gift

zeitschrift für freies theater

01/2013

Prekäre Arbeitsweisen

Theorie, Realitäten, Gegenentwürfe

politik

Die Wüste lebt!
Zum IMAG Prozess

Kennzahlen zur Theaterreform
Anmerkungen zur Evaluation

thema

Künstler_in als Sozialfigur
Eine diskursive Eröffnung

Ich, Jungdramatiker
Am Ende der Nachwuchskette

diskurs

Der Aufbruch der Jungen
Wiener Theaterszene nach 1945

Va banque
dielaemmer spielen Streeruwitz

Inhalt

1 **editorial**

politik

2 **Die IMAG darf nicht sterben oder: Die Wüste lebt** *Sabine Kock*
4 **Kennzahlen für die „Wiener Theaterreform 2003“** Studie über die „Tanz- und Theaterszene Wien“ *Klaus Illmayer*
6 **Koproduktion: Mehr als die Summe ihrer Teile** *Xenia Kopf*
8 **Freiräume für Wien** *Barbara Stüwe-Eßl*

thema

12 **Prekäre Arbeitsweisen**
13 **Zur sozialen Lage von Künstler_innen in der bürgerlich-kapitalistischen Industriegesellschaft** *Alexandra Manske*
19 **Prekäre Ehre** Tagung am 21. März 2013 *Eine Veranstaltung von IG Freie Theaterarbeit und KosmosTheater*
20 **Ich, Jungdramatiker** Persönliche Einschätzung prekärer Arbeitsverhältnisse junger Autor_innen *Stephan Lack*
23 **Gehaltsscheren müssen geschlossen werden!** *Elisabeth Mayerhofer*
24 **SMart goes Europe** Work SMart – Start in Wien 2013 *Sabine Kock*
28 **Prekäre Arbeitsverhältnisse – Abwärtsspirale oder Anlass zur Veränderung?** *Serena Laker & Luise Ogrisek*

diskurs

34 **Spiel's nochmal** *Jürgen Bauer*
37 „Niemals nur zuschauen“ – Wiener Theater nach '45 **Wettbewerb, Konkurrenz, Establishment** *Andrea Huemer*
46 **Va banque** *Jürgen Bauer*

szene

50 **Vom „unmöglichen Unterfangen“ zum Glücksfall** Nestroy Preis für das Schubert Theater
52 **Puppeteers Diary** *Lena Kohutova*
56 **Oh wie schön und/oder nichts ist paradox** Das Freischwimmer-Festival im brut Wien *Theresa Luise Gindlstrasser*
58 **Tanztheater Homunculus: Ein Abschluss** 30 Jahre im Zeichen von Theater und Vermittlung
60 **Lalish Theaterlabor** Seit 15 Jahren Forschungszentrum für Theater und Performance-Kultur *Nigar Hasib*

info

62 **Ausschreibungen**
63 **Festivals**
64 **impressum**
65 **premieren**

kurzrubriken

3 **errata**
33 **zeitfenster** Charlotte Salomon (1917–1943)
45 **bilderrahmen** Christa Bauer
55 **sandkasten** Max Mayer
48 **rezension** Toni Müller: „Was schaut ihr mich an?“ Darstellungen von Menschen mit Behinderung in der zeitgenössischen Dramatik

Titelbild:
Popcorn. Tanztheater mit Livemusik. DarstellerInnen: Adriana Cubides, Matthias Jakisic, Arnulfo Pardo Ravagli. Regie: Stephan Rabl / Produktion DSCHUNGEL WIEN
Auf dem Foto: Adriana Cubides, Arnulfo Ravagli. 2009 © Christa Bauer

editorial

Liebe Leser_innen,

im neuen Jahr möchten wir – immer am letzten Montag im Monat ab 19.00 Uhr – einen thematischen Jour fixe im Café Siebenstern in Wien beginnen. Da der erste Termin am 28. Jänner 2013 vermutlich genau um die ‚Verkündigungen' der Konzeptförderentscheidungen der Stadt Wien liegt, werden Förderpolitiken im Fokus stehen – doch ist das Format grundsätzlich als ein offenes gedacht, nach dem Motto, *was ich schon immer …* – however, herzliche Einladung vorab!

Die Rubrik *Politik* beginnt mit einem Abgesang auf den Prozess interministerieller Arbeitsgruppen (IMAG). Der Kulturrat Österreich zog nach dreieinhalb Jahren intensiver Arbeit eine kritische Bilanz. Im Anschluss unternimmt Klaus Illmayer eine kluge wie kritische Analyse der Kennzahlen für die Wiener Theaterreform. Xenia Kopf fasst ein offenes Podiumsgespräch über Koproduktionen zusammen, zu dem sich Ende Oktober etwa 30 Interessierte in der Garage X eingefunden haben und Barbara Stüwe-Eßl berichtet über die Studie der IG Kultur Wien *Perspektive Leerstand*.

Prekäre Arbeitsweisen lautet der Schwerpunkt dieser *gift*-Ausgabe: Alexandra Manske fasst die Entwicklung des Künstler_innenbildes, von der modernen Industriegesellschaft bis zur Gegenwart, diskursiv zusammen, Stephan Lack beschreibt seine widersprüchlichen Erfahrungen als Jungdramatiker; IG Freie Theater & KosmosTheater laden am 21. März 2013 zur gemeinsam veranstalteten Tagung *Prekäre Ehre* ein; Elisabeth Mayerhofer fordert: *Gehaltsscheren müssen geschlossen werden*; die Initiative SMart wird in ihrer europäischen Dimension und ihrer zukünftigen Umsetzung für Österreich skizziert und Luise Ogrisek und Serena Laker stellen Überlegungen für ein Workshop-Konzept vor, das Prekarisierungsmechanismen reflektieren helfen soll.

Im *Diskurs* fragt Jürgen Bauer nach Reenactments im *Theater als Zeitmaschine* und porträtiert in einem weiteren Beitrag die Arbeit der Theatergruppe dielaemmer, die mit ihrer Dramatisierung des Romans von Marlene Streeruwitz – *Die Schmerzmacherin* – in der Drachengasse gastierte. Andrea Huemer beschreibt in Teil 2 ihrer theaterhistorischen Reihe den unglaublich vielfältigen Aufbruch der jungen Wiener Theaterszene nach 1945.

Das *zeitfenster* ist der Autorin und Malerin Charlotte Salomon gewidmet, im *sandkasten* trifft Katharina Ganser den Schauspieler Max Mayer und das Fotograf_innen-Portrait *bilderrahmen* zeigt Arbeiten von Christa Bauer.

In der Rubrik *Szene* interviewt Andrea Wälzl den diesjährigen Nestroypreisträger Simon Meusberger aus dem Schuberttheater – Gratulation und Chapeau, auch der Garage X für ihre heurige Nestroy-Auszeichnung! Lena Kohutova, eine slowakische Puppenspielerin, arbeitet sich an der Dominanz des Wiener Kasperl ab und Theresa Luise Grindlstrasser taucht in ihrem Beitrag in die Höhen und Tiefen des Festivalformats Freischwimmer im brut Wien.

Was noch? Ein kleiner Abgesang auf 30 Jahre großes Homunculus Tanztheater; das Lalish Theaterlabor als permanentes Experiment in einer Innenschau und eine Rezension zum Buch: Wie schaut ihr mich an?

Wir wünschen allen Leser_innen ein erfreuliches, ein gutes Neues Jahr!

