gift

zeitschrift für freies theater

04/2018

Inhalt

1 **Inhalt**

2 **Editorial**

forum

3 **“Bundesländertour 2018“**

Eine Zusammenfasseung der IG Freie Theater – Bundesländertour 2018

6 **Ein Update der Wiener Perspektive**

– Arbeitsgruppe Training&Education: ViennaSchoolOFF

7 **“Introducing the Independent Performing Arts in Europe”**

Ein Research von EAIPA – the European Association for Independent Performing Arts, von Thomas Fabian Eder

profil

14 **“The ‘worlding’ quality of choreography“**

Ein Portrait über Amanda Piña / nadaproductions, von Karin Pauer

21 **Teil 4 der Serie: Kunst bezahlen**

Im Gespräch mit Stefan Ebner – künstlerischer Leiter des TURBOtheater in Villach

panorama

25 **Stellungnahme der IG Freie Theater zum Update der Studie zur sozialen Lage von Kunstschaffenden in Österreich**

28 **IV EPU - Interessenvereinigung Einzelpersonenunternehmen „Arm wegen Sozialversicherung“**

29 **Theatrale Revolution – Genter Manifest und Republik Europa, von Christian Keller**

prospekt

33 **“Dancers at Work** *– Symposium on the working conditions of dancers and freelance artists”*

36 **“Die IGFT gratuliert makemake und Nikolaus Habjan sehr herzlich zum Gewinn der Nestroy-Preise 2018**

37 **Rückblick 40. Internationale Puppentheatertage Mistelbach**

39 **STELLA18 - Darstellender.Kunst.Preis für junges Publikum**

41 **“Wien als dezentraler Kulturort** *— Das Konzept der Stadtlabore und SHIFT III”*

42 **Buchrezension:** *“Was das freie Theater bewegt” herausgegeben vom Bundesverband Freie Darstellende Künste*

44 **Premieren**

45 **Impressum**

Titelbild: Danza y frontera
© Hubert Marz

editorial

Schon ist es fast vorüber, das Jahr 2018. Und viel ist passiert:

- Wir haben ein neues Design für unsere Website mit Kalender, Newsblog, Fotos … und ein neues Design für unseren Newsletter.
- Wir haben das Service- und Informationsangebot erweitert und bieten jetzt regelmäßig Informationsveranstaltungen und Workshops auch mit Expert_innen an – neben den zahlreichen Einzelberatungen.
- Wir arbeiten Hand in Hand mit der Wiener Perspektive und den Akteur_innen der Kinder- und Jugendtheaterszene bezüglich Honoraren, Räumen, Produktionsbedingungen etc.
- Wir haben erstmals verlässliches Zahlenmaterial über die Freie Darstellende Kunst in Österreich erheben können.
- Wir waren auf spannender Bundesländertour.
- Wir bauen das IG Netz aus.
- Wir haben den Europäischen Dachverband der Freien Darstellenden Künste gegründet und hier in Wien bei der IGFT angesiedelt.
- Wir haben die Broschüre „Introduction to the Independent Performing Arts in Europe. Eight European Performing Arts Structures at a Glance" publiziert: Ein Überblick über die Situation der Freien Szene in Österreich, Bulgarien, Deutschland, Italien, Rumänien, Spanien, Schweden und der Schweiz. Erstmals eine Übersicht über die Arbeitsbedingungen und Zahlen, vor allem aber eine Erkenntnis, wie viele Lücken es gibt und wo. Frei erhältlich auch auf www.freietheater.at
- Wir haben 4 spannende Ausgaben der gift – Zeitschrift für Freies Theater produziert.
- Und viele Gespräche mit Künstlerinnen und Künstlern, Veranstalter_innen, Kulturpolitiker_innen, Expert_innen geführt …

Und 2019?

- Wir bauen unsere Informations- und Serviceangebote aus – konkret in Bezug auf Musterverträge und Anwaltswissen.
- Wir werden gemeinsam mit der neuen Kulturstadträtin und den in Wien operierenden IGs zwei Symposien veranstalten: eines zum Thema „Gerechte Bezahlung / Angemessene Förderungen", eines zum Thema „Räume und Infrastrukturen". Internationale Best-Practice-Beispiele werden vorgestellt, politische Argumente erarbeitet, gemeinsame Ideen entwickelt. Wir erwarten uns von diesen Symposien wichtige Impulse für Wien und die Freie Szene und hoffen auf baldige Umsetzung konkreter Maßnahmen.
- Wir erweitern den Europäischen Dachverband und lancieren wichtige Themen und Studien auf internationaler Ebene.

Und dann sind wir gespannt auf vieles, was gerade noch in Entwicklung ist. Wir freuen uns auf 2019 – und über jedes Mitglied der IG Freie Theater.

Das Motto „Verbandsarbeit stärken" mag sich vielleicht nicht gleich besonders attraktiv anhören, ist aber tatsächlich der Schlüssel für eine politische und gesellschaftliche Teilhabe.

Nur zusammen werden wir gehört werden und werden für uns wichtige Schritte umsetzen können!

In diesem Sinne: Los geht's!

Ulrike Kuner und das Team der IG Freie Theater

BUNDESLÄNDERTOUR 2018

2018 war die IG Freie Theater (nach 2015) wieder auf ausgedehnter BUNDESLÄNDERTOUR durch alle österreichischen Bundesländer – das Burgenland werden wir noch im Mai 2019 besuchen.

Wir – Julia Kronenberg und Ulrike Kuner – haben uns aufgemacht, die Akteur_innen in den Ländern zu besuchen und uns mit ihnen auszutauschen. In jedem Land haben wir – gemeinsam mit den Bundeslandsprecher_innen und einer_m jeweiligen Kulturveranstalter_in – eine mindestens dreistündige Austausch- und Informationsveranstaltung abgehalten, in welcher wir v. a. die spezifischen Bedürfnisse und Bedingungen vor Ort diskutierten. Die Services und Beratungsleistungen der IG Freie Theater orientieren sich an diversen, den künstlerischen Bereich betreffenden Themen wie Vereinsgründung, Sozialversicherung, Steuern, Vertragsarten und -fallen, aber auch Fördermöglichkeiten, Projektarbeit und den komplexen Bereich der Verantwortung als selbständige_r Künstler_in. Nicht nur die aktuellen Themenfelder wurden diskutiert, sondern auch die kulturpolitischen Agenden der IGFT vorgestellt – wie etwa unsere Arbeit im Europäischen Dachverband, das große Thema Honoraruntergrenzen, unser Ringen um adäquate Versicherungssysteme und die große Herausforderung der Sichtbarkeit auf politischer Ebene – samt dafür notwendigem belastbaren Zahlenmaterial, was die Freie Szene in Österreich anbelangt.

Gerade die derzeit in ganz Österreich durchgeführten Prüfungen der Gebietskrankenkassen auf Scheinselbständigkeit stellen v. a. Künstler_innen und deren Vereine oft vor massive rechtliche und finanzielle Herausforderungen. In diesem Zusammenhang war es äußerst interessant zu erfahren, wie es den Akteur_innen in den Bundesländern geht und welche Erfahrungen sie gemacht haben. Und in allen Bundesländern gab – und gibt es – Vereine, die geprüft wurden oder gerade im Prüfverfahren sind. In diesem Zusammenhang noch einmal die große Bitte: Wer sich neu bei der SVA meldet und einen SVA-Fragebogen erhält, sollte sich vor dem Ausfüllen unbedingt Rat und Hilfe bei uns holen!

Zu beobachten ist, dass immer mehr Vereine dazu übergehen, ihre Künstler_innen und Akteur_innen anzustellen. Dies ist grundsätzlich begrüßenswert, da damit auch wichtige Sozialversicherungsbeiträge geleistet werden, die helfen, jede_n Einzelne_n sozial abzusichern, etwa durch Zugang zu Arbeitslosengeld oder hinsichtlich wichtiger Pensionsbeiträge.

Auch das Thema Honoraruntergrenzen und Kostenwahrheit bei Projektkalkulationen wurde überall intensiv diskutiert. Die meisten Antragsteller_innen gehen nun dazu über,

ihre Projekte korrekt zu kalkulieren und entweder diese Budgets einzureichen oder dem Fördergeber zumindest zwei Kalkulationen vorzulegen: Eine entsprechend der tatsächlichen Kosten (auch Dienstgeberbeiträge und Honoraruntergrenzen bei den Personalkosten), und eine, die sich an den Summen der bislang eingereichten Anträge orientiert. Der Unterschied ist deutlich, zeigt aber den Kulturpolitiker_innen und verantwortlichen Beamt_innen, wie weit korrekte Kalkulationen und bislang gewährte Zuschüsse in der Realität auseinanderklaffen.

Die Meinungen waren eindeutig: Die Szene in Österreich wünscht sich klare, personenorientierte, soziale Absicherungen und professionelle Arbeitsverhältnisse. Kostenwahrheit ist unabdingbar, eine positiv ausgesprochene Förderung soll jedenfalls den Auftrag beinhalten (etwa durch Honoraruntergrenzen) - und nicht zur Selbstausbeutung der Künstler_innen verwendet werden (um Projekte umzusetzen).

Das IG Netz, welches 1991 eingerichtet wurde, um Zuschüsse für die Sozialabgaben bei Anstellungen von Künstler_innen zu finanzieren, ist derzeit überlastet. Immer mehr Antragsteller_innen suchen um Zuschüsse an – eine Folge davon, dass immer mehr Vereine ihre Künstler_innen anstellen. Bislang ausschließlich aus Mitteln des BKA finanziert, soll dieser Topf nun durch Mittel aus den Bundesländern ergänzt werden, um die in den

STEIERMARK

30. MAI 2018, 14:00–18:30

ORT: DasAndereTheater, Graz

VORARLBERG

31. MAI 2018, 15:00–19:00

ORT: Theater Kosmos

SALZBURG

7. JUNI 2018, 17:00–20:30

ORT: Szene Salzburg

TIROL

8. JUNI 2018, 16:00–20:00

ORT: Brux. Freies Theater Innsbruck

OBERÖSTERREICH

7. SEPTEMBER 2018, 17:00–19:30

ORT: RedSapata – Tabakfabrik Linz

KÄRNTEN

2. OKTOBER 2018, 16:00–17:30

ORT: klagenfurter ensemble, Festival Pelzverkehr, IG Theater Tanz Performance Kärnten Koroška

NIEDERÖSTERREICH

24. OKTOBER 2018, 14:30–18:30

ORT: Internationale Puppentheatertage Mistelbach – MAMUZ

Graphic Design © Maiko Sakurai

IG-Netz-Richtlinien festgelegten Maximalsätze der Förderung auch ausbezahlen zu können. Und die Kolleg_innen in den Bundesländern engagieren sich hierfür sehr stark bei ihren Landespolitiker_innen, erste positive Anzeichen für eine Kofinanzierung sind bereits zu spüren. Danke Euch!

In Vorarlberg, Tirol, Salzburg und Oberösterreich waren Expert_innen-Informationsworkshops zum Thema „(Selbst-)Marketing und Öffentlichkeit für Freie Gruppen" von Michaela Preiner und Jamal Hachem in unsere Austauschveranstaltungen integriert. Hierbei wurde praxisbezogen über konkrete Möglichkeiten informiert, Projekte/Veranstaltungen zu vermarkten sowie – abseits von regionaler Presse – publikumswirksam zu promoten.

In der Steiermark und in Niederösterreich hatten wir jeweils eine_n Steuerberater_in zu Gast, welche_r gemeinsam mit den Akteur_innen die Herausforderungen des Vereinsrechts diskutierte und wertvolle, aktuelle Informationen lieferte. So erörterten wir beispielsweise mögliche, praktikable Organisationsformen für Vereine und Künstler_innengruppierungen.

Dank allen Teilnehmer_innen und Bundeslandsprecher_innen, die sich so aktiv und zahlreich eingebracht haben! Als selbständig arbeitende Künstler_innen sind sie nicht nur mit künstlerischen, sondern auch mit all diesen steuerlichen und versicherungstechnischen Fragen konfrontiert, für die wir von der IGFT wirksame, praktikable und möglichst einfach zu administrierende Lösungen finden wollen – immer im engen Austausch mit den Künstler_innen und den Politiker_innen.

Insgesamt ist das Feedback auf dieses Informations- und Austauschformat sehr gut und auch wir können dadurch die Bedürfnisse der Akteur_innen der Freien Szene direkt in unseren kulturpolitischen Austausch einbringen und u. a. mit der Kunstsektion des Bundeskanzleramts konkrete Anliegen und Handlungsfelder erörtern, bzw. zur Umsetzung anregen.

Wir setzen auf Wissenstransfer und Vermittlung von aktuellem Know-how für die Freie Szene, wir informieren über aktuelle Entwicklungen und (Förder-)Möglichkeiten, wir erfragen die derzeitige Problemlage und suchen gemeinsam nach Lösungen.

Ein Update der Wiener Perspektive - Arbeitsgruppe Training & Education:

ViennaSchoolOFF

ViennaSchoolOFF - ein langer Tag des Meta/Para/Anti/Hyper-Trainings. Physische, ludische, kognitive, verbale und soziale Zustände und Aktivitäten wurden bewusst kombiniert, um das für dieses Feld spezifische Lernen und "Ver-Lernen" zu moderieren wie auch kritisch und experimentell zu befragen und auf Erweiterbarkeit hin zu überprüfen. Die 4 Trainingssessions, bewegten sich in einem Viereck aus den Begriffen Institution, Training, Lernen und Ver-Lernen und mündete in einem Sektempfang/Tischgesprächen wo Erfahrungen auf professioneller, kognitiver und psycho-sozialer Ebene ausgetauscht und gesammelt wurden. ViennaSchoolOFF wird weitergeführt um die politische Arbeit der Wiener Perspektive auch auf einer Praxisebene zu untersuchen, die vieles und viele willkommen heißt.

UPDATE Wiener Perspektive – Arbeitsgruppe Training & Education „ViennaSchoolOFF - Be/Well/Come". Die Training & Education Gruppe untersucht Methoden rund um Bildung, Ausbildung, Training für Schaffende und Fördernde der dramatischen Künste. Mit ViennaSchoolOFF möchten wir sowohl auf den Mangel einer postgradualen universitären Ausbildung im Bereich Choreografie in Österreich hinweisen als auch gezielt mit dieser Leerstelle spielen. ViennaSchoolOFF - Be/Well/Come wurde für Tanz & Performance Schaffende von Sara de Santis / Iris Julian / Charlotta Ruth / Alina Tretinjak / KT Zakravsky, Laura Unger konzipiert mit Unterstützung von Tanzquartier Wien. Die Training & Education Gruppe ist jederzeit offen für die Teilnahme von interessierten Personen. Der nächste geplante Schritt ist das Durchführen von spielerischen Interviews mit in Wien basierten Pädagog_innen, Performer_innen, Tänzer_innen und Tanz-Studierenden.

Hier finden sich Infos und Termine der einzelnen Arbeitsgruppen https://www.facebook.com/Wiener-Perspektive-521932301503469/

Bestehende Arbeitsgruppen: Funding, Salary-Levels & Working Conditions, Spaces, Training & Education. Alle sind jederzeit herzlich zur Teilnahme eingeladen.

