen. Sobald man etwas spezifischer wird, sind schon wieder einige dafür und andere dagegen.

M. D.: Service ist da natürlich etwas, wo das gemeinsame Interesse liegt und deswegen war Service nie ein Problem. Der Service-Bereich ist immer das Verbindende und das politisch Agieren das Trennende, weil es sehr viele unterschiedliche Vorstellungen gibt, welche politischen Ziele anzustreben sind und wie der Weg dahin ist.

C. E.: Und der Service ist ja auch sehr günstig. 35 Euro pro Jahr – reden wir also über die Erhöhung des Mitgliedsbeitrags ...

Marcile Dossenbach: Studium der Betriebswirtschaftslehre; Mitbegründerin und langjähriges Vorstandsmitglied der IG Freie Theaterarbeit, 12 Jahre Geschäftsführerin des IG Netzes, viele Jahre Produktionsleitungen für freie Theatergruppen, Mitglied des Tanz- und Kindertheaterbeirates der Stadt Wien; zur Zeit Trainerin im AMS-Bereich und Mediation.

Corinne Eckenstein: Regisseurin, Schauspielerin, Choreografin, künstlerische Leiterin von TheaterFoxfire;
www.theaterfoxfire.org

Peter Hauptmann: studierte Biologie und Germanistik an der Universität Wien, arbeitete an seiner Doktorarbeit an der Universität Barcelona, und danach mehrere Jahre als Umwelt- und Spielpädagoge in Spanien und Österreich. 1996 gründete er gemeinsam mit Isabella Heugl die Agentur für Freies Theater H2 – arts & acts. Seit 2000 managt er exklusiv das Karin Schäfer Figuren Theater und ist auf künstlerischer Ebene für Texte, grafische Gestaltung, visuelle Kommunikation und Webdesign zuständig. Seit 2003 ist er Projektleiter des Internationalen Festivals PannOpticum in Neusiedl am See;
www.figurentheater.at

Ulrike Heider-Lintschinger: Kindergartenpädagogin, Sozialarbeiterin, Tanzausbildung am Konservatorium der Stadt Wien, ehem. Tänzerin, Choreografin und div. Produktionsleitungen sowie Unterrichtstätigkeit, Studium „Arts and Media Management“, ehem. Mitglied des Tanzbeirates der Stadt Wien, 1999-2001 Kaufm. Leitung scene bunte wädhne, seit 2001 Kaufmännische Leitung und Geschäftsführerin der Tanzquartier Wien GmbH

Persönliche Handschriften

Einblicke in die Arbeit der IGFT-Geschäftsführerinnen

Ulrike Heider-Lintschinger (GF von 1993-1999; von 1996-1998 in Karenz), Juliane Alton (GF von 1999-2003), Sabine Kock (GF seit 2003; von 10/2008-09/2009 in Bildungskarenz) und Sabine Prokop (Karenzvertretung von Sabine Kock) kamen unserer Bitte, für den Themenschwerpunkt zum 20jährigen Jubiläum der IGFT über ihre Arbeit als Geschäftsführerinnen zu reflektieren, nach. Die Länge und Dichte der Antworten korreliert durchaus mit der zeitlichen Nähe zur Tätigkeit, was insgesamt ein aufschlussreiches Stimmungsbild aus Essenz und atmosphärischer Beschreibung – gemischt mit der jeweils persönlichen Meinung und Handschrift der einzelnen Personen – spürbar werden lässt. Insofern ist es absolut bedauerlich, dass es uns leider nicht gelungen ist, Antworten von Ruth Matzinger/Sander (GF 1989-1993) und Renate Papsch (Karenzvertretung von Ulrike Lintschinger) zu erhalten.

gift: Was war deine Motivationen, den Job der Geschäftsführerin der IG zu machen? Kannst du dich noch erinnern, was du von der IG bei deinem Arbeitsantritt gedacht hast und veränderte sich dieses Denken während deiner Tätigkeit?

Ulrike Heider-Lintschinger: Ich war schon als aktive Tänzerin Mitglied der IG und habe in den Anfangsjahren in diversen Arbeitsgruppen, die den Tanz betrafen, mitgearbeitet. Kulturpolitische Arbeit für die freie Szene war mir immer ein großes Anliegen. Durch meine Arbeit bei der IG war ich in die Entstehung eines Tanzhauses von Anbeginn involviert.

Juliane Alton: Freie Theaterschaffende waren Freiwild, doch es gab sie in großer Zahl. Sie schlossen sich zusammen um ihre berechtigten Anliegen gegenüber der Kulturpolitik besser vertreten zu können. Ich dachte: eine gute Sache, die man noch besser machen kann. Das denke ich noch immer. Motiviert war ich durch die interessanten Arbeitsinhalte, das gute Team, den Kontakt mit spannenden Leuten und Gestaltungsfreiheit in der Arbeit.

Sabine Kock: Mein Einstieg in die IG parallel zur Wiener Theaterreform war mit einer ganz massiven Mobilisierung der Theaterschaffenden verbunden. Die vehementen Diskussionen im OFFforum und auch die kreativen Proteste waren super – auch super anstrengend, aber ich fühlte mich damals sehr getragen von einer großen Zahl engagierter, aktiver Mitglieder.

Es ist eine sehr selbstbestimmte Arbeit. Das zum Teil subversive Hineinreklamieren in politische Entscheidungsprozesse macht mir ohne Zweifel großen Spaß – mühsam ist der ständige Gegenwind, die immer wieder ungerechtfertigte Kritik in der Öffentlichkeit. Auf einer Klausur am Beginn meiner IG-Tätigkeit war ein Leitsatz: weg vom Image

der Kleingewerkschaft, hin zur kompetenten Sachpartnerin. Das ist gelungen. Wir sind meines Erachtens nicht weniger radikal geworden, aber werden in vielen Sachfragen auch von kritischen VerhandlungspartnerInnen als ExpertInnen außerordentlich geschätzt.

Sabine Prokop: Die große Herausforderung kurzfristig und befristet in Teilzeit neben meinen „üblichen“ Arbeitsfeldern als freie Wissenschaftlerin, Universitätslektorin, Wissenschaftscoach, Beraterin etc. in einer lange gewachsenen Organisation mit einem eingespielten Team eine Leitungsfunktionsvertretung zu übernehmen, hat mich sehr interessiert.

Die Arbeit und das Lobbying in Interessengemeinschaften sowie die IGFT-Kern-Thematik Arbeit und Soziales war mir aus der Freien Wissenschafts- und Frauenszene gut bekannt und ein politisches Anliegen. Bereits vor meiner Geschäftsführungszeit hatte ich die IGFT aus der Perspektive des VfW (Verband feministischer Wissenschaftlerinnen) fast darum beneidet, dass sie für die Basisarbeit Subventionen bekommt und nicht wie der VfW mit nur sehr fallweise kleinen Projektsubventionen neben grundsätzlich ehrenamtlicher Arbeit agiert. Inzwischen habe ich aber deutlich gemerkt, dass auch in der IGFT immer noch sehr viel auf Ehrenamt basiert. Wachsende Aufgaben bei stagnierenden Geldressourcen sind eben eine große Herausforderung. Sehr klar ist mir auch im Jahr meiner IGFT-Geschäftsführung wieder einmal geworden, wie wichtig es politisch ist, dezidiert zwischen finanzierter Arbeit und Ehrenamt zu differenzieren – auch gegenüber den SubventionsgeberInnen.

gift: Was waren die wichtigsten Anliegen und die größten Baustellen und Errungenschaften der IG zu deiner Zeit als Geschäftsführerin?

U. H.: Errungen wurde eine Ausnahmeregelung für KünstlerInnen aus der allgemeinen Sozialversicherungspflicht und die Konkretisierung der Projekte Tanzhaus und Kindertheaterhaus. Wichtig war damals auch die Aktion ORF & Kultur.

J. A.: Das Tanzquartier und der Dschungel Wien gingen in Betrieb! Nach zehn Jahren Arbeit! Und eine erste richtig brauchbare Homepage ging online – inklusive einer ersten Version des Online-Spielplans. In meine Zeit fielen auch wichtige Verhandlungen um das IG Netz.

S. K.: Inhaltlich war der ganze Komplex Rahmenbedingungen künstlerischer Arbeit schon zu Beginn meiner Tätigkeit ein riesiges Problemfeld. Jetzt sind wir involviert in den grundlegenden Prozess der umfassenden Neuverhandlungen der Bedingungen künstlerischer Arbeit auf Bundesebene in der IMAG. Zudem haben wir endlich eine Studie mit aktuellen Daten zur sozialen Lage der KünstlerInnen. 2003/04 wurde die Arbeit sehr dominiert von der kritischen Begleitung der so genannten Wiener Theaterreform. Die internationale Vernetzung, der Kontakt und Austausch mit Theaterschaffenden aus vielen Ländern unter sehr divergenten Bedingungen wurde während meiner Zeit als GF erweitert – auch durch die Gründung des European Off Network EON 2005. Gleichzeitig haben wir in den letzten fünf Jahren wichtige interne Servicetools – u. a. den Online-Spielplan *www.theaterspielplan.at*, den Printspielplan Wien, unsere Homepage und die *gift* – verändert bzw. neu entwickelt. Ich persönlich versuche punktuell immer wieder Schnittstellen zwischen Theorie und Praxis herzustellen, z. B. durch Podiumsdiskussionen, Beiträge oder Lehrveranstaltungen an der Theaterwissenschaft.

S. P.: Errungen wurde sie schon vorher, aber endlich faktisch installiert wurde die Interministerielle Arbeitsgruppe zur sozialen Lage der KünstlerInnen in Österreich im Frühjahr 2009 nach auch von mir weitergeführten Verhandlungen. Eine wichtige interne Baustelle war und ist das Team als solches mit den wechselnden Karenzierungen und strukturellen Organisations(entwicklungs)fragen.

gift: Und was waren verlorene Kämpfe?

U. H.: Zu meinem Einstieg als Geschäftsführerin wurde bereits das Projekt Rondell zu Grabe getragen, die Nachwirkungen dieses Scheiterns haben sich lange durch meine Tätigkeit gezogen.

J. A.: Die uns vom Bund unter der Zeit von Staatssekretär Franz Morak aufgezwungenen verschlechterten Bedingungen für die Vergabe der IG Netz Zuschüsse.

S. K.: Trotz unserer vehementen Proteste und Verhandlungen mit dem AMS ist es nicht gelungen, die Umstrukturierung in das jetzige Team 4 zu verhindern. Das OFFforum ist nach vehementen Diskussionen 2004 in sich selbst implodiert – dabei ist leider viel gute Kraft derer, die damals aktiv und engagiert waren, verloren gegangen.

S. P.: Wirklich gescheitert ist, in Kooperation der IGFT mit dem VfW im Rahmen dessen seit 2002 laufenden Symposienreihe eine gemeinsame Veranstaltung rund um das Thema Theater & Freiheit durchzuführen. Als Ort war das TQW gewonnen worden, was auch die Tanz- und Performanceszene deutlich mit einbezogen hätte. Seitens der Kunst wurden aber gar keine Geldmittel zugesprochen, woraufhin die IGFT die Kooperation aufkündigen musste. Sogar seitens der Frauenförderstellen kam trotz des expliziten Interesses feministische bzw. Frauenfragen auch in der freien Theaterszene sichtbarer zu machen, wenig bis gar nichts. Es hat sich wieder einmal gezeigt: Kooperation und Transdisziplinarität werden zwar rundum gefordert, kaum aber gefördert.

gift: Ist die Bezeichnung „freie Theaterarbeit“ je von dir in Frage gestellt worden? Wieso? Hast du Alternativvorschläge?

J. A.: Nein, doch es gibt immer andere Möglichkeiten. Dass es sich um Arbeit handelt, steht außer Frage, Theater ist auch klar. Frei und unabhängig sind fast Synonyme – und fringe hat in Edinburgh einen übel ausgefransten Rand.

S. K.: Ich halte die Diskussion darum für mühsam – hinter der Bezeichnung verbirgt sich der Wunsch, die Utopie, in selbst bestimmten Arbeitszusammenhängen eigenständig Inhalte und (neue) ästhetische Formen für das Theater zu (er)finden. Dass das gleichzeitig immer wieder auch von innen hinterfragt wird, ist selbstverständlich und die hier utopisch beschworene ‚Freiheit‘ steht natürlich und offenkundig im Gegensatz zu den prekären Rahmenbedingungen der Theaterschaffenden.

S. P.: Unerlässlich finde ich den Begriff frei, denn er ist auch in Zeiten des Liberalismus noch nicht so missbraucht, dass er nicht das eigene Wollen, die Selbstbestimmtheit, die Sehnsucht ... anklingen lässt. Und darum geht es doch, oder? Thea-

terarbeit ist im Laufe der Jahre als Bezeichnung allerdings fast zu klein geworden, beschäftigt sich die IGFT ja nicht nur mit der Theaterarbeit, sondern auch mit Tanz und Performance – und formuliert das in tendenziell holpriger Formulierung auch immer wieder in diversen Textsorten. Gute Alternativvorschläge habe ich keine: Darstellende Kunst klingt auch recht sperrig. Für irreführend halte ich aber den Rufnamen „IG Freie Theater“. Das klingt zu sehr nach Haus. Da fehlt das Tun.

gift: Wovon sind die Theater-, Tanz- und Performance-KünstlerInnen frei? Was sind die Möglichkeiten/Vorteile/ Probleme von frei arbeitenden darstellenden KünstlerInnen?

U. H.: Zu meiner Zeit als Geschäftsführerin waren die KünstlerInnen noch frei von sozialer Absicherung; bis heute sind sie überwiegend frei von Rechten, die angestellten DienstnehmerInnen „noch“ zustehen. Die künstlerischen Arbeiten der so genannten freien Szene finde ich nach wie vor größtenteils interessanter als die Arbeiten an „etablierten“ Bühnen.

J. A.: Sie sind frei von Landes-, Stadt- oder Bundestheaterstrukturen. Das wissen vor allem jene zu schätzen, die dort gearbeitet haben. Sie sind aber auch frei von ausreichenden Einkünften. Sie können sich – wenn auch mit Mühe – Szenen in anderen Regionen genauer anschauen und auch anderswo arbeiten.

S. K.: Darüber hab ich ja schon einiges in der *gift* und sonst wo geschrieben – u. a. in den *Prekären Freiheiten*, über das problematische Erbe dieses Freiheitsbegriffs ...

S. P.: „Freedom’s just another word for nothing left to lose ...“ sang Janis Joplin 1970 kurz vor ihrem Tod in der Coverversion von Kris Kristoffersons *Me and Bobby McGee*. Seitdem hat sich gesellschaftlich doch ein wenig etwas geändert, denn zum Begriff der Freiheit könnte neben der „Abwesenheit von Zwang und Unterdrückung durch rechtsstaatliche Institutionen, für das Recht auf Wahl-, Willens- und Versammlungsfreiheit“ – wie Christine Klapeer im Konzept des von IGFT und VfW 2009 gemeinsam geplanten Symposiums schreibt –, „in einer postmodernern Version noch Selbstentfaltung und ‚gelungene‘ Identitätsbildung hinzugefügt werden.“ Frei zu denken, frei zu arbeiten, frei zu leben sind Grundrechte. Doch um diese genießen zu können, wird von den Einzelnen sehr viel riskiert und in Kauf genommen. So ist die Freiheit von so genannten freien DienstnehmerInnen nicht zuletzt „in dem

Sinne zu verstehen, dass sie frei von etwa Urlaubsanspruch, 13. und 14. Monatsgehältern, von Arbeitslosenversicherung und von Krankengeld sind“, wie es Eva Blimlinger 2005 in der Studie *flexible @ art* auf den schmerzhaften Punkt gebracht hat. Frei sind jene KünstlerInnen, die sich als frei bezeichnen – egal welcher Generation sie angehören –, bis heute jedenfalls nicht bei Anträgen und Bewerbungen. Und freie künstlerische Tätigkeit braucht sicher ein hohes Maß an Eigeninitiative, Selbstverantwortung, Mobilität und Flexibilität – die so genannten Schlüsselqualifikationen – und macht die ProtagonistInnen zur „Avantgarde des flexibilisierten Arbeitsmarktes“, wie Andrea Ellmeier 2005 in den Kulturrissen festgestellt hat.

gift: Hat sich die Arbeit in der IGFT verändert durch die Jahre? Ist der Kampfgeist allgemein in der Gesellschaft weniger geworden?

