

gift

österreichische Post AG  
Info.Mail Entgelt bezahlt

# zeitschrift für freies theater

Thema: Darstellende Kunst für junges Publikum

*Kinder und Jugendliche haben ein Recht auf  
Kunst und auf Zugang zu Kunst.*

*Brigitte Walk*

februar/märz 08

# Inhalt

<b>editorial</b>		<b>thema</b>	
<b>aktuell</b>		36	Darstellende Kunst für junges Publikum
4	IG-NETZ	37	Kleine Menschen – kleine Produktionskosten?
4	Offenes Gespräch Schule und Theater	40	Wie kommt der Text ins Theater?
5	Stellungnahme zum TQW	45	Theater für die Allerkleinsten
6	Symposium State of the Art	46	Theater für Klein- und Kleinstkinder
8	<i>Die Rückkehr des Aneas</i> fällt aus	47	Drei Jahre Dschungel Wien
10	Arbeit für Alle	52	Österreichs ältestes Festival im Kinder- und Jugendtheaterbereich
11	Von Institutionen und Initiativen in der Steiermark	52	Kunst als Chance zur Kompetenzsteigerung
13	Der konkursreife Dracula	54	Theaterpädagogik – Nachzüglerin der Kunst- und Kulturvermittlung
<b>politik</b>		56	Vermittlungsarbeit im Kinder- und Jugendtheater
14	Kultur? Zurück in die Zukunft!	57	Kunstvermittlung hautnah
17	Wieder (Er)Warten	58	Partitur wie Partytour
19	Europäisch kooperieren – Europäisch produzieren	60	Express Yourself
24	Herr Bürgermeister! Geben Sie Plakatfreiheit!	61	TaO! theaterpädagogisches Zentrum
<b>diskurs</b>		63	Vermittlung von zeitgenössischem Tanz
27	Wider den proklamierten Zeitgeist	63	Wiesenquadrat
31	Gibt es im Theater für junges Publikum Platz für schwierige Themen?	65	Theater erfahren
33	Lust am Verrat	66	Kunstvermittlung am Vorarlberger Landestheater
34	STUTHE	<b>service</b>	
		68	Intern
		68	News
		68	Aus der Szene
		69	Ausschreibungen
		70	Festivals
		72	Premieren

# editorial

*Liebe LeserInnen,*

Zunächst möchten wir alle Interessierten herzlich einladen zu einer offenen Runde über Kulturvermittlung: Am 18. Februar wird Michael Wimmer in der Gumpendorferstraße 63b zum Thema Kulturelle Bildung und die Zusammenarbeit von Schule und der freien Szene zu Gast sein. Er stellt die Educult-Studie vor, gleichzeitig verstehen wir den Abend als Angebot einer Schnittstelle zwischen freier Szene und aktuellen Überlegungen in Wissenschaft und Politik. Danach ist eine Stellungnahme der IGFT in eigener Sache zur Causa Tanzquartier Wien zu lesen.

Im Anschluss folgt eine weitere Einladung: Vom 4.–6. März plant der Kulturrat Österreich das Symposium: *State of the Art – Arbeit in Kunst, Kultur und Medien*. Es findet in der Akademie der bildenden Künste statt und wird neben Vorträgen über die zentralen Problematiken genügend Podien/Gesprächsrunden bieten, um ausführlich zu diskutieren. Am dritten Tag schließt sich eine Arbeitstagung an, zu der Interessierte sich anmelden können. Im Anschluss wird die leider ungute Fortsetzung bzw. das Ende des Märchens vom Kuss des Stadtrats dokumentiert: Markus Kupferblum weist das Produktionsgeld für den Nestroypreis zurück.

Dass dahinter mehr als ein einzelner Fall liegt, vielmehr die ganze prekäre Realität der freien Produktion, wird auf andere Weise im Folgebeitrag von Clemens Christl deutlich, der die im Jänner in Kraft getretene Novelle zum Arbeitslosenversicherungsgesetz einer Kritik unterzieht. Es folgen zwei aktuelle Beiträge von der IG Kultur Steiermark und von Andrea Dörres zur Förderpolitik in der Steiermark.

Der eigentliche Politikteil beginnt mit Thomas Mießgangs Beitrag: *Kultur zurück in die Zukunft* – dank an den Standard – gefolgt von einem Überblick über den aktuellen Stand bundespolitischer Agenden. Derzeit geht die Novelle des KSVF-Gesetzes ihren Weg durch die parlamentarischen Organisationen und die IG's planen im Februar noch eine Ver-

anstaltung hierzu. Danach wird es international: Zwei Beiträge von Thomas Lehmen und Rolf Dennemann, gehalten auf dem Panel *Das Kreative Potential: Künstler, Förderer, Netzwerke* einer Konferenz in Berlin, klären auf über Möglichkeiten und Unmöglichkeiten internationaler Kooperation. Der Politikteil schließt mit dem aktuellen Stand zum Thema freies Plakatieren in Wien.

Den Diskurs beginnt Angela Heide mit einem Interview der Regisseurin Anna Maria Krassnig zum neu gegründeten Format Salon5. Es schließt ein Beitrag des Dschungel Wien zur Produktion *König und König* an, die von der rechten Presse bereits vor der Premiere medial angegriffenen wurde. Die performative Konferenz *Lust am Verrat*, die am 11. und 12. Jänner in Zusammenarbeit von Andrea Braidt mit dem brut stattfand, steht im Zentrum des folgenden Berichts. Der Diskurs schließt mit einer Darstellung des StudentInnentheaters STUTHE.

Der Schwerpunkt *Darstellende Kunst für junges Publikum* umfasst diesmal mit 35 Seiten fast so viel wie sonst die gesamte *gift*. Neben der brisanten Frage nach den Budgetverhältnissen, Beiträgen zu Theater für die Kleinsten, einem Interview zur Frage, wie überhaupt der Text ins Theater kommt und vielem mehr, folgt ein ausführlicher Teil mit Artikeln und Praxisberichten zur Frage der Vermittlung. Auch die Educult-Studie wird darin einleitend von Barbara Stüwe-Erl vorgestellt. Wir möchten damit die auch von der Politik aufgegriffene Diskussion mit einer Runde von Statements von KünstlerInnen und „Institutionen“ gewissermaßen aus der Praxis starten.

Allen LeserInnen erholsame und produktive Energieferien und eine gute Lektüre und herzlichen Dank an Dagmar Giesriegl für die kurzfristige Übernahme des Layouts

*Sabine Kock*

# aktuell

## IG-NETZ

**Ansuchen für das 2. Halbjahr 2007 bis 29. Februar 2008 stellen!**

Das IG-NETZ gewährt freien Theaterschaffenden, die als Neue Selbstständige bei der Sozialversicherungsanstalt der Gewerblichen Wirtschaft versichert sind, sowie freien Theatergruppen, die KünstlerInnen anstellen, Zuschüsse zu ihren Sozialversicherungsbeiträgen.

Anspruchsberechtigte können bis 29. Februar 2008 für das 2. Halbjahr 2007 (Juli–Dezember) einreichen. Die dafür nötigen Antragsformulare sowie die Info zur Einreichung können auf [www.freietheater.at](http://www.freietheater.at) (Rubrik IG-NETZ) heruntergeladen werden. Bei Fragen stehen Maria Niklas oder Andrea Wälzl im IGFT-Büro (Tel.: 01/403 87 94) gerne zur Verfügung!

---

## Schule und Theater

Einladung zum Offenen Gespräch mit Michael Wimmer/Educult zum Thema *Kulturelle Bildung und die Zusammenarbeit von Schule und der freien Szene* in den Räumen der IG Freie Theaterarbeit (Gumpendorferstr. 63B, 1060 Wien) am Montag, den 18. Februar 2008, um 17 Uhr.

Educult hat in den letzten Monaten im Auftrag des bm:ukk einen Bericht zum Stand der kulturellen Bildung verfasst. Dieser liegt nun unter dem Titel *Vielfalt und Kooperationen – Kulturelle Bildung in Österreich – Strategien für die Zukunft* vor.

Der Bericht enthält neben einigen grundsätzlichen Überlegungen zum Gegenstand – was wir überhaupt meinen, wenn wir über kulturelle Bildung sprechen – eine Zusammenstellung von Erfahrungen vor allem von LehrerInnen und KünstlerInnen, die sich schon jetzt in kulturellen Kooperationsprojekten engagieren. Dazu kommen ausgewählte Beispiele von Good Practice sowie eine Reihe von Empfehlungen, wie es weitergehen könnte.

Michael Wimmer wird die wesentlichen Ergebnisse des Berichtes zusammenfassen, vor allem die Teile, die unmittelbar den Theaterbereich betreffen. Darüber hinaus bietet die Veranstaltung eine gute Gelegenheit, die bisherigen Erfahrungen, Probleme und Hoffnungen der freien Szene bei der Zusammenarbeit mit Schulen einzuschätzen und Strategien für die Zukunft zu entwickeln.

*Wir freuen uns auf deine/Ihre Teilnahme!*

Der Bericht kann von der [bm:ukk-Website](http://bm:ukk-Website) heruntergeladen werden: [www.bmukk.gv.at/kultur/bm/kulturellebildung.xml](http://www.bmukk.gv.at/kultur/bm/kulturellebildung.xml)

# Stellungnahme

Die Frage der Ausschreibung des TQW hat in den vergangenen Wochen eine Fülle an Medienbeiträgen ausgelöst, dazu diverse öffentliche und halböffentliche Korrespondenzen.

Die IG Freie Theaterarbeit möchte hierzu feststellen:

- Die IG Freie Theaterarbeit ist eine unabhängige Organisation und tritt für Transparenz und demokratiepolitische Abläufe und Prozesse ein. Sie hat die nicht leichte Aufgabe, die manchmal divergierenden Interessen aller ihrer Mitglieder zu vertreten. Das erklärte Interesse gilt der Initiierung und Durchsetzung transparenter d. h. demokratischer Abläufe. Den Vorwurf der Diskreditierung weisen der Vorstand sowie die Geschäftsführung entschieden zurück. Selbstverständlich gilt die Anerkennung von Seiten der IG allen, unabhängig von ihrer inhaltlichen Position und Haltung und wir bedauern ausdrücklich, wenn ein anderer Eindruck entstanden ist oder durch Mediendarstellungen hervorgerufen wurde.
  - Die Kritik der IG bezog sich zentral auf das Moment der Interventionen gegen das demokratisch gewählte TQW Kuratorium.
  - Die Tanz- und Performanceschaffenden haben im Kuratorium des TQW als einziger Institution im darstellenden Bereich eine direkte Mitsprache. Zwei Mitglieder (von insgesamt fünf) werden laut Statut von der IGFT bestellt. Die IG hat statt einer Bestellung ein transparentes und offenes Wahlverfahren für alle Tanz- und Performanceschaffenden durchgeführt. Die aktuellen KuratorInnen sind 2007 von einer Mehrheit der Tanzschaffenden gewählt worden. Der Wahlmodus dafür wurde über Monate diskutiert, demokratisch erarbeitet und juristisch abgeklärt. Die Kuratorinnen haben in einem offenen Meinungsbildungsprozess alle Tanz- und Performanceschaffenden wiederholt eingeladen, in der Frage der Neuausschreibung des TQW gemeinsam mit ihnen eine Entscheidung zu suchen. So ist die Position zustande gekommen, die sie auf der Kuratoriumssitzung am 25. Jänner 2008 vertreten haben. Die Wahl und der darauf folgende Entscheidungsprozess stand allen Tanz- und Performanceschaffenden offen. Die IG als Organisation hat sich an der Diskussion und Selbstverständigung der Tanz- und Performanceschaffenden inhaltlich nicht beteiligt, sondern diesen Prozess organisatorisch moderiert.
  - Nach Bekanntgabe der geplanten Neuausschreibung durch den Wiener Kulturstadtrat möchten wir inhaltlich festhalten: Kuratorium und IG befürworten eine internationale Ausschreibung des Hauses und eine zeitlich begrenzte Dauer von Leitungsintervallen.
  - Die Präferenz für ein Leitungsteam und/oder dessen stärkere künstlerische Ausrichtung ist dabei getragen von der Vision, das Haus als zentralen Ort künstlerischer Experimente und theoretischer Fragen künftig noch stärker so zu positionieren, dass die von dort ausgehenden Impulse nachhaltig europaweit und darüber hinaus wahrgenommen werden. Für die Diskussion von Inhalten und Ästhetik, aber auch die Reflexion von Arbeitsformen und der „Verortung“ von Kunst im gesellschaftlichen Gefüge bemüht sich die IG, Diskurse und Foren zu schaffen bzw. allen Interessierten Möglichkeiten der Auseinandersetzung anzubieten.
  - Strukturell muss der Tanz- und Performancebereich im Sinne der Pluralität über das TQW hinaus gestärkt werden. Es bedarf einer Stärkung anderer Formate, wie z. B. image-tanz und im\_flieger, sowie Koproduktionsbudgets für weitere Häuser und einer nachhaltigen Nachwuchsförderung sowie das Überdenken der gesamten Ausbildungssituation. Gleichzeitig braucht es die Stärkung anderer Arbeitsstätten und Spielorte, in denen u. a. im Tanzquartier nicht repräsentierte Stilistiken adäquate Arbeitsmöglichkeiten und Öffentlichkeit finden können.
- Wir möchten hiermit alle Tanz- und Performanceschaffenden ermutigen, den Prozess der Selbstverständigung in all diesen wichtigen Fragen jetzt nicht aufzugeben, sondern intensiv gemeinsam weiter zu führen.

*Wien im Februar 2008, IG Freie Theaterarbeit*

# State of the Art – Arbeit in Kunst, Kultur und Medien

**Symposium des Kulturrat Österreich**

**4.–6. März 2008**

**Akademie der bildenden Künste Wien, Sitzungssaal, Schillerplatz 3, 1010 Wien**

Die Einkommens-, Versicherungs- und Arbeitsbedingungen in Kunst, Kultur und Medien gelten mittlerweile europaweit als Avantgarde der Prekarisierung des gesamten Arbeitsmarktes: Zunehmende multiple Selbstaussbeutung der KünstlerInnen, fehlende oder mangelnde soziale Absicherung in Beschäftigungsformen der „Neuen Selbstständigkeit“, unzureichende Förderinstrumente (Stichwort Künstlersozialversicherungsfonds), vielfältige, u.a. aufenthaltsrechtliche Schwierigkeiten im Bereich der Mobilität und andere Probleme bis hin zur Doppelbesteuerung kennzeichnen die Situation und bedürfen einer dringenden Verbesserung.

Die positiven Aspekte kreativer Tätigkeit wie eigenverantwortliches, kreatives Schaffen, Spielraum für neue Ideen und Zusammenarbeitsformen, die in anderen Arbeitssituationen in der Regel nicht vorhanden sind, werden zunehmend auch für Kunst-, Kultur- und Medienschaffende aufgehoben: Aus freier Zeiteinteilung wird zumeist ein Rund-um-die-Uhr-Tätigsein/Schaffen, in dem Privatheit und Arbeit nur schwer zu trennen sind und der Anteil des (Self-)Management die künstlerische Arbeit mehr und mehr dominiert.

Das Symposium *State of the Art–Arbeit in Kunst, Kultur und Medien* soll zum einen Input und Grundlagen für einen österreichweiten spartenübergreifenden Diskurs schaffen, zum anderen die Entwicklung konkreter Maßnahmen zur Verbesserung der Arbeits- und Lebensverhältnisse von Kunst-, Kultur- und Medienschaffenden initiieren.

Wir laden alle Interessierten herzlich ein, diesen Diskurs mit uns zu eröffnen.

## Programm

**Dienstag, 4. März 2008**

*18:30 Uhr*

**Vortrag: Arbeit–Diskurse und Theorien**

**Produktive Arbeit?**

*Karl Reitter*

Arbeit ist vieles. Erwerbsarbeit einer der zentralen Verteilungsmechanismen gesellschaftlichen Einkommens. Arbeitsmarktorganisation eines der grundlegenden Machtins-

trumentarien. Was ist der Unterschied zwischen Arbeit und Erwerbsarbeit? Wie funktioniert diese Diskrepanz, und (wie) lässt sich eine solche Trennlinie zum Beispiel bei kreativer Tätigkeit überhaupt ziehen? Wohin führt die wieder zunehmende Schere zwischen notwendiger Arbeit und dem Unwillen, diese adäquat zu finanzieren? Wieso ist die Vision von der Vollbeschäftigung entgegen der realen Entwicklung des Arbeitsmarktes noch immer aktuell? Und was bedeutet (Erwerbs-)Arbeit in gesellschaftlichen Bereichen wie dem Sektor Kunst, Kultur und Medien, in denen der größte Teil der Arbeit un(ter)bezahlt ist?

**Podium: Arbeit in Kunst, Kultur, Medien**

*Eva Blimlinger, Karl Reitter, Nika Sommeregger;*

*Moderation: Sabine Kock*

Arbeit ist im Kunst-, Kultur- und Medienbereich nicht unbedingt sichtbar, als Wort tendenziell ungern ausgesprochen – tatsächlich natürlich omnipräsent. Wie sehen die Arbeitsstrukturen in diesen Bereichen aus? Ist eine Transformation dieser Arbeitsbedingungen auf andere gesellschaftliche Bereiche feststellbar – und wenn ja, wo? Welche Wirkung hat eine Definition von Arbeit, die potenziell versteckt wird? Wie kann die prekäre Situation aufgebrochen werden?

**Mittwoch, 5. März 2008**

*9:30 Uhr*

**Vortrag. Wirtschaft/Prekariat/Globalisierung**

**Über Grenzen und Entgrenzungen: Kunst- und MedienarbeiterInnen in einem globalisierten Umfeld**

*Elisabeth Mayerhofer/Monika Mokre*

Internationale Reglementierungen und Entwicklungen beeinflussen zunehmend auch die Rahmenbedingungen der Arbeit in Kunst-, Kultur- und Medienberufen. Dies wird in den nationalen Diskussionen weitgehend ausgeblendet. Welche Auswirkungen haben internationale Vereinbarungen auf nationale Arbeitsverhältnisse? Wie spielen verschiedene Regulierungsmaßnahmen zusammen und wer profitiert da-

von? Welche Handlungsoptionen ergeben sich für Kunst- und Kulturschaffende?

**Podium: Kunst, Kultur und Medien in Österreich – globalisiert?**

*Petja Dimitrova, Elisabeth Mayerhofer, Monika Mokre, Jeroen Siebens; Moderation: Marty Huber*

An zumindest zwei Stellen wird der Zusammenhang zwischen global und national deutlich diskutiert: Das überall noch hoch gehaltene Konzept der Freiheit der Kunst kollidiert mit der Reglementierung der Reise- und Niederlassungsfreiheit. Und: Die zunehmende Marktkonzentration bzw. Kapitalisierung der Kunst- und Kulturmärkte zwingt immer mehr KünstlerInnen, Kultur- und Medienschaffende zur Beschäftigung mit internationalen Rechtssystemen. Wie sieht die Situation für KünstlerInnen ohne EU-Pass in Österreich aus? Welche Mechanismen ermöglichen oder erzwingen Produktionsauslagerungen beispielsweise in der Filmindustrie oder im Medienbereich? Wie lässt sich mit der Tatsache umgehen, dass Kunst-, Kultur- und Medienschaffende aus Österreich weltweit, solche aus dem globalen Off dagegen meist nur im globalen Off tätig sein können?

14:30 Uhr

**Vortrag: Gratisarbeit und Niedrigstlöhne: Arbeitsmarktentwicklung?**

*Mag Wompel*

Der Status quo im Kunst-, Kultur- und Medienfeld wird einmal mehr gesellschaftsfähig: Niedrigstlöhne, Selbstausbeutung, Neue Selbstständigkeit ... Wohin führen – neben dem massiven Druck zur (Schein-)Selbstständigkeit gerade in diesem Bereich – die Vorschläge und Reformen zur Arbeitsmarktorganisation? Wie funktioniert die Etablierung eines Niedriglohnsektors im Norden (am Beispiel Hartz 4)? Wie funktioniert die Legitimität der Arbeitsämter als größte nationale ArbeitgeberInnen? Welche Zwangsmaßnahmen werden eingeführt, welche sind bereits etabliert? Wie spielen die Zwangsmaßnahmen mit dem gesellschaftlich dominanten Arbeitsethos zusammen?

**Podium: (Kultur-)Arbeitsbedingungen**

*Monika Klengel, Eva Simmler, Mag Wompel; Moderation: Patricia Köstring*

Der Großteil der Arbeit im Kunst-, Kultur- und Medienfeld passiert seit Jahrzehnten am Rande der Existenzmöglichkeit.

Verschlechterungen finden laufend statt. Haben Selbstausbeutung und Niedrigstlohnentwicklungen in der Gesellschaft einen gemeinsamen Nenner? Was genau ist in Österreich als Mindestsicherung im Entstehen begriffen? Wie sieht die Situation erwerbsloser KünstlerInnen/Kulturschaffender in Österreich aus? Wie kann mit dem Spannungsfeld zwischen eigener und allgemeiner Situation solidarisch umgegangen werden?

17:30 Uhr

**State of the Art**

**Zusammenfassung**

*Johanna Schaffer (angefragt)*

**und themenübergreifende Abschlussdiskussion**

**Donnerstag, 6. März 2008**

10–13:30 und 15–18 Uhr

**Arbeitstagung**

**Rahmenbedingungen künstlerischer Arbeit in Österreich**

*begrenzte TeilnehmerInnenzahl*

*Anmeldung bis 29. Februar 2008*

*per Mail: [contact@kulturrat.at](mailto:contact@kulturrat.at)*

Arbeitsgespräch mit ProponentInnen aus Politik, Ministerien etc. zu aktuellen, akuten Problemstellungen (z. B. Anstellung, freie DienstnehmerInnen, ASVG, GSVG, SchauspielerInnen-gesetz, KSVF-G). Fortsetzung der Plattform *Rahmenbedingungen künstlerischer Arbeit*.

19 Uhr

**Podium: Organisation, Selbstvertretung,**

**Interessenvertretung**

*Zuzana Brejcha, Daniela Koweindl, Susanne Pernicka,*

*Sabine Prokop; Moderation: Rainer Hackauf*

Prekäre Arbeits- und Lebensverhältnisse sind nichts Neues. Die zunehmende Verallgemeinerung als Prekäre erfordert dringend eine zunehmende Verallgemeinerung der Organisation: Wie kann gemeinsam aufgetreten werden? Wer mit wem? Wie können partielle Interessen einer größeren gemeinsamen Organisation zum Nutzen werden?

*Kontakt und Infos: [www.kulturrat.at](http://www.kulturrat.at)*

# Nestroypreis 2007

## *Die Rückkehr des Äneas* fällt aus

Markus Kupferblum

Pressemitteilung vom 30. Jänner 2008

Ich möchte Sie darüber informieren, dass am 21. Jänner 2008 ein Gespräch zwischen Herrn Dr. Robert Dressler (Kulturamt der Stadt Wien, Leiter des Theaterreferats), Mag. Matthias Lošek (Referent von Stadtrat Dr. Andreas Mailath-Pokorny) und mir über meine künstlerische Zukunft in dieser Stadt stattgefunden hat.

Im Zuge dieses Gesprächs, das leider sehr negativ verlaufen ist, habe ich dem Kulturamt mitgeteilt, dass ich das Produktionsgeld von 30.000 Euro, das mir im Zuge der Verleihung des *Nestroypreises 2007 für die beste Off-Produktion* versprochen war, nicht annehme.

### Zum Hintergrund

Ich bin Musiktheaterregisseur und habe 1987 die erste freie Operngruppe in Österreich gegründet.

Im Jahre 2004 habe ich um eine Vierjahresförderung angesucht, da für mich eine freie Theaterarbeit nur dann Sinn macht, wenn ich die Möglichkeit habe, kontinuierlich an einer eigenen Musiktheatersprache zu arbeiten. Dazu brauche ich Planungssicherheit und genügend Geld, um ein Musiktheaterensemble über einen längeren Zeitraum zu finanzieren. Ich nehme die Freie Theaterarbeit um nichts weniger ernst als die Arbeit an einem etablierten Haus. Freie Theaterarbeit muss seriös, mit einem hohen Qualitätsanspruch und künstlerischem Engagement durchgeführt werden, um die Erneuerungskraft zu bieten, die das Theater so dringend benötigt.

Deshalb macht für mich eine freie Arbeit nur dann Sinn, wenn ich Dinge umsetzen kann, die an einem großen Haus eben nicht möglich sind – das ist eine Langfristigkeit, Unabhängigkeit und Radikalität, um verschiedene neue Wege zu gehen, die nur in einer schlanken Organisation einer freien Gruppe zu gewährleisten sind.

Einzelne Projekte realisiere ich besser und lieber an bestehenden Institutionen, die in der Lage sind, mir die nötige Infrastruktur zur Verfügung zu stellen, meine Sichtweise über ein einzelnes Werk zu realisieren. Dazu benötigt man keine freie Szene.

Das habe ich auf 48 Seiten in meinem Konzept beschrieben, das ich 2004 für eine Vierjahresförderung eingereicht hatte.

Daraufhin wurde mir jedoch eine Vierjahresförderung von der Theaterreform-Jury verwehrt, mein Konzept aber ausdrücklich gelobt, wie interessant es sei, und eine Empfehlung an die Kuratoren ausgesprochen, meine Arbeit mit einer Projektförderung für ein Einzelprojekt (!) zu fördern. Nach Rücksprache mit einem Jurymitglied konnte ich mich versichern, dass die Jury das wirklich ernst gemeint hat, und ich wurde erneut ermutigt, „ein großes Einzelprojekt“ einzureichen.

### Der Rest ist bekannt

Ich suchte um 150.000 Euro an, um die Barockoper *La Didone abbandonata* von Cavalli zu inszenieren. Ich fand in der Oper von Malta einen Koproduzenten und in Claudio Osele und den *Musique Nove* aus Mailand einen genialen musikalischen Leiter.

Nur: Die Stadt Wien, diesmal die drei Kuratoren, gewährte mir bloß 30.000 Euro! Ich sagte, ich könne damit höchstens einen Monolog machen, woraufhin ich prompt eine Projektzusage erhielt und die ebengenannten 30.000 Euro.

So machte ich also einen Monolog *Die verlassene Dido*, mit dem ich darlegte, warum ich mit 30.000 Euro keine Oper machen kann. Für diesen Monolog erhielt ich (von der Stadt Wien) den *Nestroypreis 2007 für die beste Off-Produktion*.

Dieser Preis ist selbst nicht dotiert, aber mit dem Versprechen verbunden, die nächste Produktion „bis zu einer Höhe von 30.000 Euro zu fördern.“

### Zukunft?

Ich hatte mit Stadtrat Mailath-Pokorny nach der Nestroy-Presskonferenz im Oktober und nach der Nestroy-Gala im November ein Gespräch, wo ich mich für den Preis bedankte, ihm aber mitteilte, dass ich nach wie vor mit 30.000 Euro kein Musiktheater machen kann – sondern eben allenfalls einen Monolog ... ich sagte ihm, daß ich für meine Arbeit Langfristigkeit benötige und genügend Geld, um ein Musiktheaterensemble zu beschäftigen.

Ich könnte mit 100.000 Euro im Jahre 2008 bereits mit der Arbeit beginnen und dann abermals um eine Vierjahres-



Subvention ansuchen. Falls mir diese dann diesmal doch gewährt werden sollte, könnte ich ab Herbst 2009 meine experimentelle Musiktheaterarbeit weiterführen ...

### **Es ist gar nichts in Ordnung**

Mailath-Pokorny versicherte mir, dass es den politischen Willen gäbe, daß ich in dieser Stadt arbeite – nur teilten mir seine Mitarbeiter nun lakonisch mit, daß es eben nur 30.000 Euro für mich gibt und ich solle mir doch *bitte* etwas überlegen, was ich, mit dem Geld anfangen, wohl damit der Schein gewahrt sei, dass alles in Ordnung sei. Es ist aber nicht alles in Ordnung. Sondern im Moment ist sogar gar nichts in Ordnung.

Deshalb habe ich mich entschlossen, die 30.000 Euro Produktionsbudget der Stadt Wien, zuerkannt wegen des Nestroypreises 2007, nicht anzunehmen.

Den Monolog *Die Rückkehr des Äneas* möchte ich der Stadt Wien und mir ersparen.

Solange sich im Kulturamt das Bewusstsein nicht einstellt, dass Freie Theaterarbeit eine seriöse Theaterarbeit ist, die seriöse Bedingungen erfordert, wird es in Wien keine relevante freie Theaterszene geben. Nicht alle Wiener Theatermacher haben das große Glück, so wie ich, 8–10 Monate pro Jahr im Ausland sehr erfolgreich tätig sein zu können.

### **Vierjahressubventionen ...**

Ich werde nun wieder um eine Vierjahressubvention ansuchen, die es mir erlauben würde, frühestens ab Herbst 2009 wieder in Wien zu arbeiten. Bis dahin werde ich in Wien nicht arbeiten können – trotz des Nestroypreises ...

Falls diese Vierjahressubvention allerdings wieder abgelehnt werden sollte, kann ich erst wieder im Jahr 2013 einreichen, da man nur alle 4 Jahre für eine Vierjahressubvention einreichen kann. Dann bin ich immerhin 49 Jahre alt ...

Stadtrat Mailath-Pokorny versicherte mir zu diesem Thema, als ich ihn darauf ansprach, wie massiv negativ so eine Regelung in die Lebensplanung der Künstler eingreife, dass es doch weit einfacher zu administrieren sei, wenn alle Vierjahressubventionen gleichzeitig auslaufen würden und man sie gleichzeitig neu vergeben könnte.

Im Kulturamt herrscht offenbar die Meinung vor, die Künstler seien für die Administration da und nicht die Administration für die Künstler. Und genügend Geld, um jedes Jahr Vierjahressubventionen auszuschreiben, will man der Freien Szene anscheinend nicht zur Verfügung stellen, obwohl man im Kulturamt vollmundig behauptet, wie wichtig einem die Theaterreform doch sei ...

### **Der Off-Nestroy 2008**

Abschließend möchte ich mir noch eine Bemerkung zur Stiftung des Off-Nestroys erlauben: Ich würde mir für meine Kollegen wünschen, die ab 2008 den „Nestroy“ für die beste Off Produktion erhalten, dass dieser Preis selbst dotiert wird, denn das würde einem freien Theatermacher tatsächlich sehr helfen. Wenn dieser aber weiterhin „nur“ mit dem Versprechen einer zukünftigen Produktionsförderung verbunden sein sollte, dann sollte man dafür einen so hohen Geldbetrag vorsehen, dass der ausgezeichnete Künstler *einmal* wirklich aus dem Vollen schöpfen kann, um unter Beweis stellen zu können, was er unter den allerbesten Bedingungen zustande bringt. Dann würde dieser Preis wirklich Sinn machen!

*Solange sich im Kulturamt das Bewusstsein nicht einstellt,  
dass Freie Theaterarbeit eine seriöse Theaterarbeit ist,  
die seriöse Bedingungen erfordert, wird es in Wien keine  
relevante freie Theaterszene geben.*

# Arbeit für Alle!

Zumindest für AMS-Gemeldete

von Clemens Christl

In der katastrophalen Bilanz betreffend Grundrechteabbau der aktuellen Regierung gebührt neben anderem auch der eben beschlossenen Arbeitslosenversicherungsgesetznovelle ein Topplatz.

Im Grunde genommen könnte eine Institution zur Betreuung von Betroffenen der Erwerbslosigkeit recht einfach und freundlich funktionieren: Erwerbslose nehmen bei Jobsuche die Hilfe dieser Institution in Anspruch (oder nicht, je nach Notwendigkeit) und erhalten zumindest einen Großteil ihres letzten Lohnes als Versicherungsleistung zur Deckung des Lebensunterhalts. Weiterbildung darf gerne inkludiert sein.

Die Realität sah anders aus: Das AMS hatte kaum adäquate Jobangebote (wenn doch, kann es getrost dem Zufall gutgeschrieben werden), der Lohnersatz war jedenfalls in der EU unter den Niedrigsten, und das AMS verzichtete gerne auf die Betreuung von Erwerbslosen (wozu es gesetzlich bisher immerhin verpflichtet war). Zudem kam das AMS in den letzten Jahren unter erheblichen juristischen Druck: Erwerbsloseninitiativen und Einzelne hatten angefangen, das geltende Recht einzuklagen – und die gesammelten Verwaltungsgerichtshofurteile gegen das AMS füllten langsam die Regale. Im Grunde genommen also eine Situation, die Veränderungen dringend erforderlich erscheinen ließ.

Das, und hier muss ein „leider“ dazwischen, sah auch die Regierung so – und das Resultat ist eine Novelle, die mittlerweile größtenteils geltendes Recht ist. Zunächst: Da das AMS offenbar nicht mehr in der Lage ist, Erwerbslose auf der Suche nach bezahlter Arbeit zu betreuen, darf diese Tätigkeit nun offiziell ausgelagert werden. Damit die bisherigen Urteile des Verwaltungsgerichtshofs keine Geltung mehr haben, gilt die Teilnahme an Bewerbungcoachings mit Arbeitsvermittlung, oder und mit sozialtherapeutischer Betreuung, ab nun offiziell als Arbeit (selbstverständlich ohne ArbeitnehmerInnenrechte, wär ja quasi noch schöner).

Da wird natürlich eine ganze Menge an Datenschieberei nötig – und weil das Datenschutzgesetz grundsätzlich noch in Kraft ist, gilt hier ein Kunstgriff: Datenüberlassung erfordert keine Prüfung nach dem Datenschutzgesetz (nur Datenübermittlung – bitte, das ist eine höchstinstanzliche Wortklauberei; sogar entgegen dem Wortlaut des alten Gesetzes) – und hat nebenher den Effekt, dass die überlassenen Daten keinerlei Schutz mehr ausgesetzt sind: Auch eine Weiterverwertung ist

legal (oder so gut wie). Und weil Daten viel wert sind, gibt es einen neuen Katalog, was alles sein darf: 61 Datenarten – von 1a Namen, bis 8d Betroffenheit von Streik oder Aussperrung; besonderes Schmankerl: „sonstige persönliche Umstände, die die berufliche Verwendung berühren“.

Weil die Novelle aber als Gutes verkauft werden wollte (Flexibilität und Sicherheit: Flexicurity), gibt es auch Werbebrühiges: Ab sofort bzw. ab 1. Jänner 2009 sollen alle Erwerbsarbeitenden im Land arbeitslosenversichert sein können. Nun, wer meint schon alle, wenn alle gesagt wird ... Eine Arbeitslosenpflichtversicherung gibt es seit 1. Jänner für alle freien DienstnehmerInnen – ohne Begleitmaßnahmen für einen entsprechenden Nettoverlust. Selbstständige sollen hingegen erst mit 1. Jänner 2009 in den Genuss einer solchen Versicherung kommen können – allerdings freiwillig. Weiterhin nichts gibt es explizit für jene, die ihren Unterhalt aus mehreren geringfügigen Beschäftigungen bestreiten – und jene, die ihren Lohn aus mehreren Beschäftigungsformen neben- oder in schneller Abfolge hintereinander verdienen, haben es auch nicht viel leichter: Mit viel Rechnerei und präziser Planung wird eine Arbeitslosenversicherung aber zumindest in manchen Fällen möglich (ob aber leistbar ...).

Fazit: Die aktuelle Novelle stand offenbar unter der Prämisse, dass Arbeitslose grundsätzlich faul sind, unfähig, sich eine Arbeit zu suchen, und um jeden Preis irgendwie beschäftigt werden müssen – Zwang inklusive. Entsprechend wird der Rechtsgrundsatz der Begründungspflicht partiell aufgehoben (AMS-MitarbeiterInnen wissen schon, was sie tun sollen; pardon was gut für erwerbslose Arbeitssuchende ist) und werden die Urteile gegen das AMS-Gebahren schlicht per neuem Gesetz ausgehebelt. Widerstand tut Not und hatte auch schon zumindest einen kleinen Erfolg: Zumindest AK und ÖGB mutierten im Zuge des Begutachtungsverfahrens von Gesetzesnovellen-IngenieurInnen zu -GegnerInnen.

Im Grunde genommen muss das Ziel aber jedenfalls eine Entkoppelung von Arbeit und Einkommen bleiben.

Karl Reitter: Mindestsicherung und ALVG Novelle. In: *Grundrisse* 24/2007.  
Maria Wölflingseder: Die Maßnahmen des AMS. In: *Schulheft* 127/2007.

Dieser Text erschien zunächst in *Moment 10* (Jänner 2008). Wir danken für die Abdruckgenehmigung!

Weitere Informationen

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

[www.amsand.net](http://www.amsand.net)

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

[www.arbeitslosennetz.org](http://www.arbeitslosennetz.org)

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

# Von Institutionen und Initiativen in der Steiermark

*Mag. Bettina Messner und Rainer Rosegger haben im Auftrag der IG Kultur Steiermark zwei Studien zur Fördersituation verfasst: Vergleich von Förderungen in den Jahren 1994–2006*

Die beiden Studien bestehen aus je einem quantitativen Teil, in welchem auf Basis neutraler Fakten den aktuellen Fragen nach der Entwicklung und Verteilung der Förderungen nachgegangen wurde, sowie aus einem qualitativen Teil, in dem Gespräche mit ausgewählten Initiativen über die Problemfelder, Wünsche und Anregungen der aktiv im jeweiligen Bereich Tätigen und Betroffenen geführt wurden.

Ausgehend von den Kunst- und Kulturberichten von Bund, Land Steiermark und Stadt Graz wurden die Fördersummen der untersuchten Initiativen im Musik- bzw. Theaterbereich im Zeitraum zwischen 1994 und 2006 erhoben. Es handelt sich um eine Erhebung auf Basis der Budgets der Kulturabteilungen.

Ausgangsbasis waren dabei nicht Gesamtkulturbudgets, sondern die direkten Zahlungen an die Initiativen, Vereine, Vereinigungen und Institutionen. Es wurden Institutionen, Initiativen, Vereine und Gruppen herausgefiltert, die kontinuierlich Subventionen von einem bis zu allen drei FördergeberInnen erhielten.

Die Ergebnisse, welche in den Studien differenziert dargestellt werden, sind im Folgenden überblicksmäßig zusammengefasst:

Aus beiden Studien ergeben sich, trotz der Tatsache, dass es sich um unterschiedliche künstlerische Felder und Summen handelt, großteils Übereinstimmungen, sowohl was die zahlenmäßigen Relationen als auch die Stimmung und die Erfahrungen und Wahrnehmungen der Betroffenen betrifft.

Die Gesamtsummen der untersuchten Initiativen und -gruppen stieg ab dem Anfang des Untersuchungszeitraumes 1994 bis in die 2000er-Jahre bei den Fördergeber Land Steiermark und Stadt Graz stetig an. Dies ist auch auf die Tatsache zurückzuführen, dass Mitte und Ende der 90er-Jahre viele heute etablierte und aktive Initiativen und Ensembles gegründet wurden. Sie konnten wachsen und sich qualitativ wie quantitativ weiterentwickeln. Die Weiterentwicklung bezüglich der finanziellen Unterstützungen von öffentlichen Haushalten hing dabei meist von der anfänglichen Einstufung der jeweiligen Initiative ab.

Tendenziell zeigt sich, dass Subventionssteigerungen umso schwieriger und langwieriger möglich sind, je kleiner die Initiative und umso geringer ihre strukturellen Möglichkeiten sind.

Seit dem Kulturhauptstadtjahr 2003 sind die Initiativen im „freien Bereich“ mit ständigen Kürzungsankündigungen seitens der FördergeberInnen, Stagnationen und mit tatsächlichen Kürzungen durch die Stadt Graz und den Bund konfrontiert. Dies wirkt sich wiederum gerade bei den kleineren und selten mit mehrjährigen Verträgen abgesicherten Initiativen aus.

Im Vergleich dazu stiegen die Summen der naturgemäß, auch durch den infrastrukturellen Anteil sehr viel höher dotierten Theaterholding Graz/Stmk GmbH während des gesamten Untersuchungszeitraumes kontinuierlich an.

Im mittleren Größenbereich, dies betrifft vor allem spartenübergreifende Initiativen, Festivals und Kulturzentren, sinken die Summen seit 2004. Bei jenen FördernehmerInnen, welche über eine finanzielle Absicherung in Form von mehrjährigen Förderverträgen verfügen, stagnieren die finanziellen Zuwendungen in den letzten Jahren tendenziell bei der Stadt Graz und über den gesamten Untersuchungszeitraum beim Bund.

In den letzten Jahren wurden die Spielräume für die „freie Musikszene“ zunehmend enger, und für neue Initiativen wird es immer schwieriger sich zu etablieren.

Sollte es zu Kulturbudgetkürzungen seitens des Landes Steiermark kommen, wie seit Jahren immer wieder angekündigt wird, würde sich die Situation um ein Vielfaches verschärfen.

Während bei den vorwiegend zeitgenössischen Musiksparten Jazz, neue und elektronische Musik sowie Pop-Musik die Summen generell sehr niedrig sind und auch meist stagnieren, verfügt der Bereich der „ernsten Musik“, der Klassik, als einziger über kontinuierlich steigende Summen. Im Bereich der darstellenden Kunst fällt auf, dass der Bereich Tanz im gesamten Untersuchungszeitraum sehr niedrige und stagnierende Förderungen aufweist.

Die regionalen Initiativen sind bei den betreffenden FördergeberInnen Land Steiermark und Bund summenmä-

ßig gegenüber den Grazer Initiativen benachteiligt. Dies auch unter Berücksichtigung der Tatsache, dass es in der Stadt Graz eine größere Quantität und Vielfalt an künstlerischen Initiativen gibt.

Die „freie“ Szene befindet sich meist in einer Schere zwischen steigenden wirtschaftlichen Anforderungen, bürokratischen Aufwendungen und stagnierenden bzw. sinkenden Subventionen.

Die verengten Handlungsspielräume betreffen jene Initiativen, welche auf geringem finanziellen Niveau und großteils auf Basis von prekären Arbeitsverhältnissen künstlerisch tätig sind.

