gift

zeitschrift für freies theater

02/2019

Inhalt

1 **Inhalt**

2 **Editorial**

forum

3 **Rückblick Symposium FREIE SZENE - FREIE KUNST 8./9.4.2019**

Guy Cools - a necessary, concrete utopia of equality and fair pay

9 **KUNST. SOZIAL. VERTRÄG-LICH. oder: die kontrakte der künstlerin**

Randolf Destaller

profil

11 **Porträt – Doris Uhlich**

Mit Texten von Wolfgang Kralicek und Bettina Masuch sowie einem persönlichen Gespräch

19 **Teil 6 der Serie: Kunst bezahlen**

Im Gespräch mit saft – Feministisches Theater- und Performancekollektiv

panorama

23 **Ein Festival wird erwachsen. 30 Jahre Imagetanz**

Jürgen Bauer

27 **WIEDER VON VORNE. wie Das andere Theater in Graz entstand und unermüdlich wurde**

Ein Versuch einer Rückführung von Ed. Hauswirth.

29 **Das Osterfestival Tirol – Eine Nische für internationale Performance- und Tanzkunst**

Christine Klein im Gespräch mit Hannah Crepaz

33 **Das Internationale Forum der Berliner Festspiele 2019 – Ein Erfahrungsbericht**

Alexandru Weinberger-Bara

35 **Teil 2 der Serie: panorama.international**

Mira Todorova – A brief outline of the Bulgarian Independent Performing Arts Scene

prospekt

40 **Update EAIPA - European Association of Independent Performing Arts**

41 **Stadt Salzburg – Probenzentrum Rauchmühle**

42 **Schiefe Optik beim geplanten Klagenfurt Festival. Ein Statement der IGTTP Kärnten / Koroška**

43 **Burgenländische Tanztage in Eisenstadt**

45 ***Performing Community: Utopie-Projekt 2019**

47 **36. Heidelberger Stückemarkt**

49 **Rezension: Timo Niermann "Collaborating Backstage"**

51 **Rezension: "Wachgeküsst – 20 Jahre Kulturpolitik des Bundes: 1998-2018"**

52 **Premieren**

53 **Impressum**

Titelbild: Doris Ulrich © Andrea Salzmann

Eine aufregende, anregende Saison 2018/2019 neigt sich dem Ende zu. Viel ist in dieser Zeit geschehen, vor allem auf den ‚großen' Positionen / Institutionen gibt es neue Namen und Gesichter und ändern sich Programmierungen, künstlerische Ausrichtungen und Konzepte. Noch spüren wir wenig Auswirkungen auf die Freie Szene und deren Einbindung, aber erste Kontaktaufnahmen finden statt oder sind aktiv in Planung. Wir halten Euch auf dem Laufenden und beobachten die Möglichkeiten für die Akteur_innen der Freien Szene sehr genau.

Was sich allerdings bereits auf kulturpolitischer Ebene geändert hat ist der Austausch und die Kommunikation mit den handelnden Personen der Stadt Wien. Das Symposium FREIE SZENE – FREIE KUNST am 8./9. April 2019 zum Thema ‚Gerechte Bezahlung' fand auf Initiative der Kulturstadträtin statt und wurde von den IGs in Wien gemeinsam konzipiert und gestaltet. Eine Dokumentation liegt vor und ist auf www.freietheater.at erhältlich. Die Ergebnisse umzusetzen und v.a. Honoraruntergrenzen bei Förderungen durch die öffentliche Hand zu etablieren ist nun ein konkreter Auftrag an die Kulturpolitiker_innen; wir begleiten diesen Prozess aktiv und haben zur Umsetzung ein Pilotprojekt vorgeschlagen.

Auch auf Bundesebene / Bundesländerebene gibt es Hoffnung: Das IG Netz, mit welchem seit 1991 Sozialversicherungsbeiträge für angestellte Künstler_innen (bei Vereinen, kleinen Theatern, Companies) bezuschusst werden, wurde allen Landeskulturreferent_innen präsentiert und dessen Bedeutung hinsichtlich der sozialen Absicherung der Künstler_innen eingehend dargestellt. Es bedarf dringend einer Mittelaufstockung des IG Netzes, und die Bundesländer sind eingeladen, sich endlich zu beteiligen. Die Signale waren mehrheitlich bereits sehr positiv, aber bitte setzt Euch aktiv für eine Beteiligung Eurer Bundesländer am IG Netz ein! Das Geld kommt schlussendlich den Künstler_innen, also Euch, zugute. Denn: Anstellungen bedeuten eben vor allem eine soziale Absicherung.

Und damit wünschen wir einen schönen, erfolgreichen, inspirierenden Sommer 2019 – und viele viele Ideen.

Ulrike Kuner und das Team der IG Freie Theater

Freie Szene

Freie Kunst

Internationales Symposium FREIE SZENE - FREIE KUNST 8./9.4.

A necessary, concrete utopia of equality and fair pay
Eine notwendige, konkrete Utopie der Gleichberechtigung

Guy Cools

„You are an artist and that means: you don't do it for the money. That is what some people think. It is a great excuse not to pay for all the things you do. So what happens is that you, as an artist, put money into projects that others will show in their museum, in their Kunsthalle, in their exhibition space, in their gallery. So you are an investor. You give loans nobody will repay you. You take financial risks. You speculate on yourself as an artistic asset. You are a trader. You cannot pull all your money into one kind of artistic stock. So you diversify your activities. You manage the risks you take. You would say it differently. I know. You say you suffer from a gentle schizophrenia. You have multiple personalities.“

(Ina Wudtke-Dieter Lesage, A Portrait of the Artist as a Worker (rmx.), 2006, quoted in Kunst, p. 134)

Eine ausführliche Dokumentation des Symposiums ist auf www.freietheater.at erhältlich

The symposium *Freie Szene, Freie Kunst. Soziale Gerechtigkeit. Fair Pay. Konkrete Strukturen und Ideen für Wien*, organized by the different IGs on the initiative of the Stadträtin für Kultur und Wissenschaft, Veronica Kaup-Hasler, started with two examples of individual stories. Both were Berlin-based artists, since the symposium focused on, amongst other things, best practices from Berlin in order to inspire the local, Viennese context. Both had to diversify their artistic practice and the resulting forms of labor to the extreme in order to survive as described in the above quote from the film *A Portrait of the Artist as a Worker (rmx.)* Both were women, underlining that the call for fair pay of the Viennese independent art scene is similar and has been preceded by the ongoing, feminist struggle for gender equality in the work place.

What was different to both stories and quite remarkable was that the work of Ina Wudtke dated already from 2006, more than 10 years ago, and well before the financial crisis of 2008. And the other of the artist Helke Sanders, with which the Slovenian scholar Bojana Kunst started her key note speech, dated even from 1978. They both illustrate that the problems the symposium addressed are much older and more ingrained than we actually imagined.

Using the fictional documentary, *Redupers Die Allseitig Reduzierte Persönlichkeit (1978)*, by the German artist Helke Sanders as an introduction, Bojana Kunst adequately proved that today's problems go far back: how our subjectivity has become more and more scattered or even schizophrenic (to use Wudtke's terminology); how the borders between labor and the private have been completely erased; how more and more people have to work and live in precarious conditions.

In the film Helke Sanders performs her own alter ego, Edda, a young, independent, single mother who in pursuing her ideals of living an 'emancipated good life' as an artist, finds herself in the opposite - that is the exhausting struggle to survive the precarious conditions her life choice implies.

"It certainly means nothing good for the life of the protagonist Edda; the economic reality of self-employment, seen as emancipating to start with, seems to have a devastating effect upon her life. Edda is barely capable of fulfilling her numerous obligations; her daily life and relationships are disintegrating, she feels guilty and her working life is taking over every dimension of her being. (…) In the daily life of the artist and activist, the desire for political, feminist and cultural self-sufficiency becomes the exact opposite."

(Kunst, pp. 147-148)

Kunst not only creates a link between the past and the present but also underlines that these 'individual stories are a collective one' and that the 'personal is always political'. Wudtke's, Sanders' and our own feelings of incapacity are not individual problems. They are a structural, cultural and political problem because there is a lack of 'infrastructure' to support these alternative models of living, with 'infrastructure' not only being defined as the material and financial conditions, but also as new, collective ways of gathering, collaborating and taking care.

Fotos © Lorenz Seidler und Patrick Trotter

The title of the second contribution by Yvonne Gimpel, director of IG Kultur Österreich, *Von der Utopie des Möglichen*, introduced the notion of utopia, which I am also using in the title of this article. She started her presentation with the question if fair pay for artists really is a utopia, given the overall bad figures, not only in Austria but everywhere else in Europe. To make that utopia possible, or in the Blochian sense concrete, she introduced a vision in 10 steps, similar to the 11-point program (see also: *https://www.koalition-der-freien-szene-berlin.de/*) that guided the developments in Berlin and that would be discussed later by several of the invited German guest speakers such as Thomas M. Stuck (Netzwerk freier Berliner Projekträume), Zoe Claire Miller (bbk – berliner bildende künstler_innen) and Janina Benduski (Bundesverband Freie Darstellende Künste Deutschland).

The latter gave a good overview of how the Berlin free scene successfully implemented the minimum salary standards and used this to negotiate a substantial increase of the overall budget. But she also admitted that it has been a long, still ongoing process of more than ten years. And the first requirement to give this process a real chance, was the collaboration and solidarity between all the partners, across the borders of the individual disciplines and their specific issues.

The symposium was followed the next day by a series of working groups in which the different IGs and disciplines tried to translate the insights of the symposium into concrete action points. IG Freie Theater and performing arts took inspiration from the Berlin example. Their main priority at this moment is the recommendation for minimum salaries, which are automatically applied in the calculation model for the payment levels in the funding applications, which in its turn will imply an increase in the overall funding budget to support this.

Benduski also introduced the principle of 1/3-2/3: whenever you speak publicly or go into dialogue with politicians, talk maximum 2/3 of the time about your own projects and issues and use at least 1/3 of time to address the shared problems of the whole scene.

Having been part of the generation that created the support systems for the artists of the so-called Flemish wave from the 1980s onwards, I remember we successfully used a similar principle, which Hugo De Greef, the founding director of Kaaitheater in Brussels would describe as 'we always fight together to make the cake bigger and only afterwards we discuss how to divide it'.

As the day went on, these two main principles were repeated time after time by different speakers:

1. *It requires collaboration and solidarity between all the partners, eventually even across the borders of the artistic community as such, into other communities and professions that have to work and live in similarly precarious conditions.*

Fotos © Lorenz Seidler

The artistic interventions that accompanied the discussions further highlighted the importance of collaboration and the collective. The female artist collective Club Fortuna worked the whole day in the foyer of Gartenbaukino to build a giant jenga tower, 'reaching higher and higher' and the Wiener Beschwerdechor showed a short video, Krampfhaftes Grinsen, where the emotions of the individual were magnified and supported by the group.

2. *To make the utopia possible, it will be a slow, long, one step at the time, process, which the German philosopher, Ernst Bloch adequately described as 'concrete utopia'. Not only has the reality to change in the direction of the ideals we are striving for, but we also have to allow these ideals to be influenced by reality.*

In a previous contribution to gift, the Flemish sociologist Pascal Gielen and I already described how the so-called 'civil sequence' of social change has to de-privatize the individual problems by making them public, sharing them and bringing them to a collective and structural level. "Political activism can only be successful if it achieves structural change. Alternative social, political models must therefore be distributed and shared, and this requires a common space in which the effectiveness of alternative forms of self-organization can be demonstrated. (…) It is only when actions take place on a political and legislative level that sustainable reform may take place and social and economic problems can be addressed in a sustainable way." (Cools, Gielen, 2018, p. 11)

Both the journey of this day from the examples of Heike Elbers and Ina Wudtke to the round-up of Anna Mendelssohn and the final round table and a similar, longer journey from the creation of Wiener Perspektive in the summer of 2017 to this symposium, illustrate this process. They are all necessary steps to realize a 'concrete utopia' of equality and fair pay.

In her round-up, Anna Mendelssohn, one of the most charismatic and successful performers of today's Viennese free scene, (re)mixed an associative string of quotes taken from the different contributions with her own, autobiographical stories. She acknowledged how she still recognizes herself in the figures of Helke Sanders and Ina Wudtke and how her own story still resembles that of her mother.

The gender inequality, the inequality between people in employment and with a freelance status, the inequality between people working in the institutions of high culture and in the free scene, they all resemble each other in a way that people with equal education, equal skills and equal jobs receive substantial differences in payment and social security support. Would two teachers who have an identical degree, the same years of experience and who teach exactly the

same courses to the same age groups of students accept being paid different salaries, only based on how old the school buildings are in which they are teaching? It feels that the inequality in the arts is based on such random principles. Meanwhile, the Viennese free scene itself is also more than 50 years old.

Guy Cools

Dramaturg
Vienna, April 2019

Post Script:
I could finish my report of the symposium here, but the final questions from the audience seemed to open another Pandora's box, which has been adequately described by David Graeber in *The Utopia of Rules (2015): how the increasing bureaucratization has become completely dysfunctional and how this installs the status quo and prevents change. "Bureaucratic knowledge is all about schematization. In practice, bureaucratic procedure invariably means ignoring all the subtleties of real social existence and reducing everything to preconceived mechanical or statistical formulae. Whether it's a matter of forms, rules, statistics, or questionnaires, it is always a matter of simplification." (Graeber 2015, p. 75). The latter isn't only a problem of the arts scene, but also of society at large. It was a reminder of Kunst's opening statement that the need for a supportive 'infrastructure' is not only a financial one. (10 500)*

Bibliography: Cools, Guy and Pascal Gielen, Counteracting Movements. Precarious Labour and Civil Action in the Viennese Art Scene, in gift, 03/2018, IG Freie Theaterarbeit.
Graeber, David, The Utopia of Rules. On Technology, Stupidity and the Secret Joys of Bureaucracy. Melville House, 2015.
Kunst, Bojana, Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism, zero books, 2015

KUNST. SOZIAL. VERTRÄG-LICH.

oder: die kontrakte der künstlerin

Randolf Destaller

Es soll vorkommen, dass die linke Hand nicht weiß, was die rechte tut, und mehr als einmal hat eine öffentliche Stelle, die Kunst fördert, eine Norm unerwähnt gelassen, deren Einhaltung eine andere öffentliche Stelle gleichwohl überprüft. Das weitgehende Unterbleiben solcher Überprüfungen in der Vergangenheit hat vor allem in der Sozialversicherung zu derart unauflösbaren Widersprüchen geführt, dass eine Rückkehr ins Schwamm-drüber-Zeitalter nicht empfehlenswert erscheint. Besser ein kurzfristiger Schreck und ein mittelfristiger Nutzen, als eine langfristige Unsicherheit, die über der künstlerischen Arbeit lastet.

Unausweichlich findet die Erwerbsarbeit in unserer Gesellschaft auf der Grundlage von Verträgen statt. Nur Sklaven und Beamte sind davon ausgenommen. Jede Vertragsart hat dabei ihren wahren wirtschaftlichen Gehalt, das bedeutet: Ein tatsächlich gelebtes Austauschverhältnis lässt sich unter einem rechtlichen Begriff zusammenfassen und erzeugt die Rechtsfolgen, die dieser Begriff vorsieht.

Die für das Theater so wichtige Abgrenzung zwischen selbständiger und unselbständiger Arbeit, vor allem zwischen dem Werkvertrag und dem Arbeitsvertrag, hat dabei kaum enden wollendes Kopfzerbrechen, Haareraufen und Haaresträuben verursacht. Eine im Allgemeinen unstrittige Unterscheidung wurde im Besonderen zum gordischen Knoten.

Wer in Österreich die Definition des Arbeitsvertrags erfahren will, der hat es allerdings nicht leicht: Das Gesetz bietet einen Einzeiler, zu kurz, um aussagekräftig zu sein. Die Rechtslehre liefert eine mittellange Begriffsbestimmung,

antiquiert ausgedrückt und schwer auffindbar: Welche_r Kunstproduzent_in hat schon Theodor Tomandls „Wesensmerkmale des Arbeitsvertrages“ von 1971 im Regal stehen? – vielleicht in Zukunft ein paar mehr. Die Rechtsprechung schließlich löst aufgrund äußerst subtiler Anlassfälle grundsätzliche Rechtsfragen und erschafft so dreiundzwanzigzeilige, an Anwält_innen und Richter_innen adressierte Sprachkunstwerke, die zur Orientierung im künstlerischen Alltag nur bedingt geeignet sind; so geschehen durch den Obersten Gerichtshof 2007. Wollte man alle drei Definitionen mit jener Ausführlichkeit zusammenfassen, die ihrer durchschnittlichen Länge entspricht, so wäre das Ergebnis in etwa das folgende:

Ein Arbeitsvertrag entsteht, wenn jemand sich auf eine gewisse Zeit zur Arbeitsleistung für einen anderen verpflichtet. Der Vertrag ist vor allem durch die wirtschaftliche und persönliche Abhängigkeit des Arbeitnehmers gekennzeichnet, die sich in organisatorischer Gebundenheit, insbesondere an Arbeitszeit, Arbeitsort und arbeitsbezogenes Verhalten äußert. Dabei müssen nicht alle Merkmale der persönlichen Abhängigkeit gemeinsam vorliegen; entscheidend ist, ob sie ihrem Gewicht und ihrer Bedeutung nach überwiegen.