Sabine Kock

politik

Die IMAG darf nicht sterben oder: Die Wüste lebt

Sabine Kock

Zum Beginn der jetzigen Legislaturperiode waren wir hoffnungsvoll: Ministerin Schmied hatte der langjährigen Forderung nach einer Studie zur sozialen Lage der Künstler_innen nachgegeben und sich – als die Ergebnisse erwartungsgemäß dramatisch ausfielen – bereit erklärt, einen ebenfalls lange geforderten Prozess interministerieller Arbeitsgruppen zu initiieren. Bereits zwei Jahre davor hatten, auf Initiative der Interessenvertretungen und des Kulturrat Österreich, regelmäßig informelle Gespräche zu den Rahmenbedingungen künstler-ischer Arbeit stattgefunden – bei denen wir erstaunt waren über das kontinuierliche Interesse von Beamt_innen und Entscheidungsträger_innen. Zwar konnten aus diesem informellen Rahmen keine direkten politischen Veränderungen bewirkt werden, es war aber dadurch der Beginn für ein interessiertes, sachorientiertes, professionelles Arbeitsklima geschaffen, und wir hatten die Hoffnung, der Prozess würde sich im offiziellen Rahmen mit konkreten, die soziale Lage von Künstler_innen direkt verbessernden Umsetzungen fortsetzen. Politischen Handlungsraum sollten die formal eingerichteten IMAG's möglich machen, und der – im Übrigen international mit Spannung beobachtete – Prozess wurde groß angedacht in einem über acht Themenfelder gespannten Rahmen: Steuern, Mobilität, Kunstförderung, Frauen in der Kunst, respektive feministische Kulturpolitik, Arbeit und Arbeitslosenversicherung sowie das so komplexe wie interessenbedingt einbetonierte Feld des Urheberrechts wurden in großen Runden im bm:ukk verhandelt; die Frage einer Alternative zur komplexen Sozialversicherungssituation von Künstler_innen und die Novellierung des Schauspielergesetzes fanden als Arbeitsprozesse im bm:ask statt.

42 Monate – dreieinhalb Jahre nach der ersten IMAG Sitzung im April 2009, und etwa 70 Sitzungen später (es sind insgesamt mehr, wir haben nur die großen gezählt) und um einige tausend Seiten Materialien/Gesetze/Papiere/Modelle /Konzepte/Recherche und Lektüre reicher, ist mittlerweile nicht nur die österreichische Situation in der Tat ‚inwendig' bekannt und die Mitglieder des Kulturrats haben sich ‚auswendig' auch in vielen anderen Ländern Europas nach Praxen im Umgang mit Künstler_innen umgeschaut.

Wir haben im Verlauf der dreieinhalb Jahre die Mitarbeiter_innen der Ministerien und die Verhandlungs- und Argumentationslinien der Sozialpartner gut kennen gelernt (und in dieser wechselseitigen Wahrnehmung – zur Sache, also zu den Agenden, wie auch zur einzelnen Person, darin liegt ein unbeabsichtigt produktives Nebenprodukt des Prozesses). In der Sache aber – im Kern des Prozesses – ist nur sehr Weniges, Kleinteiliges bewegt worden und in einigen Bereichen auch eher gar nichts bzw. Rückläufiges geschehen. Der eigentliche Fokus – die strukturelle Verbesserungen der sozialen Lage von Künstler_innen – ist in diesen dreieinhalb Jahren als Rahmen zunehmend aus dem Blickfeld geraten: Künstler_innen, von denen – in den letzten Jahren durch die internationale Finanzkrise noch verschärft – in Österreich 37 % mit einem Einkommen unter oder an der Armutsgrenze zurechtkommen müssen (im Vergleich zu 13 % der Gesamtbevölkerung).

Einige der Maßnahmen, die der Kulturrat und die Interessengemeinschaften als Struktur verändernde Momente im IMAG-Prozess für Künstler_innen gefordert haben, wären erweiterbar auf das wachsende Feld derjenigen, die kurzfristig wechselnde, mal selbstständige, mal angestellte Beschäfti-

gift abonnieren

Bestellen Sie ein *gift*-Abo
» 20 Euro für 4 Ausgaben pro Jahr
» 10 Euro für Studierende
» 25 Euro Auslandsabo

Oder werden Sie IGFT-Mitglied
im Mitgliedsbeitrag von 35 Euro ist das *gift*-Abo enthalten

office@freietheater.at
www.freietheater.at
01 / 403 87 94

gungsverhältnisse haben. Das war mit bedacht, ebenso wie die Forderung, dass der Abbau von Mobilitätsbarrieren nicht nur für Künstler_innen gelten sollte, sondern für alle Personen, die von außerhalb Europas nach Österreich kommen.

„Der IMAG Prozess darf nicht sterben gelassen werden" hat Clemens Christl formuliert. Damit das nicht passiert, hat der Kulturrat Österreich am 3. Dezember 2012 in einer Pressekonferenz einen mit Elisabeth Mayerhofers Worten „hochschwelligen Ziegel" präsentiert: knapp 50 Seiten komprimierte Zusammenfassung der Themenfelder der IMAGS – aufgelistete Problemfelder, angedachte Perspektiven und Lösungsansätze, und den im Verhältnis dazu sehr, sehr kleinen Teil realer Umsetzungen. Wir appellieren damit an die aktuelle Regierung, die konkrete Arbeit an wirklichen strukturellen Veränderungen und an einer Verbesserung der sozialen Lage von Künstler_innen jetzt nicht aufzugeben, sondern konzentriert und kanonisch weiter zu betreiben.

Die schriftliche Bilanz des IMAG Prozesses inklusive Forderungskataloge, Lösungsvorschläge und konkrete Umsetzungen – letzteres in weiten Teilen dokumentiert durch leere Spalten – ist auf der Seite der Kulturrats einzusehen und als PDF downzuloaden unter *www.kulturrat.at*.

In der an die Pressekonferenz anschließenden Generalversammlung hat Dr. Maria Anna Kollmann vom Dachverband der Filmschaffenden den Vorsitz des Kulturrats übernommen, den ich nach sieben produktiven Jahren großer Verve mit Dank übergebe! ||

http://kulturrat.at/agenda/imag/42monate_IMAG_kulturrat.pdf

errata

Erratum 1:

bestOFFstyria 2.12.

In dem in der *gift*-Ausgabe 04/2012 erschienenen Bericht von Wolf Lamsa zum Festival der freien Theaterszene in der Steiermark wurde irrtümlicherweise berichtet, das Mezzanin-Theater hätte für seine Produktion *Das Prinzip Struwwelpeter* den Publikumspreis gewonnen. Tatsächlich hat die Produktion den mit 7.000 Euro dotierten theaterlandPREIS 2012 als Auszeichnung für eine besondere Produktion aus dem Bereich des freien steirischen Theaters der Spielzeit 2012 erhalten. Hier noch nachträglich die Begründung der Jury:

„Dem Mezzanintheater ist eine vielschichtige Auseinandersetzung mit den bürgerlichen Erziehungsdogmen des Struwwelpeters gelungen. In einfachen und berührenden Bildern gelingt der Crossover verschiedener Kunstrichtungen. Auch durch die gleichwertige Zusammenarbeit zwischen allen Beteiligten entsteht ein Theaterlebnis der besonderen Art ... "

Die Produktion *Die Verwandlung* vom Grazer Vorstadttheater erhielt sowohl den mit 2.000 Euro dotierten PREIS der JURY 2012 als auch den Publikumspreis.

Erratum 2:

Foto © Rainer Berson

Die Angaben zum Foto auf Seite 6/7 der *gift*-Ausgabe 04/2012 lauten richtig:
Tanz*Hotel, 1996
Produktion: Angelo*Soliman – ballet d´ action
Choreografie & Inszenierung: Bert Gstettner
mit Giordana Pasccuci, Chris Haring, Christophe Dumalin, Frank Natera sowie ohne Abbildung Ina Rager, Werner Bechter, Zdeno Dlhos