Fair Payment Code
- We are working on it. Do you want to join?
wienerperspektive@gmail.com
Wiener Perspektive, Arbeitsgruppe Salary-Levels and Working Conditions

session 03// what is training?
charlotta ruth

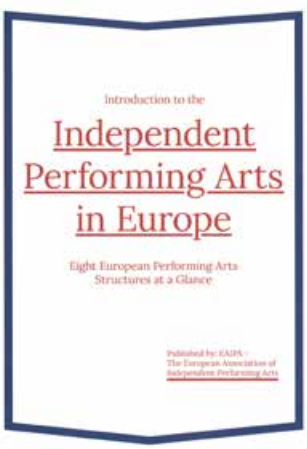
pics:
iris julian
using right foot as tripod

VSOff
Training&Education Group
Wiener Perspektive
BE/WELL/COME

Introducing the Independent Performing Arts in Europe
A research by EAIPA – the European Association for Independent Performing Arts

Thomas Fabian Eder

The Independent Performing Arts in Europe prevail balanced between aspiration and serenity, empowered through the inventiveness and high quality of production within the field, while hindered by its precariousness. Though this notion might be associated with bohemian romanticism by some, a recent research published by the newly founded European Association of Independent Performing Arts (EAIPA) shows the field's reality. That is, a lack in funding, structural support and recognition, which pose an existential threat to many performing arts professionals in Scandinavia, Eastern-, Central- and Southwestern Europe.

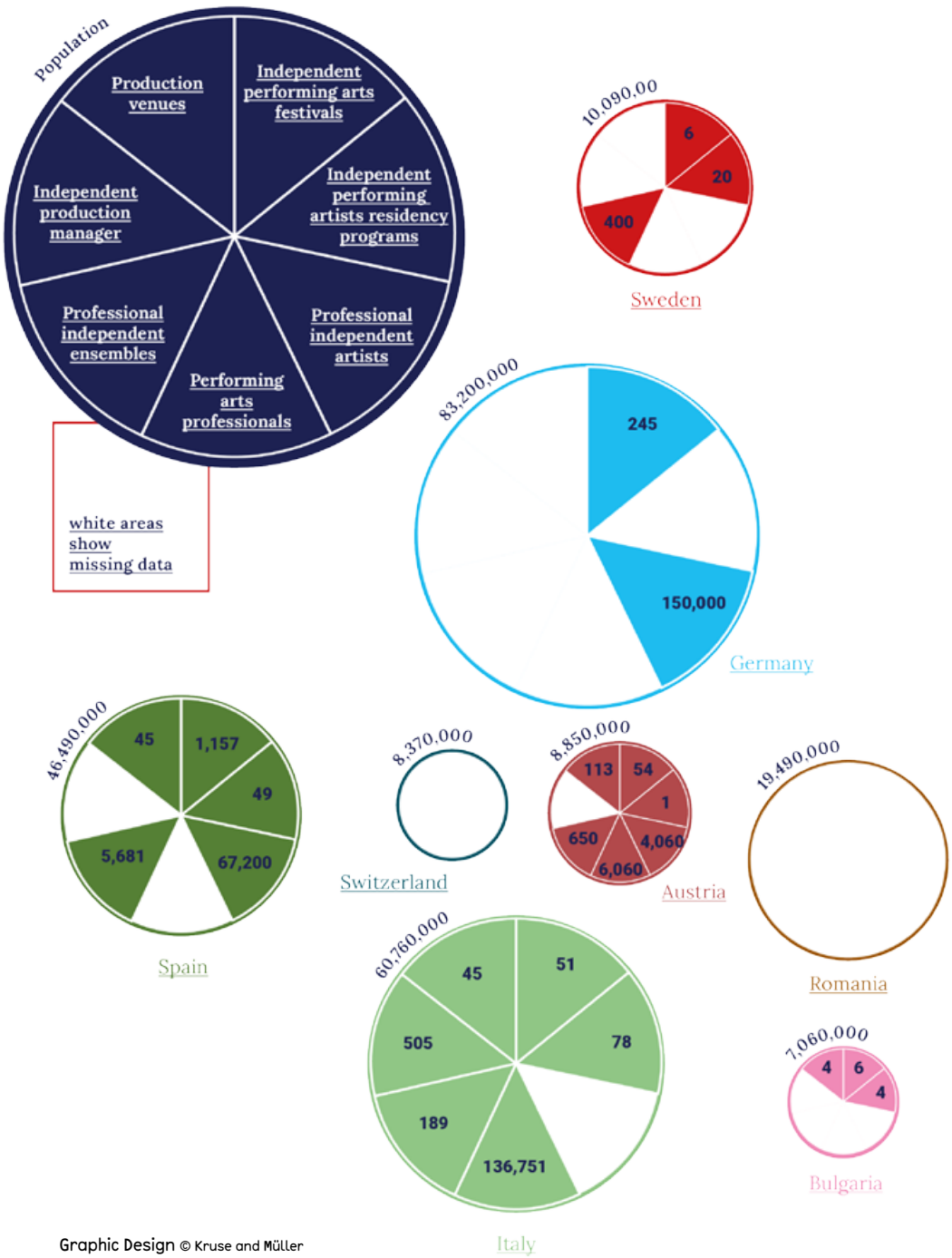


The 'Introduction to the Independent Performing Arts in Europe - Eight European Performing Arts Structures at a Glance' researches and analyses the current situation of the independent performing arts in Austria, Bulgaria, Germany, Italy, Romania, Spain, Sweden and Switzerland. It is based on the input of membership organisations, representing performing arts communities on a national level, and for the first time, it provides a substantial comparison and an overview of the performative arts in a brought cross-section of Europe. Analysing communities, infrastructures, the social situation, advocacy efforts and funding systems, it brings forward the following results:

Performing Arts Communities and Infrastructures

In order to archive an overview of the independent performing arts in Europe, qualitative descriptions by the membership associations were gathered and the numbers of performing artists, arts professionals, ensembles and production managers as well as production houses, venues, residencies programs and festivals were researched. All communities characterised the independent field as a self-empowered, professional, socially and politically engaged, bottom-up, grass-route movement or as manifestation of civil society serving the broader public by reflecting and challenging the way society is run. Despite the societal recognition ascribed to the field, the primary finding when analysing its numbers was a lack of data. This shows that in many European countries independent performing arts professionals and infrastructures are not accounted for individually by state authorities but tend to be subsumed under categories such as state-theatres, commercial-theatres or creative industries. Recognition is a premise for change and can be mirrored in numbers. When aiming to counteract the precarious conditions in the independent performing arts field, individual recording equals recognition of existence and is an absolute necessity that all communities fight for.

Communities and Infrastructures

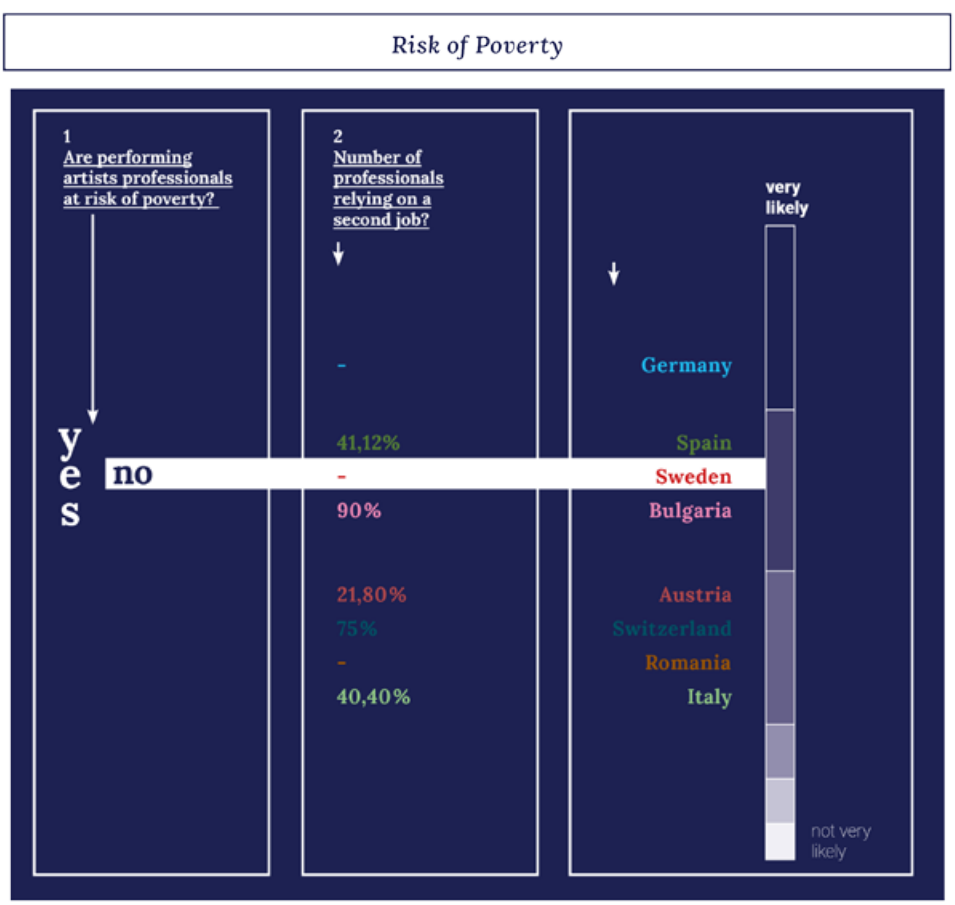


Graphic Design © Kruse and Müller

Social Status of Independent Performing Arts Professionals

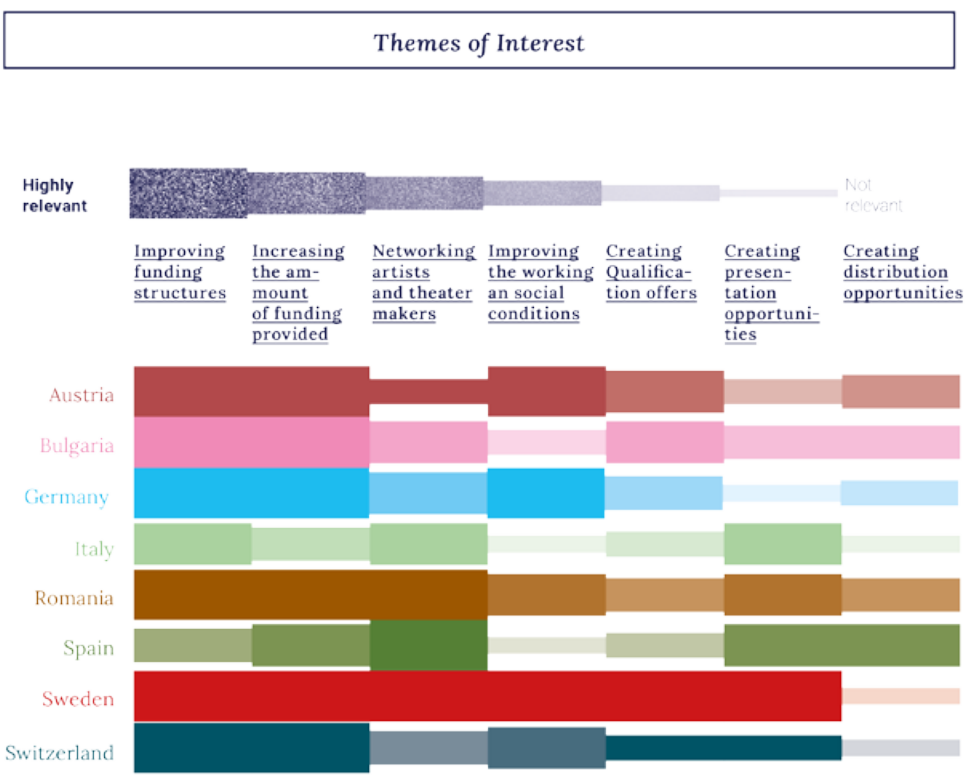
The blatant inconsistency between the grand engagement and (inter-)national relevance of the independent performing arts on the one hand and the precarious conditions under which the work is being produced on the other, promote a general problem of poverty and self-exploitation in the field. EAIPA's research shows that in seven of the eight countries independent performing artists are at risk of poverty, with an income below the at-risk-of poverty threshold (60 % of the national average). Furthermore, all associations interviewed expect large numbers of professionals to drift into poverty when reaching retirement age. In Austria, Italy and Spain, 20 – 40 % of professional artists rely on a second job in order to secure a minimum level of income. Switzerland and Bulgaria show even higher numbers with 75 – 90 %.

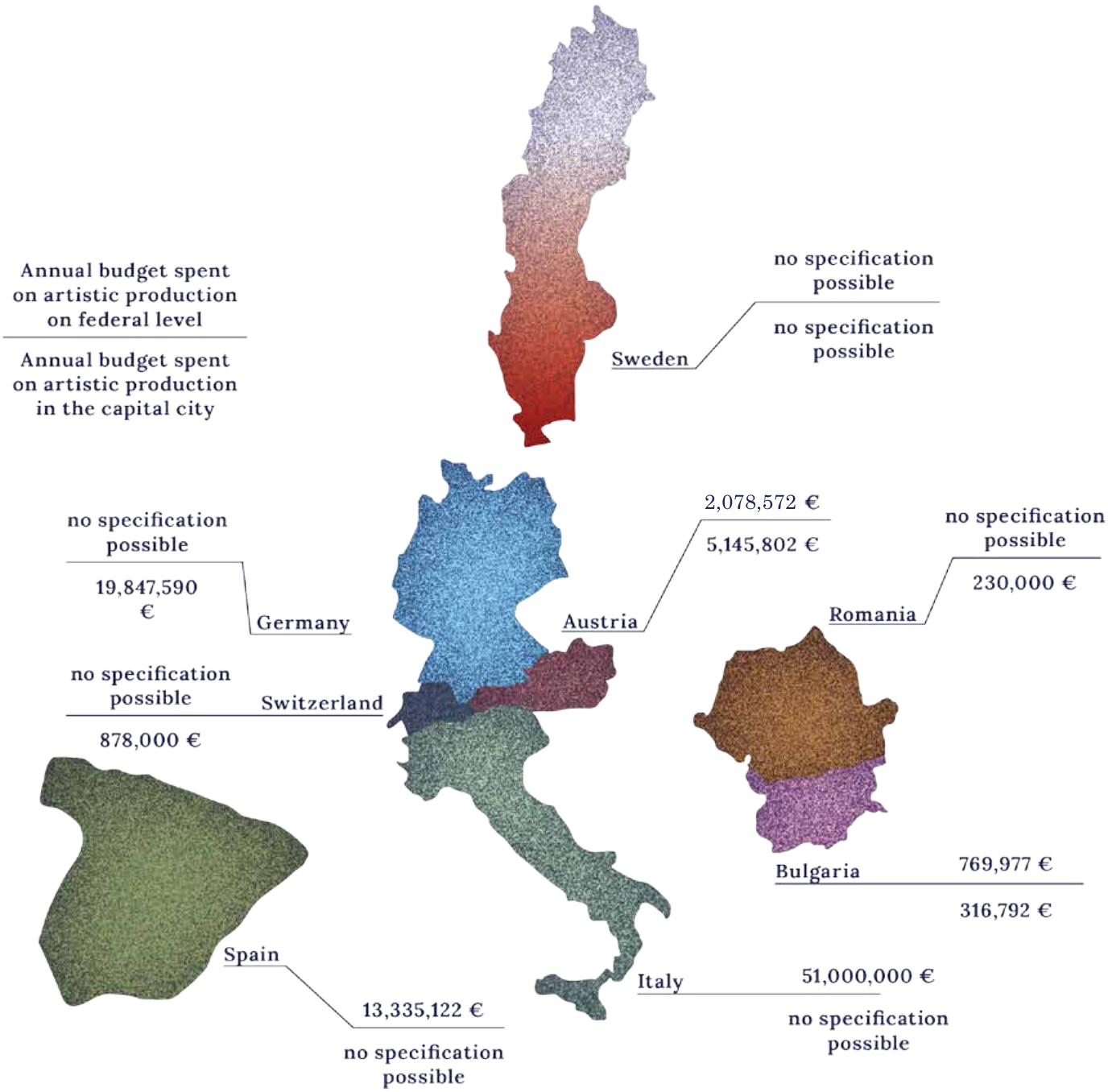
Short-term timeframes, a lack of protection caused by a lack of social and labour law norms and difficulties in securing a livelihood as the result of a low level of income increase the pressure on individuals and call for improvement all over Europe. Considering the social and societal relevance of the independent sector, it is crucial to permanently secure its diversity and high quality. As a path to positive improvement, the research suggests to enforce, widen and



increase social security systems securing preferential treatment for performing arts professionals and minimum fees for the field and in all countries under study.