Gleichzeitig befindet sich die „freie“ Szene, dies betrifft vor allem experimentelle und zeitgenössisch agierende Initiativen, die keiner ökonomischen Logik folgen können und wollen, generell auf einem unsicheren und ständig zu rechtfertigendem Terrain. Dies führt zum Eindruck, dass es seitens der öffentlichen FördergeberInnen oft an Wertschätzung und Anerkennung der künstlerischen Arbeit fehle.

Der Bereich der Kunst und Kultur ist traditionellerweise einer mit sehr individuellen und sich ständig verändernden Rahmenbedingungen und Regeln und bildet meist einen Gegenpol zu strukturierenden und strukturierten Verwaltungsapparaten. Das immer wieder neu zu definierende Verhältnis zwischen den beiden Polen Kunstproduktion und Verwaltung zeigt die Schwierigkeiten und die paradoxe Situation einer

von öffentlichen Fördergeldern abhängigen, nicht-institutionalisierten und künstlerisch-inhaltlichen „freien“ Szene.

Die Theater- und Musikszene wünscht sich eine grundsätzliche Umstrukturierung und Neudefinition von Kulturförderungen. Dabei geht es vor allem darum, selbstbewusst für die Selbstverständlichkeit und Notwendigkeit von Kultur- und Kunstsubventionen im „freien Bereich“ einzutreten.

Hierfür ist es wichtig, dass interessierte und fachlich kompetente KulturpolitikerInnen als PartnerInnen der Initiativen verstärkt ein aktives Lobbying für den Wert und den langfristigen Mehrwert von Kunst und Kultur machen. Auch wenn die künstlerischen Produktionen der Szene jenseits einer wirtschaftlichen Verwertbarkeit stehen, wird der Wirtschaftsfaktor, die Umwegrentabilität von Kunst und Kultur immer noch weitgehend unterschätzt.

*Vergleich der Fördersummen von Stadt/Land/Bund 1994–2006 von Institutionen und Initiativen in der Steiermark im Bereich Theater/darstellende Kunst sowie Vergleich der Fördersummen von Stadt/Land/Bund 1994–2006 von Institutionen und Initiativen in der Steiermark im Bereich; Konzept, Inhalt, Recherche und qualitative Gespräche: Maga Bettina Messner; Statistiken, Auswertungen: Mag. Rainer Rosegger; im Auftrag der IG Kultur Steiermark, präsentiert im Jänner 2008.*

*igkultur.mur.at*

# State of the Art

## Arbeit in Kunst, Kultur und Medien

www.kulturrat.at www.kulturrat.at www.kulturrat.at www.kulturrat.at www.kulturrat.at www.kulturrat.at  
www.kulturrat.at www.kulturrat.at www.kulturrat.at www.kulturrat.at www.kulturrat.at www.kulturrat.at  
www.kulturrat.at www.kulturrat.at www.kulturrat.at www.kulturrat.at www.kulturrat.at www.kulturrat.at

**s y m p o s i u m** Akademie der Bildenden Künste  
**4.- 6. März 2008** Sitzungssaal (Parterre links)  
Schillerplatz 3, 1010 Wien

**KULTURRAT**  
ÖSTERREICH

# Der konkursreife Dracula in Graz

von Andrea Dörres

Im Februar des vergangenen Jahres verkündete Stadtrat Miedl, dass das Kulturgesehen in der Steirischen Landeshauptstadt Graz um ein Musicalfestival mit prominenter Besetzung reicher wird. Nachdem kurz zuvor einige TheatermacherInnen wieder mit der Situation konfrontiert wurden, dass sie Kürzungen hinnehmen mussten, war das eine Entscheidung des Stadtrats, die nur schwer zu akzeptieren war, und Das andere Theater hat im Namen der Freien Theater seinen Unmut darüber auch kundgetan. Das Festival hat im August dennoch stattgefunden, und die Veranstalter haben sich über eine Auslastung von 95 % gefreut. Anfang Jänner 2008 ist das Festival allerdings wieder in aller Munde gewesen, weil die Veranstalter des Musicalfestivals Konkurs angemeldet haben. Basses Staunen! Stadtrat Miedl zögerte nicht und verkündete via Presse, dass er alles unternehmen werde, um das Festival zu retten. Daraufhin hat das Andere Theater folgenden offenen Brief an den Stadtrat formuliert:

## **Betrifft: Konkursfall Musicalfestival**

*Ist Kulturstadtrat Miedl in Wirklichkeit der „Hüter eines geheimen Finanzlagers“ der Stadt Graz?*

Sehr geehrter Herr Kulturstadtrat!

Medienberichten zufolge planen Sie, Herr Kulturstadtrat Miedl, durch die Investition von hunderttausenden Euro das vom Konkurs bedrohte Musicalfestival zu retten. diepresse.com vom 7. Jänner 2008 zitiert Sie folgend: „Wenn wir das als Stadt wirklich wollen, müssen wir eben tiefer in die Kassa greifen“.

Wir möchten nochmals betonen und unsere Kritik aus dem Vorjahr wiederholen: Es muss hinterfragt werden, inwieweit eine Finanzierung durch das ohnehin geringe Kulturbudget dem Zweck der Veranstaltung entspricht und nicht das Tou-

rismusressort die Finanzierung dafür übernehmen sollte. Wie es ja auch andernorts geschieht.

Als Vertretung der freien Theater- und Kulturschaffenden (in der Stadt Graz, die andauernd und in gebetsmühlenartigen Wiederholungen die Botschaft erreicht, dass es kein (zusätzliches) Geld für heimische Kunst- bzw. Theaterproduktionen gibt, glaubt man bei der Lektüre von verschiedenen Printmedien, seinen Augen nicht zu trauen!

Auf so ein klares Bekenntnis des Kulturstadtrates warten die in Graz seit Jahren kontinuierlich tätigen freien Theater- und Kunstschaffenden seit Jahren vergeblich!

Wir ersuchen Sie dringend, Ihre Absicht zu überdenken und die genannte Summe in die nachhaltige heimische Theater- und Kunstproduktion zu investieren!

Ja, Herr Stadtrat, greifen Sie tiefer in die Kassa!

Beste Grüße

Andrea Egger-Dörres (GF, Das andere Theater)  
[www.dasanderetheater.at](http://www.dasanderetheater.at)

Die Antwort des Stadtrates ließ nicht lange auf sich warten. Für das Festival, sollte es weiter stattfinden – unter neuer Führung – wurde eine Finanzierung gemeinsam mit dem Tourismusressort gefunden. Man fragt sich, warum so eine Lösung, die bereits vor einem Jahr vom Anderen Theater gefordert wurde, damals nicht möglich war – scheinbar sind übergreifende Lösungen nur in „Wahlkampfzeiten“ möglich.

Nach den Wahlen am 20. Jänner 2008 werden jetzt die Positionen in der Stadtregierung neu verteilt. Stadtrat Miedl hat bereits seinen Anspruch geltend gemacht und sich als „neuer“/„alter“ Kulturstadtrat in Position gebracht. Für die Theater- und Kulturschaffenden bleibt (wieder einmal) zu hoffen, dass Miedls Aussage: *“Die freie Szene. Sie ist mir ein Herzensanliegen, das ist ein immens wichtiger Humus.“* (Kleine Zeitung Online, 30. Jänner 2008) nicht nur ein Wahlspruch bleibt!

# politik

## Kultur? Zurück in die Zukunft!

Das sozialdemokratische Kulturideal im Wandel der Zeiten

von Thomas Mießgang

Was hindert die SPÖ daran, nach sieben Jahren Eiszeit endlich einen kulturpolitischen Frühling einzuleiten?

Wie waren wir doch aufgeregt! Die Hände feucht wie vor dem ersten Date, den Kopf voll mit durcheinanderwirbelnden Visionen und Zukunftshoffnungen. Wir stießen mit Glühweinbechern an, aus den Lautsprechern dröhnte *We are the Champions* durchs Zelt. Oder war es *The Winner takes it all*? Egal. Schon hatten sich Delegationen aus allen Sektoren der Kulturproduktion versammelt, um ihre Glückwünsche zu entbieten. Auch André Heller, der langjährige Schattenkulturminister, war zur Stelle; zumindest virtuell. Und dann kam ER, immer unterschätzt und verspottet, mit der schwerleibigen Souveränität dessen, der es doch noch allen gezeigt hat. Golden Goal im letzten Augenblick, und den schmallipigen Ingenieuren des Machtapparats gezeigt, wo der Alfred den Most holt. Ein Moment, gefroren in der Zeit. Ein Riss im Kontinuum, das schon fast wie ein naturwüchsiger Dauerzustand wirkte.

Die SPÖ hatte überraschend die Wahl am 1. Oktober 2006 gewonnen, die blauschwarze Eiszeit war beendet. Nach sieben Jahren Tunnelblick war das Licht nahegerückt. Und der Kanzler in spe hatte es ja angekündigt: Kunst und Kultur würden jetzt ganz wichtig werden. Nicht mehr Chefsache im Bundeskanzleramt wie einst bei Klima und damit zur schönsten Nebensache der Welt degradiert, sondern mit eigenem Ministerium, symbolisch gepolstert und im Ministerrat auf Augenhöhe mit Eurofightern und Tempo 160.

Wir zuckten etwas mit den Augenbrauen, als Alfred Gusenbauer in der Manier eines Zauberkünstlers Claudia Schmied aus dem Hut zog. Surprise, Surprise! Eine Bankerin, weithin unbekannt, die gelegentlich ein paar Charity-Kulturevents besucht hatte. Aber: Honi soit qui mal y pense. Im Zweifel für die Angeklagte. Dass aus dem Kulturministerium wieder der alte Kombipack Unterricht und Kunst wurde, nahm man hin. Schuld daran war nur die große Koalition, das schlechte Wetter, der Bossa Nova, was immer. Und die Ministerin trat mit vielen schönen Worten an: „Kunst und

Kultur sind der Schatz des Staates!“ , sagte sie. Oder: „Kultur bedeutet Quelle der Inspiration.“ Dialogbereitschaft wurde verheißen, Innovation, Transparenz.

Nun ist ein Jahr vergangen. Zeit, Zwischenbilanz zu ziehen. Hässliche Worte wie Strategie, Evaluierung, Rahmenzielvereinbarung und bedarfsorientierte Mindestsicherung aus dem McKinsey-Phrasenfundus sind weiter im Umlauf. Ebenso nach wie vor hoch im Kurs: Debatten über Nachfolgefragen bei den Kulturtankern der Republik. Der von der Presse einst „Ägypten-Willi“ genannte Wilfried Seipel hingegen, in SPÖ-Oppositionszeiten zum Gottseibeius, symbolischen Repräsentanten einer reaktionären Kulturpolitik und dämonischen Einflüsterer der – wie sagt man? – „glücklosen“ Kulturministerin der Ära Schüssel stilisiert, darf trotz eines katastrophalen Rechnungshofberichts weiter seines Amtes walten und bis zum Pensionsalter als Museumdirektor tätig sein.

Und auch ein Offenbarungseid wurde geleistet: Indem sich das Ministerium nicht weiter für ein geplantes Filmzentrum im Augarten interessierte und stattdessen zur Kenntnis nahm, dass dort für die Wiener Sängerknaben gebaut wird, demonstrierte es eindrucksvoll, wie es um seine Innovationsfreude bestellt ist. Auch aus dem Kulturbudget für 2007 lässt sich keine nachhaltige kulturpolitische Weichenstellung ableiten: Im Vergleich zu 2006 fand eine Erhöhung von 227 auf 228,35 Millionen statt, der Verteilungsschlüssel unterscheidet sich nicht substantiell von der ausgehenden Ära Morak. Den Löwenanteil kassierten wie eh und je die großen Tanker, die kleinen und/oder avantgardistischen Initiativen kamen bestenfalls in den Genuss einiger in ihre Richtung verschobener Tausender. „Beseelt von der leicht megalomanen Vorstellung, eine kulturelle Großmacht namens Österreich zu repräsentieren, rafften einige wenige, monumentale Institutionen den überwiegenden Teil der öffentlichen Kulturausgaben an sich“, diagnostizierte *Die Zeit*. „Jede Einzelne von ihnen ist ein Moloch, dessen Hunger nie befriedigt werden kann.“

Doch es geht nicht nur um Geld, sondern auch um Fragen des Stils und der Kommunikation. Nach den Jahren des Schweigens in der Ära Schüssel hoffte man auf eine neue Gesprächskultur. Und die Ministerin wurde nicht müde zu betonen: „Ich setze stark auf den Dialog mit den Künstlern.“ Genau das wird aber von den Betroffenen und ihren institutionellen Vertretern bestritten: „Wir warteten auf unser Gegenüber“, meinte etwa Gabi Gerbasits, Geschäftsführerin der IG Kultur. Doch dieses habe sich bis heute nicht gezeigt: „Die Ministerin wird dort nicht gesehen, wo wir gehofft hätten, sie zu sehen. Bei Gesprächen mit den einzelnen Interessenvertretungen oder der IG Kultur Österreich. Dabei wäre so vieles zu besprechen.“ Andere Subventionswerber berichten,

dass sie nach der engagierten Präsentation eines Innovationsprojektes mit dem Satz „Ja, aber wo ist das Zahlenwerk?“ wieder hinauskomplimentiert worden wären. Kommunikative Dystopie nennt man so etwas wohl. Und so wurde bereits im ersten Jahr von „Kulturpolitik neu“ wieder dieselbe Klage-mauer aufgebaut, die schon während der ausgehenden Nadelstreif-Ära von Viktor Klima und in den sieben mageren Jahren von Schüssel und Co dazu diente, das große Wehgeschrei der Enterbten und Entrechteten abzufangen. Vom Kulturrat Österreich bis zur IG Kultur wird eine mäßig interessierte Öffentlichkeit mit Themen agitiert, die einem seltsam bekannt vorkommen. Man könnte mit Copy and Paste arbeiten: Transparenz der Förderverwaltung wird angemahnt, die Schaffung von mehrjährigen Förderverträgen für Kulturinitiativen, die Unterstützung des kulturtheoretischen Diskurses, die Stärkung diskriminierter Positionen und so weiter. Auch das leidige alte Thema der Künstlersozialversicherung steht weiter auf der Agenda: Schmied hatte angekündigt, die umstrittene Mindestgrenze, die Bezugsberechtigte zu Rückzahlungen verpflichtet, wenn ihr Jahreseinkommen unter 4.100 Euro fällt, endgültig aufzuheben. Nun bleibt vorerst alles beim Alten. Fortsetzung folgt. Garantiert!

Das Werkel holpert dahin, ohne dass eine kulturpolitische Leitidee erkennbar wäre. Hätte man anderes und mehr erwarten dürfen als die Fortsetzung des Immergleichen unter veränderten Rahmenbedingungen? War damit zu rechnen, dass die SPÖ die historische Chance nutzen würde, um kulturpolitisch an ihre heroischen Zeiten anzuschließen?

Die Frage ist nicht einfach, denn ein Rückblick auf das kulturpolitische Walten der Sozialdemokratie zeigt, dass die Phasen der Innovationsfreude relativ kurz waren. Die immer gern zitierte Epoche des Roten Wien, in der Max Adler noch behaupten konnte: „Der Sozialismus ist im Grunde gar keine Arbeiterbewegung als solche, sondern eine Kulturbewegung“ und mit Arbeiterbibliotheken, Arbeiter-Schachbund und Arbeiter-Radio die Grundlagen für eine gerechte Verteilung der immateriellen Güter des Gemeinwesens gelegt wurden, ist mittlerweile schon beinahe prähistorisch. Nach dem Ende des Krieges aber spielten die Sozialisten jahrzehntelang keine wesentliche kulturpolitische Rolle. Die Neuerfindung der „Kultur-großmacht Österreich“ fiel dem bürgerlichen Lager zu.

Die von Elfriede Gerstl als „innenpolitisch und kulturpolitisch erstickende Friedhofsruhe“ charakterisierte Epoche ging erst mit Bruno Kreisky zu Ende. Bei aller hagiografischen Überhöhung des „Sonnenkönigs“ waren die Siebzigerjahre doch eine Ära des Neubeginns, in denen unter Maximilian wie „Kultur für alle“ an einer neuen Form des Zusammenspiels von Bildungs- und Kulturpolitik gebastelt wurde. Es ging

um die alte sozialistische Idee von Kultur als Ferment zur Humanisierung der Gesellschaft. Kulturpolitik galt nun als „Prinzip“ jeder Politik – im Gegensatz zur eng verstandenen Ressortpolitik.

Die Schockwellen dieser Kulturliberalisierung wirkten bis in die späten Achtziger-, frühen Neunzigerjahre nach. Von da an ging es aber bergab: Diskret hatte sich ein Paradigmenwechsel vollzogen, der die Gesellschaft als Ganzes, aber auch die Kulturpolitik betraf. Neue städtische Kreativmilieus waren entstanden, die digitale Revolution stand kurz bevor, traditionelle Schichten und Berufsbilder erodierten.

Der Konservatismus der Schüssel-Koalition mit Morak als Staatssekretär präsentierte auf der Benutzeroberfläche scheinbar eine Rückkehr zu den „begnadeten Meistern“ Drimmel'scher Prägung. Doch schon auf der nächsten diskursiven Ebene war die Rede von Public Private Partnership, Creative Industries, Auslagerungen und Publikumsmaximierung, das heißt: Der Kulturbegriff wurde merkantilisiert und als Teil des Marktes neu verortet. Ganz im Sinne einer Politik, die ihren Gestaltungswillen darin auslebte, dass sie Staatseigentum dem Markt überantwortete und Subventionierung von Kunst und Kultur nicht mehr als Kernaufgabe der Politik betrachtete, sondern als mehr oder weniger freiwillige Gabe, die nach Gutdünken und Wohlverhalten vergeben wurde. Wolfgang Zinggl hat dies auf eine schöne Formel gebracht: „Kohle statt Kultur.“

Umso enttäuschender, dass der SPÖ, die nach dem nationalkonservativ-neoliberalen Intermezzo die Chance gehabt hätte, das Feld völlig neu zu vermessen, nicht mehr einfiel, als den Morak-Kurs mit ein paar Akzentverschiebungen im Mikrobereich einfach fortzusetzen. Das hieße: Weg von einer verspäteten Elitenrepräsentationskultur, die auf die Schlachtrösser vergangener Jahrhunderte auf sitzt, hin zu einer

Kulturpolitik für den mündigen Citoyen. Es steht nirgendwo geschrieben, dass die Bundestheater quasi naturwüchsig fast dreimal so viel Fördergelder verbrauchen dürfen wie der Rest der vom Bund finanzierten Kulturaktivitäten in ganz Österreich zusammen.

Von einer sozialdemokratischen Politik würde man erwarten, dass sie Kultur im Anschluss an die Kreisky-Ära wieder als Querschnittmaterie begreift. Die Idee eines Hauses der Kulturen nach Berliner Vorbild – die Stadt Wien ließ dazu immerhin eine Studie anfertigen – hat noch nicht einmal die Wahrnehmungsgrenze der handelnden Politik erreicht, geschweige denn, dass handfeste Konzepte entwickelt würden. Was also tun? Ich empfehle eine radikale Lösung: Bemühen wir uns, dass die Kulturgroßmacht Österreich zum immateriellen Kulturerbe der Unesco erklärt und für alle Ewigkeit in einer Zeitfalte eingefroren wird: Mozart-Wolferl und Strauß-Schani forever. Wien, die permanente Mottenkugel im Walzerrhythmus. Die Wäschermädel schrubben dazu im Dreivierteltakt die Hemdbrüste der japanischen Touristen, und André Rieu bekommt ein Ehrengrab, gleich neben Peter Alexander. Die zeitgenössische Kunst und Kultur aber wandert ins Second Life aus, gesponsert vielleicht von Red Bull, wo sie sich, unbehindert von aller mühseligen Wirklichkeit, frei entfalten kann. Avatare aller Länder, vereinigt euch! Es gibt viel zu tun.

Der Artikel von Thomas Mießgang erschien in einer Langversion am 11./12. Jänner 2008 im Album der Tageszeitung *Der Standard* und wird in Kürze in Buchform zu lesen sein in: *Kampfzonen in Kunst und Medien. Texte zur Zukunft der Kulturpolitik*, herausgegeben von Konrad Becker und Martin Wassermair, Löcker Verlag, Wien 2008.

Wir danken dem Autor, *Der Standard* und den Herausgebern für die Abdruckgenehmigung.

*Es steht nirgendwo geschrieben, dass die Bundestheater quasi naturwüchsig fast dreimal so viel Fördergelder verbrauchen dürfen wie der Rest der vom Bund finanzierten Kulturaktivitäten in ganz Österreich zusammen.*



# Bundespolitik II – Wieder (Er)Warten und andere Kleinigkeiten

von Sabine Kock

## Künstlersozialversicherung

Anfang Dezember ging die Begutachtungsfrist für die Novelle des Künstlersozialversicherungsfondsgesetzes zu Ende. Derzeit nimmt sie ihren parlamentarischen Lauf über die Zuweisung durch das Parlament an den Kulturausschuss, der am 27. Februar 2008 tagen soll.

Ministerin Schmied hatte, um Koalitionsfrieden zu stiften, den in der ÖVP Vertrauen genießenden Juristen Prof. Mazal mit einem Gutachten zur Novellierung des Gesetzes beauftragt, das gleichzeitig dessen bisherige Evaluation einschließen sollte.

Mazal ist Arbeitsrechtler und argumentiert zwar zu Beginn seines beinahe 60 Seiten umfassenden Gutachtens, dass das Fondsgesetz qua Zugehörigkeit zum Bereich der Kunstförderung frei vom juristischen Rahmen der Arbeits- und Sozialrechtsgesetzgebung anzusiedeln ist, folgt aber in weiten Teilen der darauf folgenden Argumentation der juristischen Logik von Arbeits- und Sozialgesetzgebung – und so kommt er zu dem inhaltlichen Schluss, dass die Mindesteinkommensgrenze aus selbstständiger künstlerischer Arbeit als Kriterium nicht fallen kann und der Fonds für KünstlerInnen, deren Einkommen darunter liegt, eben nicht gedacht ist. Hierin liegt das Paradox in Bezug auf den Grundzweck des Fonds, denn eigentlich sollte es doch Wunsch des Gesetzgebers sein, dass möglichst viele – nein, alle KünstlerInnen – sozialversichert sind.

Der Kulturrat Österreich hat hierzu die Rechtsmeinung des Verfassungsexperten Prof. Theo Öhlinger eingeholt, der in seinem prägnanten Gutachten bestätigt, dass die Einkommensuntergrenze keinesfalls notwendig ist und das gesamte Fondsgesetz qua Zugehörigkeit zum Bereich der Kunstförderung zur Gänze unabhängig vom juristischen Rahmen der Sozialgesetzgebung gesehen werden kann. Voraussetzung hierfür ist die zweite generelle Grundprämisse für Kunstförderung, dass der Gesetzgeber Kunst grundsätzlich als wünschenswertes und förderungswürdiges Gut der Gesellschaft anerkennt. Aus diesem Grund bestehe keinerlei Sorge, dass damit in irgendeiner Form ein Gleichheitsgrundsatz verletzt würde. Auf einer Pressekonferenz am 12. Dezember 2007 wurde das Gutachten vorgestellt. Die Hoffnung ist begrenzt, dass Öhlingers Rechtsauffassung zu einer maßgeblichen Veränderung der

aktuellen Novelle beitragen wird – das Klima der Koalition ist dafür nicht sachorientiert genug, aber es war ein unerwarteter Schritt, mit dem es gelungen ist, die Eigendynamik des Prozesses zu unterbrechen, in dem die Rechtsmeinung, die Untergrenze könne aus juristischen Gründen nicht fallen, als vermeintlich objektiv konsolidiert werden sollte.

Es sind politische Gründe, und man kann es klar aussprechen: Der Fall der Einkommensuntergrenze wird politisch nicht gewollt bzw. konnte nicht durchgesetzt werden. Die Stellungnahme der IG Freie Theaterarbeit weist auf zwei bislang nicht beachtete Argumentationen hin, die ebenfalls den Diskussionsprozess verändern könnten:

Der umstrittene Künstlerbegriff ist aus dem Urheberrecht übernommen. So sehr es im Kontext des Urheberrechts Sinn macht, dass der Künstlerbegriff an ein Werk gekoppelt wird, so eng, unscharf und wenig umfassend wird diese Definition für den Kontext des Künstlersozialversicherungsfondsgesetzes – zu Ungunsten der KünstlerInnen. Juristisch streng genommen sind sämtliche InterpretInnen (also alle SchauspielerInnen!) nicht inkludiert, auch wenn dies in der Handhabung des KSVF anders praktiziert wird. Hier könnte eine erweiterte Definition, ganz unabhängig von Ideologemen, eine juristische Präzisierung bewirken. Ebenso ist der Hinweis zu verstehen, den Begriff der Pflichtversicherung dergestalt zu lockern, dass auch die freiwillige Weiterversicherung bei der SVA inkludiert wird als Kriterium Förderungswürdigkeit durch den Fonds: dies würde nämlich bedeuten, dass alle KünstlerInnen, die der SVA Beiträge zahlen, auch förderungswürdig sind. Damit würde die Selbstzuordnung der KünstlerInnen das entscheidende Kriterium für eine Förderung durch den Fonds. Diese Änderung würde den Kunstförderaspekt des Fondsgesetzes betonen.

Auch die SVA hat eine sehr kritische Stellungnahme zur Novelle abgegeben: Ihrer Ansicht nach ist die zwar grundsätzlich, in der Realität nur für wenige gering Verdienende mögliche künftige Bezuschussung der Kranken- und Unfallversicherung vom (Hard-/Software-) System der SVA nicht kurzfristig praktikabel und bedarf mindestens eines Jahres für eine Umsetzbarkeit.

Der Kulturrat Österreich plant im Februar eine weitere Podiumsveranstaltung zur Thematik.

### **ASVG/GSVG etc.**

Doch mit der Reparaturnovelle wird im Bereich Schauspiel/Theater/Film nur ein ganz kleiner Teil der Probleme überhaupt berührt:

Prekäre, kurzfristige und permanent zwischen Selbstständigkeit und Anstellungen pendelnde Beschäftigungsverhältnisse mit dazwischenliegenden Zeiten der Arbeitslosigkeit oder Beschäftigungslosigkeit (ohne den Anspruch auf Bezüge) kennzeichnen die Arbeitsrealität dieses Segments. Die IGFT wendet sich in den kommenden Monaten diesem komplexen Thema zu – mit der praktischen Zielsetzung der Erarbeitung möglicher Perspektiven und politisch realisierbarer Maßnahmen.

Dem Themenkomplex ist auch der dritte Tag des vom Kulturrat Österreich geplanten Symposions *State of The Art-Arbeit in Kunst, Kultur und Medien* gewidmet, das vom 4.–6. März in der Akademie der bildenden Künste stattfinden wird (Programm siehe S.6f.)

### **Studie des bm:ukk**

Erfreulicherweise hat das bm:ukk die L+R Sozialforschung OEG mit einer Studie beauftragt, mit der die Arbeits- und Lebensumstände von KünstlerInnen umfassend erhoben werden sollen. Ein Fragebogen ist das zentrale „Tool“ dieser Studie und wir hoffen damit auf Fakten und quantitative Grundlagen für politische Argumentationen. Leider liegt der Rücklauf bei Fragebögen in der Regel bei maximal ca. 14–20 %, so dass mit diesem Instrument zwar außerordentlich präzise Aussagen getroffen werden können, diese jedoch methodisch eventuell nur begrenzte Repräsentativität beanspruchen können. Die Studienautorinnen, Susanne Schelepa und Petra Wetzel, waren zu Redaktionsschluss über den bisherigen Rücklauf erfreut, konnten aber noch keine grundlegenden Aussagen machen. Die Erhebung hat für Österreich und darüber hinaus im Kontext Europa große Bedeutung: Es ist über zehn Jahre her, dass in Österreich KünstlerInnen zu ihrer sozialen Lage befragt wurden. In Europa bzw. der Europäischen Union hat man im vergangenen Jahr endlich die Problematik entdeckt und zur Agenda erhoben, dass KünstlerInnen spartenübergreifend in Europa eine der prekärsten sozialen Gruppen darstellen.

Die ersten Ergebnisse der Befragung werden im Frühjahr erwartet, das Gesamtergebnis der Studie soll im Juni präsentiert werden. Wir warten mit Spannung darauf.

### **Jahr des interkulturellen Dialogs**

Kulturpolitisch weniger erfreulich ist hingegen das Jahr des interkulturellen Dialogs: Einige Interessengemeinschaften, darunter die IG Freie Theaterarbeit, wurden eingeladen, am Nationalkomitee zur Entwicklung einer nationalen Strategie teilzunehmen.

In der ersten Sitzung mussten wir schockiert zur Kenntnis nehmen, dass keine einzige migrantische Initiative im Nationalkomitee vertreten ist, und haben dies heftig moniert.

Mittlerweile wurde die Wiener Integrationskonferenz ins Nationalkomitee eingeladen, stellvertretend für 180 Wiener Initiativen ist der offizielle Duktus, ein Feigenblatt für die Mitarbeit von MigrantInnen, monieren die Interessengemeinschaften auch weiterhin. Die Frage, wie es bei einem derartigen Setting strukturell möglich sein soll, das in der EU-Leitlinie geforderte „Bottom-up“-Leitprinzip für das Jahr zu verwirklichen, blieb bislang ebenso unbeantwortet wie weitere brisante Fragen, worin denn die gemeinsame Strategie bestünde, außer der schlichten Sammlung von Initiativen und Projekten, die zwar kein Geld bekommen, sich aber thematisch dem Jahr zuordnen lassen. Denn: Geld ist nicht im „Topf“; lediglich eine Summe von 87.000 Euro für die Promotion des Jahres. Hier haben sich – und das ist der bislang einzige erfreuliche Aspekt – die freien Radios mit einem Projekt durchgesetzt: Sie werden im ganzen Land das Jahr über in interkulturell zusammengesetzten Redaktionen interkulturell relevantes Programm produzieren. Jedoch auch der ORF geht nicht leer aus. Er plant im April/Mai eine Promotion-Tour durchs Land – mit drei Zelten, in denen sich Initiativen präsentieren können – natürlich wiederum ohne Geld, ebenso wie KünstlerInnen keine Gagen erhalten können, wenn sie im Rahmen der Promotion-Tour auftreten, denn es geht hier ja um die Möglichkeit der (Selbst-)Präsentation. Das ist in sich zynisch (auch wenn es nicht so gemeint ist!), wird es aber noch mehr, wenn man an Budgets für zeitgleiche Ereignisse wie die Fußball-EM denkt. Hierin zeigt sich die Relevanz und Wertschätzung, die Österreich den beiden Themen zuzuspricht. Hier die Pflicht, von Europa aufgedrückt, dort die Kür.

Derzeit kritisieren die Interessengemeinschaften noch im Nationalkomitee die strukturellen Mängel und die mangelnde Sensibilität bei der Planung und Durchführung des interkulturellen Jahrs in Österreich, doch scheint es eine Frage der Schmerzgrenze, wann wir aus der offenkundigen politischen Feigenblattrolle der Beteiligung der Zivilgesellschaft mit Bedauern aussteigen.

# Europäisch kooperieren – Europäisch produzieren

*Am 24. und 25. Juni 2007 fand in Berlin das internationale Symposium *Europäisch kooperieren und produzieren* statt, organisiert von Günther Jeschonnek (Fonds Darstellende Künste e. V.) und Michael Freundt (ITI Berlin). Beinahe 300 KünstlerInnen, ProduzentInnen, InteressenvertreterInnen, nationale und Europa-PolitikerInnen kamen zusammen, um kompakt und z. T. vehement Probleme und Perspektiven internationaler Zusammenarbeit im Sektor der Darstellenden Künste zu diskutieren. Am 9. Dezember 2007 wurden die Ergebnisse der Konferenz dem deutschen Bundestag in einer Anhörung präsentiert. Als Hinweis auf dieses gelungene performative Format einer direkten politischen Adressierung dokumentieren wir im Folgenden zwei Beiträge der Konferenz. Die gesamte Dokumentation einschließlich einer Zusammenfassung der Ergebnisse ist online unter [www.fonds-daku.de](http://www.fonds-daku.de) zu finden.*

## **Thomas Lehmen**

*Choreograph, Berlin*

Vor ca. 10 Jahren begann ich meine internationale Arbeit mit der Hilfe des Netzwerkes Aerowaves und konnte so frühe Soli in Aarhus, London, Tallinn und Bergen zeigen. Dann ging alles ganz schnell und durch die Tanzplattform Deutschland und weitere internationale Festivals war meine Arbeit im Nu über einige Kontinente verteilt. Maßgeblich waren an dieser rapiden Entwicklung bei der „Aufbauarbeit“ zum einen die engagierten Produzenten Petra Roggel, Dirk Schlüter, André Theriault und Ulrike Becker vor Ort hier in Berlin beteiligt, zum anderen einige internationale Produzenten wie Simon Dove der bis vor kurzem das Springdance Festival in Utrecht leitete. Die gut ausgebaute europäische Festivalstruktur, die es schon gab, ließ keine künstlerisch relevante Arbeit unentdeckt. Das überall vertretene Goethe-Institut unterstützte seitdem annähernd 100 % meiner Auftritte im Ausland. Ich erlaube mir an dieser Stelle ein Dankeschön für diese Unterstützung bei der Entwicklung meiner Kunst und die Hilfe bei der Präsentation, ohne die diese Arbeit gar nicht möglich wäre.

Neben den Stücken, in denen ich selber auf der Bühne stehe, wurden andere Teile meiner Arbeit gerade auch durch die Möglichkeit des Reisens und des Austauschs mit anderen Ländern inspiriert, indem diese Differenzen bewusst genutzt wurden, wie z. B. bei *Baustelle - Einfahrt freihalten* in Tallinn oder *Schreibstück das Buch mit der Partitur*, das jeweils drei Choreographen aus verschiedenen Kontexten auf einer Bühne realisieren. Mittlerweile gibt es, glaube ich, 21 Versionen aus 11 verschiedenen Ländern und in diesem und im nächsten Jahr wollen sich Choreographen aus Brasilien, den USA und

Australien in den austauschbaren Reigen einreihen.

Später dann mit „Funktionen“ legte ich den Fokus auf autopoetische, emergente Systeme, die sich in verschiedenen Projekten und Stücken auch anderer Künstler weiterentwickeln. Im Ausland entstanden auch weitere Auftragsarbeiten, die teilweise die Notwendigkeiten des örtlichen Kontextes bearbeiten und diesen durch die Arbeit entwickeln lassen. Tallinn war ein solcher Ort und zuletzt auch Montevideo in Uruguay, wo der Staat erstmals in diesem Post-Diktatur gebeutelten Land ein Tanzstück mit Geld ausgestattet hat, um es in mehreren Städten aufzuführen. Auch hier war maßgeblich das Goethe-Institut an der Realisation des Projektes beteiligt.

Aber mittlerweile ist man geneigt, sich und seine Kunst als europäisches bzw. globales Warengut zu verstehen.

Das Ganze funktioniert wie bei einer komplizierten Maschine, die in Deutschland entwickelt wird, wobei einige Einzelteile aus Tschechien geliefert werden, die in Portugal vormontiert werden, um dann das Ganze wieder nach Italien geschickt zu werden, um es zu lackieren, in Frankreich wird diese dann mit kostbarer Elektronik bestückt und letztendlich wird sie in alle Welt verkauft, in China kopiert und billiger hergestellt und schon funktioniert der Markt zu Hause nicht mehr.

## **Was ist geschehen?**

Die lokalen Strukturen kämpfen mit enormen finanziellen Schwierigkeiten und richten ihre Arbeit immer mehr nach den thematischen Vorgaben und Koproduktionsmöglichkeiten aus. Für die lokale künstlerische Tätigkeit bleibt weder Geld, Raum noch Zeit. Das Gleichgewicht von lokaler und internationaler Finanzierung hat sich eklatant zu einem Muss von Kooperationen entwickelt. Zunächst ist ja nichts dagegen ein-

zuwenden, wenn man sich Kosten teilt und gleich bei dieser Gelegenheit Gastspiele vereinbart. Leider führt der Zwang von Kooperation auch zu thematischer Einengung, führt der Wettlauf um junge Talente und Ideen zu einer Benachteiligung lokaler Künstler bei gleichzeitiger inflationärer Ausdünnung der Qualität.

Wie beim wirtschaftlichen Phänomen besteht auch im choreographischen Sektor ein Warenüberschuss. In unserer jetzigen Situation gibt es wenig stabilisierende Struktur, mit der die Kunst reifen kann.

Die überbetonte Fluktuation, das europäische Postulat des mobilen flexiblen europäischen Künstlers mag ein in der heutigen politischen Situation erstrebenswerter Gedanke sein, wenn man ein gesamt-europäisches Bewusstsein als Priorität setzt. Die realen Effekte dieser Kulturpolitik benötigen jedoch eine genauere Betrachtung.

Lokal und deutschlandweit trete ich schätzungsweise etwa nur zu 5–10 % auf. 70 % der Auftritte finden im ausländischen Europa, 20–25 % in Übersee statt.

Allerdings ist es mir als Künstler nicht möglich, direkt europäische Finanzen zu beantragen. Um europäisch funktionieren zu können und auf europäischer Ebene wahr genommen zu werden, brauche ich aber auch einen Ort, der in der Lage ist, meine Arbeit in qualitativer Adäquatheit zu stützen.

So muss ich z. B. meine Kunst lokal in Aufführungs- und Besucherzahlen rechtfertigen, um lokal förderungswürdig zu sein. Kein lokales Theater kann aber mehr als 3-6 Aufführungen buchen, bei einer Bezahlung, die gegen Null tendiert, versteht sich, weil die Theater zu viele Stücke verschiedener Künstler zeigen müssen, unter anderem auch deshalb, weil sie durch förderungsrichtlinien-taugliche Koproduktionen überhaupt ihren Etat zusammen bekommen.

Für mich als lokalen Künstler heißt das, dass ich im Prinzip mit dem Geld, z. B. aus der Förderung vom Senat Berlin, das ich bekam, um mein Stück zu produzieren, die Struktur des Theaters stützen muss, um dort auftreten zu können. Vorschläge, ob ich für weitere minimale Produktionshilfen eines Theaters auch noch zahlen würde, schockieren mich dermaßen, dass mein mit niedergeschlagenen Augen peinlich berührtes Schweigen dann auch als negative Antwort richtig verstanden wird.

Letztendlich kommt es dann doch wieder auf die persönlichen Kontakte an, um überhaupt eine Kontinuität der Unterstützung zu erreichen. Solche direkten Kontakte zu EU-Vertretern bleiben aber dem Künstler, meist sogar den Produzenten unzugänglich.

Auf internationaler Ebene sucht man sich die Produzenten zusammen, mit denen man arbeiten will, Produzenten,

die Arbeiten nicht nur kurzfristig zeigen, sondern auch langfristig dazu stehen. Manchmal ergibt sich dann auch die Möglichkeit einer finanziellen Unterstützung. Die Menge an Kommunikation und die Menge an Menschen, die man in die Auseinandersetzung und Ideenfindung mit einbeziehen muss, überschreitet natürlich das normale menschliche Vermögen und ist bei paralleler künstlerischer Arbeit eigentlich nicht zu bewältigen.

Sinn macht es durchaus, in einer anderen Umgebung zu arbeiten, um vor dem Alltag Ruhe zu haben, um sich konzentrieren zu können. Der Austausch von Ideen kann natürlich sehr inspirierend sein. Das internationale Touren und die damit einhergehende Informations-Distribution führt aber leider auch dazu, dass überall die gleichen Fragen gestellt werden. Das Europrodukt Tanz gleicht sich. Anstatt sich thematisch-künstlerisch auseinander zu setzen, werden Konzepte und Ästhetiken kopiert, im günstigen Fall leicht variiert. Man versucht den Vorgaben der internationalen Zusammenarbeit gerecht zu werden, doch ist der Anspruch an hochwertige Kunst bei der Suche nach eurotauglichen Ideen bisher nicht eingelöst worden.

Ich frage mich, ob bei all den Funktionalisierungsversuchen der Kunst eine eigenständige Kunst überhaupt noch erwünscht ist. Will man dies, dann muss der Kunst ein gewisser Freiraum eingestanden werden, der nicht kontrollierbar ist. Thematische Vorgaben und politisch-geographische, wirtschaftliche Interessen als Orientierungsmarken sind keine der europäischen Kultur adäquate Herangehensweise.

Im Modell des europäischen Warentransfers wird die Kunst derzeit verfeuert.

Das Gute an der Kunst aber ist, dass man kein Konzept vorgeben kann, ohne die Kunst dessen zu berauben, was sie ausmacht. Diesem kunstinhärenten Faktor nämlich ist es zu verdanken, dass sich die Kunst immer wieder eine Nische, einen Freiraum sucht, um ein unvorhergesehenes Produkt hervor zu bringen, auf das eigentlich auch alle warten. Da es kein Konzept gibt, wie man Kunst machen muss, kann es folglich auch kein Konzept geben, die Kunst zu lenken, zu instrumentalisieren. Damit die Kunst die Kunst ist, die außerhalb der Regeln eine eigenständige, diskursive, kritische, ihre eigene gesellschaftliche Aufgabe ernst nehmende Funktion erfüllt, dann sollte auf politischer Ebene verstanden werden, dass die interessanten Projekte aus der Friktion mit der Struktur, aus der unerhofften Begegnung mit der Differenz, aus einem beschützten Freiraum und einem immer weiter hinterfragenden Geist des Künstlers hervorgehen. Alles Faktoren, die man weder messen noch zählen, in den meisten Fällen sogar nicht beschreiben kann, da es bei dem sich schnell wandelnden

## *... mittlerweile ist man geneigt, sich und seine Kunst als europäisches bzw. globales Warengut zu verstehen.*

Phänomen Kunst keine fixen Kriterien geben kann.