J. A.: Die Arbeit hat sich professionalisiert und internationalisiert. Kann sein, dass das Phlegma in der Gesellschaft gewachsen ist, doch Kampfgeist gibt es immer!

S. K.: Ich sehe in unserer internen Arbeit einen Strategiewechsel. Statt öffentlicher Proteste und Kampagnen über die Medien haben wir in den letzten Jahren verstärkt auf Einzelgespräche, Initiierung von und politische Teilhabe an Entscheidungsprozessen gedrängt. Für mich ist das keine Frage der Radikalität, sondern der Strategie. Die gesamtpolitische Lage allerdings, die Profillosigkeit der Parteien, mit einer aktuell neuen Schleife zur Verschärfung der Asylgesetzgebung und des Fremdenrechts, die die Regierung abnickt, überhaupt die latenten und offenen Rassismen, das, was rechts sich hier traut und was breiten Rückhalt in der Bevölkerung hat, empfinde ich als lähmend und manchmal beinahe nicht mehr auszuhalten.

S. P.: In den 20 Jahren des Bestehens der IGFT hat sich der Servicebereich massiv ausgeweitet. Eine Service-Einrichtung ist nun nicht dazu da, politische Aktionen zu starten. Sicher gab und gibt es seitens der IGFT punktuelle Aktionen, immer wieder fehlen aber auch die Ressourcen dafür – jedenfalls in dem Ausmaß, wie es die von einem Teil der Mitglieder erwarteten Aktionen bedingen würden. Eine wichtige Aufgabe der IGFT ist aber jedenfalls ständiges und gezieltes Lobbying für die freie darstellende Kunstszene.

Der Kampfgeist hat sich in den letzten Jahren merklich verändert. Der einst bei fast Null begonnene gemein-

same Kampf um Rechte, Ressourcen und Freiheiten ist vorbei – wenngleich nicht wirklich gewonnen. Die Solidarität ist verschwunden beziehungsweise hat gezielten und befristeten Allianzen und Kooperationen Platz gemacht. (Fast) alle sind gut vernetzt und sollen ihres eigenen Glückes Schmied(in) sein – was viel Zeit und Energie verschleißt. Durch diese Forcierung der Individualisierung wurden wichtige gesellschaftliche Aufgaben und Verpflichtungen den Einzelnen anheimgestellt. Spätestens die Wirtschaftskrise hat deutlich gezeigt, dass das alles so nicht funktioniert. Vielleicht wächst wieder der Wille zur Solidarität?

gift: Was kann eine Interessengemeinschaft leisten? Wie schaut die ideale IG-Arbeit aus?

U. H.: Ich finde die Arbeit der IG im Vergleich zur Gewerkschaft Kunst Medien Freie Berufe um vieles effizienter und mehr am Puls der Zeit und der daraus resultierenden Notwendigkeiten. Die IG arbeitet und handelt parteiunabhängig.

J. A.: Sie kann Politisierung fördern und auf Ziele lenken, sie kann Informationsdrehscheibe sein und zuverlässiger Gesprächspartner und Repräsentant einer Szene für die Politik. Eine IG kann Gesetze schreiben und Budgetpolitik machen. Gewerkschaft war gestern (leider). IG ist gestern, heute und morgen.

S. K.: Die IG Arbeit ist geprägt vom Profil der Leute, die in ihr arbeiten und der Mitglieder, die sie tragen. Wir überfordern

uns dabei alle oft in unserem Engagement, denn zu tun wäre ja mehr als 24 Stunden pro Tag Wichtiges. Ich habe manchmal Sorge, dass die politische Arbeit unter der ständigen Überforderung leidet und innerhalb der IG ein perspektivischer Rückzug auf die Servicetools die Folge wäre – während die Mitglieder sich auf die Subuniversen ihrer je eigenen Arbeit zurückziehen. Beides wäre verhängnisvoll.

S. P.: Die (strukturell) ideale IG-Arbeit ist im „freien“ Bereich österreichweit aktiv, mit Organisationseinheiten in den einzelnen Bundesländern, um dort auf die speziellen Gegebenheiten vor Ort gezielt eingehen zu können. In der „Zentrale“ z. B. wären diese Vollzeitjobs Geschäftsführung, Büroleitung, Sekretariat, Servicebereich, Redaktion und Mitgliederbetreuung samt Vernetzung – wobei alle Jobs auch auf mehrere Personen aufgeteilt werden können. In den Bundesländern ist je eine Person entsprechend der Größe der vorhandenen Szene in mehr oder weniger Teilzeit als Geschäftsführung angestellt, dazu eine weitere Person für die Büroleitung in entsprechendem Ausmaß. Dazu kommt österreichweit ein Pool an freien, gut honorierten MitarbeiterInnen für Projekte, Publikationen u. ä.. Weiters gibt es einen arbeitsfähigen (ca. sieben Personen), ehrenamtlichen Vorstand (mit Sitzungsgeldern und Honorierungsmöglichkeit bei über die Vorstandsarbeit hinausgehendem Engagement), der Arbeitsschwerpunkte und Stoßrichtungen beschließt. Es gibt also genügend Basissubventionen für Vollzeitjobs mit ausreichend Zeit für sowohl strukturelle als auch inhaltliche Diskussionen und Weiterentwicklung.

Juliane Alton: Studium der Theaterwissenschaft, Publizistik- und Kommunikationswissenschaft in Wien, postgraduate Ausbildung an der Universität für Musik und darstellende Kunst, IKM Institut für Kulturmanagement, Dissertation zur Künstlersozialversicherung in Österreich, publizistische Tätigkeit zu kulturwissenschaftlichen Themen, 2003 – 2005 Kunstvermittlung / Theaterpädagogik am Vorarlberger Landestheater, seit 2004 Geschäftsführerin der IG Kultur Vorarlberg und Vorstandsmitglied der IG Kultur Österreich, seit 2009 Vorstandsmitglied der Grünen Bildungswerkstatt Vorarlberg

Ulrike Heider-Lintschinger: Kindergartenpädagogin, Sozialarbeiterin, Tanzausbildung am Konservatorium der Stadt Wien, ehem. Tänzerin, Choreografin und div. Produktionsleitungen sowie Unterrichtstätigkeit, Studium „Arts and Media Management“, ehem. Mitglied des Tanzbeirates der Stadt Wien, 1999-2001 Kaufm. Leitung scene bunte wädhne, seit 2001 Kaufmännische Leitung und Geschäftsführerin der Tanzquartier Wien GmbH

Sabine Kock: Kulturarbeiterin, Theoretikerin und Univ.-Lehrbeauftragte in Wien; studierte nach einer Schauspielausbildung Philosophie, Theater-, Literatur- und Medienwissenschaften in Kiel und Tübingen. Forschungsschwerpunkte: Erkenntnistheorie, Ästhetik, Gender. Seit 2003 Geschäftsführerin der IG Freie Theaterarbeit, derzeit kareziert

Sabine Prokop: Promovierte feministische Kultur- und Kommunikationswissenschaftlerin, Künstlerin, Universitätslektorin an verschiedenen Universitäten in Österreich und in Bratislava. Projektleitungen im Bereich Mädchen/Frauen und Technik sowie gendersensible Didaktik, Systemische Organisationsberaterin, Wissenschaftscoach, Mitbegründerin und derzeit Obfrau des Verbands feministischer Wissenschaftlerinnen

Ideengenerator freie Szene

Von Amelie Deuffhard

Versucht man zu beschreiben was die freie Szene ausmacht, stößt man rasch auf regionale und definatorische Grenzen. Am ehesten ließe sich dieser Begriff noch in den Theater-Großstädten fassen. Für Außenstehende ist die freie Szene allerdings ein komplett unübersichtliches Sammelbecken unterschiedlichster KünstlerInnen, ProduzentInnen und OrganisatorInnen, deren Gemeinsamkeit in der Art des Produzierens liegt.

Während man in vielen Städten von freiem Theater spricht, wird dieser Begriff in Berlin und Hamburg vermieden. Zu sehr ist er mit einer Ästhetik verbunden, die nicht mehr relevant ist, aber auch mit einer Produktions- und Lebensform, die aus einer anderen Zeit kommt. Professionell arbeitende Theatergruppen entstanden im deutschsprachigen Raum in den siebziger und achtziger Jahren in expliziter Opposition zum institutionell erstarrten Stadttheater. Auf ihrer Agenda stand politisches Theater: Aufbruch, gelebte Weltveränderung. Es waren Gruppen, die sich vor allem über das Kollektiv definierten und den Anspruch erhoben, Arbeits- und Lebensraum zu verbinden. Heute haben wir es bei den freien Gruppen eher selten mit in festen, stets in der gleichen Konstellation zusammenarbeitenden KünstlerInnen zu tun. Der Stamm einer Gruppe ist zumeist relativ klein und besteht fast immer aus einigen der beteiligten KünstlerInnen/DramaturgInnen, die gemeinsam Ideen entwickeln. Häufig wird der Name der Gruppe zu einem Label, in dem der künstlerische Ansatz für eine bestimmte Ästhetik, Fragestellung, Arbeitsweise oder Regiehandschrift steht.

Frei produziertes Theater ist Motor der ästhetischen Entwicklung am Theater und Entwicklungslabor für neue Formen. Vor allem in Europa gibt es eine vitale internationale Kunst- und Kulturszene, die sich durch flexible Arbeitszusammenhänge und Organisationsformen, flache Hierarchien, Netzwerkbildung und den Anspruch sparten- und länderübergreifend zu arbeiten auszeichnet. Die freien Produkti-

onsgemeinschaften und einige Produktionshäuser bündeln die vielfältigen kreativen Energien und wurden so zu Zentren der künstlerischen Netzwerke. Die Produktionshäuser haben die Pflicht einen möglichst geschützten Raum zu bieten, in dem Neues wachsen kann. Bereits seit längerer Zeit kooperiert die freie Kunstszenen mit den staatlichen Institutionen auf Augenhöhe, diese wiederum kopieren gern die effizienten Koproduktionsmodelle der freien ProduzentInnen. Dabei entstehen Synergieeffekte, die gerade in Zeiten knapper Kassen nicht zu unterschätzen sind und vor allem in den traditionellen Institutionen zu einem Innovationsschub führen.

Wo aber liegt die Freiheit, das utopische Moment, das diese Szene für sich reklamiert? Sie ist frei von Zwängen und von Vorgaben durch Institutionen. Frei in der künstlerischen Arbeit eigene Ideen zu realisieren, an persönlichen Fragestellungen zu arbeiten, Kollaborateure zu finden. Frei, prozessuales Arbeiten in eigenem Tempo zu entwickeln. Frei von hierarchischem Denken und offen für kollektives Arbeiten. Frei, sich ökonomischem Druck und Sicherheitsdenken zu entziehen. Die Unabhängigkeit von Institutionen bedeutet allerdings auch die Freiheit von jeglicher finanziellen Sicherheit. Ein freiberufliches Arbeiten ohne die Möglichkeit auf die Sozialsysteme zurückzugreifen – prekäre Lebensverhältnisse sind der Preis für selbstbestimmtes Arbeiten. Es ist dringend zu raten, sich für eine Absicherung der KünstlerInnen auch in Zukunft politisch einzusetzen.

Amelie Deuffhard: Studium der Romanistik, Geschichte, Kulturwissenschaften in Frankfurt, Tübingen, Montpellier; wissenschaftliche Assistentin an der Universität Tübingen; wissenschaftliche Mitarbeiterin am Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim; seit 1997 Freie Produktionsleitung und Öffentlichkeitsarbeit für Theater und Musikprojekte; seit 2000 Künstlerische Leitung und Geschäftsführung Sophiensaele; seit August 2007 Intendantin der Kampnagel Fabrik Hamburg

*Während man in vielen Städten von freiem Theater spricht,
wird dieser Begriff in Berlin und Hamburg vermieden.*

Geniale Dilettanten am Werk

Von den euphorischen Gründerjahren über die Konsolidierungsphase bis zu den Neuanfängen in der Gegenwart

Von Petra Rathmanner

„Wir werden den Wienern schon noch zeigen, was Theater eigentlich ist.“ So kämpferisch äußerte sich der Theatergründer und Regisseur Hans Gratzer anno 1983 in einem Brief an eine Adressatin namens „Käthe Trümmerfrau“, der anlässlich des Fünf-Jahr-Jubiläums des Schauspielhauses veröffentlicht wurde. Ein selbstbewusster, keineswegs untypischer Gestus für die 80er Jahre, die als glorreiches Jahrzehnt der Wiener freien Gruppen gelten dürfen. Es war die Zeit der „genialen Dilettanten“, die laut *Idealzone Wien*-Autorin Franziska Maderthaler „zahlreich am Werk“ waren. In dem im Falter-Verlag veröffentlichten legendären Wien-Buch äußerte sich auch der Künstler und Medientheoretiker Peter Weibel über die Jahre von 1978 bis 1985 überschwänglich: Diese seien, so Weibel, ein „kultureller Höhepunkt der Zweiten Republik“ gewesen, die gezeigt hätten, „welches Reservoir an außerordentlichen künstlerischen Talenten hier arbeitet und lebt und was in diesem Land alles möglich wäre“.

Die Aufbruchstimmung erfasste nicht nur Theaterleute; ein Ruck ging durch die junge Stadtbevölkerung: Es wurden neue Szene-Treffs, neue Medien, neue Galerien – und neue Bühnen gegründet. Von 1978 bis 1989 wurden in Wien die so genannten Mittelbühnen etabliert, die bis heute den weiten Raum zwischen Großbühnen, Kleinbühnen und freien Gruppen bespielen und nach wie vor einen Großteil der Subventionen erhalten – und die Wiener Off-Szene am stärksten prägen.

Anfangs hatten die neuen Bühnen leichtes Spiel: Ihre Aufführungen galten von vornherein als Triumph einer politisch engagierten Gegenkultur, als modern, urban, hip. Während in Deutschland heftige ästhetisch-ideologische Bühnenkämpfe – siehe Regietheater versus Werktreue – ausgefochten wurden, hielten die heimischen Großbühnen wie Burgtheater, Volkstheater und Theater in der Josefstadt mehrheitlich an gediegenen Klassiker-Inszenierungen in schmucker Ausstattung und erstarrter Pose fest. Neue Inhalte (AutorInnen wie Elfriede Jelinek und Peter Handke wurden bis Mitte der 80er Jahre fast nur in der freien Szene gespielt) und ein zeitgemäßes Verständnis von Bühnenästhetik (beispielsweise die Gruppe Angelus Novus, die sich durch innovative Projekte und eine

enge Zusammenarbeit mit Heiner Müller hervortat) konnte ein theaterinteressiertes Publikum seinerzeit eher in den Kellertheatern als auf den Großbühnen erleben. Entsprechend voll waren die kleinen Häuser, Premierenberichte füllten regelmäßig die Tagespresse.