Kennzahlen für die „Wiener Theaterreform 2003“

Anmerkungen zu einer aktuellen Studie über die „Tanz- und Theaterszene in Wien“

Klaus Illmayer

Eine im Juni diesen Jahres veröffentlichte Studie des Kompetenzzentrums für Nonprofit-Organisationen (NPO) der WU Wien zur „Tanz- und Theaterszene in Wien“ setzt sich im Auftrag der Wiener Magistratsabteilung 7: Kultur mit den Effekten der sogenannten „Wiener Theaterreform 2003“ auseinander. Diese wurde vom seit 2001 amtsführenden Stadtrat für Kultur und Wissenschaft Andreas Mailath-Pokorny initiiert und führte zu einer Umstellung der Förderstruktur der Wiener Theaterszene. Die Reformvorschläge und deren Umsetzung wurden von Beginn an skeptisch beobachtet, besonders weil die bis dahin praktizierte Förderpraxis für freie Gruppen als „Gießkannenprinzip“ (viele Gruppen bekommen wenig Geld) abgetan wurde. Stattdessen sollte „zielgerichteter“ Fördermitteleinsatz auf Kosten einer breiten Streuung eine „Qualitätssteigerung“ der freien Szene nach sich ziehen. Das damit eine Ausweitung von Kontrollstrukturen, die Kürzung von Budgets und ein verschärfter Konkurrenzkampf um die verbliebenen Gelder einhergehen kann, muss nicht unbedingt als Nebeneffekt angesehen werden. Insofern darf es nicht überraschen, dass eine Evaluation der ursprünglich von Theaterexpert_innen angeregten „Reform“ nun einem Kompetenzzentrum der Wirtschaftsuniversität übertragen wurde. Den Autor_innen der Studie scheint dies in gewisser Weise bewusst zu sein, da sie mehrfach darauf hinweisen, mit ihrer Studie keine Aussage über „künstlerische Qualität sowie gesellschaftliche, soziale und makroökonomische Wirkungen“ zu treffen. Zudem verzichten sie auf Einzelvergleiche der vollständig anonymisierten Daten der Theaterhäuser und -gruppen, um stattdessen einen Gesamtüberblick vorzulegen. Dieser basiert zum Gutteil auf ökonomischen Kennzahlen, die im weitaus größeren quantitativen Teil der Studie aufbereitet werden. Da aussagekräftige Daten hinsichtlich der Mitteleinsätze fehlten, wurde eine Fragebogenerhebung gestartet und die dabei erhaltenen Informationen mittels Hochrechnungen und Schätzungen vervollständigt. Zudem wurden nur Daten aus den Jahren 2004, 2007 und 2010 ermittelt und verglichen. Deswegen müssen einige der Zahlen und Interpretationen mit Vorsicht betrachtet werden, was in der Studie selbst eher unzureichend thematisiert wird.

Ausgegangen wird vom Jahr 2004, da zu diesem Zeitpunkt noch das Fördersystem vor der „Theaterreform 2003“ galt, in dem zwischen Großbühnen, Mittelbühnen und freie Gruppen unterschieden wurde. Mit den Vergleichszahlen von 2007 und 2010 wird die Wirkung der Umstellung auf die veränderte Förderstruktur mit den ab Mitte 2005 neu konzipierten Fördertöpfen Großbühnen – Konzeptförderung – Standort/Strukturförderung – Projektförderung untersucht. Dies betrifft nur die von der Stadt geförderten Theaterhäuser und -gruppen, wodurch Festivals (wie die Wiener Festwochen) von der Studie ausgenommen sind. Um die Relationen besser einschätzen zu können, wären Hinweise auf die Fördervolumina bspw. der Bundestheater oder vergleichbarer Städte von Vorteil gewesen. So bleibt die Untersuchung auf Wien beschränkt, wobei die Studienautor_innen zwischen Großbühnen, Theater- und Tanzhäuser sowie freie Gruppen und Projektfördernehmer_innen unterscheiden, sich also an der Struktur der Fördertöpfe orientieren. Dies erlaubt es ihnen, sich nicht im Detail mit den divergenten Interessenlagen und Bedürfnissen der vielfältigen Wiener Theaterszene auseinandersetzen zu müssen. So gibt es dann auch keine aussagekräftige Aufschlüsselung der Förderverhältnisse zwischen verschiedenen Sparten wie bspw. Tanz, Figurentheater, Performance, obwohl um solche Zuordnungen im Fragebogen gebeten wurde. Zudem werden die unverhältnismäßigen Relationen der von der Kulturpolitik zur Verfügung gestellten Summen nur deskriptiv problematisiert. Zwar ist das gesamte Fördervolumen der Stadt von 2004 auf 2010 von zunächst etwas mehr als 73 Millionen auf über 101 Millionen Euro gestiegen, das für viele Gruppen der freien Szene entscheidende und in der Studie ermittelte Gesamtfördervolumen des Projektfördertopfs ist hingegen von 2007 auf 2010 von etwas mehr als 2,45 Millionen auf knapp 2,35 Millionen gesunken. Dies wird zusätzlich dadurch verschärft, dass die Anzahl der Projektförderfälle im selben Zeitraum von 75 auf 103 gestiegen ist: Weniger Geld für mehr Projekte. Den weitaus größten Anteil an den Fördersummen verbuchen wenig überraschend die Großbühnen (= Raimundtheater, Ronacher, Theater an der Wien, Theater der Jugend, Theater in der Josefstadt, Volkstheater), die 2010 mehr als 67 Millionen Euro erhielten. Steigende Fördersummen gibt es bei der Konzeptförderung und der Standort/Strukturförderung. Dies kommt großteils den Mittelbühnen,

dem 2007 neu geschaffenen Koproduktionshaus brut, den Spartenhäusern wie Dschungel und Tanzquartier Wien und deren Umfeldern zu Gute. Es kann hinsichtlich dieser Entwicklung durchaus von einer Strategie der Zentralisierung der Szene gesprochen werden.

Im knapp gehaltenen qualitativen Teil der Studie wird ein Bündel von offenen Problembereichen angesprochen, die auf die vielen Schwierigkeiten der handelnden Akteur_innen hinweisen. So nimmt die prekäre finanzielle und sozialrechtliche Situation von Künstler_innen speziell im Bereich der freien Gruppen beständig zu, worauf die IG Freie Theaterarbeit schon lange unermüdlich hinweist. Die Autor_innen der Studie sehen diesbezüglich einen Handlungsbedarf und die Notwendigkeit einer Sozialerhebung. Dass die Politik hier bereits seit Jahren gefordert wäre, dies aber beharrlich ignoriert, zeigt auf, wie interessengeleitet nur manche von den ursprünglichen Vorschlägen der „Theaterreform 2003“ umgesetzt wurden. Darunter fallen auch eine unzureichende Nachwuchsförderung, flexiblere bzw. spezifische Förderangebote wie die Gewährung von Reisekosten oder fehlende Strukturen für nationale Kooperationen.

Alles in allem verdeckt eine allein auf ökonomischen Kennzahlen basierende Studie die Machtverhältnisse und Entscheidungskriterien, die einer Fördergeberin wie der Stadt Wien inhärent sind und konkrete Auswirkungen auf die ästhetische und inhaltliche Konzeption von Theaterproduktionen zur Folge hat. Werden Gelder für Projekte gekürzt und stattdessen Kooperationen (die deutlich zugenommen haben) finanziell aufgewertet, besteht bei einer gleichzeitigen Etablierung zentraler Strukturen ein gefährlicher Hang zu ungleichen Partner_innenschaften. Ist die Förderchance für Projekte höher, wenn damit eine Kooperation verbunden ist, können sich von diesen Geldern abhängige Gruppen genötigt fühlen, inhaltliche und ästhetische Anpassungen an infrastrukturstarke, etablierte Häuser einzugehen. Abhängigkeiten von zentralen Akteur_innen der Szene wären die Folge, wie es in der Studie mit Verweis auf einige Interviews angesprochen wird. Dass zudem eine steigende Anzahl an internationalen Kooperationen als Erfolg verbucht wird, betrifft vermutlich zu einem nicht unbeträchtlichen Teil Einladungen zu finanzstarken Festivals. Dort reüssieren in der Regel Projekte mit einer avantgardistisch geprägten und deswegen als innovativ betrachteten Ästhetik viel eher, als bspw. auf Stadtteilbespielung ausgelegte Produktionen. So werden durch Struktur- und Förderentscheidungen spezifische Theaterformen präferiert, was in Folge zu einer Korrumpierung der Vielfältigkeit von theatralen Mitteln und Möglichkeiten beitragen kann. Um solche strukturellen Zusammenhänge darzustellen muss ein ums andere Mal simplifizierenden Vorschlägen wie der schon klischeehaften Forderung in der Studie nach einem „stärkere[n] unternehmerische[n] Denken und die aktive Akquise von finanziellen Mitteln auch abseits von öffentlichen Förderungen“ mit kunsttheoretischen und kulturpolitischen Gegenentwürfen begegnet werden. Die Kulturverantwortlichen der Stadt Wien wären somit gut beraten, nicht alleine auf ökonomisch optimierte Studien zurückzugreifen. Zudem sollten den vielfältigen Stimmen der Szene mehr Gehör geschenkt werden, die – das zeigt die Studie ebenfalls auf – mit einer umfangreichen Liste von Vorschlägen und Verbesserungen aus der Praxis aufwarten können. ||

Zuerst erschienen in malmoe#61
www.malmoe.org

Klaus Illmayer

studiert Doktorat und ist Mitarbeiter am tfm | Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien.