Nur wenn die Kunst ihre Aufgabe in der Natur ihrer Funktionsweise ausführt, können auch andere Bereiche wie die der Wirtschaft, der Politik oder des Erziehungssystems im Wechselspiel mit der Kunst von dieser profitieren. Nicht, wenn ihr artfremde Funktionsweisen aufgezwängt werden.

Man möge mich bitte nicht falsch verstehen: Große Teile meiner Arbeit beinhalten die Absicht ein komplettes, intelligentes, selbst bestimmtes und nicht zuletzt auch kommunikatives und demokratisches Menschenbild auf der Bühne zu zeigen. Einen Menschen, der in der Lage ist, die Welt zu reflektieren und sich so zu gestalten, wie es nach einigen tausend Jahren europäischer Philosophie eigentlich angebracht ist. Und für diese Idee bin ich auch gerne im Staatsauftrag unterwegs, habe ich doch selbst noch einen Vater gehabt, der in vielen Ländern Europas im Staatsauftrag anderen Menschen den Schädel einschlagen sollte. Allerdings, eventuell auch gerade deshalb, lasse ich mich nicht gerne als Bindeglied, Vorhut oder Lückenbüßer für Wirtschaftsinteressen oder Expansionspolitik missbrauchen.

Von der EU wurde der Gedanke formuliert, ein gesamt-europäisches Bewusstsein durch den mobilen flexiblen Künstler hervorzurufen. Sprich, man bekommt Geld, wenn man diesen Leitgedanken mit seiner Kunst transportiert.

Einerseits ist dies eine politische Forderung, die eigentlich nicht mit den Grundlagen einer freien künstlerischen und kulturellen Ausübung einhergeht. Andererseits geht diese Forderung nicht weit genug, denn was sind denn eigentlich die Stärken der Kunst, des Kunstaustausches? Was kann denn die Kunst leisten, was weder die Wirtschaft, die Erziehung oder jedes andere soziale System nicht leisten kann?

Und, tut die Kunst das Verlangte nicht schon immer? Ist es nicht das künsteigene Interesse in Differenz zu treten, von der Verschiedenheit zu lernen, um immer wieder eine neue Differenz zu kreieren? Waren es nicht Künstler und Produzenten, die als erste in der Lage waren menschlich miteinander zu kommunizieren, während es in der Politik noch um Besitz, Macht und höchstensfalls ideologische Auseinandersetzung, allerdings mit kriegerischen Mitteln, ging?

Produzenten und Künstler praktizieren lange schon diesen geforderten Austausch, das Touren und die Kooperation, aus einem künstlerischen Interesse heraus. Es braucht keine weiteren Zwänge dies zu tun.

Woran es fehlt, sind Strukturen und Menschen, die unkompliziert und direkt über Räumlichkeiten und Mittel verfügen, um sie der Kunstpraxis zur Verfügung zu stellen, ohne sofortige, zählbare, vorzeigbare, in den politischen Kontext einzubindende, benutzbare Ergebnisse zu erwarten.

Europa ist überall. Nicht nur in Bukarest, Warschau, Tallinn und vielen weiteren Orten der neuen Beitrittsländer, sondern Europa ist auch Berlin, Hamburg, Essen, Gelsenkirchen, Saarbrücken, Cottbus und Finsterwalde.

In allen Orten und Einrichtungen arbeiten bereits Menschen, die von der lokalen Szene und dem dort Benötigten am meisten verstehen. Ein direkter Dialog mit diesen Produzenten und nicht zuletzt auch mit den Künstlern selbst wäre hier seitens der EU von Nöten. Fällt die lokale Struktur den wirtschaftlichen Zwängen und Themen zum Opfer, wird man bald keinen konstruktiven Beitrag zum europäischen Gedanken mehr machen können und dies führt zu einer qualitativen Schwächung des Gesamten.

Wirtschaftliche Strategien sind nur begrenzt oder gar nicht für den Betrieb der Kunst tauglich.

Ich möchte eine Auseinandersetzung über die Ideen anregen, nach denen wir unsere Modelle einer europäischen Förderung und eines Europäischen Netzwerkgedankens praktikabel auf die realen unterschiedlichen Notwendigkeiten der Künstler und der Gesellschaft neu ausrichten können.

### **Rolf Dennemann**

*Regisseur, Dortmund*

Reisen, schauen und reden – das sind die Schlüssel zur Verhinderung von Arroganz, auch in der Kunst. Schwer zu sagen, ob die Künstler auf diesem Gebiet der Politik voraus sind.

Trotz aller Projekte und Mobilität wissen wir in Europa immer noch sehr wenig über die jeweils anderen. Meine Reisen zu Festivals, Kongressen, wie den IETM-Meetings, und anderen Gelegenheiten in den letzten zwanzig Jahren haben sicherlich dazu beigetragen, mein Welt- und Menschenbild zu formen. Über Theaterarbeit, ob schauen oder selbst gestalten, weitet sich das Feld der Kreativität. Trotzdem sind all diese Begegnungen nur kleine Teile, die sich in dem europäischen

## *Es herrscht ein Koproduktionswahn, der politisch und von Fördererseite gesteuert und gewollt ist.*

Mosaik verlieren. Das abgenutzte Wort „Vielfalt“ gewinnt an Bedeutung, wenn man die zahlreichen gleichförmigen Produktionen sieht, die man europäisch nennen könnte. Begegnet man den Arbeiten und Menschen in den Regionen, den kleineren Zusammenhängen, kann das zu so etwas wie Bescheidenheit beitragen oder Achtung.

Mit diesem Teil-Wissen übereinander, geht man zurück in die eigene Region, um neu über die Welt oder Europa nachzudenken. Die Konzepte europäischer Kulturpolitik sind auf diesem Weg. Das unterscheidet sich deutlich von nationaler und kommunaler Politik. Dort liegt der eigentliche Schwachpunkt. Dort, wo man seine Arbeit ansetzt, umsetzt, zeigt, der Heimatort oder Ort der Realisation seiner künstlerischen Konzepte, wo man sein Publikum hat, dort braucht der Künstler die Unterstützung, sei er noch so europäisch. Denn dort zählt der oft klein karierte Egoismus, dort werden Stadtgrenzen zur Zwangszone. Die Politiker vor Ort wollen ihre Kommune beglücken, nicht die in der Nachbarschaft und erst recht nicht die, die drei ICE-Stunden entfernt liegt. Es gibt allerdings auch die Retourkutschen. Der Künstler zieht hinaus in die Welt, oder sagen wir in die europäische Welt, wird in Land X oder Ort Y gefeiert, geliebt. Plötzlich ist der Sohn, die Gruppe, die Tochter der Stadt – das hat man ja schon immer gewusst – willkommen.

Zurzeit bereitet sich das Ruhrgebiet auf das Jahr 2010 vor. Das ist das Kulturhauptstadt-Jahr und die 52 (!) Gemeinden und Kommunen der Region finden zueinander (wer alles plötzlich zum Ruhrgebiet gezählt werden will!). Es wird Kompromisse geben müssen. Man wird sich zusammenraufen müssen, und zwar zunächst mal nicht aus wirtschaftlichen Gründen, sondern aus kulturellen! Hoffen wir, dass das Programm kein Kompromiss sein wird, der es allen recht machen will. Hoffen wir, dass es europäische Strahlung hat, auch und vor allem durch eigene Kreationen und Künstler. Aber ich schweife ab ...

### **Kommunikation!**

Wenn man sich entscheidet, international oder europäisch zu arbeiten, muss man kommunizieren. Wie will man das schaffen, wenn man mit kleinen Teams arbeitet? Das braucht viel Energie. Wo lerne ich wen kennen? Wer gibt mir Geld?

Man braucht Produzenten und Manager. Es ist ein deutsches Dilemma, dass dies noch immer nicht sehr verbreitet ist. Der Tanz macht da weiter gute Fortschritte.

Warum will ich eine Koproduktion mit dem Ausland? Was ist der künstlerische Hintergrund und Sinn? Weil es Geldgeber gerne sehen? Weil es überall nach Vernetzung schreit? Haben Sie sich heute schon vernetzt? Weil Gent oder Prag schöne Städte sind?

Ein deftiger, guter Grund ist: Da haben sich zwei MacherInnen kennen gelernt und spüren, dass es gut wäre, etwas zusammen zu gestalten. Oder sie machen was zusammen, weil es die Freundschaft hergibt. Diese Geschichten entstehen in erster Linie über Festivals oder ähnliche Anlässe.

Ein anderer Weg ist, man beschließt von vorne herein, International zu arbeiten und setzt seine Produktionsgruppen entsprechend zusammen. In den Metropolen findet man Künstler aus zahlreichen Ländern, oder man wechselt den Wohnort. Krepsko aus Prag ist eine internationale Gruppe mit Sitz eben dort. Im Tanz ist das normaler Alltag.

Ich habe auch einige gescheiterte Projekte gesehen, die durch Geld zustande gekommen sind. „Wir machen das nächste Jahr was mit der Schweiz. Könnt ihr da nicht was koproduzieren?“ Dafür gibt es Geld. Das wird gemacht und heraus kam eine Art Auftragsproduktion, die Käse war. Auch für die Macher.

Es herrscht ein Koproduktionswahn, der politisch und von Fördererseite gesteuert und gewollt ist. Immer mehr werden Vorgaben gemacht und Themen gesetzt. Mir scheint, der Künstler, speziell der Theaterkünstler, wird zu einem Gehilfen, zu einem Instrument, gesellschaftliche Fehlentwicklungen zu korrigieren. Inhaltlich sollten die Theatermacher der Politik voraus sein, meint man. Viele sind es auch. Es werden vor allem von freien, unabhängigen Kreativen Themen behandelt, die bei der Politik erst ankommen, wenn das Feuer brennt.

Aber Gelder gibt es über Kuratoren, Ratsbeschlüsse und Landtagsbeschlüsse. Machen Sie was mit kultureller Bildung! Migration, Jugend, Kinder, am besten alles zusammen.

Europa spricht über Kultur. Besser gesagt, in Deutschland spricht man viel von Europa und seiner Kultur. Ich habe das Gefühl, es wurde noch nie so viel auf politischer Ebene über Kultur gesprochen und debattiert wie in den letzten Monaten. Man stellt plötzlich fest, dass Kultur ein Wirtschafts-

faktor ist, ein Standortfaktor, dass Kultur zur Lebensqualität gehört. Besser wäre es, von der Kunst zu sprechen. Wenn man einen Blick in die – vor allem regionalen Feuilletons schaut – erfährt man, was heutzutage alles darunter zu verstehen ist. Das ist ein so dermaßen erweiterter Kulturbegriff, dass es wirklich angebracht ist, von Kunst zu sprechen.

Aber das es diese Debatten und Kongresse gibt, ist natürlich erst einmal gut.

Warum tut man dies? Weil es ein Feld ist, das man politisch noch steuern kann. Bei der Wirtschaft klappt das ja schon länger nicht mehr. Jetzt sind die Künstler dran. Jetzt muss hier politisch korrekt gehandelt werden. Und die meisten machen mit. Man sagt den Künstlern, vor allem denjenigen, die von Fördergeldern abhängig sind, was zu tun ist – nicht umgekehrt, das ist schon komisch.

Political correctness all überall!

Ich schlage vor: Haltet Euch da raus! Bewerbt Euch nicht auf Themenvorgaben! Macht was ihr wollt, wenn ihr wisst, was ihr wollt und stellt Anträge auf Förderung!

Ich sehe einen Mangel an „schmutzigen“ Projekten! Alles blitzt und blinkt so vor sich hin!

### **Aber bleiben wir im weichen Bereich!**

Austausch, Begegnung, Erfahrung sind unbezahlbar!

IETM-Meetings – wie immer man zu Netzwerken stehen mag – sind ein Versammlungsort, der vieles möglich macht. Das hat mit Politik zunächst nichts zu tun. Sie kommen mir oft so vor wie organisierte Single-Treffen: „Haifisch sucht...“ Interessensgleiche haben die Chance, sich zu treffen. Spätere Heirat nicht ausgeschlossen. Die Kreativen sind da der Politik schon lange voraus.

Was die Gestaltung europäischer Kulturarbeit betrifft, gibt es sicher einige Player, die schon seit langem europäische Akzente setzen, Austauschprogramme vorantreiben und europäische Künstler in ihren Institutionen zeigen, die Unterschiede und Gemeinsamkeiten auf die Bühne bringen, für die die Politik nicht bereit zu sein schien.

Ich denke, dass die Politik auf Europaebene da mittlerweile etwas angestoßen hat, was vorher an vielen Stellen bereits praktiziert wurde: Austausch und Begegnung, Mobilität.

Aber muss man mobil sein wie ein nomadisierender Arbeitssuchender?

Die Unterstützung findet in Deutschland für solche Aktivitäten kaum statt. Es fehlt hier vor allem an Orten, die regelmäßig ausländische Gastspiele zeigen oder diese koproduzieren, abgesehen von den Metropolen und einigen seit Jahrzehnten auf diesem Gebiet arbeitenden Produktionsorten

wie dem Frankfurter Mousonturm. Im Ballungsraum Ruhrgebiet gibt es ein solches Koproduktionshaus nicht, abgesehen vom Choreographischen Zentrum PACT in Essen. Nur auf Festivals wie der Fidena, off limits oder mit Abstrichen der RuhrTriennale und mit großen Abstrichen, den Ruhrfestspielen, hat das Publikum die Chance, europäische Entwicklungen zu erleben.

Umgekehrt gibt es kaum Unterstützung. Andere Länder haben patriotische Institute wie z.B. das Institut Français, British Council, engagierte Außenministerien und pro Helvetia. Wir haben so etwas nicht. Das Goethe-Institut ist dafür nicht da, hat auch wenig Mittel.

Die freien deutschen Produzenten außerhalb der Institutionen brauchen bessere Produktionsbedingungen. Da reichen die paar großen Zentren nicht aus. Das deutsche Theatersystem verhindert Europa-relevante Produktionen. Naturgemäß ist das im Tanz anders, aber auch nur in Ausnahmefällen.

Wie reagiert das Publikum in Belgien auf mein Stück? Sind die Probleme in Schweden ähnlich? Welche Fragen tauchen auf? Das sind für Theaterschaffende spannende Fragen, die sie weiterbringen, alles persönliche Dinge, die den Menschen betreffen, den Mittelpunkt der künstlerischen Arbeit, nicht die Nation oder Europa.

Novi Sad ist die Partnerstadt Dortmunds in Serbiens Voivodina. Vor dem 2. Nato Bombardement haben wir beim Festival „Infant“ in der dortigen Synagoge das Tanz-Performance-Stück „Rendezvous Sacral“ inszeniert. Ein deutscher Regisseur, eine amerikanische Tänzerin zusammen mit dortigen Künstlern und Laien - Kroaten, Serben und Bosniern. Das war einmalig, wurde aber von deutscher Seite finanziell nicht unterstützt, eher seitens der Stadt Novi Sad. Vor der Abreise wurde ein Safe geöffnet und die harte D-Mark ausgezahlt, Geld, das sicher über den Schwarzmarkt zusammenkam. Das war ein wunderbares „Balkanerlebnis“.

Ein anderes Beispiel aus dem Jahr 1991: Ohne politische Unterstützung ist in Gelsenkirchen eine Produktion mit 18 Künstlern aus aller Welt entstanden, die angereist sind, um zusammen eine inhaltliche und künstlerische Vereinbarung umzusetzen – durch private Initiative mit damals massivem Gegenwind der Grünen und vereinzelt SPDlern: Man solle sich doch gefälligst um die Ausländer kümmern, die hier vor Ort seien.

Aber die europäischen Förderprogramme werden scheinbar nicht unkomplizierter, sie werden geradezu undurchdringbar. Für Anträge benötigt man einen full time Arbeitsplatz. Man kann hoffen, dass das Procedere, vor allem auch, was

den so genannten Cash-Flow betrifft, einfacher wird.

Das EU-Programm – jetzt 2007 – fördert zwar wie manch anderer die Mobilität der Künstler, was sicher gut ist, aber die nationalen und kommunalen Förderungen schließen Reisen geradezu aus.

Ich war für zwei Jahre Mitte der 90er Mitglied in einem kleinen EU-Komitee unter griechischem Vorsitz, das die Aufgabe hatte, Vorschläge zur Vereinfachung der Antragsverfahren zu machen. Es gab gute Ergebnisse, aber die Griechen wurden ersetzt und das Papier verschwand in der Schublade. Wir haben

auch Anträge gesichtet und entschieden. Da saßen Leute, die zum Teil relativ ahnungslos waren. Der Portugiese sprach fast nur Portugiesisch und er war der einzige, der den in Portugiesisch eingereichten Antrag verstehen konnte. Er konnte uns dies aber nicht vermitteln. Das mag heute anders sein.

Hoffen wir, das es weniger unglücklich Badende im europäischen Netzwerkhaifischeich gibt, sondern mehr glücklich Plätschernde im Kunsthaus Europa.

*Haltet Euch da raus!  
Bewerbt Euch nicht auf Themenvorgaben!  
Macht was ihr wollt, wenn ihr wisst, was ihr wollt  
und stellt Anträge auf Förderung!*

## Herr Bürgermeister! Geben Sie Plakatsfreiheit!

*von Babara Stüwe-Eßl*

In der *dezember07/jänner08-gift* beschrieb Nicole Delle Karth unter dem Titel *Die Sterilisation der Stadt: Wien wird schön und sauber* die geplante Abschaffung von freiem Plakatieren in Wien. Im Dezember wurden noch viele Initiativen gesetzt, die andere Lösungsmöglichkeiten durchsetzen möchten.

Aber erst zur Erinnerung, was sich ab Jänner 2008 ändert:

Im November 2007 präsentierte die Gewista Werbegeellschaft mbH (die im Mehrheitseigentum des französischen Außenwerbungskonzerns JCDecaux steht) ein neues Werbeformat. Die neugegründete Tochterfirma Kultur:Plakat bewirtschaftet ab 1. Jänner 2008 21.000 neue Werbeflächen für Mini-Plakate im A1-Format. Das „Exklusiv-Netz“ im 1. Bezirk wird durch die Gewista bereits seit mehreren Jahren innerhalb einer Testphase betreut. Es ist bereits sehr gut eingeführt und ziemlich ausgebucht. Im 2.–23. Bezirk werden viele Plakatflächen geschaffen – richtig durchstarten soll das Projekt doch erst im Februar. Pro Standort werden in beiden „Netzen“ zwei Plakate affiziert (eines auf der Vorder- und eines auf der Rückseite der Affichierflächen). Mindestabnahme im 1. Bezirk sind 100 Stück (50 Standorte) für 1 Woche – die Kosten liegen in diesem Bezirk bei 10,50 Euro (5 % Werbeabgabe

und 20 % Mehrwertsteuer nicht inkludiert) pro Plakat und Woche. Die Bezirke 2–23 sind kostengünstiger (2,95 Euro, 5 % Werbeabgabe und 20 % Mehrwertsteuer nicht inkludiert, pro Plakat und Woche – also ca. dreimal so teuer wie bisher), 200 Plakate (für 100 Standorte) müssen mindestens beauftragt werden, die freie Wählbarkeit der Standorte bei Buchung scheint nicht gewährleistet zu sein! D. h. die werbetechnischen Vorteile einer Nutzung dieses Netzes (sollte man es sich leisten können) erschließen sich – vor allem bei Beauftragung kleiner Plakatsmengen – nicht.

Diese Schaffung von 21.000 neuen Werbeflächen für den Quasi-Monopolisten Gewista bringt die bisherige Duldung der Affichierung von Plakaten zum Fall. „Wildplakate“ werden künftig von den PlakatiererInnen der Kultur:Plakat GmbH entfernt und Verwaltungsstrafen angedroht. Die Höchststrafe liegt zurzeit bei 2.180 Euro pro Verstoß.

Ausgehend von diesen ungünstigen und die Freiheit einschränkenden Entwicklungen luden die IGFT und die IG Kultur Wien am 3. Dezember 2007 zur Diskussion *Ende für freies Plakatieren in Wien?* in den Konferenzraum des Filmhauses Wien ein, um der Frage nachzugehen, ob das Recht auf Meinungsäußerung käuflich ist. Ziel war, die Absichten der Stadt, der Kultur:Plakat GmbH und der Wiener Kulturpolitik zu hinterfragen und tatsächliche Problemlösungen zu diskutieren und zu finden.

Diesem Anspruch stellten sich am Podium Rudolf Hübl (Veranstaltungsankündiger, Volkskundler und Volkskünstler), Nicole Delle Karth (freie Theaterschaffende) und Marco Schreuder (Landtagsabgeordneter der Grünen, Wien) unter



der Moderation von Nicolas Dabelstein (Vorstandsmitglied der IGFT). Aus terminlichen Gründen gelang es nicht, Betreiber der Kultur:Plakat (Daniela Grill, die für die Organisation verantwortlich zeichnet, beziehungsweise die jeweils 15 % Anteilspartner von Kultur:Plakat Josef Sopper oder Hannes Bartsch) für die Teilnahme an der Veranstaltung zu gewinnen. Brigitte Bergelt, zukünftige Bewirtschaftungspartnerin von Kultur:Plakat musste aus privaten Gründen kurzfristig absagen. Leider konnte auch kein SPÖ-Politiker gewonnen werden, Licht ins Dunkel zu bringen.

Rudolf Hübl, der eine Diplomarbeit zum Thema Plakatierung verfasste, gab einleitend einen informativen Überblick über die Kulturgeschichte des Wildplakatierens: Das älteste noch erhaltene Wildplakat stammt aus dem Jahr 1778. Die Gefährlichkeit im Austrofaschismus und später im Nationalsozialismus, Gegenöffentlichkeiten zu schaffen, sei mit der Zahlung von Geldstrafen natürlich nicht vergleichbar. Nichts desto trotz, unterstrich Hübl nachdrücklich, herrscht in Österreich Pressefreiheit, als verfassungsrechtlich geschütztes Recht, als erkämpfte bürgerliche Grundfreiheit. Das beinhaltet auch das Anschlagen bzw. Aufkleben von Druckwerken. Bereits 1983 sprach Armin Thurnher davon, dass die Plakatierfreiheit aus juristischer Sicht ein leeres Recht sei. Die in der Polizeiverordnung ausgezeichneten Flächen, wo es theoretisch Plakatierfreiheit gäbe, sind an die Gewista vergeben. 1983 waren die Plakatierer noch in der Lage, Arrangements zu treffen. Heute werden die prominenten wilden Flächen mehrmals täglich überklebt. Museen-, CD-Werbung- und Clubbing-Plakate stechen hervor. Hübl zog den Schluss, dass die alternative Nische der Wildplakatierung schon längst, zuerst halblegal, jetzt ganz offiziell, durch die Mainstream-Kultur besetzt wurde.

Plakatieren (wie Flyern) war immer ein wichtiges Mittel für Initiativen, um sich Öffentlichkeit zu verschaffen. Die Plakatierfreiheit (§ 48 des Mediengesetzes) garantiert jedem, der keinen Zugang zu Massenmedien hat, mittels Plakat seine Meinung oder Informationen der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Wer in der Öffentlichkeit präsent sein will, plakatiert – selbst oder mit Hilfe eines Plakatierers. Nicole Delle Karth beleuchtete die Probleme seitens freier Kunstschaffender, die unter Umständen selbst plakatieren oder sich das alte freie Plakatiersystem eventuell gerade noch leisten konnten.

Aktuell stellt die Gewista gerade 26 freie Plakatflächen für ganz Wien zur Verfügung. Eine Erhöhung der freien Flächen ist laut Geschäftsführerin der Kultur:Plakat (Wiener Bezirksjournal 50/2007) nicht geplant.

Marco Schreuder von den Grünen lud am 13. Dezember 2007 zu einer Pressekonferenz unter dem Titel *Gewista – Alleinherrscherin der Plakate?*, womit ein weiterer Schritt, das Problem überhaupt erst in den Fokus der Öffentlichkeit zu bringen, getan war. Thomas Jelinek und Peter Fuchs hatten in diesem Rahmen Gelegenheit, die Anliegen von Kulturschaffenden und -initiativen sowie von freien Plakatierern zu argumentieren. Die Pressekonferenz mündete in der Forderung an die Stadt Wien, einen Roundtable mit allen Betroffenen und der Gewista einzuberufen, um sinnvolle und gangbare Lösungen für alle zu finden. Gemeinsam mit der IG Kultur Wien hat die IGFT Mitte Dezember 2007 einen Brief an den Bürgermeister Häupl und die Stadträte Schieder und Mailath-Pokorny geschrieben, in dem die Probleme kleiner Kulturinitiativen und KünstlerInnen mit der Gewista-Lösung beschrieben und die Stadt Wien um die Einrichtung eines Round Table für eine schnelle und praktikable Lösung für alle Seiten ersucht wird. Wir warten auf Antwort ...

Nicht alle Wiener PlakatiererInnen wurden in das neue Gewista-Konzept übernommen. Die freien PlakatiererInnen sprechen von über 30 % der PlakatiererInnen, die nicht zur Teilnahme an Kultur:Plakat eingeladen waren. Sie gründeten im Dezember den Verein Freies Plakat. Auch 2008 bieten sie ihre Dienste weiter an – mit dem Verlust vieler KundInnen ist allerdings zu rechnen. Es wird kolportiert, dass die Gewista großen Kultureinrichtungen angebotene Preisreduktionen entzieht, sollten diese weiterhin auch freie PlakatiererInnen beauftragen. Kleine Initiativen, die an solche Preisreduktionen ohnehin nicht herankommen, werden sich mitten in einer Materialschlacht finden – die sich bereits im November/Dezember 2007 abzeichnete: Freie Plakate wurden bereits zu diesem Zeitpunkt heruntergerissen und durch Plakate mit der Aufschrift „Plakatieren Verboten!“ ersetzt. Kolportiert wird im Jänner, dass selbst die SubunternehmerInnen von Kultur:Plakat weiterhin wild, also außerhalb der 21.000 neuen Flächen plakatieren und derzeit noch keine Anzeigen, Strafverfügungen stattfanden.

*„Wildplakate“ werden künftig von den PlakatiererInnen der Kultur:Plakat GmbH entfernt und Verwaltungsstrafen angedroht. Die Höchststrafe liegt zurzeit bei EUR 2.180,- pro Verstoß.*

Am 11. Dezember lud die Stadt Wien zu einem Medien-gespräch des Bürgermeisters, bei dem die Neugestaltung der Opern- und Karlsplatzpassage vorgestellt wurde. Ab sofort wird sie „Kunstpassage Karlsplatz“. Mit im Boot: die Gewista, die Albertina, das Theater an der Wien, die Vereinigten Bühnen Wien und das Konzerthaus mit jeweils eigenen Sujets. Die neue Passage soll der Gewista als Referenzprojekt für die Gestaltung weiterer öffentlicher Räume in Wien, so genannter „Kulturmeilen“, dienen. Einnahmen aus den Plakat- und City-Lights-Sujets der Kunstpassage sollen in Maßnahmen für mehr Sauberkeit im Bereich der Passage investiert werden.

Am 19. Dezember 2007 starteten einige der freien PlakatiererInnen eine Plakataktion mit den Aufschriften „Wir protes-tieren gegen das Gewista-Monopol!“, „Kein Ausverkauf des öffentlichen Raumes an die Gewista!“, „Freie Plakatflächen für ALLE!“ und „Herr Bürgermeister! Geben Sie Plakatfreiheit!“ und erläuternden Begleittexten. Diese Plakate werden auch im neuen Jahr noch affiziert.

Interessant in diesem Zusammenhang ist die Situation in Linz: Mit Stichtag 1. Jänner 2006 trat eine Neuregelung für das Plakatieren auf Linzer Plakatflächen und Litfassäulen in Kraft trat. Die Stadt Linz übergab mit diesem Tag die Werbeflächen im Rayon Linz und Umgebung der privaten Gutenberg-Werbering GmbH. (Die Firma Gutenberg-Werbering bot für Linzer Kulturvereine 15 kostenlose Werbefläche, deren Standort nicht bekannt gegeben wurde, an.)

Auch in Linz bedeutete die Privatisierung der öffentlichen Plakatflächen für Kulturvereine eine Schmälerung ihrer Sichtbarkeit und eine finanziell nicht bewältigbare Verteuerung. Am 19. Oktober 2007 starteten AktivistInnen der KAPU eine Aktion, um auf das Problem der zunehmenden Privatisierung des öffentlichen Raumes und der Verdrängung von unerwünschten Gruppen aus demselben hinzuweisen (siehe [www.kapu.or.at/platz](http://www.kapu.or.at/platz)). Der Vizebürgermeister der Stadt Linz und der Werbering Prokurist signalisierten inzwischen Verhandlungsbereitschaft.

Beispielgebend ist die Lösung der Stadt Salzburg, wo im Zuge einer Ausweitung der Plakatflächen und deren Vergabe an zwei Plakatierfirmen, 300 Plakatflächen an Kulturinitiativen, wovon 150 durch den Dachverband der Salzburger Kulturstätten verwaltet werden, völlig gratis vergeben werden.

Derzeit setzt sich der Dachverband für die Ausweitung dieses Angebotes ein.

Den Nachfragen bezüglich der Nichtwählbarkeit der Bezirke in denen plakatiert wird folgend, erhielten wir am 16. Jänner von der Firma Kultur:Plakat die Auskunft, dass – jedoch nur nach Maßgabe der verfügbaren Flächen – doch eine Auswahl der Bezirke möglich sein soll. Vorausgeschickt wird, dass dies im 7. und 8. Bezirk kaum möglich sein wird.

Mittlerweile hat die von Peter Fuchs initiierte Petition für freie Plakatierung 1.540 Unterstützungs-Unterschriften (Stand 15. Jänner 2008) erhalten. Noch ist es möglich und durchaus sinnvoll diese Petition zu unterstützen – die freien Plakatierer und die IG Kultur Wien sowie die IGFT bleiben am Thema: [www.freieplakatierung.at](http://www.freieplakatierung.at).

Theater wie das KosmosTheater und das Theater an der Gumpendorferstraße reagieren in ihren Aussendungen/Programmheften und informieren auf diese Art ihr Publikum:

„Seit Jänner 2008 können Sie in Wien so gut wie keine TAG-Plakate mehr wahrnehmen, weil das TAG der Meinung ist, Kulturproduzenten sollten den profitorientierten Massenverkauf öffentlichen Raumes unter den derzeit fragwürdigen Bedingungen nicht unterstützen.“ (Ferdinand Urbach, TAG)

„Was mit dem Verlust der begünstigten Posttarife für Massenaussendungen vor einigen Jahren begann, setzt sich aktuell in der de facto Abschaffung der freien Plakatierung in Wien fort.“ (Barbara Klein, Kosmostheater)

Am 24. Jänner stellten die Grünen im Wiener Gemeinderat eine Anfrage an Bürgermeister Häupl betreffend geplanter Maßnahmen zur Gewährung von Meinungsfreiheit und Zur-Verfügung-Stellung von freien Plakatflächen im öffentlichen Raum. Kurz zuvor geriet die Gewista mit Kultur:Plakat unter Kontrollamtskritik. Ende Jänner kritisierte der Schönbrunn-Geschäftsführer Franz Sattlecker öffentlich die entlang der Schlossfassade angebrachten Halbschalen.

Audiofiles der Podiumsdiskussion sind auf der Homepage der IG Kultur Wien zu finden: [www.igkulturwien.net](http://www.igkulturwien.net)

*Die Plakatierfreiheit (§ 48 des Mediengesetzes) garantiert jedem, der keinen Zugang zu Massenmedien hat, mittels Plakat seine Meinung oder Informationen der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.*

# diskurs

*Wenn es keinen Reiz mehr gibt, wird es legitim, dass das Theater nur noch einen Promillewert an Bedeutung hat.*

*Anna Maria Krassnigg*

## Wider den proklamierten Zeitgeist

*Am 15. Jänner eröffnete der Salon5. Ein neues „freies“ Theater in Wien? Nicht unbedingt, denn gespielt wird an nicht mehr als 70 Tagen im Jahr in den privaten Räumen des Brick 5 im 15. Bezirk. Salon5 sieht sich vielmehr als einen Ort, an dem viel Versprochenes der letzten Jahre, nicht zuletzt im Zuge der sog. „Theaterreform“, erstmals die Chancen einer tatsächlichen Umsetzung abseits von pragmatischen „Gemeinschaftsgründungen“ und auslastungsorientierten Unterhaltungsformaten erhalten soll.*

Ob man die Inszenierungen der international tätigen Formation iffland & söhne unter der Leitung der Wiener Regisseurin Anna Maria Krassnigg nun als klassische Bühnenadaption dramatischer wie nicht dramatischer Texte (zumeist) der Weltliteratur ansieht oder das für die schnelle Theaterabendentscheidungen der sog. „freien Szene“ ungewöhnliche Salon-Karten-Modell auf den ersten Blick möglicherweise abschrecken mag: Was sich hier an Konzepten und Umsetzungsideen für mögliche neue Begegnungsweisen präsentiert, lässt aufhorchen und weckt Interesse. Angela Heide hat die Initiatorin des neuen Theaterortes für die IG Freie Theaterarbeit zu einem Gespräch über Ausgangspunkt, Konzept und Visionen von Salon5 eingeladen:

Angel Heide: An was mangelt es deiner Ansicht nach am zeitgenössischen Theater in Wien?

Anna Maria Krassnigg: Was mir besonders wichtig ist und wo ich denke, dass das Theater anfällig ist – und in den letzten 15 Jahren, in denen ich tätig bin, hat sich das verstärkt – ist, dass ein wirklich tiefes inhaltliches Gespräch über Theater und die daraus resultierenden neuen Formen theatralen Arbeitens fehlen. Nun ist das nicht nur in Wien so, und die allgemeinen Gründe wie Zeitmangel, Oberflächlichkeit, Überangebot, Unbildung etc. gibt es überall. Dennoch glaube ich, dass das Theater die Möglichkeit bieten kann, sich dieser Zeitklammer zu entziehen. Doch speziell in Wien orte ich

einen eklatanten Mangel des Gesprächs. Das war für mich nach meiner Rückkehr aus der Schweiz vor wenigen Jahren, nachdem ich dort sowie in Luxemburg über 10 Jahre lang gelebt und gearbeitet habe, tatsächlich eine Art von Schock: entweder nur noch „Fachgespräche“ vorzufinden, die zumeist nichts mehr als epigonale Phrasendreschereien sind, und auf der anderen Seite ein „Seitenblicke“-Phänomen, das nicht minder erschreckend ist. Aber eine wirkliche Auseinandersetzung darüber, was da ist – und dies inhaltlich und noch vor bzw. ohne jeglichen theatertheoretischen Ansatz – fehlte unheimlich. Dieser Mangel aber an einer heterogenen, aufregenden Gesprächskultur, die nicht nur von „Theaterleuten“ getragen wird, die sich gegenseitig ihre Thesen zuwerfen, wirkt sich generell auf das Niveau der derzeitigen Theaterarbeiten in Wien aus. Und schlägt sich in einem weiteren Schritt dann natürlich in Fragen zur Zukunft des Wiener Theaters, nicht zuletzt im Zuge der „Theaterreform“, nieder. Wenn das Theater aber nicht mehr reizen kann, und zwar eine größere Öffentlichkeit, wird es legitim, dass das Theater nur noch einen Promillewert an Bedeutung hat.

AH: Wie kann man diesem Problem der Zeitklammer und mangelnden Diskurskultur in der künstlerischen Arbeit begegnen?

AMK: Natürlich gibt es kein absolutes „Setting“, da muss man viel ausprobieren, auch mal Fehler begehen. Was wir daher schon seit dem Herbst im Vorfeld der Eröffnungen angeboten haben, waren sog. „Previews“, zu denen wir, zum Teil sehr speziell, zum Teil auch sehr offen, Leute eingeladen haben, um über unsere Arbeit – u. a. anhand von Szenen- bzw. Probeneinblicken –, um über das Theater zu reden. Und es war für uns überraschend, wie stark das Interesse an diesem Forum war, gerade abseits von sog. „Feuilletonlesern“. Ab dem dritten Abend mussten wir dann gar nicht mehr spezifische Multiplikatoren einladen, allein die Äußerung von Mängeln und Bedürfnissen hat sehr viele Menschen zum Kommen und zum gemeinsamen Diskutieren angeregt. Als wir dann die erste Szene des Stückes gezeigt haben, mit dem wir eröffnen, haben sich tatsächlich sehr heftige Diskussionen entwickelt, zu unterschiedlichen Themen wie Kunstbetrachtung und Medien. Dennoch fiel auch an diesen offenen Abenden mehrmals der Satz:

„Wir verstehen nichts davon.“ Dieser hat mich immer schon sehr erschreckt, und so habe ich begonnen zu fragen: „Warum glaubt ihr, dass ihr da etwas ‚verstehen‘ müsst? Warum ist das bei einem Kino- oder Ausstellungsbesuch nicht so?“ Und erst dann folgten ganz andere Fragen, die normalerweise als „no do’s“ gelten, und dann ging erst wirklich viel los. Da hilft natürlich schon auch der Raum des Salon5 sehr stark.

AH: Wie positioniert ihr euer Diskursformat in den Räumen des Brick 5?

AMK: Der Anspruch war, einen Kommunikationsraum zu gestalten; es gibt – neben der Bar – im Raum keine fixe Sitzanordnung. Es sind lose Sitz- und Stehkreise, die sich durch am Boden platzierte Lampenschirme ergeben. Auch wir nehmen dabei keine festen Positionen ein, sondern wandern im Raum. Das ganze Team lernt so auch selbst, wie man Kommunikation aufbaut, und wir sprechen – sowohl in den zwei Stunden vor der Vorstellung wie auch danach – die Leute selbst an.

AH: Das ist doch für Österreich und zumal Wien, wo – auch in der sog. „freien“ Szene – der „Starkult“ noch immer dominiert, sehr ungewöhnlich?

AMK: Wohl auch deshalb habe ich mit meiner Theatergruppe in den letzten 15 Jahren vor allem in der Schweiz und in den Beneluxländern gearbeitet, wo unsere Art, Theater zu machen, sehr gut ankam und wir, ähnlich wie nun auch im Salon5, zumeist in Nicht-Theaterräumen gearbeitet haben, wo dieses Phänomen der „Schwellenangst“ a priori vom Raum her nicht gegeben ist. Vor allem in Luxemburg ist das Bedürfnis, vor und nach der Vorstellung als Publikum in den künstlerischen Raum aufgenommen zu werden, sehr stark. Da ist die Kantine der KünstlerInnen gleichzeitig die Bar, an der alle zusammenkommen. Nun muss man dazu sagen, dass in diesen Ländern die hier vorherrschende gläserne Decke nicht vorhanden ist; dort gibt es diese strikte Trennung zwischen sog. Hochkultur und „freier Szene“ nicht, und es ist selbstverständlich, dass man einander anspricht und miteinander redet. Hier in Wien stieß ich dagegen, als ich zuerst über unser Konzept sprach, auf Skepsis und es hieß: „Ihr seid doch keine Conferenciers.“

*Wenn ich was gelernt habe, dann ist es, dass  
man nichts erzwingen kann.*

*Anna Maria Krassnigg*

AH: Diese Skepsis gilt es im Salon5 abzubauen?

AMK: Ja, wobei ich gestehen muss, dass mir hier vor allem der Zufall große Hilfe geleistet hat. Zum einen bin ich auf diesen Raum schlichtweg dank meiner Regiearbeit gestoßen, da ich nach einem adäquaten Proberaum gesucht habe. Und zum anderen habe ich mich mit dem Besitzer dieser Räume inhaltlich sofort sehr gut verstanden. D. h. die in vielerlei Hinsicht „schrägen“ Räumlichkeiten im 15. Bezirk selbst, die ich durch einen Zufall kennen lernen durfte, und dann natürlich deren bewusste Adaption zur Hervorhebung und künstlerischen Nutzung ihrer vorhandenen Qualitäten zwischen Offenheit und Intimität haben schon sehr viel beigetragen, hier Neues zu initiieren.

Das brick5 hat auch etwas sehr „Unwienerisches“. Ja, einige, die bislang hier waren, bezeichnen seinen Flair aufgrund der Weite der Räume und ihrer Helligkeit und Offenheit als nahezu „newyorkerisch“.

Und dann natürlich haben wir, mit allen notwendigen Abstrichen wie Premierendatum und andere Verpflichtungen außerhalb der Arbeit von Salon5, den Luxus, hier wirklich, auch zeitlich, frei arbeiten zu können. Und diese Freiheit, auch im Denken, scheint sich zu übertragen.

Es gibt im Brick 5 nur 50 Plätze pro Vorstellung. Das ist nicht viel und macht ein genaues Ticketingsystem notwendig. Und unser Konzept fordert auch alle heraus, die Lust mitzubringen, sich mit diesem ebenso wie mit dem Raum und natürlich unserer Arbeit auseinanderzusetzen. Die Menschen, die bislang hier waren, bringen ja tatsächlich ein Bedürfnis mit, sich mit Theater zu beschäftigen, ja, sich auch zu ärgern, zu wundern, nachzufragen.

AH: Schreckt euer Ticketsystem bei all diesem Anspruch an Offenheit und Einladung nicht eher ab?

AMK: Es gibt mit Sicherheit diesen Moment der Befremdung, das gebe ich zu. Es stehen aber verschiedene Philosophien dahinter. Wir wollen de facto niemanden zu einem Jahresabo zwingen. Daher gibt es die Salon5-Karte, mit der man für 155 Euro im Jahr zu jeder Vorstellung während eines gesamten Spieljahres kommen kann – gerne auch mehrmals –, aber auch die Salon5-Kompakt-Karte, die vier frei kombinierbare Veranstaltungen zum Preis von 55 Euro umfasst. Die Card ermöglicht Reservierungen zum gewünschten Termin bis zwei Monate im voraus, und die Kartenreservierungen funktionieren dann online auf unserer Website [www.salon5.at](http://www.salon5.at).

Was ich tatsächlich nicht will, ist – nicht zuletzt in Hinblick auf unser inhaltliches Konzept –, dass die Mehrzahl des

Publikums mit dem Gedanken, „Na, schau’ ma’ halt einmal vorbei“, hierher kommt. Und damit spreche ich nicht zuletzt auch ein gewisses sog. „Szenepublikum“ an.