Die Situation änderte sich schlagartig, als Claus Peymann 1986 Burgtheater-Direktor wurde. Dennoch hielten etliche Off-TheatermacherInnen unbeirrt an dem vermeintlichen Erfolgsrezept fest – mit Ausnahme von Hans Gratzer: Dieser gab damals zum ersten Mal die Leitung seiner Gründung Schauspielhaus ab und verließ für einige Jahre die Stadt.

Anno 1989, als die IG Freie Theaterarbeit gegründet wurde, hatte die freie Szene demnach euphorische Gründerjahre hinter sich und bewegte sich auf solidem Konsolidierungskurs – aus der Arbeit mit Protestgestus ging ein alternativer Berufszweig hervor; die Bedeutung der kleinen Theater für das kulturelle Leben der Stadt befand sich jedoch zugleich im Sinkflug.

Noch vor 20 Jahren wurde für die schwierige Lage der freien Szene ein Argument häufig strapaziert: Die Konkurrenz der großen Bühnen, die selbst Studiobühnen betrieben, schnappten, so die damalige Darlegung, den kleinen Häusern die besten neuen Stücke vor der Nase weg. Das traf zwar in Maßen zu, dennoch stellt sich, damals wie heute, die Frage: Muss die freie Szene institutionalisierte Häuser als unschlagbare Gegner überhaupt definieren – und empfinden?

Höchst vitale Signale gegen die vermeintliche Übermacht der Großbühnen waren regelmäßig aus dem Schauspielhaus zu vernehmen. Hans Gratzer glückte in den Neunzigern, während seiner zweiten Direktionszeit an der Porzellangasse, mit einem Spielplan, der ausschließlich Ur- und Erstaufführungen vorsah, wiederholt Herausragendes: Er spielte Stücke von Werner Schwab bereits zu einem Zeitpunkt, als der Grazer Dramatiker weitgehend unbekannt war; mit dem Familie-Trapp-Musical *The Sound of Music* feierte Gratzer einen Sensationserfolg in Sachen Camp-und-Trash-Ästhetik; zudem zeigte der Regisseur inhaltlich wie formal Bahnbrechendes wie Tony Kushners Aids-Drama *Angels in America*. In der Reihe *Best-of-British* wiederum präsentierte das Schauspielhaus

Der Paradigmen-Wechsel innerhalb der nicht-institutionalisierten Bühnenkunst ging (und geht) an Wien weitgehend spurlos vorbei.

anno dazumal die angesagten Bühnenwüteriche aus London, darunter Sarah Kane und Mark Ravenhill. Bevor Gratzler 2000 das Haus erneut aufgab, spielte er auf der großen Bühne in seiner letzten Saison mit viel Erfolg Barockopern, während er im Foyer im Wochentakt Uraufführungen herausbrachte. Seit 2007 führt der ehemalige Burg-Dramaturg Andreas Beck das Schauspielhaus mit demselben Erfolgsrezept wie seinerzeit Gratzler: Auch in der Ära Beck stehen vorrangig Erst- und Uraufführungen auf dem Programm, gespielt von einem glänzenden Ensemble; der Mülheim-Preisträger Ewald Palmethofer gilt als größte neue Entdeckung aus der Talentschmiede Schauspielhaus.

Originäre Theaterpraktiken des freien Theaters – wie Straßen- oder Betroffentheater (ein Theater mit und für sozialen Randgruppen) und engagiertes Volkstheater (etwa das GemeindeHOF-Theater von Didi Macher, Ulf Birbaumer und Otto Tausig) – wurden zunehmend seltener praktiziert; seit der Jahrtausendwende (und einer erstarkten Polit- und Globalisierungsbewegung) kommen diese Formen wieder mehr in Mode – siehe die performativen Interventionen der VolkTheaterKarawane, das Wiener Vorstadttheater unter Michael Michalke und dessen Projekte mit Flüchtlingen und AsylantInnen sowie die jüngsten Arbeiten von Regisseurin Tina Leisch mit Roma-AkteurInnen und Gefängnisinsassinnen.

Prominent vertreten ist in Wien traditionell auch das Puppen- und Objekttheater: eine weitere Domäne des freien Theaters. Airan Berg, zur Zeit künstlerischer Leiter für darstellende Kunst von Linz09, und Martina Winkel organisierten viele Jahre ein feines Figurentheater-Festival für Erwachsene; als fixes Haus der Sparte steht das Kabinettheater von Julia Reichert und Christopher Widauer Interessierten offen. Ein weiterer herausragender Vertreter der Kunstform: Christian Suchy. Auch der so genannte Theatersport, ein nach Keith Johnstone entwickelter Impro-Spaß, ist mit mehreren Ensembles vertreten (urtheater, Impro-X) – und findet lebhaften Zuspruch.

International betrachtet entfernten sich damals die freien TheatermacherInnen zunehmend vom rein literarischen Theater, bei dem das Drama im Zentrum steht. Formen des

Tanztheaters und des Performativen rückten in den Mittelpunkt, visuelle und multimediale Experimente nahmen zu, zudem wurden Formen der Unterhaltungskunst der 20er Jahre (Revue, Kabarett, Variété) wiederbelebt; es gab dokumentarisch orientiertes Theater, bei dem die Authentizität der Vermittlung im Vordergrund stand, auch politische und philosophische Diskurse hielten Einzug in die Bühnenarena. Den theoretischen Überbau und das Schlagwort für die vielfältigen Theaterversuche lieferte der Frankfurter Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann mit seinem Werk *Das postdramatische Theater* (1999). Der Paradigmen-Wechsel innerhalb der nicht-institutionalisierten Bühnenkunst ging (und geht) an Wien jedoch weitgehend spurlos vorbei.

Viele freie Gruppen und die meisten Mittelbühnen – mit Ausnahme des Odeon-Theaters, das unter Ulrike Kaufmann und Erwin Piplits eine spezielle Form des Bewegungstheaters inthronisierte – blieben (und bleiben) dem Text-Theater treu. Mit bisweilen zwiespältigen Ergebnissen: Junge SchauspielerInnen quälten sich damals durch die Textmassive von Shakespeare, Nestroy und Co.

Im besten Fall richteten sich Bühnen im dramaturgischen Nischenprogramm ein: Die Theater mbH (1983-2003) in der Zieglergasse von Johanna Tomek und Werner Schönolt widmete sich dem russischen Theater, das mit Ausnahme von Tschechow oder Gorki selten auf heimischen Bühnen vertreten ist; ab Mitte der 90er Jahre förderte die Theater mbH verstärkt die südosteuropäische Dramatik. Die Nische Frauentheater besetzte das Innenstadttheater Drachengasse. Die Gruppe 80 (1983-2005), die sich unter neuer Führung und mit neuem Ensemble vor drei Jahren in Theater in der Gumpendorferstraße, kurz: TAG, umbenannte – zeigte einst unter der Leitung von Helmut Wiesner und Helga Illich vorrangig österreichisches Volkstheater von Nestroy bis Horváth und hievte Raritäten auf die Bühne. Das TAG wurde zunächst von einem Leitungskollektiv dreier freier Gruppen (L.U.S.Theater, Theater KINETIS und urtheater) geführt, in der aktuellen Spielzeit übernahm Margit Mezgolich die künstlerische Leitung.

Die Mittelbühnen, einst Bastionen der Gegenkultur, wurden spätestens Mitte der 90er Jahre zu einer Art Menetekel

für nachrückende KünstlerInnen. Theatermacher wie Karl Weltschek, Kurt Palm und Robert Quitta – um die bekanntesten Vertreter jener „verlorenen Generation“ zu nennen – blieb in Wien vielleicht auch deshalb der ganz große Karrieresprung verwehrt, weil die Reviere bereits abgesteckt waren und ein Großteil der Fördersummen in den Betrieb bestehender Bühnen floss. Im Unterschied zu anderen Kulturinstitutionen war ein regelmäßiger IntendantInnen-Wechsel bei Klein- und Mittelbühnen nicht vorgesehen. Besitz- und Mietrechte sicherten den Impresarios ihr jeweiliges Haus quasi auf Lebenszeit – die jungen Wilden von einst sind ergraut.

„Als vor 20 Jahren die Mittelbühnen entstanden sind, ging es darum, neue Wege zu gehen, neue Autoren und neue Spielweisen zu präsentieren“, zog Hans Gratzler 2000 in einem Gespräch mit *Falter*-Theaterredakteur Wolfgang Kralicek bitter Bilanz: „Heute machen die Großbühnen alles, was irgendwie neu ist, und die Mittelbühnen sind bürgerlich geworden.“

Der Wunsch nach Veränderung war entsprechend groß – geklagt wurde viel, getan wenig. 2003 brachte Wiens Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny (SPÖ) zumindest eine Theaterreform, die diesen Namen verdient, auf den Weg. Umfangreiche Konzepte wurden geschrieben, Diskussionsrunden ausgefochten, KuratorInnen und JurorInnen kamen und gingen – verändert hat sich indes wenig; Neues zeigt sich in homöopathischen Dosen.

Bei den Mittelbühnen wurden Weichen neu gestellt: Neben dem Schauspielhaus wurde die Gruppe 80 abgelöst, dem Odeon-Theater wurden zwei KuratorInnen beigelegt, und die zuvor in Berlin tätigen Theatermacher Thomas Frank und Haiko Pfof versuchen in den beiden brut-Spielstätten (vormals: dietheater unter Christian Pronay) den Anschluss an die internationale, interdisziplinäre Performance-Szene zu finden.

Ein ungeschriebenes Gesetz besagt, dass die großen Augenblicke des Theaterfortschritts außerhalb etablierter Bühnen stattfinden. Wien hat in dieser Hinsicht durchaus Nachholbedarf.

Petra Rathmanner hat Theaterwissenschaft in Wien, Paris und New York studiert, lebt in Wien und arbeitet seit über zehn Jahren als Theaterkritikerin (*Falter*, *Theater der Zeit* u.a.), seit 2005 als Redakteurin der *Wiener Zeitung*.

Aus den Tiefen des Archivs

Von Barbara Stüwe-Eßl

Stöbern in Archiven ist spannend, schärft den Blick und hat meine Vermutung bestätigt, dass die engagierten und kreativen Vorstandsmitglieder, Geschäftsführerinnen und MitarbeiterInnen der IGFT ohne die vielen Impulse und die engagierten Kooperationen der Vereinsmitglieder – aber auch der vielen Menschen im Kunst- und Kulturbereich, die keine Mitglieder sind –, für die freie, professionelle darstellende Kunst deutlich weniger bewirkt hätten. 20 Jahre Interessengemeinschaft Freie Theaterarbeit waren vor allem seitens sehr vieler KünstlerInnen und KulturarbeiterInnen 20 Jahre finanziell unentgeltliches Engagement für die Verbesserung der Arbeitsbedingungen im Bereich der darstellenden Kunst.

Ohne die vielen engagierten Menschen, die sich in den Vorstand, in die unzähligen Arbeitsgemeinschaften und in die vielen verwirklichten oder auch nur geplanten Projekte eingebracht haben und einbringen, würde die IGFT weder existieren, noch hätte sie diese Vielzahl an wichtigen Ideen und Impulsen setzen oder mittragen können. Dieses Engagement ist absolut wichtig für die Lebendigkeit der freien darstellenden Kunst, aber auch der IGFT selbst. Es garantiert, dass das, was das kleine angestellte Team der IGFT umsetzen kann und als Service anbietet oder an kulturpolitisch wichtigen Themen verhandelt und an die Öffentlichkeit trägt, möglichst nahe an den Bedürfnissen der darstellenden KünstlerInnen und KulturarbeiterInnen liegt.

Der Blick zurück zeigt klar, dass sich das Engagement von KünstlerInnen und KulturarbeiterInnen nicht im Aufzeigen von Unzulänglichkeiten erschöpft. Arbeitsgruppen versuchten in vielen detaillierten Konzepten bestmögliche Modelle zu entwickeln. In vielen Fällen gelang die Umsetzung erst nach Jahren großer Beharrlichkeit. Manches wurde nie realisiert, manches nur in sehr unbefriedigendem Ausmaß, manchem fehlte und fehlt zur überzeugenden Umsetzung einfach „nur“ die anständige Dotierung. Dennoch: ohne all diese Bemühungen und Initiativen wäre es um die freie darstellende Kunst in Österreich wohl um einiges schlechter bestellt. An dieser Stelle sei allen ImpulsgeberInnen, KonzeptentwicklerInnen, MitstreiterInnen und BegleiterInnen herzlichst gedankt!

Finanzieller Mangel und geschickter Umgang damit ist konstanter Begleiter der meisten Projekte freier KünstlerInnen. Dem Ziel, anständige finanzielle Dotierungen für freie professionelle Arbeit zu erreichen, sind wir kaum nähergekommen. Viel zu viele österreichische KünstlerInnen existieren mit ihrem Einkommen nach wie vor knapp an der Armutsgrenze und sind sozial nur schlecht abgesichert. Daran hat auch der schwer erkämpfte, von Anfang an zu kurz greifende Künstler-Sozialversicherungsfonds, der trotz Reparatur die Arbeitsrealitäten von KünstlerInnen noch immer nicht berücksichtigt, nichts geändert. Das in den ersten IGFT-Jahren ausverhandelte IG Netz bedeutet für viele KünstlerInnen eine wichtige finanzielle Zusatzunterstützung. Es kränkelt jedoch selbst immer wieder – und aktuell – an Unterdotierung und kann der inhärenten Grundidee, mehr Anstellungen für KünstlerInnen zu ermöglichen, allein nicht gerecht werden, solange die Subventionen von Bund, Ländern und Städten auf dem finanziellen Niveau bleiben, auf dem sie derzeit sind. Das verdeutlichen auch die Subventionen der Stadt Wien, die im Vergleich mit anderen Bundesländern, Städten und selbst dem Bund ein sehr hohes Budget für freie darstellende Kunst hat. Selbst mit einer Subvention innerhalb der für freie Gruppen besten Wiener Förderschiene, der Konzeptförderung, gelingt es den meisten nicht, KünstlerInnen für ihre Arbeit auch anzustellen. Politisch wird das Stagnieren der Budgets für freie darstellende Kunst dann als bestmögliches Ergebnis verkauft – nur in wenigen Bundesländern waren in den letzten Jahren zumindest inflationsbereinigende, finanzielle Budgetzuwächse festzustellen.

Finanzieller Mangel prägt auch viele Projekte der IGFT. Ein Großteil der Arbeitszeit der angestellten Mitarbeiterinnen fließt in den Servicebereich: Beantwortung der vielen Fragen,

Weitergeben von Informationen, Unterstützung von Vernetzung und Austausch (u. a. per E-Mail-Newsletter, Homepage, *gift – zeitschrift für freies theater*). Ein Teil der Zeit, die in Hinblick auf die Fülle von dem, was unbedingt zu tun und zu erreichen wäre, nie ausreicht, fließt in die kulturpolitische Arbeit. Bei aller Nutzung von Synergien und Vernetzung, wie etwa im Rahmen des Kulturrat Österreich und vielfältigen gemeinsamen Initiativen reicht die kulturpolitische Arbeit derzeit gerade eben um den Status Quo aufrechtzuerhalten, oder Verschlechterungen der Rahmenbedingungen ein, zwei Jahre hinauszuschieben beziehungsweise nicht ganz so schlimm werden zu lassen wie es politisch geplant gewesen wäre.