Independent Performing Arts Funding
Another means to counteract the socio-political realities in the independent performing arts is the improvement of funding systems and budgets spend. The research gives insight into the funding structures in all eight countries. It compares the diversity of funding programs on national und municipal level; i.e. project funding is found to be the predominant instrument in Middle, Northern and Eastern Europe, while the federal governments and municipalities in southern countries, like Spain and parts of Italy, focus more on the support of independent venues and mobility. The juxtaposition of the different funding programs clearly points out differences and can be used to lobby for alignments. Comparing funding budgets, the research shows that the communities in Rumania and Bulgaria profit far less from governmental support than any other. Nonetheless, all participating countries report that funding does not cover the demand and that low amounts exclude large artistic potentials from ever being developed. Despite the high versatility and the higher budgets in western Europe, precariousness is still an ever-present topic for artists

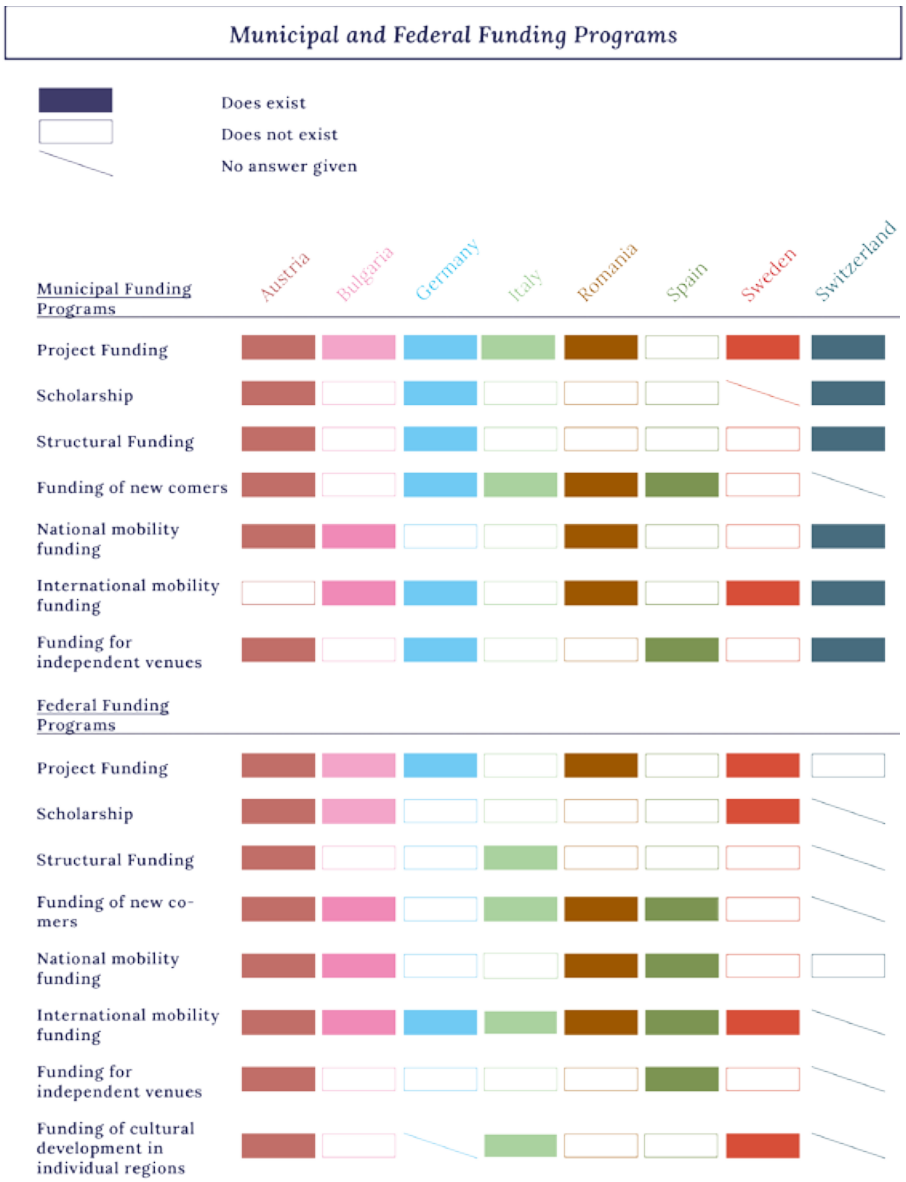



Annual budget spent on artistic production on federal level
Annual budget spent on artistic production in the capital city
Sweden
no specification possible
no specification possible
Germany
no specification possible
19,847,590 €
Austria
2,078,572 €
5,145,802 €
Romania
no specification possible
230,000 €
Switzerland
no specification possible
878,000 €
Bulgaria
769,977 €
316,792 €
Spain
13,335,122 €
no specification possible
Italy
51,000,000 €
no specification possible

and theatre makers. For this reason, increases in Budget on local, regional and federal level are called for all around. Easing access for independent small and micro organizations to European funding could further supplement levelling the deficit and would help the situation. Creative Europe, the culture funding program of the European Commission, is supposed to support Europe's cultural sectors. However, the survey shows that, due to the enormous financial, organizational and timely expenditure required for application, independent performing artists and institutions do not profit much from the program. All this constitutes a need for structural change, innovative improvements of economic and socio-political parameters for performing arts professionals and higher funding budgets in each individual country, which can only be achieved if policymakers step into dialogue with their respective performing arts communities and are willing to react to actual needs.

Advocacy and Dialogue

Through artistic work, performing arts communities build social capital, trust and shared values, which are subsequently transferred into the political sphere through advocacy. The independent field is represented by democratically organized, non-governmental organisations that promote the interests and will of their communities through different forms of associational activism aiming for structural change. This way, the field gains social and political influence. As a manifestation of civil society, as a value carrier, the independent performing arts are a serious partner in governance. The level to which this



partnership is lived and the intensity of interaction between communities and policymakers varies strongly from country to country, so do the topics discussed. However, the research is based on information from eight countries that all have active interest groups. The European Association for the Independent Performing Arts currently consists of twelve national membership organisations, all of which are in dialogue with their base and with policymakers in their respective countries. This fact alone can and should be interpreted as a positive sign, and leaves us with hope for progressive changes to happen in the future.

Conclusion

In summary, the varied contemporary independent performing arts landscape is a fundamental and undeniable force of art and cultural production within the countries under study. It blazes new trails in serving the broader public by reflecting and challenging the way society is run. Analysing as few as eight out of twenty-eight performing arts structures in the EU, the independent performing arts fields under study encompass several hundred thousand professionals, tens of thousands of festivals, production venues and residency programs, representation structures on local, national and international levels, millions of audience members, with media attention often reaching far beyond Europe's borders.

Nevertheless, the independent performing arts are not fully recognised by governments. Official acceptance and individual administrative recording, independent from state and commercial theatre systems is often lacking, which makes a precise account of the field impossible. In order to gather reliable data on the quantity of currently working independent artists and art organisations and the quality of their working conditions, further research is strongly needed. Additionally, it is shown that in some countries there is a struggle for political recognition; in others, there is a struggle to strengthen the active interest groups to increase endowments of the funding systems. Even in comparatively well-funded countries, only a few members of the community are able to finance their artistic work in such a manner that their artistic goals can be realised without making compromises while at the same time maintaining minimum standards with regard to the payment of and provision of social safeguards for the artists involved. Those results lay ground not to lose hope, but to continue the fight for worthy living and working conditions by providing comparison and inspiration for European solidarity. It serves as a reference for the newly founded European Association for the Independent Performing Arts, and calls all European performing arts communities to network, to learn from one another and to create synergies in order to jointly work together on progressive changes in the financial and socio-political conditions within the independent performing arts communities all throughout the continent.

The entire research can be downloaded at *freietheater.at*

Thomas Fabian Eder

arbeitet als freier Kunst- und Kulturmanager, Autor und Dramaturg. Noch während des Studiums war er Mitbegründer der Kollaborationsplattform Illutron in Kopenhagen. In den folgenden Jahren gründete er das jährlich wiederkehrende Seekult Festival in Friedrichshafen und das Performance Kollektiv Initiative X-Tage. Seit 2014 arbeitet er primär in Berlin mit Künstler_innen und Kollaborateur_innen wie ehrliche Arbeit - freies kulturbüro, Milo Rau/IIPM, Juli Reinartz, bigNOTWENDIGKEIT, dem Bundesverband Freie Darstellende Künste u.A.. Thomas begleitet zudem das Projekt VORPOMMERN TANZT AN TANZPAKT Stadt-Land-Bund in Projektmanagement und Dramaturgie und setzt sich als Vorstandsmitglied von ‚die Vielen' für eine plurale Gesellschaft und gegen Rechtspopulismus ein. Für den Landesverband freie darstellende Künste Berlin e.V. entwickelte er den Distribution & Marketing Bereich des Performing Arts Programm, bevor er 2015 die Leitung des Fachbesucherprogramms und der internationalen Beziehungen des Performing Arts Festivals Berlin übernahm.

The ‘worlding’ quality of choreography

On Danza y Frontera, and why it made me cry
A peer-to-peer portrait of Amanda Piña / nadaproductions

Karin Pauer

Amanda © Theresa Rauter

> ” I know nothing about decolonial theory, but I know art, people, empathy and caring about the world. “

Amanda Piña is a fellow choreographer and an artist I admire for her dedication and consequence. Her latest work Danza y Frontera swept me off my feet in such unexpected ways that I wrote about it. Consequently, I interviewed her about the driving force behind her vision and work.

The decolonization of art, the political and social power of movement and the introduction of non-western perspectives into contemporary performance are the main concerns in Amanda Piña’s works. The Chilean-Mexican Choreographer and Performer tours her work internationally and has become a very important position in the Viennese dance scene. Since 2014, nadaproductions, which she founded together with visual artist Daniel Zimmermann, has been working on the long-term project ‘endangered human movements’ – a series of performances, installations, workshops and publications focusing on the reconstruction and recontextualisation of movement practices which are in danger of disappearing. The aim is to create a space where different forms of knowledge can enter into dialogue without habitual hierarchies interfering.

Looking at this series of works, it seems like a whole universe has been created. A universe that enhances forgotten traditions, tales of people that weren’t listened to; that brings attention to all the otherness. The otherness we know exists but don’t know how to relate to, because it doesn’t fit our paradigms and the ways in which we think thoughts. Amerindian perspectives are given a platform and made accessible to us here now, with our Eurocentric worldviews and narratives. One gets the sense that traditions have been explored respectfully and deeply by the artists to then be presented to us in accessible, contemporary structures. The whole venture is a multifaceted attempt at shifting paradigms – by visually stunning, daring, powerful, educational, caring, inclusive and challenging means.

I was recently asked whether I think that all female art is feminist art. I don't think it so at all. I think feminist art is feminist art – no matter who's behind it. It got me thinking how I want to be free of a certain political agenda in my art making, how I want, like all my male colleagues, to have the freedom to address with my work whatever I feel the need to in this world right now or whatever I'm invested in and honestly curious about. I wonder though if – when in the position of reaching larger groups of people with what we do – we should be following a certain agenda bound to who we are and to our position in society. Since we're not there yet: As much as I don't want to be bound to making feminist art, Amanda shouldn't be bound to making art based on decolonial thought, of course. Yet, I am really glad that she does. Because in her case I find it to be very powerful to see the commitment of the artist to be in such direct alignment with her background and cultural identity. It screams integrity (and sometimes I think integrity should be the new happiness.) Being a person of both worlds, the western European and the Latin American hemispheres, she uses her position to give the stage to non-white people, and I think the stages of the world should be filled with them now, because we white people have claimed and said enough. It's time to listen to everyone else.

Dance and resistance © Nada productions

Amanda Piña's latest piece Danza y Frontera is based on a dance that originates from the border areas between Mexico and the US. Today, this dance is performed in a context of extreme violence, which can be related to a border where narco-traffic, militarization, and cheap labour industries meet. The dance has its roots in an ancient pre-Hispanic dance form that was later used by the Spanish Crown (Casa Austria / Habsburg) to develop the conquest of Mexico as a Danza de Conquista, a conquest dance. It continued to transform itself and today it is used as a form of resistance against colonial and later neoliberal forces. Viewed in the context of current European developments of demarcation, this work felt extremely relevant.

In Vienna, Amanda united the protagonists of this dance and a group of performers from various backgrounds on stage, creating an aesthetical hybrid between documentary performance and black box/theatrical magic. The piece started with a text about borderlands, triggering reflections on belonging, identity and how we are shaped by our surroundings, followed by a video projection of portraits of performers with demanding, open, vulnerable, provocative, saddened and intense gazes. There was plenty of time to start wondering about their stories as they morphed into different versions of themselves and each other. Then, a mesmerizing repetitive canon of appearances of ever transforming characters began, creating very poetic and emotionally charged images, which caused me to experience a range of things. From uncanny feelings to being threatened, to wondering about the fear of otherness, feeling pity, respect, empathy, admiration, sadness and fascination. This loop of reappearing characters created a strong sense of non-place, where identities are shaped in unknown and fascinating ways. After this long canon rich in imagery and wondrous beings, the piece ended with the appearance of the actual protagonists of this border resistance movement, with the original life sound the dance is performed to; in a very realistic way, literally breaking with all borders: the theatrical walls and the 'illusion-creating' of the black box.

For the first time during this evening, the dance, which had so far been implied and introduced in fragments, was

entirely executed, presented to us in its full power to the sound of the drums played by the man who does so over at the Mexican/US border as well. It was at this moment that a very feasible and real level was extremely abruptly introduced to the whole piece. And I felt like I was given the chance to grasp something so far outside myself – but something I was presented with throughout this entire time in a subtle way. I had been provided with the opportunity to find empathy with other people's stories in a real and direct way. To me, this ending was a perfectly produced and calculated shock – pulling us all out of the distant theatrical space where we could be private observers in the dark, alone with our thoughts, to suddenly find ourselves to be part of something actual, something real and current with an immense awareness of everyone else in the room and of all our positions in this story. And that's when I suddenly found myself with tears in my eyes, confronted with a complex set of emotions, but mostly filled with admiration and joy regarding the power of people and bodies and the satisfaction of having witnessed movement and dance being used as a tool to convey convictions, to address social wrongs: as a tool for resistance. I felt sincere happiness in view of a fellow artist's achievements in integrity and authenticity.

Danza y frontera © Hubert Marz

The time is now.

In conversation with Amanda Piña

KP: What excites you most about performance and choreography?

AP: I think I am attracted to the 'worlding' quality of choreography, the possibility to create a world even for a limited time-space, the possibility of bringing people together in a shared rite, to create togetherness, to bring different aspects of life into the spotlight and to the centre which are usually in the dark and at the margins, to change perceptions and to modify the hierarchies of inclusion and exclusion present in life and art.

KP: How personal is your work for you?

AP: I think this type of work is very personal, always.