AH: D. h. was es nicht gibt, ist die Möglichkeit, ohne eines der beiden Abos eine Karte zu bestellen?

AMK: Was es bei diesem Buchungssystem natürlich dennoch gibt, sind Restkarten, die zu einem Preis von 20 Euro pro Abend sehr wohl auch einen Spontanbesuch erlauben. Aber prinzipiell ist unser Kartensystem eher auf eine nachhaltige Auseinandersetzung zwischen dem Publikum und uns ausgerichtet.

AH: Und wie sieht es mit KollegInnenkarten aus?

AMK: Es gibt für IG-Mitglieder die Kompakt-Card zum Sonderpreis von 47 Euro sowie eine Card für Studierende, Zivildienstler und Arbeitssuchende um 35 Euro. Aber die Grundeinstellung, „Lasst mich rein, seid’s froh, dass ich da bin“, marodiert das System, und ich mag dieses „Gepänze“ von noch und noch billiger nicht. Man kann eben nicht etwas machen, was eine gewisse Intimität und, ja, Exklusivität erzeugt und gleichzeitig wollen, dass das 3 Euro 50 kostet. Ich muss glauben können, dass ein Kollege wirklich aus Interesse kommt. Und unsere bisherige Feststellung ist, dass bis jetzt nur die Kollegen Probleme mit diesem Kartensystem haben. Und dass wir bereits jetzt von 1.000 Salon5-Karten schon 100 verkauft haben, bestätigt unser Konzept auf sehr erfreuliche Weise.

Was man dazu sagen muss ist, dass mit dem Preis auch der Rahmen mitgarantiert ist, inklusive einem kleinen Catering-Angebot und diesem, wenn man so will, „Salon“-Flair, der Intimität ermöglicht – auf eine lustvolle und um Gottes Willen nicht gerade „hippe“ Weise. Ich liebe diese Art des Halböffentlichen, und natürlich kostet das auch was. Aber das waren eben zentrale Momente auch unserer künstlerischen und ästhetischen Überlegungen zur Initiierung und Gestaltung dieses Raumes. Das Einzige, was man hier am Abend zahlt, sind die Getränke, die aber von sehr hoher Qualität sind. Alles andere ist inkludiert und Teil unseres Gesamtkonzepts.

AH: Um gleich daran anzuschließen. Welche Formate wird es im Salon5 in der ersten Spielzeit geben?

AMK: Es gibt zum einen den erwähnten Salon, das wird ein sehr flottes, skizzenhaftes Format sein, das an jedem Abend unterschiedlich aussehen wird. Es gibt zwei Inszenierungen in dieser Spielzeit, Konzerte, Ausstellung, eine Kinderpro-

duktion sowie Gastproduktionen, beginnend mit der Reihe *Kupferblum frühstückt*. Mit der Kompakt-Card kann man dann z. B. beide Theaterproduktionen, zwei Salons und ein Konzert besuchen oder zwei Salons, *Kupferblum frühstückt*, eine Kindervorstellung und eine Ausstellung ansehen und in gar keine Inszenierung gehen ...

Was unsere Theaterproduktionen betrifft, sind wir alle zusammen besessene ErzählerInnen, „Süchtige“, wenn jemand gut erzählen kann. Wir sind dem Erzählen wirklich „verfallen“ und suchen konsequent nach dem, was Heinrich von Kleist die „ungeheure Begebenheit“ genannt hat. Brook hat einmal gesagt, das Theater ist das Leben ohne seine langweiligen Ausschnitte, und das ist auch die Richtung, von der ich herkomme. Und ich habe das Gefühl, dass da auch 90 Prozent aller ZuschauerInnen herkommen. Von daher gehen wir immer auch die Suche nach Stoffen, die, auf welche Weise auch immer, eine ungeheure Begebenheit möglichst vielfältig darstellen.

Und auf der Suche nach solchen Stoffen stößt man natürlich unwillkürlich auf den Reichtum der Klassiker, die mich in den letzten Jahren konsequent begleiten. Tatsächlich machen wir Romanadaptierungen schon seit über zehn Jahren. Dann interessiert uns schon seit Jahren die Arbeit mit lebenden Autoren, und die Wahl der beiden Stücke in dieser Spielzeit folgte diesem von mir lange gehegten Wunsch, sowohl mit Daniel Kehlmann wie mit Joey Goebel zu arbeiten. Und natürlich suchen wir auch an anderen Stellen große Geschichten, ob das nun Drehbücher sind oder dramatische Werke.

AH: Ihr arbeitet dabei aber ohne DramaturgInnen.

AMK: Ja, wir erarbeiten alle Dramatisierungen selbst, d. h. ich schreibe selbst schon seit Jahren, und meine SchauspielerInnen verändern und bereichern dann im Probenprozess noch einmal vieles. Das mache ich allerdings bei Gegenwartsautoren immer nur in deren Einverständnis bzw. in enger Zusammenarbeit mit ihnen. Für mich war Inszenieren immer sehr stark an eine selbst erarbeitete Textfassung gebunden. Die beiden Stücke von Kehlmann und Joey greifen zentrale Fragen von Kunst und Gesellschaft auf, und wir haben zu unserem Glück sowohl einen europäischen wie einen amerikanischen Text gefunden, die beide großartig sind, Texte auch, die mehr oder weniger durchdialogisierte „Scripts“ sind, wo man natürlich auch hineingreifen muss, aber die beiden Autoren sind unheimlich gespannt, was damit passiert. Und diese beiden Arbeiten sind auch wunderbare Vorgaben, um mit den gegebenen Räumlichkeiten des Brick 5 umzugehen und diese auf ideale Weise zu nutzen.

Aber auch unser *Salon*-Format greift das Thema Gesellschaft und Kunst auf, es sind an jedem Abend unterschiedliche Streitgespräche, Skizzen über Auseinandersetzungen in öffentlichen Wohnzimmersituationen.

AH: Mit welchen SchauspielerInnen arbeitet ihr hier in Wien?

AMK: Grundsätzlich bin ich ein Ensembletier, und so wie wir arbeiten, geht das nur mit einem Ensemble. Ein virtuelles Ensemble von guten Leuten hätte ich schon und könnte damit ein mittelgroßes Haus locker füllen, und vielleicht lässt sich das ja auch einmal realisieren, aber im Moment haben wir eben nur drei SchauspielerInnen, die, auch wenn sie nicht fest angestellt sind, doch verhältnismäßig gut bezahlt werden, auch wenn sie, wie wir alle, natürlich viel mehr in die Arbeit stecken, als wir bezahlen können.

AH: Um an die Frage der Bezahlung anzuschließen: Euer Konzept fällt ja auch dadurch auf, dass ihr euch nicht für eines der Koproduktionshäuser der Stadt Wien beworben habt, sondern in einem privaten Raum – und das auch noch außerhalb des Gürtels – arbeitet.

AMK: Was wir hier äußern, und deshalb ist für uns wichtig, das in einem privaten Raum zu machen, in keinem städtisch verwalteten, ist unsere Meinung zu verschiedenen Dingen, die sich künstlerisch ausdrückt. Mich interessiert eine Aussage, in der Literatur ebenso wie am Theater und in der Theaterkritik. Wenn ich die nicht dekodieren kann, weil der, der sie trifft – und das ist m. E. auch die Krankheit all dieser Reförmchen – sich überlegen muss, wem aller er zu entsprechen hat und hier und da noch abschleift, zurücknimmt etc., dann kommt genau dieser uninteressante schwafelige Brei heraus, mit dem wir uns in den letzten Jahren konfrontieren müssen. Nicht nur in der „freien Szene“, das gibt es überall, und dem setzen wir eine andere Arbeitsweise entgegen. Diese wird sicher einmal besser, einmal schlechter aufgehen, aber der Ansatz ist und bleibt anders.

AH: Euer Konzept hat dennoch auch die TheaterkuratorInnen überzeugt, die der im „Leitfaden“ vorgeschlagenen zentralistisch verwalteten Koproduktionhauspolitik in ihren Förderentscheidungen nahezu ausnahmslos entsprechen.

AMK: Warum wir trotz unseres sehr anderen Weges, den wir, auch gegenüber den Forderungen der sog. „Wiener Theaterreform“, eingehen, dennoch (vorerst für das erste Jahr) eine

## *Ich glaube zutiefst, dass es die Aufgabe der Kunst ist, sich einer üblichen Weise, wie man sich verhält, zu entziehen.*

Anna Maria Krassnigg

Förderung erhalten haben, war schlicht und ergreifend der Umstand, dass man uns ernst genommen hat – was nicht selbstverständlich ist und was ich großartig finde. Ich denke, wir haben deutlich gemacht, dass wir wirklich ein Anliegen haben und dieses auch tatsächlich umsetzen werden. Ob unsere Produktionen, zumal innerhalb des „Kriterienkatalogs“ der Wiener TheaterkuratorInnen, gefallen werden, kann ich noch nicht sagen, das impliziert letztlich auch eine Offenheit für andere Theatersprachen. In gewisser Weise sind wir natürlich abhängig, auf der anderen Seite machen wir das, was wir wollen. Wenn das nicht gewollt wird, muss man andere Wege suchen. Wir haben keine andere Wahl, und selbst wenn wir wollten, könnten wir uns nicht nach einem Katalog richten. Letztlich geht es darum, herauszufinden, ob es in der Stadt Interesse gibt. Und soweit ich das jetzt sehe, ist es da. Und es wäre von der Stadt originell, sich diesen Tupfer des „Anachronistischen“, selbst wenn man vielleicht unsere künstlerischen Zugänge zu gewissen Themen und Texten nicht mag, zu „gönnen“.

AH: Ein abschließender „Rückblick“ auf die ersten Wochen der Previews, Gespräche und Vorbereitungen für die Eröffnung des Salon5?

AMK: Was mich sehr verwundert ist, dass die Medien unser Konzept stark wahrnehmen und bereits viel über uns geschrieben wurde. Wobei ich nach so vielen Jahren natürlich den *circulus viciosus* kenne, dieses Hochloben und zugleich Neiden und dann dieses Erzeugen von Meinungstendenzen ohne sich selbst zu positionieren.

Was ich jetzt schon sagen kann ist, dass das Bedürfnis da ist, und zwar von ganz unterschiedlichen Menschen. Was ich natürlich jetzt noch nicht sagen kann ist, ob wir sie in relevanter Zahl erreichen können. Ein Jahr ist gerade mal ein Anlauf ... und ob der Atem für dieses doch sehr zeit- und kraftaufwändige Konzept reichen wird, werden wir sehen ...

*Vincent – Torture the Artist* von Joey Goebel; Bühnenfassung und Regie: Anna Maria Krassnigg; Raum: Eva Chytilék, Jakob Neulinger; Licht: Bert de Raeymaecker; Musik: Christian Mair; Video: Roland Hartmann; mit: Daniel Frantisek Kamen, Jens Ole Schmieder, Isabella Wolf; Kostüm: Eva Teresa Seiler; Premiere: 15.01.2008; weitere Vorstellungen im Februar 2008 | *Salon I: Redet sich um Kopf und Kragen – eine Publikumshysterie*; Regie: Ole Georg Graf; Premiere: 05.02.2008, 20 Uhr | *Grimm leuchtet*; Premiere: 23.02.2008, 15.30 Uhr; weitere Vorstellungen im Februar und März 2008

Salon5 im Brick 5, Fünfhausgasse 5, 1150 Wien  
[www.salon5.at](http://www.salon5.at)

## Gibt es im Theater für junges Publikum Platz für schwierige Themen?

### Der Dschungel Wien auf der Suche nach Antworten

„Die Eltern und die Lehrer müssen vor derartigem Unsinn gewarnt werden, außerdem müssen öffentliche Förderungen für derartige Stücke gestrichen werden. Es widerspricht dem Willen des Steuerzahlers, daher sollen die linken Theatermacher ihre provokanten Stücke privat finanzieren und Erwachsenen vorführen, die das sehen wollen. Dann werden wir sehen, ob sie am freien Markt überleben“, so FPÖ-Jugendsprecher NAbg. Dr. Manfred Haimbuchner in der FPÖ-Aussendung vom 09. Jänner 2008 mit dem Titel

*Haimbuchner: Kinder dürfen nicht mit Skandaltheater konfrontiert werden.*

Aber alles schön der Reihe nach! Bei dem „derartigen Unsinn“ handelt es sich um das Schauspiel *König & König* der Wiener Gruppe Theatre, das am 6. Februar seine Uraufführung im Dschungel Wien – Theaterhaus für junges Publikum feierte. Als Textvorlage dient das gleichnamige Bilderbuch von Linda de Haan und Stern Nijland aus den

Niederlanden, dessen englische Ausgabe zwar in Großbritannien in den Lehrplan aufgenommen wurde – nicht jedoch ohne Aufregung. Und auch in den USA zeichnet sich „ein kleiner Kulturkampf, eine heftige Debatte über Schulunterricht und die Bürgerrecht von Homosexuellen“ (siehe Artikel zum Thema) rund um dieses Bilderbuch ab. Doch zurück nach Österreich: Hier zeigt Regisseurin Barbara Loibnegger ein Schauspiel mit Revue für Kinder ab 6 Jahren und bringt den rollenden Stein in heimische Gefilde. Denn „*Unsere Kinder müssen geschützt werden*“, mit diesen Worten schließt die eingangs erwähnte Aussendung.

In der zweiten Januarwoche war es soweit. Die Ankündigung ein Stück zu präsentieren, in dem sich Prinz und Prinz in einander verlieben und einem märchenhaften Happy-End gleich heiraten, ließ die Wogen höher schlagen. In Film, Fernsehen und auch im Erwachsenen-Theater hat die gesellschaftspolitische Auseinandersetzung mit dem Thema Homosexualität längst ihren Einzug gehalten. Aber wie sieht es im Theater für junges Publikum aus – gibt es Platz für dieses oder ähnliche Themen, wie Tod, Scheidung, etc.? Also für jene, die als „schwierig“ gelten, oder „unangenehm“, manchmal auch „weh tun“ und vor allem nicht leicht zu „verdauen sind“ – aber die die jungen TheaterbesucherInnen und ihr Leben tagtäglich umgeben.

Was im Theaterbereich für Erwachsene (vielleicht) noch für Aufmerksamkeit sorgt, führt auf dem Gebiet der darstellenden Kunst für junges Publikum unweigerlich zur Verunsicherung im Publikumsbereich. Diese Verunsicherung ist zu spüren und trägt sich weiter und zwar in den Bereich der Veranstalter. Insbesondere in den Bundesländern, wo dem Publikum eine geringere Aufgeschlossenheit gegenüber „schwierigen“ Themen nachgesagt wird, beginnt das Zögern die Veranstaltung in den Gastspielplan aufzunehmen, und wird nur all zu oft zu einem klaren „nein danke“, wenn das Zögern mit Angst beseelt wird.

Die Angst wächst umso mehr, da es sich hierbei um Theater für junges Publikum handelt, das heute noch von Tabus und Moralbegriffen geprägt ist und somit den Veranstalter wie auch den Subventionsgeber in Bedrängnis bringen kann. Das Resultat: die KünstlerInnen trauen sich weniger, sowohl in Blickrichtung „schwieriger“ Genres wie Tanz und

Performance, als auch in der inhaltlichen Auswahl der Stücke. Und schließlich entsteht die Tendenz der letzten Jahre – auf bekannte Kinderbücher, Märchen, oder schlicht „nettes“ Kindertheater zurückzugreifen.

Wir suchen weiter nach Antworten über den Platz dieser Produktionen und finden tagesaktuell bezogen mediale Reizworte:

„*Homosexuellen-Stück für Kinder*“ (Kronen Zeitung, 9. Jänner 2008 & Kronen Zeitung, 12. Jänner 2008)

„*Nun fragt sich so mancher, warum man die Kleinen derart früh in den ideologischen Schwitzkasten nehmen will.*“ (Kronen Zeitung, 09. Jänner 2008)

„*Eltern sind schockiert, dass bereits Kleinkinder mit partei-ideologischen Werten gefüttert werden.*“ (Kronen Zeitung, 12. Jänner 2008)

„*zu dem nämlichen ‚Dschungel‘-Stück ... das den morbiden Sinnes- und Gefühlsdschungel seiner Autoren widerspiegeln mag*“ (Kronen Zeitung, 13. Jänner 2008)

... oder Vergleiche zu anderen Stücken, wie *Fast Food* von Anna Hauer, das im Mai 2007 kurz vor der Premiere im Next Liberty in Graz seine Absetzung fand – durch „*pädagogische Urteile und Ankündigungen von Kartenstornierungen*“ (siehe Artikel zum Thema, diestandard.at).

Nun bleibt zu sagen: Wir werden die Antworten in der Diskussion rund um *König & König* noch nicht finden, geben aber unsere Absicht nicht auf diesen mit jedem Stück ein Stückchen näher zu kommen. Was aber mehr denn je gezeigt wurde: Theater für junges Publikum kann, soll und darf gesellschaftspolitisch Stellung nehmen!

Artikel zum Thema:

[www.spiegel.de/schulspiegel/0,1518,413246,00.html](http://www.spiegel.de/schulspiegel/0,1518,413246,00.html)  
[diestandard.at/?url=/?id=2885969](http://diestandard.at/?url=/?id=2885969)

*König & König*

Von: Alexander Gruber; Regie: Barbara Loibnegger;  
mit: Tania Golden, Alexander Donesch, Jan Hutter, Eduard Wildner,  
Karoline Gans, Doris Warasin, Vera Schmidt  
Dschungel Wien, 6.-20.02.2008

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

*Theater für junges Publikum kann, soll und darf gesellschaftspolitisch  
Stellung nehmen!*



## Lust am Verrat.

# Stellungswechsel in Feminismus, Performance und Film

*Ein Rückblick des Homo\_Bi\_Trans\*-Kollektivs der Österreichischen Hochschüler\_innenschaft an der Uni Wien*

Die queere Burlesque *Orlanding the Dominant*, eine Zusammenarbeit zwischen der Performanceband SV Damenkraft, einem Mitglied der Sissy Boyz und der Musikerin Gustav in der Konzerthaus-Location des brut war der Ausgangspunkt für ein vom 11. bis 13. Jänner im brut-Künstler[sic!]haus stattfindendes Themenwochenende unter dem Titel *Lust am Verrat. Stellungswechsel in Feminismus, Performance und Film* zu „queeren Positionen“ und „queeren Gesten“ in feministischer Kunst, Theorie und Politik.

Das „Verräterische“ an queerem Denken und Handeln bezog sich dabei v.a. auf Stellungen in Subkultur(en) und Feminismus, die vereinheitlichende Identitätspolitiken von „Wir Frauen/Lesben/Schwule/etc.“ vertraten/-treden; - und dabei anderen Positionen den „Verrat an der eigenen Sache“ vorwarfen/-werfen – diese Verratsvorwürfe betrafen/-treffen auch queer-feministische Ansätze der Identitätskritik und Geschlechterdekonstruktion und positive (aber keineswegs undifferenzierte) queere Zugänge zu Themen wie Pornographie, BDSM und Transgender.

Diesen Verratsbezeichnungen, gesehen als Versuch der Herstellung eines Entweder/Oder im Sinne von „Wer nicht für uns ist, ist gegen uns“ sollte bei *Lust am Verrat* mit der Lust am Sowohl/Als auch, an queerer Uneindeutigkeit und Vielschichtigkeit entgegengetreten werden. Ein Balanceakt, hieß es doch, bei aller Lust an der Ambivalenz, Position(en) zu beziehen und sich nicht in einem indifferenten Nebeneinander von „anything goes (but nothing ever happens)“ zu verlieren.

Das vielseitige Programm schuf eine Verbindung zwischen wissenschaftlicher Theorie und künstlerischer Praxis, ein offenes Format, in dem Raum war für Vorträge, Konzerte, Auflegerei, Performances, Filmscreenings und die produktive Teilnahme der zahlreichen Besucher\_innen. Das Lectureprogramm entstand in Zusammenarbeit mit Andrea B. Braidt vom Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft und der Veranstaltungsreihe *Queere Interventionen. Gespräche zu Kulturwissenschaft und Kunst*, das Musikprogramm gemeinsam mit „fiber – werkstoff für feminismus und popkultur“.

Lustvoll verraten wurde an diesem Wochenende auch der herkömmliche Wissenschaftsbetrieb durch wissenschaftliche Performances und performing Wissenschaft: So bei-

spielsweise in der Lecture Performance *b\_low the dominant. – Disidentifikation als Mittel queerer Performance* von Marty Huber/Mata Hari, die sich auf die Spur des Sowohl/Als auch machte und queere Politiken des „Enterns der Inseln der Hegemonie“ vorstellte. Die Sound Lecture *Queering the bitch* holte sozusagen die Disco in den Hör- bzw. Theatersaal. Christiane Erharter und Sonja Eismann sprachen vom DJ\_anepult aus über Strategien queerer Sichtbarkeit, Genderfuck Performances und die Zurschaustellung des „Unangebrachten“ im Musik-(Hetero-)“Malestream“, beschallt und begleitet von akustischen und visuellen Beispielen. Den Sonntag eröffnete Volker Woltersdorff mit Überlegungen zum Schicksal männlicher Weiblichkeiten. Mit dem Titel „Tunten zwecklos“ räsionierte er – oder sie, als Lore Logorrhöe – über historische und aktuelle Bezüge auf hegemoniale Männlichkeiten und abgewertete schwule Weiblichkeiten innerhalb sowie außerhalb der Schwulenszenen und nicht zuletzt über die „Dialektik des Fummels“.

Katja Wiederspahn suchte in ihrem Vortrag *Jerking Off Easily* nach einer Antwort auf die Frage „Was Frauen an schwuler Pornographie so gefällt“ – neben einem kurzen Einblick in die Geschichte schwuler Pornographie standen theoretische Überlegungen zu möglichen Identifikationsprozessen. Eine Antwort wurde von der Vortragenden nur für ihre eigene Schau-Lust formuliert und in einem „unverstellten Blick auf die männliche Sexualität“ gefunden. – Eine Aussage, die sicherlich ihrerseits queer-kritisch in Frage gestellt werden kann, die aber durch die betonte Subjektivität und den Verzicht auf das Aufstellen allgemeingültiger Thesen wiederum erfrischend unkonventionell wirkte.

Einen bitteren Nachgeschmack hinterließ bei den Autor\_innen Annette Brauerhochs Vortrag *Geschlecht bloß gelegt: Untiefen und Abgründe* über den Versuch eines positiven Re-Readings von „Deep Throat“. Einige ihrer Aussagen, vor allem über die Teilnehmer\_innen eines von ihr gehaltenen Seminars, schienen den Autor\_innen fragwürdig sowie abwertend bis hin zu homophob. Zu wenig reflektiert erschien überdies ihre Affirmation des umstrittenen Films, der, wenn schon nicht ausschließlich sexistisch, dann doch auch aus queeren Perspektiven nicht nur positiv lesbar ist.

Die Performances erregten da schon weniger Anstoß und reichten von dem vom Publikum bejubelten und bekreischten *königindernacht* der Drag Kings Ernesto und Moritz Elroi bis zu der Konzert-Performance *Plexi or Marzipan*, einem laut Selbstdefinition *Trash Punk Accordeon Cabaret* – Trash ja, aber Trash deluxe möchten die Autor\_innen meinen, denn so machen Meerjungfrauen Spaß. Stefanie Seibold und Tara Casey verbanden in ihrer Performance explizit Praxis und Theorie. Sie brachten in *I am not half the man I used to be* Filmausschnitte aus *The Killing of Sister George* und stellten in ihrer Performance die von ihnen zitierten Filmtheorie Mary Ann Doanes über “female spectatorship” in Frage, die einen “weiblichen Blick” verunmöglicht sieht und sich mit Aussagen wie “She must look as if she were a man with the phallic power of the gaze, at a woman who would attract that gaze, in order to be that woman.” auf fixe Geschlechterordnungen be ruft. Der Blick der Performerin auf das Publikum warf diesem zudem die eigenen Blicke aus den glitzerbewimperten Augen zurück und rüttelte an der Trennung zwischen Performenden und Zusehenden.

Zur eigenen Auseinandersetzung und Reflexion über das Gesehene regte auch das Filmprogramm an. Hito Steyerls *Lovely Andrea* bot einen Einblick in die japanische Pornoindustrie rund um die Technik des „shibari“, der japanischen Seilbondage, und gab Anlass zur Reflexion über Korrespondenzen und Unterschiede hinsichtlich gesellschaftlicher Machtmechanismen zwischen „Force“ und „Freedom“. Bei Bruce LaBruces augenzwinkerndem lesbischem Kunst-

Kurzporno *Give Piece of Ass a Chance* kam das Ausleben der eigenen Schaulust – zumindest der Autor\_innen - alles andere als zu kurz.

Das Abendprogramm mit Konzerten von Petra und der Wolf, Bonanza Jellybean und Rhythm King and Her Friends sowie die anschließenden Parties mit diversen DJ\_anes ließen so manche Besucher\_innen erst spät in der Nacht das brut verlassen. Und jene, die zwischen all dem Programm dann endlich einmal selbst Stellung zum Feminismus beziehen wollten, konnten dies in der Manifest-Bar der Schwestern Brüll tun.

So wurde in Lust am Verrat ein guter Bogen gespannt, so verräterisch war das Ganze vielleicht gar nicht – wohl eher erfrischend undogmatisch. Es zeigte sich genauso, dass queer keineswegs das indifferente Nebeneinander von unkenntlich gewordenen Positionen heißt, wie dass queere Positionen feministischen Positionen nicht grundsätzlich widersprechen. Auch die zumeist produktiven Zwigigkeiten bewiesen, dass in queer-feministischer Manier großteils ganz genau hingesehen wurde. Alles in allem wurden eine große Vielfalt an Formaten und der Austausch zwischen Positionen aus Kunst, Wissenschaft und politischer Praxis ermöglicht. Wobei weder die Protagonist\_innen, noch die behandelten Themen ausschließlich den einen oder anderen Seiten zuordenbar gewesen wären. Diese Überschneidungen ließen Zeit und Platz fürs Aufkommen queerer Momente, und Räume, die nicht unter dem Dresscode des Pässlichen standen.

## STUTHE

von Martin Thomas Pešl

„Was den Dilettantismus anlangt, so muss man sich klar machen, dass allen menschlichen Betätigungen nur so lange eine wirkliche Lebenskraft innewohnt, als sie von Dilettanten ausgeübt werden.“

Dieses Zitat von Egon Friedell findet sich auf der Website der freien Theaterplattform STUTHE. Das Kürzel steht für Studierende-Theater; wenn der volle Name von den Mitgliedern auch nur noch selten verwendet wird, beschreibt er doch die größte Zielgruppe und den Arbeitsansatz des seit Oktober

2000 in Wien operierenden Vereins. Durch Ausprobieren, ja einfach durch „Machen“ sollen Menschen, die sich dem Theater in irgendeiner Form verbunden fühlen und Ideen haben, diese verwirklichen können und so praktische Erfahrungen sammeln, die sie in weiterer Folge in der Plattform umsetzen und anderen weitergeben.

Regelmäßige Aktivitäten gehen von den einzelnen Abteilungen der STUTHE aus, also von den Mitgliedern selbst. Das „Schreibfenster“ etwa beschäftigt sich in zweiwöchentlichen Treffen mit dem kreativen Schreibprozess und motiviert AutorInnen, sich auszuprobieren. Eine Gruppe von ImprovisateurInnen erprobt jeden Donnerstag diverse Improspiele. Kern der STUTHE-Arbeit ist aber die Zusammenführung von Interessierten zu Theaterproduktionen.

Künstlerisch und in der Auswahl des „Spielplans“ wird hierbei größtmögliche Freiheit geboten. RegisseurInnen, die an die STUTHE herantreten, leiten ihre eigenen Projekte, stellen selbst ihre Teams zusammen – teilweise mit Hilfe der STUTHE-Datenbank, in der über tausend Interessierte für Schauspiel, Bühne, Regie etc. registriert sind – und setzen ihre eigenen Konzepte nach Belieben um. Von Shakespeare über Aktionstheater bis hin zu Uraufführungen neuer Texte hat es schon alles gegeben.

Dass diese Offenheit nicht mit Gleichgültigkeit verwechselt wird und Vorhaben nicht bald nach dem ersten Enthusiasmus im Sande verlaufen, ist nur durch sorgfältige organisatorische Betreuung durch die Mitglieder der Plattform möglich. Worauf die STUTHE besteht, sind im Wesentlichen zwei Prinzipien: klare Arbeitsteilung – jedes Projekt braucht eine eigenständige Produktionsleitung, um typische Überforderungsszenarien im Keime zu ersticken – und Ehrenamtlichkeit: Da (noch bzw. leider) keinerlei regelmäßige Förderungen vorliegen und sich jedes Projekt durch Sponsoring und Karteneinnahmen selbst finanziert, darf von der monetären Entlohnung von Personen nicht einmal geträumt werden. Das gilt für die etwa dreißig aktiven Vereinsmitglieder ebenso wie für die künstlerisch Mitarbeitenden in Projekten. Umso wichtiger ist es, dass alle Beteiligten Engagement an den Tag legen und persönlich von ihrer Arbeit profitieren können.

Bis zur Aufführung durchläuft eine Projektidee drei Phasen: Idee – Projekt – Produktion. Eine Idee wird meist in informeller Umgebung (einmal pro Woche treffen Mitglieder und Interessierte einander zu einem offenen Austausch) in Umlauf gebracht und zunächst inhaltlich diskutiert. Wenn das Basisteam aus Regie und Produktionsleitung steht, kann die Idee als STUTHE-Projekt beschlossen werden. Ab diesem Moment stellt die STUTHE Beratung in jeder Hinsicht zur Verfügung: Kontakt zu Theater- und Probenräumen, Bühnenbau, Sponsoringsuche, Finden von Schauspielenden und anderen Mitwirkenden durch Aussendungen, sowie eine/n MitarbeiterIn der Plattform selbst, der/die als BetreuerIn die Schnittstelle zwischen dem Projekt und der STUTHE bildet.

Sobald Spielorte gefunden und Termine fixiert sind sowie ein möglichst genaues Budget darauf hindeutet, dass das Projekt sich selbst finanzieren kann, beginnt die Produktionsphase. Ab hier gilt: Sämtliche Einnahmen und Ausgaben gehen auf das Konto der STUTHE, auch die Versicherungshaftung wird vom Verein übernommen.

Jedes Projekt kann und soll von der gesamten Erfahrung und allen Kontakten aus früheren Produktionen profitieren. Künstlerisch hingegen mischt sich spätestens ab der Projektphase niemand mehr ein. Auf Grund des verhältnismäßig überschaubaren Rahmens, der Ehrenamtlichkeit und der persönlichen Bindung, die viele im Laufe der Jahre zur STUTHE aufgebaut haben, bleibt die Auslastung konstant auf gutem Niveau; die Tatsache, dass die künstlerische Arbeit nicht von Förderungen abhängt, ermöglicht es, mit hoher Verlässlichkeit Zusagen an Theater einzuhalten – keine Selbstverständlichkeit in den harten Zeiten der Wiener Theaterreform.

Das erklärt, wie ein Grüppchen, das als klassisches, etwas verpönte „Studententheater“ begann, mittlerweile zu einer Institution geworden ist, in deren Umkreis sich auch immer mehr ausgebildete KünstlerInnen versammeln, die Lust haben, abseits fester Häuser und unabhängig von ermüdendem Betteln um Projektförderung einen Rahmen zu finden, in dem sie arbeiten können. Es darf auch mal gescheitert werden, Hauptsache, man hat sich ausprobiert. Professionalität definiert sich nicht durch Ausbildung und schon gar nicht durch Bezahlung, sondern durch die Einstellung, ernst zu nehmen, womit man gerade befasst ist. Denn auch bei Friedell heißt es weiter:

„Nur der Dilettant, der mit Recht auch Liebhaber, Amateur genannt wird, hat eine wirklich menschliche Beziehung zu seinen Gegenständen, nur beim Dilettanten decken sich Mensch und Beruf; und darum strömt bei ihm der ganze Mensch in seine Tätigkeit und sättigt sie mit seinem ganzen Wesen, während umgekehrt allen Dingen, die berufsmäßig betrieben werden, etwas im üblen Sinne Dilettantisches anhaftet.“

*www.stuthe.com*

*Es darf auch mal gescheitert werden,  
Hauptsache, man hat sich ausprobiert.*

# thema

## Darstellende Kunst für junges Publikum

Das Segment darstellende Kunst für Kinder und Jugendliche muss (nicht nur) im Freien Bereich mit vielen strukturellen und auch finanziellen Defiziten zurechtkommen. Einleitend geht Barbara Stüwe-Eßl im Schwerpunkt dieser *gift* der Frage nach dem Verhältnis von politischem Wert und finanzieller Zuwendung von Kunst für junges Publikum nach.

In der Szene gibt es aktuell einige Initiativen um neue AutorInnen für das Theater zu gewinnen – etwa *schreibzeit*, ein Gemeinschaftsprojekt von Buchklub, Dschungel Wien, Institut für Jugendliteratur und Kaiser Verlag, das Schreiben für junges Publikum durch professionelle und gezielte Begleitung bis zur Umsetzung von Texten für die Bühne (2007: *live fast – die young* von Susi Wirth) stärken will. Der Frage, wie die Texte von Volker Schmidt und Benedict Thill ins Theater kamen, gehen Sabine Kock und Clara Schuerle im Interview mit den beiden Autoren und der Regisseurin Corinne Eckenstein nach.

Theater für die Aller kleinsten ist in Österreich und Deutschland ein noch sehr junges Feld. Gabi dan Droste schreibt über die Entwicklungsarbeit dieses Bereiches in Deutschland; Helga Gruber beschreibt den Zugang des Toihauses, das immerhin schon seit 5 Jahren Theater für die Kleinsten zusätzlich zur Theaterarbeit für erwachsenes Publikum produziert.

Über die Arbeit und Schwerpunkte des mittlerweile drei Jahre alten Dschungel Wien spricht Stephan Rabl im Interview mit Sabine Kock.

Das Engagement von KünstlerInnen der freien Szene, für Kinder als Publikum zu arbeiten, war immer schon sehr hoch. Das zeigt der Bericht von Johannes Rausch über das

älteste Kindertheaterfestival Österreichs Luaga & Losna. Mittlerweile gibt es eine Reihe renommierter Festivals sowohl für Kinder als auch für Jugendliche wie etwa die im Februar und März stattfindenden Festivals spleen\*graz und das Szene Bunte Wähne Tanzfestival – um hier nur die zeitlich nächstliegenden zu nennen.

Der *gift*-Schwerpunkt konzentriert sich darüber hinaus auch auf den Aspekt der Vermittlung. Bundesministerin Claudia Schmied hat durch die IFES im Juli 2007 ein *Kulturmonitoring* über die Einstellung der Bevölkerung zu Kunst und Kultur durchführen lassen. Ein klares Ergebnis dieser Studie besagt, dass 75 % der Bevölkerung Kunst- und Kulturvermittlung für Jugendliche für sehr wichtig halten. Im Auftrag der Ministerin entstand auch die Erhebung *Vielfalt und Kooperation* durch Educult; eine Zusammenfassung findet sich im Artikel *Kulturelle Bildung – Kunst als Chance zur Kompetenzsteigerung*. Am 18. Februar, um 17 Uhr, wird Michael Wimmer für Fragen und Auseinandersetzungen zum Thema in den Räumen der IGFT zur Verfügung stehen (siehe Seite 4).

Redaktionell interessierte uns der Ist-Zustand der Vermittlung des Bereiches darstellende Kunst. Gudrun Schweigkofler Wienerberger gibt Einblick in das Feld der Kulturvermittlung, Claudia Bühlmann beschreibt das Berufsbild und Berufsfeld der Theaterpädagogik und Johannes Rausch hält entschieden fest, dass sich das Kunstwerk selbst vermitteln muss. Weitere interessante und facettenreiche Beiträge über die Praxis der Vermittlungsarbeit machen den Begriff „Vermittlung“ und was darunter verstanden werden kann plastischer.

# Kleine Menschen – kleine Produktionskosten? Politischer Wert von Kunst für junges Publikum

Von Barbara Stüwe-Eßl

Irgendjemand hat die Situation des Produzierens im darstellenden Bereich für Kinder und Jugendliche so skizziert: „Es ist, als ob man, weil man für halb so kleine Menschen arbeitet, auch nur halb so viel an finanziellen Mitteln bräuchte.“

Exemplarisch versuche ich hier diese These und den oft formulierten Vorwurf, dass professionelle darstellende Kunst für junges Publikum in den Förderberichten von Subventionsgebern nur am Rande vorkommt, an den Kunst- und Kulturberichten von drei Fördergebern – Bund, Stadt Wien und Land Kärnten – aus dem Jahr 2006, abzuklopfen.

## Bund

Sieht man sich die Dotierungen der Abteilung II/2 des nunmehrigen bm:ukk an, so erscheint die Situation mehr als krass: Der Bundestheater-Konzern absorbiert 75,6 % des Bereichs Theater, Musiktheater, Tanz (siehe *Bericht zur Kulturfinanzierung des Bundes 2006* des IKM, [www.mdw.ac.at/ikm](http://www.mdw.ac.at/ikm)). Lassen wir diesen Förderempfänger, der sich nur gelegentlich des jungen Publikums entsinnt, außer Acht, zeigt sich zumindest im Bereich der Großbühnen, dass die Finanzierung dieser Sparte auf derselben Augenhöhe stattfindet: Das Theater der Jugend ist mit 1.750.000 Euro über der durchschnittlichen Finanzierung dieser Kategorie (der Durchschnitt liegt bei 1.571.138 Euro pro Fördernehmer; 9 Bühnen sind so insgesamt mit 14.140.238 Euro bedacht).

Blickt man, bezogen auf die viel geringeren Fördermengen, ein Stückchen tiefer zur Rubrik „Kleinbühnen, freie Gruppen, einzelne Theaterschaffende“, stellt sich heraus, dass der Sparte darstellende Kunst für Kinder und Jugendliche nicht einmal ein Zehntel der Gesamtfördersumme zugesprochen wird. Mit Unschärfen (das Toihaus ist trotz Produktionen für Erwachsene und für Kinder z. B. nicht einbezogen) errechne ich einen Anteil für die Sparte darstellende Kunst für Kinder und Jugendliche von 6,1 % (128.700 Euro) der Gesamtfördersumme (2.113.676 Euro). Errechnet man die durchschnittliche Dotierung pro FörderwerberIn, erreichen jene, die darstellende Kunst für junge Menschen machen, mit 9.900 Euro nicht einmal die Hälfte der Durchschnittsförderung von 24.578 Euro (bei insgesamt 86 Geförderten der Kategorie). Dies mag mit der Vermischung von Kleinbühnen und

freien ProduzentInnen verbunden sein. Allerdings ist auffällig, dass selbst eine Kleinbühne wie das Theater des Kindes in Oberösterreich nur 5.000 Euro an Förderung durch den Bund erhält, obwohl es auch die Infrastrukturkosten einer Bühne zu tragen hat. Die Unverhältnismäßigkeit in der Förderung der Sparte schreibt sich in der Förderkategorie „Prämien für darstellende Kunst“ fort. Bei einer Gesamtfördersumme von 66.500 Euro und 19 Geförderten wurden nur zwei Gruppen, die für junges Publikum tätig sind, gefördert. Gemeinsam erhalten sie 5.000 Euro an Prämie und liegen damit gemeinsam, wie auch einzeln unter der durchschnittlichen Prämie von 3.500 Euro.

Bei den „Reise-, Aufenthalts- und Tourneekostenzuschüssen“ (die Zuwendungen für darstellende Kunst und Musik vereinen!) finden sich bei 27 Geförderten (Gesamtförderung: 103.639 Euro) vier für junges Publikum tätige Gruppen, die jeweils zwischen 3.000 und 5.000 Euro dotiert waren; die durchschnittliche Förderung liegt hier bei 3.839 Euro. Die ohnehin mageren Reisekostenzuschüsse beinhalten keine KünstlerInnen-Gagen, sondern decken nur Unterkunft- und Transportkosten ab. Diesem Faktor schreibe ich zu, dass die Dotierung in diesem Segment für die Sparte darstellende Kunst für junges Publikum nicht unter den Zuwendungen anderer FördernehmerInnen liegt: Obwohl im Dienste junger Menschen gereist, sind die Kosten für Reisen nicht reduzierbar.

In der Kategorie „Festspiele und ähnliche Saisonveranstaltungen“ findet sich kein einziges Festival für junges Publikum, die Sparte darstellende Kunst für junges Publikum findet ebenso keine Förderung in der Förderrubrik „Andere Einzelförderungen“, in der hauptsächlich Fortbildungskostenzuschüsse, Verbreitungsförderung, Kompositionsförderung sowie Tanzstipendien zu finden sind. Preise gibt es nur im Bereich der Musik.

## Wien

### Konzeptförderung

In Wien stellt sich der betrachtete Verteilungsschlüssel besser dar, ganz abgesehen davon, dass allein die Projektförderung für freie Gruppen jährlich deutlich über den 2,1 Mio. Euro des Bundes für den Bereich liegt.

2006 waren, von jährlich 2.875.000 Euro an Konzeptförderungen, 350.000 Euro für zwei freie Gruppen, die im Bereich darstellende Kunst für junges Publikum arbeiten, gewidmet (150.000 Euro für konnex und 200.000 Euro für das Figurentheater Lilarum). Prozentuell bildet der Bereich in diesem Vergleich das Schlusslicht in der finanziellen Dotierung mit 12,17 % der gesamten Förderung ([Sprech-]Theater 19,13 %, Tanz und Performance 18,26 % und Musiktheater 50,44 %). Die Fördermargen liegen zumindest beim Figurentheater Lilarum im Durchschnittsbereich von 191.677 Euro, bei Konnex um ca. ein Viertel darunter.