Auch realisierte IGFT-Projekte sind häufig von finanziellen Unwägbarkeiten geprägt. Finanzieller Mangel führte etwa zur Einstellung der Printausgabe des *Katalogs der freien Theater- und Tanzschaffenden*, zur Aufgabe des Versands des Printspielplans Wien an 6.000 AbonnentInnen oder zu minimalster Bewerbung des Online-Spielplans www.theaterspielplan.at.

Vieles gäbe es rückblickend speziell hervorzuheben. Selbst im folgenden Überblick der wichtigsten Eckdaten von 20 Jahren IGFT bleibt vieles noch unbeschrieben, wie etwa die zahlreichen Informations- und Diskussionsveranstaltungen, bei denen ExpertInnen über Arbeits- und Sozialrecht, Steuerrecht, Vernetzung, Künstlersozialversicherungs-Agenden, internationale Vernetzung, Subventions-Einreichungen und Abrechnungen, über Fördermodelle und vieles mehr berichteten. Ihnen allen sei an dieser Stelle herzlich gedankt!

Ich persönlich wünsche der IGFT für die nächsten 20 Jahre, dass die Serviceangebote weiterhin so großen Anklang finden und noch viel mehr Mitglieder Lust an der aktiven Teilnahme bekommen.

20 Jahre Interessengemeinschaft Freie Theaterarbeit waren vor allem seitens sehr vieler KünstlerInnen und KulturarbeiterInnen 20 Jahre finanziell unentgeltliches Engagement.

Im Zeitraffer

Wichtige Ereignisse im Laufe von 20 Jahren Arbeit für die freie Szene

- 1989**
- Ruth Matzinger wird als erste Geschäftsführerin auf ehrenamtlicher Basis (ab 1990 angestellt) für die IGFT tätig
 - Hilde Haider stellte der IGFT am Institut für Theaterwissenschaft einen Büroraum zur Verfügung
 - Die AG Sozialfonds unter der Leitung von Josef Wallner etabliert sich und führt im Folgejahr Verhandlungen um das IG Netz
 - Die erste Generalversammlung findet im November statt
- 1990**
- Aufbau einer Künstlerdatei
 - Angebot erster Serviceleistungen
 - Gründung der AG Kindertheaterhaus und erste Konzeptentwürfe¹
- 1991**
- Initiierung und Unterstützung des Tanztraining-Projekts T Junction
 - Start des IG Netzes
- 1992**
- Büro-Umzug in die Pfeilgasse
 - Symposium *Theater an Schulen – Notwendigkeit oder Unsinn?*
 - Gründung der Freien Theater GesmbH für das Projekt Rondell, das erst im Juli 1998 mit der Übergabe der GesmbH an den Jazzclub Porgy & Bess ein – zumindest für Jazzliebhaber – erfreuliches Ende fand²
- 1993**
- Ulrike Lintschinger wird Geschäftsführerin der IGFT
 - Etablierung der ARGE Tanzhaus: Engagement der Tanz- und Performance-Szene für die Errichtung eines Tanzhauses³
- 1994**
- Etablierung von Bundesland-SprecherInnen und erstes Treffen in Salzburg
 - Gründung der Unterstützungsplattform *Kinder haben ein Recht auf Kunst*
 - Erstellung eines Kriterienkataloges für zeitgenössische Tanz-

¹ Als Wiener KindertheatermacherInnen beschlossen ein eigenes Theaterhaus zu fordern, setzten sie den ersten Schritt auf einem langen Weg bis hin zur Eröffnung des Dschungel Wien im Jahr 2004. Maßgeblich beteiligt waren Tini Cermak, Stephan Rabl, Christoph Bochdansky, Hubertus Zorell und Nika Sommeregger sowie Verena Pawlowsky und Patricia Thill als Geschäftsführerinnen des 1996 gegründeten Infobüros Freies Theaterhaus für Kinder.

² Am Beginn dieses Vorhabens stand ein ehemaliges Pornokino in der Wiener Innenstadt, aus dem eine Spielstätte für freie Gruppen werden sollte. Das BMUK unterstützte den Plan finanziell, für die künstlerische Leitung erfolgte eine Ausschreibung. Nach einem zweistufigen Bewerbungsverfahren wählte die Jury das Konzept *Der fremde Blick*, eingereicht von Helga David, Eva Brenner, Zdravko Haderlap und Elisabeth Wäger, aus. Ab diesem Zeitpunkt stand das Projekt unter keinem glücklichen Stern: Von Teilen der freien Szene wurde es stark kritisiert, nur wenige Wochen nach der Juryentscheidung entstanden nicht mehr lösbare Meinungsverschiedenheiten zwischen Helga David und Eva Brenner. Als das BMUK begann, Förderungen für andere Theater zu kürzen, äußerte die IGFT gegenüber dem Ministerium Bedenken bezüglich einer finanziellen Eskalation, woraufhin Minister Scholten die Bereitschaft des Bundes zur

weiteren Finanzierung des Rondell-Modells zurückzog. Eine außerordentliche Generalversammlung der IGFT sollte zur Klärung und Aufarbeitung dessen, was schief gelaufen war, beitragen – gegenseitige Anschuldigungen und eine Vorstandsneuwahl waren die äußerlichen Endpunkte des Prozesses. Als Betreiberin des Projektes stand die IGFT im Kreuzfeuer der Kritik und entging in dieser Zeit nur knapp dem Zerbrechen der gesamten Organisation.

1993/94 sollte das Objekt verkauft werden: selbst professionelle Makler fanden keine Käufer, die Baustelle lag einige Jahre ungenützt brach, bis 1997 das Frauenprojekt LINK von Barbara Klein und der Jazzclub Porgy & Bess Interesse bekundeten. Bundesstaatssekretär Wittmann entschied die Vergabe des Rondells an das Porgy & Bess, dem Verein LINK wurden nach zahlreichen Protesten schließlich drei Alternativen zum Rondell angeboten.

³ Die AG erstellte 1994 ein erstes Konzept für ein Tanzhaus unter dem Titel *Widmungs- und Verwaltungsmodell für die TanzBox als Entwicklungs-ort für den Zeitgenössischen Tanz*. Nach jahrelangem, zähen Ringen und vielen verworfenen Plänen war es schließlich so weit – das Tanzquartier Wien wurde 2001 eröffnet.

ausbildung und Entwicklung von zwei Rohkonzepten für eine solche Ausbildung

- Die ARGE Strukturreform (Eva Brenner, Michael Karnitschnigg, Susanne Wolf und Gerhard Pinter) erstellt ein Papier zur Erfassung des Ist-Zustandes und Erarbeitung von Lösungsvorschlägen zur Verbesserung der Arbeitssituation in der freien Theaterszene⁴

1995

- Durchführung der Kampagne *ORF & Kultur*⁵

1996

- Renate Papsch übernimmt als Karenzvertretung von Ulrike Lintschinger die Geschäftsführung der IGFT
- Durchsetzung der Ausnahmeregelung für KünstlerInnen aus der allgemeinen Versicherungspflicht bei Werkverträgen
- Herausgabe der *Erhebung zur Finanzierung Freier Theaterprojekte in Wien*, verfasst von Raimund Minichbauer
- Mit Unterstützung der IGFT wird erstmals der Welttanztag auch in Österreich gefeiert⁶
- Erstmalige Herausgabe des *Katalogs der Freien Theater- und Tanzgruppen in Österreich*⁷
- Aufbau des Informationsbüros Freies Theaterhaus für Kinder unter der Geschäftsführung von Verena Pawlowsky⁸

1997

- *Chefsache Kunst*: Protestaktion gegen die Abschaffung des Kunstministeriums (in Kooperation mit IG Kultur Österreich & IG Autorinnen Autoren)
- Herausgabe der Veranstalter-Datei *Freie Bühne Österreich*
- Unterstützung einer von Juliane Alton initiierten Fragebogenaktion zur Erhebung der sozialen Lage der freien Theaterschaffenden fünf Jahre nach Einführung des IG Netzes⁹
- Im Sommer 1997 formiert sich die ChoreographInnenplattform¹⁰ mit dem Hauptziel, das Projekt eines eigenen Tanzhauses in Wien voranzutreiben

1998

- Zum Abschluss der AG Strukturreform findet die Enquete *Freies Theater, Reformen und Perspektiven für die Zukunft* statt. In einem Ergebnisrapport werden die wichtigsten Empfehlungen der AG Struktur und Vorschläge aus den Arbeitskreisen zusammengefasst
- Protest gegen die von Otto Hochreiter erstellte, umstrittene *Fringe-Studie*¹¹
- Mitarbeit in der Arbeitsgruppe zur Etablierung einer Künstlersozialversicherung
- Mit-Organisation und Beteiligung am *Umzug der Maroden*¹²

⁴ 1995 erscheint der Abschlussbericht der AG: *Die Gefährdung der Vielfalt – ein Rettungsversuch*

⁵ Die Kampagne richtete sich gegen die eingeschränkte Kulturberichterstattung des ORF, u.a. in Form einer von der IGFT initiierten Unterschriftenaktion, die im Kulturbereich auf breiter Ebene mitgetragen wurde und eine Reihe von Jour-Fixe Terminen mit Zuständigen im ORF mit sich brachte.

⁶ Durchführung verschiedener Projekte anlässlich des Welttanztages, z.B. der Theatersalon *Tanzkritik* und das Symposium *Performance – Tanz – Geschlecht. Ansätze aktueller Tanzkritik und -theorie*, zu dem eine Dokumentation herausgegeben wurde.

⁷ Von 1996 bis 2004 wurde der Katalog jährlich herausgegeben (2004 in deutscher und englischer Sprache); seit 2006 werden Informationen über freie professionelle Tanz- und Theatergruppen und ihre Produktionen auf www.theaterspielplan.at veröffentlicht.

⁸ Aufgabe des Informationsbüros war die Vernetzungs- und Vermittlungsarbeit im Kinder- und Jugendtheaterbereich und die Errichtung eines eigenen Theaterhauses für Kinder und Jugendliche in Wien voranzutreiben. Ab 1997 wurde vom Informationsbüro regelmäßig der Spielplan *Freies Theater für Kinder und Jugendliche* im Leporello-Format herausgegeben (ab

2006 als *Spielplan Wien* im neuen Format). Mit Erfüllung der Hauptaufgabe – der Realisierung des Theaterhauses für junges Publikum (Dschungel Wien) – wurde das Informationsbüro im Jänner 2004 geschlossen.

⁹ Die Ergebnisse sind in der Publikation *Künstlersozialversicherung in Österreich. Schwerpunkt Theater- und Filmschaffende*, nachzulesen.

¹⁰ Die ChoreographInnenplattform entwickelte 1998 das Konzept *Tanzräume Wien*, das sich bereits auf den Standort Museumsquartier bezog. Das Modell wurde von Peter Marboe aufgegriffen und in Zusammenarbeit mit ChoreographInnenplattform und IGFT im Museumsquartier umgesetzt. Auf dem Weg zur Realisierung gab es eine Vielzahl von Kompromissen. An der Ausstattung der Studios, der Konzeption der Betriebsorganisation und der Ausschreibung und Berufung der Leitungsfunktionen war die IGFT – oft als oppositionelles Gegenüber der Kulturabteilung der Stadt Wien – beteiligt und betonte bei der Eröffnung im Jahr 2001, dass das TQW das Haus der Szene sei, die mit Recht alles von diesem Haus erwarte. Die künstlerische Leitung führte bereits im ersten Jahr zu kulturpolitischen Kontroversen. Gerade die exponiertesten Vorkämpfer des Tanzquartiers waren in den ersten Jahren nicht im Programm der Halle G vertreten. Sie waren bereits im Jahr 2002 gezwungen, neue Orte für zeitgenössischen Tanz zu finden bzw. zu erkämpfen, wie etwa die Halle 1030.

¹¹ Die Stadt Wien hatte bei Otto Hochreiter die Studie *FRINGE. Freies*

- Mitarbeit in der Arbeitsgruppe und Verfassen von Beiträgen zum *Weißbuch* des Bundeskanzleramts für Kunst und Kultur (hg. 1999), das Überlegungen zur Reformierung der Kulturpolitik in Österreich beinhaltet¹⁵
- Beginn der permanenten Mitarbeit in der Kulturpolitischen Kommission¹⁴, einem Zusammenschluss von Interessenvertretungen im Kulturbereich; Erarbeitung eines Urheberrechts-, Medienpolitik- und Steuerrechtspakets
- Imagekampagne *Von klein auf Lust auf Kunst*¹⁵
- Werbeaktion *Die Freien Gruppen haben Festwochen das ganze Jahr*, um während der Wiener Festwochen auf Produktionen von freien Gruppen aufmerksam zu machen
- Anregung und ideelle Unterstützung der Entwicklung des Internet-Werkzeugs *Connecting the p.arts* zur Unterstützung der Gastspieltätigkeiten von freien Gruppen¹⁶

1999

- Juliane Alton übernimmt die Geschäftsführung der IGFT

- Patricia Thill übernimmt die Geschäftsführung des Informationsbüros Freies Theaterhaus für Kinder
- Die Plattform Das Andere Theater – IG Freie Theater Steiermark etabliert sich als Verein, der mit anfänglicher Unterstützung durch die IGFT selbständig die Belange des freien Theaters in der Steiermark vertritt
- Jubiläumsfest anlässlich des 10jährigen Bestehens; die Jubiläumsausgabe des *Katalog der Freien Theater- und Tanzgruppen Österreichs* wird bei einer Pressekonferenz im Burgtheater den Medien präsentiert
- Erarbeitung eines umfassenden Touring-Konzepts¹⁷
- In Verhandlungen mit der Verwertungsgesellschaft Österreichische Interpretengesellschaft erreicht die IGFT die Anerkennung der urheberrechtlichen Ansprüche von (freien) Theaterschaffenden
- Unterstützung der InitiatorInnen des KosmosTheaters und des Kabelwerks zur Errichtung von Spielorten für freie Gruppen

Theater, Tanz und Kindertheater in Wien in Auftrag gegeben. Methodik und Qualität der empirischen Befragung wurden von der IGFT stark angezweifelt. Ein in Auftrag gegebenes Gutachten von Prof. Dr. Ingo Mörth bestätigte die Kritik an der Studie. Damit konnte die IGFT klarstellen, dass die Studie nicht geeignet war, als Grundlage für kulturpolitische Entscheidungen zu dienen.

¹² Über 1.000 KünstlerInnen, gestützt auf Krücken, eingehüllt in dicke Wundverbände oder auf Spitalsbetten durch die Straßen gezogen, nahmen an dem Umzug auf der Wiener Ringstraße teil, um auf ihre prekäre soziale Situation, zu geringe Kunstförderung und fehlende Arbeitsmöglichkeiten aufmerksam zu machen.