KP: When did you realise what was going to be the focus and main interest of your work? Did it come gradually or did you always know that you wanted to make the kind of work you do now?

AP: It came gradually, but there is always a certain type of concern that I think is the main motivation. But it's difficult to put into words, this is personal...(laughs)

KP: What led you to start working on the cycle ‘endangered human movements’ and how much did the project grow and transform since you started to work on it?

AP: It had actually started without me ever really realizing it. It had always been part of the way I was making art. It gradually developed and became more clear, but it was already visible in earlier works such as ‚Social Movement’, which dealt with the use of the body in political demonstrations, or ‚THEM’. The subject of embodied forms of resistance had already been there, the question of the other and how we act in regard to our environments. This had also been very present in a work titled ‚IT’ about consumption, enjoyment and waste, which slowly developed into an investigation into erased forms of knowledge – how expansive, institutionalized forms of thought always imply erasing what was there before, a systematic colonisation of knowledge and existence with active levels of deracination.

I think the topic is quite clear and it has interested me for a long time, but it can take on very different shapes and forms. In The Jaguar and the Snake for instance, it appears to be more subtle in regard to the work on ecstatic physicality present in Amerindian iconography. Dance & Resistance explores the relation between the indigenous notion of ‘earth beings’ and the idea of natural resources, of ‘nature beings’ as assets. It also tracks down signs of objectification of nature in dance, which eventually only prove earth and humans’ reciprocal dependence. Whereas Danza y Frontera is a very different work: It explores the birth of colonial difference and it interprets the present political and humanitarian conflict in border areas as a continuation of colonial relations by restaging a historical dance that went on to become a crucial cultural practice in today’s border areas between Mexico and the U.S.

But themes of ‘endangered human movements’ were also present in ‚WAR’, which was a decolonial work before I had even read about decolonial and anti-colonial thought from the Americas. And then, there is the film Go and Talk to your Government, which dealt with the role of bodies and dance in indigenous communities in the Amazonian rain forest in relation to the State of Austria and its position in regard to all forms of movement. So, it is always there in different shapes, right?

Fotos: Danza y frontera © Hubert Marz

KP: Do you think your work might be about other topics in the future? Did you fully commit yourself to the decolonization of contemporary art and performance, and do you consider it rather a lifelong commitment and process or can you imagine being equally invested in other topics or following a different agenda in the future?

AP: Oh, yes – other forms of work and topics will probably develop over time. Now I'm busy with this research on ‚Endangered Human Movements' and I'm committed to develop it. I've had great support so far and that's a great motivation to continue on this path. What started as an inquiry into old non-modern forms of existence surprisingly unearthed a lot of reflection about how to imagine life in the future, exercising new forms of understanding our relation to and our place in the world – which are needed to overcome this crisis we are in, a crisis of a model of values that, if we were to react, we would need to rethink completely in order to change the way humans think about themselves, about other humans and the way we relate to the world around and inside of us.

KP: Why did you choose to collaborate with non-white performers in your most recent work Danza y Frontera?

AP: Having a right-wing government in Austria, a government which implies white supremacy in the way they deal with diversity and a government that still believes that people of colour are 'a minority' – which, in fact, is not the case. We live in times that show how discourses of ignorance gain power. I think, as an artist, it is important to make a clear statement, to join forces and work together with our peers and production houses. We, as artists, are often separated by aesthetics, and work on the deconstruction of theatre and dance. I think there is no time anymore for the metadiscourse that only the art field can understand. This metadiscourse is not useful when reaching out to people who are not necessarily in the arts – and I believe we need to reach out. The right-wing on the other hand appears united and 'understood' – it is time for us to be more precise.

The piece Danza y Frontera is a reaction to the policies used by the European governments to deal with issues of migration. The piece offers a review on how that difference between 'us' and 'them' was created and how the

> ” I think we should now be direct with our statements and united, they are direct and united. The time is ripe. The time is now. “

racialized are the ones whose territories are being extracted by those markets which are represented by governments stopping their circulation.

I think there is a lot that went wrong when it comes to the constitution of the migrant as an objectified subject. I also see a problem in the way European artists and cultural institutions create ‚Migranten Theater'. Even well-intentioned, the category ‚Migranten Theater' does not serve people who are forced to relocate due to violence, war, starvation, etc., who need to overcome that painful experience in order to become just people – people who are allowed to work, live, love, etc.

There is a trend in Austria to objectify people by attributing terms like 'Migrant' 'Migrationshintergrund'. I think that's awful, especially because no one is really pure, the world is a melting pot and purity in biological terms means death; the more diverse a bacterial flora is – which helps us digest food – the better our chances of survival.

Anyhow, a narrative emerges from this country's recent history which does not support diversity.

KP: Who are the people that influenced your work the most? Which other artists' works did you follow?

AP: I think I'm influenced by the principles of Grotowski's work, the pre-expressive principles defined by Eugenio Barba in his theatre anthropology, which already included non-western dance forms. I am influenced by the social choreographies we performed in Chile during the dictatorship while I was only a child, by the Mapuche rituals of Nguillatun I had the luck to attend in my early youth; by Pina Bausch of course – I had this VHS I was obsessed with as a child. And later, also the Austrian artists - Claudia Heu, I guess, Meg Stuart and Benoit Lachambre, choreographer DD. Dorvillier, who I danced for and who has always been a big reference for me in terms of how to create dances, and of course the Viennese scene, with all the great works done by Anne Juren, Oleg Soulimenko, Roberts Stejin and Frans Poelstra, Christine Gaigg, Króot Juurak, Michikazu Matsune, etc. I stayed on in Vienna because of the dance scene.

KP: How much do you know about your own ancestry?

AP: I have Sirio-Palestinian roots, my great-grandfather was a migrant who escaped the war-torn times of the Osman empire and fled to South America at the end of 1800. I think I also have Mapuche blood – most of Chileans do, but it is well hidden under a history of racism originating from colonial and 'post'-colonial times.

KP: What does your family think about your work?

AP: They support me. They also think I could make more money doing something else, which is probably true.

KP: Who are the most important thinkers of decolonial theory or artists working on the subject we should know about?

AP: The Latin-Americans: Walter Mignolo, Anibal Quijano, Enrique Dussel, Boaventura de Sousa Santos, Silvia Rivera Cusicanqui, Marisol de la Cadena, Eduardo Viveiros de Castro. All of them have done great work in terms of understanding colonialism / modernity, epistemic violence and translating ancient forms of knowledge from the indigenous people living on this continent.

Then, there are the Europeans: Bruno Latour and Philipe Descola, who start out from anthropology and philosophy and work toward a symmetric anthropology, toward a reading of what the narrative of modernity hides. Of course, Silvia Federicci, who works from a feminist perspective on issues of colonialism, extractivism and accumulation, primarily in Europe, but also beyond. There are many more, like Rolando Vazques, who also works on decolonising the contemporary, and with whom we are collaborating – together with Nicole Haitzinger – to understand the body in decolonial terms. Very inspiring people!

KP: What is it like being a woman in the dance scene?

AP: Difficult. 200 years of female inclusion in politics is only a short period. We women are day by day inventing what it means to be female, artists, mothers, lovers, etc. ... and often all at the same time. It is exhausting, but we see the future as female, in the sense that a new sensitivity is emerging and present in the field, now more than ever, and more is to come.

KP: Where do you think lies your main responsibility as an artist?

AP: Historically, artists proclaim possibilities, new forms of seeing, we pierce through the established world with visions of what can be possible. This is political.

KP: How much do you see the structures in our field of work being inscribed with colonial mind-sets?

AP: Well, performance and stage dance as disciplines belong to the modern/colonial matrix, the contemporary as a category and as a field is modern/colonial, the museum, the university, the theatre – they are all institutions that belong to the export goods of modernity; as in culture with a big C. That is also colonial. That does not mean that it's not interesting or of no value, it's just like that – part of a form of knowledge that erased other forms of knowledge in its search for power and universality. They are not universal, they are local.

KP: What are your hopes for the future of dance?

AP: More ‚female beings' in the administration of the institutions in our field. They don't necessarily have to be women, but to think in less patriarchal ways – to care about sharing and not so much about representing. I hope in the future there will be more non-western teachers at schools for a better distribution of forms of knowledge. I wish that in the future dance will be a social practice again, happening not only in urban settings but also in the countryside. I hope that our discipline will overcome the contemporary restrictions and enter dialogue with other dance practices from different contexts.

KP: What is the most important lesson you've learned while establishing yourself as an artist – what advice would you give to your younger self?

AP: To be independent, to trust, to continue.

KP: What are the artistic works you are most proud of, and why?

AP: The Ministry of Movement Affairs along with the film Go and Talk to your Government and the performances we did around the globe in non-artistic but more political contexts. It meant using dance and art for a political cause outside the frame of the arts. Dance & Resistance, because of its female writing, its round setting and its vortex of energy and togetherness. The School of the Jaguar, because it goes beyond a performance and is a format that includes lectures, workshop, food and the liaison of different forms of knowledge. Danza y Frontera, because it is a political statement criticising a scary present political setting. I think it touched on a sore point, I'm not sure I will be showing this work a lot in Europe with all the current right-wing governments in office.

I think we should now be direct with our statements and united, they are direct and united. The time is ripe. The time is now.

Karin Pauer

is an austrian dancer and choreographer. She received her BA in Choreography at the ArtEZ – Institute of Arts in Arnhem/ The Netherlands. She has since collaborated in various international settings in dance, film and visual arts. Since 2015 she has continuously worked with the Austrian dance company Liquid Loft/ Chris Haring. (She was a recipient of the DanceWEB scholarship, the TURBO Residency, the START Scholarship granted by BKA. Her own works have been supported by LifeLongBurning and the City of Vienna.)

Teil 4 der Serie: Kunst bezahlen

TURBOtheater

„Auch bei meinen anderen Theaterarbeiten versuche ich den Kollektivgedanken zu forcieren, aber ich muss sagen, dass das oft gar nicht so leicht ist, weil manche Künstler_innen noch zu sehr in hierarchischen Strukturen denken.“

Stefan Ebner © Teresa Thomaschütz

Im Gespräch mit Stefan Ebner, dem künstlerischen Leiter des TURBOtheaters in Villach, über den kollektiven Arbeitsgedanken, das Überwinden von hierarchischen Strukturen und die Nachfrage für Jugendtheater in Kärnten.

In welcher Form arbeitest du, wie kam es dazu?
Zum Theater habe ich recht spät gefunden, erst vor sechs Jahren, aber nach ein paar Assistenzen in Kärnten habe ich recht schnell angefangen, kleinere Projekte für freie Gruppen im Bereich Jugendtheater zu übernehmen. Dabei ist mir aufgefallen, wie sehr gerade Jugendtheater in Kärnten vernachlässigt wird und ich habe mit einer Freundin, die uns noch immer ehrenamtlich unterstützt, eine eigene freie Gruppe (heute: TURBOtheater) gegründet, um dem entgegenzuarbeiten. Selbst bezeichne ich mich als Freischaffender Theatermacher, weil ich einerseits keine einschlägige Ausbildung habe und außerdem nicht in die klassischen Schubladen passe. Überhaupt denke ich, dass Theater noch viel mehr diese Strukturen überwinden und mehr zum Ort der Überschneidung und des Miteinanders werden sollte. Beim TURBOtheater agiere ich als künstlerischer Leiter und initiiere zusammen mit Andreas Thaler sehr viele Projekte bzw. programmiere den Spielplan, aber ich mache auch viel Regiearbeit, schreibe Theatertexte, beschäftige mich viel mit Darstellender Kunst und stehe auch (selten) als Performer auf der Bühne.

© Tamino Almasy

© Stefan Ebner

Wie finanziert sich das TURBOtheater bzw. wie finanzierst Du Dich?

Angefangen haben wir vor fünf Jahren mit einem Jahresbudget von € 2.500,- und sowohl Andreas Thaler als auch ich, die wir die fixen Köpfe sind, haben noch überwiegend für andere Gruppen bzw. nicht künstlerisch gearbeitet. Inzwischen ist das TURBOtheater aber unser fixes Standbein und wir arbeiten ganzjährig und können auch immer wieder andere Künstler_innen als Gäste dazuholen. Seit 2017 bekommen wir vom Land Kärnten eine Jahressubvention und von der Stadt Villach bekommen wir zuverlässige Projektförderungen. Mit den Projektförderungen vom Bund haben wir bisher noch unsere Schwierigkeiten, weil wir hauptsächlich Stückentwicklungen machen, und bis es dann konkret wird, sind wir fast immer zu spät dran bzw. zu sehr mit der künstlerischen Arbeit beschäftigt. Zusätzlich bekommen wir von der Stadt Villach auch immer wieder Auftragsarbeiten und wir arbeiten auch intensiv mit Kulturkontakt Austria zusammen. Überhaupt ist die Kunstvermittlung ein wichtiger finanzieller Aspekt beim TURBOtheater. Finanzieren können wir uns aber trotzdem nicht von all dem – bzw. habe ich auch zu viel Interesse an Kinder- und Erwachsenentheater, sodass ich zusätzlich Regiearbeiten und Stückentwicklungen für andere freie Gruppen übernehme (klagenfurter ensemble, neuebuehnevillach, Theater Kukukk, ...). Seit dreieinhalb Jahren geht es sich immer gerade so aus, dass ich damit überleben kann bzw. werde ich in Engpässen auch noch dankenswerterweise von meinen Eltern privat subventioniert.

Wie ist das TURBOtheater organisiert bzw. wie bist du organisiert?

Ich sag mal so: Wir machen alles selbst, zu zweit. Anders ginge das nicht. Nein, das stimmt nicht ganz, denn wie gesagt, wir haben zum Glück eine ehrenamtliche Hilfe bei den Finanzen (Bank, Überweisungen, Sammeln von Belegen), aber auch die Buchhaltung mache ich selbst, sowohl für den Verein als auch die private. Die Organisation machen wir selbst, die Bewerbung – selten, dass wir uns für einzelne Projekte eine Produktionsleitung leisten können, das kommt bei einem von fünf Projekte vor, oft geht sich auch keine Assistenz aus – Einkäufe, Bühne, Kostüm, Licht- und Tontechnik machen wir meistens selbst. Oft kleben wir auch selbst die Plakate und verteilen Flyer. Manche Arbeiten können wir an unsere TURBOs, das sind ca. 25 Jugendliche, die regelmäßig bei uns in Projekten arbeiten, übergeben und sie dafür bezahlen.

Derzeit machen wir pro Jahr ein Klassenzimmerstück für Jugendliche (mit professionellen Darsteller_innen), zwei bis drei Jugendtheaterstücke mit Jugendlichen, mehrere kleinere Performances mit Jugendlichen, etliche Theaterworkshops mit Schulen, ein Sommertheaterstück für Erwachsene (mit professionellen Darsteller_innen) und immer wieder mal unsere Kindertheatershow. Je nach finanziellen Mitteln können wir dort und da Projekte an externe Künstler_innen übergeben oder in Kooperation machen – das ist mir sehr wichtig, um anderen Möglichkeiten zu bieten und wegen des Austauschs untereinander.

© Stefan Ebner

Hilfreich ist, dass wir von der Stadt Villach, gemeinsam mit einer anderen freien Gruppe, einen Proberaum zur Verfügung gestellt bekommen haben. Ansonsten ist der Ort für administrative Arbeiten, Recherchen, Vorbereitung etc. meist die Küche oder mein Zimmer – einen eigenen Büroraum kann ich mir noch nicht finanzieren. Ein bisschen etwas an Technik haben wir in den letzten Jahren schon angeschafft (Boxen, Stative, Mikros, ...), ein Laptop für die Technik und Kaffee geht sich auch noch aus der Kassa aus, aber alles andere muss jeder selbst mitbringen und finanzieren.