Im Überwiegen der Merkmale bleibt die Unsicherheit des Einzelfalls. Die IG-Broschüre „Vertragsverhältnisse im (freien) Theaterbereich“ bemüht sich redlich, diese Unsicherheit so weit wie möglich auszuräumen, durch Erklärungen, Rechts-quellen, Beispiele und die Veröffentlichung einer praktikablen, höchstrichterlichen Definition des Stückvertrags, gültig für Theater aller Art.

Im Gegensatz zum Arbeitsvertrag wird im Fall der anderen großen Vertragsform, des Werkvertrags, ein in sich geschlossenes Werk bestellt und geliefert – am Theater etwa ein Bühnenbild, ein Kostümbild, die Strichfassung eines Stücks oder die Aufführung eines Gastspiels. Die Herstellung geschieht im wahrsten Sinne des Wortes in Eigen-Regie. Statt einer Vertragsdauer gibt es einen Abgabe-, Fertigstellungs- oder Präsentationstermin. Mit einer kühnen Analogie könnte man sagen, dass die Werkverträge, die einer Theaterproduktion zuarbeiten, ein sternförmiges Verhältnis bilden: Die Strahlen berühren einander nicht, jeder verläuft eigenständig zur Mitte.

Die dritte Vertragsart, die für Theaterarbeit in Frage kommt, ist obskur und mit Berichten von schlechten Erfahrungen aufgrund unpassender Anwendung behaftet: der Gesellschaftsvertrag. Bei jener Arbeitsweise, für die er tatsächlich geeignet ist, wird er längst praktiziert: bei freien Produktionen mit Einnahmenteilung und ohne Subvention. Fanden sich Theaterschaffende gleichrangig zusammen, ohne dass einer „besetzte“, studierten sie einvernehmlich ein Stück ein, spielten sie es zu gemeinsam festgesetzten Terminen und teilten sie sich anschließend den Gewinn, so gründeten sie schon immer eine Gesellschaft bürgerlichen Rechts, auch wenn sie den Namen dieser Vertragsform gar nicht kannten. Die Tätigkeit als Gesellschafter_in ist hierbei eine Form der selbständigen Arbeit, es sei denn, eine_r der Gründer_innen tritt nicht nur als Organisator_in nach außen, sondern auch als Leiter_in nach innen auf. In diesem Fall verfehlen die Vertragsart und der wahre wirtschaftliche Gehalt einander, eine Scheingesellschaft entsteht, die ein Dienstverhältnis verschleiert. Um unser Bild von vorhin weiterzuführen: Die echte Gesellschaft bildet ein netzförmiges Verhältnis, bei dem jeder Knoten mit jedem Knoten verbunden ist, und es gibt keinen, bei dem alles zusammenläuft.

Im Fall subventionierter Projekte sind die wissenschaftlichen Meinungen zur Zulässigkeit einer Gesellschaftskonstruktion zweitrangig. Die Frage ist vielmehr, ob nach Auskunft der Rechtsabteilung einer fördergebenden Stelle das Einbringen der Subvention in eine Gesellschaft und das Ausschütten der kalkulierten Gage als Gewinn rechtswidrig wäre, oder auch nur unerwünscht.

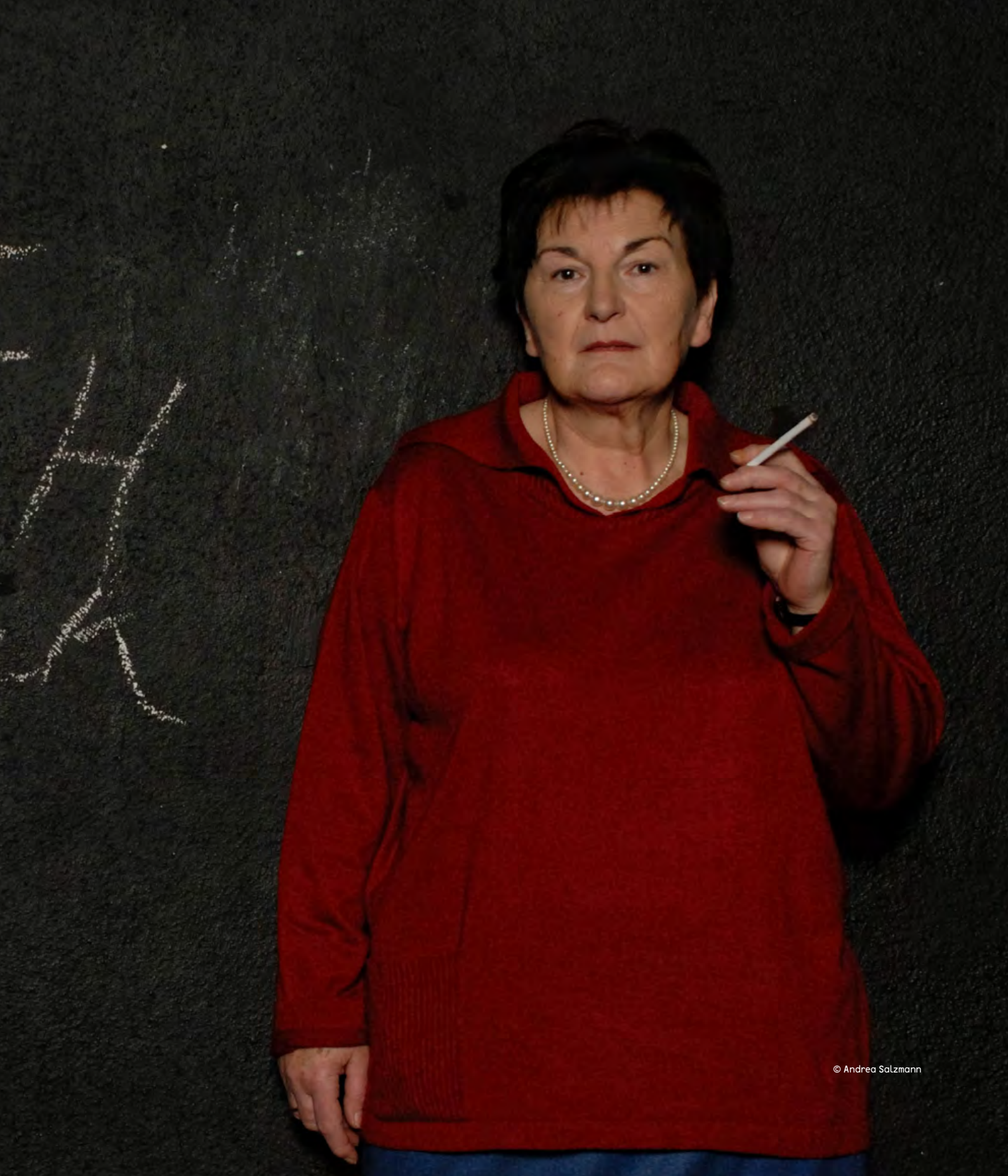
Wenn Realität und Vertragsform übereinstimmen, entfalten sich jene Rechte und Pflichten, die für die konkrete Arbeitsbeziehung maßgeschneidert sind. Ein Vertragsverhältnis auf das Prokrustesbett einer falschen Vertragsform zwingen zu wollen, kann hingegen nur schiefgehen – denn so wie wir uns und einander betten, so liegen wir...

profil

More than Doris

Die Choreografin Doris Uhlich unternimmt in ihren Stücken Versuche am lebenden, unperfekten, nackten Körper.

Wolfgang Kralicek



© Andrea Salzmann

Ende Mai dieses Jahres hat Doris Uhlich im Theatermuseum nochmals ihr Stück „Spitze“ gezeigt, mit dem sie elf Jahre zuvor ihren Durchbruch hatte. In „Spitze“ steht die oberösterreichische Tänzerin und Choreografin zusammen mit der früheren Staatsopern-Primaballerina Susanne Kirnbauer (und dem zum Zeitpunkt der Premiere noch aktiven Volksopern-Solotänzer Harald Baluch) auf der Bühne.

Für beide Tänzerinnen stellte die Aufführung eine echte Herausforderung dar: Kirnbauer war davor zwanzig Jahre nicht mehr in Spitzenschuhen gestanden, und die zur Entstehungszeit 31-jährige Uhlich hatte überhaupt erst für das Stück mit dem Spitzentanz angefangen. Obwohl die beiden tänzerisch von verschiedenen Planeten kommen, begegnen sie sich in „Spitze“ auf Augenhöhe. Was sie an diesem Abend verbindet, ist ihre Unsicherheit: Die eine kann noch wenig, die andere kann nicht mehr wie früher. Anfangs trägt Kirnbauer hochhackige Stiefeletten, später schnürt sie sich doch noch die Ballettschuhe an die Füße. Der Versuch, das Gewicht auf die Zehenspitzen zu legen, gelingt nicht gleich; aber wenn Kirnbauer dann wenigstens ein paar Schritte lang ins Schweben kommt, entspannen ihre Gesichtszüge sich zu einem befreiten Lächeln. Uhlich wiederum tritt gegen Ende der Vorstellung todesmutig zu Pas de deux mit dem Ballettprofi Baluch an.

Ravemachine © Peter-Empl

Es habe ihm imponiert, sagt Harald Baluch über Uhlich, dass eine über 30 Jahre alte Tänzerin mit dem Spitzentanz anfängt und keine Parodie im Sinn hat. Nicht, dass Doris Uhlich humorlos wäre, ganz im Gegenteil. Aber wenn sie etwas macht, dann meint sie es ernst – und das merkt man dann auch. Die strengen Codes des Balletts etwa werden in „Spitze“ zwar mit leiser Ironie, aber auch respektvoll unter die Lupe genommen. Vertieft hat Uhlich die Auseinandersetzung mit dem Thema vier Jahre später in „Come Back“ (2012), an dem neben Susanne Kirnbauer vier weitere Ballett-Pensionistinnen mitwirkten. An einer Stelle werden Ausschnitte aus Interviews eingespielt, die Uhlich mit den Tänzerinnen geführt hat. „Tanz ist eine stumme Kunst“, sagt Kirnbauer, „deshalb gab es ganz selten ein Wort zurück.“

Perfektion, wie sie im Ballett um fast jeden Preis angestrebt wird, ist nicht Uhlichs Thema. Unperfekte Körper interessieren sie viel mehr – ihr eigener, zum Beispiel. Dass sie nicht den Körper einer Tänzerin hat, hörte sie schon als elfjähriges Mädchen, das in der örtlichen Musikschule einen Kinderballettkurs belegte. „Du möchtest zu tanzen beginnen?“ meinte Uhlichs Klavierlehrerin. „Mit deiner Figur?“ Ähnliches bekam sie später bei der Aufnahmsprüfung am Konservatorium in Wien zu hören, die sie erst im zweiten Anlauf schaffte; dazwischen inskribierte sie ein Jahr lang Sinologie. In ihrem Solo „Rising Swan“ (2010) hat Uhlich ihre Anfänge so zusammengefasst: „When I came to Vienna I had the vision to pass the audition for dance in the conservatory of Vienna. This did not happen. Then I started to study Chinese. And my grandmother told me to continue to study Chinese, because China will be important some day. China became important, I became a dancer.“

In dem mit einem Nestroy-Preis ausgezeichneten Duett „Ravemachine“ (2016) performte sie mit dem

körperbehinderten Choreografen und Theoretiker Michael Turinsky (Uhlich: „Sein Körper ist so schön taktlos“) und erklärte dessen elektrischen Rollstuhl zum Techno-Tool. In ihrem frühen Stück „und“ (2007) arbeitete sie mit einem Ensemble aus Seniorinnen und Senioren, für die es schon ein Ereignis war, wenn sie aus eigener Kraft aufstehen konnten. In „Uhlich“ (2011) ließ die Künstlerin sich von ihrer damals 66-jährigen Mutter vertreten, die davor noch nie auf einer Bühne gestanden war. Gertraud Uhlich schrieb das Wort „Tanzboden“ auf den Tanzboden, las einen Derrida-Text vor und sang „Rettet die Wale“ von Gustav. In diesen und anderen Stücken geht es Doris Uhlich darum, mit Einschränkungen umzugehen. „Wenn man sich an etwas abarbeitet und das auf der Bühne sichtbar wird, entsteht eine Gegenwärtigkeit“, hat sie ihre Arbeitsweise einmal beschrieben. „plötzlich ist dem bzw. der zuschauer_in nicht mehr wurscht, ob er oder sie da ist oder nicht. er bzw. sie wird zeuge eines versuchs.“

Auch wenn sie mit Sprache arbeitet, haben die Körper bei Doris Uhlich immer das letzte Wort. Besonders deutlich wurde das in „mehr als genug“ (2009), einem Schlüsselstück in ihrer Werkliste. In dem Solo stellte sie ganz explizit den eigenen Körper zur Diskussion. Sie zitierte einen Satz aus der ersten je über sie erschienenen Rezension, in dem ihr Körper als „üppig“ beschrieben wird. Sie rief live bei Freunden und Kolleginnen – darunter Susanne Kirnbauer und der blinde Musiker Otto Lechner – an, um mit ihnen über verschiedene Begriffe von Schönheit zu reden. Und sie brachte erstmals ihr Fett zum Tanzen: Uhlich puderte ihren nackten Körper ein und ließ dann, begleitet von Barockmusik, die Fettpölster schwingen.

Diese Erfahrung hat die Künstlerin so begeistert, dass sie sie weitergeben wollte. Im Workshopprogramm von Impulstanz leitete sie 2011 erstmals einen Kurs namens „more than naked“, in dem sie mit professionellen Tänzerinnen und Tänzern untersuchte, was Nacktheit auf der Bühne bedeutet, wie sie eingesetzt werden kann. Im Jahr darauf bot sie den Workshop erneut an, und mit den 20 Teilnehmerinnen und Teilnehmern dieses Jahrgangs erarbeitete sie das Gruppenstück „more than naked“, das 2013 bei Impulstanz Premiere hatte und zu Doris Uhlichs bisher erfolgreichster Arbeit werden sollte.

Nacktheit auf der Bühne, ist das überhaupt noch ein Thema? Erstaunlicherweise ja. Die Nacktheit, die Doris Uhlich in „more than naked“ feiert, hat weder etwas Schlüpfriges noch etwas Pathetisches. Stattdessen hat sie tatsächlich etwas Mitreißendes, es geht eine besondere Energie von der Aufführung aus. Wahrscheinlich liegt es daran, dass es so viele sind, die da – befeuert von Nackt-DJ Uhlich – auf der Bühne ihr Fleisch zum Tanzen bringen oder ihre Körper, Haut auf Haut, aneinanderklatschen lassen. Es geht hier nicht um nackt, es geht um mehr als nackt. Bei 20 nackten Körpern kann man schon fast von einer Bewegung sprechen.

Foto oben: Rising Swan
Foto unten: Mehr als genug
© Andrea Salzmann

More than naked
Foto oben: © Theresa Rauter
Foto unten: © Bernhard Müller

Doris Uhlich im Gespräch mit Ulrike Kuner

Liebe Doris, schon seit dem Beginn deiner Karriere ist Dir das Bild eines normierten Körpers ein Widerstand gewesen. Deine erfolgreichsten Arbeiten konzentrieren sich explizit auf Körper und deren diverse Gestaltformen und Dynamiken. Auch jetzt bist Du zur Biennale in Venedig mit "Every Body Electric" eingeladen worden. Was interessiert Dich so sehr an der Arbeit auf der Bühne mit unterschiedlichen Körpern und inwiefern schaffst Du jeweils eigene (Bühnen-)Werke für sie? Generell, was interessiert Dich so sehr an Körpern?
Für mich ist der Körper ein energetisches und sozial- wie individualgeschichtlich geprägtes Epizentrum unseres Daseins. Ein Mensch ist ein wandelndes Körperarchiv, der Körper ist ein Einlagerungssystem, die Haut keine undurchlässige Mauer. Ich lagere meine Biografie in meinen Körper ein, und auch die Biografie der Welt. Die Vibrationen der Gegenwart und ihre Ereignisse politischer, gesellschaftlicher, wirtschaftlicher und kultureller Art schreiben sich ein.