Christian Schober, Andrea Schmidt, Selma Sprajcer: *Tanz- und Theaterszene in Wien. Zahlen, Daten, Fakten unter besonderer Berücksichtigung der Effekte der Wiener Theaterreform 2003*, 2012
www.wu.ac.at/npo/competence/research/abgeschlforsch/wiener_theaterreform, Zugriff: 23.11.2012

Koproduktion: Mehr als die Summe ihrer Teile

Xenia Kopf

Die Evaluierung der Wiener Theaterreform wird – wenig überraschend – von Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny als Erfolgsbestätigung seines Projektes betrachtet. Aus der freien Szene selbst ist allerdings schon seit längerem teils heftige Kritik an der Theaterreform zu hören: zu viele Ansprüche seien nicht umgesetzt oder stark verwässert worden, und angesichts stagnierender und im Einzelfall faktisch sinkender Produktionsmittel für Künstler_innen und freie Gruppen scheint sich auch die allgemeine Arbeitssituation nicht gravierend gebessert zu haben. Eine der sicht- und spürbarsten Veränderungen ist jedenfalls der enorme Anstieg der Zahl von Koproduktionen.

Was bedeutet das Konzept Koproduktion? Warum koproduzieren Häuser und Gruppen überhaupt? Und wie wirkt sich diese Entscheidung auf die Künstler_innen, die Werke und die Häuser aus? Im Anschluss an die Interview-Reihe zu Koproduktionen in der *gift* lud die IG Freie Theaterarbeit am 22. Oktober 2012 zur Gesprächsrunde.

Facetten des Konzeptes

‚Das' Wiener Koproduktionshaus im Theaterbereich, brut Wien, wurde im Zuge der Theaterreform mit einem genau definierten Konzept und einem spezifischen Auftrag gegründet, nämlich v. a. Nachwuchsförderung und Internationalisierung der Szene. Für dessen künstlerischen Leiter Haiko Pfost fehlt aber in der politischen Diskussion eine Auseinandersetzung mit dem Begriff der Koproduktion selbst. Das Thema sollte auch mit den Förderstellen stärker diskutiert werden. Seine Kollegin Bettina Kogler ergänzt, dass es – auch international – viele verschiedene Modelle gebe, weil jedes einzelne Projekt maßgeschneiderte Lösungen brauche. Dabei zähle „nicht nur das Geld allein," sondern dass es eine Vielzahl von geldwerten Leistungen gebe. Auch die Zusammenarbeit zwischen Häusern könne sinnvoll sein, solle aber nicht Überhand nehmen, weil sonst womöglich „mafiöse" Strukturen entstehen.

Eines der am besten dotierten Koproduktionshäuser in Wien ist das Tanzqartier Wien (TQW). Laut Intendant Walter Heun ist der Anspruch des TQW „einerseits die Künstler_innen zu begleiten und andererseits die Kunstform voranzubringen, neue Arbeitsformen zu ermöglichen." Heun möchte den Begriff jedoch nicht überstrapazieren – nicht alles ist Koproduktion. „Wir setzen ihn dort ein, wo wir uns bewusst hinter den/die Künstler_in stellen."

Im Gegensatz zu Wien gibt es in der Steiermark kein wirkliches Koproduktionshaus. Hier sei das Modell multipler Zusammenarbeit noch gar nicht richtig etabliert – außer für einzelne Gruppen wie etwa das Theater im Bahnhof, die sehr erfolgreich koproduzieren, konstatiert Peter Fasshuber, künstlerischer Leiter des Festivals Theaterland Steiermark. Das Festival betreibt mit seiner werkSTATT-Schiene trotzdem eine Form von Koproduktion, durch finanzielle Beteiligung, Infrastruktur, und – vor allem – eben durch den Werkstatt-Anspruch: die Stücke werden erst im Rahmen dieses Formates fertig erarbeitet.

Corinne Eckenstein startet ihrerseits gerade den Versuch einer ganz eigenen Koproduktionsform: ihre Gruppe TheaterFOXFIRE, das Grazer TaO! – Theater am Ortweinplatz und die Linzer Gruppe Theater Nyx „schmeißen, salopp gesagt, das Geld zusammen und versuchen, an allen Orten zu produzieren. Es reicht aber trotzdem nicht. Ich bin gespannt, ob der Bund dieses bundesländerübergreifende Projekt mitfinanziert." Durch die Zweijahresförderung könne sie sich ein solches Experiment „so leisten", was die Bedeutung langfristiger Planungs- und Finanzierungssicherheit für das Austesten neuer Kooperationsformen deutlich macht.

Die Neuerungen bei den Bundesförderungen (nur noch Projekt oder Haus können gefördert werden, nur Rechte-Inhaber_innen können einreichen) machen solche Kooperationen und Mischfinanzierungen allerdings weitgehend unmöglich und sind kontraproduktiv für die steigende Notwendigkeit pluraler Finanzierungskonzepte. Häuser und Gruppen sind sich darin einig, dass das fatale Entwicklungen sind, die beiderseits die Perspektiven drastisch einschränken.

Motivationen

Es wird deutlich, dass Koproduktionen mittlerweile schon allein budgetär unverzichtbar sind. De facto sinkende Produktionsmittel zwingen zur Bündelung von Geldern und Ressourcen: Weil Förderungen keine Index-Anpassungen erhalten, ist

in festen Strukturen nur das künstlerische Budget variabel. Das TQW etwa hat durch gestiegene Fixkosten (Mieten, Kollektivverträge etc.) heute ca. 40 % weniger variable Mittel zur Verfügung als noch vor zehn Jahren. Es konnte durch steigende Einnahmen und massiv eingeworbene Drittmittel das künstlerische Budget einigermaßen konstant halten, aber Kürzungen treffen als erstes die Produktionsmittel. Ein großes Haus mit fixem Ensemble ist in der politisch besseren Situation: „Es ist schwieriger, eine einzelne Sparte in einer staats- oder stadtgetragenen Institution zu schließen, als freie Produktionsmittel zu kürzen." (Walter Heun)

Aber auch diese großen Institutionen streben vermehrt neue Kooperations- und Finanzierungsformen an – aus Budgetgründen: „Die Salzburger Festspiele koproduzieren ja nicht aus Langeweile mit dem Burgtheater," merkt Peter Fasshuber an.

Die Regisseurin Nika Sommeregger (Theater ISKRA) versteht Koproduktion dagegen primär als künstlerische Zusammenarbeit; nicht der Mangel an Geld solle die Motivation sein, sondern der Wille zur Kooperation. Die technokratisch geführte Diskussion um Geld, Nutzungsrechte und Infrastruktur führe ihrer Meinung nach zu einer gefährlichen Gleichschaltung der Ästhetik. Walter Heun macht eine gegensätzliche Entwicklung aus: er hat den Eindruck, dass es derzeit europaweit eine große Vielfalt gebe und gar nicht viel „Etabliertes, an dem man sich abarbeiten kann. Zum Teil versuchen die Stadt- und Staatstheater, die freien Gruppen formal ‚links' zu überholen." Sabine Kock (IG Freie Theaterarbeit) ergänzt, dass es zur inhaltlichen Zusammenarbeit verschiedene Positionen gebe: manche Künstler_innen und Gruppen lehnen in der Kooperation mit Häusern eine dramaturgische Begleitung oder künstlerische Eingriffe in ihre Arbeit kategorisch ab, wollen und/oder brauchen sie nicht (z. B. God's Entertainment, toxic dreams), andere finden sie wünschenswert oder fordern sie sogar (z. B. Doris Uhlich). Dazu Harald Posch (Garage X): Es ist „auf's Innigste zu wünschen, dass eine Idee gemeinsam entwickelt und finanziert wird," wenn eine Gruppe das aber ablehnt, müsse man diese Entscheidung respektieren.
Christine Gaigg (2nd Nature) hebt den künstlerischen Mehrwert ihrer zahlreichen gemeinschaftlichen Produktionen hervor: „Koproduktion bedeutet, Neues zu produzieren, das ohne die Partner_innen nicht möglich gewesen wäre." Sie arbeitet mit ihrer freien Tanz-Gruppe z. B. mit dem TQW zusammen, oder, wie derzeit, auch mit dem Schauspielhaus Wien. „Wo bin ich gelandet? Beim Stadttheater. Das klingt für manche vielleicht furchtbar. Aber so kann ich meine Konzepte viel besser umsetzen. Früher musste ich mich manchmal nach der Decke strecken – nach unten – wenn die Projektförderung zu gering war." Gaiggs umfangreiche Erfahrungen mit Koproduktionen seien für sie aber nur möglich als freie und zugleich konzeptgeförderte Gruppe, denn...