Unter welchen steuerlichen und rechtlichen Voraussetzungen arbeitest Du?
Ich arbeite komplett auf Honorarnotenbasis bzw. Werkvertragsbasis und bin bei der SVA versichert. Die hohen Beiträge bei der SVA werden mir zum Glück zum Teil seit drei Jahren vom Künstlersozialversicherungsfonds rückerstattet. Da ich Betriebswirtschaft fast fertig studiert habe, kann ich recht einfach meine Einnahmen-Ausgaben-Rechnung selbst machen, auch die für das TURBOtheater, aber einmal im Jahr brauche ich die Unterstützung einer Steuerberaterin.

Wo arbeitet Ihr?
Anfänglich war unser Fokus klar auf Villach ausgerichtet, schon weil es finanziell nicht anders denkbar gewesen wäre. Inzwischen haben wir uns auf Kärnten ausgedehnt, aber wir schaffen es vor allem organisatorisch, logistisch und finanziell nicht der Nachfrage nachzukommen. Sprich, wir könnten unsere Arbeiten noch viel öfter zeigen, weil viel zu wenig Jugendtheater angeboten wird (unsere Klassenzimmerstücke spielen wir im Schnitt 35 mal, aber dann müssen wir aufhören). Unsere Klassenzimmerstücke touren durch die Schulen und unsere anderen Jugendtheaterarbeiten sowie unser Sommerstück zeigen wir vor allem im Kulturhof Villach, das ist ein autonomes Kulturzentrum in Villach. Hin und wieder nutzen wir öffentliche Orte oder andere Nichttheaterorte.

Gastspiele sind ansonsten eher selten, voriges Jahr waren wir zwar in Graz, aber das zu organisieren kostet uns viel und bedeutet einen unbezahlten Zeitaufwand.

In welcher Form arbeitest Du mit anderen Künstler_innen bzw. Mitarbeiter_innen zusammen? Welche Personen sind involviert und auf welcher Basis arbeitet ihr zusammen?
Je nach Möglichkeiten versuchen wir auch andere Künstler_innen in unsere Jugendtheaterprojekte einzubinden. Insbesondere weil mein Interesse den gesamten Darstellenden Künsten gilt (viele unserer Arbeiten bewegen sich zwischen Theater, Tanz und Performance). Inzwischen haben wir eine Tänzerin, mit der wir regelmäßig arbeiten, sowie Kostüm- und Bühnenbildner_innen und Filmemacher_innen. Schauspieler_innen sind sowieso an unseren Projekten beteiligt, sofern nicht unsere Jugendlichen die Darsteller_innen sind. Da wir meistens an Stückentwicklungen arbeiten, versuchen wir, alle sehr früh und intensiv in den Prozess einzubinden, kollektivartig zu denken und den Austausch zu suchen, in einer möglichst flachen Hierarchie. Alle Beteiligten arbeiten auf Honorarbasis – mit der Unsicherheit, ob das einer Prüfung standhält, da geht es uns wie den meisten in der Szene. Auch bei meinen anderen Theaterarbeiten versuche ich den Kollektivgedanken zu forcieren, aber ich muss sagen, dass das oft gar nicht so leicht ist, weil manche Künstler_innen noch zu sehr in hierarchischen Strukturen denken.

Wie sieht ein Produktionsprozess für ein neues Stück aus – wie sieht der zeitliche Rahmen aus?
Das ist sehr unterschiedlich, je nachdem, ob wir mit Jugendlichen oder professionellen Darsteller_innen arbeiten, dauern die Produktionszeiträume von acht Wochen bis zu einem halben Jahr.

Wieviel Aufwand ist es, ein Künstler_innenleben zu organisieren?
Was mich betrifft, besteht die große organisatorische Schwierigkeit darin, dass man permanent an mehreren Projekten zugleich arbeitet. Das kommt einerseits daher, weil die Arbeiten mit Jugendlichen auf größere Zeiträume (meist fünf Monate) verteilt sind und andererseits, weil es finanziell nicht anders möglich wäre. Außerdem ist zeitliche Flexibilität ein Thema, damit alles machbar ist. Schwierig ist das, weil die Familie darunter leidet, da muss man sehr konsequent sein, um sich diese Zeit zu erhalten. Das gelingt nicht immer. Um all das zu stemmen, braucht es gute und intensive Planung, die selbst aber auch viel Zeit braucht und immer wieder angepasst werden muss bzw. nicht immer gut gelingt, und man ist ja auch abhängig von anderen Freischaffenden, die auch ihre Schwierigkeiten haben. Na ja, und was die Selbstorganisation betrifft würde ich sagen, dass ich zumindest ein Drittel meiner Zeit mit nicht bezahlten, nicht künstlerischen Tätigkeiten verbringe. Ich denke, das geht vielen so und das ist definitiv viel zu viel, eigentlich schwachsinnig, aber finanziell vielfach nicht anders möglich.

Was würde Dir, was würde euch helfen?
Ich glaube, das habe ich eh schon indirekt beantwortet: professionellere Strukturen, also die Möglichkeit jemanden bezahlen zu können, die/der gerne die nicht-künstlerischen Bereiche übernimmt und trotzdem so sehr an der Kunst hängt wie wir, damit wir noch viel mehr Zeit haben, uns auf das zu konzentrieren, was unser Leben so lebenswert macht.

Foto oben © Teresa Thomaschütz
Foto unten © Stefan Ebner

Stellungnahme der IG Freie Theater

zum Update der Studie zur sozialen Lage von Kunstschaffenden in Österreich

L&R SOZIALFORSCHUNG
A-1060 Wien, Liniengasse 2A/1

österreichische | kulturdokumentation. internationales archiv für kulturanalysen.

Soziale Lage der Kunstschaffenden und Kunst- und Kulturvermittler/innen in Österreich

Ein Update der Studie ‚Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich' 2008

Petra Wetzel, unter Mitarbeit von Lisa Danzer (L&R Sozialforschung)
Veronika Ratzenböck, Anja Lungstraß, Günther Landsteiner (österreichische kulturdokumentation)

www.lrsocialresearch.at
www.kulturdokumentation.org

Zehn Jahre nach der ersten Studie "Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich" (2008) wurde deren Update (noch von BM Thomas Drozda in Auftrag gegeben) auf der Seite des BKA/Kunst- und Kultursektion veröffentlicht. Die Ergebnisse dokumentieren leider die Prolongation der unerfreulichen sozialen Situation von Künstler_innen. Selbst das Bundesministerium von Gernot Blümel spricht von einem unerfreulichen Befund mit „kaum positiven Veränderungen" im letzten Jahrzehnt.

Für die 20.000 professionellen Akteur_innen (davon weit über die Hälfte Frauen) in der freien Szene der Darstellenden Kunst in Österreich hat sich nicht viel verbessert: die sozialen Absicherungen sind nicht ausreichend, die Armutsgefährdung überproportional hoch (41 % der Darstellenden Künstler_innen); trotz akademischer Ausbildung kann kaum das eigene (Über-)Leben geschweige denn das einer Familie gesichert werden (die Hälfte aller Künstler_innen lebt als Single). Unsichere Einkommensperspektiven, prekäre (also kurzfristige und diskontinuierliche) Arbeitsverhältnisse und mangelnde soziale Absicherung prägen weiterhin die Arbeitsrealität professioneller österreichischer Künstler_innen. Beinahe alle Künstler_innen leben nicht ausschließlich von ihrer Kunst: Viele arbeiten spartenübergreifend und in einer Kombination aus kunstnaher und kunstferner Tätigkeit (70 % der Befragten) – in Ergänzung zur unstabilen Einkommenssituation aus künstlerischen Tätigkeiten. Diese Tätigkeitskombinationen führen vor allem bei Darstellenden Künstler_innen zu komplexen sozialversicherungsrechtlichen Situationen, die Gefahr von teilweiser Nichtversicherung innerhalb der Sozialversicherung ist deutlich erhöht.

EINKOMMEN

Im Bereich der Darstellenden Künste leben 41 % der Respondent_innen in einkommensschwachen Haushalten. 55 % der Darstellenden Künstler_innen leben in mittleren Einkommensgruppen und nur 4 % sind der einkommensstarken Gruppe zuzuordnen. Für die Darstellenden Künste ist die Einkommenssituation im Vergleich zum Jahr 2008 – und bezogen auf diese Werte – gleichgeblieben.

70 % der befragten Künstler_innen arbeiten aufgrund der prekären Verhältnisse spartenübergreifend und sichern sich relativ stabile Beschäftigungs- und Einkommenssituationen durch ergänzende kunstnahe und/oder kunstferne Tätigkeiten bei einer wöchentlichen Arbeitszeit von durchschnittlich 51 Stunden pro Woche. Die Hälfte der Darstellenden Künstler_innen beziffert für das Jahr 2017 das Einkommen aus künstlerischer Tätigkeit auf unter 15.000 Euro netto im Jahr, für die Mehrheit der Befragten liegt der finanzielle Schwerpunkt in kunstnahen oder kunstfernen Tätigkeiten.

VERSICHERUNG

Die Tätigkeitskombinationen aus künstlerischen Aktivitäten und kunstnahen und/oder kunstfernen Tätigkeiten führen zu komplexen sozialversicherungsrechtlichen Situationen zwischen selbständigen und unselbständigen Tätigkeiten, die die Gefahr von teilweiser Nichtversicherung innerhalb der Sozialversicherung deutlich erhöht. 50 % der Darstellenden Künstler_innen waren im Erhebungsjahr 2017 ausschließlich selbständig, 17 % ausschließlich unselbständig tätig. Die Einbindung in die Sozialversicherungssysteme (Kranken-, Unfall-, Pensionsversicherung) ist insgesamt im Darstellenden Kunstbereich nur für 49 % gegeben. Die stärkste Lücke betrifft den Pensionsbereich, von welchem 42 % der Darstellenden Künstler_innen betroffen sind – der Versicherungsschutz ist vor allem bei jenen besonders lückenhaft, deren Beschäftigungskonstellationen sich zwischen unselbständiger und selbständiger Tätigkeit von Jahr zu Jahr verändern.

FÖRDERUNG

Die Vorschläge zur Verbesserung der Fördersituation in der Studie im Jahr 2008 betrafen bereits „in erster Linie eine höhere Dotierung der Fördereinrichtungen, um die strukturellen Rahmungen für künstlerische Arbeit zu verbessern“. Ähnlich zur Studie 2018 lesen sich die Verbesserungspotenziale hin zu mehr Transparenz (Bedingungen, Fristen und Prozedere) bei der Vergabe von Fördermitteln (52 %), Entbürokratisierung des Förderwesens (der administrative Aufwand wächst zu Lasten kreativ-künstlerischer Tätigkeiten zusehends an) und Informationen zu Fördermöglichkeiten (je 49 %).

Die Förderleistungen des Bundes stiegen laut der aktuellen Studie im Vergleich zu 2008 hinsichtlich der gewährten finanziellen Mittel um 48 % (ohne Inflationsbereinigung), und die Zahl der finanzierten Vorhaben um 13 %. Insgesamt wurden 1.577 Vorhaben mit 8,3 Mio. Euro im Jahr 2016 unterstützt, was eine durchschnittliche Unterstützung von 5.263,16 Euro pro Vorhaben ergibt.

Der Anteil unterstützter Vorhaben von Frauen stieg an, im direkten Vergleich erhielten Künstlerinnen um knapp 1,5 Mio. Euro (im VPI-Vergleich immerhin etwas über 940.000 Euro; Anstieg auf 3,9 Mio. Euro nominal im Jahr 2016) und männliche Künstler um 1,2 Mio. Euro (im VPI-Vergleich etwas über 570.000 Euro; Anstieg auf 4,4 Mio. Euro im Jahr 2016) mehr Förderung im Jahr 2016 als im Jahr 2008.

Erhebungen besagen auch, dass die Gesamtbesucher_innenanzahl der freien Szene denen der Stadt-, Landes- und Bundestheater entspricht – die freie Szene aber nur ca. 10 % aller Fördermittel erhält. Die Gesamtausgaben für Kultur betrugen 2016 inklusive der Ausgaben laut Kunstförderungsgesetz 422,3 Mio. Euro – ein guter Teil der Ausgaben geht an Institutionen und Vereine, die in dieser Auswertung keinen Ausdruck finden.

Zwar wird derzeit verhandelt, das IG Netz durch Mittel aus den Bundesländern zu erhöhen. In Kombination mit der Ausweitung des Fördervolumens für professionelle freie Projekte der Darstellenden Kunst auf Stadt-, Landes- und Bundesebene soll dies einen wichtigen Schritt zur sozialen und finanziellen Absicherung der freien Szene in ganz Österreich bedeuten. Dennoch sind aus kulturpolitischer Sicht Schritte notwendig, um adäquate Infrastrukturen und Arbeitsbedingungen für Darstellende Künstler_innen zu schaffen, die ihnen Sichtbarkeit und künstlerische Entwicklung garantieren. Deswegen sind die folgenden Punkte im Rahmen einer kulturpolitischen Reform vonnöten:

- **Wir brauchen Versicherungssysteme, die für die Freien Darstellenden Künstler_innen greifen.**
  Sprich: Flexibel und schnell sind, um den unterschiedlichen Beschäftigungsverhältnissen zu entsprechen, die Arbeitsrealitäten der freien Szene spiegeln - und eine längerfristige Absicherung (auch in der Pension) ermöglichen.

- **Wir brauchen flexiblere Förderstrukturen.**
  Sprich: Arbeitsstipendien und Möglichkeiten zur künstlerischen Forschung müssen berücksichtigt werden; Honoraruntergrenzen müssen Beachtung finden – eine Förderung durch die öffentliche Hand darf nicht zur Selbstausbeutung werden. Erprobte Sozialversicherungssysteme anderer Länder sollen beispielgebend sein – durch die europäische Vernetzung der IGFT stehen konkrete Informationen bereit.

- **Wir brauchen eine Anpassung der Fördermittel.**
  Sprich: Die Budgets der öffentlichen Hand müssen den künstlerischen, sozialen und rechtlichen Anforderungen angepasst werden und den realen Kosten der Produktionen entsprechen.

- **Wir brauchen einen schnellen und breiten Zugang zu Drittmitteln.**
  Sprich: Private Mittel müssen für die Kunst und Kultur zugänglich gemacht werden. Die Regierung ist aufgefordert, hier entsprechende Anreize und Formen zu schaffen, damit rasch Mittel zur Verfügung stehen (konkret fehlt es in Österreich an Stiftungen, die breite Förderungen für Kunst, Kunstprogramme und künstlerische Forschung aufbringen).

- **Wir brauchen eine zeitgemäße Aus- und Weiterbildung.**
  Sprich: Künstlerische Ausbildungen müssen u.a. fundiertes rechtliches, finanztechnisches und steuerliches Know-how vermitteln. Künstlerische Forschung muss auch unabhängig von Universitäten möglich sein.

Zur Studie geht's hier:
https://www.kunstkultur.bka.gv.at/kunst-studien-berichte

PASSIONSSPIELE
ERL 2019

MAI - OKTOBER 2019
Text: Felix Mitterer

Aufführungen: Sa und So 13:00 - 16:00 Uhr

Tel. +43 5373 / 8139 | Mühlgraben 56 | A-6343 Erl
info@passionsspiele.at | www.passionsspiele.at

IV EPU - Interessenvereinigung Einzelpersonenunternehmen

„Arm wegen Sozialversicherung“

Gerhard Ruiss

Am 5.12.2018 fand die Pressekonferenz zum dringend benötigten Ausbau der sozialen Absicherung von Kunst-, Kultur- und Medienschaffenden sowie anderen Neuen Selbständigen/Einzelpersonenunternehmen im Presseclub Concordia statt.