Ich begegne gerne Menschen mit unterschiedlichen Biografien, mit unterschiedlichen Körpern, weil mich die Frage interessiert, was unser Denken, unseren Körper, seine Gestik, seine Beschaffenheit prägt. Ich gehe mit Leidenschaft in Prozesse hinein, in denen Konformität, unbeweglich scheinende Systeme und Schönheit hinterfragt werden. Bühne soll eine offene Welt sein, in der unterschiedliche Menschen existieren. Ich suche nach Kunst, die im Archiv der anwesenden Zuschauer_innen anklopft und neue Sortierungsvorgänge im Denken über Menschen und über Themen auslösen kann.

Wie entwickeln sich Deine Stücke, wie sehr verfolgst Du im Konzeptions- und Probenprozess eine inhaltliche Idee bzw. wie definierst Du die Dramaturgie Deiner Stücke?
So unterschiedlich meine Projekte sind, so unterschiedlich sind die Herangehensweisen sowohl in der Konzeptionsphase als auch im Entstehungsprozess. In der Konzeptionsphase schreibe ich viele Ideen und Assoziationen auf, es wuchern rhizomartig Gedankengänge, die ich in meiner Phantasie betrete und dort versuche, Bewegungen, die es noch nicht gibt, zu visualisieren. Es entstehen auch oft Emotionen und Gefühle, die ich speichere, um ihnen dann im Probenprozess nachzuspüren. Im Proberaum beginnt die praktische Umsetzung, diese hat eine andere Logik. Die Praxis und die Theorie geben sich dann die Hände. Wenn ich choreografiere und nicht selbst Performerin bin, spüre ich Momente auf, die mich körperlich treffen und mich beim Zuschauen, auch wenn ich sitze, mental bewegen bzw. Zellen im Körper in Bewegung versetzen. Die Dramaturgie meiner Stücke entsteht entweder aus einer Dramaturgie der Energie, aus praktischen Gegebenheiten wie Erschöpfung und Aufladung, Aktion und Pause, oder es gibt Projekte, die sehr bewusst konzeptionell gesetzt sind im Aufbau. Die Herausforderung ist, die individuelle Dramaturgie für jedes Projekt zu finden.

Wie unterschiedlich fühlen sich für Dich Stücke an, bei denen Du selber (solo) agierst – und wenn Du mit und für Gruppen arbeitest? Wie anders verläuft der Arbeitsprozess?
Wenn ich mit einer Gruppe arbeite, bin ich in einer anderen Wahrnehmung. Ich arbeite ohne Kamera, ich nehme mit meinen Augen, meiner Anwesenheit das entstehende Material wahr und auf. Nach einem Probentag mit einer Gruppe habe ich ganz andere Bilder im Kopf als wenn ich selbst performe. Bin ich selbst körperlich am Recherchieren, sind es andere körperliche Erinnerungen. Ich bin glücklich, dass ich beides mache – sowohl Interpretin meiner eigenen Arbeit bin als auch Choreografin „von außen“, ich erlebe einen lebendigen künstlerischen Prozess. Ich liebe es, mit Gruppen zu arbeiten und mich auf Menschen einzulassen und Potenzial gemeinsam zu entdecken. Ensemblearbeit ist eine Arbeit mit sich selbst und mit sich selbst in Verbindung zu anderen Menschen. Das Leben ist kein Solo, das Leben ist für mich ein Ensemblewerk. Ich erlebe gerne ein Teilen, Übertragen und Transformieren von Energien, ein solistisches und gemeinschaftliches Öffnen von Wahrnehmungsbegrenzungen und Fragestellungen.

Wie sind Deine Erfahrungen auf internationalen Bühnen? Unterscheidet sich ein Publikum je nach Land? Wie erlebst Du die Reaktionen auf Deine Arbeiten?
Im Großen und Ganzen erkenne ich keinen Unterschied zwischen lokalem Publikum und internationalem Publikum. Das Publikum, das zeitgenössischen Tanz anschaut, ähnelt sich. Es sind Menschen, die sich gerne Projekte jenseits des

Foto oben: Every Body Electric © Fabian Heublein
Foto mitte: ©TheresaRauter
Foto unten: SPITZE © Andrea Salzmann

Mainstreams ansehen. Die Reaktionen sind so vielfältig wie auch Menschen vielfältig sind. Ich erinnere mich an die Performance „more than naked“ bei einem Festival in Jerusalem. Dort haben schon im Vorfeld in den Medien Diskussionen begonnen, warum das Stück eingeladen wurde. Das Publikum, das in der Performance war, war sehr motiviert, das Stück zu sehen, ihre Anwesenheit im Theater war für sie ein politisches Ja für eine Körperlichkeit in der Kunst jenseits religiöser Zwänge. Es gibt bestimmte Themen, die in bestimmten Kulturen eine andere Brisanz haben.

Welche Bedeutung hat Musik für Dich und Deine Arbeiten? Gerade auch in der Zusammenarbeit mit Boris Kopeinig?
Musik hat unterschiedliche Bedeutungen für mich in den jeweiligen Projekten. In der Beschäftigung mit elektronischer Musik, die interessanterweise von Kraftwerk "electronic body music" genannt wurde, um die körperliche Wirkung elektronischer Sounds zu beschreiben, interessiert mich die Vielfältigkeit der Sounds, ihr Energievolumen, ihre Körperlichkeit und die Möglichkeit, dass man Sounds unendlich lange mischen kann. Musik und Sound sind für mich Körper im Raum. Es sind Klang-Körper, die sich in den Luftmolekülen einlagern, sich ausbreiten. Sound kann man schwer aufhalten, er weitet sich aus, soweit seine Schallwellen sich ausbreiten. Im Theater bedeutet das, dass er keine Grenze zieht zwischen Bühne und Zuschauerraum. Er kann die beiden Räume verbinden. Soundwellen können Körper berühren und Energieauslöser sein. Mit Boris Kopeinig habe ich einen Kollaborateur gefunden für viele Arbeiten, in denen der Beziehung von Form und Energie in einer Bewegung nachgegangen wird. Ich vertraue ihm, er kann sich einfühlen in künstlerische Prozesse, so war er z. B. in jeder Probe von „Every Body Electric“ und hat die Sounds für jede_n Performer_in in Zusammenarbeit mit ihr bzw. ihm ausgewählt. Für das letzte Stück „TANK“ haben wir gemeinsam die Konzeption gemacht.

Du unterrichtest gern ¬– und viel. Was reizt Dich am Unterrichten, was fasziniert Dich daran?
Ich unterrichte regelmäßig Kurse und auch Workshops in Österreich und international, für Menschen mit viel, wenig oder ohne Tanzerfahrung. Seit 2015 unterrichte ich auch am Max Reinhardt Seminar Schauspielstudent_innen. In Wien habe

ich Kurse aufgebaut, die es bereits seit 2001 gibt, es gibt Teilnehmer_innen, die bereits seit mehr als 15 Jahren bei mir tanzen. Wenn ich diese Kurse unterrichte, dann ist es wie ein „Nach-Hause-Kommen“, sie sind eine Konstante in meinem Leben. Ich schätze es sehr, mit Menschen gemeinsam über einen längeren Zeitraum den Körper zu erforschen. Für mich sind die Pädagogik und die Kunst ein Netzwerk, das sich aus unterschiedlichen (tanz-)biografischen und gesellschaftlichen Begegnungen verflechtet. Ich übersetze gerne meine künstlerischen Ansätze für unterschiedliche Menschen, das Übersetzen und Vermitteln präzisiert mich. Ich versuche in meinem Unterricht angstfreie Räume zu schaffen, in denen Körper sich jenseits ihrer alltäglichen Bewegung entdecken und Energiekanäle öffnen, die Tanz und seine stärkende, emanzipatorische Kraft spürbar machen. Wenn die Energie einer Bewegung wichtiger wird als die Form, erfährt man am ehesten, welche Motoren in den Zellen warten um gestartet zu werden.

Wo – und wie – möchtest Du in Zukunft arbeiten?
Ich möchte weiterhin meine Basis in Wien haben. Ich freue mich über ein interessiertes Publikum, ich bin sehr dankbar, dass ich finanziell gefördert werde und meine Arbeit machen kann. Es ist wichtig für mich, international meine Projekte zu zeigen, auch Residenzen im Ausland sind immer sehr bereichernd. Es klingt vielleicht pathetisch, aber ich habe eine sehr liebevolle, leidenschaftliche Beziehung zu meiner Arbeit, viel Respekt für die Leute, mit denen ich arbeite und die sich auf die Prozesse einlassen, mir vertrauen. Wenn nach Produktionen das Team zu mir sagt: „Doris, schade, dass es vorbei ist.“, dann bin ich auch traurig, dass es vorbei ist, aber gleichzeitig auch glücklich, weil der Prozess zwar oft anstrengend, herausfordernd war, aber auch menschlich. Es ist mir wichtig, dass das Feuer und die Leidenschaft, Kunst zu machen, weiterhin im Mittelpunkt meiner Antriebskraft stehen. Ich habe noch Visionen, die ich gerne umsetzen möchte. Es wäre schön, wenn ich mich mehr und mehr ihnen annähere.

Zum Schönsein verpflichtet?

Bettina Masuch

Unbestritten leben wir im Zeitalter der Selbstoptimierung. Heute ist jede_r ihres/seines Körpers Schmied. Das fängt beim Fitnessstudio und bei Diäten an und hört bei der Schönheitschirurgie und der Karbonfaserprothese auf. Bilder makelloser Körper beherrschen unseren Alltag. Wir haben nicht nur einfach einen Körper. Er wird zu unserem Objekt, das verschönert, tätowiert, gepierct, gelasert, gephotoshopped und verjüngt werden muss.

2016 eröffnete das tanzhaus nrw seine Spielzeit mit dem thematischen Schwerpunkt „Real Bodies“. Uns interessierte, warum Tanz für junge schöne Körper reserviert sein sollte und warum auch hier normierte Schönheitsideale zu gelten scheinen. Die Eröffnungsproduktion war „more than naked“ von Doris Uhlich. Auf der Bühne 20 nackte Menschen, die unter dem Motto „Mein Fleisch hat Spaß“ genau dieses gutgelaunt zum Tanzen bringen. Uhlich nahm hier die Körperlichkeit ohne Photoshop in den Blick und forderte uns auf, dasselbe zu tun. Dass zu dieser Vorstellung auch die Mitglieder eines Düsseldorfer Nudistenclubs nackt zur Vorstellung kamen, ist mehr als nur eine Anekdote.

Seither ist Doris Uhlich wiederholt im tanzhaus nrw gewesen; 2018 mit „Every Body Electric“ in der Reihe „Response-ability“, 2019 mit „Tank“ im Festival „Hi, Robot“. Doris Uhlich choreographierte auch hier radikal und ungeschützt die leibliche Existenz real existierender Körper, zeigte Rollstühle als Erweiterung des menschlichen Bewegungsspektrums und befragte unsere technikgläubige Obsession für Körperverbesserungen. In Zeiten von Botox-to-go hat das schon fast etwas Subversives.

Bettina Masuch

ist Intendantin des tanzhaus nrw in Düsseldorf / D.

Teil 6 der Serie: Kunst bezahlen

> „Das Theater bringt vorgegebene Strukturen mit sich, die auch in unseren Köpfen präsent sind. Daraus und davon weg wollen wir neue, eigene Wege finden“
>
> *saft – Feministisches Theater- und Performancekollektiv*

Im Gespräch mit saft – Feministisches Theater- und Performancekollektiv über das Theatermachen als eine Materialsammlung von Spezialist_innen, den Traum einer einjährigen Probenzeit und den Wunsch nach dem bedingungslosen Grundeinkommen in einer neuen Kunst- und Theaterwelt.

In welcher Form arbeitet ihr, wie kam es dazu?
saft versteht sich als Kollektiv und Plattform. Das Kernteam erarbeitet sich eine Idee, ein Konzept, und sucht nach Mitstreiter_innen für das Projekt. Inwiefern man sich da jetzt Regisseur_in oder Bühnenbildner_in nennt, ist erstmal egal. Am Anfang waren da Menschen mit verschiedenen Fähigkeiten und ähnlichen Interessen und Motivationen: Theater zu machen und sich in einen Prozess zu begeben, der sich von den Rahmenbedingungen der Stadttheater freimacht, Hierarchien aufzulösen, neue Formen der Zusammenarbeit und der Theaterarbeit zu erfinden, sich aneinander zu reiben und zu lernen.

Im Moment arbeiten wir als Co-Regie zu zweit, mit einer Bühnenbildnerin, einer Kostümbildnerin, einem Musiker, einer Produktionsleitung und fünf Schauspieler_innen. Wir versuchen die starre Theaterordnung aufzubrechen und viel gemeinsam zu entscheiden, zu denken, zu konzipieren. Es gibt die Aufteilung in Arbeitsbereiche, die aus den Fähigkeiten bzw. Interessen der Beteiligten entsteht. Jede_r hat in ihrem/seinem Bereich erst mal Entscheidungshoheit, arbeitet sich für sich selbst in das Thema ein, und kommt dann mit einer Materialsammlung zu den Treffen. Dann wird gemeinsam weitergedacht, sortiert, entschieden.

Der Pool der Leute ändert sich bei jedem Projekt. Wir interessieren uns dafür, Menschen mit verschiedenen Zugängen zum Theater zusammenzubringen, Tanzmenschen mit Absolvent_innen von klassischen Schauspielschulen, Laien und Professionelle. Dadurch verändert sich die Zusammenarbeit jedes Mal, wird sozusagen jedes Mal aufs Neue beim Machen erfunden. Grundsätzlich ist uns wichtig, mit flachen Hierarchien, Transparenz (v. a. auf finanzieller Ebene) und gegenseitiger Wertschätzung zu arbeiten.

Wie finanziert ihr euch?
Unser aktuelles Projekt ist durch verschiedene Subventionen und Förderungen finanziert, u. a. von der MA7 und verschiedenen Universitätsabteilungen. Dazu gab es ein Crowdfunding, um das restliche benötigte Geld aufzutreiben. Das bedeutet einen Haufen Formulare und vorgeben, zu wissen, was man tun wird – Dinge, die dem künstlerischen Prozess eher im Weg stehen.

Die verschiedenen Beteiligten im Projekt finanzieren sich über Nebenjobs, Studienbeihilfe, Kindergeld, einige haben auch das Privileg durch die Eltern unterstützt zu werden. In unserem Falle ist es leider nicht möglich, allen (oder auch nur jemandem) ein angemessenes Gehalt zu zahlen, um sich für die Probenzeit auf das Projekt konzentrieren zu können.

Wie oben erwähnt sind die Finanzen bei uns transparent – die Gehaltsunterschiede zwischen den Sparten sind minimal und betreffen Aufwand bzw. die Zeitspanne, in der jemand am Projekt mitgearbeitet hat.

Wie seid ihr derzeit organisiert?

saft ist ein eingetragener Verein. Die Grundidee ist das Kollektiv, das sich bei jedem Projekt um das Kernteam neu formiert, vergrößert, sammelt, je nach Finanzierung und Art des Projekts. Das Theater bringt vorgegebene Strukturen mit sich, die auch in unseren Köpfen präsent sind. Daraus und davon weg wollen wir neue, eigene Wege finden.

Ein wichtiger Beitrag war die Entscheidung für eine Produktionsleitung, die den Großteil der Organisations- und Kommunikationsaufgaben und teilweise die Funktion einer

Foto oben: Piano nobile

Dramaturgieposition einnimmt. Sie ist Auge von außen mit künstlerischem und theoretischem Mitspracherecht. Gleichzeitig können wir uns auf der Probe auf den Moment konzentrieren und haben nicht alles zu Erledigende im Kopf.

Die Plattform Slack dient als Austausch unsrer jeweiligen Materialsammlungen – Teile davon sind für die Performer_innen zugänglich, Teile sind nur für das Regieteam.

Unter welchen steuerlichen und rechtlichen Voraussetzungen arbeitet ihr?
Wir sind Student_innen und Freischaffende. saft ist ein nicht-bilanzierender Verein.

Für das Projekt haben wir eine Koproduktion mit dem Kosmos Theater. Alle Beteiligten sind vom Verein saft über ein Honorarnotenverhältnis beschäftigt.

In welcher Form arbeitet ihr mit anderen Künstler_innen bzw. Mitarbeiter_innen zusammen? Welche Personen sind involviert, und auf welcher Basis arbeitet ihr zusammen?
Vielleicht ist es vielmehr ein Pool an Spezialist_innen. Wenn ich eine_n Spezialist_in für Musik kenne, lade ich diese_n ein und sage: Magst du dich nicht mal mit dem Thema auseinandersetzen und was mitbringen? Genauso funktioniert das mit choreographischem Material oder Bildnerischem. Irgendwann hat man genug Material und genug Spezialist_innen versammelt, um mit diesem Material umgehen zu können.