Bei der gesamten Konzeptförderung (mit Übergangslösungen – inkl. Kammeroper, aber ohne Standortförderungen) erweist sich die finanzielle Dotierung des Bereichs trotz der Förderung von Dschungel Wien (1.000.000 Euro) mit 8,4 % als noch geringer als im direkten Vergleich der Konzeptförderung für freie Gruppen! Der Musikbereich fällt dadurch, dass er mit keinem Haus bzw. Festival direkt verknüpft ist auf eine prozentuelle Förderung von 13,5 % zurück, der Theater-Bereich erreicht 46,3 % (hier sind alle mit spartenübergreifendem Programm eingerechnet, wie etwa dietheater, KosmosTheater ...), und der Tanz- und Performancebereich erreicht durch die Förderung von Tanzquartier Wien (2,9 Mio. Euro), Dance Web (40.000 Euro), Impuls Tanz-Festival (910.000 Euro) und Wiener Tanzwochen (700.000 Euro) innerhalb der Konzeptförderung fast ein Drittel der finanziellen Dotierung mit 31,8 %.

Im Gutachten zur Wiener Theaterreform aus dem Jahr 2004 empfahl die Wiener Theaterjury explizit eine jährliche Auslobung von 200.000 Euro im Bereich der Konzeptförderung, also zusätzlich zur Projektförderung:

*„Die Jury erkennt die Wichtigkeit dieses Bereichs. Um einer Stagnation entgegenzuwirken und neue Impulse im Theater für Kinder und Jugendliche zu fördern, spricht sich die Jury dafür aus, in diesem Bereich nicht zu kürzen, sondern die Projektförderung im Kindertheaterbereich zu verstärken. Ein Teil der für das Theater für Kinder und Jugendliche im Bereich der Konzeptförderung bestimmten Subventionssumme, und zwar EUR 200.000, sollten jährlich für neue Projekte ausgelobt werden.“* ([www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/konzeptfoerderung.pdf](http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/konzeptfoerderung.pdf), Seite 22)

Ausschließlich für das Jahr 2006 wurden Auslobungen für diesen Bereich ausgesprochen und zusätzliche Gelder freigemacht, die Auslobungen erfolgten nur in ca. halber Höhe der Empfehlungen der Theaterjury: Acht Projekte erhielten 118.500 Euro. Der Empfehlung der Theaterjury, darüberhin-

aus die Projektförderungen in diesem Bereich nicht zu kürzen, sondern sie zu verstärken, wurde nicht Folge geleistet!

### **Dotierung der Projektförderungen durch die KuratorInnen**

Ein Überblick über die Spartenzuordnungen bei den Förderempfehlungen durch die KuratorInnen ist möglich, allerdings nur mit Unschärfen, da der Theaterreform auch die Aufhebung der Spartenentrennung inhärent ist und der reale Zahlungsfluss durch die Stadt den zugeordneten Jahren nicht immer entspricht.

Im Bereich Theater für junges Publikum bewegten sich die Empfehlungen in den Jahren 2004–2007 zwischen 14,6 und 19,1 Prozent der Gesamtsumme der Förderempfehlungen. 2008 fehlen noch die Entscheidungen für die 2. Jahreshälfte zu den Einreichungen per 15. Jänner. Bisher lässt sich in den Förderempfehlungen für junges Publikum für 2008 eine abfallende Tendenz feststellen: 12,4 % (210.000 Euro) der Gesamtsumme wurden für FörderwerberInnen, die im Bereich für junges Publikum tätig sind, empfohlen. Verglichen mit den Vorjahren bedeutet das eine Verringerung. Wurden 2004 noch 21 Projekte aus dem Bereich empfohlen, so waren es (bisher!) 2008 nur 8 Projekte für darstellende Kunst für Kinder und Jugendliche (2005: 21, 2006: 27 [ohne Auslobung: 21], 2007: 18). Ca. 500.000 Euro werden für das Jahr 2008 von den KuratorInnen noch empfohlen werden – es ist zu hoffen, dass sich der prozentuelle Förderanteil des Bereiches dabei verbessert.

Der Vergleich mit der Zahlenaufstellung zur Studie *Freies Theater in Wien* durch Lackenbacher, Mattheiß, Thier aus dem Jahr 2003 ist aufschlussreich ([www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/zahlen-theater-wien.pdf](http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/zahlen-theater-wien.pdf)). 2001 wurden 32 freie Gruppen mit einer Gesamtsumme von 528.407 Euro in der Sparte „Kindertheater“ gefördert. Gemessen an der Gesamtsumme von 5.094.470 (199 Gruppen) Euro für freie Gruppen erhielt die Sparte Theater für junges Publikum 10 % der gesamten Förderung (das wären Projekt- und Konzeptförderung zusammengenommen). Im Bereich Theater für junges Publikum erhielt ausschließlich das Figurentheater Lilarum eine Dreijahresförderung (145.346 Euro). Zieht man die Förderung des Lilarum von der Gesamtförderung ab, so bleiben als Vergleich zur Projektförderung 383.061 Euro für die Sparte im Jahr 2001. Nur im Jahr 2006 und 2007 wurde diese Summe im Bereich der Projektförderungen überboten. Allerdings muss dazugesagt werden, dass Förderungen für das Wiener Kindertheater (das nach wie vor gefördert wird,

allerdings außerhalb der Wiener Theaterreform) und Förderungen an Schulen oder die Clini Clowns jetzt nicht mehr in der Projektförderung enthalten sind (gesamt ca. 48.000 Euro). Andererseits waren in der 2001-Aufstellung Förderungen für den Bereich wie etwa für das Szene Bunte Wähne- und das Multikids-Festival sowie für die Assitej nicht enthalten (ca. 105.000 Euro), in der jetzigen Projektförderung sind diese inkludiert.

Im Jahr 2006 wurden 118.500 Euro als Auslobungen für den Bereich gewidmet. Wie erwähnt, wurde den Empfehlungen der Theaterjury, die Projektförderungen in diesem Bereich deutlich zu erhöhen, nicht Folge geleistet. Interessant ist allerdings, dass ein Ansteigen der durchschnittlichen Einzelförderung der Sparte feststellbar ist: 2001: 12.357 Euro (ohne Strukturförderung), 2004: 17.778 Euro, 2005: 18.650 Euro, 2006: 21.203 Euro, 2007: 23.000 Euro, 2008 (vorläufig): 26.250 Euro. Das Vorhaben, weniger Projekte mit höherem Budget auszustatten wurde umgesetzt. Der Gesamtdurchschnitt pro Förderempfehlung aller Sparten gemeinsam ist im Projektförderbereich ebenfalls angestiegen (2001: 16.545 Euro, 2004: 26.471 Euro, 2005: 24.400 Euro, 2006: 24.631 Euro, 2007: 27.223 Euro, 2008, vorläufig: 33.880 Euro) und liegt insgesamt deutlich höher als in der Sparte darstellende Kunst für junges Publikum.

### **Kärnten**

Besonders trist ist die Lage, nicht nur für die Sparte darstellende Kunst für junges Publikum, in Kärnten. Cornelius Kogelniks

Worte, „Kärnten ist künstlerisch eine leer gefegte Stätte“, werden im Subventionsbericht des Landes manifest. 2006 gingen 1,5 Millionen Euro in die Heimat- und Brauchtumsszene (1999 waren es noch 112.600 Euro); ein Udo-Jürgens-Konzert auf der Klagenfurter Seebühne wurde mit 150.000 Euro unterstützt. Im Jahr 2006 wurden vom Land Kärnten für darstellende Kunst unter der Überschrift „Theater“ 9.358.389,87 Euro ausgegeben, 8.896.359,96 Euro davon gingen an das Stadttheater Klagenfurt. 462.029,91 Euro fanden zu professionellen im darstellenden Bereich Tätigen; Bühnen wie die neuebühne Villach oder die Freie Bühne Kärnten werden vom Land mit 100.000 bzw. 113.539,91 Euro gefördert. Die wenigen (an einer Hand abzählbaren) geförderten freien Gruppen werden mit Beträgen zwischen 5.000 und 40.000 Euro gefördert – 2006 fand keine einzige darstellende professionelle Produktion für junges Publikum Förderung durch das Land Kärnten.

Die Förderrealität zeigt klar, dass darstellende Kunst für junge („kleinere“) Menschen durchwegs auch mit kleineren Förderungen korreliert. Häufig wäre die Dotierung sogar besser, wenn die finanzielle Dotation mit der Durchschnittsgröße der Zielgruppe übereinstimmen würde. Am Beispiel Kärnten zeigt sich besonders deutlich, dass der Sparte absolut keine Bedeutung zugeschrieben wird. Denn Kunst- und Kulturberichte drücken mit ihren Zahlen Wertzuschreibungen aus.

Die fehlenden Finanzmittel schlagen sich in der Qualität oder – was auch sehr häufig passiert – in noch größerer Selbstausbeutung der KünstlerInnen nieder.

*Am Beispiel Kärnten zeigt sich besonders deutlich, dass der Sparte absolut keine Bedeutung zugeschrieben wird.*

# Wie kommt der Text ins Theater?

*Die Wiederaufnahme der spektakulären Produktion komA von Georg Staudacher und Volker Schmidt ist im Jänner ausverkauft im Gymnasium Rahlgasse im Wiener 6. Gemeindebezirk nochmals gefeiert worden – ein theatraler Amoklauf im Raumkonzept einer Schule, entworfen von, mit und für Jugendliche und Profis (was sich nicht ausschließt!) – während die neue Produktion des jungen Wiener Autors Benedict Thill in Zusammenarbeit mit der Schweizer Regisseurin Corinne Eckenstein Fieberträume am 7. März 2008 im Dschungel Wien Premiere haben wird. Nach ihrer ersten Zusammenarbeit Pausenreihe und Platzhirsche, einem Stück, das auf Schoolyard Stories beruht, entstand für ein bereits feststehendes Ensemble 2007 Schwimmer im Treibsand. Die endgültige Textfassung des subtilen, absurden Stücks ist zum Teil Resultat des Probenprozess.*

*Volker Schmidts aktuelle Arbeiten sind so vielfältig, dass es schwer ist, beim googlen eine Überblick zu bekommen: Im vergangenen Sommer wurde Man muss dankbar sein in der Wiener Drachengasse uraufgeführt, im Herbst sein Sück Mountainbiker am Heidelberger Stückemarkt prämiert und Das Ballhaus im Wiener Volkstheater aufgeführt. Aktuell wird Himalaya an mehreren Orten wieder gespielt. Am 28. Februar ist die Premiere von One Minute unter der Regie von Volker Schmidt im Theater Phönix, der mittlerweile in Berlin lebt.*

*Im Folgenden dokumentieren wir ein Gespräch, das Corinne Eckenstein, Benedict Thill und Volker Schmidt im Dezember 2007 in Wien mit Sabine Kock und Clara Schürle geführt haben. Transkript und Textfassung Clara Schürle*

Sabine Kock: Benedict, wie ist deine ja eher ungewöhnliche Zusammenarbeit als junger Autor mit Corinne als Regisseurin entstanden?

Benedict Thill: Corinne hat mich damals nach einer Regieassistenz und einer kleinen Rolle gefragt. Zwei oder drei Szenen von mir wurden schon bei unserer ersten Zusammenarbeit in *Pausenreihe* und *Platzhirsche* eingesetzt. Ein Jahr später hatte sie die Idee zu *Schwimmer im Treibsand* von Raymond Carver und hat mich einfach direkt gefragt, ob ich das übernehmen möchte.

Geschrieben habe ich, seit ich 16 bin – überwiegend Theaterstücke, eigentlich zuerst mehr hobbymäßig, und so sind bereits in Eigenregie verschiedene Stücke zustande gekommen, die aber zum großen Teil noch keine wirkliche Themen oder Handlung hatten – vielmehr einfach Dialog-Experimente waren.

Clara Schuerle: Aus welcher Motivation heraus hast du zu schreiben begonnen?

BT: Ich komme aus einer Theaterfamilie und war schon von klein auf viel im Theater. Als ich in die Pubertät gekommen bin, hab ich das alles sehr langweilig gefunden, selten hat mich etwas wirklich begeistert. Ich bin dann über das Autorenkino auf ganz tolle Drehbücher gestoßen und hatte irgendwann die Motivation, so was auch ins Theater zu bringen – Dialoge, die mir etwas erzählen und die direkt zu mir sprechen ...

SK: Du sagst jetzt Dialoge, das heißt, du denkst, wenn du schreibst, gleich in Dialogen? Denkst du dabei auch „szenisch“?

BT: Teilweise, manchmal habe ich die Szenerie schon im Kopf, doch das ist eher seltener. Meistens fängt es mit den Dialogen an. Ich denke überhaupt ständig in Dialogen. Die Form Theaterstück liegt mir sehr nahe, da ich beim Denken sehr widersprüchlich bin und mir selbst im Kopf pro und kontra gebe.

CS: Woher kommen deine Ideen?

BT: Ich sag mal so, in den meisten Stücken von mir ging es um nichts. Erst als ich Corinne getroffen habe, hat es begonnen, eine Handlungskomponente zu bekommen. Das war damals reines Quasseltheater ohne einen tatsächlichen Handlungsablauf. Ich bin eher Dialog- und Pointen-Schreiber gewesen, als mir die großen Geschichten auszudenken.

SK: Ist es für dich seltsam/komplex/schön gewesen bei *Schwimmer im Treibsand* mehrere Funktionen zu haben, also nicht nur Autor, sondern auch Schauspieler zu sein?

BT: Es war nicht ganz einfach, weil ich doch um viele Szenen gekämpft habe und bei anderen aber auch wieder froh war ...



## *Die Form Theaterstück liegt mir sehr nahe, da ich beim Denken sehr widersprüchlich bin und mir selbst im Kopf pro und kontra gebe.*

*Benedict Thill*

letzten Endes war der Eindruck von der Bearbeitung insgesamt sehr positiv. Aber es war eben nicht nur einfach, deshalb spiele ich im nächsten Stück selbst auch nicht mehr mit.

SK: Wie ist das für dich Volker? Du bist schließlich auch Autor, Regisseur und Schauspieler.

Volker Schmidt: Ich habe die beiden Prozesse ebenfalls oft ineinander und miteinander verflochten. Das ist auch für mich das Spannende. Ich habe für *Man muss dankbar sein* eine Grundidee, eine Grundsituation vor Augen gehabt und angefangen zu schreiben. Dann habe ich das Stück mit den drei SchauspielerInnen gemeinsam in der Probenarbeit weiterentwickelt. In diesem Prozess haben sich die Figuren und der Plot entwickelt. Ich finde diese Arbeitsweise sehr reizvoll.

Die Arbeit an *komA* war eine ganz spezielle Arbeitsform, insbesondere, weil wir ein ganzes Jahr Vorbereitungszeit mit den Jugendlichen hatten. Georg Staudacher hat mit den Jugendlichen SchauspielerInnen Workshops in der Rahlgasse gemacht und ich habe parallel mit einem Schreibworkshop begonnen. Gleichzeitig haben wir dann sehr schnell angefangen, praktisch zu arbeiten. Zuerst sollten die Jugendlichen versuchen, eine möglichst schlechte und langweilige Szene zu schreiben. Schon dabei sind super Szenen entstanden, da der Druck weg war, originell zu sein. Dann haben wir Figuren entwickelt, und schließlich haben die Jugendlichen Szenen geschrieben, entwickelt aus Charakteren, die wir besprochen haben.

SK: Wie stelle ich mir das vor? Sie haben Charaktere bekommen und diese weiterentwickelt?

VS: Wir haben über die Orchestrierung gesprochen, die ich einigermaßen stark vorgegeben habe. Orchestrierung bedeutet, dass Charaktere differenziert sind, sich von einander unterscheiden, nicht überlagern, und ein schönes Feld bieten. Ich habe den Jugendlichen Stichworte gegeben, Charaktereigenschaften, wobei ich darauf geachtet habe, dass immer zumindest ein Widerspruch vorkommt, da Widersprüche eine Figur plastisch machen.

Und dann haben sie sich Figuren ausgedacht, eine kleine Biografie, Hintergrund, Äußerlichkeiten sowie ein soziales Umfeld. Wir haben das dann gemeinsam besprochen

und weiterentwickelt, bis schöne Figuren entstanden sind. Danach haben wir die Figuren in Szene gesetzt. Allerdings habe ich die Szenen mit den Erwachsenen geschrieben, da das doch schwierig für sie schien. Es war ja auch für mich ein Experiment, und ich war erstaunt, wie gut die schreiben. Ich weiß nicht, wie es gewesen wäre, wenn es etwas ihrer Lebenswelt Fernes gewesen wäre, aber so hat es hervorragend funktioniert. Es war ein sehr interessanter, komplexer Schreibprozess.

SK: Auch du Corinne bist SchauspielerIn, RegisseurIn und arbeitest viel mit Jugendlichen, aber auch mit Profis. Sind das ganz verschiedene Prozesse?

Corinne Eckenstein: Es kommt auf das Stück an. Bei *Pausenreihe und Platzhirsche* war ganz klar: Alle DarstellerInnen sind Jugendliche, und es war ähnlich wie bei Volker, jede und jeder hat einen zentralen Monolog aus verschiedenen Blickwinkeln geschrieben. Und da war ich auch sehr erstaunt, wie nah dran sie sind, sprachlich, aber auch von der Rhythmik der Sprache, der Möglichkeit der Verknappung.

Ich habe in der jetzigen Produktion (so wie bei *Schwimmer im Treibsand*) eine Mischgruppe aus SchauspielerInnen und LaiInnen. Im Endeffekt hängt es einfach wirklich von den konkreten Leuten ab. Ich habe das Glück, dass in meinem aktuellen Ensemble die zwei Profis noch dieses Authentische haben, dass ihnen noch nicht alles „abgeräumt“ wurde in der Schauspielschule. Es geht dabei aber natürlich nicht darum, dass sie sich selbst spielen. Das tun sie gar nicht. Sie lassen aber eine Schicht des sich Spielens, des Vorführens, weg und damit holen sie die Figur einfach näher an sich ran.

Meine Arbeit hat einen starken Bezug zur Improvisation. Interessanterweise entstehen viele Texte in Momenten, in denen die SchauspielerInnen aufhören zu kontrollieren.

SK: Heißt das konkret, die Texte entstehen während der Probe?

CE: Ganz oft, grad bei *Schwimmer im Treibsand* sind bei Improvisationen viele neue Texte entstanden, die wir dann oft mit Benedicts Vorlagen vermischt haben. Gerade bei derartigen Uraufführungen kann man noch gemeinsam Dinge entwickeln, man kann streichen, umformulieren, aber im Endeffekt bleibt man am Text.

*Meine Arbeit hat einen starken Bezug zur Improvisation.  
Interessanterweise entstehen viele Texte in Momenten, in denen  
die SchauspielerInnen aufhören zu kontrollieren.*

Corinne Eckenstein

SK: Wie war der Arbeitsprozess zwischen euch beiden bei *Pausenrehe und Platzhirsche* und dann bei *Schwimmer im Treibsand*?

CE: Es gab in beiden Fällen einen festen Text von verschiedenen Autoren. Ausgangspunkt für *Pausenrehe und Platzhirsche* war das Projekt *Schoolyard-Stories* in verschiedenen Ländern, mit dem Thema Gewalt auf dem Pausenhof. Wir haben, weil es genau neun Schauspieler waren, Ecken und Löcher z. B. mit Monologen, Interviews und Szenen von Benedict aufgefüllt, damit das Ganze ein rundes Bild gibt.

BT: Bei *Schwimmer im Treibsand* war es so, dass Corinne zuerst die Idee hatte, Raymond Carvers Texte zu bearbeiten. Dann haben wir Leute gecastet, bis wir unsere fertige Crew hatten, und dann haben wir erst angefangen, uns Gedanken darüber zu machen, worum es überhaupt gehen wird. Wir hatten mit den Schauspielern schon gewisse Typen, denen ich dann Namen und verschiedene Funktionen zugeschrieben habe. Die Ideen für die Geschichte haben wir dann zusammen ausgearbeitet. Es ist ein interessanter Vorgang, die Leute schon vorher zu haben und dann direkt für sie die Texte zu schreiben.

SK: Hattet ihr dabei auch mal Sorgen bzw. Stress, dass das alles nichts wird?

BT: Der erste Plan von mir war, dass das Stück im August fertig sein sollte. Daraus ist dann nichts geworden. Bei den Workshops wurde die erste Idee von mir „geboren“, und eine gewisse Charakterzuordnung entstand. Dann haben wir eine Woche improvisiert und geschaut, wohin uns das führt. Die schönsten Ideen sind dann leider doch nicht gleich aufgegangen, und dann hat für mich doch ein bisschen der Stress begonnen. Ich habe – was mir noch nie zuvor passiert ist – „Schreibdurchfall“ gehabt, wirklich Massen geschrieben und Massen weggeworfen. Aber das war letzten Endes super, weil ich jetzt ganz genau weiß, wie der Prozess abläuft. Ich musste erstmal sehr viel wegschmeißen, um dann die richtigen Ideen zu finden.

SK: Wie hat das Schreiben bei dir angefangen, Volker? Hattest

du auch das Glück, begleitet worden zu sein?

VS: Ich habe einfach losgeschrieben ... aber ich habe schon sehr schnell einen Verlag gefunden, der mich auch von Anfang an begleitet hat – den Kaiser Verlag. Mein erstes Stück *Himalaya* habe ich komplett fertig geschrieben und auch selbst im dietheater Künstlerhaus zur Aufführung gebracht.

SK: Wann hat dieser Prozess begonnen?

VS: Das ist noch nicht so lang her. Das war 2003, da war ich 27. Ich schreibe noch nicht so lange.

SK: Wie hast du überhaupt mit dem Schreiben begonnen?

VS: Ich habe als Schauspieler viel gespielt, aber immer schon ein großes Interesse gehabt, Regie zu führen. Bei vielen Stücken habe ich gedacht, dass interessiert mich so nicht, da muss doch auch noch etwas anderes möglich sein. Da ich das nicht gefunden habe, dachte ich mir, gut, dann schreibe ich das halt selbst.

In den letzten Jahren sind so zwischen 14 und 15 Stücke entstanden. Dass es so viel war, habe ich gar nicht bemerkt, weil die Arbeit immer in einem anderen Kontext passiert ist, Ich habe mich nicht hingesetzt und ein Stück nach dem anderen geschrieben. Zum Teil hatte ich einen Auftrag und habe parallel noch an etwas Eigenem gearbeitet, danach kam eine Bearbeitung. Die große Anzahl an Stücken hat mich letzten Endes auch selbst überrascht!

SK: Frage in die Runde: Alle haben von Figuren, Dialogen, Widersprüchen und Konflikten gesprochen, von Antagonismen in den Figuren, die sie reizvoller machen, und von Charakteren. Ist das eurer Grundprinzip, wie etwas auf die Bühne kommt?

Ich frage euch deshalb, weil mein ganzes theatralisches Weltbild erschüttert wurde, als ich begriffen habe, dass die Jelinek'schen Stücke auf Sprachflächen gründen. Flächen, aus denen man sich im Nachhinein, in einem sekundären Prozess, Figuren „herausnehmen“ bzw. sie herausentwickeln kann. Bei euch scheint das ganz anders ...

CE: Also ich würde das jetzt mal für mich darauf zurückführen, dass wir alle Schauspieler sind und dadurch eine Nähe besteht, etwas über die Figuren zu erzählen und die Figuren erzählen dann eine Geschichte. Das Thema ist dann in den Figuren drinnen, und diese tragen Konflikte aus. Bei mir geht es tatsächlich immer um Figuren: Was passiert, wenn man zwei oder drei aufeinander „loslässt“, was haben die zu verhandeln. Ein „Thema“ ist natürlich auch wichtig. Aber gerade beim Jugendtheater steht oftmals ein Thema erschreckend im Vordergrund und das muss dann natürlich pädagogisch bearbeitet werden. Dem gegenüber bin ich immer sehr skeptisch. Mich interessiert eher eine Atmosphäre oder ein Konflikt im Raum und nicht allein die Ausrichtung auf ein Thema. Das ist sicher auch ein Grund, warum ich die Zusammenarbeit mit Benedict genieße.

SK: Gibt es für dich etwas Spezifisches beim Konzept, wenn du an das jugendliche Publikum denkst?

CE: *Schwimmer im Treibsand* war anfangs ein Stück für Erwachsene, aber dann dachten wir, warum nicht ein solches Stück auch einem jungen Publikum vorstellen. Ein Stück, in dem Erwachsene vorkommen, die nicht auf die doofen Eltern reduziert sind, sondern auch ein eigenes Leben und eine eigene Sexualität haben. Die Erwachsenen werden nicht nur als die Antagonisten der Welt der Jugendlichen gezeigt, sondern sind eigenständige Figuren, die nicht stereotypisiert sind. Ich finde, man kann Jugendlichen viel mehr komplexe Themen und Zusammenhänge zumuten, als es im Jugendtheater üblich ist. Wie wir leben oder Menschen wahrnehmen, was für Lebensentwürfe wir sehen oder träumen, das ist für mich das durchgehende Thema. Diese Komplexität ist für mich ein durchgängiges Motiv bzw. eine Motivation. Es ist die innere Kraft von Stücken, die darüber hinaus geht, nur ein Problem zu behandeln.

SK: Volker, wenn ich an dein Stück *Man muss dankbar sein* denke, dann ist das thematisch ganz klar ein globalisierungskritisches Setting, in eine parabelartige Form gebracht für die Bühne. Wie bist du mit der Offenheit und einer eventuellen pädagogischen Intention umgegangen, auch wenn *Man muss dankbar sein* ja kein spezifisches Jugendstück ist?

VS: Also, etwas inhaltlich geben zu wollen und trotzdem nicht pädagogisch zu sein – jetzt speziell beim Jugendtheater – ist für mich überhaupt kein Widerspruch. Man muss einfach Gedankenräume öffnen, in denen man sich bewegen kann, dann gibt man auch Eigenverantwortung an die ZuschauerInnen, mit den Stoffen umzugehen. Natürlich will ich etwas von

den Problemen und den Dingen, die falsch laufen auf der Welt, erzählen. Das ist aber etwas anderes als pädagogische oder gedankliche Abkürzungen bzw. Vorgaben. In *Man muss dankbar sein* habe ich drei verschiedenen Positionen zu den Problemen der globalisierten Wirtschaft, aber auch Arbeitsrecht formuliert bzw. figuriert. Und wie man sich in diesem wirtschaftlichen Kontext als Mensch definiert.

Die drei Frauenfiguren gelangen aber irgendwann an einen Punkt, an dem sie sich argumentativ wechselseitig in Frage stellen und immer wieder aufheben. Dann merken die Figuren bzw. die ZuschauerInnen, dass die wirklichen Lösungen eventuell außerhalb des einzelnen Gedankengangs einer Figur liegen. Somit entstehen eine Komplexität und eine Frage, aber das ist überhaupt nicht pädagogisch, es soll viel eher dazu anregen, dieser Frage nachzugehen. Das Stück gibt keine Lösung vor, es zeigt allenfalls verschiedene Aspekte. Es geht darum Gedankenräume aufzuzeigen, Zusammenhänge herzustellen, den individuellen Blick, mit dem man durchs Leben geht. Das ist für mich eine mögliche Kraft des Theaters.

SK: Du bist aber dennoch von „theoretischen Positionen“ auf die Figuren gekommen?

VS: Nein, das wäre zu abstrakt, der ursprüngliche Entwicklungspunkt war ein ganz anderer – der Raum. Eigentlich wollte ich das Stück in der Schneiderei im Schauspielhaus realisieren. Also war der Ausgangspunkt diese Schneiderei und ein anderer war eine Aussage von Robert Menasse. Auf die Frage nach den Grenzen des Wachstums hat er geantwortet, dass die Welt eine Kugel sei, also dass die Mechanismen der Globalisierung im Kreis laufen und sich so die Verhältnisse umkehren bzw. wiederholen würden. Diese beiden Ideen habe ich miteinander kombiniert und bin dann zu den drei Figuren gekommen, weil drei einfach eine gute Zahl ist, um zu diskutieren.

Zu deiner Frage davor, zu Jelineks Sprache. Der theatrale Aspekt ihrer Stücke entsteht erst in der Reibung des Theaters mit ihren Texten. Aber für mich als Autor ist dieser literarische Aspekt nicht vordergründig. Für mich ist entscheidend, dass ich räumlich Figuren „situieren“. Dabei sind handwerkliche (Schreib-)Elemente natürlich wichtig, aber es ist auch interessant, genau diese über den Haufen zu werfen. Dadurch entstehen ganz betont inkonsequente Bruchlinien, dass Figuren z. B. über etwas reflektieren, über das sie gar nichts wissen können ...

SK: Siehst du einen Unterschied beim Schreiben/Inszenieren für Jugendliche oder Erwachsene?

CE: Es gibt im Theater für „Erwachsene“ nach meinem Empfinden zu viele Konventionen, Verabredungen und einfach Übereinkünfte, mit denen man eh schon „einverstanden“ scheint in der Welt. Und das hast du bei Jugendlichen nicht. Jugendliche werden oftmals so zu einer homogenen Masse verallgemeinert, und das sind sie ja gar nicht! Und das ist das Reizvolle, das ist eine Herausforderung.

Es ist einfacher für Erwachsene zu schreiben, denn da kommen eh nur die Leute, die das interessiert. Und das hat man bei jugendlichem Publikum überhaupt nicht. Da ist es interessant, wenn es sich vom Alter her mischt. Bei *Schwimmer im Treibsand* hatten wir teilweise Zehnjährige drin sitzen, die haben natürlich die Abgründigkeit darin nicht gesehen, aber sie haben bei Sachen gelacht, das war wirklich köstlich. Und es war interessant zu sehen, dass Erwachsene die gleiche Produktion anders anschauen als Kinder. Sowohl bei *Pausenrehe* als auch bei *Schwimmer* geht es nicht direkt um Sex oder Gewalt, das hätte ich nicht zugelassen, sondern um das Leben an und für sich.

VS: Der Unterschied beim Schreiben für Jugendliche liegt in der Themenauswahl, aber nicht im Schreibprozess. Es gibt Themen, die Jugendliche mehr interessieren und auch Unterschiede in der Sprache, im Vokabular. Das ist wirklich die einzige Einschränkung.

SK: Und Zynismus?

VS: Zynismus ist so eine Sache. Den zynischen Blick auf Sachen oder eine Figur finde ich immer schrecklich, es sei denn, eine einzelne Figur ist zynisch angelegt. Es gibt schon so viel Zynismus am Theater, mit dem sich alle von dem distanzieren, was sie machen, dass ich oft denke: Lasst es doch gleich bleiben. Wenn ihr die Figur nicht ernst nehmt, dann stellt sie nicht auf die Bühne! Und deshalb interessiert mich der Zynismus überhaupt nicht!

SK: Es geht also um eine offene, nicht zynische Grundhaltung

gegenüber den Themen und den Figuren, aber auch dem Theater grundsätzlich? Und das ist der eventuell im Hintergrund vorhandene – ich sage mal vorsichtig – „Ethos“, der wichtig ist, um nicht verletzend zu wirken im Produktionsprozess und gegenüber den jungen Leuten, mit denen und oder für die gearbeitet wird? Die Jugendlichen gewissermaßen auf diese hinter und in der Arbeit liegende Art und Weise ernst zu nehmen?

Allgemeine Zustimmung

CE: Grundsätzlich ist das für mich ein wichtiger Punkt und eine Herausforderung. Hinter Zynismus kann man sich immer verstecken. Ich hab den Wunsch, Menschen zu erreichen, das ist jetzt nicht pädagogisch gemeint, sondern ich würde das als Leidenschaft bezeichnen. Ich bin da ganz unpädagogisch, eigentlich interessiert mich überhaupt nicht, ob jemand z. B. eine Ausbildung gemacht hat oder wie alt jemand ist. Mich interessiert der Mensch, mit dem ich arbeite, was wir miteinander erzählen können.

SK: Und wie ist das für dich Benedict?

BT: Für mich ist das beides offen, da ich mich in den bisherigen Produktionen ja sowohl in meiner Altersklasse bewege, aber auch mit Erwachsenen gearbeitet habe, die so alt sind wie meine Eltern. Mir sind deshalb beide Zugänge nicht fremd. Insofern habe ich mich immer in meinem eigenen Teich bewegt.

VS: Ich finde es ganz schlimm, den Jugendlichen die Sprache „vom Maul abzuschauen“ oder sie vermeintlich zu imitieren, weil es viel zu schnell banal wird. Vielleicht bewegt man sich zwar so ganz nah an die Jugendlichen ran, aber ich finde, es geht doch darum, sie mitzunehmen und hereinzuholen.

CE: Ich finde Sprache und den Umgang mit ihr auf der Bühne einen wichtigen zentralen Aspekt, insbesondere eine Sprache, die sich nicht anbiedert an die Jugendlichen.

*Man muss einfach Gedankenräume öffnen, dann gibt man auch Eigenverantwortung an die ZuschauerInnen, mit den Stoffen umzugehen.*

*Volker Schmidt*

*... die Tatsache, dass kleine Kinder Theaterneulinge sind, die mit Haut und Haar wahrnehmen, stellt besondere Fragen an die Kunst und an die Künstler im Theater für die Allerkleinsten.*

*Gabi dan Droste*

## Theater für die Allerkleinsten

von Gabi dan Droste

Kunst für Kinder wird in Deutschland im Theater in der Regel frühestens ab einem Alter von fünf bis sechs Jahren angeboten. Hierfür gibt es vielerlei Gründe. Ein Grund fußt auf einer der zentralen Fragen in der Diskussion um ein Theater für kleine Kinder: Ab welchem Alter können Kinder die für das herkömmliche Theater geltende Grundsituation des Als-Ob verstehen? Wann bringen sie eine Kommunikations- und Verstehensleistung mit, die es ihnen gestattet, das Spiel einer Aufführung zu begreifen? Bei dieser Fragestellung scheiden sich die Geister, und viele Künstler vertreten die Auffassung, dass unterhalb dieser Altersgrenze zwar theaterpädagogische Projekte mit Kindern ihren Platz hätten, jedoch keine Kunst.

Seit etwa zwei Jahren macht eine neue Entwicklung in der Bundesrepublik verstärkt auf sich aufmerksam: Theater für die Allerkleinsten. An vielen Orten und an einschlägigen Kindertheatern des Landes werden Aufführungen für Kinder ab zwei Jahren gegeben. Ein maßgeblicher Motor dieses Aufbruchs ist das vom Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland ausgerichtete zweijährige bundesweite Projekt *Theater von Anfang an!*. In der Initiative arbeiten seit Herbst 2006 an vier Projektorten in Deutschland WissenschaftlerInnen, KünstlerInnen und ErzieherInnen zusammen. Idee und Ziel der Vernetzung ist es, dass die Beteiligten mit Kindern und für Kinder unter fünf Jahren Theater spielen, an jedem Ort einen spezifischen Ansatz entwickeln und auf diese Weise Erfahrungen sammeln, die sie in die Theater- und Bildungslandschaft in Deutschland einbringen können.

In Frankreich hat das Theater für sehr kleine Kinder eine fast schon 15 Jahre alte Tradition. Daher ist das französische Theater für die Allerkleinsten für die deutsche Theaterszene und für die aktuelle Diskussion über Bildung in der frühen Kindheit eine inspirierende Quelle.

Die ProtagonistInnen des französischen Theaters für die Allerkleinsten haben einzigartige, von philosophischen Themen inspirierte Inszenierungen geschaffen, die z. B. The-

men wie Werden und Vergehen behandeln oder Phänomene wie Schwarz und Weiß aufgreifen wie z. B. die Inszenierung *Griboullie* von Francesca Sorgato. Im Theater für die Allerkleinsten sind die jungen Zuschauer gleichberechtigte Partner im Kunstprozess. Bildhaft ist die Inszenierung *Sous la table* von Agnès Desfosses, in der Erwachsene wie Kinder auf Augenhöhe in einem schiffsähnlichen Aufbau sitzen und dem Spiel der beiden Darsteller zuschauen.

Bemerkenswert am Theater für die Allerkleinsten in Frankreich ist, dass viele KünstlerInnen mit PsychologInnen und ErzieherInnen zusammenarbeiten. Dadurch erfahren KünstlerInnen von EntwicklungspsychologInnen und ErzieherInnen etwas über Kinder und ErzieherInnen durch Fortbildungskurse mit KünstlerInnen umgekehrt etwas über die Kunst. Der Regisseur Laurent Dupont entdeckt Kindertageseinrichtungen sogar als Forschungsfeld für seine künstlerischen Ideen und taucht direkt in die Welt von kleinen Kindern ein, in der, wie er es formuliert, diese in einer Sprache vor der Sprache leben. Um eine Plattform für das Theater für die Allerkleinsten in Frankreich zu schaffen, rief die Regisseurin und Leiterin der Compagnie ACTA, Agnès Desfosses, vor vier Jahren ein Festival ins Leben: das Festival *Premières Rencontres, Biennale européen en Val d'Oise, petite enfance, éveil artistique et spectacle vivant* (dt.: Erste Begegnungen, europäische Biennale von Val d'Oise, Kleinkinder, Kunst und lebendiges Theater). In diesem Jahr werden vom 26. März bis zum 13. April zum dritten Mal in Paris und Umgebung elf Inszenierungen aus fünf Ländern Europas gezeigt. Künstlergruppen wie Athénor Productions und Cie Nathalie Cornille aus Frankreich, La casa incierta aus Spanien, Piccoli Principi aus Italien, Katrina Brown aus den Niederlanden und das HELIOS Theater aus Deutschland werden an unterschiedlichen Spielstätten wie Kindertagesstätten und Theaterhäusern gastieren. Auch hier werden die Künstler über die Kunst für kleine Kinder debattieren: Während des Festivals findet ein internationales Symposium statt. Themenschwerpunkt

ist in diesem Jahr die besondere Kommunikationssituation zwischen Publikum und BühnenkünstlerInnen im Theater für die Aller kleinsten. Für das Theater für die Aller kleinsten ist diese Fragestellung aus zweierlei Gründen besonders brisant. Erstens reißt die Kommunikation zu kleinen Kindern in einer Aufführung sehr leicht ab. Hier gilt umso mehr, was die Theaterpädagogin Kristin Wardetzky für das Kindertheater als paradigmatisch hervorgehoben hat: Kinder steigen aus der konzentrierten Rezeption aus, sobald sie spüren, dass sie nicht gemeint sind, sie geben sich jedoch weltvergessen der Geschichte hin, sobald sie an die „Nabelschnur des Erzählvorganges“ angeschlossen sind. Zweitens werden die kleinen Kinder in die Theateraufführung stets von Erwachsenen begleitet, die durch ihre Anwesenheit die Kommunikation beeinflussen und darüber hinaus eigene theaterästhetische Vorstellungen mitbringen. Diese besondere Situation und die Tatsache, dass kleine Kinder Theaterneulinge sind, die mit Haut und Haar wahrnehmen, stellen wiederum besondere Fragen an die Kunst und an den Künstler im Theater für die Aller kleinsten. Die Berliner Schauspielerin Melanie Florschütz ist beispielsweise der Auffassung, dass alle Komponenten, die das Theater grundsätzlich ausmachen, in dieser Theaterform zu einer verschärften Betrachtung einladen.

Insgesamt ist aber vor allem eine Überprüfung des (bürgerlichen) Verständnis von Kindertheater und des gängigen Kind(-heits)bilds in Deutschland gefordert. Da Frankreich auf dem Gebiet des Theaters für die Aller kleinsten bereits über eine lange Tradition und über kulturell bedingte andere Erfahrungen verfügt, ist ein bilateraler Austausch anregend und inspirierend.

Das Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland veranstaltet deshalb vom 30. März bis 04. April 2008 einen bilateralen Fachkräfteaustausch anlässlich des internationalen Festivals *Première Rencontres* und lädt neben den Partnern des deutschen Projektes *Theater von Anfang an!* Interessierte ein, Teil einer zwanzigköpfigen Reisegruppe zu werden. Es wird Gelegenheit bestehen, Kontakte zu knüpfen, um auf diesem Weg zu einem langfristigen Erfahrungsaustausch zwischen deutschen und französischen Künstlerinnen und Künstlern zu kommen. *wnachzulesen*. Die Anmeldung erfolgt online.

Kontakt:

[g.droste@kjtz.de](mailto:g.droste@kjtz.de)

[www.kjtz.de](http://www.kjtz.de)

[www.theatervonanfangan.de](http://www.theatervonanfangan.de)

## Theater für Klein- und Kleinstkinder

*Von Helga Gruber*

Als im Toihaus, Theater am Mirabellplatz, in Salzburg, vor fünf Jahren erstmals ein Stück für Kinder ab eineinhalb Jahren auf dem Spielplan stand, war die Skepsis rundherum groß. *Unter dem Tisch* von der französischen Regisseurin Agnès Desfosses wurde ein großer Erfolg vor Ort und auch auf internationalen Festivals ein Hit. Weitere Produktionen für das ganz junge Publikum folgten und fanden nicht nur bei diesem enormen Anklang. Auch das erwachsene Publikum war und ist fasziniert.

### Was ist das Besondere am Theater für die Allerjüngsten?

Authentizität und Ehrlichkeit der SchauspielerInnen auf der Bühne sind wichtig ebenso wie aufrichtiges menschliches Interesse am Kontakt, an der „Tuchföhlung“ mit den kleinen Zuschauern. Denn diese besitzen eine große Sensibilität für die inneren Haltungen und Geföhle der Menschen auf der Bühne. Zudem sind Spielfläche und Zuschauerraum im Kleinkindtheater meist sehr nah beieinander, die Zuschauerzahl auf etwa 40 bis 60 Personen begrenzt. Aus dieser geringen räumlichen Distanz sind für beide Seiten die jeweiligen Stimmungen überdeutlich spürbar. Zartheit und Sanftheit im Spiel, Feinföhligkeit für die unmittelbaren Reaktionen der Zuschauer sind gefragt. Für die Schauspieler ist es meist eine großes Erlebnis, das erste Mal vor so jungen Zuschauern zu spielen. Ihre Sensoren als Darsteller für das Publikum werden dabei geschärft, eine wertvolle Erfahrung, die sie auch für ihre weiteren Auftritte mitnehmen.