Ein Ergebnis der soeben veröffentlichten Studie zur sozialen Lage der Kunst- und Kulturschaffenden ist, dass es trotz diverser Hilfsmaßnahmen nicht gelungen ist, die soziale Situation der Kunst-, Kultur- und Medienschaffenden merklich zu verbessern. Ähnliches gilt auch für alle anderen Tätigkeitsbereiche von nicht gewerblich tätigen Neuen Selbständigen/EPU, wie u.a. im Sozialbereich oder in der Informatik. Angemessene Sozialrechtsregelungen sind bei prekären Arbeitssituationen, die auf einen Großteil der Neuen Selbständigen zutreffen, von elementarer Bedeutung.

20 Interessenverbände aus dem Kunst-, Kultur- und Medienbereich haben nun deshalb eine Eigeninitiative gestartet. Ziel der Initiative ist die Umsetzung

1. eines Sozialversicherungs-Ergänzungsgesetzes für Neue Selbständige/Einzelpersonenunternehmen (EPU) und

2. des Anspruchs auf Selbstvertretung von Neuen Selbständigen in der Sozialversicherung durch die von ihnen ins Leben gerufene Interessenvereinigung Einzelpersonenunternehmen – IV EPU.

Wesentliche Inhalte des Sozialversicherungs-Ergänzungsgesetzes, das im Entwurf der IV EPU vorliegt, sind Anpassungen bei Beitragsleistungen, Krankengeldbezug, Arbeitslosigkeit, Pensionsbezug, Selbstbehalt u.a.m. an bereits bestehende sowie die Entwicklung weiterer Sozialversicherungsregelungen, die den Berufsbildern Neuer Selbständiger entsprechen. Weiters sollen durch die Selbstvertretung auch diejenigen Einzelpersonenunternehmen Sitz und Stimme erhalten, die, da sie ihren Tätigkeiten nicht gewerblich nachgehen, von der Wirtschaftskammer Österreich nicht vertreten werden. Alle Organisationen, die für solche Personengruppen sprechen, sind herzlich zur Teilnahme an der IV EPU eingeladen. Die Wirtschaftskammer wird – unter der Annahme, dass auch sie das Beste für die bei ihr organisierten gewerblichen Einzelpersonenunternehmen will – von der IV EPU als Partnerin, nicht als Gegenüber verstanden.

Initiiert wurde die IV EPU von Gerhard Ruiss (IG Autorinnen und Autoren) und Peter-Paul Skrepek (Musikergilde).

Die Proponent_innen der IV EPU sind (Stand 5.12.2018): IG Autorinnen Autoren, Musikergilde, ÖJC – Österreichischer Journalistenclub, Österreichischer PEN Club, MICA – Music Austria, Grazer Autorinnen Autorenversammlung, Literatur Vorarlberg, Presseclub Concordia, Sektion Musik/younion, Künstlerhaus – Gesellschaft bildender Künstlerinnen und Künstler Österreichs, OESTIG – Österreichische Interpretengesellschaft, IG Freie Theaterarbeit, Österreichischer Komponistenbund, VTMOE – Verband unabhängiger Tonträgerunternehmen, Musikverlage und Musikproduzent_innen Österreichs, ÖMR – Österreichischer Musikrat, BÖS – Berufsverband Österreichischer Schreibpädagog_innen, IG Bildende Kunst, IG Übersetzerinnen Übersetzer, Kulturrat Österreich

Theatrale Revolution

Genter Manifest und Republik Europa

Christian Keller

Ein Schwein suhlt sich in den sumpfigen Ecken der Brüsseler (Un-)Einigkeit – so zumindest zeichnet der österreichische Schriftsteller Robert Menasse die Metaphorik von Willkür und Despotie in seinem letzten Roman, Die Hauptstadt. Als metaphorisches Bild watschelt dieses Schwein durch die transnationalen Problematiken, die sich aus dem Staatenbündnis Europa ergeben: einem Bündnis von individuellen Nationalstaaten, das sich zwar hinsichtlich eines Binnenmarktes einig scheint, aber ansonsten in kommunikativen Pattsituationen verfährt. Nicht nur die augenfällig größte Hürde kann da genannt werden, die Flüchtlingsdebatte, an der sich der populistische Duktus wütend wie mit verbundenen Augen an einer Piñata zu schaffen macht, sondern zuletzt auch Fälle ganz wirtschaftlicher Natur, wie der Cum-Ex-Skandal, bei dem die zwischenstaatliche Kommunikation solcherart scheiterte, dass es über ein ganzes Jahrzehnt trotz innerstaatlicher Bekanntmachung gelang, auch in weiteren Partnerländern den Beutel des Steuereinkommens anzustechen und rieseln zu lassen (geschätzter europaweiter Verlust: ca. 55 Milliarden Euro).

Im Angesicht der Verfallserscheinungen und Vereinzelung der Staaten – deren Konsequenzen selbst für die „Abtrünnigen“ kaum erkennbar sind, und bis dato allein im Winter des nun zweijährigen Brexitvorhabens den dritten Nachschub an Ministern gefordert haben (Davis, Raab und Barclay) – verlangen nun viele Stimmen eine Berufung auf die kulturellen und geistigen Gemeinsamkeiten. Dass das bei einer jungen Generation auf Resonanz trifft, ist kein Wunder. Hat doch spätestens die mobile Grenzenlosigkeit im Schengenparadies seit den Neunzigern den Prototypen des europäischen Bürgers hervorgebracht. In diesem Sinne wird jetzt reformuliert: Was einst wirtschaftliches Abkommen war, soll jetzt ideologischer, kultureller Gemeinschaftsgeist sein. Im selben Atemzug hatte sich deswegen der Schweizer Theatermacher Milo Rau dieses Jahr schon Luft gemacht: Das Genter Manifest äußerte sich kritisch und dekonstruierend gegenüber den restriktiven und einzig lokalen Vorgängen im Kulturwesen des Stadttheaterbetriebs. Er forderte Mehrsprachigkeit, einen höheren Anteil an internationalen Koproduktionen und die Beteiligung von nicht-professionellen Darsteller_innen. Alles soll, seinem Begriff nach, einer Demokratisierung, Öffnung und einem verbesserten öffentlichen Austausch dienen.

Rau mag für dieses von ihm auf der Website seines 2007 gegründeten International Institutes of Political Murder vorgestellte Kulturkonzept ein geeigneter Sprecher sein, indem er selbst regelmäßiger Gast an deutschsprachigen Stadtbühnen gewesen ist. Dennoch darf man im Zuge der Kontextualisierung nicht vergessen, inwiefern nicht nur der Titel, aber auch Raus eigene Sozialisierung in den darstellenden Künsten den Produktionsstrategien in Belgien verwandt ist. Dabei handelt es sich schon seit den 1980ern um gänzlich

andere Förderstrukturen und Produktionsmechanismen, die kaum zu einem Vergleich mit den deutschsprachigen Systemen dienen können. Raus Umstrukturierungsvorschläge zielen hier zwar auf ein mittelgroßes Stadttheater ab, das Nationaltheater Gent, doch auch wenn sich der Reformationswille ähnlich dem von Matthias Lilienthal ausdrückt, München und Gent verweisen als Kulturstädte auf zwei Regionen, die während der letzten Jahrzehnte nicht unterschiedlicher in ihrer Ausprägung der darstellenden Künste hätten sein können. Trotz diesem notwendigen Hinweis sollte dieser dem Prinzip Diversität, dem Prinzip Koproduktionshaus verschriebenen Proklamation für ein „Stadttheater der Zukunft“ eine Stimme auf europäischer Ebene gegeben werden:

DAS GENTER MANIFEST

Erstens: Es geht nicht mehr nur darum, die Welt darzustellen. Es geht darum, sie zu verändern. Nicht die Darstellung des Realen ist das Ziel, sondern dass die Darstellung selbst real wird.

Zweitens: Theater ist kein Produkt, es ist ein Produktionsvorgang. Recherche, Castings, Proben und damit verbundene Debatten müssen öffentlich zugänglich sein.

Drittens: Die Autorschaft liegt vollumfänglich bei den an den Proben und der Vorstellung Beteiligten, was auch immer ihre Funktion sein mag – und bei niemandem sonst.

Viertens: Die wörtliche Adaption von Klassikern auf der Bühne ist verboten. Wenn zu Probenbeginn ein Text – ob Buch, Film oder Theaterstück – vorliegt, darf dieser maximal 20 Prozent der Vorstellungsdauer ausmachen.

Fünftens: Mindestens ein Viertel der Probenzeit muss außerhalb eines Theaterraums stattfinden. Als Theaterraum gilt jeder Raum, in dem jemals ein Stück geprobt oder aufgeführt worden ist.

Sechstens: In jeder Produktion müssen auf der Bühne mindestens zwei verschiedene Sprachen gesprochen werden.

Siebtens: Mindestens zwei der Darsteller, die auf der Bühne zu sehen sind, dürfen keine professionellen Schauspieler sein. Tiere zählen nicht, sind aber willkommen.

Achtens: Das Gesamtvolumen des Bühnenbilds darf 20 Kubikmeter nicht überschreiten, d.h. eines Lieferwagens, der mit einem normalen Führerschein gefahren werden kann.

Neuntens: Mindestens eine Produktion pro Saison muss in einem Krisen- oder Kriegsgebiet ohne kulturelle Infrastruktur geprobt oder aufgeführt werden.

Zehntens: Jede Inszenierung muss an mindestens 10 Orten in mindestens 3 Ländern gezeigt werden. Vor Erfüllung dieser Zahl darf keine Produktion aus dem Repertoire des NTGent ausscheiden.

Wo Milo Raus eigene belgische Unternehmungen bei der Umsetzung einer europäischen Politik der Stadttheater vorerst endeten, will Robert Menasse noch weitergehen und ein ganzheitliches politisches Fundament einführen: Anhand eines gemeinsam mit Rau und der deutschen Politologin Ulrike Guérot verfassten Manifests zur Gründung einer „Europäischen Republik“ strebt er die Parlamentarisierung Europas und die Absetzung des Europäischen Rates an. Am 10. November 2018, hundert Jahre nach dem Ende des ersten Weltkriegs, wurde deswegen mit dem „European Balcony Project“ an über hundert europäischen Kulturinstitutionen die Republik Europa ausgerufen. Die Idee zu dem theatralen Bühnenaufbau, der Balkon als Verkündigungsort, ist dabei bewusst einem historischen Gestus entlehnt worden: Am 9. November 1918 wurde in Berlin die Weimarer Republik und am 12. November 1918 in Wien die Republik Deutschösterreich ausgerufen.

Als Ausgangspunkte für den Prozess einer Demokratisierung Europas sind diese historischen Anleihen beispielhaft. Jedoch sollte nicht vergessen werden, dass die Weimarer Republik mit ihrem frühen Scheitern nichts weniger als das Dritte Reich vorbereitete, und die Republik Deutschösterreich aufgrund ihrer fehlgeleiteten Ambition, Anteil an allen sprachlich mit dem Deutschen zu identifizierenden Volksgruppen haben zu wollen, ein Jahr später in die Republik Österreich umgemünzt werden musste. Die Wahl des Datums mag somit zwar Fundamente des demokratischen Gedankens ansprechen, doch deren dramatische Folgen müssen bei historischer Betrachtung auch vermerkt werden.

Auch kann man nicht umhin, die Zweischneidigkeit des Begriffs Republik zu lesen: Im Sinne des von Menasse mehrfach angesprochenen libera res publica, einem Begriff des 18. Jahrhunderts, hat sich der Beiname Freistaat immerhin bis heute gerade in den Bundesländern Bayern und Sachsen gehalten, um deren Bemühungen um eine Betonung ihrer republikanischen Tradition Ausdruck zu verleihen zu können. Die großen föderalistischen Vereinigungen, die uns ansonsten als Republiken (Deutschland, Österreich, Frankreich usw.) bekannt sind, erfahren dann eine ironische Umkehrung in Anbetracht der derzeitigen politischen Parteiausrichtungen in den genannten Bundesländern und deren Berufung auf eine konkrete Identität, die sich schon in Chemnitz als widersprüchlich zur Ewigkeitsklausel der Bundesrepublik erwiesen hat.

Doch die wahre Problematik des „European Balcony Project“ offenbart sich nicht im historischen Bezug auf die Republikausrufungen, sondern vielmehr in dem bloßen theatralischen Bühnenaufbau: Der Balkon als architektonischer Repräsentationsort einer Institution widerspricht grundsätzlich dem Gedanken „Menschen zu einen“ und auf eine Gleichberechtigung aller im europäischen Gesamtwesen hinzuarbeiten.

Nimmt man Luthers Anschlagen der Thesen ans Tor oder die provisorische Errichtung eines Bretterpodiums während der Alexanderplatz-Demonstration, bei der Heiner Müller eben die „Trennung der Künstler von der Bevölkerung durch Privilegien“ kritisierte, so deuten diese jeweils auf einen Angriff auf das Institutionelle und auf eine Einbettung in der Masse hin. Der verlängerte Arm des Gebäudes, der repräsentative Aspekt der Institution, wird dort zur Antithese, zur Opposition erklärt. („Urlaub auf Balkonien“ kann dann im Kontext der DDR erst recht als ikonographisch repräsentativ für die Strukturen dieses Staates gelesen werden.)

© APA Herbert Pfarrhofer

Bei der Ausrufung der Republik Europas wird hingegen der bürgerliche Plafond, die Positionierung der Institution selbst hervorgehoben. Der Balkon ist immerhin der Ausläufer des repräsentativen Baus: Der Balkon stellt einen getrennten Bereich vor, der mit gesondertem Zugang nur für eine kleine Anzahl von Personen zugänglich ist. Der Balkon ist somit vielmehr die Betonung des status quo als ein Ausdruck der Veränderung und direkten Auseinandersetzung mit der Masse. „The balcony is the symbol of reaction, conservatism, and the status quo." (Social movements. Between the Balcony and the Barricade, R.E.Kloss/R.M.Roberts, 1974)

Indem so nicht der öffentliche Platz gesucht wird, sondern, mithilfe des Verkündens vom Dach der eigenen Institution aus, die Distanz eingeführt wird, entsteht die Repräsentation des Privilegs. Es wird nicht auf die Barrikaden gegangen, nicht einmal der Deklamationsmodus der Bühne wird politisiert, dafür wird die Unterscheidung repräsentativer Logik zwischen Loge und Auditorium hervorgehoben: Es herrscht keine Interaktion. Kein revolutionärer Angriff also, bei dem sozialistische Verbände die monarchistischen Architekturbestände für sich einnehmen. Vielmehr Ausdruck bürgerlicher Kompositionen wie Manets Le Balcon – es fehlt dabei Magrittes Neubearbeitung.

Vereinzelt stehen in diesem Sinne auch in Wien die Passant_innen vor dem Burgtheater wie schmachtende Romeos zu Füßen der schönen Künste. Auf der einen Seite befinden sie sich und dienen einzig als Klangkörper, aus dem zum Abschluss der Jubel erschallen soll, während Peter Simonischek als Publikumsliebling den Nimbus der Institution Burgtheater beschwört. Umso ironischer ist noch, dass das Burgtheater, als eine der beteiligten Institutionen am „European Balcony Project", zusätzlich zum Mitspieler in der historischen Ringstraßenrepräsentationspolitik wird: Die Burg liegt nämlich nicht nur auf einer Achse mit dem berüchtigten Heldenplatz-Hofburgbalkon, sondern auch mit dem Rathausbalkon, der, nebst seinem Verstoß „gegen die architektonische Linie des Hauptturms", die wortwörtlich steingewordene Repräsentationsmacht der NS-Zeit darstellt.