Das Kernteam fungiert dann als Materialordnerinnen – was passt wo, was wird aussortiert, wo fehlt noch etwas.

Die einzelnen Bereiche haben dabei erst einmal völlige Autonomie. In einem zweiten Schritt versucht man sich auf ein gemeinsames Narrativ (im weitesten Sinne) des Abends zu einigen, die einzelnen Stränge zu verknüpfen. In „Haus gebaut, Kind gezeugt, Baum gepflanzt. So lebt ein Arschloch. Du bist ein Arschloch.“ war der Ausgangspunkt der Text, von dem aus auf konzeptueller und textlicher Ebene ein Chor dazugeschrieben wurde, auf körperlicher Ebene das Thema Nähe erkundet wurde, das im Text verhandelt wird, und auf Bühnenebene ein Selfstorage-Raum gebaut wird. Die Köpfe der jeweiligen Bereiche haben sich also aus dem Ausgangspunkt Text eine eigene Geschichte gebaut. Diese zusammenzuzimmern ist ein endloses Gespräch, manchmal ein Streit, immer ein Weiterkommen und Weiterdenken.

Wo arbeitet ihr?
Durch die erlangten Förderungen konnten wir uns einen Proberaum mieten. Ideal wäre ein eigener Proberaum, den gibt es leider nicht.
Wenn der Proberaum nicht verfügbar ist, arbeiten wir in Räumen der Akademie für Bildende Kunst, wo unsere Bühnenbildnerin studiert und ihr Atelier hat.

Viel der Konzeptions- und Textarbeit passiert zuhause und in Cafes.

Wie sieht ein Produktionsprozess für ein neues Stück aus – wie sieht der zeitliche Rahmen aus?
Wenn wir unser Ideal ausleben würden, würde der zeitliche Rahmen mehrere Monate für die Proben umfassen. Aber das ist im Moment nicht drin. Die Häuser und die Szene müssen und wollen liefern. Und danach richtet man sich dementsprechend, um gesehen, gefördert und gespielt zu werden.

Ich träume davon ein Projekt anzusetzen, das mindestens zwölf Monate Probenzeit hat.

Ob das dann jemals aufgeführt wird, ist wieder eine andere Frage.

Unser aktuelles Projekt „Haus gebaut, Kind gezeugt, Baum gepflanzt. So lebt ein Arschloch. Du bist ein Arschloch.“ haben wir vor einem Jahr angefangen zu planen. Das Prozedere mit den Fördergeldern nimmt erst einmal viel Platz ein, dann geht es darum sich eine Spielstätte zu suchen, ein Team zusammenzustellen. Das alles nahm ein gutes Jahr ein, bis wir konkret mit den Proben begannen. Für die haben wir aus finanziellen und zeitlichen Gründen den Rahmen von acht Wochen.

Unser letztes Projekt „Kostüme der Müdigkeit“ am Fabriktheater Zürich haben wir zwei Monate intensiv konzipiert und gleichzeitig geprobt, was ein sehr mühsamer, aber auch sehr lohnender Prozess war. Im Unterschied zum jetzigen Stück waren wir nicht nur Regieteam, sondern gleichzeitig Performer_innen. Das erste Projekt „Männer“, eine One-to-One-Performance, ging von Recherchen aus, die zu

Interviews führten. Mit dem gesammelten Material, dem Konzept und einem groben Ziel haben wir uns mit einem Performer zusammengetan, der dem ganzen eigene Recherchen und Gespräche hinzugefügt hat.

Wie viel Aufwand ist es, ein Künstler_innenleben zu organisieren?
Das Problem ist auch hier oft finanziell. Die meisten „Künstler_innen“ finanzieren ihr „Künstler_innenleben“ durch Nebenjobs, gerade in der freien Szene.

Als freischaffende Person (auch im nichtkünstlerischen Bereich, ich weiß nicht, was ein Künstler_innenleben ist oder ausmacht) verbringt man viel Zeit mit Eigenmanagement und Organisation der Infrastruktur: Geld, Raum, Arbeitsmittel.

Die Produktionsphasen sind von der Stadt und anderen Einrichtungen abhängig: wann sind die Fristen für Förderungen, wie sind die Spielpläne der Theater. Und wenn man dann im Falle von Theaterproduktionen an andere Menschen/Künstler_innen gebunden ist, ist das schon ein ständiges Hin- und Hergeschiebe von Zeiten und Kapazitäten.

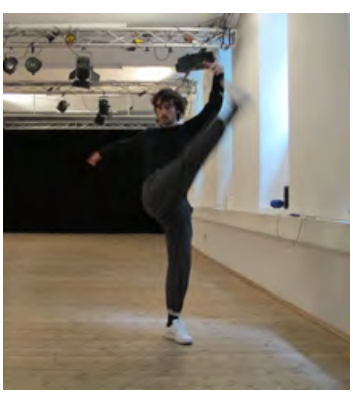
Was würde dir, was würde euch helfen?
Zeit, Fokus und das bedingungslose Grundeinkommen. Bedingungsloses Grundeinkommen: einerseits fällt der Stress weg, die Leute nicht anständig bezahlen zu können, andererseits die eigenen Geldsorgen; man kann seine künstlerischen Projekte fokussieren und priorisieren (aka Zeit und Fokus). Zeit, weil niemand mehr zusätzlich Lohnarbeit machen muss.

Infrastruktur: Proberäume (am besten gratis oder zu wenig Geld, am besten rund um die Uhr verfügbar, am besten mit Licht/Sound) z. B. in leerstehenden Lokalen, Geschäften, Wohnungen, Häusern; also koordinierte kollektive Zwischennutzung von unbenutzten Räumen.

Künstlerische Sozialkasse wie in Deutschland. Gratis staatliche Kinderbetreuung. Mehr Kassenplätze für Psychotherapie. Nicht nur für Künstler_innen.

Ein System, das weniger auf Leistung, Druck und Geld aufbaut – oder zumindest der Versuch, in der Kunst- und Theaterwelt auf ein antikapitalistisches, antineoliberales, antisexistisches, antirassistisches neues System hinzuarbeiten.

Wir versuchen mit unserer Arbeitsweise gezielt gegen das Bild vom leidenden, sich für die Kunst aufopfernden Künstler (sic), dem in der Überarbeitung das Beste rausgepresst wird, anzugehen. Tatsächlich ist es aber schwierig, sich dem ständigen Leistungsdruck zu entziehen.



panorama

Ein Festival wird erwachsen. 30 Jahre imagetanz

Jürgen Bauer

Hübsche Fische mit Flossen wie Segeln, die an wehende Tücher erinnern, in schillerndsten Farben. Diese wunderschönen Tiere zierten Plakate, Flyer und Werbemittel der diesjährigen Ausgabe des imagetanz-Festivals. Doch die Besucher_innen sollten sich vom Äußeren nicht täuschen lassen. Kampffische heißen die kleinen Wesen und diesen Namen tragen sie nicht zu unrecht. Die Fische – Männchen wie Weibchen – sind außerordentlich aggressiv und bekämpfen einander bis zum Tod, weshalb die beliebten Zierfische alleine gehalten werden sollten. Ein Sinnbild für die beim Festival präsentierten Choreograph_innen? Wunderschön anzusehen aber aggressiv, Einzelkämpfer mit besonderer Sorgfaltspflicht des Publikums? Es wäre ein zweideutiges, humorvolles Symbol für die gezeigten Werke. Doch wie sah die Realität denn nun wirklich aus?

30 Jahre imagetanz

Seit nun 30 Jahren hat sich das imagetanz-Festival auf die Fahnen geschrieben, neuen Positionen der choreographischen Kunst eine Bühne zu bieten. Schon als das brut noch dietheater hieß, war es Austragungsstätte dieses Nachwuchsfestivals. Dabei war die Zeit, in der das Festival gegründet wurde, geprägt von gesellschaftlichen Spannungen, die eine junge Generation Kunstschaffender reflektierte. So stand 1989 für die politischen Umwälzungen im europäischen Ostblock ebenso wie für das Massaker am Tian'anmen Platz. Genug politische Anknüpfungspunkte also in einem Jahr, in dem auch die Erfindung des World Wide Web die Wahrnehmung der Gegenwart verändern sollte. Wurde nun, dreißig Jahre später, an diese Entwicklungen und ihre weitgreifenden Implikationen angeknüpft? Gab es ein spürbares Beben, das die Geschichte mit der Gegenwart verbindet? Um es gleich vorweg zu sagen: Die heuer gezeigten Werke blieben – vor allem vor der Geschichte des Festivals – erstaunlich privat, die gesellschaftlichen Auseinandersetzungen wurden zwar häufig in Programmhefttexten behauptet, auf den Bühnen jedoch herrschte eine seltsame Ichbezogenheit, gegossen in Wohlfühlstimmung. Und dennoch bot das Programm, das Kurator Flori Gugger zusammengestellt hatte, mit 32 Veranstaltungen an 17 Spieltagen genug Überraschendes. Uraufführungen von lokalen Künstler_innen, internationale Gastspiele, Studiobesuche, Diskussionen und Partys standen auf dem Geburtstagsprogramm. „dancing 30 years ahead" war das Motto des Festivals, die Künstler_innen „suchen nach alternativen Strategien der Selbstermächtigung, reflektieren Alltagsrassismen, hinterfragen soziale Konventionen und beleuchten diese aus queer-feministischen Perspektiven", so hieß es.

Plakat © Jacques Brun
Foto links: Cat Jimenez und Maiko Sakurai Karner © Ina Aydogan

Herzt die Löcher

Das Festivalzentrum war heuer im Atelier Augarten im 2. Bezirk beheimatet, und das eindrucksvolle Areal bot einen tollen Rahmen für viele der Werke, schien sich jedoch auch auf die generelle Feel-Good-Stimmung der gezeigten Performances auszuwirken. Sympathisch wurde es gleich am 8. März, dem internationalen Frauentag, mit der österreichischen Erstaufführung „OH MY" des queer-feministischen Performancekollektivs Henrike Iglesias. „Pornografie als Strategie der Selbstermächtigung" war als Thema des Stückes angekündigt, tatsächlich ging es dann um witzige

Pornodrehs, es gab eine zu Adeles „Hello“ singende Vagina zu sehen und viele semiprivate Bekenntnisse zu hören. Das alles war vermutlich politisch gemeint, blieb aber doch in der Selbstbetrachtung hängen. Sehr freundlich und respektvoll trat es einem entgegen, humorvoll und stets auf das „Gemochtwerden“ bedacht. Eine grundpositive Performance, fast schon liebevoll schlecht gespielt. Was aber fehlte? Ecken und Kanten.

Ebenfalls um das Loch ging es in Robyn / Hugo Le Brigands „sans culottes“. Ein Solo für zwei Pobacken und einen Anus, ein Lob des Arschlochs, das jedoch ein wenig spät kam. Schon Wolfram Lotz ließ vor etlichen Jahren in einem Monolog einen gewissen Thilo Sarrazin „den Anus als eigentliches Genital“ definieren und damit die Geschlechtertrennung aufheben. Und Besucher_innen der Wiener Festwochen erinnern sich noch an die brasilianische Gruppe Macaquinhos, die den Anus als Symbol für den globalen Süden begriff. Schon hier aber erschöpfte sich die Analogie bei semi-schockierenden Finger-in-den-Po-Spielen. Und auch bei imagetanz war nun wenig von den gesellschaftlichen Implikationen spürbar, die durch den Titel und den Hinweis auf die Französische Revolution impliziert wurden. Stattdessen: eine Choreographie des Lochs, beherzt „getanzt“, ein Versenken von Eisstäben im Hinterteil, das dennoch kalt ließ. Unsympathisch auch das keineswegs, aber eben auch nicht (viel) mehr.

Das Thema „Sympathisch“ lässt sich noch mit Alex Franz Zehetbauer weiterspinnen, der in „wet dreaming at 52Hz“ in den audiovisuellen Kosmos der Wal-Intelligenz eintauchte. Das Verwischen von Mensch-Tier-Grenzen brachte hier tatsächlich einen Aspekt der Queer Theory zur Sprache, der auf den Bühnen selten zu sehen ist: die kritische Auseinandersetzung mit der Kategorisierung Mensch in Abgrenzung zum Tier. Auf der Bühne: ein Wasserbassin, Walgesänge, campe Kostüme, toller Gesang. Es entstand eine hypnotische, einlullende Stimmung, der man sich gerne aussetzte. Und die in der Umsetzung tatsächlich neu und ungewohnt war.

Tanz im Dazwischen

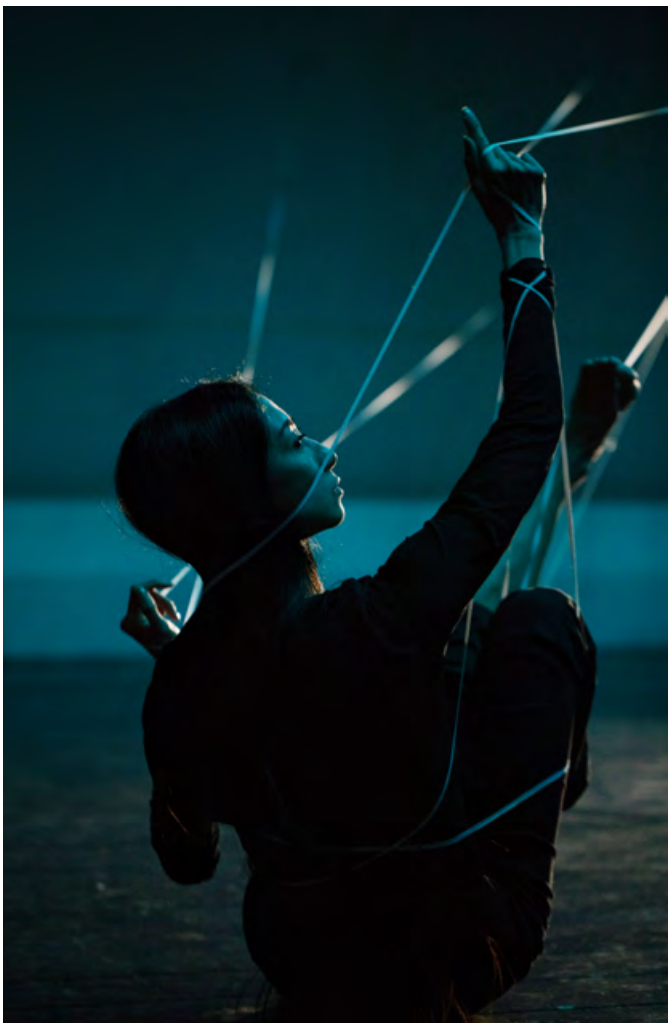
Plakativer, eindeutig politischer wurde es mit „WHAT'S THE DIFFERENCE?“ von Cat Jimenez und Maiko Sakurai Karner, die in einem hybriden Format zwischen Ausstellung und Tanz aus der Perspektive von in Österreich aufgewachsenen Asiat_innen das „Dazwischen“ in den Blick nahmen. Die in Wien lebende Cat Jimenez wurde auf den Philippinen geboren und kam mit vier Jahren nach Österreich, Maiko Sakurai Karner wurde in Wien als Tochter einer japanischen Mutter und eines österreichischen Vaters geboren. Gemeinsam wandten sie sich interkulturellen Fehlinterpretationen zu. Dabei fanden sie viele erstaunliche Bilder, die jedoch immer wieder auch in Klischees und Kitsch kippten. Eine beherzte Dramaturgie hätte daraus aber durchaus einen stringenten Abend machen können.

Das „Dazwischen“ prägte auch ein anderes Stück des Festivals, hier allerdings körperlich verstanden, nicht kulturell. Die Filmemacherin, Choreographin und Tänzerin Zoë Schreckenberg zeigte in „Nach dem Aufstehen und vor dem Liegen“ im studio brut, einer weiteren Spielstätte, Momente und Funktionen des Übergangs. Dass Schreckenberg von Kampfkunst und Movie Stunts beeinflusst ist, merkte man der Slow-Motion-Choreographie an, die so einen enormen Sog entwickelte und an dunkle Clubs, an das Zittern und die Kraft von Techno erinnerte. Eine erstaunliche Parallele gab es hier zu Sophia Hörmanns „GLOWING current moods“, die ebenfalls die Slow-Motion-Bewegung zelebrierte, hier jedoch bunter, umrundet von glatten Oberflächen, voll fließender Bewegungen und nasser Haut. In puncto Intensität blieb das Werk jedoch hinter der dunklen Faszination Schreckenbergs zurück.