> „Koproduktion ist primär eine künstlerische Zusammenarbeit; nicht der Mangel an Geld sollte die Motivation sein, sondern der Wille zur Kooperation."
>
> Nika Sommeregger

Machtverhältnisse

... nur wer über ausreichend „Budget-Macht" (Lisa Schmidt, freie Kulturmanagerin) verfüge, könne auch wirklich nach den eigenen Konzepten und Vorstellungen arbeiten. Und „das Wichtigste im Leben ist Freiheit – in unserem Fall: die künstlerische Freiheit," so Christine Gaigg. Sabine Mitterecker (Theater.Punkt) ist der Meinung, dass „die Produktionsmittel hauptsächlich in die Hände von Künstler_innen gehören, weil sie dann, so sie das auch wollen, selbstständig darüber verfügen können und von den Koproduktionshäusern – auch inhaltlich – unabhängiger sind." Allerdings bemerkt Walter Heun, dass sich die Fördersysteme immer stärker auf die Häuser konzentrieren.

Die Erfahrungen der freien Kulturmanagerin Julia Wiggers belegen das deutlich. Eine junge Gruppe wie makemake produktionen kann sich nicht (immer) aussuchen, wo oder mit wem sie arbeitet; sie ist auf die ‚Gunst' der Häuser angewiesen. Dabei „verhandelt man nicht auf Augenhöhe. Als freie Gruppe hat man zwar eine Projektförderung – sonst könnte man das Projekt ja gar nicht machen – aber im Endeffekt hat man keine starke Verhandlungsbasis." Eine junge Gruppe muss die Bedingungen der Häuser weitgehend akzeptieren, selbst wenn das faktisch eine Unterfinanzierung bedeutet.

> „Wem gehört schlussendlich das Stück? Dem, der am meisten dafür gezahlt hat? Der Künstlerin? Dem Haus? Wer entscheidet, wer wie viel Geld bekommt?“
>
> Corinne Eckenstein

Denn „die Alternative wäre wohl, dass die Produktion nicht zustande kommt.“ Die freie Regisseurin Emel Heinreich bestätigt das: Häuser wollen oft nichts riskieren für neue Produktionen und wenig etablierte Künstler_innen; aber „wie sollen die sich denn dann etablieren? Ich fühle mich angesichts der Häuserlandschaft immer mehr verloren, denn ich habe bisher noch kein Haus auf meine Seite gebracht.“

Auch wenn Koproduktionen zustande kommen, gilt es noch etliche Fallen zu vermeiden. Corinne Eckenstein fragt ganz pragmatisch: „Wem gehört denn schlussendlich das Stück? Dem, der am meisten dafür gezahlt hat? Der Künstlerin? Dem Haus? Wer entscheidet, wer wie viel Geld bekommt?“ Peter Fasshuber antwortet, das sei eine Frage von klaren, fairen Verträgen, die im Voraus abgeschlossen werden müssen. Künstler_innen und Gruppen benötigen also Kompetenzen bezüglich Bürokratie und rechtlicher Grundlagen; darüber verfügen Expert_innen wie etwa die Kulturmanagerin Lisa Schmidt: „Manchmal braucht es jemanden, der sich als Puffer dazwischen setzt. Das ist oft ein sehr undankbarer Job,“ für den aber die Künstler_innen und Gruppen meistens kein Geld haben.

Die kulturpolitische (Förder-)Situation favorisiert derzeit also Koproduktionen – was per se nichts Schlechtes ist; sie entzieht aber zugleich den Künstler_innen und freien Gruppen zunehmend die Möglichkeiten, um gleichberechtigte Partnerschaften aufzubauen und Förderungen auch nachhaltig zu nutzen (Stichwort „Festivalisierung“ und fehlende Touring-/Wiederaufführungs-Möglichkeiten). Sämtliche Ansprüche der Theaterreform auf die Schultern des Konzeptes Koproduktion zu laden ist eine ganz schöne Bürde. ||

Xenia Kopf

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin der österreichischen kulturdokumentation. internationales archiv für kulturanalysen, redaktionelle Mitarbeiterin der *gift* und Graphikerin.

Freiräume für Wien

Barbara Stüwe-Eßl

Wien ist im internationalen Vergleich arm an kulturellen, sozialen und partizipativen Freiräumen. Orte ohne Konsumzwang, egal ob in Häusern oder außerhalb dieser, sind rar. Dem stehen zahlreiche Räume in Wiener Häusern gegenüber, die länger als ein paar Monate ungenutzt sind. Das rot-grüne Koalitionsprogramm sieht zwar eine Agentur für Zwischennutzung im gemeinsamen Regierungsprogramm vor, transparente und integrative inhaltliche Arbeit zeichnet sich in diesem Zusammenhang seitens der Stadt Wien noch nicht ab.

Die IG Kultur Wien, im Besonderen Willi Hejda und Anna Hirschmann, befassen sich seit längerer Zeit intensiv mit dem Thema Leerstand und regen seit Jahren, wie übrigens viele andere Initiativen (u. a. IGFT, Round Table Tanz) und Personen die dringend notwendige Vernetzung der verschiedenen Magistrate der Stadt Wien an. Gemeinsam mit dem Department für Raumentwicklung, Infrastruktur und Umweltplanung der TU entwickelten sie *Perspektive Leerstand,* den zweiten Teil einer dreiteiligen Studie über Leerstandsnutzung, Zwischennutzungen und Freiräume für Wien. Dieser und der funkelnagelneue Leerstandsmelder Wien wurden am 13. November 2012 präsentiert. Finanziert wurde die „intensiv motivierte, in finanzieller Hinsicht kleine“ Leerstandsstudie durch die Abteilung Ehalt/MA7; ansonsten vermerkt die IG Kultur Wien dazu kulturpolitischen Stillstand.

Die wichtigsten Empfehlungen aus der Studie:

Mehrdimensionale Überlegungen, welche Akteur_innen Raum suchen und zum rechtlichen Rahmen, sind genauso wichtig wie der Diskurs über Leerstand, über die historische Bedeutung und historische Strategien, der Einbezug von Strategien in anderen Städten und die Offenheit und Transparenz im Umgang mit dem Thema.

Leerstandnutzung und nicht Zwischennutzung: Die Gefahr der Instrumentalisierung der Zwischennutzung für die Aufwertung von städtischen Räumen und der damit einhergehenden Vernachlässigung einer guten städtischen Durchmischung wird im Falle von Fokussierung auf Zwi-

schennutzung zum Problem für eine nachhaltige Stadtplanung. Bei der Leerstandsnutzung stehen unterschiedliche Zeithorizonte von nicht nur temporärem Charakter im Vordergrund. Auch mittel- und langfristige Nutzungen erzeugen bedeutenden sozio-ökonomischen Mehrwert. In diesem Zusammenhang ist die Adressierung verschiedenster möglicher Nutzer_innen, nicht nur solcher aus dem Kreativbereich, wichtig.

Bedarfsorientierung: Während von vermittelnden, offiziellen Stellen vor allem Leerstände im Erdgeschossbereich im Fokus der Debatte stehen, ist der Leerstand in diesem Bereich quantitativ nicht der stärkste, auch seitens des Bedarfs sollte der Fokus nicht nur auf dieser Ebene liegen. Hauptsächliche Fokussierung auf Zwischennutzung und die Bespielung von Erdgeschossen findet hinsichtlich der ökonomischen Inwertsetzung eines Gebietes statt und ist, sobald das gelungen ist, mit der Gefahr der Verdrängung einkommensschwacher Bevölkerungsgruppen durch Mietpreissteigerungen verbunden; als mittel- bis langfristiger gesellschaftlich sinnvoller Lösungsansatz also unbrauchbar.