¹⁵ Forderungen, die die IGFT einbrachte:

- Freie Theaterarbeit benötigt gesetzliche Finanzierungsgarantien und die Möglichkeit von Mehrjahressubventionen, die Budgets müssen angehoben werden
- geeignete Spielstätten müssen in allen Bundesländern geschaffen werden
- die Spielstätten müssen untereinander vernetzt werden und den Gruppen müssen durch gezielte Unterstützung Gastspiele in den Bundesländern ermöglicht werden
- ein freies Theaterfestival mit österreichischen und internationalen Gästen, integrierter Theaterbörse und Verleihung von Preisen soll die öffentliche und mediale Wahrnehmung der freien Szene auf nationaler und internationaler Ebene verbessern
- Einführung einer Künstlersozialversicherung bzw. gesetzliche Absicherung des IG Netzes
- Abschaffung der Intendanz auf Lebenszeit durch Veränderung der Mietverhältnisse und Trennung von Betriebs- und Produktionsbudgets

bei bestehenden Klein- und Mittelbühnen & damit Gewährleistung von Offenheit und Flexibilität von bestehenden Strukturen

- Unterstützung gezielter Werbeaktionen, um den Begriff der freien Theaterarbeit bekannt(er) zu machen
- Schaffung des lange geforderten Kindertheaterhauses

¹⁴ Ab 2003 unter der Bezeichnung Kulturrat Österreich

¹⁵ Auf Initiative und unter Federführung des Infobüros Freies Theaterhaus für Kinder in Kooperation mit anderen Kinderkultureinrichtungen; den Höhepunkt bildete ein großes Fest im Rathaus unter dem Motto *Kleine Menschen – kleine Kunst? – nicht mit uns!*. Im Jahr 2000 wurde die Kampagne in Form einer dreiteiligen Diskussionsreihe *k(l)eine kunst? – Warum Kinder Kultur brauchen* fortgesetzt.

¹⁶ Erst im Jahr 2002 stellte Andreas Dallinger die Internet-Datenbank, in deren Entwicklung beträchtliche finanzielle Unterstützung durch Bund und Länder floss, im Rahmen der Theaterbörse in Salzburg vor. Das Werkzeug wurde den Intentionen nicht gerecht und erfuhr aus mangelnder Praxistauglichkeit keine Nutzung.

¹⁷ Die IGFT erhielt eine schriftliche Zusage von Kunst-Staatssekretär Peter Wittmann, dass sich der Bund an der Finanzierung eines Touringkonzepts für freie Gruppen beteilige, sofern drei Bundesländer zur Mitarbeit gewonnen werden. Im Zuge des Regierungswechsels im Jahr 2000 wird Franz Morak neuer Staatssekretär, dieser fühlt sich an die Zusage seines Vorgängers nicht gebunden und lehnt das Projekt trotz Beteiligungszusagen der Bundesländer Wien, Oberösterreich, Salzburg und Tirol ab.

2000

- Politischer Widerstand gegen „Schwarz-Blau“¹⁸
- Durchführung der Enquete Theaterförderung wohin¹⁹
- Veranstaltung der 1. österreichischen Theaterbörse *freie touren – Theater unterwegs* in Innsbruck²⁰
- Protestaktionen gegen die Abschaffung des begünstigten Postzeitungstarifs²¹
- Realisierung der ersten IGFT-Homepage
- Am 24. November 2000 wird im Parlament das Bundesgesetz über die Errichtung eines Fonds zur Förderung der Beiträge der selbständigen Künstler zur Sozialversicherung – Künstler-Sozialversicherungsfondsgesetz (K-SVG) beschlossen²²

2001

- Veranstaltung der 2. österreichischen Theaterbörse *best of(f) austria* in Linz²³

- Die Österreichische Kulturdocumentation gibt auf Anregung und mit Unterstützung der IGFT die Erhebung *Theater in Wien und Graz* von Raimund Minichbauer heraus
- Organisation eines KulturreferentInnen-Treffens zum Austausch über Arbeitsschwerpunkte und Förderpraxis in den jeweiligen Bundesländern
- Beratungsschwerpunkt zum Thema Pflichtversicherung für Kunstschaffende²⁴; neben einer Vielzahl von Einzelberatungen organisiert die IGFT Informationsveranstaltungen in Wien, Linz, Graz, Salzburg, Innsbruck und Bregenz
- Unterstützungsbeitrag für die in Italien inhaftierten Mitglieder der volxtheaterkarawane; die IGFT fordert nach der Verhaftung der AktivistInnen nach dem G8-Gipfel in Genua in Presseaussendungen und Zeitungskommentaren die sofortige Freilassung der Theaterschaffenden

¹⁸ Der Februar 2000 brachte in Österreich einen politischen Umbruch – die gemeinsame Regierung von ÖVP und FPÖ – mit sich. Die Furcht vor Verlust von Individualität und Freiräumen, vor allem aber die vor menschenverachtendem Handeln durch PolitikerInnen und die Hoffnung, solches verhindern zu können, veranlasste viele ÖsterreicherInnen den Widerstand gegen diese Regierung auszurufen. Auch die IGFT setzte Zeichen: Seit Antritt dieser Regierung verwendete sie auf allen Aussendungen als Zeichen des Protests ein Widerstands-Logo, die *gift* wurde zum Diskussionsforum, eine Erklärung der IGFT zur politischen Situation in Österreich wurde an Institutionen im In- und Ausland versandt, gemeinsam mit den Mitgliedern der Kulturpolitischen Kommission wurde der Text *In Österreich herrscht keine Normalität* verfasst. Im freien darstellenden Bereich fanden sich Tanz-, Theater- und Performanceschaffende, KünstlerInnen, TheoretikerInnen und VeranstalterInnen zusammen, um Kunst als aktiven Widerstand einzusetzen: *Performing Resistance* setzte sich für weltoffene Grundwerte, für künstlerische Freiheit, für Meinungsvielfalt, für kritische Kreativität und für eine sozial gerechte politische Praxis ein. In performativen Kunstaktionen, über optische Zeichen, Veranstaltungen, Homepages u.v.a. agierten viele im Rahmen von *Performing Resistance*. Hubsi Kramars Erscheinen im Hitlerkostüm am Opernball hat ihm drei Anzeigen eingebracht. Die IGFT unterstützte ihn beim juristischen Durchkämpfen dieser Verfahren.

¹⁹ Zentrales Ziel dieser von IGFT und FOKUS konzipierten Enquete war die Entwicklung von Modellen zur flexiblen und zielorientierten Theaterförderung. Die Ergebnisse der Diskussion aus vier Arbeitskreisen (Freie Theaterlandschaft erhalten, Nachwuchsförderung, Strukturförderung und Anreize für künstlerische Kooperationen) sind in einer Dokumentation zusammengefasst.

²⁰ Als eine Initiative zur Verbesserung der Gastspielsituation für österreichische freie Gruppen veranstaltete die IGFT insgesamt drei Theaterbörsen. Die erste fand in den Kammerspielen des Tiroler Landestheaters statt. An zwei Tagen wurde 12 Stunden lang Theater und Tanz gezeigt,

eine Tagung zum Thema Touring und die Podiumsdiskussion *Tirol – ein Theaterland* gaben wichtige Impulse und Anregungen.

²¹ Die Abschaffung des günstigen Zeitungsverbandsstarifs durch die Post konnte für das Jahr 2000 abgewendet werden. Verhandlungen ergaben für das Jahr 2001 eine Neuregelung, die zumindest eine Versand-Begünstigung einräumte, die durchgeführten Tarifierhöhungen waren zwar weniger hoch als im Entwurf, bedeuteten für kleine Kulturinitiativen und -veranstalterInnen dennoch einschneidende finanzielle Veränderungen. Die IGFT und zahlreiche Institutionen im Kunst- und Kulturbereich konnten trotz ausgezeichneter Vernetzung kollektiv mit der Interessengemeinschaft gemeinnütziger Vereine Österreichs (IÖGV) die daraus resultierende zusätzliche Einschränkung der Sichtbarkeit kleiner Initiativen nicht abwenden.

²² Rückblick: Das Sozialrechtsänderungsgesetz von 1998 unterwarf grundsätzlich alle Erwerbseinkommen der Sozialversicherungspflicht. Schon damals war klar, dass das ohne gleichzeitige Erhöhung der Subventionen das Ende der freien Kulturarbeit bedeuten würde. Die KünstlerInnen erkämpften mit ihren Interessenvertretungen eine Ausnahme von der Sozialversicherungspflicht für Kunstschaffende, die mit Ende 1999 befristet war. Im Verlauf des Jahres 1999 sollte ein tragfähiges Künstler-Sozialversicherungsgesetz nach deutschem Vorbild geschaffen werden. Das Gesetz wurde nicht fertig, die Ausnahme um ein Jahr verlängert. Das im Parlament beschlossene Künstler-Sozialversicherungsgesetz (K-SVG) griff von Anbeginn viel zu kurz, da es nur einen Zuschuss zum Pensionsversicherungsbeitrag vorsah.

²³ 24 Gruppen zeigten im Posthof und im Theater des Kindes Produktionsausschnitte aus allen Sparten. Kulturpolitisches Rahmenprogramm: Diskussion *Kulturpolitik im Spannungsfeld zwischen Wollen und Können*; Enquete *Möglichkeiten zur Förderung von Gastspielen*.

²⁴ Der Bedarf an Beratungsgesprächen zum Thema Sozialversicherung stieg mit Einrichtung des Künstler-Sozialversicherungsfonds sprunghaft

- Entwicklung des Konzeptes *Freie Theater Arbeits-GmbH*²⁵
- Vermittlungstätigkeit zwischen dem Verein Rabenhof und KünstlerInnen²⁶
- Auf Anregung der Regisseurin Sabine Mitterecker, der ersten Preisträgerin des Nestroypreises in der Kategorie Off-Theater, und der IGFT gelingt es für die Preisträger des Jahres 2001 und folgende beim Hauptsponsor Erste Bank den Preis in der Kategorie „Beste off-Produktion“ mit einer finanziellen Dotierung in Höhe von 100.000 Schilling zu verbinden²⁷. Zusätzlich verspricht die Kulturabteilung der Stadt Wien die Subventionierung einer Folgeproduktion²⁸.

2002

- Veranstaltung der *Enquete zur Reform der Theaterförderung in Wien*²⁹ im Tanzquartier Wien (in Kooperation mit FOKUS)
- Veranstaltung der 3. österreichischen Theaterbörse *best of(f) austria* in Salzburg³⁰
- Weiterentwicklung des Internet-Auftritts der IGFT mit Installation einer ersten Version des österreichweiten Web-

Spielplans des freien Theaters und Tanzes

- Befragung der KünstlerInnen zur Neuen Selbstständigen-Versicherung und zum Künstler-Sozialversicherungsfonds (gemeinsam mit IG Autorinnen Autoren, IG Bildende Kunst, Musikergilde und Dachverband der Filmschaffenden)³¹
- Proteste gegen die Aushöhlung des Beirats-Systems der Stadt Wien
- Die Theaterreform Wien wird zum kulturpolitischen Langzeit-Arbeitsschwerpunkt der IGFT³²
- Das Informationsbüro Freies Theaterhaus für Kinder führt den 1. Infoabend für LehrerInnen *So ein Theater* in Kooperation mit WUK-Kinderkultur und der WienXtra Kinderinfo durch
- Übersiedlung des Büros von der Pfeilgasse in die Bürogemeinschaft Gumpendorferstraße

2003

- Im September 2003 wird Juliane Alton von Sabine Kock als Geschäftsführerin abgelöst
- Der Kulturrat Österreich konstituiert sich aus der seit 1998

an – die Beratungsleistungen der IGFT dazu sind nach wie vor enorm. 2008 wurde das KSVF-Gesetz unzulänglich abgeändert; damit bleibt das Thema kulturpolitisch und vom Beratungsaufwand auch weiterhin eine der wichtigsten Aufgaben der IGFT.

²⁵ Um Anstellungen im freien Theaterbereich zu ermöglichen, entwickelte Juliane Alton für die IGFT das Konzept, bei dem nach dem Modell einer gemeinnützigen Leiharbeitsfirma SchauspielerInnen bei der Arbeits-GmbH angestellt und für die Dauer eines Theaterprojekts an die freien Gruppen, die mit ihnen arbeiten möchten, „verliehen“ werden sollten. Die Arbeits-GmbH sollte auch die bürokratische Abwicklung und Lohnverrechnung übernehmen. Um die Anstellungsverhältnisse für die Gruppen finanziell leistbar zu machen, sollten Mittel aus dem aufgestockten IG Netz kommen. Das Modell konnte damals bei den Subventionsgebern nicht umgesetzt werden. Im Zuge der laufenden Gespräche in der IMAG wird eine weiterentwickelte Version unter dem Namen *Freies Betriebsbüro* derzeit von der IGFT positioniert.

²⁶ Im Juni begannen Theaterschaffende sich bei der IGFT zu beschweren, dass der Rabenhof ihnen Teile ihrer Entgelte schulde. Ab diesem Zeitpunkt bis Mitte November, als die Stadt Wien endlich eine Zusatzsubvention für den Rabenhof bewilligte, fungierte die IGFT als Informationsdrehscheibe, Betreuungs- und Beratungsstelle sowie Vermittlerin, so dass dem Rabenhof eine Prozesslawine und der öffentlichen Hand immense Kosten erspart blieben.

²⁷ Mit Wechsel des Hauptsponsors ging diese finanzielle Dotierung trotz Bemühungen der IGFT ab 2006 wieder verloren.

²⁸ Einzige Ausnahme: Markus Kupferblum wurde zu verstehen gegeben, dass die Dotierung eine finanzielle Deckelung beinhalte, die Kupferblum für die Realisierung einer Opernproduktion finanziell nicht ausreichte (siehe auch *gift* Dez. 2007: Markus Kupferblum: *Der Kuss des Stadtrates*, S. 4).

²⁹ Weiterführung der Enquete vom September 2000. Nach einleitenden Referaten von Hanna Tomek, Helga Illich/Helmut Wieser, Alexander Götz und Peter Hauptmann setzten sich TheoretikerInnen, Theaterschaffende, KulturpolitikerInnen und BeamtInnen in drei Arbeitskreisen mit den Themen Strukturfragen, Evaluierungsfragen und geschlechtsspezifische Förderung auseinander. Die Ergebnisse wurden in einer Dokumentation zusammengefasst.

³⁰ Präsentiert wurden 30 Produktionsausschnitte aus dem Theater-, Tanz-, Performance- und Kindertheaterbereich. Im Rahmenprogramm fanden die Podiumsdiskussion *Tischgesellschaft und Katzentisch* sowie eine Präsentation des Netzwerks Kinder- und Jugendtheaterveranstalter Bayern e.V. durch Marion Schäfer, der Internetdatenbank *connecting the p-arts* durch Andreas Dallinger sowie des Konzepts *Mobilitätsförderung freier Theaterschaffender* (Touring-Projekt) durch die IGFT statt.

³¹ Die Befragung zeigte, dass die Entschärfung der Versicherungsproblematik durch Einführung des KSVF nicht geglückt ist. Damit wurde dieses Thema zum jahrelangen Dauerbrenner der IGFT und der anderen Interessenvertretungen – und ist es bis heute geblieben.