Die Kleinen, die erstmals ins Theater gehen, brauchen die sichere Nähe und den Schutz ihrer erwachsenen Begleiter, trotzdem aber den Freiraum, auf ihre eigene Weise das Theater aufnehmen und entdecken zu dürfen. Aus dieser Nähe und in dieser Intimität Theater zu erleben, ist auch für viele erwachsene Begleiter neu und faszinierend.

Kinder unter drei Jahren sind sehr große Zuschauer. Sie verblöffen durch ihre Fähigkeit, sich eine halbe oder eine dreiviertel Stunde lang auf das Spiel zu konzentrieren, das Theater mit allen Sinnen aufzusaugen – vorausgesetzt, sie föhlen sich sicher und haben Vertrauen zu den Darstellern. Die Kleinen werden damit für die Erwachsenen zu „Lehrmeistern des Zuschauens“. Und für die Kleinsten ist alles

Theater – das Licht, die Objekte, die Menschen, die Musiker, der Raum, die anderen Zuschauer. Viele Erwachsene werden von der Faszination der Kleinsten für die Magie des Theaters selbst auch mitgerissen. Das Theater für Klein- und Kleinstkinder hat die Kraft, vorgefasste Bilder zurechtzurücken, die wir Erwachsene von unseren Kindern haben – und von der alten Kunst des Theaters!

Die Art, Theater für kleine Kinder zu machen, ist so vielfältig wie die Kunst: Tanz, Musik, Schauspiel, Figurentheater, multimediales Theater ... Die gesprochenen Texte können durchaus sehr anspruchsvoll, nach Meinung vieler Erwachsener sogar schwierig sein. Denn es kommt beim Kleinkindtheater nicht so sehr auf das, was gesprochen wird, an, sondern wie es gesprochen wird.

### Welche Themen tauchen auf?

Natur spielt zum Beispiel eine große Rolle, oder Bewegung. Stein und Feder sind für das Teatro La Baracca aus Bologna die Elemente des gegensätzlichen: schwer und leicht, hart und weich, fest und beweglich. Die Steine schlafen, während die Feder fliegt. Und die Feder isst Brösel, weil ihr der Apfel zu hart ist.

Das Theater Helios aus Hamm in Deutschland zeigt in seiner nonverbalen Produktion *Erde, Stock und Stein*, wie aus einem „Würfel Erde“ eine ganz neue Landschaft werden kann, in der zuletzt auch schmackhafte Karotten wachsen.

Das Theater Il Melarancio aus Bernezzo erzählt in *Piè die Pancia (Bauch mit Füßen)* von den großen Füßen von Papa, den etwas kleineren Füßen von Mama und den ganz kleinen Füßen, die in Mamas Bauch heranwachsen ...

Diese und andere Beispiele für die große Bandbreite an Themen zeigte das Toihaus bei den ersten *Internationalen Theaterwochen für Klein- und Kleinstkinder* von 13. Jänner bis 10. Februar 2007. Möglich wurde diese vierwöchige Veranstaltung durch die Zusammenarbeit mit Kulturinitiativen und Theatern aus verschiedenen Regionen rund um Salzburg. 3.200 junge und jüngste Menschen mit ihren Begleitern erlebten in 12 Spielstätten in Bayern, Stadt und Land Salzburg und Oberösterreich insgesamt 59 Vorstellungen. Die *Internationalen Theaterwochen für Klein- und Kleinstkinder* werden Jänner–Februar 2009 wieder stattfinden.

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

## „Ich versuche Räume aufzustoßen und neue Dinge und Möglichkeiten zu schaffen“

### Drei Jahre Dschungel Wien

*Stephan Rabl, künstlerischer Leiter des Dschungel Wien, im Gespräch mit Sabine Kock  
Transkript und Textfassung Katharina Ganser*

Sabine Kock: Im Oktober 2004 wurde Dschungel Wien eröffnet, das heißt, ihr arbeitet jetzt schon seit drei Jahren. Damals war das eine große Furore und ein großes Glück, dass es dieses neue Haus gab. Wie hat es sich entwickelt?

Stephan Rabl: Ich glaube, dass es sich sehr positiv entwickelt hat. Das macht mich persönlich sehr froh. Absurderweise hat sich das Haus eigentlich schon nach dem ersten Jahr etabliert. Es war nach dieser kurzen Zeit schon so normal, dass es den Dschungel gibt. Das ist ein sehr positives Zeichen gewesen. Wir haben auch anhand des Publikums gemerkt, dass sich das

Haus innerhalb kurzer Zeit stabilisiert und etabliert hat. Die Besucherzahlen nehmen seit dem Beginn kontinuierlich zu. Genauso hat sich das Grundkonzept von einem Programm mit ganz verschiedenen Altersgruppen etabliert. Das war nicht selbstverständlich, nachdem es zu diesem Zeitpunkt in der Szene keine großen Jugendtheaterprojekte, Theater Foxfire ist hier eine der Ausnahmen, gegeben hat. Es gab für den Jugendtheaterbereich eigentlich keinen Markt, kein Publikum, keine Erfahrungswerte, keine Sensibilisierungen, und dennoch hat der Jugendbereich im Dschungel von Anfang an funktioniert. Auch das Konzept der Vielschichtigkeit von Genres ist bis jetzt

gut aufgegangen. Ich freue mich, dass eine Szene den Dschungel als Heimat sieht. Es hat sich eine Stabilität von 10–12 Personengruppen entwickelt, die jährlich etwas herausbringen. Zu den Gruppen gehören beispielsweise Theater Foxfire, die Compagnie Smafu, Hubertus Zorell, Pete Belcher, theater ISKRA, konnex, u.a. Genauso gibt es einen Stamm von Gruppen, die weniger produzieren oder andere, die einfach mal ausprobieren. Darüber hinaus haben sich auch neue Gruppen bei uns herausgebildet wie z. B. TTT, die schall und rauch agency oder Tanztheater Springschuh. Bzw. produzieren schon länger bestehende Ensembles nun mehr oder kontinuierlich für junges Publikum, wie z.B. Karl Wozek oder homunculus. Die Szene hat Nachwuchs bekommen.

SK: Das heißt, es gibt einen engeren Kreis von Gruppen, mit denen du eigentlich permanent zusammenarbeitest, und dann gibt es auch welche, die von Zeit zu Zeit oder neu dazu kommen.

SR: Ja, genau.

Sabine Kock: Du hast ja damals begonnen, indem du vierzig Wiener Künstler und Künstlerinnen eingeladen hast. Wie hat sich die Programmierung des Hauses entwickelt? Hat sich in dem Verhältnis Wien–Österreich–International etwas verschoben?

SR: Die ersten drei Monate waren eigentlich eine Ausnahme-situation, weil das damals ein drei Monate durchgehendes Festival mit verschiedenen Schwerpunkten war. Die ersten drei Tage wurden mit der Vielfalt an Genres, Ästhetiken, Inhalten und Formen, die es im In- und Ausland gibt, eröffnet. Die *40 Tage Wien* danach waren für mich ein wichtiges Statement, dass dieses Haus aus der freien Szene kommt. Es hat immer das Schlagwort gegeben, es gibt vierzig Gruppen in Wien, also auch vierzig Tage Wien.

Das ist der Beginn und dann zeigt sich, was sich entwickelt, wer in dem Haus seine Gegenwart/Zukunft findet und wer sie woanders hat. Im ersten Jahr hat es mehr internationale Produktionen gegeben. Da ist das Verhältnis sicher auf die Hälfte herunter geschrumpft. Jetzt werden internationale Produktionen z.B. mit beiden Festivals Szene Bunte Wädhne-Tanzfestival und Dschungel Wien Modern ganz klar gesetzt. Wenn es die finanzielle Situation ermöglicht, gibt es auch noch Schwerpunkte, die wir über externe Finanzierungen machen. Das waren bis jetzt zum Beispiel *Die Junge Schweiz*, Schweden, Flandern oder Polen. Während des Jahres kommen internationale Produktionen

eher in Verbindung mit Gastspielen in anderen Orten in Österreich vor.

Die Bundesländer haben sich auch ein bisschen eingependelt. Graz und Linz sind immer präsent, weil es starke, aktive Szenen sind. Das Toihaus ist immer wieder da und weitere Einzelgastspiele wie Theater aus dem Koffer oder Theater Mundwerk. Viele niederösterreichische Gruppen arbeiten de facto in Wien und Niederösterreich und sind daher sowieso ein fixer Bestandteil.

SK: Wie ist generell eure budgetäre Ausgangssituation? Ich weiß, du bist über die 70:30-Regelung unglücklich. Das heißt, manche Gruppen können es sich nicht leisten, hier aufzutreten bzw. ist es zwar ein Renommee, hier bei dir aufzutreten, allerdings budgetär katastrophal. Wie sieht eine Einladung oder eine Koproduktion praktisch aus?

SR: Das Haus ist budgetär als 70:30-Haus definiert worden, bevor ich gekommen bin, und das ist sicher ein Hauptproblem für die Szene und natürlich auch für mich. Somit geht es darum, wie weit die Wiener Gruppen aus ihren Subventionen Gagen zahlen können, denn im Kinder- und Jugendtheaterbereich ist es unmöglich, aus den Eintritten die Gagen zu bezahlen.

Wir bräuchten allein eine Erhöhung von ca. 100.000 Euro dafür, dass wir Wiederaufnahmen finanzieren können. Es können praktisch nur Solisten oder Duos mit der 70:30-Einnahmensituation umgehen. Bei Tanz-, Musik- und Schauspielproduktionen mit mehreren Leuten auf der Bühne und einem gewissen bühnentechnischen Aufwand, von Bühnenbild über Licht, Ton und Regie bis hin zu Tantiemen, die zu bezahlen sind, wird es einfach unmöglich.

Das nächste Thema sind Koproduktionen, die wir eigentlich nur sehr bescheiden realisieren können. Wir bieten Ressourcen an, die wir zur Verfügung haben, wie z. B. Lichtdesign, Unterstützung in der Produktionsabwicklung und im Aspekt der Proberäume. Wir können ein bisschen Geld investieren, um beispielsweise Tantiemen abzunehmen oder wir unterstützen ein bisschen mehr in der Werbung. Das heißt, unsere finanzielle Unterstützungssituation ist gering, das beträgt zusätzlich 2.000–6.000 Euro. Um gut koproduzieren zu können, mit beispielsweise 6–8 Koproduktionen, bräuchte es genauso ein erhöhtes Budget von 150.000 Euro.

SK: Das heißt, insgesamt bräuchtest du um die 250.000 Euro mehr?

SR: Ja, aber allein nur dafür. Da kommt dann noch der Pro-



*Das Haus ist budgetär als 70:30-Haus definiert worden, bevor ich gekommen bin, und das ist sicher ein Hauptproblem für die Szene und natürlich auch für mich.*

duktionsaspekt hinzu und damit meine ich, selbst zu produzieren. Wir arbeiten bei unseren Produktionen mit Leuten aus der freien Szene zusammen und dafür bräuchte es nochmals locker 100.000 Euro.

Und dann gibt es den vierten Punkt, nämlich den Veranstaltungsbereich. Das Haus wurde vor fünf Jahren budgetär definiert. Vor fünf Jahren hat man aber noch nicht gewusst, was genau die Kosten sein werden oder was es für Anforderungen in personeller Hinsicht geben wird. Genauso beginnt jetzt schon ein ganz normaler Aspekt der Abnutzung. All das zusammengefasst kommt man sicherlich auf eine Summe von 300.000–400.000 Euro, um optimal weiterarbeiten zu können, damit eine Szene entsteht, die sich weiterentwickeln kann.

SK: Wie ist es bei den Gastspielen? Kriegen die Gruppen da Fixgagen?

SR: Wenn eine Gruppe aus einem Bundesland oder dem Ausland kommt, bekommt sie eine Fixgaga. Wir produzieren ja budgetär auf dem gleichen Level wie in der freien Szene. Das heißt, die Leute müssen mit „low budget“ umgehen. Wir produzieren indirekt über externe Projekte, wie z. B. jetzt die Schweden Wochen oder die Junge Schweiz, ausländische Produktionen, die wir nicht aus unserem Budget finanzieren mussten. Dadurch wird ein kleines Produktionsbudget frei.

SK: Gibt es dafür eigentlich auch Bundesmittel?

SR: Bisher hat es keine Bundesmittel gegeben. Jetzt gibt es Gespräche, in denen sich eine prinzipiell positive Haltung des Bundes zeigt, dass Unterstützungen kommen werden. Allerdings ist zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht klar, in welcher Höhe.

SK: Damals als ihr begonnen habt, seid ihr mit der Maßgabe angetreten, den Begriff „Theater für junges Publikum“ zu etablieren. Dahinter steht, im Bereich Kinder- und Jugendtheater ästhetisch ganz neue Maßstäbe und auch pädagogisch neue, andere Standards zu setzen. Wie hat sich das Bewusstsein dafür seit der Eröffnung des Hauses entwickelt?

SR: Ich denke, alleine durch die Tatsache, dass es dieses Haus

in Wien gibt, hat sich etwas verändert. Man spürt einfach, dass das Haus österreichweit, mittlerweile auch international, eine starke Wirkung hat. Inzwischen ist es normal geworden, dass es Theater für Jugendliche gibt bzw. dass es Theater mit Jugendlichen gibt. Vor vier Jahren war das noch etwas ganz anderes, teilweise hat man das gar nicht gekannt. Theater und Tanz für Jugendliche hat sich etabliert. Es gibt viel mehr Angebote, als man momentan für den Markt überhaupt machen kann bzw. als in diesem Haus Platz finden. Es gibt insofern auch Veränderungen in der Ästhetik, weil die Gruppen jetzt endlich Dinge wagen können, die sie sich vorher nie getraut hätten, nachdem sie davon abhängig waren, wo sie das dann überhaupt zeigen können.

Das gilt für zeitgenössisches Musiktheater oder auch dafür, dass Oper darin überhaupt ein Thema geworden ist, unabhängig von einer Staatsoper oder einer Volksoper. Mittlerweile ist das nicht nur im Hochkulturbereich und für die Kinder der Besucher dort, sondern im ganz normalen freien und damit breiteren Bereich eine ästhetische Form. Dabei haben sich Gruppen wie TTT oder die kontinuierliche Arbeit der Wiener Taschenoper für Kinder herausgebildet.

SK: Habt ihr so etwas wie einen internen, vielleicht unausgesprochenen Kodex in einer bestimmten Sensibilität gegenüber Themen oder ästhetischem Umgang? Redet ihr über so etwas überhaupt oder ergibt sich aus der praktischen Arbeit, was der „common sense“ ist und was du hier spielen magst?

SR: Das sind sicher Mischformen. Bei dem Präsentieren von Wiener Premieren ist das automatisch eine Frage davon, was der Markt und die Gruppen anbieten. Das Zweite ist die Frage, was braucht der andere Markt, was brauchen Schulen, was brauchen Eltern oder Jugendliche? Und dann versuche ich einfach mit Eigenproduktionen, Koproduktionen oder auch manchmal bewussten Gastspielen oder Länderschwerpunkten immer wieder neue Impulse zu geben. Am Anfang haben wir zum Beispiel versucht, Impulse im Bereich Theater und Tanz für bzw. mit Jugendlichen zu geben. Das ist innerhalb kürzester Zeit so aufgegangen, dass wir nach einer Zeit den Impuls wieder weggenommen haben.

Dann haben wir sehr stark begonnen Impulse für die Aller kleinsten zu geben, als nächstes war dann der Tanzim-

puls an der Reihe, der durch Szene Bunte Wähne schon aufgebaut war. Daraufhin wollten wir im Bereich Musik auf der Bühne, zeitgenössische Musik und Oper, einen Impuls setzen. Momentan wollen wir einen stärkeren Impuls im Bereich der Altersgruppe 8–14 Jahre setzen sowie im Bereich Schauspiel, mit mehr Leuten auf der Bühne.

SK: Wie sieht es mit der Kulturvermittlung und dem Bereich Theaterpädagogik aus? Wie ist eure Arbeit mit Schulen?

SR: Ich finde, dass unsere Arbeit mit den Schulen gut ist. Für mich persönlich allerdings ein Wehrmutstropfen, da ich das von Anfang an sehr gerne viel stärker aufbauen wollte und möchte. Das hat mit der Raumproblematik zu tun. Es fehlt uns leider an Proberäumen und Workshopräumen; dadurch ist eine kontinuierliche theaterpädagogische Arbeit, die sowohl im Bereich Schule wie auch im außerschulischen Bereich stattfindet, nicht möglich. Wir können nur punktuelle Impulse setzen, beispielsweise bieten wir in den Ferien intensiv Vermittlungsarbeit für Kinder und Jugendliche an. Zusätzlich gibt es rund um die Produktionen so viel wie möglich an Betreuung und Vermittlungsarbeit. Das bedeutet Informationsabende für Lehrer, zusätzliches Material, z. B. in Form von DVDs, Vorbereitungsgespräche in Schulen, Werkstattgespräche, Künstlergespräche und Nachbearbeitungen. Darüber hinaus gibt es auch fortführende Betreuungen von gewissen Schulen, die Theaterpädagogen ein ganzes Jahr lang immer wieder in ihre Arbeit mit einbauen. Ein aktuelles Beispiel dafür ist das Projekt *Generation Express* von Simone Weis. Theaterpädagogik ist ja ein sehr bereites Feld und geht bis zur Arbeit mit Jugendlichen auf der Bühne. Durch die Projekte, die im Dschungel passieren, hat Theaterpädagogik auch einen anderen Status an Wichtigkeit gewonnen, z. B. was Theaterpädagogik, sowohl mit einer Schule als auch außerschulisch, bedeuten kann. Das merkt man auch daran, dass viele Schulen am Abend in Vorstellungen kommen, zu einer Zeit also, in der die LehrerInnen – und natürlich auch die Jugendlichen – „freiwillig“ kommen. Ich empfinde es als sehr wichtig, dass es nicht nur die 1:1-Situation in der Schule am Vormittag gibt, sondern auch am Abend als ein Bekenntnis dafür, dass man ins Theater gehen will, um sich darstellende Kunst anzusehen.

SK: Wie ist eure Positionierung gegenüber dem Theater der Jugend?

SR: Wien ist sichtlich in der glücklichen Situation, dass es ein theaterbegeistertes Publikum hat. Ich glaube, dass sich diese

beiden Häuser ganz gut ergänzen. Die Häuser haben eine ganz unterschiedliche Ästhetik, Thematik und Konzeption. Ich glaube, in erster Linie profitiert hier der ganze darstellende Kunstbereich für junges Publikum. Das beginnt bei den Medien, die plötzlich von zwei Häusern Produktionen betrachten können, genauso wie das Publikum, ob das jetzt die Schulen, Eltern oder Jugendlichen und Kinder sind. Im Erwachsenenbereich ist es ganz normal, dass wir Hunderte von Richtungen und Ästhetiken und Inhalten haben. Das war im Kinder- und Jugendbereich lange Zeit überhaupt nicht klar. Kindertheater ist nicht Kindertheater, sondern darstellende Kunst für junges Publikum, mit einer Breite an Möglichkeiten, was das heißen kann. Das Theater der Jugend hat durch den sehr starken Abonnenten-Aspekt eine klar definierte Aufgabe. Die Aufgabe des Dschungels ist hingegen, nach neuen Ästhetiken, neuen Formen und neuen Konfrontationen zu suchen. Ich glaube, das Theater der Jugend hat ein ganz anderes Publikum als wir. Vielleicht gibt es 10–20 % im Publikum, die sich überschneiden und beides genießen.

SK: Wenn ich vorbeigehe, sehe ich immer, dass das Foyer sowohl tagsüber von Müttern und Kindern als auch abends von Jugendlichen sehr angenommen wird. Ich finde es sehr interessant, wie dieses Doppelkonzept aufgeht. Kürzlich habe ich gelesen, dass der Dschungel Busse organisiert, um auch von Stadtteilen mit weniger theaterorientiertem Publikum Leute herzuholen. Klappt diese Publikumserweiterung? Wie sieht es mit dem Aspekt der Migration aus?

SR: Ja, das ist alles ein sehr großes Thema, das auf der einen Seite sehr gut klappt, aber auf der anderen Seite sind wir hier gerade bei einer Umkonzeptionierung. Wir haben den Dschungelbus als ein Experiment gestartet.

SK: Wie funktioniert das überhaupt?

SR: Die Kinder werden von den Außenbezirken abgeholt und in den Dschungel gebracht. Hier bekommen sie ein gesponserteres Essenspaket, besuchen eine Vorstellung und werden wieder zurückgebracht. Wir haben das jetzt ein Dreivierteljahr als Versuchspilot gemacht und werden das nun adaptieren. Die Grundidee ist nach wie vor super. Wir haben aber gemerkt, dass wir das individueller gestalten müssen, weil die verschiedenen Gruppierungen unterschiedliche Tagesabläufe haben. Das trifft sich dann auch mit dem zweiten großen Aspekt Hunger auf Kunst, der sich bei uns extrem stark definiert. Wir wissen, dass für Familien und Alleinerziehende die Frage, was kann man sich leisten, hinzukommt. Und da sind selbst

die Eintrittspreise, die bei uns ohnehin relativ gering sind, für eine Familie hohe Kosten.

Deswegen nutzen sehr viele alleinerziehende Frauen oder genauso Väter, die in Scheidung leben, das Angebot mit ihren Kindern. Der dritte Punkt ist eindeutig auch wieder im Schulbereich. In manchen Schulen, wie z. B. Hauptschulen und Schulen mit einem großen Anteil an Immigranten, gibt es oft nicht nur diese finanzielle Problematik, sondern auch eine Schwellenangst vor Theater und Kunst. Man denkt oft 5 Euro Eintritt sind nichts, aber wenn dann 10–20 Kinder in einer Klasse sitzen, deren Eltern keinen Bezug zu Kunst haben, kriegen sie oft nicht das Geld für einen Theaterbesuch, und dann kann die ganze Klasse nicht gehen. Deshalb versuchen wir hier immer wieder Kompromisse zu machen. Wenn bei manchen Stücken noch Plätze frei sind, laden wir ganz bewusst Schulen aus den Außenbezirken ein, mit einer Klasse gratis zu kommen. Ich halte es für sehr wichtig, dass auch diese die Chance haben, ein Theater zu besuchen und danach Gespräche mit Künstlern zu führen. Wir spüren das auch in der Arbeit mit gewissen Gruppen, wie zum Beispiel daskunst. Wir arbeiten jetzt auch verstärkt mit der brunnen. passage zusammen und machen seit November jeden Monat gemeinsam ein Projekt.

SK: Eine Sorge bezüglich des Standortes im Museumsquartier war ja, dass der Dschungel von der hohen Repräsentativität des Ortes geschluckt wird. Viele haben sich gefragt, wie der Dschungel hier überhaupt ein offenes Konzept realisieren kann.

SR: Ich glaube, dass der Dschungel nicht geschluckt worden ist. Im Gegenteil. Ich glaube sogar, dass der Dschungel in das Museumsquartier eine Note hereingebracht hat, die es vorher nicht gegeben hat. Das hat sicher auch mit der Tatsache zu tun, dass wir sehr schön links außen und nicht im Zentrum liegen. Zusätzlich ist unser Programm auch sehr breitenwirksam und nicht elitär. Wir haben ein sehr gemischtes Publikum aus allen Gesellschaftsschichten. In den ersten zwei Jahren haben auch extrem viele verschiedene Rahmenevents stattgefunden.

Es gab z. B. Auftritte von Jugendzentren, Beatboxing, Literaturwettbewerbe usw. Wir haben ganz bewusst vielen Gruppierungen, die sich künstlerisch im Jugend- und Kinderbereich betätigen, eine Plattform geboten. Man kann unseren Standort im Museumsquartier vielseitig betrachten. Es ist klar, dass der Dschungel von seinem Standort profitiert: Das Kindermuseum ist gleich daneben, die Nähe zur U-Bahn und der Mariahilferstraße, die künstlerische Konfrontation ist

ein Vorteil, man trifft ständig Künstler, man kann schneller kooperieren.

Das Museumsquartier ist österreichweit ein Aushängeschild. Das gleiche Haus mit einem anderen Standort hätte man vielleicht bei weitem nicht so erfüllend starten können. Es gibt aber auch Nachteile. Durch diese Lage erwartet das Publikum ein ständiges Programm für möglichst alle Altersschichten. Der klassische Kinder-/Familienbereich, der von 3–10 geht, erwartet sich, dass es jedes Wochenende ein Angebot gibt. Ein anderer Aspekt ist, dass das Museumsquartier ein Shoppingcenter der Künste ist. Es besteht ein hoher Level an Präsentation und Repräsentation, dass uns manchmal die Zeit fehlt, in Ruhe arbeiten zu können.

Neben der räumlichen Situation, dass es uns an Proberäumen, Lagerräumen und Werkstätten fehlt, ist es auch eine Tatsache, dass wir nicht einmal eine Woche zusperren können, in der es dann keine Programm und kein Kaffeehaus gibt, weil wir umbauen. Durch die Lage und unser Konzept ist das nicht möglich.

SK: Ich komme jetzt noch einmal auf dich zurück. Du hast mit dem Dschungel schon einen ganz hohen Level an Arbeit und Stress. Du bist hier nicht nur künstlerischer Leiter, sondern auch künstlerischer Leiter vom Schäckpir Festival und betreust inhaltlich mindestens ein Dutzend andere Festivals mit. Zusätzlich bist du im Assitej-Vorstand. Wie geht sich das alles aus? Wie haben sich deine Rollen und Vernetzungen entwickelt, seit du dieses Haus leitest?

SR: Zu meiner Situation gibt es natürlich auch Negativmeinungen, im Sinne einer zu hohen Machtstellung. Ich sehe das wertfrei. „Macht“ heißt nicht automatisch gleich etwas Negatives, sondern auch „Gestalten“. Und ich hoffe, dass ich im Sinne eines Pioniergeistes gestalte. Ich versuche Räume aufzustoßen und neue Dinge und Möglichkeiten zu schaffen. Solange ich weiß, dass das, was ich mache, einen Sinn hat und wir Erfolg damit haben, regeneriere ich mich sehr schnell. Seit einem Jahr haben wir auch durch ein gut funktionierendes Team eine hohe Stabilität im Haus. Man kann das auch nur mit Leuten machen, die einem vertrauen, die den Weg verstehen und die Vision mit unterstützen.

SK: Gibt es etwas, das dich besonders glücklich macht, wenn du auf die letzten Jahre zurückblickst?

SR: Ja, die Tatsache, dass das Konzept aufgegangen ist. Dass wir ernsthaft im Kinder- und Jugendbereich arbeiten und sich dadurch eine Szene weiterentwickelt.

# Österreichs ältestes Festival im Kinder- und Jugendtheaterbereich

von Johannes Rausch

Luaga & Losna wurde vor 20 Jahren von Margit Rausch-Daves und Johannes Rausch in Bludenz, Vorarlberg, gegründet. Anlässlich der Gründung der Assitej Österreich wurde der Wunsch laut, ein internationales Festival zu haben, um einen Kontakt mit der internationalen Theaterszene zu schaffen. Österreich wurde damals weder in Deutschland noch in der Schweiz wahrgenommen.

Das Ziel der ersten Festivals war daher, die heimische Szene dem Fachpublikum, vornehmlich aus der Schweiz und Deutschland, vorzustellen und den Vergleich mit internationalen Produktionen zu ermöglichen. Es ist dadurch gelungen, die österreichische Kinder- und Jugendtheaterszene als geachteten Partner in der Weltassitej zu etablieren. Parallel dazu wurden von den Kollegen kostenlose Fortbildungsworkshops (z. B. mit Referenten vom Roy Hart Theater, dem Living Theatre NY, Phillip Gaulier, Bertel Mütter, Elan Wales u. a.) und Tagungen zu verschiedenen Fragen des Kinder- und Jugendtheaters mit Referenten aus Deutschland, der Schweiz, Großbritannien, Österreich, Ungarn etc. genutzt.

Das fand in einer gastfreundlichen Atmosphäre statt, wobei erwartet wurde, dass die auftretenden Gruppen und die Fachreferenten als Gäste während des gesamten Festivals anwesend sind, sich in entspannter Atmosphäre kennen lernen und ihre Erfahrungen austauschen können. Theatergruppen, die ihre Teilnahme nur kommerziell sahen (anreisen – spielen – abreisen) haben die Veranstalter nicht interessiert. Die Gastfreundschaft und die entspannte Atmosphäre, in der eine fruchtbringende Diskussion möglich ist, sowie die Erwartung an die Teilnehmer, den größten Teil des Festivals anwesend zu sein, sind immer noch Teil des Grundkonzepts von Luaga & Losna.

Nachdem Stephan Rabl sein Festival Szene Bunte Wähne in Niederösterreich nach einem ähnlichen Konzept jedoch mit unvergleichlich mehr finanzieller Förderung und politischer Unterstützung etablieren konnte, ist das Interesse an Luaga & Losna bei den ostösterreichischen, besonders bei den Wiener Kollegen rapide gesunken. Überdies waren die meisten der oben angeführten Ziele bereits erreicht. Das Festival, das zweigeteilt wurde, hat sich daher neuen Förderaufgaben zugewendet. Im ersten Teil im Juni in Nenzing liegt das Augenmerk besonders auf der Förderung der Autoren für das

Kinder- und Jugendtheater. Mit der IG Autorinnen Autoren und Gerhard Ruiss, dem Kinder- und Jugendtheaterzentrum der Bundesrepublik Deutschland mit Henning Fangauf und der Astej Schweiz hat das Festival langjährige, verlässliche Partner gefunden.

Viele Autoren aus Österreich, der Schweiz und Deutschland haben in den letzten Jahren bei Lesungen ihrer Werke, bei Stückbesprechungen mit den auftretenden Gruppen und bei Diskussionen über das Kinder- und Jugendtheater, alles unter der souveränen Leitung von Gerhard Ruiss, ihre erste Bekanntschaft mit dieser Theatersparte gemacht. In diesem ersten Teil werden hauptsächlich Sprechtheaterstücke, die dem Motto „Theater und Text“ gerecht werden, präsentiert.

Der zweite Teil des Festivals im September interessiert sich unter dem Motto „Theater und Bild“ für die Einflüsse, die bildende Kunst auf das Theater für Kinder- und Jugendliche haben könnte. Dazu werden seit einigen Jahren bildende Künstler als Symposiumsgäste geladen. Hier werden besonders visuell ausgerichtete auch multimediale Produktionen unter besonderer Berücksichtigung des Tanztheaters gezeigt.

Dieser Teil des Festivals hat bisher in Bludenz stattgefunden. 2008 wird er nach Feldkirch übersiedeln, da eine Zusammenarbeit mit dem Manager der Kultur GmbH Bludenz, der in Zukunft nur Produktionen vom Dschungel Wien präsentieren möchte, nicht sinnvoll erschien.

---

## Kulturelle Bildung

# Kunst als Chance zur Kompetenzsteigerung

von Barbara Stüwe-Eßl

Aus einer Vielzahl von Gesprächsrunden, Interviews und Fragebögen sowie umfassender Recherche entstand der durch das Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur im April 2007 in Auftrag gegebene und im Dezember 2007 fertiggestellte Bericht *Vielfalt und Kooperation. Kulturelle Bildung in Österreich – Strategien für die Zukunft* durch Michael Wimmer und das Educult-Team.

## Aufgebaut ist der Bericht vierteilig

Der Argumentationsleitfaden benannte Teil, umfasst als Kernstück die Einkreisung des Begriffs „Kulturelle Bildung“. Wo beginnt sie, wo hört sie auf? Festgeschrieben wird ganz klar,

dass „kulturelle Bildung“ mehr ist und an Schulen mehr sein sollte als bildnerische Erziehung und Musikunterricht. Definiert wird eine dreiteilige Arbeitsdefinition von kultureller Bildung:

1. Ästhetische Bildung: das gesamte Spektrum von Bildungsaktivitäten, die mit spezifischen ästhetischen/kulturpädagogischen Arbeitsformen entwickelt werden.
2. Soziale und Politische Bildung: ein „reflexives Beziehungsverhältnis des Menschen zu sich, zu seiner Gesellschaft und zur Natur“ (Max Fuchs).
3. Interkulturelle Bildung: das Verhältnis des Menschen zu seiner Kultur und anderen Kulturen.

Im Bericht schwingt durchgehend die Empfehlung mit, in Schulen verpflichtend für alle Schulformen ein Fach zu implementieren das kulturelle Bildung im umfassenden Sinn beinhaltet. Eine kluge, bestechende Idee, die nicht klar als Änderungsempfehlung ausgewiesen ist – wohl im Bewusstsein, dass eine tiefgreifende Änderung des Systems äußerst notwendig und fruchtbringend, allerdings politisch äußerst schwer umsetzbar ist.

Der Teil „Einschätzungen“ enthält die Ergebnisse der Recherchen, die den Status Quo im Guten, aber auch im Verbesserungswürdigen festhalten.

Im „Exkurs II“ der „Einschätzungen“ wirft der Bericht einen Blick auf Nachbarländer und ihre Praxis der kulturellen Bildung. Diese ist in den verschiedenen Ländern sehr unterschiedlich. Das zeigen auch die Beispiele, die von einzelnen Best-Practice-Beispielen, wie das Muse-Programm der Yehudi Menuhin Stiftung Deutschland, bis hin zu umfassenden Modellen, die für ein ganzes Land Geltung finden, reichen. Die überzeugendsten Modelle:

- Das niederländische System gewährt für SekundarschülerInnen der Unterstufe einen Betrag pro SchülerIn (2006/2007 waren es 5,70 Euro pro Schülerin) zur Finanzierung schulischer oder außerschulischer Aktivitäten, für SekundarschülerInnen der Oberstufe (die das Fach CKV – Culturele en kunstzinnige Vorming belegen, ein Pflichtfach, dessen Ziel es ist Interesse für Aktivitäten im Bereich Kunst und Kultur zu wecken) Gutscheine im Wert von 22,50 Euro und für CKV-LehrerInnen Voucher zur Kostendeckung gemeinsamer Aktivitäten mit SchülerInnen. Die CKV-Voucher sind Gutscheine, die das Ministerium für Bildung, Kultur und Wissenschaft über eine unabhängige Organisation ausstellt und die jedes Jahr von SchülerInnen und LehrerInnen neu beantragt werden müssen. Vom selben Ministerium finanziert ist das Cultuurnetwerk Nederland, dessen Aufgabe im Sammeln und Verbreiten von Informationen, Anbieten einer Infra- und Servicestruktur

durch eine Bibliothek, Internetplattform, Publikationen, Durchführung qualitativer und quantitativer Forschungsprojekte, Organisation von Konferenzen, Debatten und ExpertInnentreffen besteht.

- Ebenfalls auf der Ebene einer Vermittlungsorganisation, die aber auch eine Projektdatenbank mit Veranstaltungshinweisen, Maßnahmen zur LehrerInnenfortbildung und finanzielle Unterstützung von Schulprojekten (mit höchstens 1.500 Euro Dotierung) gewährt, jedoch keine Forschungsprojekte durchführt ist die belgische Organisation Canon Cultuurcel.
- Am zielführendsten scheint das englische Modell *Creative Partnership* zu sein, das am nachhaltigsten Schulen, LehrerInnen, SchülerInnen und KünstlerInnen zu einem für alle Seiten äußerst fruchtbringenden Austausch führt. Creative Partnership wird seit seinem Start im Jahr 2002 kontinuierlich evaluiert (und entsprechend verbessert). Die Studien zeigen Verbesserungen beim Selbstvertrauen, der Kommunikationsfähigkeit, der Motivation der SchülerInnen, Verbesserung des pädagogischen Standards an den Schulen, Verbesserung der Kompetenz der LehrerInnen, deren Arbeitsweisen durch Creative Partnership kreativer wurden. Eine Studie weist sogar auf, dass die Leistungen von 13.000 SchülerInnen, die an einem Creative Partnership-Programm teilnahmen, im Vergleich deutlich besser waren als bei den SchülerInnen an den gleichen Schulen, die nicht an dem Programm teilgenommen haben.

Im Kapitel „Strategische Überlegungen“ kritisiert der Bericht beträchtliche weiße Flecken vor allem in der Umsetzung strukturbildender Maßnahmen, bezüglich der mangelnden Qualitätsdiskussion, der isolierten Vorgangsweise und der Defizite in der öffentlichen Wahrnehmung. Vorgeschlagen wird, von punktueller Vorgangsweise zukünftig abzuweichen, indem eine zumindest mittelfristige Strategieentwicklung für kulturelle Bildung erfolgt, die sich nicht nur auf Maßnahmen zur Durchführung einzelner Projekte beschränkt, sondern auch die strukturellen Grundlagen nachhaltig verbessert.

Das Plädoyer für eine strategische Herangehensweise mündet in konkreten Vorschlägen wie:

- Berücksichtigung der Vermittlungsdimension bei künftigen kunst- und kulturpolitischen Maßnahmen;
- Schaffung einer Datenbank, die Überblick über alle Initiativen gibt;
- Erhöhung der Sichtbarkeit (hier ist die Schaffung einer positiven Grundstimmung für alle Bereiche der Bildung gemeint);

- Intensivierung des öffentlichen Diskurses;
- Patenschaften von Kultureinrichtungen und Schulen;
- Verbreiterung der Entscheidungsbasis (ExpertInnen aus der Praxis, die geplante Vorhaben einer kritischen Einschätzung unterziehen und auch helfen, diese mit ihrer Implementierung öffentlich zu begründen)
- Schaffung von Anreizen;
- Intensivierung der europäischen Zusammenarbeit;
- strategische Überlegungen über künftige Unterrichtsformen und -inhalte (wie eine bewusste Entwicklung von der LehrerInnen- hin zur SchülerInnenschule, Wege weg von der Stundentafel hin zur Projektarbeit ... bis hin zur Aufarbeitung des Defizits, dass etwa die Auseinandersetzung mit den performativen Künsten, mit Design, Architektur oder Film im verpflichtenden Unterricht und auch in der LehrerInnen-Ausbildung nicht stattfindet);
- die Einbeziehung aller AkteurInnen.

All diese Vorschläge münden im neuerlichen eindringlichen Hinweis auf den hohen strukturellen Änderungsbedarf, die dringend notwendige Verbesserung der Steuerungskompetenzen, den ministeriumsinternen, sektionsübergreifenden Koordinationsbedarf, die Zusammenarbeit zwischen den Gebietskörperschaften, die Einrichtung einer externen Steuerungsgruppe, die ExpertInnen verschiedener Fachbereiche einschließt, und die Adaption des Aufgabenprofils von Kulturkontakt Austria, das grob gesprochen, zukünftig analog zu den Vorbildern Cultuurnetwerk Nederland und Creative Partnerships entwickelt werden sollte.

Abgerundet wird der Bericht durch viele spannende Best-Practice-Beispiele kultureller Bildung in Österreich.

Zu hoffen bleibt, dass der Bericht und seine strategischen Überlegungen, unter der empfohlenen Beziehung von ExpertInnen, schnell weiterentwickelt und vor allem umfassend umgesetzt wird. Die internationalen Beispiele zeigen, dass gezielte, umfassende Pläne allen Beteiligten viele Vorteile bringen.

Im Dezember 2007 wurde der durch das bm:ukk beauftragte Bericht *Vielfalt und Kooperation* durch die Ministerin und Michael Wimmer (educult) öffentlich präsentiert. Auf Basis des Berichtes hat Schmied erste Schritte gesetzt: Einrichtung der Stabstelle „Kulturvermittlung“ im Ministerium zur Koordinierung der interdisziplinären Aktivitäten und der Vorbereitung und Umsetzung konkreter Maßnahmen und die Erhöhung der Mittel des Vereins Kulturkontakt für Kulturvermittlungsprojekte mit Kunstschaffenden an Schulen um 500.000 Euro im Jahr 2008. Die Einrichtung einer Informationsplattform ist geplant, die Kulturhauptstadt Linz2009 wird

sich dem Schwerpunkt Kulturvermittlung und Nachhaltigkeit widmen, das EU-Jahr 2009 mit dem Motto Kreativität und Innovation durch Bildung und Kultur wird österreichische Unterstützung erfahren und schließlich sollen die Schulversuche „Neue Mittelschule“ ebenfalls den Schwerpunkt Kulturvermittlung erhalten.

Der Bericht ist auf der Website [www.educult.at](http://www.educult.at) download- und einsehbar.

---

## Theaterpädagogik – Nachzüglerin der Kunst- und Kulturvermittlung?

von *Claudia Bühlmann*

Nein, denn es gibt im Bereich der darstellenden Künste viele vermittelnde Angebote wie z. B. qualitativ unterschiedliche Workshops, an einigen Theatern theaterpädagogische Aktivitäten und eine wachsende Nachfrage nach Vermittlungsangeboten wie, um nur eines zu nennen, theaterpädagogische Vor- und Nachbereitungen zu Inszenierungen. Gleichzeitig steigt damit die Nachfrage nach fundierter und zertifizierter Aus- und Weiterbildung in einem curricularen Kontext der kulturellen Bildung.

Ja, da es in Österreich noch keine international anerkannte Ausbildung mit einer Ausnahme in Brixen gibt. Dagegen gibt es selbstverständlich Studiengänge und fundierte Qualifikationen in den Bereich Bildende Kunst und Musik. Diese Situation wird sich ab Herbst 2008 ändern.

### **Berufsbild Theaterpädagogik allgemein**

In den letzten Jahren wurde ich oft gefragt, was denn genau Theaterpädagogik sei. Auf diese Frage kann man allgemein wie folgt antworten:

Theaterpädagogik ist ästhetisch kulturelle Bildung durch die Methoden der darstellenden Kunst und deren breites Kommunikationsspektrum. Diese ermöglicht eine Vielfalt an Lernprozessen, die die individuelle Ausdrucksfähigkeit schult, künstlerische und alltagskulturelle Phänomene im gesellschaftlichen Kontext reflektiert, soziales Verhalten reflektiert, Veränderungsprozesse initiiert und begleitet und in dieser Komplexität unmittelbare Auswirkung auf die Lebenswirklichkeit und Handlungskompetenz der Beteiligten hat.