Ein Zentrum des Austauschs

Ein internationales Werk fand dann mit der österreichischen Erstaufführung „Brume de Mer“ der finnischen Choreographin Elina Pirinen nach Wien. Eine weitere Körperöffnung stand in der Performance „Volume“ im Mittelpunkt: der Mund. Jasmin Hoffer, Sara Lanner und Liv Schellander nahmen das Sprech- und Aufnahmeorgan in den Fokus und schlossen so einen Bogen des Festivals, welches damit beinahe alle Körperöffnungen thematisierte. Außerdem bot das Festival wieder Raum für Diskurs, Austausch und Begegnungen, Studiobesuche gaben Einblicke in Kreationsprozesse, ein Salonabend und Artist Talks luden zu Begegnung und Austausch, Partys zum Selbertanzen ein.

Foto oben links: imagetanz2019 Robyn Hugo Le Brigand © Franzi Kreis
Foto oben rechts: Sophia Hoermann © Franzi Kreis
Foto unten: Cat Jimenez brutWien © Ina Aydogan



In seinem dreißigsten Jahr war imagetanz ein vielfältiges, vielstimmiges, professionelles und vor allem freundliches Format, das jedoch im einunddreißigsten Jahr mehr Experiment, mehr Mut zu ungewohnten ästhetischen Zugängen, Bühnenlösungen, gesellschaftlichen Auseinandersetzungen vertragen könnte.

Jürgen Bauer

ist Autor und Theaterwissenschafter aus Wien

WIEDER VON VORNE.

wie Das andere Theater in Graz entstand und unermüdlich wurde

Der Versuch einer Rückführung von Ed. Hauswirth.

"Sie wollen eine Förderung. Wissen Sie eigentlich, was Ihre Kolleginnen und Kollegen vom Theater am Ortweinplatz über Sie sagen? Nein? Dass Sie schlechtes Theater machen, und wir sollen Sie jetzt fördern?"

So oder so ähnlich liefen Fördergespräche in der Steiermark in den neunziger Jahren ab. Was sich heute nach Macchiavelli für Kinder – Teile und herrsche anhört, war damals in der Steiermark an der Tagesordnung. Es war egal, ob das jeweilige Kulturreferat gerade in schwarzen oder roten Händen war, und andere Hände gab es damals nicht. Möglicherweise haben die jeweiligen Kulturpolitiker_innen an den freien Theatermacher_innen gerne ihre Machttechniken erprobt. Galt der Sektor doch als zuweilen hysterisch und lautstark, aber prinzipiell als eitel und konkurrenz-orientiert. Da kann man schön teilen.

Bis sich eines Tages drei Theatermacher_innen zufällig an der Weikhard-Uhr in Graz trafen, eine vom Mezzanin Theater, einer vom TaO! und einer vom TiB. Nach der obligatorischen Frage nach dem Befinden tauschten sie sich darüber aus, wie fürchterlich diese Praxis nervt. Außerdem stimmte es zudem oft nicht, und warum nicht direkt reden? Das war der Gründungsmoment einer Plattform. Das Wetter war gut.

Was folgte war ein heißes Frühjahr, in dem die Grazer Szene aus ihren Kellern kletterte, sich einmal die Woche in Grazer Cafés traf und trefflich miteinander über Kulturpolitik, Arbeitsbedingungen sowie Gut und Böse stritt. Man fuhr zusammen auf Klausur, setzte einen Verein auf und machte eine szeneübergreifende Produktion mit einem Schweizer Regisseur in balinesischen Hosen.

In dieses Klima kam Andrea Dörres, eine akademisch ausgebildete Historikerin, durch die dialektische Praxis der IG Kultur gestählt und kampftrainiert. Sie zog mir nix, dir nix in ein Miniaturbüro im Probenraumzentrum der Stadt Graz. Das war ein aufgelassenes Billardlokal mit hohem Grindfaktor und Teppichböden, das die Stadt in einer Gute-Meinung-Phase in den frühen Neunzigern ins Leben gerufen hatte.

Von hier aus begann die Arbeit, die wir heute kennen. Es gelang durch gnadenlose Beständigkeit genauso der Sache der freien Theater in der kulturpolitischen Landschaft eine Stimme zu geben wie auch präsent lästig zu bleiben und manchen Kampf zu kämpfen.

Das Probenhaus wurde mit Unterstützung der Stadt und des Vermieters nicht nur renoviert, sondern bekam auch noch eine Tanzebene draufgesetzt. Die Szene verfügt über Probenmöglichkeiten auf vier Ebenen mit fünf Räumen. Das ist ein Hauptgrund für ihre Existenz.

Die Stadt ist ein Ort für Leute, die etwas beginnen, das sie sich woanders strukturell nicht leisten können. strukturell nicht leisten können. strukturell nicht leisten können.

Dieses Klima der Möglichkeiten wird inzwischen von mehreren Mitarbeiter_innen sichergestellt. Es hat Künstler_innen wie Navaridas & Deutinger, Veza Fernandez, Electrico 28 oder Follow the Rabbit ihre Zelte in Graz aufschlagen lassen und genug international wahrgenommene Eigengewächse ermöglicht: z. B. die Rabtaldirndln, Planetenparty Prinzip, dramagraz, uniT und das ewige Theater im Bahnhof. Niemand möge mich erschlagen, den ich jetzt hier nicht erwähne.

Alle profitieren von der Arbeit des anderen Theaters. Kurz: Die Pioniere haben sich professionalisiert und verwalten seit kurzem auch das Kristallwerk, den Spielort der freien Szene, der nach schwerem Seegang jetzt wieder auf Kurs ist. Das andere Theater ist somit eine Gründungsgeschichte, und zwar eine erfolgreiche. Was kann man da noch Förderverantwortlichen sagen?

So, und jetzt ruhe ich noch ein wenig nach. Eine Rückführung wühlt mitunter auch auf.

Fotograf: Romain Thiery

FESTIVAL FÜR ZEITGENÖSSISCHES MUSIKTHEATER

MUSIKTHEATERTAGE WIEN

2019 KURATIERT VON GEORG STEKER

12.-21. SEPTEMBER 2019
WUK, 1090 WIEN

MYTHOS ZIVILISATION

In Kooperation mit performing arts | WUK

TICKETS: mttw.at / wuk.at / Telefon 01-401 21 0

WIEN KULTUR · BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH · ernst von siemens musikstiftung · AKE Austromechana · vor magazin

Das Osterfestival Tirol

– Eine Nische für internationale Performance- und Tanzkunst

Christine Klein

Hannah Crepaz © Osterfestival Tirol

Seit den Anfängen sind zeitgenössischer Tanz und Performance ein integraler Bestandteil des Osterfestivals Tirol. Damit füllt das renommierte Festival, welches in diesem Jahr bereits seine 31. Auflage erlebte und seit zehn Jahren von Hannah Crepaz, der Tochter des Gründerehepaars Gerhard und Maria Crepaz, von Hall in Tirol aus geleitet wird, eine veritable Lücke im Kulturleben des westlichen Bundeslandes. Denn abseits des Festivals, bei dem neben alter und zeitgenössischer Musik noch Gespräche und Filme am Programm stehen und parallel dazu während der gesamten Fastenzeit täglich um 15 Uhr etwa 20 bis 30 Minuten lang in Summe 40 Orte im öffentlichen Raum bespielt werden, gibt es für Tanz- und Performanceinteressierte in Tirol so gut wie kein explizit zeitgenössisches und international relevantes Angebot.

Für das diesjährige Festivalthema heimat.welt programmierte Crepaz unter anderem zwei auf vielschichtige Weise interaktive Produktionen des belgischen Choreografen, Regisseurs und Filmemachers Wim Vandekeybus und seiner Compagnie Ultima Vez. Zudem holte sie mit Panorama ein Motus-Projekt zum Festival, das die italienischen Theatermacher mit dem La MaMa Experimental Theatre New York entwickelten und das sich in seiner performativen Erzähldichte raffiniert jeder biografischen Eindeutigkeit entzog. Als ungemein erhellend erwies sich auch die beklemmende Arbeit des aus dem Iran stammenden Choreografen Ehsan Hemat, welche Ende Februar bei einem Festival in Teheran sogar erstmals mit dem Preis der besten Choreografie ausgezeichnet wurde (obwohl Tanz im Iran eigentlich verboten ist). Denn Hemat konfrontiert sein Publikum wie auch seine drei Performer_innen darin ebenso unverblümt wie radikal mit einer realen Drohne. Zum quasi versöhnlichen Abschluss am Ostersonntag präsentierte das diesjährige Festival dann noch eine formal und ästhetisch hochkomplexe Choreografie der Französin Maud Le Pladec.

Die Aktualität und Brisanz der gezeigten Produktionen kam dabei nicht von ungefähr: Alle Stücke sind erst im Vorjahr produziert und uraufgeführt worden und waren nun im Rahmen des Osterfestivals Tirol erstmals in Österreich zu sehen. Für Hannah Crepaz, Geschäftsführerin und

Perspectives © Victor Malyshev

Go Figure out yourself © Victor Malyshev

I put a spell on you © Victor Malyshev

künstlerische Leiterin des Osterfestivals, sei derweil gerade die Performance jenes Format der darstellenden Kunst, in der sich unsere gesellschaftliche Gesamtsituation am eindrücklichsten widerspiegele. In diesem Jahr hatte sich die erfahrene und international bestens vernetzte Kulturmacherin, der dieser Job gewissermaßen in die Wiege gelegt wurde, mit ihrem Team dem diffizilen, weil politisch hochaktuellen Festivalthema heimat.welt verschrieben. Dabei sei der Begriff Heimat in keiner anderen Sprache derart vieldeutig interpretierbar und semantisch besetzt wie im Deutschen, erklärte uns Crepaz, die sich mit gift zum Gespräch traf.

gift: Frau Crepaz, welche Rolle spielen Tanz und Performance für das Osterfestival?

Hannah Crepaz: Tanz und Performance gibt es schon seit den Anfängen des Festivals, früher vielleicht nicht ganz so ausgeprägt wie jetzt, denn da waren unsere Themen zuweilen auch auf Kulturkreise bezogen, wo das Performative noch nicht so präsent war. Dann haben wir uns globalen Themen angenommen, die alle Gesellschaften und Länder betreffen. Seither nimmt die Performance eine zentrale Rolle in der Programmgestaltung ein, wobei wir in den letzten Jahren vermehrt Produktionen aus dem außereuropäischen Bereich eingeladen haben, wie etwa aus dem Iran oder aus Syrien.

gift: In der Performance, das zeigen auch die für das diesjährige Osterfestival ausgewählten Produktionen, lässt sich das, was uns Menschen derzeit global bewegt, besonders gut festmachen.

H. C.: Ja, und zwar ganz unabhängig vom tagespolitischen Geschehen, das ja so schnell Geschichte ist. In der Performance vermittelt sich unsere gesellschaftliche Gesamtsituation tatsächlich am unmittelbarsten.

gift: Das diesjährige Festival widmete sich dem Themenkomplex heimat.welt. Diese Suche nach Heimat und Identität in einer politisch vereinnahmten Welt zog sich leitmotivisch durch fast alle Produktionen.

TrapTown © Victor Malyshev

Panorama © Victor Malyshev

H.C.: Es gibt ja interessanterweise nur im Deutschen diese vielen Konnotationen, die mit dem Begriff Heimat einhergehen können. Heimat kann für uns eine Stimmung sein, ein Gefühl, ein Ort, ein Bild, ein Lied. Die Herausforderung bestand also darin, diese vielen Begrifflichkeiten auch zu zeigen und zwar abseits der politischen Vereinnahmung, die ja wieder vermehrt stattfindet, und sich stattdessen den wichtigen Fragen unserer Zeit zu stellen. Also: wo stehen wir, wo gehen wir hin.

gift: Alle in diesem Jahr gezeigten Choreografien und Performances sind erst im Vorjahr produziert worden und erlebten im Rahmen des Osterfestivals ihre österreichische Erstaufführung. In anderen Jahren entstanden Produktionen auch direkt im Vorfeld des Festivals.

H.C.: Ja, das ist der Idealfall, wenn wir mit den Künstler_innen auch direkt vor Ort arbeiten und insbesondere auch Laien miteinbeziehen können. So wie etwa im letzten Jahr bei der Produktion „Roman Photo“ von Boris Charmatz, einem der wichtigsten europäischen Choreografen unserer Zeit. Charmatz ließ seine Performer_innen, die alle Laien waren, das Fotobuch „Merce Cunningham, fünfzig Jahre – eine fotografische Sammlung“ nachtanzen. Das für mich Hochspannende und Besondere an dieser Produktion war, dass sich die Performer_innen nicht nur überlegen sollten, welche Rolle sie im jeweiligen Foto einnehmen möchten, sondern auch wie sie in das Foto hinein- und dann wieder heraustanzen werden – und das bei immerhin fast vierhundert Fotos, was natürlich gerade für Laien eine ungeheure Anforderung und auch Anstrengung war, sich nicht nur auf einen derart intensiven Prozess einzulassen, sondern sich das alles dann auch noch zu merken.

Das Internationale Forum der Berliner Festspiele 2019 – Ein Erfahrungsbericht

Alexandru Weinberger-Bara

Das Internationale Forum ist ein zweiwöchiges intensives Programm der Berliner Festspiele, dessen Ziel es ist, 35 junge Theater- und Performancekünstler_innen zusammenzubringen, um ihnen einen Raum für Reflexion und Austausch zu bieten – ein einmaliges Privileg.

Auch dieses Jahr wurden Stipendiat_innen aus der ganzen Welt und aus verschiedenen Bereichen eingeladen: Schauspiel, Performance, Puppenspiel, Regie, Bühnenbild, Kostümbild, Dramatik, Dramaturgie und Tanz.

Mit einem extrem dichten Programm, das jede Stunde unseres Aufenthalts taktete, unternahmen wir den Versuch, uns gegenüber den Inszenierungen der 10er-Auswahl zu positionieren und über die offensichtlichen strukturellen Probleme des Stadt- und Staatstheaters nachzudenken.

Ein zentrales Thema des Forums war die Multinationalität und Diversität. Vor unserer Ankunft in Berlin hatte jeder von uns die Aufgabe erhalten, ein „Broken Cliché“ von unserem Heimatland zu konzipieren, um uns gemeinsam mit der Bedeutung von Nationalität auseinanderzusetzen.

Anregung für die Debatte war hierfür u. a. der Ted-Talk von Taiye Selasi – Don´t ask where I´m from, ask where I´m a local (unbedingt ansehen!).

Drei Workshopmöglichkeiten standen jeder_m von uns zur Auswahl, mit denen wir die nächsten zwei Wochen verbrachten. Die Themen der Workshops waren sehr unterschiedlich, von einer feministischen Perspektive auf Glaube, Liebe, Hoffnung von Ödön von Horváth über Art-Thinking im öffentlichen Raum bis zur Aufgabe einer konkreten Bühnenkonzeption und ihrer sehenswerten Umsetzung.

Die Workshops fanden alle in einem sicheren und intimen Rahmen statt, ohne den Druck einer öffentlichen Präsentation. Es ging um das Ausbrüten von Ideen und nicht deren Veröffentlichung. Es wurde frei und durchlässig gearbeitet, sowohl theoretisch als auch auf der Bühne, und die jeweiligen Teilnehmer_innen der Workshops konnten ein starkes Gruppengefühl entwickeln, sogar tiefgehende Freundschaften entstanden.

Neben den Vorstellungbesuchen, Workshops, Diskussionen und Ateliersbesuchen halfen wir auch bei der Organisation einer Open Kitchen in den Uferstudios, wo jede_r herzlich willkommen war, mit uns zu kochen und zu essen. Mit unserem Beitrag zum Theatertreffen schafften wir so einen Open Space im Rahmen des Festivalprogramms, um dem Theaterpublikum eine Möglichkeit zu geben, uns kennenzulernen. Wir organisierten hierfür auch ein Speed-Dating, basierend auf den 36 Questions for Falling in Love, bei welchem jede_r von uns den einzelnen Zuschauer_innen in drei- bis vierminütigen Runden persönliche Fragen stellte, die wir ebenso beantworten mussten. In den eineinhalb Stunden hatten wir alle interessante Begegnungen und spannende Diskussionen, die wir teilweise im Anschluss auch informell weiterführten. Ob sich jemand tatsächlich verliebt hat, weiß ich zwar nicht, aber es entstand dennoch ein hochinteressanter Austausch, bei dem wir die verschiedensten Meinungen zur aktuellen Theaterszene seitens der Zuschauer_innen vernehmen konnten – vor allem Repräsentation und Gendergleichheit im deutschsprachigen Theaterbereich waren hierbei brisante Themen. Höchst erfreulich war dabei aber auch die Anzahl der Menschen, die mit diesen Anliegen zu uns kamen und uns gerade damit die Relevanz dieser Probleme vor Auge führten – und dass wir für sie in Zukunft eine konkrete und radikale Lösung benötigen werden.