³² Ende 2002 beauftragte Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny Anna Thier, Günter Lackenbacher und Uwe Mattheiß mit einer Recherche zur

bestehenden Kulturpolitischen Kommission als Zusammenschluss von 14 unabhängigen Interessengemeinschaften und Organisationen – die IGFT ist weiterhin überaus aktives Mitglied

2004

- Proteste, Aktionen und Verhandlungen rund um die geplante Schließung der Künstlervermittlung des AMS Wien³³
- Vernetzungstreffen der deutschsprachigen Interessengemeinschaften für darstellende Kunst in Zürich

2005

- Die Geschäftsführerin der IGFT, Sabine Kock, übernimmt den Vorsitz im Kulturrat Österreich
- Durchführung des Europäischen Treffens freier Theater-schaffender in St. Pölten, bei dem das informelle KünstlerInnen-Netzwerk European Off Network – EON gegründet wurde
- Mitentwicklung des Festivals *Höllenfahrt* in Kooperation mit dietheater Wien im Rahmen von *WienMozart 2006*
- Forderung nach Abänderung des Künstler-Sozialversicherungsfondsgesetz als Sofortmaßnahme gegen die Rückzahlungsaufforderungen durch den Fonds³⁴

- Produktion des zehnminütigen Trailers *Prekarität: so that the people can hear our voice* von Ulrich Selle und Sabine Kock im Auftrag des Kulturrat Österreich zum Thema Prekarität
- Beginn der Teilnahme am Round Table für Tanz und Performance und den darin tätigen Arbeitsgruppen Infrastruktur und Tanz in Ganz Austria (TIGA)³⁵
- Letztmalige Herausgabe der beiden zweimonatlichen, im Leporello-Format erscheinenden Wiener Print-Spielpläne *Freie Theater- und Tanzgruppen Wien* und *Freies Theater für Kinder und Jugendliche* im Dezember

2006

- Herausgabe des neuen Printformats *spielplan wien*
- Relaunch der *gift – zeitschrift für freies theater*³⁶
- Start des österreichweiten Online-Spielplans *www.theaterspielplan.at*³⁷
- Organisation eines internationalen Fachgesprächs zur Vernetzung in der Bodenseeregion in Dornbirn und Durchführung der Informationsveranstaltung *3 Netzknoten in der Bodenseeregion* (in Kooperation mit IG Kultur Vorarlberg und Kultur-Online)

Reform der Förderung freier Gruppen im Bereich darstellende Kunst; im Juni 2003 wurde deren Studie *Freies Theater in Wien* der Öffentlichkeit vorgestellt. Mitte des Jahres wurde das Beirats-System abgeschafft. Die Einsetzung der drei Studien-AutorInnen als neues Kuratorium für Projektförderungen erfolgte im September. Die IGFT unterstützte ab 2003 die von Barbara Horvath initiierte und von KünstlerInnen gegründete Plattform OFFforum zur Diskussion der Theaterreform und zur Selbstverständigung der freien Szene.

2004 fanden eine Vielzahl interner Kommunikationsforen, Treffen zwischen Szene und AkteurInnen der Reform sowie öffentliche Podiums-abende zur Meinungsbildung über zentrale Themen der Reform statt. Im Februar stellte das OFFforum in einem offenen Brief *5 Fragen zur aktuellen Wiener Kulturpolitik* an Stadtrat Mailath-Pokorny.

Im Jahr 2005 führte die IGFT eine Befragung zur Wiener Theaterreform durch, basierend auf den Ergebnissen entwickelte und veröffentlichte sie ein grundlegendes Positionspapier zur Wiener Theaterreform.

³³ Nach heftigen Protesten konnte im Jahr 2001 eine Schließung verhindert werden. Im Jahr 2004 wurde das Thema wieder aktuell. Diesmal sollte die KünstlerInnen-Vermittlungsstelle aus dem AMS Wien ausgelagert werden. Die Durchführung von verschiedensten Protestaktionen, eine Solidaritätsaktion der VelocefahrerInnen und der Besuch von KünstlerInnen beim Vorstand des Bundes-AMS reichten nicht, um den Verbleib der Vermittlungsstelle innerhalb des AMS Wien zu erhalten. Das AMS Wien lagerte die Betreuung von KünstlerInnen an das Team 4 aus. Mehrere Pressekonferenzen und Protestaktionen gegen die Gebarung von Team4

führten 2005 zur Bildung eines durch das AMS eingerichteten Beirats, in dem die IGFT die Interessen von KünstlerInnen vertritt.

³⁴ Durch die vom Künstler-Sozialversicherungsfonds gestellten Rückzahlungsaufforderungen an jene Kunstschaffenden, deren Einkommen unter der Geringfügigkeitsgrenze lag, stieg die Beratungstätigkeit der IGFT zu dieser Causa noch einmal enorm an. 2006 arbeitete die IGFT im Rahmen des Kulturrat Österreich intensiv an einer Kampagne gegen diese Rückzahlungsaufforderungen.

³⁵ Der Roundtable ist ein informelles Netzwerk von VertreterInnen aller Performance- und Tanzbereiche in Österreich mit dem Ziel, den Status Quo festzustellen, Probleme zu erkennen und Lösungen in Form von politischen Forderungen und Visionen für den Bereich zu erarbeiten. In den Arbeitskreisen wurden u.a. das Vernetzungs- und Gastspielkonzept *Tanz In Ganz Austria – TIGA* und ein Infrastrukturpapier entwickelt.

³⁶ Ausgehend vom neuen Logo wurden alle Drucksorten und IGFT-Publikationen der neuen grafischen Linie von Ulf Harr angepasst; die *gift* wurde mit einer stärker diskursiven Ausrichtung auch inhaltlich verändert.

³⁷ In fast allen österreichischen Bundesländern wurde mit großem Medienecho die neue, gemeinsame Präsentationsplattform von Gruppen und Spielorten *www.theaterspielplan.at* präsentiert. Werbeaktionen unter dem Slogan *Was wird hier gespielt* und die Podiumsdiskussion *Marketing und mediale Sichtbarkeit des freien Theaters* fanden statt.

- Pressekonferenz in Salzburg zur prekären finanziellen Situation der Salzburger KünstlerInnen (in Kooperation mit dem Dachverband der Salzburger Kulturstätten)
- Herausgabe der Publikation *European Off Network. Visions and Conditions in the Field of Independent/Fringe/Off Theatre Work in Europe*
- Veranstaltung des Symposiums *Precarious Performances* im Rahmen des Festivals *Höllenfahrt*³⁸
- Intensive Beteiligung am Aktionsprogramm des Kulturrat Österreich anlässlich der Nationalratswahlen und an der vom Kulturrat Österreich herausgegebenen Publikation *Kulturrat Österreich – Kulturpolitik Diskurs Vernetzung*³⁹
- Nominierung von Marty Huber und Silvia Payer-Both in das TQW-Kuratorium⁴⁰

2007

- Relaunch der Website *www.freietheater.at* und des E-Mail-Newsletters
- Erstellung eines Ländervergleiches der Sozialversicherungssysteme durch Juliane Alton (im Auftrag der IGFT und des Kulturrat Österreich)
- Durchführung des Tanz-/Performancediskurses *Tanz macht Politik, Politik macht Tanz* in Kooperation mit der KünstlerInnenplattform Tanz/Performance
- Organisatorische und programmatische Mitarbeit beim 2. EON-Treffen in Brescia (Italien), an dem ca. 200 Menschen aus 30 Nationen teilnahmen
- Mitarbeit am Forderungskatalog zur Novelle des Künstler-Sozialversicherungsfondsgesetzes durch den Kulturrat Österreich sowie Proteste und Pressekonferenzen, welche

die Mangelhaftigkeit der Novelle aufzeigen; Einholen eines Rechtsgutachtens von Prof. Theo Öllinger (*Rechtsgutachten zum Erfordernis eines Mindesteinkommens aus selbständiger künstlerischer Tätigkeit im KSVFG aus verfassungsrechtlicher Sicht*)

- Aktivitäten für die Erhaltung bzw. Wieder-Ermöglichung von Freiem Plakatieren in Wien (in Kooperation mit der IG Kultur Wien)⁴¹
- Präsentation von österreichischen Best-Practice-Modellen im darstellenden Bereich bei der durch PEARLE, der Dutch Association of Theatre and Concert Halls und der Boekman Foundation durchgeführten Konferenz *State on Stage*
- Intensivierung der Vernetzung mit den deutschsprachigen Interessenvertretungen im Rahmen der Tagung *Europäisch kooperieren, Europäisch produzieren* und bei einem speziellen zweitägigen Austausch im Rahmen des *Off Limits* Festivals in Dortmund

2008

- Sabine Prokop übernimmt von September 2008 bis September 2009 die Geschäftsführung der IGFT in Karenzvertretung von Sabine Kock
- Mitarbeit am Symposium *State of the Art – Arbeit in Kunst, Kultur und Medien* des Kulturrat Österreich
- Begleitung der vom bm:ukk in Auftrag gegebenen Studie *Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich*
- Entwicklung und Präsentation von Forderungen anlässlich der alarmierenden Ergebnisse der Studie zur sozialen Lage der KünstlerInnen (gemeinsam mit dem Kulturrat Österreich)

³⁸ Ca. 50 ExpertInnen aus 15 Ländern nahmen am Symposium teil. Die Dokumentation des Symposiums *Precarious Performances* wurde in der *gift* (Nov./Dez. 06) veröffentlicht.

³⁹ Darin werden Problemfelder wie Kunstförderung, Niederlassungsrecht, Medienfreiheit, Grundeinkommen, Copyright u.v.m. verhandelt und diskutiert.

⁴⁰ Die Nominierung durch die IGFT stieß bei Teilen der Tanz- und Performanceszene auf Widerstand. Im November fand ein Treffen im KosmosTheater statt, bei dem einvernehmlich beschlossen wurde, im Jahr 2007 eine Kuratoriumswahl durchzuführen. In enger Zusammenarbeit mit dem neu gegründeten Arbeitskreis >tp< und der KünstlerInnenplattform Tanz/Performance wurden bis Juni 2007 ein Wahlmodus sowie Richtlinien

erarbeitet; bei der Wahl wurden Marty Huber und Silvia Payer-Both als TQW-KuratorInnen bestätigt.

⁴¹ Freies Plakatieren wird in Wien ab Anfang 2008 nicht mehr geduldet, die IGFT setzt sich gemeinsam mit der IG Kultur Wien weiterhin für eine Legalisierung der Sichtbarkeit freier KünstlerInnen im low- und no-budget Bereich ein; nach vielen gescheiterten Versuchen, einen runden Tisch mit allen EntscheidungsträgerInnen der Stadt Wien und den Betroffenen herbeizuführen, entwickelten und präsentierten die beiden IG's ein gangbares Lösungskonzept für kleine und mittlere Kultur-Initiativen. Bis 2009 wurden viele weitere Versuche, die Sichtbarkeit von niedrig subventionierter Kunst im öffentlichen Raum in Wien wieder herzustellen, ergriffen – bisher ohne Erfolg.

- Durchführung der in Wien stattfindenden Konferenz *A Third Space – Theatre in Times of War* im Rahmen von EON⁴²
- Mitarbeit an der durch den Kulturrat Österreich durchgeführten Veranstaltungsreihe *Tatort Kulturpolitik* zu kulturpolitischen Themen
- Vortrag und Expertise zu internationaler und nationaler Vernetzung im Rahmen des Workshops *Zusammen Arbeiten*, veranstaltet durch das Independent Network of Performing Arts Turkey, Istanbul
- Vortrag über Fördermodelle für die freie Theaterszene Österreichs bei laPROF, der hessischen Landes-IG in Frankfurt am Main

2009

- Herausgabe des von Sabine Kock verfassten Lageberichts *Prekäre Freiheiten – Arbeit im freien Theaterbereich in Österreich*⁴³
- Veröffentlichung und Durchführung einer Petition zur umgehenden Änderung der AMS-Bundesrichtlinie *Kernprozess Arbeitskräfte unterstützen* und zur Berücksichtigung der Realitäten künstlerischer Arbeit in der Novelle des Arbeitslosenversicherungsgesetzes (gemeinsam mit dem Dachverband der Österreichischen Filmschaffenden und dem Kulturrat Österreich)
- Teilnahme an den durch das bm:ukk einberufenen interministeriellen Arbeitsgruppen (IMAG) zur Verbesserung der sozialen und arbeitsrechtlichen Situation von KünstlerInnen
- Impulsstatements von Sabine Muhar und Sabine Kock bei der durch das bm:ukk veranstalteten Konferenz *Prekäre Perspektiven? Zur sozialen Lage der Kreativen*

Namen und Funktionsperioden aller Vorstandsmitglieder der IGFT seit Gründung

Silvia Auer (1996-1999) * Peter Back-Vega (1989-1991) * Agorita (Eri) Bakali (seit 2007) * Astrid Bayer-Hraby (1993-1994) * Airan Berg (1994-1999) * Rose Breuss (1994-1995) * Stephan Bruckmeier (1989-1991) * Helen Brugat (1994-1996) * Tini Cermak (1989-1992) * Nicolas Dabelstein (2005-2008) * Nicole Delle Karth (2001-2005) * Marcile Dossenbach (1989-2003) * Corinne Eckenstein (seit 2005) * Hans Escher (1989-1994) * Marie-Thérèse Escribano (1989-1991) * Horst Forester (1989) * Bert Gstettner (seit 2005) * Peter Hauptmann (1999-2005) * Angela Heide (2005-2006) * Thomas Hinterberger (seit 1999) * Michael Karnitschnigg (1989-1993) * Lies Kato (1991-1994) * Andrea Khol (2001-2007) * Martina Kolbinger-Reiner (1995-1999) * Hubsli Kramar (1989-1993 und 1999-2005) * Michael Krammer (1989) * Gernot Lechner (1993-1994) * Anselm Lipgens (1995-1999) * Didi Macher (1989-1991) * Michael Mohapp (1994-1995) * Charly Mohr (1991-1995) * Sabine Muhar (seit 2007) * Cordula Nossek (2003-2004) * Gernot Plass (seit 2004) * Monika Plail (1989) * Margit Pollak-Fuchs (1995-1996) * Caroline Richards (2001-2005) * Christian Sattlecker (1991-1993) * Rolf Schwendter (1991-2001) * Nikolaus Selimov (1989-1991) * Nika Sommeregger (1996-1999) * Sonja Soukup (1999-2001) * Hanna Tomek (1989-1993) * Aleksandra Vohl (2007-2008) * Josef Wallner (1989-1998) * Hubertus Zorell (1991-1993)

⁴² Die Dokumentation der Konferenz *Theatre in Times of War* wurde Mitte 2009 herausgegeben.

⁴³ Anlässlich der allgemeinen Verschärfung der Arbeitsbedingungen im Bereich der darstellenden Kunst in Österreich hat Sabine Kock für die IGFT unter dem Titel *Prekäre Freiheiten* zentrale Problemlagen, aber auch Entwicklungspotentiale und politische Lösungsmöglichkeiten im freien Theaterbereich zusammengefasst. Die Präsentation fand im Rahmen eines Pressegespräch mit anschließendem Open Space im Dschungel Wien statt.

service

Intern

Wir begrüßen unsere neuen Mitglieder

Gudrun Tielsch (Verein Bühnenspiel), Wien; Alexandra Luger (theater tabor), Ottensheim; Bettina Lukitsch (Figurentheater Cakes in Lima), Wien; Ronald Rudoll, Wien; Susanne Heinzinger (Flamenco-Academia), Wien; Doris Warasin, Wien; Marianne Bös, Wien; Monica Delgadillo Aguilar, Wien; Joachim Kapuy, Wien; Fanni Futterknecht, Wien; Barbara Bauer, Wien; Kroot Juurak, Wien; Anita Wallner (Musiktheater Animato), Uttendorf; Verena Müller, Wien; Alexander Tschernek, Wien; Andrea Schnitt (Die Impropheten), Linz; Marlies Pillhofer, Wien; Anne Frütel, Wien; Barbara Bauer, Wien.

Publikationen

Bühnenrecht. Ratgeber zum Bühnen- und Vertragsrecht im Bereich der Darstellenden Kunst.

Der Wiener Jurist und Kulturmanager Adrian Eugen Hollaender und der pensionierten Richter Heinrich Tetttnik,

der neben Jus auch Theater- und Musikwissenschaften studiert hatte, stellen in ihrem Ratgeber eine Vielzahl von Tipps und Fallbeispielen samt Warnhinweisen zu Verfügung, die den darstellenden KünstlerInnen helfen sollen, zu ihrem Recht und Geld zu kommen. Sie legen dabei den Schwerpunkt nicht auf allgemeinen ArbeitnehmerInnenschutz sondern auf das bürgerliche Recht und das Schauspielgesetz.