## *Theaterpädagogik ist ästhetisch kulturelle Bildung durch die Methoden der darstellenden Kunst und deren breites Kommunikationsspektrum.*

Persönlich beantwortet würde jeder Theaterpädagoge noch seine methodische und zielgruppenspezifische Perspektive benennen.

Es gibt, das Berufsfeld betreffend, auch ein klares Setting. Theaterpädagogik ist nicht gleich Spielpädagogik oder Drama in Education, ebenso wie ein Mensch, der in seinen Berufsalltag z. B. Elemente des Schauspiels oder des Improvisationstheaters einbaut, deshalb nicht gleich eine Theaterpädagogin ist. Zur Berufsbezeichnung TheaterpädagogIn oder auch SpielleiterIn führt eine fundierte Ausbildung mit einer definierten Zahl an Ausbildungsstunden.

Schauen wir über die Grenze, z. B. nach Deutschland oder die Niederlande, finden wir seit Jahren etablierte Bildungsstrukturen bei unabhängigen Ausbildungsinstituten, Akademien und Hochschulen, z. B. Bachelor- und Masterstudiengänge (z.B. Osnabrück/Lingen) oder als Schwerpunktfächer (verschiedene Fachhochschulen). Sie richten sich – sofern sie anerkannte Institutionen sind – nach den 1999 beschlossenen Rahmenrichtlinien für die theaterpädagogische Aus-, Fort- und Weiterbildung des Bundesverbandes Theaterpädagogik BuT ([www.butinfo.de](http://www.butinfo.de)).

In den Niederlanden finden wir an vielen Kunsthochschulen grundständige Studiengänge (Utrecht etc. oder in kulturpädagogische Studiengänge integriert, z. B. Nijmegen).

Die Theaterpädagogik ist die Schnittmenge vieler Berufsrichtungen z. B. der Schauspielkunst, Bildung, Medien, Unterhaltung, Wirtschaft, dem Sozialen, Therapeutischen und deren Arbeitsfelder.

Sie ist deshalb auch eine ideale postgraduale Weiterbildung, da man oft den ersten Beruf mit ihr kombinieren kann und daraus sich neue Arbeitsfelder erschließen. Die theaterpädagogische Arbeit ist eine Persönlichkeitsbildende und Fachspezifische, sich auf die Vielfalt der Methoden der darstellenden Kunst beziehende Arbeit. Dementsprechend muß der Lehrplan einer fundierten Ausbildung konzipiert sein.

### **Die Situation in Österreich**

In Österreich wird theaterpädagogische Arbeit im Gegensatz zum Beispiel zu Deutschland noch nicht nach definierten Qualitätsstandards durchgeführt. Grund für diese Situation ist, dass es derzeit in Österreich keine fundierte, umfassende Ausbildung für Theaterpädagogik gibt. Trotz mehrmaliger

Anläufe in Österreich, in Wien und in Graz, eine fundierte Ausbildung zu platzieren, konnte institutionell und bildungspolitisch noch keiner der Versuche langfristig greifen.

So sind viele in Österreich tätige Theaterpädagogen in Deutschland ausgebildet oder sie mussten sich die notwendigen Ausbildungsstunden und Fächer hier in Österreich patchworkartig zusammensuchen. Andere verfügen teilweise nicht über eine fundierte Ausbildung, da kein umfassendes Ausbildungsangebot nach internationalen Standards angeboten wird. Dies führt sowohl im internationalen, wie auch im nationalen Vergleich mit Musik- und Kunstpädagogik, die schon ins Bildungssystem integriert sind, zu einem Defizit in der Bildungs- und Kunstlandschaft in Österreich.

In Deutschland konnte sich beispielsweise die Theaterpädagogik in den letzten dreißig Jahren in den meisten Bundesländern zu einem respektablen Berufszweig entwickeln, der in vielfältigsten künstlerischen, soziokulturellen und schulischen Arbeitsfeldern und in der Wirtschaft ausgeübt wird und inzwischen einen bildungspolitischen Platz hat. Die Verdoppelung der Ausbildungsstätten in sechs Jahren und die große Nachfrage des Arbeitsmarktes nach Theaterpädagogen zeigen die Relevanz und Notwendigkeit des Berufsfeldes.

Dazu und zur Qualitätssicherung von Ausbildung und Berufsbild, hat die Gründung des Bundesverbandes für Theaterpädagogik (BuT) 1990 wesentlich beigetragen. Im BuT sind derzeit ca. 600 aktive TheaterpädagogInnen sowie ca. 60 theaterpädagogische Institutionen vertreten. Dazu gehören zahlreiche theaterpädagogische Zentren sowie in der Theaterpädagogik aktive Stadt- und Staatstheater und Privattheater.

### **Meine theaterpädagogische Praxis**

Ich arbeite als Lehrende und Coachende seit zwanzig Jahren in der Schnittmenge von Theater- und Schauspielpädagogik und seit einigen Jahren mit meiner eigenen Methode „die Kunst des Seins und Spielens“.

Persönlich empfinde ich inhaltlich die theaterpädagogische Arbeit als Bereicherung und Inspiration für meine künstlerische Arbeit, ebenso für meine coachende Tätigkeit mit Profis in Schauspiel, Improvisation und Körperarbeit.

Das Wesentliche und Verbindende ist meiner Meinung nach, dass sich Menschen intuitiv, kreativ, kommunikativ im Sein und Spielen erfahren, erkennen, begegnen und verän-

dern können. Als TheaterpädagogIn initiere und begleite ich diese Prozesse in unterschiedlichen Gruppen oder manchmal auch mit Einzelpersonen.

In diesen Prozessen werden z. B. soziale, familiäre, berufliche Rollenbilder reflektiert, die Mittel unserer verbalen und nonverbalen Kommunikation ausgelotet, Emotionen trainiert, Raum und Zeit in verschiedenen Kontexten betrachtet.

Mich persönlich hat es sowohl in meiner künstlerischen als auch in meiner theaterpädagogischen Ausbildung und Arbeit immer fasziniert, interdisziplinär zu arbeiten und unterschiedlichste Methoden kennen zu lernen, zu vergleichen und für mich Wesentliches herauszukristallisieren und eventuell neu zu verbinden. Eines davon waren die beiden gesetzten Pole „Sein und Spiel“ und das Spannungsfeld zwischen ihnen. Sie sind noch heute eines der Grundelemente meiner Methode.

Ich arbeite mit meiner Methode die unterschiedlichsten Element aus Bewegungs-, Improvisationstheater- und Schauspielmethoden, vereint mit verschiedenen theaterpädagogischen Zielgruppen, Jugendlichen, Erwachsenen, Kindern, Trainern, Coaches, geistig Behinderten. In jeder Zielgruppe entwickle ich neue Konzepte und Arbeitsweisen und stelle mich auf die vorhandenen Gegebenheiten in einer Gruppe und deren Wünsche und Ziele ein, ohne jedoch meinen roten Faden zu verlieren. Ich habe es immer so empfunden, dass dieser Arbeitsprozess als Spielleiterin mit den Gruppen dem, im Idealfall kreativen, schöpferischen Arbeitsprozess in künstlerischen Produktionen sehr ähnlich ist.

### Fazit

Des Weiteren erfüllt Theater im Speziellen wesentliche Funktionen von Kommunikation sowohl auf der Bühne als auch im Alltag. Die Prozesse der kulturellen Bildung basieren auf dem Kreislauf Initiation/Animation–Prozess–Präsentation = Animation/Initiation. Daran lässt sich das Spannungsfeld von Kunst–Pädagogik–Wirtschaft sehr gut darstellen. Ich bin noch immer der Überzeugung, dass Theaterpädagogik als dritte Kraft neben Kunstpädagogik und Musikpädagogik ein unverzichtbarer Baustein für die kulturelle Bildung in Österreich ist, da daraus für die Gesellschaft ein Nutzen und ein Mehrwert entsteht.

Nach Erfolg versprechenden Gesprächen in den Ministerien zeigen sich erstaunlicherweise Hürden bei den Institutionen. Im Dschungel der alteingesessenen Beamtenstrukturen z. B. einer pädagogischen Hochschule oder im personellen Unterbesetzungs-, inhaltlichen Ausrichtungs- sowie materiellen Überlebenskampf einer Hochschule noch etwas

Neues eingliedern zu können, braucht es einen sehr langen Atem und stählerne Nerven.

Die Theaterpädagogik soll aber bloß ein Nachzügler der kulturellen Bildung sein und nicht zu ihrem Stiefkind werden!?!

Es ist ab Herbst 2008 ein Pilotlehrgang für eine theaterpädagogische Ausbildung in Planung, der sich vermehrt auch an darstellende KünstlerInnen wendet, die eine fundierte qualifizierende Ausbildung für Theaterpädagogik suchen. Diese Ausbildung ist auch parallel zu einer beruflichen Tätigkeit möglich.

*Detaillierte Informationen dazu ab März 2008 unter:  
www.seinundspielen.com, 0699/ 1923 60 19 oder Dschungel Wien,  
www.dschungelwien.at, 01/ 522 07 20*

---

## Vermittlungsarbeit im Kinder- und Jugendtheater

*von Johannes Rausch*

Um über Vermittlungsarbeit sprechen zu können, muss ich mir zuerst die Frage stellen, was ich vermitteln möchte. Oder: Wer vermittelt was, und wozu muss ich etwas vermitteln?

Aber was ist ein Kunstwerk wirklich? Sowohl in der darstellenden, wie in der bildenden Kunst, in der Literatur und in der Musik wie auch in allen multimedialen Mischformen?

Ich behaupte, dass jede künstlerische Äußerung ein Versuch ist, unter Zuhilfenahme der persönlichen Ausdrucksmittel der/des Künstlers/Künstlerin mit einem Rezipienten in Kontakt zu treten. Ihm die „persönliche Sicht der Welt“ zu übermitteln und zur Diskussion zu stellen. Das Gegenüber aufzufordern, sich auf etwas Neues einzulassen. (Kommerz tut das nicht.)

Wenn er/sie das, was er/sie mit seinen/ihren Mitteln sagen möchte, nicht vermitteln kann, ist er/sie, sind sie dann nicht gescheitert?

Vermittlungsarbeit kann also nicht darin bestehen, dass ich dem Rezipienten erkläre, was er/sie erlebt hat (oder zu erleben hatte). In Diktaturen war und ist so etwas üblich. Aber auch LehrerInnen und TheatermacherInnen, die sich diesem Berufsstand anbiedern, neigen zu so einem Verhalten. Am



Ende führt das dann auch zu unsäglichen Qualitätsurteilen, die jeder objektiven Beurteilung entbehren.

Die Sprache des Künstlers (das Vokabular seiner Äußerungen) kann vermittelt werden. Aber nicht vom Künstler selbst. Der Veranstalter jedoch muss Vermittlungsarbeit leisten. Indem er den Rezipienten (seinem Publikum) in entsprechender Form die Präsentation des Werkes schmackhaft macht. (Ihn überzeugt, dass er hier in einen spannenden Diskurs mit KünstlerInnen oder den anderen TeilnehmerInnen an der Veranstaltung treten kann.) Dabei kann er möglicherweise auch Grundlagen des „Vokabulars“ übermitteln. In der Schule wäre das eine wünschenswerte Vorbereitung auf ein Theaterstück. Nach der Präsentation des künstlerischen Produktes kann ein Veranstalter zum aufgeworfenen Thema Folgeveranstaltungen organisieren um so einen gesellschaftlichen Diskurs zu starten.

Das Theater der Figur hat seit Langem für Schulveranstaltungen das Theater in Education zum Vorbild bietet nach Vorstellungen Workshops zum jeweiligen Thema an und stattet LehrerInnen mit Arbeitsmappen aus (auf freiwilliger Basis). Es wird aber immer darauf geachtet, dass die Produktion selbst nur Grundlage für eine Diskussion bleibt und nicht zur unkritischen Lösung wird. Das Theatererlebnis ist eben nur ein weiterer Mosaikstein zur Entwicklung des jungen Menschen. Erfolg ist dann gegeben, wenn die ZuseherInnen (Kinder, Jugendliche, LehrerInnen, Eltern) durch die Produktionen angeregt werden, miteinander zu reden und sich gemeinsam mit der Welt auseinanderzusetzen. Mehr soll und kann Theater wahrscheinlich auch nicht leisten.

*www.theater-der-figur.at*

---

## Kunstvermittlung hautnah

*von Gudrun Schweigkofler Wienerberger*

Kulturelle Bildung ist mehr als reine Wissensaneignung. Sie ist Bestandteil jedes Sozialisationsprozesses und beinhaltet neben der Vermittlung von künstlerischen Fähigkeiten und Fertigkeiten eine Stärkung der individuellen und sozialen Handlungsfähigkeit des Einzelnen. *„Kulturelle Bildung soll Kinder und Jugendliche befähigen, sich mit Kunst, Kultur und Alltag fantasievoll auseinanderzusetzen, soll gestalte-*

*risch-ästhetisches Handeln fördern und Wahrnehmungsfähigkeit entwickeln, Urteilsvermögen stärken, zur Mitgestaltung der Gesellschaft ermutigen.“ (Wolfgang Schneider)*

Kunstvermittlung kann genau hier ansetzen: sich ein „Bild von der Welt machen“ mit allen Sinnen, kognitiv, emotional und sozial. Und Spaß macht es (meist) auch noch!

Kunst- und kulturvermittelnde Projekte im schulischen Kontext setzen neue Impulse und ermöglichen emotionale Begegnungen – die Schule wird zum Lernort kultureller Bildung. Unterschiedliche Kunst- und Kulturvermittlungsprojekte sind impulsgebend für die Erschließung neuer Denk- und Handlungsräume, Förderung und Stärkung sozialer Kompetenzen wie Teamfähigkeit, Kommunikationsfähigkeit und Toleranz und des bewussten Umgangs mit Information sowie konstruktiver Wissensumsetzung durch das kulturelle Miteinander von Jugendlichen, KünstlerInnen, PädagogInnen und VermittlerInnen. Die Qualität solcher Projekte zeigt sich durch die Wechselbeziehung zwischen der Präsentation von professionellen künstlerischen Fähigkeiten und Fertigkeiten durch die KünstlerInnen einerseits und der eigenen schöpferischen Tätigkeit aller Beteiligten. Im Rahmen so genannter partizipativer Kunstvermittlungsprojekte wirken KünstlerInnen als ModeratorInnen im schulischen Lernprozess. Es reicht aber nicht, ein gutes Konzept zu haben, es reicht nicht, alles gut geplant zu haben, und es reicht auch nicht, sich „pädagogisch wertvoll“ mit Methoden und Didaktiken auseinandergesetzt zu haben. Es gilt immer, auf die Qualität zu achten, was auch bedeutet, sich auf die jeweils besondere Lebenswelt derjenigen einzulassen, die TeilnehmerInnen kunstvermittelnder Aktivitäten sind. Eine Orientierung an der Lebenswelt der Kinder und Jugendlichen und an deren Aneignungsprozessen von Welt ist gefragt.

Die Entwicklung von Wahrnehmung und Ausdrucksvermögen führt zu Ausbildung von ästhetischer Intelligenz. Denn nur wer seine eigene kulturelle Identität erkennt und stärkt, kann anderem gegenüber offen begegnen. Unterstützt wird eine aktivierende und motivierende Lernkultur, die Chance zur umfassenden Persönlichkeitsbildung, des lebensbegleitenden Lernens für LehrerInnen und KünstlerInnen. Lebendige Erfahrung von Kreativität in der Schule: Kunst hautnah erleben, Kompetenzen stärken, (mit) Freude lernen!

Betritt ein Künstler/eine Künstlerin eine Schulklasse, tritt er/sie damit in eine Gemeinschaft mit der ihr eigenen Gruppendynamik ein, in der auch der Lehrer/die Lehrerin eine bestimmte Rolle übernommen hat. Künstlerische Workshops verändern immer auch das soziale Verhalten innerhalb einer Klasse, sie können zu gesteigerter Teamfähigkeit, höherer Toleranz und zur Stärkung der Kommunikationsfähigkeit positiv beitragen. Eingefahrene Rollenmuster

werden durchbrochen, neue Allianzen gebildet und Schwächeren kann die Möglichkeit geboten werden, ihre bisher ungekannten Talente zu zeigen. Eine Klasse ist nach einem Workshop mit Sicherheit nicht mehr die, die sie einmal war. Doch auch die KünstlerInnen nehmen zumeist anregende Fragestellungen, ungewöhnliche Diskussionsbeiträge oder einfach schöne Momente mit. Und erobern sich dadurch auch neue Arbeitsfelder.

Bemerkbar ist der Trend, kunstvermittelnde Methoden besonders im schulischen Kontext einzusetzen, um soziale Kompetenzen der SchülerInnen zu entwickeln und zu stärken. Mit Improtheater soll z. B. das Gefühl der Zusammengehörigkeit in Klassen gefördert werden, mit Jonglieren werden die motorischen Fähigkeiten der Kinder gestärkt, mit Mitteln des Forumtheaters Themen wie Ausgrenzung, Mobbing oder Gewaltprävention angesprochen. Das bedeutet, dass sich theaterpädagogische und auch körperorientierte Angebote aus der Welt des Tanzes wunderbar dazu eignen, Kompetenzen und Stärken der TeilnehmerInnen herauszufiltern, zu unterstützen und zu stärken. Gleichzeitig aber eignen sich kunstvermittelnde Projekte auch dazu, das Bild eines Kindes im Kopf einer Lehrperson zu ändern. Die Möglichkeit, außerhalb regulärer Unterrichtsschemata sich in neuen Zusammenhängen darstellen zu können, ohne dabei bewertet zu werden, ermöglicht neue Sichtweisen und manchmal auch Aha-Effekte: Ein Kind kann Stärken haben, die sich im normalen Schulalltag nicht zeigen können. Dadurch können sich Welten ändern!

Ein kurzer Exkurs: In einer vom NPO-Institut 2006 durchgeführten Studie wurde den Auswirkungen solcher Kunstvermittlungsprojekte nachgespürt. Das Hauptziel der Studie war die Evaluation der Förderungstätigkeit von Kulturkontakt Austria im Rahmen der so genannten „Dialogveranstaltungen“ (DVA; KünstlerInnen treten gemeinsam mit SchülerInnen und LehrerInnen im schulischen Rahmen in einen kreativen Prozess, z. B. Workshop, Seminar, Projektwoche) unter Berücksichtigung der Schlüsselkompetenzen. In Anlehnung an die acht Schlüsselkompetenzen der Europäischen Kommission sollen u. a. folgende Kompetenzen bei den DVAs gefördert werden: Lernkompetenz, interpersonelle, interkulturelle und soziale Kompetenz sowie kulturelle Kompetenz. Insgesamt schaffen es die Dialogveranstaltungen laut dieser Studie sehr gut, die Schülerinnen und Schüler in ihrer Entwicklung zu unterstützen und zu fördern. Es wird ihnen auf spielerische Art und Weise geholfen „Lernen zu lernen“, ihre eigene Persönlichkeit zu erkunden, zu festigen und mit anderen zu interagieren. Außerdem wird ihnen Raum für

künstlerische Aktivitäten und Kreativität geboten. Die DVAs bereiten den SchülerInnen großteils Spaß und sind gut an die Bedürfnisse der Zielgruppe angepasst. Sie wecken das Interesse für Kunst und Kultur, schaffen Raum für Kreativität und Stolz auf Geschaffenes. Auch die KünstlerInnen fühlen sich in ihrer Rolle sehr wohl und sehen sowohl für die SchülerInnen wie auch für sich selbst einen hohen Nutzen. Sie verstehen die Bedürfnisse von Kindern und Jugendlichen besser und schöpfen Ideen für weitere Projekte. Sowohl die Abwicklung und Organisation der Dialogveranstaltung wie auch die Interaktion zwischen LehrerInnen, KünstlerInnen und Kulturkontakt Austria wird von den KünstlerInnen und den LehrerInnen positiv beurteilt.

*www.kulturkontakt.or.at*

---

## Partitur wie Partytour

*von Lena Wiesbauer*

Es war einmal vor langer Zeit – gegen Ende des 19. Jahrhunderts – da beschloss die Menschheit, dass die Kunstgattung Oper nicht nur den Erwachsenen, sondern auch den Kindern zugänglich gemacht werden sollte.

In dieser Zeit, als das Wünschen noch geholfen hat, gehörten Kinderoperen – sehr oft auf der Grundlage von Märchen – zum Repertoire vieler großer Opernhäuser. Zum einen, um das „Publikum von morgen“ zu gewinnen und zum anderen aus wirtschaftlichen Gründen, da diese Vorstellungen meist sehr gut besucht waren und es vielleicht schon damals „Finanzierungsherausforderungen“ im Kulturbetrieb gab.

Seit ungefähr 1950 wurde die Kinderoper sehr stark von anderen Musikrichtungen wie Jazz oder Popmusik beeinflusst, was zu Mischformen von Oper und Musical geführt hat. Außerdem tendierte man dazu, die Kinderoperproduktionen aus den Spielplänen auszuklammern und spezialisierten Ensembles und Institutionen zu überlassen. Oder man verlegte sie auf die Dachböden des Opernhauses und spielte die Oper „A1“...

Sehr oft kooperieren heutzutage die Kinderopermacher mit Schulen, Kindergärten und anderen Betreuungseinrichtungen – bemüht, die Defizite des immer seltener stattfindenden Musik-, Theater-, Kunst- und Bewegungsunterrichts an vielen Schulen auszugleichen und musikgeschichtliche Basiskenntnisse zu vermitteln. Oper ist ein Medium, das sich

durch seine besonders vielseitigen Ausdrucksformen ausgezeichnet und über sprachliche Grenzen hinweg vermittelt – perfekt also für multikulturelle Schulklassen. Der Schulalltag der Kinder, deren Ausdrucksformen ebenfalls vielseitig und deren Begeigerungsfähigkeit und Fantasie grenzenlos sind, bekommt auf einmal ganz andere Farben und Töne.

Isolde Schmidt-Reiter trifft die Beweggründe, zwischen Pädagogik und Musiktheater zu vermitteln, ganz gut mit dem Titel ihres Buchs *Kinderoper. Ästhetische Herausforderung und pädagogische Verpflichtung*. Auch wenn den Heranwachsenden die Pop-Rock-Szene und Musicals näher stehen als Oper, ist die Sorge unbegründet, dass sie sich dieser Gattung verschließen. Macht die Kinderoper den jungen Zuschauern interessante und kreative Angebote und nimmt sie als Zuschauer ernst, muss sie sich nicht verstecken.

Es war einmal vor nicht allzu langer Zeit – im Dezember 2007 – da begab es sich, dass im Theaterhaus Dschungel Wien die Wiener Taschenoper mit der Produktion *Eisenhans* Einzug hielt. Wie auch bei der letzten sehr erfolgreichen Inszenierung, *Das tapfere Schneiderlein*, diente für diese Kinderoper ein Märchen der Gebrüder Grimm als Vorlage. Helga Utz hatte sich der Worte und Dramaturgie, der Berliner Komponist Ali N. Askin der Noten und des musikalischen Konzepts und Jewgenij Sitochin der Bühne und Regie angenommen.

In jenem Dezember wurde weiters ein musiktheaterpädagogisches Pilotprojekt für die Wiener Taschenoper in Kooperation mit KulturKontakt Austria umgesetzt: zweistündige Einführungsworkshops für Schulklassen in Kombination mit der Eintrittskarte. Ziel ist es, Kindern im Alter von 6–11 Jahren einen kreativen Zugang zur Welt der Oper zu ermöglichen. Es geht dabei darum, mit den SchülerInnen so zu arbeiten, dass sie durch Spiele, Lieder, Rollenarbeit und Mittel der szenischen Interpretation neugierig auf diese Gattung gemacht werden. Somit geht es eigentlich nicht um ein Erarbeiten, sondern viel mehr um ein Erleben und Erfahren von Oper.

Auftakt des Workshops sind Fragen wie: „Wer weiß denn, was eine Oper ist?“ Zack – zehn Hände schnellen in die Höhe und es kommen Antworten wie: „Das ist so, wo die Leute laut singen und wo man sich schön anziehen muss“, „da gibt’s ganz viel Musik und Leute auf der Bühne“ oder „das ist so wie Theater, nur mit Singen und Tanzen halt“. Eine andere Frage: „Warum glaubt ihr, singen die in der Oper?“

Zack – wieder zehn Hände in der Höhe. „Weil’s ihnen Spaß macht!“, „weil sie müssen?!“ oder eine ganz pragmatische Sichtweise: „Na weil sie dafür Geld bekommen!“

Nach dieser kleinen Interview-Ouverture folgen zwei Stunden voller spielerischer, sinn(e)voller Entdeckung der Welt der Oper.

Gemeinsam wird ein einfaches Lied gelernt, in dem wichtige Ausdrücke wie *Sopran, Bass, Libretto* – „Cool, das klingt wie Libro“ – und *Partitur* – „Ha, ha, das klingt wie Partytour“ – vorkommen.

Das Lied wird traurig, lustig, fröhlich, wütend, laut oder leise gesungen, und den Kindern fallen immer mehr Möglichkeiten von Intonierungen und Emotionen ein. Sie sind *con fuoco* und Flamme dabei! „Können wir’s betrunken singen? Biiiiiiiiiteeee!“ Ein paar Kinder möchten sich als Dirigenten versuchen und zeigen ihren MitschülerInnen an, wie laut, leise oder wann sie überhaupt singen sollen. Achtung – jeder muss aufpassen, sonst werden andere Saiten aufgezo-gen.

Danach sind alle ganz Ohr! Die angehenden Opernkennerinnen und Opernexperten hören sich Auszüge aus Symphonien und Opernarien an. Sofort berichten sie, welches Instrument sie erkannt haben oder was ihnen zu den Arien einfällt. Bei über 20 Kindern ist es gar nicht so einfach, dass auch jeder und jede etwas sagen kann. „Die Frau klingt irgendwie nervös“, „wahrscheinlich ist sie verliebt und ihr Mann ist weggelaufen“ oder „vielleicht ist ihr Hamster gestorben“. Durch die Komposition wird sofort ein Gefühl vermittelt – was genau die Person in welcher Sprache auch immer singt, ist Nebensache. Die Kinder reagieren sofort auf die Stimmung der Musik, werden ruhig bei Bachs *Air* und fangen an zu tanzen und wippen bei Bizets *Ouverture von Carmen*.

Da es sie nicht mehr lange auf den Sesseln hält, können sich die jungen DarstellerInnen als Märchenfiguren durch den Raum bewegen. Wie geht ein König? Welche Gesten hat ein Riese? Wie bewegt sich eine Prinzessin?

Mit diesen Übungen werden die Kinder für die Geschichte von *Eisenhans* eingestimmt, die mit verteilten Rollen erzählt wird. Es braucht nur wenige Requisiten – die Fantasie der Kinder ist Kostüm genug. So erleben sie das Märchen, auf dem die Oper basiert, und können – wenn sie die Vorstellung besuchen – wie Detektive herausfinden, welche Unterschiede es zum Libretto der Oper *Eisenhans* gibt. „Was ist noch mal das Libretto?“ – „Die Geschichte von der Opeeeeeer!“ – „Und was ist eine Partitur?“ – „Die Noten von der Opeeeeeer!“

Zwei Stunden vergehen *prestissimo* – unmöglich, alle Aspekte der Oper zu besprechen. Aber die Kinder hatten Spaß; haben erlebt, dass diese Kunstgattung spannend, lustig und hautnah erfahren werden kann. Der Workshopvorhang fällt, manche summen noch das gelernte Lied vor sich hin, und wenn sie nicht gestorben sind, dann singen sie noch heute.

# Express Yourself

## Kunstvermittlung für Kinder. Ein Bericht aus der Praxis

von Simone Weis

Die Idee zu einem theaterpädagogischen Projekt an der breiten Basis, das Kindern aus unterschiedlichen Schultypen zeitgenössische und Sparten übergreifende Theaterkunst praktisch vermittelt, entstand aus eigenen Erfahrungen. In meiner langjährigen Tätigkeit als Theaterpädagogin für Kinder und Jugendliche im schulischen wie im Freizeitbereich, für Festivals und Theaterhäuser, stoße ich überwiegend auf ein veraltetes, begrenztes Theaterbild. Eine im Projekt hospitierte Studentin kommentierte in ihrem Bericht entsprechende Eindrücke, ebenso gespiegelt im schriftlichen Feedback von teilnehmenden Kindern des Döblinger Gymnasiums.

*„Die Tatsache, dass es sich im Projekt nicht um Sprechtheater handelte, war für viele Kinder anfangs überraschend. Ihr Blick auf die Vielfalt des Theaters erweiterte sich zunehmend, auch wenn es für den einen oder anderen schwierig war, sich auf die Improvisationen mit andern einzulassen.“*  
(Lisi Krenn)

*„Ich habe mir das Theater-Projekt ganz anders vorgestellt. Ich habe nicht geglaubt, dass es so lustig wird! Am interessantesten waren für mich die Standbilder, in denen wir Gefühle darstellten.“* (Ines, 2a)

Den TeilnehmerInnen sollte ein persönlicher Zugang sowie eine sensible Rezeption von moderner Theaterkunst mit seinen Crossover-Formen ermöglicht werden, dabei zielte ich bewusst auf die 10–13-Jährigen.

Die Altersgruppe passt in keine Kategorie. Noch Kind und schon jugendlich, befindet sie sich zwischen operativer Phase und formaler Operation. Langsam löst sich das Denken vom konkreten Tun und Erfahren, Interesse an Abstraktion und Verständnis von Gesetzmäßigkeiten wächst, Kommunikation ist Übungsfeld, soziale und gesellschaftliche Zusammenhänge werden hinterfragt. Auf der Suche nach eigenständiger Individualität tritt die Orientierung an familiären Bezugspersonen und Meinungen zurück.

Der ideale Zeitpunkt, um sich das für den Großteil der Kinder unbekanntes Kunsterlebnis Theater, über die ihm immanente inhaltliche Auseinandersetzung mit menschlichen Beziehungen zu erschließen. Persönlicher Ausdruck und Wirkung auf andere beschäftigen die 10–13-Jährigen stark und fungierten als Brücke zum Theater und seinen Ausdrucksmitteln.

Jede der 6 Arbeitsgruppen mit 12–16 Kindern wurde im Projektzeitraum März bis Juni durchgehend von einer beobachtenden Hospitantin begleitet, die auch Protokoll führte.

Das Projekt thematisierte zwischenmenschliche Begegnung und Kommunikation und zielte auch in Kunstvermittlung und Struktur auf Begegnung.

An drei aufeinander folgenden wöchentlichen Terminen wurden unter theaterpädagogischer Leitung (Simone Weis, Claudia Bühlmann) Verlauf und Prozess, Ursache und Wirkung in zwischenmenschlichen Begegnungen mit darstellerischen Mitteln untersucht.

Aufeinander aufbauend wurde anhand von Übungen und Spielen in der Gruppe und mit Partnern in kleinen Schritten der Prozess einer Begegnung zweier Menschen improvisatorisch umgesetzt. Im Zentrum stand dabei, die mimisch-gestischen Ausdrucksmöglichkeiten eigener Befindlichkeiten zu erweitern und ihre Wirkung zu reflektieren. Auch die Darstellung von Emotionen wurde erarbeitet und Einblick in dramaturgische Aspekte und Einsatz von Spannungselementen gegeben, stets durch Aufgreifen dessen, was die Schüler selbst entwickelten. Durch gemeinsame Reflexion nach jeder Übung wurde der Blick der SchülerInnen geschärft, sie zeigten sich immer redefreudiger.

In drei weiteren Doppelstunden besuchten die KünstlerInnen die Schulen und die Kinder begegneten in Impulsworkshops verschiedenen Sparten: Gerda Schorsch/Tanztheater, Christian Reiner/Stimm- und Sprachperformance, Nora Raetsch/Objektanimation.

*„Mich faszinierte bei den Impulsworkshops am meisten, wie sehr bereits 10-jährige Kinder gesellschaftliche Verhaltensnormen verinnerlicht haben und wie schwer es ihnen fiel, diese zu überwinden, z. B. komische Geräusche machen, sich ungewohnt zu bewegen oder gewöhnlichen Haushaltsgegenständen Leben einzuhauchen. Es hat sie anfangs verunsichert, all die Regeln, die sie im Laufe ihres Lebens angelernt haben, so einfach – aber dennoch kontrolliert – über Bord zu werfen. Vor allem Kindern sollte die Möglichkeit gegeben werden, kreative neue Ausdrucksmöglichkeiten erfahren und ausprobieren zu können – daher empfinde ich Projekte wie ‘Express Yourself’ als gut und wichtig.“* (Anna Hofmann)

In der nächsten Projektphase wählte sich jedes Kind eine Sparte aus. Unter theaterpädagogischer Begleitung fanden sich über Improvisationsarbeit Partner, die ihre kurze Szene bearbei-

teten und fixierten. Möglich waren dabei Partner mit gleichen oder verschiedenen Ausdrucksmitteln. In Vorbereitung auf die Aufführung wurde das Improvisieren mit dem gewählten Mittel in unterschiedlichen Partner- und Dreierkonstellationen weitertrainiert. Der 10. Arbeitstermin fand bereits auf der Bühne statt. Mit den Künstlern der entsprechenden Sparten wurden in Einzelproben die Kurzszenen überarbeitet.

Höhepunkt des Projektes *Express Yourself* war das öffentliche Theaterereignis am 22. Juni 2007 im Dschungel Wien – Theaterhaus für junges Publikum. In ca. 25-minütigen Präsentationsblöcken wurden parallel auf beiden Bühnen Kurzszenen und Improvisationen gezeigt. In den Pausen konnten die Säle wechselnd besucht werden.

Die über 80 Kinder aus verschiedenen Schulen und Bezirken begegneten einander zugleich als Akteure und Publikum, Theater als Ort von Begegnung und Kommunikation wurde erlebbar.

*„Erstaunt hat mich, das besonders bei Kindern, die anfangs immer wieder die Frage stellten, „Wofür braucht man das eigentlich?“; das Interesse für Theater geweckt wurde und auch hier bemerkbar eine persönliche Entwicklung stattgefunden hat und man sich für Neues öffnete. Interessant war, die Veränderung zu beobachten, die sich zwischen Proben und Aufführung ergab, denn das endgültige Bewusstsein des Auftretens und Darstellens schien sich direkt im Theater zu offenbaren. Neben der Aufregung, entwickelte sich eine immer größere Lust, unbedingt auf die Bühne zu gehen und frei Improvisiertes spielen zu können, auch bei denjenigen, die von vornherein sagten, das sie keine Extrasachen machen wollten. Ein weiterer Anreiz war sicherlich dadurch gegeben, wieder andere Schüler mit einer noch unbekanntem Spielart zu treffen. (Susanne Lässig)*

In einem spielerischen Projekt-Feedback aller Teilnehmer im Anschluss an die fast drei Stunden dauernden Darbietungen, meldeten die Kinder geschlossen zurück, sie hätten Lust, wieder ins Theater zu gehen. Bis auf Einzelne hatte es ihnen gefallen, selbst auf der Bühne vor Publikum zu spielen, andererseits fand der Großteil das Proben an einer festgelegten Szene am schwierigsten, die theaterpädagogische Einführungsphase und die Impulsworkshops der Künstler wurden durchgehend als sehr spannend eingestuft.

Die begeisterten Reaktionen des Publikums, auf die authentische Bühnenpräsenz und die meist wirklich interessanten und spontan gelungenen Improvisationen zwischen einander unbekanntem Spielpartnern erzeugten positive Reaktionen auch bei den Eltern, die dem Kunstvermittlungsprojekt

im Vorfeld skeptisch gegenüberstanden. Dankbar bin ich den engagierten LehrerInnen, die sich trotz langzeitiger Unterrichtsverluste und gegen schulorganisatorische Hürden auch auf Elternseite einsetzten mussten, obwohl die Teilnahme-kosten durch Unterstützung des Kulturamtes der Stadt Wien und KulturKontakt Austria, sowie dem Kooperationspartner Dschungel Wien gering ausfielen.

Für das Künstlerteam war die Begegnung mit den TeilnehmerInnen Ausgangspunkt für den Research-Prozess *Klein und Groß* gemeinsam mit ausgewählten Kindern, der unter meiner Regie in eine Stückentwicklung führte mit Uraufführung von *Generation Express* im Januar 2008.

---

## TaO! Theater am Ortweinplatz

### Theater für ein junges Publikum und Theaterpädagogisches Zentrum

von Manfred Weissensteiner

Theater als menschliche Fähigkeit, sich selbst im Handeln zu betrachten, ist vor allem für junge Menschen, die Identitäten erst erfinden müssen, von großer Wichtigkeit.

An diesem Punkt möchte das TaO! ansetzen.

1. als Theaterpädagogisches Zentrum, in dem es für etwa 180 Kinder und Jugendliche in den wöchentlich stattfindenden Theaterkursen die Möglichkeit gibt, durch das Spiel Identitäten und Realitäten aktiv zu verhandeln und in dem es ein umfangreiches theaterpädagogisches Vermittlungsprogramm gibt;
2. als professionelles Theater für junges Publikum, in dem das TaO! Theateraufführungen anbietet, die junge ZuschauerInnen anregen, Lebenswelten zu reflektieren;
3. als Plattform für junge KünstlerInnen, in dem sich das TaO! als Umschlagplatz jugendlicher Kreativität, Schaffensfreude und jugendlichen Tatendrangs versteht, als Werkstatt zur Erarbeitung anspruchsvoller, innovativer Projekte in Kooperation mit erfahrenen TheatermacherInnen und KünstlerInnen.

Alle drei Schwerpunkte stehen nicht für sich allein, sondern ergänzen sich und greifen ineinander über. Im Folgenden soll

besonders der theaterpädagogische Bereich und die Vermittlungsarbeit beschrieben werden.

### **Kernstück des TaO!: die Theaterkurse**

Die Subjektbildung durch Kunst und die Bildung zur Kunst ist Fokus der Theaterkurse des TaO!. Wöchentlich werden zwölf altersspezifische Kursgruppen abgehalten, die sich als Werkstätten verstehen, in denen Kinder und Jugendliche ausgebildete TheaterpädagogInnen und SchauspielerInnen sowie fachspezifische ReferentInnen aufeinander treffen. Theaterpädagogische Arbeit als Methode, um kindlicher Kreativität und Authentizität Raum zu geben, um soziale Kompetenzen spielerisch zu verhandeln, aber auch um ästhetisch zu bilden. Dem künstlerischen Produkt wird also – neben Training und sozialen Kompetenzen – ein großer Stellenwert eingeräumt, der sich in der Erarbeitung einer jährlichen Kursproduktion jeder Theatergruppe manifestiert. Diese Theaterkurse sind auch als Ausbildungsstätte zu verstehen, die talentierten jugendlichen TeilnehmerInnen die Möglichkeit gibt, an TaO!-Eigenproduktionen mitzuwirken.

### **Schwerpunktprojekt *Das wilde Kind***

Talentierte KursteilnehmerInnen der TaO!-Theaterschule wird ein Format geboten, in dem sie sich künstlerisch mit einem speziellen Thema auseinandersetzen. Unter der Leitung von vier TheaterpädagogInnen bzw. SchauspielerInnen werden 35 Jugendliche in zwei Werkgruppen eine Theaterproduktion erarbeiten, die Themen wie Zivilisation, Gesellschaft, Kultur und Wildheit zum Inhalt hat. Die jungen SchauspielerInnen werden sich mit unterschiedlichem textlichem und filmischem Material auseinandersetzen. Die historische Figur Kaspar Hauser ist dabei ebenso Inspirationsquelle wie Handkes Sprechstück *Kaspar*. Premiere: 15. Jänner 2008.

### **Theatervermittlung an Schulen**

Ausgehend von der Bildungsbedeutung des Theaters legt das TaO! einen Schwerpunkt seiner Arbeit auf die Vermittlung von Kunst, auf die „ästhetische Alphabetisierung“. Dafür bietet das TaO! unterschiedliche Angebote für Schulen, SchülerInnen wie auch LehrerInnen.

Zum einen besteht für Schulklassen die Möglichkeit auf nachbereitende Gespräche mit SchauspielerInnen bzw. RegisseurInnen im Anschluss an die Theateraufführungen.

Auch kommt das TaO! in Schulen und bietet dort in Klassen vor- sowie nachbereitende Workshops zu aktuellen Aufführungen an. Die SchülerInnen sollen dabei, in spielerischer und reflexiver Auseinandersetzung mit der Aufführung, Verständnis für die Zeichenpraxis des Theaters entwickeln.

Weiters bietet das TaO! spezielle theaterpädagogische Workshops an, bei denen ein/e ReferentIn zu einem speziellen Thema mit Schulklassen arbeitet. Im Workshop *Who is Who* beispielsweise wird theaterpädagogisch das Thema Gemeinschaft verhandelt.

Das TaO! ist auch offenes Haus für Schulschauspielgruppen. Diese haben zum einen die Möglichkeit, ihre Produktionen zu präsentieren und zum anderen, ReferentInnen für die Erarbeitung von Schulproduktionen beratend zuzuziehen.

Auch werden Wettbewerbe für Schulen ausgeschrieben, bei denen Schulklassen angeregt werden, sich mit bestimmten theatralen Kleinformaten, beispielsweise der Ballade, auseinanderzusetzen und Beiträge einzureichen, die dann im TaO! präsentiert und prämiert werden.

Ein weiterer Schwerpunkt ist das Projekt *Achterbahn*, zu dem Schulschauspielgruppen ins TaO! geladen werden. Ziel dieser Schulschauspielbegegnungen ist, Gruppen aus der Steiermark die Möglichkeit zu geben, sich gegenseitig Produktionen zu präsentieren und diese mit anderen zu reflektieren, also Bühne und inhaltlichen Austausch zu ermöglichen. Zusätzlich können während dieser Zeit Workshops, abgestimmt auf die Bedürfnisse und Interessen der einzelnen Gruppen, besucht werden. Projektzeitraum: Juni 2008.