Paradox – Das Internationale Forum als Gegenpol zum deutschsprachigen Theaterestablishment

Obwohl wir eine sehr heterogene Gruppe repräsentierten – jede_r Einzelne mit seinem Background, aus unterschiedlichen Ländern und Theatersystemen – gab es gleich zu Beginn einen bestimmten Moment, der uns alle irritierte und die darauffolgenden zwei Wochen intensiv prägte: Die Eröffnungsrede vom Intendanten der Berliner Festspiele, Thomas Oberender. In dieser Rede behandelte Oberender die Verantwortung des Theaters, aktuelle gesellschaftliche Probleme anzusprechen, wie beispielsweise MeToo, Diversität, Repräsentation, während die Zuhörerschaft jedoch hauptsächlich aus einem weißen Wohlstandspublikum (die Karten für das Berliner Theatertreffen sind nicht günstig) bestand. Gleich danach folgte aber auch schon die erste Premiere des Theatertreffens 2019, Hotel Strindberg von Simon Stone – ein Stück über die Probleme weißer, heterosexueller Pärchen, die in einem Hotel ihre Existenzängste bekämpfen. Überhaupt handelte es sich bei den zehn vermeintlich bemerkenswertesten Inszenierungen des deutschsprachigen Theaters – abgesehen von einer einzigen Inszenierung – durchgängig um Produktionen, die mit weißen Schauspieler_innen besetzt und hauptsächlich von Männern inszeniert waren.

Als ein sehr diverses Internationales Forum mussten wir so schnell feststellen, dass wir von einer Institution gefördert wurden, die sich zwar als progressiv versteht (Eröffnungsrede von Thomas Oberender), jedoch Diversität und Gleichberechtigung im Hauptprogramm stark vermissen ließ. In diesem Sinne durften wir auch die Leiterin des Berliner Theatertreffens, Yvonne Büdenholzer, und Jurymitglied Eva Behrendt mit den brennenden Fragen bewerfen – vor allem: Wieso diese Auswahl?

Während sie uns dabei über die Schwierigkeiten aufzuklären versuchten, aus tausenden Aufführungen im Jahr eine Selektion zu schaffen, die sowohl gesellschaftspolitische Fragen betrifft, als auch bemerkenswerte künstlerische Umsetzungen illustriert, gestanden sie ebenso ein, für das kommende Theatertreffen im Jahr 2020 bereits eine 50 %-Regisseurinnen-Quote eingeführt zu haben. Im Jahr 2019 hätten sie jedoch bereits freie Projekte wie „Oratorium“ von She She Pop und „Unendlicher Spaß“ von Thorsten Lensing eingeladen. Man muss hier jedoch bemerken, dass der Begriff „freies Projekt“ ziemlich relativ wird, wenn man sich die zahlreichen staatlichen Koproduzenten ansieht.

Nach 18 wahnsinnigen Tagen und so viel Input scheint es jedenfalls, dass man mit mehr Fragen als Antworten nach Hause zurückkehrt ist. Für mich hat das jedenfalls ein starkes Reflexionsbedürfnis darüber angeregt, wie ich mich selbst in Zukunft meiner eigenen Arbeit gegenüber verhalten werde.

panorama

Teil 2 der Serie: panorama international

A Brief Outline of the Bulgarian Independent Performing Arts Scene

Mira Todorova

At first, we need to define the term our narrative will employ: it is one initially used for naming the art forms conceived outside the state structures – "independent".

Foto links: IETM meeting, ACT independent theatre festival, the National Palace of Culture © ACT association archive
Fotos rechts: Red house © Boryana Pandova

As the notion of independence elaborated, exceeding institutional arguments and adding new political and aesthetical facets, the term "free scene" was adopted from the corresponding German discourse of that time. However, this concept still encompasses a much larger philosophical complex. It is not only an institution-free, self-organising mode of making art, but it also implies a different ideological and aesthetical approach. It resides in the ideas of experiment, risk, contemporaneity, mobility, interdisciplinarity, collaboration, political and civic expression, process-oriented vs. product-aimed work, etc.

The first Bulgarian formations which could be identified as "free scene" projects were the informal groups, the independent creative communitas – unstructured and non-hierarchical convergences of like-minded people, which emerged in a natural and spontaneous way, based on free inter-connections between individuals, led by one and the same initiation path (as the cultural anthropologist Victor Turner understands the notion). These unstructured groups, based on the principle of free association, were born outside the centre (the capital city) but still engulfed in the strong ideological grip of communism at the beginning of the 80s. They were brought together and driven by the taste for experimenting with innovative forms of theatre and dance, to break free from the rigidity of the socialist art subordinate to ideological and aesthetic norms. They were short-lived phenomena due to their loose nature of collectivism and intrinsic instability.

The contemporary free scene – in terms of a tangible environment of active agents from various art disciplines – emerged just after the democratic changes, when the political situation allowed for private and non-governmental entities (NGOs) to enter the scene. The possibility to somehow institutionalise the creative impulse, to set up legal bodies and organisations, made the scene a coherent perceptible body intensively present in the social, political and cultural environment. The independent working mode of artist groups and individual artists became only possible when public institutions devised instruments that allowed for producing art outside the state structures. In the 90s, some international institutions like Soros Centre for the Arts, Pro Helvetia, and later local institutions like Ministry of Culture and Sofia Municipality launched programs in support of independently produced art. So, the free scene eventually started to transform into a strong consolidated body only at the beginning of the new millennium. During the first decade of the 21st century artistic communities began to form legal structures like NGOs for the purpose of fund raising and sustainability.

Artistic Formations

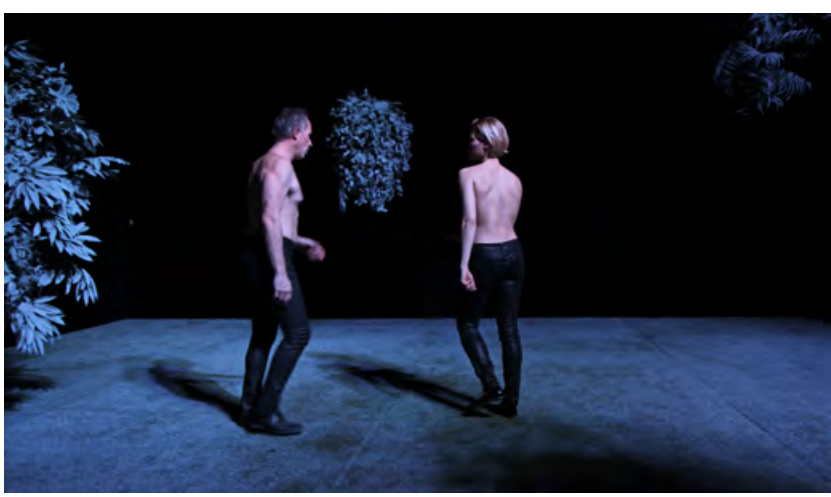
Following the period of individual artists in the 90s, legally structured formations – more stable than the communitas some 20 years earlier – institutionalised different ideas, aesthetics, means of expression and artistic positions on contemporaneity. Their operational mode has been the project-based principle: applying at various funding bodies locally and internationally. A crucial factor in regard to the independent artists'/organisations' development is their involvement in an international context, which enables the free scene to align with the contemporary zeitgeist. A broad spectrum of networking and international collaborations is the only valid way of functioning in the contemporary environment, and the free scene is the herald and the motor of this mode. Contemporary intuitions – aesthetics, ideas, concepts and tools – are derived from the milieu of the free art scene rather than from the institutional art, which is much more embedded in the local and the national.

In the field of contemporary dance and performance, some of the most active organisations are Brain Store Project, founded in 2005 by Iva Sveshtarova and Willy Prager, who mainly work in the field of conceptual physical performance. Their approach to performance is mostly theoretical and framed conceptually due to their specific education in experimental theatre, avant-garde aesthetics and contemporary practices in Bulgaria and Germany.

In 2008, the choreographer Zhivko Zhelyazkov and the manager Atanas Maev launched Derida Dance Company. This is the first and only artistic structure to be in charge of a venue so far. Derida Dance Centre is an entirely private initiative. The centre produces only productions by Derida Company. However, it does also provide programs for developing and maintaining dancers' qualifications as well as residencies for artists. One of their main objectives is to cultivate their own dancers by providing training in various modern and contemporary techniques.

Garage collective is another unique voice in the contemporary dance scene with its mixture of Bulgarian, Macedonian and Swedish artists.

Some of the most interesting individual artists, who have experienced classical ballet training before mastering contemporary dance techniques, are Galina Borissova, Violeta Vitanova, Stanislav Genadiev. Anna Dankova, working in the cross-genre of theatre and movement-based performance, is also among the important names of the scene with her sensitive and nuanced research into the relationship of the human and the apparatus. The performer and choreographer Ivo Dimchev is a story of its own: Bulgarian by origin, international by career, Ivo Dimchev is probably the most well-known Bulgarian artist worldwide with his signature style ranging from performance to pop music (his latest course of artistry). Ivo opened his own space called Mozei in Sofia, conceptualised as an extension of his own artistic expressions – concerts, exhibitions, performances, etc.



In the domain of theatre and performance some of the most active players are Metheor, an association for theatre, philosophy and literature initiated by theatre director Ani Vaseva, philosopher Boyan Manchev and actor Leonid Yovchev; 36 monkeys, run by theatre director Gergana Dimitrova; Based on Actual Events association, led by Irina Goleva and Ognyan Golev; The Pressure Cooker association of Ida Daniel; Studio for documentary theatre Vox Populi, directed by Neda Sokolovska. In the realm of theoretical reflection, it is the New Dramaturgies platform of two theatre and dance theoreticians, Angelina Georgieva and Mira Todorova, who have launched a website for theory and criticism called dramaturgynew.net, reflecting on projects and processes within the free scene and in terms of the local as well as international contemporary performing arts.

A significant initiative for the consolidation of the independent scene was the establishment of the ACT Association in 2009, which was conceived as an alliance of non-governmental organisations and artists active in the field of contemporary performing arts. The main objectives of the association are to unify, coordinate and research the independent performing arts scene; to pursue advocacy campaigns in order to improve the conditions for professional work in the sector; to facilitate the internalisation of the independent scene in a European and broader cultural context.

Festivals

Many festivals organised by people working in the free scene started to appear at the end of the first decade of the new millennium. In 2008, two festivals for contemporary dance and performance simultaneously launched their first editions: Antistatic and Sofia Dance Week (later called One Dance Week, when it moved to the city of Plovdiv). The former, an initiative by the Brain Store Project, focuses more on experimental work and has a strong emphasis on discursive and training modules, while the latter is targeting larger audiences with bigger names and more spectacular performances. In 2016, a small-scale festival for contemporary dance and performance, led by the private initiative of Etud gallery, emerged: "Etud and Friends" – an initiative by former dancer Ani Collier, who is now a photographer living in New York, in collaboration with the choreographer Galina Borissova.

The ACT association initiated the ACT independent theatre festival, which started in 2011 with the aim to be an annual forum for independent artists and organisations in the field of performing arts. It subsequently grew to become an international festival and, in 2014, it also managed to organise the first IETM meeting in Sofia, which was a great boost for the whole scene and set off a series of events that led to the creation of the first interdisciplinary centre for contemporary arts – as a response to the long-standing deficit in spaces and incubators for creating and presenting independent work. An extensive advocacy campaign, supported by international experts, took place in front of the Sofia Municipality and the Ministry of Culture. As a result, several managerial and artistic concepts were developed, a suitable site was identified and the "Toplocentrala" project was launched, accompanied by an international call for architectural concepts. The project, still at its beginning, is one of the biggest of this scale and ambition in Bulgaria, though. Another major project by the association, again in partnership with Sofia Municipality, was to conduct an extensive research into the potentiality and needs of the independent scenes – the visual arts, theatre, dance, music and literature – and to develop a proposal for a 7-year strategy for its development in Sofia. All these initiatives made the public institutions finally aware of the presence and significance of the free scene in the general artistic and socio-cultural ecosystem.

Spaces

The first original space for independent arts, culture and social practices was the Red House Centre for Culture and Debate, inaugurated in 2004. The mission of the centre is to develop the independent arts scene, to inspire civic participation and critical thinking and to support social inclusion through art and psychodrama. One of the contemporary stars of the performing arts scene

Foto links: Toplocentrala

Foto rechts: iFeel2 Marco Berrettini (part of the international platfrom Migrating Body, DNK space for contemporary dance and performance) © M.Jeanson

worldwide, Ivo Dimchev, started his career there while he was still only being considered a charismatic weirdo. For many years, The Red House Centre was the only space to host and co-produce independent projects. In 2015, within the structure of the National Palace of Culture in Sofia, a former club was converted into an art space: the DNK space for contemporary dance and performance. DNK is the first space with a special curatorial concept focusing on contemporary dance and performance. It co-produces independent projects, providing them with rehearsal space and regular presentation opportunities throughout each season. DNK collaborates with many festivals (Antistatic, Etud and Friends, ACT festival) and runs the international program Migrating Body (supported by various local and international funds), featuring performances, workshops, residencies and discoursive formats. The latest space is Derida Stage, inaugurated in April 2019, a private project by Derida Dance Centre, which is planned to be a multidisciplinary space for artistic projects in the performing and visual arts.

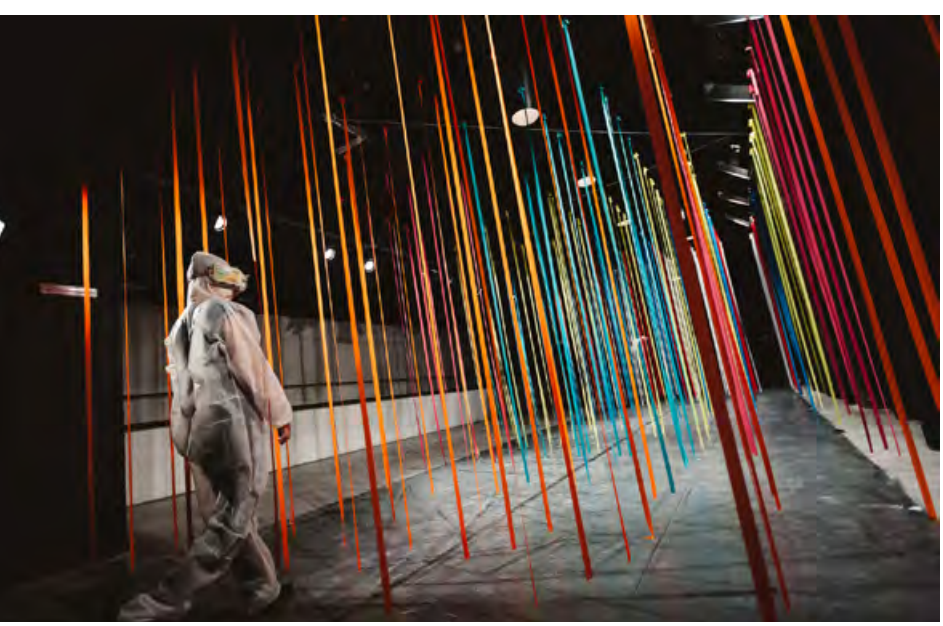
Education

One of the essential prerequisites for the development of the arts – and the free scene in particular – is the contemporary educational infrastructure and the diverse training opportunities it can present young people with. But one of the biggest setbacks in the above-mentioned development is the lack of adequate educational institutions and programs, which is more or less the case in Bulgaria. The general problem is the strong tendency toward traditional practices and the emphasis on the epic arts like classical theatre and dance, which do not empower people to be innovative, to be authors (and not merely performers/executors/subjects of somebody else's will), to work in a manner of self-organisation and to collaborate with peers in horizontal, non-hierarchical structures. Opportunities for contemporary forms of training are only provided by the organisations, the institutions and the spaces which are already the main operators of the independent art scene. The unfortunate outcome of this situation is that there are only few young people entering the free scene, and the most active generation – artists in their 30s and 40s – are getting tired of struggling with the realities regarding funding, budgets, available spaces, social conditions, etc.