Im Sinne der Ikonographie des Balkons muss man somit leider eine mehr als nur etwas unglückliche Wahl der Projektinitiator_innen eingestehen. Mag auch der Demokratisierungsgeist in die Kulturinstitutionen Einzug halten, so bleiben diese verschlossen, solange sie nur vom Balkon aus den Menschen zurufen. Der Wille Milo Raus, eine Reform des Stadttheaters und damit eines geöffneten kulturellen Verständnisses einzuführen, scheint auf jeden Fall in Form des „European Balcony Projects" eine rückläufige Wirkung herzustellen, die mehr die privilegierte, intellektuelle Solidaritätsverliebheit proklamiert, als dass sie tatsächlich für eine Begegnung unter gleichen Menschen sorgt: Das Modell, das Stadttheater zu öffnen, scheitert im Anblick der Repräsentationslogiken des Balkons.

Dancers at Work

Symposium on the working conditions of dancers and freelance artists

On Nov. 22nd Kulturverein Archipelago organised a symposium that centred around the working conditions for contemporary dancers and how to make them more sustainable and less precarious.

The premise of the symposium was the fact that dancing is a form of demanding labour for which a set of pronounced skills is required, at the same time the working conditions for freelance artists and dancers especially are getting more and more insecure everywhere in Europe.

To elaborate the needs that artists have and the actual support they get, first guest, Pascal Gielen, talked about how to improve the situations of freelance artists at city level through creating Commons.

Mr. Gielen is the Director of the Culture Commons Quest Office Research Institute at the University of Antwerp and investigates the necessities of artists on an interdisciplinary level. The Key Question he bases his researches on and asks the artists is: What do you need to create a sustainable career?

Mr. Gielen isolated four spaces that are essential for artists to be available and in balance: domestic, peers, market and civil. He pointed out that till the seventies those spaces where protected by different institutions like the state, the family or art schools but since then, more and more freelance artists have the feeling, they have to protect those spheres themselves.

The consequences of this shift are a restriction of creativity and the start of the precarity as the welfare system is superseded by a market system. Gielens research shows that the precarity not only happens on an economic level but also on a mental, political and social one.

One development that emerged from this neoliberal structure as a form of Civil empowerment are Commons. Commons are resources in material but also immaterial form that are accessible to and held by all members of a society like open rehearsal spaces for dancers for example.

As Pascal Gielen explains, every civil sequence that ultimately leads to action and to the Creation of Commons starts with an emotion that needs to be transferred into civil society to generate the support of lager groups. The evolution from an emotion to action is a development for which artists are predestined, as artists are used to express themselves and push it to the world. Commonism, despite the threats it faces from the inside as well as from the outside, is an answer to the capitalistic system not only artists suffer from and reflects social reality more convincingly than the prevailing, market oriented, system. After Pascal Gielens Panel, Flemish sociologist Annelies van Assche presented her dissertation research results titled: “Dancing Precarity- A Transdisciplinary Study of the Working and Living Conditions in the Contemporary Dance Scene of Brussels and Berlin”.

© Anselm Tröster / Tanzquartier Wien

Van Assche focuses on the socio-economical status of the dancers and investigates how it is mirrored in their production process. As contemporary dance is one of the most project-oriented and precarious professions within the performing arts, a second focus lies on the artists motivations and values to follow a career in this field.

Starting from the hypothesis that, in order to develop the artistic self, dancers make substantial decisions often trough artistic collaboration important questions have to be asked, like: How is the precariat connected to the logics of project work and collaborative creation that indicate immaterial labor?

Through Interviews, Observations and Logbooks Van Assche identifies different types of contemporary dance artists and their survival tactics ranging from chasing funding to extreme mobility.

Those strategies are very exhausting for the artists and often lead to burn-out symptoms.

The researcher also examined so called “resisting tactics” used by dance artists to cope with the precarious conditions, identifying “slowing down” as a common way to recharge, only to get back into the exploitive circle after a while. The sustainability of these individual tactics is set into comparison with collective tactics that would be needed to improve the working conditions of dance artists persistently.

The conclusion of Van Assches research shows that when immaterial compensations doesn`t equal material compensation, dance artists quit the performing arts as her oldest study participant was 48 years old. The final panel was hosted by Ulrike Kuner, Managing Director of the Austrian Association of Independent Theatre.

Mrs. Kuner talked about the establishing of EAIPA-The European Association of Independent Performing Arts that aims to increase public awareness and to improve the situation of artists, theatres and other people and institutions involved in the independent scene across Europe.

The organisation was founded recently and unites Associations from Austria, Bulgaria, Czech Republic, Germany, Hungary, Italy, Romania, Slovenia, Spain, Sweden and Switzerland.

The first Project of EAIPA was a comparative Study about the funding situation of the member states that revealed the absence of data regarding information about the independent performing arts.

Future tasks of the Association include the collection of more data to make the independent performing arts more visible, collaborations on topics such as social security and infrastructure and last but certainly not least the application for EU funding in 2020.

As Mrs. Kuner pointed out, EAIPA has already set in motion important actions for the independent scene and will continue to do so in the coming years.

Between the Panels artist Sarah Manya presented the Nomad Sessions, two video installations in the form of interviews made with artists in Montreal and Amsterdam talking about their understanding of “home” and their work as artists.

Interestingly the statements given in the interviews reflected the content and research results in the panels regarding the precarious working conditions most artists suffer from but also the sense of freedom and individuality creative people appreciate which also prevents them from forming unions and improving their situation in a sustainable way.

Die IGFT gratuliert makemake und Nikolaus Habjan sehr herzlich zum Gewinn der Nestroy-Preise 2018

Die IGFT gratuliert sehr herzlich Nikolaus Habjan zum Publikumspreis und makemake zum Gewinn des Nestroy-Preises 2018 in der Kategorie "Beste Off-Produktion" mit "Muttersprache Mameloschn" von Sasha Marianna Salzmann, Inszenierung Sara Ostertag, makemake produktionen, in Koproduktion mit dem Kosmos Theater.

Wir können uns der Jury-Begründung nur anschließen: "Das heimische Theaterkollektiv makemake hat mit "Muttersprache Mameloschn" eindrucksvoll sein Repertoire erweitert [...] Die Bühnenformation gehört zu den bemerkenswertesten und produktivsten Kräften der Wiener Off-Szene. (Petra Paterno)"

Gerade eben hat makemake auch den „Stella 2018“ als „Herausragende Produktion“ mit „Von den wilden Frauen“ gewonnen.

makemake arbeitet seit 2011; in der letzten Ausgabe 3/2018 der gift- Zeitschrift für Freies Theater sprechen sie in der Reihe „Kunst bezahlen“ über ihre Organisationform und finanzielle und organisatorische Herausforderungen – unbedingt lesen!

Und was sagt makemake über sich selbst? "Die Lust an der Kunst behalten". Wir wünschen makemake weiterhin viel Erfolg und freuen uns auf künftige Produktionen.

Zum Nestroypreis noch eine Bemerkung: Die Gala am 17.11.2018 hat wieder gezeigt, dass den größten Applaus und die meiste Unterstützung durch das Publikum die Preisträger_innen aus der Freien Szene erhielten.

Die IGFT würde es sehr begrüßen, wenn die Veranstalter_innen schon für die nächste Ausgabe ihr Augenmerk auf alle in Wien arbeitenden Künstlerinnen und Künstler, Stücke und Produktionen ausdehnen würden. Damit gelänge es auch, der von der Stadt geförderten – und geforderten – Pluralität der Stile und den unterschiedlichen künstlerischen Praxen eine weitere wichtige Stufe der Aufmerksamkeit und medialen Verbreitung zu ermöglichen – und gleichzeitig den Preis und die Preisverleihung selbst um wichtige künstlerische Impulse zu erweitern.

Sara Ostertag: „Der Nestroy sollte ein Preis sein, der versucht, möglichst große Teile der Theaterlandschaft sichtbar zu machen und auszuzeichnen. Zurzeit ist es ein Preis, der hauptsächlich aus der Hauptstadt- und Stadttheater-Perspektive agiert und weder eine ausreichende Kenntnis über die Diversität der österreichischen Darstellenden Kunst Szene bietet noch eine zeitgemäße Sprache in seiner Inszenierung und Repräsentation spricht. Der Preis erhält Kategorien aufrecht, die über ein bürgerliches Theater sprechen und nicht über eines der spartenübergreifenden politischen Kunst mit Zukunftsrelevanz. Dennoch hat der Preis Deutungshoheit - und deshalb sollte er sich selbst erneuern“.

Mehr unter: www.nestroypreis.at
"Muttersprache Mameloschn"
– WA-Termine im KosmosTheater, 10.-12.1.2019

Nestroy 2018 © Michael Seirer

Fotos © Josef Schimmer

Rückblick 40. Internationale Puppentheatertage Mistelbach

Im Oktober dieses Jahres wurde das 40. Jubiläum in einem würdigen Rahmen begangen – viele Gäste aus Nah und Fern (7.000) besuchten das Weinviertel und verbrachten bewegende, anregende, erkenntnisreiche, nachdenkliche sowie unterhaltsame Stunden ganz im Zeichen der internationalen Puppenspielkunst.

Die Internationalen Puppentheatertage sind mittlerweile ein wichtiger Fixpunkt im kulturellen Leben des Weinviertels und ein international vielbeachtetes Festival, das sowohl in Österreich als auch im Ausland geschätzt wird. Die Programmierung berücksichtigt stets aktuelle Tendenzen in Kunst und Gesellschaft, um einerseits den Bedürfnissen der Zuschauer_innen zu entsprechen und auf der anderen Seite einen Ein- und Ausblick auf die rasanten Entwicklungen des Genres Figurentheater zu geben. Kunst darf, Kunst muss zum Denken anregen. Gerade in einer Zeit, in der subtil ein Gewaltpotential in der Sprache immer sichtbarer und legalisiert wird, in der der Umgang mit der Sprache einen hohen Verlust an Identität verzeichnet, der mit dem wachsenden Missbrauch der Privatsphäre einhergeht.

Umso wichtiger wird der Ort des Theaters/Festivals, als ein Ort, der die Sprachkultur pflegt und wiederbelebt, der eine vielschichtige und offenherzige Auseinandersetzung vorlebt und die Werte des Humanismus bewahrt. Das ist stets als ein dynamischer Prozess zu begreifen. Der Mensch braucht einen Ort, an dem er eine kritische Betrachtung gegenüber der Welt ausüben kann; einen Spiegel vorgehalten bekommt, um zu erkennen, um sich als Mensch im Kontext der Welt zu sehen. „Kein »dramatisches« Sprechtheater kann dort noch seinen Sinn entfalten, wo das Theater, indem es eine Maske verwendet, alles Erdichtete demaskiert. Weil das Figurentheater den theatralischen Konflikt ohne mimische Regung zu Ende denkt, wird menschliches Verhalten durchschaubar. Es wird losgelöst von individueller Schuld und frei von realer Angst erlebbar. Selbst in der beißendsten Gesellschaftskritik hat es etwas formal Versöhnliches, bleibt eine unabsorbierbare Energie, die Veränderungen bewirken kann.“ (Zitat Werner Knoedgen aus „Das Unmögliche Theater – Zur Phänomenologie des Figurentheaters“) Wir schauen optimistisch in die Zukunft!

Cordula Nossek
– Intendantin Internationale Puppentheatertage

STELLA18
Darstellender.Kunst.Preis für junges Publikum

Der STELLA-Darstellender.Kunst.Preis für junges Publikum wird von der ASSITEJ Austria seit über 10 Jahren vergeben. Die ASSITEJ Austria setzt sich für die Förderung der professionellen darstellenden Kunst für Kinder und Jugendliche ein. Sie bildet seit 1989 eine nationale wie internationale Schnittstelle unter den Kunstschaffenden sowie zwischen Produzierenden und ihrem Publikum, Kulturpolitik und anderen Künsten. Sie ist Impulsgeberin zur Verbesserung der Situation und der Qualität der darstellenden Kunst für Kinder und Jugendliche in ganz Österreich mit dem Ziel, die stete künstlerische Weiterentwicklung zu unterstützen und die Arbeitsbedingungen innerhalb der Szene zu verbessern.

Stella © Pablo Leiva

Dieses Jahr wurde der ausgeschriebene Preis am 20. Oktober am Landestheater Niederösterreich verliehen. Aus über 100 österreichweit gesichteten Premieren wurden von einer unabhängigen Jury die herausragendsten prämiert. Ein Anlass zu feiern! Doch wie sieht die kulturpolitische Lage aus?

Die Kunstvermittlungsschiene „Macht|Schule|Theater“ wurde seitens des Bundesministeriums zur Gänze eingestellt. Eines der wesentlich kleiner dotierten Nachfolgeprojekte „Blick_Wechsel“ (KulturKontakt Austria) ist vor Kurzem, während der Laufzeit, eingestellt worden. Der mehrmalige Versuch, das Bundesministerium für Bildung und das Bundeskanzleramt Sektion Kunst und Kultur zu einem Gespräch zur Wiederbelebung einer angemessenen Kunstvermittlungsschiene zusammenzubringen, blieb bis dato erfolglos. Die letzte Vergabe der Konzeptförderung der Stadt Wien sah Kürzungen im Bereich Theater für junges Publikum vor. Mittlerweile ist auch das Tanzfestival „Szene Bunte Wähne“ nicht mehr existent. Die Projekte für junges Publikum bei der letzten Vergabe von Projektförderungen seitens der Kurator_innen der Stadt Wien muss man mit der Lupe suchen. In Oberösterreich kam es seitens des Landes bereits zu erheblichen Kürzungen, nun sieht sich auch das Landestheater Linz mit weiteren Kürzungen seitens der Stadt Linz konfrontiert. Dies nur als grober Abriss der Lage.

Und dennoch bleibt die Szene standhaft und bringt herausragende Produktionen zutage – deshalb gab es auch viel zu feiern bei der diesjährigen Preisverleihung. Nominiert waren Gruppen, Häuser und Einzelpersonen aus ganz Österreich (davon zwei Koproduktionen mit Theaterhäusern aus Deutschland). Gewonnen haben diesmal in den einzelnen Kategorien:

Herausragende Musik:
Clara Luzia & Catharina Priemer-Humpel für "Von den wilden Frauen" (makemake produktionen, Wien)

Herausragende Ausstattung:
Carola Volles für „Wunderland!“ (Landestheater Linz - Junges Theater, Oberösterreich)

Herausragende Darstellerische Leistung:
Klaus Huhle für „Parzival“ (Plaisiranstalt, Wien) und „König Artus“ (Next Liberty, Graz, Steiermark)

Herausragende Produktion für Kinder:
„Von den wilden Frauen“ (makemake produktionen, Wien)

Herausragende Produktion für Jugendliche:
„Mongos“ (Follow the Rabbit, Steiermark, in Koproduktion mit Theaterhaus G7, Mannheim/Deutschland)

Mit der Vergabe des Sonderpreises des Vorstands der ASSITEJ Austria an Christine Nöstlinger wurde diese für ihr Lebenswerk gewürdigt, mit dem sie einer Vielzahl von Leser_innen das Gefühl vermitteln konnte, dass sie Widerstand leisten können und sollen. Nicht zuletzt in diesem Sinne werden wir uns weiterhin für die finanzielle Gleichstellung der Sparte für junges Publikum einsetzen.

Flo Staffelmayr

Vorsitzender des Vorstands der ASSITEJ Austria, freischaffender Autor und Regisseur und Teil des künstlerischen Teams des Theaters ANSICHT.