Die aktuelle Krux mit den Werkverträgen und das Für und Wider des Schauspielergesetzes (siehe div. Artikel in dieser und vergangenen *gift*-Ausgaben) werden nicht angesprochen, vermutlich deshalb, weil es nur am Rande um Klein- und Mittelbühnen sowie freie Gruppen geht. Werkverträge werden allerdings in Spezialfällen (wie z. B. Gastspielen) eher für legal gehalten als ich es aus den verschiedenen Diskussionen kenne. Jedenfalls wird fast alles relativiert – wie es aus der Juristenbranche leidig bekannt ist. Trotzdem gibt es auch für freie darstellende KünstlerInnen viel Brauchbares nachzuschlagen.

Die trockene Materie ist sehr praxisnah aufbereitet – und hie und da wohl eher unabsichtlich durch merkwürdige bis skurille Formulierungen gewürzt: Als definitiv kein Entlassungsgrund werden die „durch die in der weiblichen Natur begründeten regelmäßigen Störungen verursachten Dienstverhinderungen“

umschrieben. Eine vorzeitige Auflösung eines Vertrags darf AuftraggeberInnenseits – nicht überraschend – nur aus wichtigem Grund geschehen, wie da wäre: „Betrunkener Künstler tritt nackt auf.“ (Künstlerinnen oder andere weibliche Bezeichnungen werden übrigens durchgängig vermieden.) Seitens der AuftragsnehmerInnen darf eine vorzeitige fristlose Vertragsauflösung u. a. bei Gefahr des Schadens für Gesundheit oder Sittlichkeit erfolgen, ergänzt um den Hinweis: „Strittig aber heute: Sprechtheaterregie mit dauernden Nacktszenen.“

Nach einem kleinen Exkurs in das Urheberrecht schließt ein Stichwortverzeichnis das Bändchen ab. Es ist insgesamt recht informativ für die, die oft verschiedene Verträge mit wechselnden PartnerInnen abschließen und sich über die Hindernisse, Fallen und hilfreichen Aspekte im Bühnenrecht kundig machen wollen. (prosa)

Adrian Eugen Hollaender, Heinrich Tetttnik (2009).

Bühnenrecht. Ratgeber zum Bühnen- und Vertragsrecht im Bereich der Darstellenden Kunst.

Wien: Manz,

138 Seiten, 18,80 EUR

ISBN: 978-3-214-17678-5

PR für Kunst und Kultur

Birgit Mandel schafft es in dem sehr schlüssig aufgebauten Handbuch sowohl blutigen AnfängerInnen klare Handlungs-Leitfäden in die Hand zu geben, als auch PR-Profis einigen Denstoff und viele Anregungen für die eigene Arbeit zu geben. Die Klammer über die vier Teile des Buches ist die Bewusstmachung, dass Kultur-PR immer an den eigenen Zielen und Mitteln und natürlich an der gewünschten Zielgruppe orientiert sein muss.

Im ersten Teil klärt Mandel Begriffe und reflektiert über die Aufgaben, Herausforderungen, den Markt, die Nutzer und Medien, die Besonderheiten des Produktes Kunst und Kultur und seine spezifischen Herausforderungen an die PR, macht aber auch die speziellen Anforderungen an die Kompetenzen von Menschen, die Kultur-PR leisten, sichtbar. Der zweite Teil ist ein prägnanter Leitfaden durch die Praxis, der von der Profilbildung über die Entwicklung von PR-Zielen, die Planung bis hin zur Erfolgskontrolle und Evaluation führt und neben klassischen PR-Instrumenten auch auf PR im Internet, PR-Aktionen, Guerilla-Marketing, virales Marketing, die Bedeutung von Networking als PR-Faktor u. v. a. m. eingeht.

Wurde die Lust, die eigene PR zu überprüfen und Fantasie und Ideen die eigene PR betreffend zu diesem Zeitpunkt noch nicht angeregt, spätestens nach der Lektüre des dritten Teils gibt es wohl kein Halten mehr. Die Hälfte des Buches ist herausragenden Beispielen aus der Praxis vieler Bereiche – angefangen bei PR für Theater, Literatur, Bildende Kunst, Musik, aber auch für Kleinkunst und Festivals, Soziokultur, Kinderkultur u. a. – gewidmet.

So etwas wie Werkzeuge für den Feinschliff gibt Mandel im letzten, kurz

gerafften Teil, in dem sie klarmacht, dass es „keineswegs nur um den Absatz von Eintrittskarten geht, sondern um Kulturvermittlung in einem sehr weiten Wortsinne: um das Schaffen eines produktiven Klimas innerhalb der Einrichtungen, um Lobbyarbeit, um Vernetzung, um die aktive Setzung von kulturpolitischen Themen in der Öffentlichkeit ...“. Kurz und prägnant, fast unscheinbar liefert sie in den wenigen letzten Seiten eine Übersicht über Erfolgsstrategien. (bast)

Birgit Mandel.

PR für Kunst und Kultur. Handbuch für Theorie und Praxis
2. komplett überarbeitete Auflage
(2009)

transcript Verlag, Bielefeld
ISBN: 978-3-8376-1086-4

Aus der Szene

Nestroypreis 2009 für Bambiland

In der Kategorie „Beste Off-Produktion“ erhält das Theatercombinat für die Produktion *Bambiland* von Elfriede Jelinek den Nestroypreis 2009. Otto Tausig erhält den Nestroy für sein Lebenswerk und der Autorenpreis geht an Roland Schimmelpfennig für das Stück *Besuch bei dem Vater*. In allen anderen Kategorien müssen die Nominierten noch bis zur Preisverleihung am 12. Oktober hoffen und bangen. Gespannt sind wir, ob in der Kategorie Spezialpreis das brut, das Festival szene bunte wädhne oder der Kulturverein uniT den Preis erhalten wird. Gratulation schon jetzt an alle PreisträgerInnen bzw. zur Nominierung!

Philipp Gehmacher erhält den Förderungspreis des bm:ukk für Tanz

Am 25. September wurden im Rahmen der Veranstaltung „outstanding09“ im Wiener Radiokulturhaus elf KünstlerInnen aus allen Kunstsparten für ihre herausragenden Leistungen ausgezeichnet. In der Kategorie Tanz erhielt Philipp Gehmacher den mit 8.000 Euro dotierten Förderungspreis. Die Jury begründete die Entscheidung folgendermaßen: „Philipp Gehmacher zählt zu den sowohl national als auch international anerkanntesten, beständigsten und innovativsten Choreographen. Mit seinen Arbeiten gastiert er im In- und Ausland. Philipp Gehmacher ist ein Aushängeschild des zeitgenössischen österreichischen Tanzes.“

Karin Schäfer Figurentheater beim Euro-Puppets Festival in Jerusalem

Vom 9. bis 14. August 2009 fand in Jerusalem das Internationale Figurentheaterfestival Euro-Puppets Jerusalem statt. Veranstalter war das international renommierte Train Theatre, das dieses größte Figurentheaterfestival Israels schon seit 28 Jahren ausrichtet. Unter der künstlerischen Leitung von Dalia Yaffe-Maayan sowie Eduardo Hübscher als Direktor und Produzenten waren an sechs Tagen mehr als 30 Produktionen in über 100 Vorstellungen zu sehen.

Mit Unterstützung der Kulturabteilung des Israelischen Außenministeriums wurden eine Reihe von FestivalleiterInnen aus ganz Europa nach Jerusalem als internationale Gäste eingeladen, um das breite Angebot an Vorstellungen israelischer und internatio-

naler Gruppen zu besuchen und an den weiteren Veranstaltungen teilzunehmen sowie sich untereinander kennenzulernen und auszutauschen. Es ist dies eine überaus begrüßenswerte Initiative, die zu einer direkten und intensiven Vernetzung innerhalb eines Genres, zwischen VertreterInnen unterschiedlicher Länder und Einrichtungen und natürlich auch zwischen KünstlerInnen und VeranstalterInnen beiträgt.

Wir, Karin Schäfer und Peter Hauptmann, waren über Einladung der Kulturabteilung der Israelischen Botschaft in Wien als VertreterInnen Österreichs und LeiterInnen des Internationalen Figurentheaterfestivals PannOpticum in Neusiedl am See (das vom 16. - 20. Juni 2010 das nächste Mal stattfindet) nach Jerusalem eingeladen. Ein dichtes Programm erwartete uns: in knapp 6 Tagen besuchten wir 17 Veranstaltungen mit 21 einzelnen Vorstellungen, dazu zwei Empfänge sowie natürlich ein wenig Sightseeing und sogar ein Besuch am Toten Meer. Weitere internationale FestivalleiterInnen kamen aus Griechenland, Deutschland, Slowakei, Belgien und Kenia. Beim Festival traten Gruppen aus der Schweiz, Frankreich, Polen, Deutschland, Niederlande, Belgien, Spanien, Russland, Tschechien sowie natürlich eine Vielzahl an Gruppen aus Israel auf, darunter auch das Train Theatre selbst.

Viele der Vorstellungen des Festivals waren auf sehr hohem Niveau und von einer beeindruckenden Frische und Intensität, frei von den (vermeintlichen oder realen) Zwängen einer „wirklichen“ oder kompletten Vorstellung und damit ungewohnt experimentell, voller Dynamik und mit wunderbaren Ideen. Zum nächsten Festival PannOpticum werden wir sicherlich die eine oder andere der gesehenen Produktionen einladen, vor allem aber werden wir mit den Veran-

stalterInnen der anderen Festivals und mit einigen der internationalen und israelischen KünstlerInnen, die wir kennen gelernt haben, weiterhin in Kontakt bleiben und die während des Festivals entwickelte Idee einer Vernetzung der einzelnen Festivals und Gruppen aus so vielen unterschiedlichen Ländern weiter verfolgen – bis hin zur Gründung eines internationalen Netzwerkes des visuellen Theaters.

Gerne stellen wir auf Wunsch weitere Informationen zu unserem Besuch in Israel, zu den besuchten Vorstellungen, sowie den Gruppen, KünstlerInnen und FestivalleiterInnen, die wir kennengelernt haben, ebenso wie allgemeine Informationen zum internationalen Figurentheater und zum visuellen Theater zur Verfügung.

*Peter Hauptmann & Karin Schäfer
Karin Schäfer Figuren Theater
info@figurentheater.at
www.figurentheater.at*

Festivals

Roter Oktober 2009

*Festival der wiener wortstaetten in Kooperation mit Kulturelles Stadtlabor PALAIS KABELWERK
01.-29.10.2009*

Zur Eröffnung des neuen Veranstaltungsortes Palais Kabelwerk in Wien Meidling bespielen die wiener wortstaetten einen Monat lang nicht nur die Veranstaltungsräume, sondern gleich das ganze Areal des neuen Stadtteils Kabelwerk dazu.

Unter dem Titel *Mein Wien* kommen vier dramatische Episoden aus der

Dramenmanufaktur der wiener wortstaetten zur Uraufführung. Die Vielfalt eines urbanen Kosmos, das Neben- und Miteinander unterschiedlicher Kulturen und Lebensformen stehen im Zentrum des Theaterabends. Das speziell für das Kabelwerk entwickelte *TheaterPlanquadrat* erforscht mittels Aktionen, die einen Monat lang auf dem Areal des Kabelwerks durchgeführt werden, die Möglichkeiten dieses neuen Wiener Stadtteils. Die Ergebnisse dieser theatralen Rechercheprozesse werden an drei Abenden auf der Bühne zu sehen sein. Konzerte, Performances und eine literarische Suppenauschank ergänzen das Festivalprogramm, das am 29. Oktober mit der interaktiven Abschlussperformance *80 Jahre SCHWARZER FREITAG – Ein Krisenbewältigungsgipfel* endet.

*Weitere Infos, Programm:
www.roter-oktober.at*

DOPPELGÄNGER

Ein Festival von Puppe zu Roboter, von Schatten zu Animation
08.-21.10.2009, Linz

Im Rahmen von Linz 2009 präsentiert das Festival DOPPELGÄNGER im Oktober 2009 die weltweite Tradition des Puppenspiels. Gezeigt werden sowohl historische Stücke als auch die spannendsten Produktionen der Gegenwart – der Bogen spannt sich von sprechenden Figuren und tanzenden Marionetten hin zu spielenden Robotern und digitalen Animationen, von traditionellen Formen zu modernen Entwicklungen.

Schon allein die Benennung DOPPELGÄNGER trägt Bedeutung in sich: Objekte werden belebt und eigentlich

tote Materie zum Leben erweckt. Bei diesem Festival wird zum Träumen und Staunen geladen, in mythische Sphären entführt, in fantastische Zwischenwelten eingetaucht, die zugleich real und virtuell sind, ein Theater der Imagination. DOPPELGÄNGER zeigt insgesamt sechs Produktionen, davon zwei Uraufführungen (*Schuljungenstück* und *Bollywood*), ein Auftragswerk und zwei Koproduktionen.

Weitere Infos, Programm:
www.linz09.at

Mitteleuropäisches Theaterkarussell 2009

09.-23.10.2009, Theater Brett, Wien

Im Oktober 2009 findet bereits zum fünften Mal im Theater Brett unter der Leitung von Nika Brettschneider und Ludvik Kavin das Mitteleuropäische Theaterkarussell statt. Am Programm stehen Produktionen von polnischen, slowakischen, tschechischen und ungarischen Theatergruppen. Die Aufführungen finden in den jeweiligen Sprachen statt, sind aber in ihrer Ausdrucksart allgemein verständlich oder mit deutschsprachigen Übertiteln versehen.

Weitere Infos, Programm:
www.theaterbrett.at

WeltForumTheaterFestival 22.10.-01.11.2009

Mit dem WeltForumTheaterFestival veranstalten InterACT und die ARGE-Forumtheater Österreich von 22. Okto-

ber bis 1. November ein multikulturelles Großereignis in fünf österreichischen Städten: Seinen Abschluss und Höhepunkt findet das Festival ab 27. Oktober in Graz. Teilnehmen werden Gruppen aus der ganzen Welt, darunter internationale Spitzen-Ensembles, wie etwa Jana Sanskriti aus Indien und CTO Rio aus Brasilien. Ein Leckerbissen für alle am soziokulturellen Theater interessierten Menschen.

Forumtheater – von Augusto Boal in Brasilien als „Theater der Unterdrückten“ ins Leben gerufen – ist ein soziokulturelles Instrument, um brisante gesellschaftliche Themen aufzugreifen. Es ermöglicht dem Publikum mitzuagieren und an der Lösung von im Stück dargestellten Problemen mitzuarbeiten.

Das WeltForumTheaterFestival beinhaltet aber nicht nur Theateraufführungen, sondern bietet auch Workshops und Präsentationen einzelner Gruppen über ihre Arbeitsweise u. ä. an.

Am 27. Oktober wird das Grazer Programm abends mit einer Forumtheater-Gala im Gedenken an Augusto Boal im Dom im Berg eröffnet. Danach folgen fünf Tage dichtes Programm mit bis zu sechs Aufführungen täglich. Dazu kommen Diskussionen, Vorträge, Erfahrungsaustausch und hoffentlich viele Begegnungen und ein intensives Kennenlernen. Fix engagiert sind bereits sechs Gruppen: Neben den beiden bereits erwähnten die Cardboard Citizens aus England, GTO Paris aus Frankreich, die Aktionstheatergruppe Halle aus Deutschland und das Mixed Company Theatre aus Kanada.