Challenges

The Bulgarian free scene faces the same challenges as project-based art everywhere – lack of funding, lack of space for extensive rehearsal periods, limited creative processes and an extremely short life span of the performance/product. As a consequence, one of the free scene's constitutive characteristics is the apparent social and aesthetic precarity of the sector. But therein also lies a certain reaffirmation of freedom – of constantly having to reinvent and justify one's course of action and identity, of constantly claiming one's right to choose and being responsible for every choice you make. The Bulgarian free scene does not only play an important role in the general Bulgarian art landscape but it also stimulates urban dynamics through its self-organising modes of art production, which create not only artefacts but challenge conventional modes of thinking and participating in the broader context of the polis.

PURE Christian Bakalov (DNK space for contemporary dance and performance) © Orlin Ognyanov



EAIPA

29.5.2019 – „Performing Europe“ – Präsentation EAIPA

– European Association of Independent Performing Arts beim Performing Arts Festival in Berlin

"Performing Europe" am 29.5.2019 in Berlin / Performing Arts Festival.

Der Europäische Dachverband der Freien Darstellenden Künste / European Association of Independent Performing Arts erweckt großes Interesse. Im Rahmen des Performing Arts Festival in Berlin sprachen wir am 29.5. lange – und vor über 60 interessierten Zuhörer_innen eines internationalen Fachpublikums – über die Idee zur Gründung, die aktuellen Handlungsfelder von EAIPA, unsere künftigen Agenden. Axel Tangerding / BVFDK und meta-theater verfolgte die Idee einer dauerhaften Kooperation der einzelnen Interessenvertretungen in ganz Europa bereits seit mehr als fünf Jahren. Dass es tatsächlich letztes Jahr zur Gründung des Dachverbands kam, ist nicht zuletzt dem großen Engagement der IG Freie Theater zu verdanken. Ulrike Kuner (GF IGFT Österreich) und Stephan Behrmann (GF des BVFDK in Berlin) arbeiteten monatelang an der Ausarbeitung der Statuten; im ständigen Feedbackprozess mit den Gründungsmitgliedern aus bereits elf europäischen Ländern. Eine wirklich intensive und spannende Arbeit, denn damit wurden die Spielregeln von EAIPA festgeschrieben, sämtliche Player definiert und integriert, alle möglichen Unwägbarkeiten und Herausforderungen mehrmals durchgespielt und Wege aufgezeigt. Wir wissen also sehr genau, was es heißt, wenn unser österreichischer Bundespräsident die "Schönheit und Eleganz der Verfassung" lobt – wir haben das Ganze für die europäische Zusammenarbeit der Interessenvertretungen der freien darstellenden Künstler_innen und Akteur_innen erstellt, und es war eine großartige Zeit und Erfahrung!

Jetzt geht es weiter, wir haben bereits drei große Projekte realisiert: Die "recommendations" zum neuen Creative Europe Programm, einen sehr spannenden Research zur Förder- und sozialen Situation der freien darstellenden Künste in acht europäischen Ländern "Introduction to the Independent Performing Arts in Europe. Eight European Performing Arts Structures at a Glance", editiert von Thomas F. Eder, und wir haben an die Kandidaten zur EU-Wahl im Mai 2019 im Vorfeld zehn konkrete Fragen bezüglich ihrer Unterstützung der Freien Darstellenden Künste in allen Mitgliedsländern gestellt. Gerade sammeln wir die Ergebnisse und veröffentlichen demnächst eine Zusammenfassung.

Das Interesse aus ganz Europa ist sehr groß, wir erwarten noch dieses Jahr neue Mitgliedsorganisationen aus Norwegen, Island, Litauen und der Ukraine. Wir bauen unseren Weg hin zu einer vergrößerten Sichtbarkeit der Freien Szene, zu qualitativen und quantitativen Darstellungen der Szene in Europa, zu Zugänglichkeiten zu Fördermitteln auch auf EU-Ebene weiter – und schnell – aus. Keep going!

Das jahrelang geplante Theater- & Tanzprobenhaus »Rauchmühle« in Salzburg steht vor dem Aus

Dachverband.Kultur fordert eine kulturelle Lösung statt einer wirtschaftlichen Notbremse

Nur neun Tage nach der Angelobung des neuen Salzburger Gemeinderats wird durch die politisch Verantwortlichen die Zukunft des Probenzentrums Rauchmühle mit Hinweis auf die angeblich auftauchenden „zu hohen Kosten“ aufgegeben. Der Verlust dieses Hauses ist ein schwerer Rückschlag für die freien Theater- und Tanzgruppen in der Stadt Salzburg. Die fehlenden Proberäume, inklusive Werkstätten, sind der Stadtpolitik seit langem bekannt: sie waren bereits Thema beim ersten Kulturleitbild der Stadt Salzburg zu Beginn der 2000er Jahre. Trotz Einwänden rein marktwirtschaftlicher Natur der ÖVP – etwa mit der Forderung nach einer zusätzlichen gastronomischen Nutzung sowie der Forderung nach immer mehr Platz für Start-ups zu Ungunsten der Proberäumlichkeiten – hatte die Kulturabteilung der Stadt Salzburg in vorbildlicher Weise mit viel Engagement über vier Jahre eine Planung gemeinsam mit Künstler_innen und Kulturinteressierten für das „Offene Kreativzentrum Rauchmühle“ entwickelt. Noch Anfang Mai stand deswegen im Parteienübereinkommen von ÖVP, SPÖ, Bürgerliste und SALZ zu diesem Thema zu lesen:

8.2. Das »Kreativzentrum Rauchmühle« wird mit dem überarbeiteten Nutzungskonzept umgesetzt. Neben offenen Proberäumen für Kulturschaffende und dem Quartier für den Bachchor wird ein Schwerpunkt auf Start-ups gesetzt.

Der Dachverband Salzburger Kulturstätten – er vertritt 74 zeitgenössische Kulturveranstalter im Bundesland – fordert daher alle Entscheidungsträger und -trägerinnen auf, an den Verhandlungstisch zurückzukehren und statt einer solchen rein wirtschaftlichen eine kulturelle Lösung zu finden. „Dass Salzburgs Kulturvereine, Theaterleute und Tanzgruppen, die es in großer Zahl gibt, dringend ein Probenhaus brauchen, weiß man seit fast 20 Jahren genau. Wir wissen: Kein Haus ist keine Alternative. Nach vier Jahren Planung das Projekt plötzlich zu versenken, ist ein Schlag in das Gesicht aller an Kultur und Kunst Interessierten in Salzburg“, sagt Karl Zechenter, Vorsitzender des Dachverbands Salzburger Kulturstätten.

Auch Sebastian Linz, künstlerischer Geschäftsführer der ARGEkultur Salzburg, hat sich über das „fatale Signal für das freie Kunst- und Kulturschaffen“ geäußert. Es ginge immerhin darum, Anschluss an die Kulturpolitik vergleichbarer Städte zu finden, so Linz: „Es braucht nun ein klares Bekenntnis der Stadtpolitik zur freien Kunst und Kultur und den politischen Willen, die freiwerdenden, bereits bewilligten Gelder produktiv in die langfristige und strategische Förderung dieser Szene(n) zu investieren. Eine substanzielle Erhöhung der Projektfördermittel für freie Kunstproduktion (u. a. auf Fair-Pay-Basis) ist – nach dem Vorbild anderer Städte – für Salzburg längst überfällig.“

Schiefe Optik beim geplanten Klagenfurt Festival

Ein Statement der IG Theater Tanz Performance Kärnten Koroška

In Klagenfurt wird es ab Mai 2020 ein neues Festival geben, das „Theater mit allen angelagerten Künsten" als programmatischen Inhalt bieten wird. Das Festival ist auf drei Jahre gesichert, die Stadt hat dafür extra eine GmbH gegründet und pro Jahr gibt es 300.000 € (je 100.000 € von Stadt, Tourismus und vom Land Kärnten).

Nun würde man an und für sich sagen: tolle Sache und ja, grundsätzlich begrüßen wir Investitionen in die Kulturlandschaft Kärntens. Aber: Sowohl die Festivalgründung und -abwicklung als auch die Besetzung der Intendanz sind ohne Evaluierung und ohne Vorabinformation, geschweige denn Miteinbeziehung der (von der Politik eingesetzten) Expertengremien (Kulturgremium des Landes Kärnten, Steuerungsgruppe Klagenfurt 2030) und der IGs (IG TTPKK und IG KIKK), erfolgt und bleiben, auch nach schriftlichen Rückfragen an die zuständigen politischen Stellen, intransparent. Mittlerweile wissen wir im Falle des Landes Kärnten, dass es sich offenbar um „altes Geld" aus der Ära eines ehemaligen Kulturlandesrates handelt, das schon seit Jahren da ist und eigens für ein Festival in Klagenfurt gedacht ist. Eine Umwidmung zugunsten der seit Jahren unterförderten und überforderten Freien Szene Kärntens sei angeblich aber unmöglich. Für die heißt es weiterhin: Es gibt nicht mehr Geld, wir haben kein Geld, seid nicht naiv. Doch bei dem erwähnten Festival werden die politischen Verantwortlichen auf einmal kreativ und gründen sogar eine GmbH, damit es stattfinden kann. Wer würde da unken? Hat die Freie Szene doch großes Glück: auf Drängen der Kulturabteilungen darf/kann/soll sie zu einem Drittel Teil des Festivalprogramms sein und sich mit ihren Ideen und Programmen einbringen. Das ist doch schön. Ob diese „Zwangsbeglückung" die Szene begeistert, wird sich allerdings noch weisen, stehen doch weiterhin Fragen offen.

Leider hat die IG TTPKK auf ihre Bitte um ein persönliches Gespräch mit den zuständigen Politiker_innen keine Einladung zu einem solchen bekommen.

Interessensgemeinschaft
Theater Tanz Performance
Kärnten Koroška

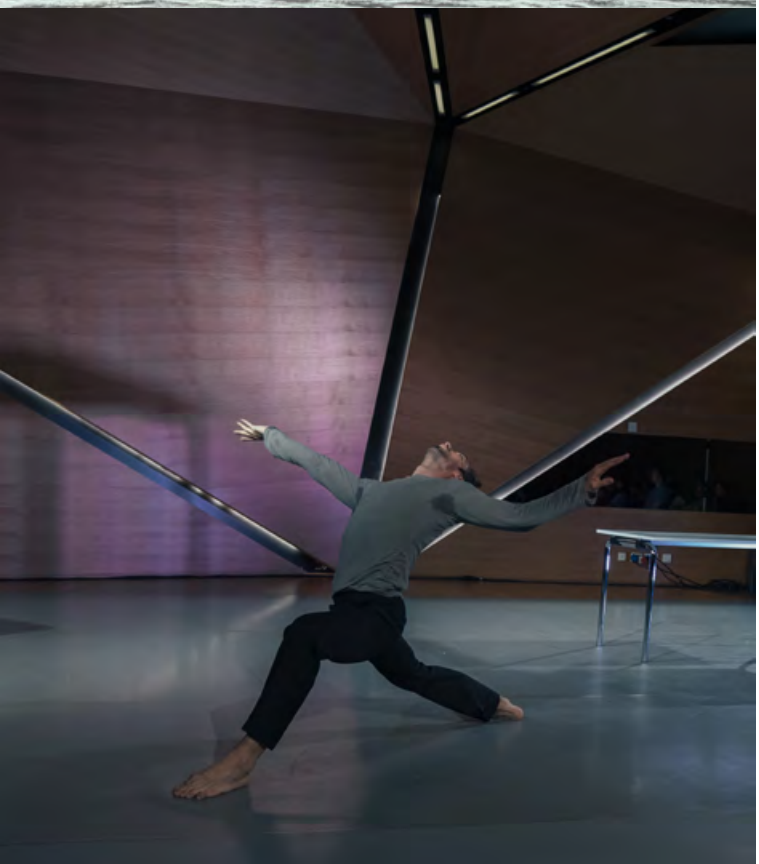
Premiere für die Burgenländischen Tanztage in Eisenstadt!

Am 31.5. und 1.6. fanden die Burgenländischen Tanztage erstmals im Kultur- und Kongresszentrum in Eisenstadt statt. Und tatsächlich bevölkerte ein Schwarm aus sehr jungen Tänzer_innen / Performer_innen und interessiertem Kunstpublikum das Haus und die Stadt. Überraschend viele Menschen aller Altersgruppen verfolgten an diesen beiden Tagen die wirklich guten Arbeiten von Katharina Senk, Eva-Maria Schaller und Liquid Loft / Chris Haring; kontextualisiert durch internationale Produktionen – herausragend etwa Drift (I,II) von Mario Barrantes Espinoza und Thomas Birzan – und Kooperationen im Rahmen der EU geförderten Projekte "Aerowaves" und "Migrant Bodies".

Der kluge Mix der Produktionen; Arbeiten, die site-specific das Kongresszentrum belebten; internationale Koproduktionspartner_innen vor Ort, Gäste aus Wien und lokales Publikum – dies alles bildete einen wirklich inspirierenden Rahmen und machte diese erste Ausgabe in Eisenstadt zu einem Erfolg, auf den es aufzubauen gilt.

Die Stadtbevölkerung jedenfalls wurde neugierig – und fragte nach, warum man denn an einem schönen Sommersamstag nach Eisenstadt gepilgert war. Ja, dem zeitgenössischen Tanz wegen!

Fotos © Hans-Jürgen Luntzer



JUNIA

WIRTSCHAFTSTREUHAND STEUERBERATUNG

JUNIA Wirtschaftstreuhand Steuerberatungs KG
Hofstraße 18/4, 2361 Laxenburg
Neusiedlerstraße 50, 2340 Mödling

Tel.: +43 2236 328166 (Laxenburg)
Tel.: +43 664 1562113 (Mödling)

office@junia.at

www.junia.at

Das Verschwinden der Glühwürmchen

Patrick Trotter

Fotos © party.at

Es beginnt mit zwei brechtschen Figuren, ein wenig verwahrlost, am Rand der Gesellschaft stehend. Aber dieser Rand, versichert uns die eine Figur, die sich später als Herbert Marcuse herausstellen wird, der ist mitten unter uns.

In den ersten 20 Minuten wird viel über die Metapher vom Aufstieg auf den Berg philosophiert. Der Kapitalismus fordert wirtschaftliches Wachstum, technischen Fortschritt, immer weiter aufwärts muss es gehen. Auf Vieles kann man diese Metapher anwenden. Und was hat das mit Utopien zu tun?

Diese Figuren kommen aus der Vergangenheit und von dort aus betrachtet müssten wir eigentlich in einer verwirklichten Utopie leben. Noch nie gab es so viel Wohlstand in der Geschichte der Menschheit. Und statistisch gesehen ist es die friedlichste Zeit seitdem wir Statistiken führen. Und dennoch scheint das nur die Karikatur einer Utopie zu sein. Geht es uns gut? Sind wir glücklich?

Dünn wird die Luft oben an den Gipfeln und darüber, da ist wohl doch keine Ruh.

Wir müssen also wieder heruntersteigen, wird die eine Figur vorschlagen. Und diese Umkehr ist manchmal schwerer und gefährlicher als der Aufstieg. Es ist nötig, versichert sie. uns. Aber warum eigentlich? Eine Antwort könnte lauten: weil die Utopie des Kapitalismus nicht das Paradies ist, sondern die Wüste des Überflusses.

Wie könnte er stattfinden, der Abstieg? Er ist erst einmal ein Blick zurück. Und der sieht das Verschwinden der Glühwürmchen. Das ist der Konflikt mit der Vergangenheit. Zum einen, weil wir die Utopie einer anderen Generation leben müssen, und zum anderen, weil im dauernden Fortschreiten es uns unmöglich geworden ist, das Vergangene zu bedauern. Aber vielleicht sind die Glühwürmchen noch da und sind bloß verschwunden im Licht der Scheinwerfer...

Die Figuren sind verstaubte Klischees, abgestellt in einer Heterotopie. Sie wirken wie sedierte Psychotiker, tragisch in ihrer Harmlosigkeit, wie sie nach Zitaten suchen und längst überholte Parolen über die Revolution wiederholen.

Utopien sind hier nicht zu finden. Der Ruf nach Veränderung der Gesellschaft bleibt schwach solange nur Marcuse, Brecht und Pasolini sprechen. Tote, alte, weiße Männer. Was wissen die schon von unseren Problemen? Sind sie nicht selbst nur verglühte Glühwürmchen?

Als dann endlich die Dragqueen ihr Schweigen bricht und von ihrem Leben in Serbien, der Arbeit im Callcenter und der Not inmitten des Überflusses erzählt, entsteht eine Ahnung aus welchem Stoff Utopien wirklich gemacht werden. Lohnsklave sein zu müssen, damit die Eltern nicht delogiert werden. Oder vor dem Krieg in Syrien fliehen und die Familie, die eigene Mutter zurücklassen zu müssen mit der realen Befürchtung, sie nie wieder sehen zu können.

My Utopia is not a place outside. I'm building a place inside of me.