Ressortübergreifendes Leerstandsmanagement innerhalb der Magistratsabteilungen der Stadt Wien wird als unumgänglich für eine sinnvolle, langfristige Leerstandsnutzung betrachtet. Trotz großem Bedarf nach Raum werden Strategien und Initiativen nicht zusammengeführt und es ist wenig transparent, wer innerhalb der städtischen Verwaltung und Politik an Strategien arbeitet. Dringend notwendig von städtischer Seite ist nun, die Bemühungen und Ziele zusammenzuführen und im Dialog auch offenzulegen. Der Fokus muss dabei auf einer gesamtstädtischen Orientierung liegen: Welche Räume stehen im gesamtstädtischen Kontext zur Verfügung und wie ist der gesamtstädtische Bedarf? Nur eine Gruppierung für die Versorgung mit Leerständen im Fokus zu haben ist aus städteplanerischer Sicht viel zu kurz gegriffen. Es braucht innerhalb der städtischen Verwaltung transparent agierende und verlässliche Ansprechpartner_innen, die mit genügend Kompetenz ausgestattet sind, um aktiv zu werden. Zu einem dafür grundlegenden Runden Tisch aller in Frage kommender Magistratsabteilungen und Interessent_innen kam es bisher nicht.

Leerstandsmelder Wien

In Wien gibt es keine aktuellen Daten über Leerstand. Die Datenverfügbarkeit von Leerstand schafft Raumzugänge. Der neue Leerstandsmelder für Wien, in dem jede/r Bürger_in monatelang leerstehende Räume eintragen kann, hilft niederschwellig lokales Wissen zusammenzutragen und trägt in Hamburg, wo dieses Format entstand, zu verstärkter Diskussion über Mietverhältnisse und vor allem zu mehr Sichtbarkeit von Leerständen bei. Er kann jedoch nur dokumentieren, wie viele offensichtliche Leerstände es gibt. Die Ermöglichung des offenen und transparenten Zugriffs auf Leerstand durch eine partizipatorische Leerstandserhebung, auch von im Gemeindeeigentum befindlichen Räumen, würde ein offeneres und transparenteres Agieren hinsichtlich der städtischen Pläne und Interessen bedeuten.

Die Entstehung von Leerständen ist häufig verknüpft mit zu hohen Mietvorstellungen oder Spekulationsabsichten der Eigentümer_innen. Daher ist es auch notwendig, Regularien zu finden, um spekulative Leerstände zu unterbinden.

Ganz klar wurde hervorgehoben, dass weder Studie noch Leerstandsmelder Ersatz für aktives Leerstandsmanagement im Verwaltungsbereich der Stadt Wien, also etwa eine mit ausreichend Handlungsmacht ausgestattete Schnitt- und Vernetzungsstelle, die zwischen den Magistratsabteilungen agieren muss, sein können. Die kursierenden Pläne, nur den kreativwirtschaftlichen Bereich mit Leerständen zu versorgen, werden von der IG Kultur Wien als zu kurzsichtige, nicht ausreichende Lösung klar abgelehnt. Dringend notwendig erscheint jedenfalls, dass die Stadt Wien endlich diejenigen in die Erarbeitung von diesbezüglichen Zukunftsplänen mit einbezieht, die notwendigen Bedarf und Expertise im laufenden Diskurs seit längerem deutlich beweisen. ||

---

www.igkulturwien.net/index.php?id=200
www.leerstandsmelder.de/wien/

Barbara Stüwe-Eßl

ist Theaterwissenschafterin, Kulturmanagerin und Mitarbeiterin der IGFT.

© Christa Bauer:
Harald, das wilde Schaf
TWOF2 + dascollectiv &
DSCHUNGEL WIEN
Konzept: TWOF2
Produktion: dascollectiv
Von und mit: Giovanni Jussi,
Christof Spanring, Maria
Spanring
Regie: Georg Blaschke
Am Foto: Giovanni Jussi
2010

thema

Prekäre Arbeitsweisen

Einblicke in prekäres Arbeiten in Kunst und Kultur und was frau/man dagegen tun kann

Vier Jahre nach der vom bm:ukk in Auftrag gegebenen Studie *Zur Sozialen Lage von Künstlerinnen und Künstlern in Österreich* haben sich deren reale Arbeits- und Existenzbedingungen nicht verbessert – im Gegenteil. Mit der internationalen Finanzkrise ist die Anzahl von Auftraggeber_innen geschwunden, Gagen stagnieren oder sind gesunken – eine budgetäre Indexanpassung gibt es nur in Großinstitutionen wie der Bundestheaterholding – kurzum, das Leben von Künstler_innen und Kulturarbeiter_innen wird zunehmend prekärer.

Das Bundesministerium für Arbeit, Soziales und Konsumentenschutz/bm:ask veranstaltete am 9. November 2012 die Enquete *Sozialschutz von Künstler_innen und Kulturschaffenden im internationalen Bereich*, auf der Sozialversicherungsmodelle für Künstler_innen aus Belgien, Schweden und Deutschland sowie ein engagierter Einblick in eine französische Kooperative zur Diskussion standen. Der Eröffnungsvortrag der Arbeits- und Genderexpertin Alexandra Manske aus Berlin verfolgte den Wandel des gesellschaftlichen Blicks auf den Künstler/die Künstlerin in einem luziden diskursiven Parforceritt, der als zentraler Referenzbeitrag für künftige Diskussionen zum Thema geltend gemacht werden kann. Wir freuen uns über die (Vor-) Abdruckgenehmigung und danken der Autorin und dem bm:ask. Eine erweiterte Veröffentlichung der Beiträge der Enquete in Buchform ist für 2013 geplant.

Einen ganz persönlichen und dabei als Erfolgsgeschichte ermutigend kontrazyklischen Einblick in ein rares Genre gibt Stephan Lack in seinem Beitrag *Ich, Jungdramatiker*. Hierarchien im Theater und Arbeitsverhältnisse im freien Theaterbereich werden Thema einer Tagung von IG Freie Theaterarbeit und KosmosTheater sein, die unter dem Titel *Prekäre Ehre* am 21. März 2013 im KosmosTheater Wien stattfinden wird. In diesem Rahmen wird auch der praktische Start der Initiative SMart in Österreich vorgestellt werden – herzliche Einladung! Im vorliegenden Schwerpunkt gibt Sabine Kock vorab einen Überblick über die belgische Initiative SMart.Be, die aktuellen Entwicklungen des Projekts in Schweden, Deutschland, Spanien, UK und den Niederlanden und stellt den Stand des Projekts in Österreich dar. Elisabeth Mayerhofer fordert in ihrem Beitrag über das Auseinanderklaffen von Spitzengehältern und der prekären Normalentlohnung im Kunst- und Kultursektor: Gehaltsscheren müssen geschlossen werden – eine Forderung, die Serena Laker und Luise Ogrisek aufgreifen und zum Anlass für ein engagiertes Workshop-Konzept für Künstler_innen und Kulturarbeiter_innen nehmen – um die prekären Realitäten konkret selbstkritisch zu reflektieren und zu verändern.

Mit den vorliegenden Beiträgen wird ein Thema eröffnet, das theoretisch wie praktisch noch lange nicht abgehandelt ist.

Zur sozialen Lage von Künstler_innen in der bürgerlich-kapitalistischen Industriegesellschaft

Alexandra Manske

„Der Künstler gilt gemeinhin als die Personifizierung des ‚schöpferischen Menschen' ... Mit ihm verbinden sich Vorstellungen wie die des Außergewöhnlichen und der ästhetischen Gestaltung des ‚Geistigen'. Kaum ein Beruf – wenn man denn von Beruf sprechen will – ist mehr von Mythen umwoben" (Ruppert 1998, 11) – und kaum eine Sozialfigur ist in der jüngeren Zeit mehr en Vogue, wenn es darum geht, den gegenwärtigen Gestaltwandel der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft, kurz den Wandel der Arbeitsgesellschaft zu erklären.

Zu einer besonderen Popularität hat es dabei die These der beiden französischen Soziologen Boltanski und Chiapello gebracht. In ihrem Buch *Der neue Geist des Kapitalismus* konstatieren sie, dass Künstler_innen als schöpferisch Tätige seit den 1990er Jahren zum Vorbild für ein neues Managerideal geworden seien. Dadurch sei die historisch gewachsene Opposition zwischen Wirtschaftselite und Künstlerkritik geschmolzen und präsentiere sich nunmehr als „Phänomen der Osmose" (Boltanski/Chiapello 2003: 359). Manager_innen, die Boltanski/Chiapello als herrschende Klasse betrachten, würden nun auch von ihren Angestellten und Mitarbeiter_innen verlangen, dass sie für ihre Arbeit brennen, Arbeitszeiten nicht so genau nehmen, Geld nicht ganz so wichtig, Selbstverwirklichung dafür umso wichtiger; so, wie es gemeinhin Künstler_innen zugeschrieben wird. Diese entschärften sozialen Grenzziehungen zwischen ‚Künstler_in' und ‚Manager_in' interpretieren Boltanski/Chiapello als grundlegenden Bestandteil eines neuen Geist des Kapitalismus, in dem „Selbstverwirklichung" und eine „authentische Seinsweise" zu einer gesellschaftlichen Anforderung geworden seien. Während Joseph Beuys (1985) davon sprach, dass jeder Mensch ein Künstler sei, geht es den französischen Soziologen zufolge seit den 1990er Jahren weniger um die Option auf ein Künstlerdasein, als um eine gesellschaftliche Anforderung, Künstler_in sein zu sollen (Boltanski/Chiapello 2003, Menger 2006).