Wien als dezentraler Kulturort

Das Konzept der Stadtlabore und SHIFT III

„To shift something' heißt, etwas ändern, verändern, verlagern. Und genau das ist die Intention der von SHIFT geförderten kulturellen Aktivitäten: Verlagern vom Zentrum in die Peripherie, von Quantität zu Qualität, von passiv zu partizipativ, von Top-down zu Bottom-up."

Veronica Kaup-Hasler

Am 4.12.2018 präsentierten Kulturstadträtin Veronica Kaup-Hasler und Gemeinderat Martin Margulies, Kultursprecher Die Grünen, im Wiener Rathaus die 30 neuen SHIFT-Projekte für 2019/20. Die Betonung liegt auch dieses Mal wieder auf der Inanspruchnahme dezentraler Orte, ob „in Altenheimen in Außenbezirken, am Floridsdorfer Spitz, am Gaußplatz, in Simmeringer Lagerräumen, in Oberlaa, am Gaudenzdorfer Gürtel, am Handelskai oder in der Rennbahnpassage." Margulies begrüßte diese mit der dritten Runde von SHIFT begonnene Neuorientierung in der Kulturförderung Wiens: „Kulturelle Impulse sind besonders dort wichtig, wo das kulturelle Angebot vergleichsweise gering ist, also außerhalb des Gürtels und in den Wiener Flächenbezirken."

SHIFT wurde 2014 mit dem Ziel ins Leben gerufen, dezentrale, innovative und spartenübergreifende Kunst- und Kulturinitiativen zu ermöglichen. Für die SHIFT-Förderschiene stehen insgesamt 1,5 Mio. Euro zur Verfügung: 5 Projekte à 100.000 Euro, 10 Projekte à 50.000 Euro (mit/ohne Zusammenarbeit mit Institutionen) und 15 Projekte à 25.000 Euro. Allen voran widmet sich die Initiative jedoch dem Interdisziplinären, der Performance und Installation, wie auch dieses Jahr aus den Förderkriterien sowie aus der Auswahl der Projekte ersichtlich wird. Ausgewählt wurden die Projekte von einer unabhängigen, fünfköpfigen Jury: Jurysprecherin Doris Happl (Dramaturgin und Regisseurin), Thomas Heher (Kurator von Musik- und Filmreihen), Verena Kaspar-Eisert (Kuratorin im KUNST HAUS WIEN), Gabriela Hegedüs (Schauspielerin und Kulturproduzentin) sowie Doris Zametzer (Direktorin der VHS Landstraße). In einem mehrstufigen Verfahren wurden aus den diesjährigen 390 Einreichungen besonders Projekte hervorgehoben, die eine „Einbeziehung des lokalen Publikums im Auge haben und die Bandbreite der unterschiedlichen Kunstgattungen spiegeln." Zwischen Jänner 2019 und Juni 2020 wird der Großteil der geförderten Projekte damit insbesondere in bevölkerungsstarken Bezirken Wiens erlebbar sein. Bemerkenswert wäre bei den eingereichten Anträgen, laut Jurysprecherin Doris Happl, aber vor allem „das große Potenzial der freien Szene in Wien" gewesen, das sich in den qualitativ hochwertigen Bewerbungen gezeigt hätte.

Zusätzlich zur Präsentation der SHIFT-Projekte 2018/19 stellte Kulturstadträtin Veronica Kaup-Hasler auch noch ein neues kulturpolitisches Vorhaben vor: das Konzept zukünftiger kultureller „Stadtlabore" in Wien. Als eine „adäquate Antwort auf eine sich permanent verändernde und wachsende Stadt im 21. Jahrhundert", so Kaup-Hasler, sollen diese gleichfalls gezielt soziokulturelle Projekte mit einem hohen qualitativen Anspruch in den bevölkerungsstarken Bezirken initiieren und forcieren. „Partizipativ" solle dabei den sozialen Fragen unserer Zeit nachgegangen werden, sollen Begegnungen ermöglicht und Räume geöffnet werden – „soziale Räume, Erfahrungsräume, Möglichkeitsräume".

Die Stadtlabore sind mit 700.000 Euro dotiert und sollen von Juni bis Dezember 2019 in den bevölkerungsstarken Bezirken durchgeführt werden.

Genauere Angaben zu den Stadtlaboren sind noch nicht bekannt. Alle SHIFT-Projekte unter basiskultur.at/shift/

Buchrezension

Was das freie Theater bewegt

Von Selbstbestimmtheit und Herausforderungen der Generationenübergabe

Der Bundesverband Freie Darstellende Künste (BFDK) hat Ende September 2018 eine Bestandsaufnahme der professionellen freien Darstellenden Künste in Deutschland – unter dem Titel "Was das freie Theater bewegt" – herausgegeben. Ausgehend von der Darstellung der Positionierung der freien professionellen darstellenden Künste in der Theater- und Tanzlandschaft Deutschlands werden sieben wirkmächtige Mechanismen der freien Szene und die zwei wichtigsten Ziele im achten Fokuspunkt aus individuellen Positionen der Landesverbände und der Vogelperspektive des Bundesverbandes entwickelt.

Das freie Theater macht in der deutschen Tanz- und Theaterlandschaft mittlerweile einen großen Teil aus und steht, so Janina Benduski (die Vorsitzende des BFDK), gleichwertig neben dem Stadt- und Staatstheatersystem. Sie arbeitet nach dem Prinzip der Selbstermächtigung jenseits struktureller Notwendigkeiten institutioneller Systeme und steht für alternative, professionelle Formen ästhetischer Produktion. Die Trennung zwischen der freien Szene und Bühnen in öffentlicher Trägerschaft wird in Deutschland in individuellen Biografien zunehmend geringer; dennoch findet sich auch dort immer noch – und immer wieder – das Denken, freies Theater sei ein „Phänomen einer vermeintlichen Übergangsphase“ von Künstler_innen am Anfang ihrer Karriere und nicht, wie in den realen Lebenswelten der freien Künstler_innen häufig der Fall, eine selbstbestimmte Entscheidung, freies Theater zu machen.

Zentral beleuchtet werden die Stärken der freien darstellenden Kunstszene:

* die Vielfalt der freien darstellenden Künste hinsichtlich ihrer Themen, künstlerischen Formate und Arbeitsweisen

* der Verweis auf zukunftsweisende Kooperationsformen durch Bündnis- und Netzwerkbildung und die Entwicklung von Solidaritätsmodellen

* die Erprobung und Gestaltung kultureller Bildung – und damit, neben der zentral im Mittelpunkt stehenden Kunstproduktion, die Mitwirkung an der Erreichung wichtiger gesellschaftspolitischer Ziele – weit über die Bevölkerungsgruppe von Kindern und Jugendlichen hinaus

* das Erreichen von Menschen in urbanen und in ländlichen Räumen, und damit auch das Eingehen auf verschiedenste Bedürfnisse

* die Auseinandersetzung mit aktuellen gesellschaftspolitischen Themen, die interdisziplinäre Vernetzung der Diskurse und deren niedrigschwelliger Zugang

* die aktive Reflexion und Entwicklung nachhaltiger Modelle des Generationenwechsels

* die fundierte Beteiligung an aktueller Kulturpolitik

Begleitet wird all das von Best-Practice-Modellen – wie dem Hybride Programm in Nordrhein-Westfalen, das interkulturelle Projekte bündelt, fördert und vermittelt und mehr als produktionsorientierte Projekte erlaubt; dem Festival Favoriten, das die Wichtigkeit von Formaten deutlich macht, die nach außen eine Erkennbarkeit der Szene in ihrer Diversität herstellen – aber auch von der Reflexion über Status Quo, Hürden und Zukunftsvisionen.

Letzter Themenkomplex ist die Arbeitssituation der Akteur_innen. Wie in Österreich lautet der Befund: Die freien darstellenden Künste brauchen eine praxisnahe Förderung mit möglichst wenig Verwaltungsaufwand (auch, weil dieser zumeist ohne zusätzliche Finanzierung geleistet werden muss), „auskömmliche“, also faire, soziale Rahmenbedingungen, die ihrer täglichen professionellen Praxis gerecht werden. Als einen wichtigen Schritt hat der BFDK bereits im Jahr 2015 ein Honoraruntergrenzen-Modell entwickelt und mittlerweile auf 2.490 €/Monat für über die Künstlersozialkasse versicherte Künstler_innen und auf 2.875 €/Monat für alle anderen aktualisiert. Eng verbunden mit diesen Honoraruntergrenzen ist immer die Erinnerung, dass es sich hier um UNTERGRENZEN handelt. Die Formulierung klarer Zahlen hängt mit dem Versuch zusammen, unter den Akteur_innen der freien Szene und bei kulturpolitisch Handelnden Bewusstsein herzustellen, und natürlich auch mit der Forderung nach finanzieller Mittelerhöhung.

Die Notwendigkeit eines Paradigmenwechsels in der Förderlandschaft, „der dem Potenzial der Szene“ gerecht wird, mehr Kontinuität für mehr Künstler_innen und nicht nur produktionsorientierte Förderung mit sich bringt, wird durch "Was das freie Theater bewegt" jedenfalls klar verdeutlicht.

Bundesverband Freie Darstellende Künste:
Was das freie Theater bewegt. Berlin, Dezember 2017.
Online zu finden unter https://darstellende-kuenste.de

Premieren

16.12.2018
Rumpelstilzchen
Theater Forum Schwechat
01 707 82 72

17.12.2018
PCCC #8: 2018 – ANY GOOD?
Denise Bourbon und Josef Jöchl
WUK performing arts
www.wuk.at

19.12.2018
Imperium
Jan-Christoph Gockel
Schauspielhaus Wien
www.schauspielhaus.at

21.12.2018
Die Schneekönigin
a.gon Theater GmbH
Stadttheater Wels
07242 235 7040
vas@wels.gv.at

22.12.2018
Ordnung/Unordnung
Toihaus Theater Salzburg
www.toihaus.at

27.12.2018
Taxi-Taxi
Theater Center Forum
01 310 46 46
kassa@theatercenterforum.com

31.12.2018
Ganz Kerle
Gerald Pichowetz
Gloria Theater
01 278 54 04
floridsdorf@gloriatheater.at

23.01.2019
BÖSE FRAUEN
Rabtaldirndln
Kristallwerk Graz
www.kristallwerk.at

24.01.2019
ENDO
David Wampach
Tanzquartier Wien
www.tqw.at

28.01.2019
Chaos & Utopia
Töchter der Kunst
Theater Drachengasse
www.drachengasse.at

29.01.2019
ANSTOSS
Theater Arche
www.theaterarche.at

01.02.2019
Blab
Sonja Jokiniemi
Tanzquartier Wien
www.tqw.at

01.02.2019
and and
Lisa Hinterreithner
Tanzquartier Wien
www.tqw.at

02.02.2019
Ansichtssache
Benjamin Blaikner
Theater am Petersplatz
www.werk-x.at

05.02.2019
Boalous - Oscar,
Sierra, Tango
ANSICHT, Next Liberty & IYASA
Theater Drachengasse
www.drachengasse.at

03.03.2019
Spurwechsel XIV
Theater Drachengasse
www.drachengasse.at

04.03.2019
Ein Haus in der Nähe einer Airbase
Theater Drachengasse
www.drachengasse.at

06.03.2018
Das Milchgeschäft in Ottakring
Theater Forum Schwechat
01 707 82 72

06.03.2018
Die Falle
Il vero teatro
Theater-Center-Forum
01 310 46 46
kassa@theatercenterforum.com

15.03.2019
OILinity
Kat Válastur
Tanzquartier Wien
www.tqw.at

21.03.2019
infectious
n ï m company
K3 Tanzplan / Kampnagel Hamburg
www.kampnagel.de

21.03.2019
Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne / Ausstellungseröffnung
kuratiert von Univ.-Prof. Dr. Andrea Amort
Theatermuseum Wien
www.theatermuseum.at

29.03.2019
Rosalia Chladek Reenacted
Theatermuseum Wien
www.theatermuseum.at

www.theaterspielplan.at

Neu Mitglieder der IG Freie Theater:
Gabriela Guadalupe Aldrete Hernandez, Wien; Jörg Bergen, Wien; Christine Bertl, Wien; Benjamin Pascal Blaikner (Theater Transversale, Theater der Mitte), Wien; Raphael Cisar, Wien; Lukasz Czapski, Wien; Rita Dummer (Das SchauSpielWerk), Wien; Veza Maria Fernandez Ramos (tears and drama), Wien; Anna-Sophie Fritz (Einhorn Produktionen), Wien; Beata Gerendas (Ensemble ohne Grenzen), Wien; Elke Hartmann, Innsbruck; Marianne Hollweger, Wien; Sabine Jenichl (kleiner theater, ohnetitel), Salzburg; Lisa Kärcher (DIE 2TE), Wien; Christian Keller, Wien; Sören Kneidl; Wien, Heike Kovacs, Wien; Felix Kreutzer, Wien; Saskia Lermer, Henndorf; Geraldine Massing, Wien; Dimitrij Muraschov, Wien; Marie Nest, Wien; Isabella Ošaben, Korneuburg; Tanja Peinsipp, Wien; Lena Pirklhuber, Wien; Christoph Rothenbuchner, Wien; Albana Sano, Wien; Barbara Schachner (EVOLVE Theater Company), Wien; Manuela Schwärzler, Lochau; Michaela Senn (TON / NOT, Theater praesent), Innsbruck; Teresa Simon, Wien; Sophie Benedikte Stocker (Handicapped Unicorns), Wien; Carina Thesak, Wien; Sara Trawöger, Linz; Christina Ugrinova, Wien; Laura Unger (Performance Brunch), Wien; Veronika Vitovec (tdu Wien – Theater der Unterdrückten), Klosterneuburg; Elizabeth Ward, Wien; Sophie Wegleitner (NESTERVAL/BLOOMBABYBLOOM), Wien; Özlem Yarin, Wien; Kristína Zátrochová, Wien; Alex Franz Zehetbauer, Wien

Impressum:
gift – zeitschrift für freies theater
ISSN 1992-2973
Redaktionsschluss 07.12.2018

Medieninhaberin, Herausgeberin, Verlegerin:
IG Freie Theaterarbeit, ZVR-Nr. 878992823
Gumpendorferstraße 63B, A-1060 Wien
Tel.: +43 (0)1/403 87 94
office@freietheater.at
www.freietheater.at

Redaktion:
Ulrike Kuner, Christian Keller, Maiko Sakurai, Julia Kronenberg
Layout & Bildredaktion: Julia Tabor www.kokostudio.eu

Offenlegung lt. § 25 Mediengesetz:
Blattlinie: Fachzeitschrift für Kulturpolitik, Diskurs,
Vernetzung im Sektor Darstellende Kunst.
Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht notwendigerweise
die Meinung der IG Freie Theaterarbeit wieder.

Vorstand: Katharina Dilena, Thomas Hinterberger, Martin Ojster, Sara Ostertag,
Charlotta Ruth, Sabine Reiter, Christina Scherrer, Claudia Seigmann (Obfrau)

Einzelverkaufspreis: € 5,- / € 2,50 ermäßigt für Studierende
Abos: € 20,- (Inland) bzw. € 25,- (Ausland) / € 10,- ermäßigt für Studierende
Erscheinungsweise: 4 Ausgaben pro Jahr

freie theater

WIEN KULTUR

Bundeskanzleramt

Euro 5,- / 2,50 ermäßigt für Studierende
P.b.b.
Verlagspostamt 1060 Wien
Zul. Nr. 09Z038334M

IG Freie Theaterarbeit
Gumpendorferstraße 63B
A - 1060 Wien