### **Weiterbildung**

Die ästhetische Bildung, die Subjektbildung durch Kunst, durch die Ausbildung der Sinne ist in vielen Berufen – vor allem im sozialen Feld – gefragt. Um dieser Nachfrage gerecht zu werden, wurde vom TaO! ein berufsbegleitender Lehrgang entwickelt, der bereits zweimal durchgeführt wurde. Zielgruppe des Lehrgangs sind Personen, die im Schul-, Freizeit- oder Sozialbereich bzw. Amateurtheaterbereich mit Gruppen arbeiten. In drei Semestern wird Basistraining Theater (Körper, Stimme, Bewegung), Grundlagen des szenischen Spiels sowie Projektplanung, Projektorganisation und Dramaturgie vermittelt.

Zur Zeit bietet das TaO! Fort- und Weiterbildungen für PädagogInnen an. Im Workshop *Kraftwerk* beispielsweise erlernen PädagogInnen theaterpädagogische Übungen, die speziell im Unterricht, aber auch im KollegInnenkontext angewendet werden können. Gemeinsam sollen dabei spielerisch persönliche Fähigkeiten weiterentwickelt und Kraft für die eigene Arbeit getankt werden.

Ein viersemestriger theaterpädagogischer Lehrgang speziell ausgerichtet für PädagogInnen ist für 2008/2009 in Planung.

# Vermittlung von zeitgenössischem Tanz an Österreichs Schulen und Bildungsinstitutionen

von Saskia Hölbling

Die Wahrnehmung des zeitgenössischen Tanzes in der Öffentlichkeit ist in den letzten Jahren stark gestiegen. Dennoch ist der zeitgenössische Tanz als Kunst- und Kulturform an Österreichs Schulen und Bildungsinstitutionen im Unterricht überhaupt nicht präsent – Tanz wird immer noch primär mit Fitness oder glitzernden Showeinlagen assoziiert.

Ich denke, es ist an der Zeit, dem zeitgenössischen Tanz seinen Stellenwert einzuräumen – wie Musik und bildnerischer Erziehung, die zumindest eine Basisverankerung an den Schulen haben.

## Fächerübergreifendes Potenzial

In der Erarbeitung von zeitgenössischen Choreografien ist die Recherche „zum Thema“ nicht wegzudenken vom Entstehungsprozess einer Performance. Diese Recherchen tauchen in ganz unterschiedliche Gefilde, um den Prozess auf multiplen Ebenen zu bereichern und natürlich auch, um notwendige Referenzen als Kommunikationsebene zu schaffen.

Eine wunderbare Gelegenheit, den zeitgenössischen Tanz fächerübergreifend zu sehen und zu diskutieren – nicht nur im Rahmen musischer Fächer wie Musik, bildender Kunst, Literatur, Philosophie, sondern durchaus auch in naturwissenschaftlichen, sozialwissenschaftlichen und multimedialen Bereichen.

## Zeitgenössischer Tanz begeistert SchülerInnen

DANS.KIAS hat mit viel Engagement immer wieder versucht, Zeitgenössischen Tanz an Schulen zu vermitteln – wobei sich herausgestellt hat, dass es ein sehr schwieriges Unterfangen ist als Company an Schulen heranzutreten. Immerhin konnte DANS.KIAS Kooperationen mit den Schulen in der Hegelgasse und in der Greiseneckergasse umsetzen. In beiden Fällen haben die SchülerInnen große Begeisterung und Faszination am zeitgenössischen Tanz entwickelt.

Im Gegensatz zu Österreich haben in Frankreich schon SchülerInnen und StudentInnen die Möglichkeit, sich mit dem zeitgenössischen Tanz auseinanderzusetzen. Die französische Kulturpolitik schreibt sämtlichen kulturellen Ein-

richtungen vor, die Öffentlichkeit zu sensibilisieren und den Dialog aktiv zu suchen. Eigenes Personal unter der Bezeichnung „relations avec le public“ kümmert sich ausschließlich um Kooperationen mit Bildungseinrichtungen. Im Auftrag der „relations avec le public“ war ich in Frankreich bereits mehrmals eingeladen, Workshops und Lectures zu halten.

Basierend auf diesen Erfahrungen entstand die Idee, diese Vermittlungsarbeit auf breiter Ebene auch in Österreich voranzutreiben.

In diesem Sinn hat DANS.KIAS 2006 eine Dokumentation auf DVD mit dem Namen DANS.KIAS.DOC produziert. Die Dokumentation zeigt künstlerische Entwicklungsprozesse des Ensembles, Probensituationen, Ausschnitte aus Performances, Gespräche hinter den Kulissen, Publikumsreaktionen und Tourneemomente.

Eine derartige Dokumentation gab es bislang in Österreich nicht. Dieser Film bietet sich an, an Schulen gezeigt zu werden und in Kombination mit Diskussionen, Workshops oder Stückbesuchen die Begegnung zwischen SchülerInnen und KünstlerInnen zu ermöglichen.

---

## Wiesenquadrat

**Ein Projekt an der Schnittstelle von Gesundheitsförderung und Kunstvermittlung nach einem Konzept von Aurelia Staub**

von Aurelia Staub

Die Mitglieder von konnex und 24 Lehrerinnen mit ihren Volksschulklassen haben während des Schuljahres 06/07 gemeinsam zu den Themen Bewegung, Körperwahrnehmung und Ausdruck gearbeitet.

Und weil es gar nicht einfach ist, Projekte, die längerfristig gedacht sind, an Schulen zu realisieren und weil der Wunsch da war, dass es den Schulen nur wenig kosten darf, damit alle es sich leisten können haben wir *nicht aufgegeben*, über ein Jahr gesucht, Anträge geschrieben, Budgets erstellt, Gespräche geführt, Ideen erklärt, Ziele formuliert, nachtelefoniert und schlussendlich eine ganze Gruppe von Förderern gefunden, durch deren Unterstützung dieses Jahresprojekt überhaupt möglich wurde:

Fonds Gesundes Österreich, Sucht- und Drogenkoordination Wien, bm:bwk, WienKultur, KulturKontakt Aus-

tria, bst (Bereichsleitung für Strukturentwicklung Wien) und WieNGS (Wiener Netzwerk Gesundheitsfördernder Schulen)

Nun ist das Projekt erfolgreich abgeschlossen, das Interesse an einer Fortsetzung ist vorhanden, die Finanzierung leider nur teilweise geklärt ... ich habe ein paar Ansuchen geschrieben, ich bin in den üblichen Warteschlangen, Sackgassen und bei „Wir sind leider nicht zuständig“ gelandet und weiß nicht, ob ich es einfach akzeptieren soll oder ob ich die Kraft investiere, noch einmal *laut zu schreien*.

Jedenfalls haben wir *wiesenquadrat – die Fortsetzung* auch ohne ausreichende Unterstützung einfach einmal ganz still begonnen.

## Projekttablauf Schuljahr 06/07

### I Einstiegsseminar für LehrerInnen

Wir setzten bei den LehrerInnen an, wollten ihnen Mut machen, der Bewegung einen ganzheitlichen Platz im schulischen Rahmen zu geben. Wenn sie gewisse Übungen und Improvisationsansätze erst einmal selber erprobt haben – so meine persönliche Erfahrung –, trauen sie sich eher, dasselbe mit den SchülerInnen auszuprobieren und sind mitunter verblüfft, mit welcher Offenheit sich Kinder auf diese Bewegungsaufgaben einlassen können, wenn ihnen die Möglichkeit dazu gegeben wird.

### II Workshops in den Schulen

In einem zweiten Schritt wurden die Kinder, die bis zu diesem Zeitpunkt durch ihre LehrerInnen Bewegungsimpulse erhalten hatten, von professionellen Tanzschaffenden besucht, die zuerst als WorkshopleiterInnen in die Schule kamen und mit den Klassen praktisch arbeiteten und bei ihrem nächsten Besuch als KünstlerInnen in einer Tanztheater-Aufführung erlebt werden konnten.

### III Aufführung von konnex an der Schule

Dieser Teilaspekt unterscheidet das Projekt von üblichen Workshopangeboten. Die Erweiterung um die Komponente „Tanztheater mit einem professionellen Ensemble“ gibt den ZuschauerInnen die Gelegenheit zu sehen, wie TänzerInnen miteinander kommunizieren und Bilder, Geschichten und Assoziationen entstehen. Sie erleben dadurch die Bewegung aus einer anderen Perspektive. Im Anschluss an die Tanztheatervorstellung hatten die Kinder die Möglichkeit, mit den DarstellerInnen zu diskutieren und danach in einem weiteren Workshop selber mit Bewegung und Ausdruck zu experimentieren.

### IV Auffrischungen für die LehrerInnen

Für die LehrerInnen gab es übers Jahr verteilt drei weitere Abendseminare, um Gelerntes zu vertiefen, Neues kennen zu lernen und im Austausch mit anderen Fragen und Anregungen zu diskutieren.

### V Evaluation

Werner Bechter und Sabine Kratochwil haben das Projekt begleitet und wissenschaftlich evaluiert.

Zielsetzung des Projektes war es, die Wahrnehmung für den eigenen Körper zu schärfen, den Blick von äußeren Bildern auf inneres Erleben zu führen und dem kinästhetischen Sinn einen bewussten Platz im Kreise der menschlichen Sinne einzuräumen.

*„Selbstwahrnehmung setzt die Kenntnis des eigenen Charakters, seiner Stärken und Schwächen, seiner Vorlieben und Abneigungen voraus. Sie gilt als Voraussetzung, um Einfühlungsvermögen (Empathie) für andere zu entwickeln, erfolgreich (effektiv) mit der Umwelt zu kommunizieren und Beziehungen einzugehen. Darüber hinaus hilft eine gut entwickelte Selbstwahrnehmung, Stressoren frühzeitig zu erkennen, und ermöglicht so die Aktivierung von Bewältigungsstrategien. (WHO, 1994, Life skills education in schools)*

Ein weiteres Ziel bestand darin, professionelles Tanztheater an die Schule zu bringen und dadurch Kindern, die selten die Möglichkeit bekommen, ein Theater zu besuchen, eine Gelegenheit zu geben, diese Kunstform kennen zu lernen. Einige Fragen von Kindern aus der VS-Schöpfwerk nach dem Besuch von konnex:

*„Wie heißt das, was ihr da macht? Das möchte ich nämlich auch einmal werden.“*

*„Wann kommt ihr wieder?“*

*„Das war der schönste Tag in meinem Leben.“*

Eine Dokumentation auf DVD gibt Einblick in die verschiedenen Arbeitsfelder und macht deutlich, warum kontinuierliche Bewegungsarbeit mit Kindern in der Diskussion um die Schule der Zukunft ernst genommen werden sollte. Bei Interesse kann die DVD direkt über konnex bestellt werden (office@konnexwien.at) [www.konnexwien.at](http://www.konnexwien.at)



# Theater erfahren

## Theaterpädagogik und Vermittlungsangebote als wichtige Bestandteile der künstlerischen Arbeit im Dschungel Wien – Theaterhaus für junges Publikum

von Gerhard Breitwieser

### theaterpädagogische Vermittlungsangebote

Ein Hauptaugenmerk legt Dschungel Wien auf die theaterpädagogischen Vermittlungsangebote sowohl für ein öffentliches Publikum als auch im Speziellen für pädagogische Einrichtungen. Letzteres setzt sich u. a. aus folgenden Angeboten zusammen: Stück-Vor- bzw. Nachbereitungen und Begleitmaterial zur jeweiligen Produktion – wie Stück-CD mit Bildmaterial und Mitschnitten, Auszüge vom Stücktext, theaterpraktische Übungen, weiterführende Sekundärliteratur oder auch Biografien der AkteurInnen. Außerdem finden KünstlerInnengespräche sowie Backstageführungen durch das Theaterhaus und spezielle Workshops für SchülerInnen statt. Präsentiert wird die vielfältige Palette der theaterpädagogischen Vermittlung gemeinsam mit den aktuellen Produktionen der Saison in der dreimal jährlich stattfindenden Teachers Lounge für PädagogInnen. Die Teachers Lounge wurde letztes Jahr um die Veranstaltungen *Kindergärten im Dschungel Wien* erweitert, einem Informationsabend zu aktuellen Produktionen für die ganz kleinen BesucherInnen.

### Schnittstelle von Schule und Theater

Klares Ziel der Vermittlungsarbeit ist es, die Schnittstelle von Schule und Theater gemeinsam mit den PädagogInnen zu verbessern bzw. zu intensivieren, zudem auch stets neue Wege zu finden und neue Impulse aufzunehmen. Schlagworte wie „Schule und Theater im Kontakt“, „Theater erleben“, „Gemeinsam entdecken“, „Räume öffnen“, „Einblicke gewinnen“, „Projekte entwickeln“, „Theater erfahren“ treten dabei in den Vordergrund.

Die theaterpädagogische Nachbereitung in Form von Workshops zum Beispiel ermöglicht dem jungen Publikum eine neue Sicht der Dinge. So geben erfahrene TheaterpädagogInnen nicht nur Fragen wie „Was hat euch gefallen?“ oder „Was nicht?“ genügend Raum bzw. den entsprechenden Rahmen, um besprochen zu werden, sondern auch den Blick auf unterschiedlichste Betrachtungen der Inszenierung – z. B. Sprache, Licht, Ton, Musik, Kostüme – frei.

Insbesondere in den Sommer- wie auch Semesterferien verstärkt Dschungel Wien sein Workshopprogramm für Kinder und Jugendliche unterschiedlichen Alters. Im Februar 2008

startet z. B. erstmalig die Winterakademie, eine Kooperation mit dem Theater an der Parkaue (Berlin) sowie Tiyatrotem (Istanbul) unter dem Motto „Sagen wir, wir setzen über“. Kinder und Jugendliche von acht bis zwanzig Jahren arbeiten eine Woche lang in unterschiedlichsten Laboren mit KünstlerInnen aus den Genres Tanz, Musik, Neue Medien, Video und Theater zusammen. Die Ergebnisse werden am Samstag, dem 16. Februar, um 14 Uhr öffentlich im Dschungel Wien präsentiert. Das Spezielle an der Winterakademie ist weiters, dass ein internationaler Austausch ermöglicht wird, so werden interessierte Jugendliche aus Österreich auch zu den jeweiligen Laboren in Berlin wie auch in Istanbul entsandt.

Aber nicht nur für junges Publikum bietet Dschungel Wien ein spezielles Workshop-Angebot. Zusätzlich finden sich Workshops und Seminare für PädagogInnen auf dem Spielplan wieder, die dem Theater als unmittelbares, gegenwärtiges Erlebnis, das im Moment des Erlebens stattfindet, nachgehen. Denn Theater passiert immer im Augenblick, Theater packt uns, entführt uns in eine andere Welt und lässt uns an einem Abenteuer teilhaben.

### Von Dschungel-Akademie und „Kinder und Jugendliche on stage“

Ein Vermittlungsangebot der besonderen Art stellt die Dschungel-Akademie dar: Seit einem Jahr bekommen Studierende und andere interessierte Personen mit der Dschungel-Akademie einen intensiven Einblick in die darstellende Kunst für junges Publikum. Verschiedene Genres, Zugänge, Arbeits- und Sichtweisen werden vorgestellt, diskutiert und praktisch erlebt – in Ringvorlesungen, Vorträgen, Podiumsdiskussionen, Proben- und natürlich Vorstellungsbesuchen. Für Studierende der Theater-, Film- und Medienwissenschaft besteht übrigens die Möglichkeit der universitären Anrechnung. Die Anmeldung für das Sommersemester 2008 läuft noch bis 13. März (Anmeldung und Informationen unter [akademie@dschungelwien.at](mailto:akademie@dschungelwien.at)).

In Koproduktionen von Dschungel Wien mit heimischen oder internationalen KünstlerInnen stehen auch Kinder und Jugendliche auf der Bühne. Seit der Eröffnung des Theaterhauses für junges Publikum zeichnen sich diesbezüglich drei Schienen ab: von Corinne Eckenstein (Theater Foxfire) über Karl Wozek (theater.wozek & Kinder des Februar) bis hin zu einer speziellen Tanzschiene. Letztere erstreckt sich von der gefeierten internationalen Koproduktion *Brief* (Choreografie: Yves Thuwis) über Isabel M. Nowak (Tanztheater Springschuh) bis hin zur aktuellen homunculus-Uraufführung *Fight Night*, die am 4. April um 19:30 Uhr ihre Premiere im Dschungel Wien feiert. Unter professioneller Regie und ebensolchen

Bedingungen bringen die jungen DarstellerInnen ihre Stärken – Identifikation des Zielpublikums, Authentizität etc. – in die Produktionen ein und lernen selbst nicht nur als SchauspielerInnen oder TänzerInnen dazu, sondern auch einen neuen Blick, ein neues Sehen, wenn sie in Zukunft Vorstellungen besuchen. So beteiligten sich SchülerInnen der fünften bis siebten Klasse des Gymnasiums Rahlgasse an dem multimedialen Stationentheater *komA* unter der Regie von Volker Schmidt, das dem Phänomen Amoklauf auf den Grund geht und für den diesjährigen *STELLA 08 – Darstellender.Kunst. Preis für junges Publikum* nominiert ist. Die SchülerInnen nahmen zuvor ein Jahr lang an einem Schauspielworkshop mit dem Regisseur Georg Staudacher teil.

Abschließend ist die Ensembleproduktion *Generation Express* zu erwähnen, in der unter der Regie der Regisseurin und Theaterpädagogin Simone Weis zwölfjährige Kinder, die aus einem theaterpädagogischen Projekt ausgewählt wurden, mit KünstlerInnen aus den Sparten Tanztheater, Stimm- und Sprachperformance sowie Objekttheater agieren. In der Begegnung über die künstlerischen Ausdrucksmittel entwickelte sich ein Stück über Möglichkeiten, Grenzen und Besonderheiten im Verhältnis zwischen Groß und Klein. Dieses spiegelt in einer berührenden Vision die Problematik des gesellschaftlichen Neben- und Miteinander von Erwachsenen und Kindern wider.

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

---

## Theaterpädagogik und Kunstvermittlung am Vorarlberger Landestheater Bregenz

von Brigitte Walk

Seit der Umwandlung des Vorarlberger Landestheaters VLT von einer Privatbühne in ein Landestheater 1999 und der Bestellung eines Intendanten ist auch in Bregenz der Normalzustand eines Landestheaters mit einem Kultur- und Bildungsauftrag eingetreten. Von Anbeginn wollte der Intendant Harald N. Petermichl die Kunstvermittlung als wesentliches konstituierendes Element eines solchen öffentlichen Hauses einbringen, er musste die Mittel für eine Teilzeitstelle allerdings selbst aus dem Budget freimachen.

Seit 2001 gibt es diese Vermittlungsarbeit, seit 2007 nun im Jobsharing mit zwei Theaterpädagoginnen besetzt als eine ganze Stelle. Im Zentrum steht die Kunstvermittlung der am Haus produzierten Inszenierungen, das Angebot, vorwiegend an Schulen, sich mit dem Medium Theater möglichst partizipativ auseinanderzusetzen. Wir bieten zu allen Stücken ein Vermittlungsangebot, erarbeiten aber für bestimmte Inszenierungen größere und weitreichendere Angebote. Ein Landestheater spielt den gesamten Kanon der Theaterliteratur von der Antike bis zur Gegenwart, inszeniert in zeitgenössischer Ästhetik mit KünstlerInnen aus dem gesamten Reizenetzwerk der deutschsprachigen Theater und ist somit ein idealer Ort, um einen umfassenden Einblick in Theaterschaffen zu geben und dem Anspruch kultureller Bildung gerecht zu werden. Kinder und Jugendliche haben ein Recht auf Kunst und auf Zugang zu Kunst, besonders auch zur professionellen Erwachsenenkunst.

Das Vermittlungsprogramm umfasst unterschiedliche Module. Materialmappen, Vorbereitungen in der Schule, Hausführungen und Probenbesuche, thematische Workshops nach den Aufführungen an der Schule und Einführungsgespräche sind das Grundangebot. Gerne lassen wir auch in die Werkstätten schauen, zu Themen des Bühnenbilds praktisch arbeiten oder geben Anleitungen und Begleitung zum reflexiven Schreiben und Verfassen von Kritiken. Zur aktuellen Inszenierung von *Die Räuber* von Friedrich Schiller kann ein Nachbereitungsworkshop – kostenlos – gebucht werden zum Thema „Rebellion“, in dem dem Thema nachgegangen wird

mit Blick auf die gesehene Inszenierung, auf die Historie, mit der Suche nach eigener Erfahrung.

Für Jugendliche ab 14 Jahren wird keine spezielle Inszenierung angeboten, sie werden möglichst an ein zeitgenössisches (Erwachsenen-)Stück herangeführt, das auch ihre Lebenswelt reflektieren könnte wie *norway. today* von Igor Boursima, *girlsnightout* von Gesine Danckwart, *die kopien* von Caryl Churchill etc. Wir vermitteln lieber sprachlich anspruchsvolle und dankbare Stücke mit ausgeprägter zeitgenössischer Ästhetik als pädagogisch orientierte Inszenierungen. Uns ist die ästhetische Bildung die schlüssigere.

Dies gilt auch für die Inszenierungen für Kinder ab 6 Jahren, die zumeist Klassenzimmerstücke sind, die an jeden Ort fahren und in jeder Schule für alle Kinder gezeigt werden, wobei dem frohen Abwechslungscharakter zwischen zwei Schularbeiten ebenfalls durch ein Vermittlungsprogramm entgegengewirkt werden soll, damit sich die Kinder einstimmen können und das Theater schon spürbar ist, bevor der Schauspieler zu spielen beginnt. Für 10-14-Jährige wird im selben Modus im Klassenzimmer gespielt.

Weitere Angebote sind Lehrerfortbildungen, sowie ein Schultheatercoaching, das LehrerInnen bei Inszenierungen in der Schule begleitet und berät.

Im Freizeitbereich bieten wir jeden Sonntag Programm auf der Probebühne mit Kinderlesung, Vorstellungen der Klassenzimmerstücke oder Gastspielen und thematischen Workshops. Workshopprojekte, Berufsinformationstage, Begleitung von PraktikantInnen, Familientage und Spielclubs runden das Programm ab.

Es gelingt der Zugang zu den Kindern und Jugendlichen aller Schulen sehr gut, auch zu Lehrlingen über die Professionalität und die Handwerklichkeit des Theaters. Die Schwierigkeiten sind im organisatorischen Bereich, beim Vertrauen, das LehrerInnen oft erst aufbauen müssen zum Medium und zur Kunstform Theater und nicht zuletzt natürlich auch am Theater selbst, wo die Pädagoginnen oft in Abläufe hineinwollen, die dem Prozess dienen und deswegen unsicheres Terrain sind, ausfallen können, emotional besetzt sind.

Die sehnsuchtsvolle Vision gehört einem eigenen Theater für junges Publikum am Vorarlberger Landestheater, einem Kunst- und Kompetenzzentrum für Theater als Kunstform, als Medium zum Selberspielen und als Forschungsraum.

Kontakt: [theaterpaedagogik@landestheater.org](mailto:theaterpaedagogik@landestheater.org)

[www.landestheater.org](http://www.landestheater.org)

*Wir vermitteln lieber sprachlich anspruchsvolle und dankbare Stücke mit ausgeprägter zeitgenössischer Ästhetik als pädagogisch orientierte Inszenierungen.*

# service

## Intern

### Wir begrüßen unsere neuen

#### Mitglieder

Mag. Leopold Richter, Wien; Stefan Lirsch (man(n) wird mensch, poolover), Wien; Marie-Theres Preitschopf (Rosengewitter), Wien; Karoline Gans, Wien; Elmar Hanke (Wientheater), Wien; Uschi Nocchieri (DIE 2), Wien; Doris Hintsteiner, Wien; Lisa Schmidt (maria-magdalena), Kottlingbrunn

---

## News

### Kindertheater des Monats

Das Dachtheater wurde zum Kindertheater des Monats in Schleswig-Holstein 2008 (D) mit der Inszenierung *Krokodilstränen* ausgewählt. Im September wird *Krokodilstränen* an 20 Tagen in 20 unterschiedlichen Theatern und Kultureinrichtungen Schleswig-Holsteins touren.

### Anerkennungspreis des Landes Oberösterreich

Den mit 1.500 Euro dotierten Anerkennungspreis des Landes Oberösterreich erhält die *bühne04 – Theater für Toleranz*. *bühne04* (Cornelia Metschitzer, Rudi Mühllehner, Bernhard Mayer) produziert und spielt seit drei Jahren Theater für Erwachsene, Jugendliche und Kinder im Kulturzentrum Hof. Mit der Anerkennung für das Theater will Oberösterreich einen weiteren Akzent in seiner Kulturpolitik setzen: neue Projekte der Freien Szene zu fördern und damit zu ermöglichen.

### Würdigungspreis für Kunst im sozialen Raum

InterACT, der Werkstatt für Theater und Soziokultur aus Graz, wurde in Anerkennung für ihre langjährige partizipative Kunst- und Kulturarbeit der vom Kunstministerium ausgeschriebene Würdigungspreis für Projekte der Kunst im sozialen Raum 2007 verliehen. Der Preis ist mit 11.000 Euro dotiert und wurde am 14. Dezember 2007 durch Bundesministerin Dr. Claudia Schmied überreicht.

## Aus der Szene

### Stella 2008 – die Nominierungen

Nominiert sind in der Hauptkategorie (herausragendste Produktion für Kinder/Jugendliche und darstellerische Einzelleistung) und in den Nebenkategorien (herausragendste Einzelleistung/Konzept): *Es eh ix*, 8+, Theater FOX-FIRE; *Dreierlei*, 3+, Pete Belcher; *Ein Schaf fürs Leben*, 4+, Mundwerk; *Hin & her*, 1,5+, Toihaus; *Catapult*, 7+, Justus Neumann; *Kabale und Liebe*, 14+, Mundwerk & TaO!; *Dreier ohne Simone*, 15+, Dschungel Wien; *Vermutungen über Aisha*, 13+, theater ISKRA; *Kohlhaas*, 13+, u/hof Linz; *Candite oder der Optimismus*, 15+, u/hof Linz; *Wanze II*, 9+ u/hof Linz; *komA*, 16+, New Space Company & Dschungel Wien.

Die Produktionen werden im Rahmen des Frischwind-Festivals (16.–19. April) in Wien gezeigt. Die sechs Stella-Preise werden im Rahmen einer Gala am Samstag, den 19. April 2008, um 20:30 Uhr vergeben.

# Ausschreibungen

## ARGEkultur-Kurztheaterfestival mp30

*Einreichfrist: 29.02.2008*

mp30 – das sind jeweils 30 Minuten Spiel- und 30 Minuten Aufbauzeit für jede Form von Theater, die in unseren beiden Veranstaltungsräumen (im Saal für 250, im Studio für 100 ZuschauerInnen) präsentiert werden.

Formate wie Kurzstücke, szenische Lesungen, Dramolette, Improvisationen, work in progress, Theatertrailer, Figuren-/Puppentheater, Fragmente, Werkschauen und/oder Stückauschnitte werden wieder im Rahmen eines kleinen Theatermarathons in einfachem Bühnensetting am Freitag, den 16. Mai, und/oder Samstag, den 17. Mai 2008, in der ARGEkultur Salzburg zur Aufführung kommen.

Freie Theater, Theater- und Performancegruppen in Österreich und Süddeutschland sind dazu aufgerufen, sich an dem Festival zu beteiligen, um im Mai 2008 in Salzburg die Vielfältigkeit und Lebendigkeit der freien Szene darzustellen.

*Einreichungen und Infos:*

*Nicole Thiele*

*ARGEkultur-Gelände Salzburg*

*Josef-Preis-Allee 16, 5020 Salzburg*

*projektmanagement@argekultur.at*

*www.argekultur.at*

## LINZimpULS

### The Day after – Linz 2010

*Einreichfrist: 29.02.2008*

Die Stadt Linz schreibt das Förderprogramm LINZimpULS 2008 in der Höhe von 72.000 Euro aus. LINZimpULS unterstützt freie KünstlerInnen, Kultur-

schaffende und die freie Szene in Linz. Er verdeutlicht deren Potenzial und Wirkung auf das Linzer Kunst- und Kulturgeschehen und trägt damit zur nachhaltigen Stärkung dieses Bereichs bei.

*Kontakt, Infos, Bewerbungsbogen:*

*helmut.haas@mag.linz.at*

*gerda.forstner@mag.linz.at*

*www.linzimpuls.at*

## Festival of Choreographic Miniatures

*Application Deadline: 30<sup>th</sup> of March 2008*

Festival of Choreographic Miniatures is an international competition of choreographers, founded in 1996. The final selection takes place on May 10<sup>th</sup>, and the Competition Evening is scheduled for May 12<sup>th</sup>. On May 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> the festival presents international and national performances. Mission of the festival is to promote contemporary dance in a wide range of styles, and to introduce to the wider audience and professionals the current and up-coming choreographic trends.

*Contact:*

*info@koreografskeminijature.com*

*UBUS*

*Festival Koreografskih Minijatura*

*Narodno pozoriste, Francuska 3,*

*11 000 Belgrade, Serbia*

*www.koreografskeminijature.com*

## zeitraumexit

### Wunder der Prärie-Festival

*Einreichfrist: 15.04.2008*

zeitraumexit veranstaltet das Festival *Wunder der Prärie* das für experimentelle Kunstprojekte der bildenden und darstellenden Kunst steht. Das Festival ereignet sich in Kunsträumen, bespielt urbane Räume und ist fester Bestandteil

des städtischen Lebens in Mannheim. Das Thema 2008: Keine Angst! zeitraumexit sucht KünstlerInnen aus den Bereichen Performance-Art, Tanz, Theater, Video, Zeichnung, Fotografie, Malerei, die sich mit dem Thema auseinandersetzen.

Dauer des Festivals: 10.–20.09.2008

*www.zeitraumexit.de*

## Drei zur Dritten 2008

Nightline – Den Jungen eine Bühne!

*Einsendeschluss: 30.04.2008*

Ziel dieses Festivals ist es, neben renommierten, bereits bekannten FigurentheatermacherInnen ganz besonders den meist nur wenig beachteten NachwuchskünstlerInnen eine Bühne zu geben. Im Anschluss an das Hauptprogramm werden Nightline-Vorstellungen gezeigt. Diese sind für KünstlerInnen und Produktionen reserviert, die man nicht schon bei unzähligen Festivals zu sehen bekam und bekommt!

Von 18.–20. September 2008 findet Drei zur Dritten zum zweiten Mal statt. Das Figurentheater Lilarum junge KünstlerInnen dazu ein, eine Figurentheaterarbeit zu entwickeln, diese im Lilarum zu erarbeiten und im Rahmen von Drei zur Dritten zur Uraufführung zu bringen. Erlaubt ist, was gefällt und dem Genre Puppen-/Objekt-/Figurentheater zu zuordnen ist. Figurentheatererfahrung ist keine Voraussetzung. NachwuchskünstlerInnen aus allen Sparten sind eingeladen, Erfahrung zu sammeln! Idealerweise bewegt sich die Dauer der Produktion zwischen 1 und 60 Minuten!

*Infos und Kontakt:*

*Figurentheater Lilarum*

*Göllnerg. 8, 1030 Wien*

*lilarum@lilarum.at*

*www.lilarum.at*

## Festivals

### 11. Szene Bunte Wähne Tanzfestival

21. 02.–02.03.2008

Das aktuelle Programm umfasst 14 Produktionen von international herausragenden Kompanien und spannenden NachwuchskünstlerInnen aus Belgien, Italien, den Niederlanden, Ungarn und Österreich: Kopergietyery (B), LesBallets C. de la B. (B), Danstheater AYA (NL), TPO (I), Showcase Beat Le Mot(D), Cie Two In One (H/A), x.IDA (A), FeinSinn (A), Toihaus (A), los pepinos/Clara Wannerer & Elisabeth Hofstetter(A), Tanzkompanie Quivive (A) und Dudzinska & Knapp (A) sind im Dschungel Wien, brut im Künstlerhaus und Tanzquartier Wien zu Gast.

Das neue Kapitel im Tanzfestivalprogramm *Offspring*, ist ganz auf die heimische Szene und da vor allem auf den Nachwuchs ausgerichtet. Es umfasst die Möglichkeit zur Präsentation noch nicht 100 % feingeschliffener Produktionen bei AUT.dance, Erfahrungsaustausch zum *Making of* ausgewählter Stücke während des Symposiums, die Suche nach neuen Talenten beim *Offspring contest* und praktische Weiterbildung am *Offspring.campus*.

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

### spleen\*graz

#### Internationales Theaterfestival für Kinder und Jugendliche in der Steiermark

8.–13.02.2008

Die beiden Institutionen Mezzanin Theater und TaO! Theater am Ortweinplatz leisten seit vielen Jahren professionelle Theaterarbeit für junges Publikum. Bereits 2006 konnte diese inhaltliche Arbeit in das Festival spleen\*graz übergeführt und ein maßgeblicher Impuls für die Etablierung von Graz als ein Zentrum qualitativ hochwertigen Kinder- und Jugendtheaters gesetzt werden.

Von 8.–13. Februar werden 20 Künstlergruppen aus 10 Nationen an den Grazer Spielorten Frieda & Fred, Kulturzentrum bei den Minoriten, Next Liberty, Scherbe, TaO!, Theater am Lend, im öffentlichen Raum sowie in Stainz und Deutschlandsberg in rund 50 Theatervorstellungen auftreten. Drei Schienen werden auch das diesjährige Programm von spleen\*graz auszeichnen: ein Kinderprogramm (für Kinder ab 3 Jahren), ein Jugendprogramm (ab 11 Jahren) und Jungwild, bei dem junge österreichische KünstlerInnen eigene Projekte realisieren und präsentieren können. Neben Musik-, Tanz-, Figur-entheater und Performances beinhaltet ein Festivalbesuch bei spleen\*graz, aber noch viel mehr: Workshops, Feste, Musik, ein eigenes Festival-Radio und junge Kunst im öffentlichen Raum ergänzen das Angebot.

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

## Veranstaltungen

### Borders, Nations, Translation

Konferenz, 14./15.03.2008

Kunsthalle Exnergasse/WUK

Wer übersetzt, verrät: Muttersprachen, Nationen, Grenzen und vor allem die alten politischen Träume. Die VerräterInnen aller Nationen werden niemals eine eigene Nation gründen. Es ist Zeit für eine neue Herausforderung. Ist es möglich, die entstehende transnationale Kultur der Übersetzung in nicht-kulturellen Begriffen zu formulieren, oder, anders gefragt, sind wir fähig, einen transnationalen kulturellen Raum in eine gemeinsame transkulturelle politische Aktion zu übersetzen?

[translate.eipcp.net/Actions/discursive/wien2008/](http://translate.eipcp.net/Actions/discursive/wien2008/)

---

### Ein Lob den dummen Frauen!

31.03.–19.04.2008

Aufführungen im Rahmen des Nachwuchs-Theater-Wettbewerbs des Theaters in der Drachengasse. Die ausgewählten KünstlerInnen kommen aus Österreich, Italien, Deutschland, Bosnien-Herzegowina und Serbien und sind zwischen 21 und 32 Jahre alt. Alle Projektgruppen erhalten ein Budget von je 5.000 Euro und proben von 10.–30. März und zeigen ihre Ergebnisse von 31.03.–19.04.2008 in Bar&Co. Am 19. April 2008 wird der Publikumspreis in Höhe von 2.000 Euro vergeben.

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

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

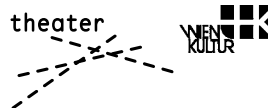
Herausgeberin, Verlegerin, Medieninhaberin:  
Interessengemeinschaft Freie Theaterarbeit  
Gumpendorferstraße 63B, A-1060 Wien

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

Redaktion: Katharina Ganser, Angela Heide, Sabine Kock, Barbara Stüwe-  
Eßl, Andrea Wälzl, Lena Wiesbauer  
Graphisches Konzept: Ulf Harr  
Layout: Dagmar Giesriegl

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

freie theater



WIEN  
KULTUR

BUNDESKANZLERAMT ■ KUNST

# Premieren

01.02.2008 <b>Generation Express</b> Dschungel Wien, 01/522072020	07.02.2008 <b>sich entwerfen können</b> KosmosTheater, Wien 01/5261223	10.02.2008 <b>Krokodilstränen</b> Toihaus, Salzburg, 0662/8744390	18.02.2008 <b>-Am besten durch die Kiemen. Mit Musik.-</b> 3-raum Anatomietheater, Wien, 0650/3233377	25.02.2008 <b>Der Gott Kurt</b> 3-raum Anatomietheater, Wien, 0650/3233377	Wien, 01/4796887
01.02.2008 <b>The Lovers The Outcasts</b> Schlosstheater Schönbrunn, Wien, 0664/1111600	07.02.2008 <b>Angriff der Riesenameisen</b> Theaterforum Schwechat, 01/7078272	11.02.2008 <b>GROUND ZERO /2</b> <b>Was ich hörte vom Irak</b> Kleines Theater, Salzburg, 0662/872154	18.02.2008 <b>Teufelsgeschichten und Zaubersachen</b> Rabenhof Theater, Wien, 01/7128282	26.02.2008 <b>Travesties</b> Scala, Wien 01/5442070	29.02.2008 <b>Der Raub der Sabinerinnen</b> Komödianten St. Leonhard Graz, 0316/32 24 24
01.02.2008 <b>Im Schweigen vermählt</b> Stadttheater Walfischgasse, Wien, 01/5124200	07.02.2008 <b>Flamenco – por derecho</b> Theater Akzent, Wien, 01/5016533-06	12.02.2008 <b>Tarte au chocolat</b> FRida & freD im Kinder-Museum, Graz, 0316/8727700	19.02.2008 <b>Sand</b> Dschungel Wien, 01/522072020	26.02.2008 <b>Der Weltuntergang</b> Gloria Theater, Wien 01/278 54 04	01.03.2008 <b>Earthquake and how we moved on</b> Dschungel Wien 01/522072020
01.02.2008 <b>Der Frauenflüsterer</b> Theaterforum Schwechat, Schwechat, 01/7078272	07.02.2008 <b>Die Strudelhofstiege Folge 6</b> Schauspielhaus, Wien 01/3170101-18	13.2.2008 <b>Nichts Schöneres</b> Innsbrucker Kellertheater, 0512/580743	19.02.2008 <b>Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung</b> Halle E im Museumsquartier, 01/2182567	27.02.2008 <b>Diese deutsche Nacht aus 2001</b> Spielboden Dornbirn 05572/21933	01.03.2008 <b>Crash08</b> <b>The Fall away</b> brut im Künstlerhaus 01/5870504
02.02.2008 <b>Ali Baba und Dr. Faust</b> Theater Akzent, Wien 01/5016533-06	07.02.2008 <b>Heiliges Land</b> Theater KOSMOS, Bregenz, 05574/4034	14.02.2008 <b>Magic Afternoon</b> U3-Besucherforum der Wiener Linien, Wien, office@drama-x.net	21.02.2008 <b>Paradies GmbH</b> U3 – Besucherforum der Wiener Linien, office@drama-x.net	27.02.2008 <b>Waschen, Legen, Föhnen</b> TaO!, Graz, 0316/846094	04.03.2008 <b>Die Kraft einer Hölle</b> KosmosTheater, Wien 01/5231226
02.02.2008 <b>Alec &amp; Doris</b> Augartenhotel, Graz, 0316/763620	08.02.2008 <b>Wir Rufen Auf! Das war das Glück der Mittelschicht</b> brut im Künstlerhaus, Wien, 01/5870504	14.02.2008 <b>Die Strudelhofstiege Folge 7</b> Schauspielhaus, Wien, 01/3170101-18	21.02.2008 <b>Die Strudelhofstiege Folge 8</b> Schauspielhaus, Wien 01/3170101-18	28.02.2008 <b>Die Strudelhofstiege Folge 9</b> Schauspielhaus, Wien 01/3170101-18	05.03.2008 <b>Der Jazzdirigent</b> Theaterforum Schwechat, Schwechat, 01/7078272
06.02.2008 <b>König und König</b> Dschungel Wien, 01/522072020	08.02.2008 <b>Das Kind mit dem Aktenkoffer</b> TaO!, Graz, 0316/846094	16.02.2008 <b>Bartleby</b> Off-Theater, Wien, 01/523172920	22.02.2008 <b>Kofler – eine Bestandsaufnahme</b> Schauspielhaus, Wien 01/3170101-18	27.02.2008 <b>Die Zoogeschichte</b> Kulturzentrum Hof, Linz, 0732/774863	11.03.2008 <b>Überlebenskünstler – Das 20. Jahrhundert</b> Rabenhof Theater, Wien, 01/7128282
06.02.2008 <b>Annatanzt</b> NeueBühneVillach, 04242/287164	09.02.2008 <b>wohnen.unter glas</b> Schauspielhaus, Wien 01/3170101-18	16.02.2008 <b>Goldene Zeiten</b> TAG Theater an der Gumpendorferstrasse, Wien, 01/5865222	22.02.2008 <b>Spiel im Schloss</b> Komödie am Kai, Wien, 01/5332434	28.02.2008 <b>Working Class Hero</b> Brut im Konzerthaus, Wien, 01/5870504	26.03.2008 <b>Die weiße Rose</b> Theater Oberzeiring, 03571/200 43
07.02.2008 <b>The Cocka Hola Company</b> U3-Besucherforum der Wiener Linien, Wien, office@drama-x.net	09.02.2008 <b>Norway today</b> Theater Westliches Weinviertel, Guntersdorf, 02951/2909	16.02.2008 <b>Die Stühle</b> Theaterbrett, Wien, 01/5870663	23.02.2008 <b>Grimm leuchtet</b> Salon 5, Wien, willkommen@salon5.at	29.02.2008 <b>Homo Sapiens</b> Dschungel Wien, 01/522072020	27.03.2008 <b>mythos modern</b> KosmosTheater, Wien 01/5231226
				29.02.2008 <b>Out of the Box</b> Theater des Augenblicks,	30.03.2008 <b>Ich sehe was, was du nicht siehst</b> Toihaus, Salzburg, 0662/8744390

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