Der/die Künstler_in als Sozialfigur hat in den letzten Jahren also eine beachtliche Karriere gemacht. Er/sie ist gewissermaßen von einer Außenseiterposition in die Mitte der Arbeitsgesellschaft, man könnte fast sagen in ihre Chefetagen vorgerückt: Wir alle sollen heute Künstler_innen sein, also nicht mehr vornehmlich pflichtbewusste Arbeitnehmer_innen, sondern künstlerisch orientierte Flexibilitätsvirtuos_innen (Bröckling 2007). Künstlerisch-kreative Arbeitsverhältnisse sind so zu einem Leitbild geworden, um die Flexibilisierung und Projektifizierung von Arbeits- und Sozialverhältnissen voran zu treiben und dabei zugleich darauf zu verweisen, dass eine mangelnde sozialpolitische und materielle Absicherung nicht unbedingt eine Unzufriedenheit mit der Arbeit als solche provoziert. Denn Künstler_innen wird auch attestiert, dass sie Selbstverwirklichung vor Fragen der sozialen Absicherung stellen.

Wandel der Arbeitsbedingungen

Die Bedingungen für künstlerisch-kreative Arbeit haben sich in den vergangenen 40 Jahren in doppelter Hinsicht paradigmatisch verändert. Lange galten Künstler_innen als gesellschaftliche Außenseiter, die keiner ordentlichen Arbeit nachgehen und auch mental nicht in eine vom bürgerlichen Pflichtethos geprägte Industriegesellschaft hinein passten. In den 1960er Jahren jedoch wurden Künstler_innen als schutzbedürftige Sozialbürger_innen entdeckt und zunehmend sozial abgesichert. In dieser historischen Phase sind soziale Sicherheit und künstlerische Freiheit eine strukturelle Wahlverwandtschaft eingegangen. Seit den mittleren 1980er Jahren jedoch verändert sich der Arbeitsmarkt für künstlerisch-kreativ Erwerbstätige hin zu einem Bedingungsgefüge, das sich durch eine steigende ökonomische und sozialpolitische Ungewissheit wie gleichermaßen durch eine Privatisierung von künstlerisch-kreativer Arbeit auszeichnet. Flankiert werden diese Entwicklungen seit den 1990er Jahren von einer politischen Semantik, die künstlerisch-kreative Arbeit auch auf das Ziel einer ökonomischen Profitmaximierung verpflichtet. Die Rede ist von der so genannten Kultur- und Kreativwirtschaft. Sie hat sich in letzter Zeit als diskursiver Rahmen durchgesetzt, wenn es um die politische Klassifizierung von künstlerisch-kreativer Arbeit geht. In dieser Semantik kommt quasi die andere Seite der Medaille der These von Boltanski/

Chiapello zum Vorschein: konstatieren sie, dass Manager_innen wie Künstler_innen sein sollen, sollen Künstler_innen nun auch Manager_innen mit unternehmerischem Ehrgeiz werden.

In Übereinstimmung mit dieser Sichtweise setzen die politischen Rezepte zur Stabilisierung der sozialen Lage von Künstler_innen im deutschen Kontext zunehmend auf wettbewerbsorientierte Maßnahmen. Sie beruhen zugleich auf einer Problemwahrnehmung, die auf Seiten von Künstler_innen und Kreativen einen mangelnden Unternehmersinn sowie betriebswirtschaftliche Defizite ausmacht und im Zusammenhang damit einen aus dieser Perspektive nicht mehr zeitgemäßen Kulturbegriff aus dem 19. Jahrhundert konstatiert. Demgegenüber steht die dringend notwendige, konzeptionelle Neujustierung der Künstlersozialkasse politisch leider still. Die letzte Reform aus dem Jahr 2007 hat vor allem fiskalische Kontrollmaßnahmen verstärkt, aber nicht z. B. Aufnahmebedingungen an die neuen Marktverhältnisse mit zunehmend unsteten Erwerbsformen angepasst.

Sozialgeschichtlicher Status von Künstler_innen

Die Sozialgeschichtsschreibung analysiert Künstler_innen als paradoxe Repräsentant_innen der bürgerlichen Klasse einerseits und andererseits als deren Kritiker_innen mit einem ambivalenten Habitus zwischen bürgerlicher Erwerbsorientierung und anti-bürgerlicher, kritischer Haltung (Ruppert 1998). Aufgrund einer oftmals bürgerlichen Herkunft und eines nur bedingt bürgerlichen Lebensstils schreibt auch der französische Soziologe Pierre Bourdieu den Akteur_innen künstlerisch-kreativer Erwerbsfelder einen paradoxen sozialen Status zu. Er klassifiziert sie als beherrschte Fraktion der herrschenden bürgerlichen Klasse (Bourdieu 2001a: 342).

Mitte des 19. Jahrhunderts etablierte sich der bürgerliche Kunstbetrieb. Kunst wurde nun als „Erwerbsarbeit zu den Bedingungen des Marktes“ (Ruppert 1998: 79) durchgeführt. Damit war ein epochaler Wandel verknüpft. Die marktförmige Organisation von künstlerisch-kreativer Arbeit veränderte ihre sozialen Voraussetzungen. Erwerbswirtschaftlicher Erfolg wurde zu einem grundlegenden Parameter künstlerisch-kreativer Arbeit und folglich künstlerisch-kreative Arbeitsverhältnisse ökonomisch durchdrungen. Wir haben es daher Ende des 19. Jahrhunderts mit einer ersten Vermarktlichungswelle von künstlerisch-kreativer Arbeit zu tun. Zugleich entstanden Erwerbsmöglichkeiten für eine Vielzahl von Künstler_innen nicht-bürgerlicher Herkunft. Sie drängten als Aufsteiger_innen ins Feld (Bourdieu 2001: 93).

Mit der steigenden Erwerbstätigenanzahl, und da der Markt nun zur Instanz für Erfolg oder Misserfolg geworden war, polarisierte sich die Soziallage von Kunstschaffenden. Auf Ebene der Arbeitsbedingungen wie der Selbstverhältnisse konstituierte sich in dieser historischen Phase ein Spannungsfeld, das die Akteur_innen vor die Herausforderung stellte, einen Balanceakt zwischen erwerbswirtschaftlicher Zweckorientierung und künstlerischem Schaffen zu vollbringen (Ruppert 1998: 146). Insbesonders jene Künstler_innen, die per Quereinstieg ins Feld mündeten – man könnte auch vom „Künstler_innen-Proletariat“ sprechen (Ruppert 1998: 198) – mussten einen ständigen Balanceakt zwischen wirtschaftlichen Erfordernissen und der Idee künstlerisch inspirierter Arbeit vollführen (ebenda).[1]

Zugleich wurden Künstler_innen zu einer Sozialfigur stilisiert, die den bürgerlich-kapitalistischen Zwängen enthoben zu sein schien. Künstler_innen galten sowohl in ihrem Selbstbild als auch in der sozialen Fremdzuschreibung als „Gegenpol einer von bürgerlichen Normen geordneten Lebensführung und zum kalkulierenden Zweckhandeln“ (Ruppert 1998: 14, 46ff.; vgl. auch Müller-Jentsch 2005: 170). Sie wurden als Bohemians konstruiert, die sich von der bürgerlich-kapitalistischen Berufsethik durch abweichende Normen, Verhaltens- und Kleiderstile unterschieden (Ruppert 1998: 189; vgl. Weber 1988). Das maßgeblich in literarischen Texten, aber auch in der Selbstdarstellung skizzierte Bild vom armen Künstler (Spitzweg) typisierte Künstler_innen als Außenseiter_innen der Gesellschaft und als Melancholiker mit besonderen Geisteskräften (Kris/Kurz 1995).