Den Abschluss bildet eine Forumtheater-Matinee am Sonntag, den 1. November.

Weitere Infos, Programm:
www.weltforumtheaterfestival.org
www.wftf.org

Salzburger Theaterwoche 09 07.-14.11.2009

Vom 7. bis 14. November wird erstmalig die Salzburger Theaterwoche stattfinden. Ziel ist es, durch ein gemeinsames, konzertiertes Auftreten ein stärkeres Bewusstsein für die Bedeutung des Theaters in Salzburg zu wecken. Mehr als 20 Theater haben ihre Teilnahme zugesagt, Landestheater, Schauspielhaus sowie zahlreiche freie Bühnen und der Amateurtheaterverband nehmen teil. 29 verschiedene Werke werden im Laufe dieser Woche zu sehen sein.

Die Salzburger Theaterwoche wird am 7. November im Theater Holzhausen mit *Don Quichote und Sancho Pansa* eröffnet. Auch Premieren und Uraufführungen stehen auf dem Programm: am 8. November wird der Premieren-Reigen mit dem Kinder- und Familienstück *An der Arche um acht* vom Theater Laetitia eröffnet, am Abend zeigt das Schauspielhaus die Premiere von Ibsens *Nora*. Das theater bodi end sole zeigt am 11. November die Uraufführung der Eigenproduktion *Zwei alte Damen tanzen Walzer* und die ARGEkultur Salzburg erarbeitet zum Thema „Angst Macht dumm!“ die Eigenproduktion *Auf die Plätze, fertig, arbeitslos* (12. November). Den Abschluss bildet die deutschsprachige und österreichische Erstaufführung des Schauspiels *Reinhardt* von Michael Frayns am 14. November in der Inszenierung von Klaus Hemmerle im Salzburger Landestheater.

Für jede im Rahmen der Salzburger Theaterwoche 09 gekaufte Karte erhält man automatisch einen „Theatertaler“, der zum ermäßigten Kartenkauf für eine weitere Vorstellung bei einem der teilnehmenden Häuser berechtigt.

Weitere Infos, Programm:
www.salzburger-theaterwoche.at

tanzwut

17.-21.11.2009, KosmosTheater Wien

Mit tanzwut knüpfen Kuratorin Silvia Both und Intendantin Barbara Klein an das Festival t a n z p o l a n, das 2002 bis 2005 zeitgenössischen Tanz erfolgreich im KosmosTheater etablieren konnte. Das Festival tanzwut steht für Vielfalt, Individualität und Ästhetiken fern von Dogmen. Es versteht sich als Plattform für KünstlerInnen mit unterschiedlichsten Arbeitsweisen. Etablierte ChoreographInnen und NachwuchskünstlerInnen zeigen Stücke, die durchwegs in andere künstlerische Bereiche wie Bildende Kunst, Videokunst, performance art und Gesang hineinreichen. Kulturelle Diversität wird ebenso Thema sein wie Reisen – freiwillige und unfreiwillige.

Weitere Infos, Programm:
www.kosmostheater.at

Ausschreibungen

schreibzeit 4: Ausschreibung für Autorinnen und Autoren*Einsendeschluss: 30.10.2009*

schreibzeit richtet sich an junge AutorInnen, die für Kinder und Jugendliche schreiben (sowohl Prosa als auch Dramatik). Die von einer Jury ausgewählten TeilnehmerInnen werden ein Jahr lang von einem professionellen Tutor /einer Tutorin individuell betreut, zusätzlich gibt es gemeinsame Workshops. Im Mittelpunkt steht die Erarbeitung eines publikationsreifen Textes bzw. aufführungsreifen Stückes. Teilnahmeberechtigt sind AutorInnen, die ihren Hauptwohnsitz in Österreich haben und im Kinder- und Jugendkulturbereich noch nicht etabliert sind.

Weitere Infos:
www.schreibzeit.at

Nachwuchs-Theater-Wettbewerb: Die Angstmacher*Einreichfrist: 01.11.2009*

Junge SchauspielerInnen und RegisseurInnen sind eingeladen, Konzepte für Kurzprojekte zum Thema „Die Angstmacher“ einzureichen. Die drei spannendsten Projekte/Gruppen erhalten die Gelegenheit, drei Wochen im Theater Drachengasse zu proben und anschließend ihre Arbeit in einer Spielserie von 16 Tagen zu präsentieren. Der Gewinner/die Gewinnerin des Wettbewerbs wird über Publikumsabstimmung bzw. Juryentscheid (heuer: Andreas Beck/Schauspielhaus Wien, Eva Hosemann/Theater Rampe Stuttgart, N.N.) ermittelt. Der Nachwuchs-Theater-Wettbewerb findet im Theater Drachengasse/Bar&Co von 3. bis 22. Mai 2010 statt.

Weitere Infos:
www.drachengasse.at



JUNGWILD – Förderpreis für junges Theater 2010

Einreichfrist: 16.11.2009

szenen bunte wädhne, spleen*graz, Schächpir, Dschungel Wien & TaO! Graz schreiben gemeinsam einen Nachwuchspreis auf dem Gebiet der darstellenden Kunst für junges Publikum in Form eines Wettbewerbs aus. Ziel ist es, junge Theater-schaffende (bis 30 Jahre) und Ensembles aus Österreich zu animieren, auf allen Gebieten der darstellenden Kunst (Tanz, Schauspiel, Objekttheater, Musiktheater, Erzähltheater, neue Medien, etc.) für ein junges Publikum zu arbeiten.

Weitere Infos:

Barbara Bittermann, Theater am

Ortweinplatz

bittermann@tao-graz.at

www.sbw.at, www.schaexpir.at,

www.spleengraz.at, www.tao-graz.at

www.dschungelwien.at

Neben Vorträgen, Lecture Demonstrations und Performances setzt der Tanzkongress 2009 einen Schwerpunkt auf partizipative Formate wie Masterclasses, Übungen, Laboratorien und Salons. Kampnagel und K3 | Tanzplan Hamburg bereichern den Kongress mit einem thematisch verknüpften Tanzprogramm.

Über 150 ReferentInnen werden ihre Expertise einbringen, u.a. Fabian Barba, Jérôme Bel, Frédéric Bevilacqua, Millie Bitterli, Gabriele Brandstetter, Scott deLahunta, deufert plischke, Véronique Fabbri, Susan Leigh Foster, Gintersdorfer/Klaßen, Nik Haffner, Kevin Haigen, Randy Martin, John Neumeier, Alva Noë, Alain Platel, Public Movement, Sasha Waltz & Guests, Irene Sieben, Richard Siegal, Stephen Turk, Anouk van Dijk und Norah Zuniga Shaw.

Weitere Infos:

www.tanzkongress.de

Linz), Christine Klapeer (Politikwissenschaftlerin, Wien) und Birge Krondorfer (Philosophin, Wien)

14.30: Befreiungsbewegungen – historisch und gegenwärtig

Impulsreferate von Claudia Brunner (Politikwissenschaftlerin, Berlin/Wien), Irene Bandhauer-Schöffmann (Historikerin, Wien) und Hanna Hacker (Soziologin, Historikerin, Wien)

17 Uhr: „Sex“ und „Befreit-Sein“?

Kurzinputs von Andrea Braidt (Filmwissenschaftlerin, Wien), Barbara Eder (Medienwissenschaftlerin, Wien/Berlin), Gudrun Hauer (Politikwissenschaftlerin, Wien), Karin Rick (Schriftstellerin, Wien) und Lila Tipp (Lesbenberatung, Wien)

Moderationen: Nina Arzberger (Psychologin, Psychotherapeutin, Wien) und Sabine Prokop (Kulturwissenschaftlerin, Wien)

Danach: Party unter dem Motto: Es gibt den VfW nach fast 10 Jahren immer noch!

Weitere Infos:

www.vfw.or.at

Veranstaltungen

Tanzkongress 2009 auf Kampnagel No Step without Movement!

05.-08.11.2009, Kampnagel Hamburg

Vom 5.-8. November diskutieren auf Kampnagel Hamburg in arund 70 Veranstaltungen internationale KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen den Tanz aus praktischer und theoretischer Perspektive unter folgenden Themenschwerpunkten:

- Tanz und Politik
- Kreation und Reflektion
- Tanzgeschichten
- Lebensläufe

Kein Theater mit der Freiheit Nachdenken über Feminismen und Be-freiung

Symposium des Verbands feministischer Wissenschaftlerinnen am 20. und 21.11.2009 im Depot Wien

Fr, 20. November 2009, 19 Uhr

VirtuosInnen der Freiheit

Zum Verhältnis von Freiheit, Subjektivierung und Selbstpräkarisierung.

Vortrag von Isabell Lorey (Politologin, Berlin/Wien)

Sa, 21. November 2009, 11.00-19.00

11 Uhr: Un/Freiheiten in neoliberalen Verhältnissen

Impulsreferate von Luzenir Caixeta (Philosophin, feministische Theologin,

Premieren

- 01.10.
Kindertheater Pipifax: Der Grüffelo
Kabarett Niedermair Wien,
01/4084492
- 01.10.
wiener wortstaetten: Mein Wien
Palais Kabelwerk Wien,
0699/19156767
- 01.10.
**Wiener Klassenzimmertheater/
Dana Csapo: Ich komma saufen**
Dschungel Wien, 01/522072020
- 01.10.
**daskunst: Ich melde mich
morgen**
Dschungel Wien, 01/522072020
- 01.10.
**TWOF2 | DASCOLLECTIV |
Dschungel Wien: Laria Nera
– Wenn die dunkle Luft kommt**
Dschungel Wien, 01/522072020
- 02.10.
Schöne Aussichten!
Toihaus Theater Salzburg,
0662/874439
- 02.10.
**Doris Uhlich: Johannes. Eine
Frauenmannschaft**
brut Wien, 01/5870504
- 03.10.
**Theater zum Fürchten: Rosen-
kranz und Guldernstern**
Scala Wien, 01/5442070
- 03.10.
Frau Knösel entdeckt eine Insel
Figurentheater Lilarum, Wien
01/7102666
- 03.10.
**VADA und lendlhauer: Die
widerstandslos Heiligen**
Lendkanal, Höhe Steinerne Brücke,
Klagenfurt,
<http://lendlhauer.blogspot.com/>
- 05.10.
Günther Trepto: Dörfer
Theater Drachengasse Wien,
01/5131444
- 07.10.
Antonia und der 33. Juli
Theater Phönix Linz,
0732/666500
- 07.10.
Butterbrot
Theater Lechthaler-Belic Graz,
0316/680315
- 08.10.
**Stephan Kasimir: Die Gotteslä-
sterung**
Theater Kosmos Bregenz,
05574/4080
- 09.10.
Theater praesent: Macbeth
Siebenkapellen-Areal Innsbruck,
www.theater-praesent.at
- 10.10.
Rashomon – was wirklich wahr
TAG Wien, 01/5865222
- 13.10.
**Simon Windisch: Das heilige
Kinder**
Theater am Ortweinplatz Graz,
0316/846094
- 14.10.
Derwisch erzählt IV
Interkulttheater Wien, 01/5870530
- 14.10.
**Gini Müller: Transkatholische
Vögel**
brut Wien, 01/5870504
- 14.10.
Honigmond
Theater Lechthaler-Belic Graz,
0316/680315
- 14.10.
**theatercombinat: 2481 desaster
zone**
Expedithalle Ankerbrotfabrik Wien,
0681/10649264
- 15.10.
**2. Liga für Kunst und Kultur /
red park: Theaterplanquadrat
Kabelwerk**
Palais Kabelwerk, 0699/19156767
- 19.10.
**Stephen Delaney: Lucia die Lam-
mermoor**
L.E.O. Wien, 01/7121427
- 20.10.
Katrin Schurich: Nostalgie 2175
KosmosTheater Wien, 01/5231226
- 21.10.
**Schall und Rauch Agency: Mein
Toaster spinnt**
Dschungel Wien, 01/522072020
- 22.10.
Theater Mundwerk: Macht nichts
Minoriten Theater Graz,
0316/711133
- 22.10.
MOKI: Das lebende Wasser
Dschungel Wien, 01/522072020
- 27.10.
**Doris Hicks: Der Bär & Der
Heiratsantrag**
Theater Center Forum Wien,
01/3104646
- 27.10.
**Theater der Showinisten | TAT
t.atr: Putsch und Schtup**
3raum-anatomietheater Wien,
0650/3233377
- 28.10.
Claudia Mayer: Fini Foto
Dschungel Wien, 01/522072020
- 28.10.
klagenfurter ensemble: Sterben
Freie Bühne Kärnten i. Artecio,
theater@klagenfurterensemble.at
- 29.10.
**Armes Theater Wien: Silent
Song**
Novomatic Forum Wien,
01/5124200
- 29.10.
Varieté Olé – Die Zugabe
Theater Olé Wien,
0699/18811771
- 31.10.
**Rüdiger Hentzschel: Hin und
Her**
Theater Scala Wien, 01/5442070
- 05.11.
**Paul Wenninger / Kabinett ad
Co.: 47 Items. Ingeborg & Armin**
TQW Wien, 01/5813591
- 07.11.
Christian Suchy: Iaxnbruad
TAG Wien, 01/5865222
- 08.11.
**Theater Laetitia: An der Arche
um acht**
Kleines Theater Salzburg,
0662/872154
- 09.11.
**Ensemble08: Warum liegt hier
Stroh rum?**
Theater Drachengasse Wien,
01/5131444
- 11.11.
**bodi end sole: Zwei alte Damen
tanzen Walzer**
theaterobjekt.hallein.com,
0699/10070705
- 12.11.
Auf die Plätze, fertig, arbeitslos
ARGEkultur Salzburg,
0662/8487840
- 16.11.
Johanna Tomek: Allegretto
Theater Drachengasse Wien,
01/5131444
- 17.11.
**ThEATRO PICCOLO: Theos
Welt**
Lesofantenfest, Haus der Begegnung,
Schrödinger Platz, Wien
01/4000-84500
- 18.11.
**Taka-Tuka | kleines theater:
Stones**
Kleines Theater Salzburg,
0662/872154
- 22.11.
Klavier
Toihaus Theater Salzburg,
0662/874439
- 25.11.
Gabriel Barylli: Polsprung
neue buehne villach, 04242/27341
- 26.11.
Big Bang Löbinger
Theater Phönix Linz, 0732/666500
- 26.11.
**zweite liga für kunst und kultur:
Why to dance in a wating room**
Theater- und Tanz Zentrum Graz,
www.zweiteliga.at
- 26.11.
Benefiz
Theater Kosmos Bregenz,
05574/4080
- 28.11.
Bruno Max: Lulu
Theater Scala Wien, 01/5442070
- 28.11.
**Theater Panoptikum: Das flüch-
tige Zimmer**
Kleines Theater Salzburg,
0662/872154
- 01.12.
Krabat
Theater am Ortweinplatz, Graz,
0316/846094
- 02.12.
**Theater Wozek: Ein Kind unserer
Zeit**
TAG Wien, 01/5865222
- 31.12.
Das Himmelbett
Theater Lechthaler-Belic Graz,
0316/680315

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

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

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

Redaktion: Sabine Prokop, Barbara Stüwe-Ebl, Carolin Vikoler,
Andrea Wälzl (Koordination)
Grafikkonzept: Ulf Harr
Layout: Andrea Wälzl

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

freie theater



bm:uk

DU BIST

DIE



20 JAHRE

FREIE

THEATER