Die Utopie nimmt vielleicht ihren Anfang in dieser Tragik des Daseins, die ohne sie wahrscheinlich unerträglich wäre. Eine Performance, die viele Fragen aufwirft und am Ende nachdenklich stimmt.

*Das Verschwinden der Glühwürmchen – eine Performance nach Texten von Herbert Marcuse, Pier Paolo Pasolini und Bert Brecht – fand im Rahmen von *Performing Community: Utopie-Projekt 2019 im Brick 5 statt. Das Utopie-Projekt versteht sich als utopisches Arbeiten für die Community. Dabei wurde von der Regisseurin Eva Benner und den Dramaturgen Matthias Kreitner und Joschka Köck angestrebt, nicht nur inhaltlich das Thema Utopie zu bearbeiten, sondern mithilfe direkter Einbindung der Anwohner_innen im Bezirk durch Workshops, Diskussionen und Straßentheater utopisches Potential zu entwickeln und dadurch nachhaltig in die Gemeinschaft hineinzuwirken.*

36. Heidelberger Stückemarkt

Theresa Luise Gindlstrasser

Der 36. Heidelberger Stückemarkt hatte die Türkei als Gastland erkoren. Zum zweiten Mal seit 2011. Katrina Mäntele, künstlerische Produktionsleiterin des Festivals, äußerte sich zur erneuten Ernennung im Gespräch mit nachtkritik.de:

> „Wir fanden es sehr wichtig genau jetzt dafür zu sorgen, dass die Brücke nicht abreißt zwischen Deutschland und der Türkei – eine Brücke, an der wir selbst mitgebaut haben“. Die freie Theaterszene sei „very much vital“, betont Holger Schultze, Intendant des Theaters Heidelberg: „In Istanbul gibt es täglich 150 Vorstellungen, die Leute gehen ins Theater, es ist ein junges Publikum. Beneidenswert!“

Gewonnen hat den mit 5.000 Euro dotierten Internationalen Autor_innenpreis Ömer Kaçar mit „Der Gast“. Eine komödiantische Parabel auf Xenophobie und korrupte Medien. Wiewohl vorhersehbar konstruiert und überdeutlich ausbuchstabiert, überzeugt der Text durch seinen Pointenreichtum. So viel gelacht wurde bei den Lesungen selten. Insofern war es keine Überraschung, als auch der mit 2.500 Euro dotierte Publikumspreis an Kaçar überreicht wurde. Nur „Der Reichskanzler von Atlantis“ von Björn SC Deigner, nominiert im Deutschsprachigen Autor_innenwettbewerb, hätte in puncto Publikumsfröhlichkeit mithalten können. Der ging aber leer aus.

Stattdessen machte „Das weiße Dorf“ der 1990 in Linz geborenen Teresa Dopler das Rennen um die 10.000 Euro als Uraufführung zur Eröffnung des Stückemarkts 2020. Ein Liebes-Kammerspiel über zwei sehr weiße, sehr wohlhabende, sehr junge Erwachsene ohne Happy End. Die Jury hat sich für den reduziertesten, formstrengsten, aber auch apolitischsten Text entschieden. Ein very well made Well-Made-Play. Mit „Werther in Love“ von Daniel Ratthei wäre auch die Bearbeitung eines klassischen Stoffs nominiert gewesen. Der Stückemarkt reagiert mit der Ausweitung des Autor_innenbegriffs auf die Tendenz des deutschsprachigen Theaterbetriebs, Bearbeitungen zu produzieren. Wer weiß, vielleicht kommt die Realität der Mehrsprachigkeit auch noch irgendwann in Heidelberg an und der Autor_innenwettbewerb kommt ohne „deutschsprachig“ aus...

THEATER FESTIVAL

HIN & WEG

9. - 18. AUGUST 2019

TAGE FÜR ZEITGENÖSSISCHE THEATERUNTERHALTUNG

LITSCHAU AM HERRENSEE

www.hinundweg.jetzt

Buchrezension

Collaborating Backstage von Timo Niermann

Patrick Trotter

Mit *Collaborating Backstage* ist Timo Niermann ein feines Handbuch gelungen, in dem Kunstschaffende aus allen Sparten der darstellenden Künste, die ihre Arbeitsprozesse verbessern wollen, hilfreiche Ideen, Konzepte und Methoden finden können.

Der Untertitel des Buchs lautet „Breaking Barriers for the Creative Network“ und spielt damit auf die Departmentalisierung an, die vor allem bei großen Produktionen herrscht. Oft wird dadurch nicht das volle kreative Potential, das in einer Produktion steckt, ausgeschöpft. Es kann natürlich auch zu Kommunikationsschwierigkeiten kommen, wenn – ganz plakativ ausgedrückt – die verrückten Künstler_innen mit den pragmatischen Techniker_innen zusammentreffen. Timo Niermann versucht hier Abhilfe zu schaffen und Wege aufzuzeigen, wie diese Grenzen zwischen den Abteilungen aufgeweicht werden können, ohne das Unterscheidende zu unterschlagen. Das primäre Ziel dieses Buchs ist es, diesen Austausch zwischen den verschiedenen Arbeits- und Lebensformen, die bei einer Produktion in den darstellenden Künsten zusammenkommen, zu erleichtern und zu verbessern.

Collaborating Backstage scheint sich zwar eher an Kunstschaffende zu richten, die an großen, kommerziellen Produktionen arbeiten, das bedeutet aber nicht, dass die Inhalte, die hier zu finden sind, nicht auch bei Arbeitsprozessen in der freien Szene Anwendung finden können. Allerdings vorweggesagt: Einiges, was hier zu finden ist – wie zum Beispiel die kreative Einbindung des gesamten Teams von den Techniker_innen bis hin zu den Darsteller_innen – ist für in der freien Szene Erprobte eher eine Selbstverständlichkeit. Wenn es aber um effektive Kommunikation und Organisation geht, woran es in der freien Szene meistens doch ziemlich hapert, findet man in diesem Buch von Timo Niermann wertvolle Tipps, wie man es besser machen kann.

In den sieben Kapiteln, die nicht in der vorgegebenen Reihenfolge gelesen werden müssen, wird auf jeden Teil des Entstehungsprozesses einer Produktion eingegangen. Für jede Produktionsphase, von der ersten Idee, der Planung und den Proben bis letztendlich zu den Aufführungen, werden verschiedene Techniken vorgeschlagen, um konstruktiv mit den spezifischen Herausforderungen umgehen zu können.

Die einzelnen Kapitel sind didaktisch klug aufgebaut. Sie beginnen und enden jeweils mit einer kurzen Zusammenfassung der wichtigsten Themen. Die Kapitel selbst sind wiederum in kurze Unterkapitel gegliedert, was durchaus zum Nachschlagen einlädt. Schlüsselsätze werden wiederholt und prägnant in einer Box hervorgehoben und manche Konzepte werden zum einfacheren Verständnis mit leicht zu lesenden Grafiken dargestellt. Wer die Seiten schnell überfliegen will, um Tipps zu einer bestimmten Frage zu finden, dem wird das Leben hier durch das Layout sehr erleichtert.

Um vollständig als Handbuch durchzugehen ist *Collaborating Backstage* aber teilweise doch ein wenig zu ausführlich. Es wird viel aus unterschiedlichen Sparten der Geisteswissenschaften zitiert und so entsteht manchmal der Eindruck, dass der Autor sich nicht ganz entscheiden konnte, ob er jetzt nicht doch lieber ein Sachbuch schreiben wollte. Diese Unentschiedenheit nimmt den an sich sehr konzentrierten Kapiteln manchmal den Fokus. Nichtsdestotrotz ist *Collaborating Backstage* eine Fundgrube für alle, die ihre Arbeitsprozesse verbessern wollen.

Collaborating Backstage
ist in englischer Sprache im
Methuen Drama Verlag erschienen

Buchrezension

Wachgeküsst

20 Jahre neue Kulturpolitik des Bundes 1998-2018

Barbara Stüwe-Essl

Zimmermann, Olaf/Deutscher Kulturrat (2018): Wachgeküsst. 20 Jahre neue Kulturpolitik des Bundes 1998-2018, Berlin. www.kulturrat.de

Auf fast 500 Seiten zieht der Deutsche Kulturrat Bilanz über die Bundeskulturpolitik Deutschlands. Olaf Zimmermann fasst die kulturpolitischen Entwicklungen seit dem Jahr 1998 zusammen und berichtet über die wichtigsten kulturpolitischen Entwicklungen bei Kulturfinanzierung, Inklusion, Urheberrecht, Diversität, Kulturgutschutz, Medien, Stiftungsreform, Künstlersozialversicherung, Kulturwirtschaft, Computerspielen, Erinnerungspolitik, Digitalisierung, Vielfalt u. v. m.

Gespräche mit den bisher fünf Kulturstaatsminister_innen werfen Schlaglichter auf ihre speziellen Zugänge und Umsetzungsschwerpunkte im Amt. Eine Vielzahl von Einzelbeiträgen eröffnet Auseinandersetzung mit Themenkomplexen wie Kulturgesetzgebung, Kulturförderpolitik mit der Kulturstiftung des Bundes, Kulturwirtschaft, Vielfalts- und Diversitätspolitik oder Erinnerungspolitik.

Erst ab dem Jahr 1998 mussten sich die Länder in Deutschland in Sachen Kultur durch die neu geschaffene kulturpolitische Schlüsselposition eines Bundesbeauftragten für Kultur, Michael Naumann, „hineinregieren“ lassen.

Kulturpolitische Kämpfe darum, Kulturförderung als Subvention und nicht mehr als Investition zu begreifen, werden ebenso beschrieben wie komplizierte Verhältnisse etwa zwischen den Ländern und dem Bund oder bei Fragen auswärtiger Kulturpolitik. Ex-Kulturstaatsministerin Christina Weiss: *„Es herrscht bis heute eine interessante Konkurrenz zwischen dem Außenministerium und dem BKM [Bundeskanzleramt] um die auswärtige Kulturpolitik. Diese Konkurrenz ist einfach nicht gut. […] Ich glaube, in sämtlichen europäischen Nationen ist diese Konkurrenz zwischen Kulturpolitik, Auswärtigen Ämtern und den Kulturministern oder Kulturministerien ein gewisses Problem.“*

Zu finden sind selbstverständlich Bezüge zu Hilmar Hoffmann und dessen Anspruch auf „Kultur für alle“, zu dem auch die aktuelle Internetseite der Kulturbeauftragten des Bundes, so Hans-Joachim Otto, noch einen klaren Bezug nimmt.

Die immense kulturpolitische Bedeutung der Enquete Kommission Kultur und deren Ausarbeitung von kulturpolitischen Notwendigkeiten – mit 500 Handlungsempfehlungen ist sie die umfassendste Bestandsaufnahme von Kunst und Kultur in Deutschland – hat Vorbildwirkung. Der anfängliche Widerstand der Länder hat sich in zwanzig Jahren Bundeskulturpolitik verflüchtigt, die Zusammenarbeit hat sich zu einer produktiven entwickelt. Ein eigenständiges Kulturministerium, wie von Olaf Zimmermann und mit ihm dem Deutschen Kulturrat gewünscht ist allerdings noch immer nicht in greifbarer Nähe.

Die Deutsche Bundeskulturpolitik seit 1998 ist vielschichtig – das Buch gibt jedenfalls einen tiefen Einblick in kulturpolitische Zusammenhänge und Themenstellen, die dann trotz sehr deutlicher Deutschland-Spezifik von der generellen Themensetzung her viele Parallelen zu den Notwendigkeiten in anderen Ländern herstellen lassen.

Premieren

12.07.2019
TANK
Doris Uhlich (AT)
Odeon
www.impulstanz.com

17.07.2019
Unstable Nights
Vladimir Miller, Claudia Hill & Julian Weber
mumok Hofstallung
www.impulstanz.com

19.07.2019
The Choreographic Engine
Elio Gervasi
Volksoper Probebühne
www.impulstanz.com

24.07.2019
o.T. | RAW PRACTICE
Ian Kaler
Leopold Museum
www.impulstanz.com

25.07.2019
ZZremix
Akemi Takeya
Odeon
www.impulstanz.com

26.07.2019
In the Penal Colony
Peter Stamer & Frank Willens
mumok
www.impulstanz.com

26.07.2019
'd he meant vary a shin's
Samuel Feldhandler
Schauspielhaus
www.impulstanz.com

28.07.2019
HATE ME, TENDER
Teresa Vittucci
Volx/Margareten
www.impulstanz.com

30.07.2019
It is a balancing act to live without your attention
Philipp Gehmacher
Odeon
www.impulstanz.com

31.07.2019
Danza y Frontera
Amanda Piña / nadaproductions
mumok
www.impulstanz.com

01.08.2019
Stand-Alones
(polyphony)
Liquid Loft / Chris Haring
Leopold Museum
www.impulstanz.com

02.08.2019
Salon Souterrain: Art & Prostitution
Chateau Rouge & Red Edition
Volkstheater – Rote Bar
www.impulstanz.com

05.08.2019
The Deadpan Dynamites – The Art of the Gag
toxic dreams & WTKB
Schauspielhaus
www.impulstanz.com

06.08.2019
TARZAN
God's Entertainment
Zacherlfabrik
www.impulstanz.com

07.08.2019
42
Anne Juren
Odeon
www.impulstanz.com

09.08.2019
mazy
Cie. Willi Dorner
Akademietheater
www.impulstanz.com

www.theaterspielplan.at

Neue Mitglieder der IG Freie Theater seit Dezember 2018:
Johanna Adlaoui-Mayerl (Wien), Angela Ahlheim (Wien), Julian Patrick Angerer (Wien), Barca Baxant (Wien), Roberta Cortese (Wien), Martina Dähne (Wien), Marcin Denkiewicz (Wien), Boris Eder (Wien), Robert Elsinger (Wien), Soraya Leila Emery, Soraya Leila (Wien), Sofia Falzberger (Wien), Marcus Fisch (Wien), Stefan Franaszek (Wien), Ruth-Maria Frischherz-Bell (Reichenau an der Rax), Katharina Gerlich Imp:Art (Baden bei Wien), Marta Gomez Martinez (Wien), Flori Gugger (Wien), Sabina Holzer (Wien), Desirée Marie Jakobitsch (Wien), Sladjana Jevtic (Wien), Rahel Klara Kislinger (Wien), Michael Kobierski (Wien), Djuja Kojic (Wien), Kira Koplin Groundwork (Wien), Judit Kovacs (Langenzersdorf), Gabriel Krausshar (Wien), Michael Kuglitsch (Klagenfurt), Akaratovic Lazic (Wien), Gerhard Lehner Klagenfurter Ensemble (Klagenfurt), Corinna Lenneis (Wien), Nikola Majtanova (Wien), Peter Nitsche (Wien), Micka Opetnik (St. Michael), Nora Pider (Wien), Balazs Pohl (Wien), Dominique Reitinger (Wien), Sarah Milena Rendel (Innsbruck), Angela Schausberger (Wien), Marius Schiener (Wien), Agnes Schneidewind (Wien), Denise Teipel SpielBAR Ensemble (Wien), Sebastian Thiers (Wien), Nina Vobruba (Fehring), Patricia Walch Innsbrucker Kellertheater (Innsbruck), Rosalie Wanka (München),Danilo Wimmer (Wien), Rafael Witak Meteor (Wien), Robin Witt (Wien), Sarah Zelt (Wien), Sarah Zsivkovits (Wien).

Impressum:
gift – zeitschrift für freies theater
ISSN 1992-2973
Redaktionsschluss 14.6.2019

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:
Christian Keller, Ulrike Kuner, Julia Kronenberg, Teresa Simon, Maiko Sakurai
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, 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

WWW. STAGEBOOKS .SHOP

Jetzt online!

Internationale Bücher, DVDs & CDs

Bühnenbild & Kostüm
Tanz & Performance
Oper & Musiktheater
Schauspiel
Puppen- & Objekttheater
Schule & Grundlagen
Stücke & Dramen

Sichere Zahlungsarten (Direktüberweisung, Paypal)
Weltweiter Versand
Bestellen auch für Selbstabholer

Der Onlineshop von
EINAR & BERT
THEATERBUCHHANDLUNG

Maria Metsalu *Mademoiselle* x © Alan Proosa

Art & Dance
ImPulsTanz im mumok – Museum
moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
und im Leopold Museum

Vienna International Dance Festival

IMPULSTANZ

11. Juli – 11. August 2019
impulstanz.com

WIEN KULTUR = Bundeskanzleramt Co-funded by the Creative Europe Programme of the European Union mumok LEOPOLD MUSEUM

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

IG Freie Theaterarbeit
Gumpendorferstraße 63B
A - 1060 Wien