In diesem Kontext wurden die für die künstlerische Produktion reklamierten Prinzipien wie Autonomie und Originalität auch auf die allgemeine Daseinsweise bezogen und

> Anders als in der historischen Phase des sorgenden Wohlfahrtsstaates der 1960er–1980er Jahre werden Kulturschaffende heute als kulturelle Modernisierer des industriegesellschaftlichen Arbeits- und Sozialmodells anvisiert und ihre projektförmigen Arbeitsverhältnisse als gelebte Zukunft ausgegeben.

zu dem Charakterbild einer ästhetisch expressiven Existenz verdichtet (Glauser 2009). Den Akteur_innen wurde eine flexible und ungebundene Lebensweise in „Unmoral" attestiert, die teilweise als Gefährdung oder zumindest als Gegenspieler_innen der bürgerlichen Existenzweise betrachtet wurde (Ruppert 1998: 192). So wurde der Künstler/die Künstlerin als Gegenfigur zum bürgerlichen Arbeitssubjekt sowie zum kapitalistischen Unternehmer entworfen.

Künstler_innen als schutzbedürftige Sozialbürger_innen

In den 1960er Jahren wurde eine paradigmatische Wende eingeleitet. Zeitgleich zum Höhepunkt des sorgenden Wohlfahrtsstaates begann sich eine Nische in der arbeits- und sozialpolitischen Regulierung von künstlerisch-kreativer Arbeit herauszubilden (Schnell 2007). Seitdem wurden Künstler_innen als schutzbedürftige Sozialbürger_innen entdeckt, denen ein arbeitnehmerähnlicher Sonderstatus zuerkannt wurde. Analog zum ökonomisch-sozialen Selbstverständnis des sorgenden, keynesianisch geprägten Wohlfahrtsstaates wurden Kulturschaffende seitdem in die wohlfahrtsstaatliche Daseinssorge einbezogen und parallel dazu der Kulturbetrieb in den 1970er Jahren öffentlich-rechtlich ausgebaut (vgl. Haak/Schmid 1999; Schnell 2007). 1981 wurde mit der Künstlersozialkasse sogar eine eigene Sozialversicherung geschaffen, die den Besonderheiten der sozialen Lage von Künstler_innen entgegen kommen sollte.

Tatsächlich sind künstlerisch-kreative Erwerbsfelder seit den 1970er Jahren enorm expandiert. Die Anzahl der erwerbstätigen Künstler_innen ist in der alten Bundesrepublik zwischen 1978 und 1995 um 70 Prozent angewachsen (Haak/Schmid 1999: 5). Vorangetrieben wurde dieser Zuwachs durch das Zusammenspiel von soziokulturellem Wertewandel und wohlfahrtsstaatlicher Daseinssorge. Einerseits stilisierten die städtischen, studentischen Milieus der ‚1968er Generation' die anti-bürgerliche Lebensform des/der Künstler_in abseits kleinbürgerlicher Konventionen zu einem Stereotyp gelungener Lebensführung (vgl. z.B. Häußermann/Siebel 1987). Andererseits sind die steigenden Erwerbstätigenzahlen auch auf den Ausbau öffentlicher Kulturinstitutionen inklusive der Schaffung abhängiger Beschäftigungsverhältnisse und steigender Kulturetats, kurz gesagt darauf zurück zu führen, dass sich im öffentlich finanzierten Kultursektor der 1970er Jahre wie z. B. im Fernseh- und Rundfunkbetrieb viele Erwerbsoptionen entwickelten, die nicht nur künstlerische Freiheit, sondern auch sozial abgesicherte Arbeit boten (vgl. z. B. Gottschall 1999). Diese Phase sozialpolitisch regulierter Arbeits- und Beschäftigungsverhältnisse war im Wesentlichen auf die sozial-liberale Regierungsära der 1970er Jahre und frühen 1980er Jahre beschränkt.

Paradigmenwechsel: Durchsetzung einer marktliberalen Perspektive

Im Kontext der Krise der Arbeitsgesellschaft seit den 1980er Jahren und seit der Ausbreitung flexibler und prekärer Erwerbsverhältnisse in den 1990er Jahren (Kronauer 2002), verändert sich auch der Arbeitsmarkt für künstlerisch-kreativ Erwerbstätige. Seit den mittleren 1980er Jahren, also in etwa zeitgleich z. B. zur Privatisierung des öffentlichen Rundfunks und zu den beginnenden Umbauten des deutschen Wohlfahrtsregimes, drehte sich der Wind langsam, aber stetig.

Heute gelten Künstler_innen und *Kreative* – so lautet die gegenwärtige politische Sprachregelung – nicht länger als gesellschaftliche Außenseiter und als inkommensurabler Gegenentwurf zum bürgerlichen Arbeitssubjekt und Unternehmer. Vielmehr sind sie dank ihrer zeitgemäß erscheinenden, projektbasierten Organisationsformen und aufgrund eines Arbeitsethos, der künstlerische Freiheit und individuelle Selbstverwirklichung vor Fragen der materiellen und sozialen Absicherung stellt, zu einem Role Model für den Geist der neuen Arbeitsgesellschaft geworden. In den Vordergrund rückt nun eine marktliberale Perspektive auf künstlerisch-kreative Arbeit, aus der heraus Kulturschaffende zunehmend als unternehmerisches Selbst angerufen werden (Bröckling 2007; vgl. Manske 2009).

Motor dieser Entwicklung waren gegenläufige Prozesse. Einerseits sind im öffentlich geförderten Kultursektor Zuwendungen an Einrichtungen und Projekte rückläufig, sodass

© Christa Bauer:
Siggi – Ein Held räumt auf
Crossover aus Tanz, Rap und Spiel
Zürcher Hochschule der Künste, Ostern bei Fred (Schweiz), MA21 & DSCHUNGEL WIEN
Konzept, Spielleitung: Frederike Dengler, Sara Ostertag, ZHdK
Darsteller_innen: Frederike Dengler, Katja Göhler, Oskar Jeglitsch, Aleksandra Milosavljevic, Julia Plach, Michael Pöllmann, Viktoria Waldhäusl
2010

z. B. an öffentlichen Theatern Arbeitsverhältnisse durch Sparmaßnahmen und Privatisierungswellen zurück gefahren sowie fragmentiert wurden (Enquete-Bericht 2007). Gleiches gilt für Arbeitsverhältnisse in öffentlich-rechtlichen Fernseh- und Rundfunkanstalten; auch hier wurden feste Beschäftigungsverhältnisse gestrichen, verzeitlicht oder zu freier Mitarbeit auf Honorarbasis umgewandelt (vgl. z. B. Apitzsch 2010). Andererseits sind privatwirtschaftlich organisierte Kreativarbeitsmärkte wie z. B. die Werbebranche wirtschaftlich sowie erwerbstrukturell jenseits von Normalarbeitsverhältnissen geradezu explodiert (vgl. z.B. Koppetsch 2006).

Spätestens seit den 1990er Jahren soll sich Kultur rechnen. Es erscheinen die ersten Kulturwirtschaftsberichte. Sie scheinen unmissverständlich zu belegen, dass künstlerisch-kreative Arbeit eine volkswirtschaftliche Größe ist, die bislang zu wenig Beachtung erfahren habe und deshalb mehr wirtschaftspolitischer Aufmerksamkeit bedürfe. Hintergrund ist eine systematische politische Verknüpfung von Kultur und Ökonomie, die als strukturelle Wahlverwandtschaft seit den 1990er Jahren existiert. Ordnungspolitisch etabliert hat sich die wirtschaftspolitische Perspektivierung von künstlerisch-kreativer Arbeit mit dem Diskurs um die so genannten Creative Industries. So wird die Kultur- und Kreativwirtschaft (KuK)[2] von politischer Seite als volkswirtschaftlicher Hoffnungsträger sowie als Motor für die wirtschaftliche und soziokulturelle Modernisierung des industriegesellschaftlich geprägten Standorts Deutschland inszeniert.

Nach der geltenden Definition – differenziert wird die KuK in elf Teilmärkte – werden sowohl traditionelle, primär einer künstlerischen Logik verpflichtete Künstlermärkte wie z. B. die darstellenden Künste als auch technologiegetriebene und vorwiegend einer ökonomischen Logik verpflichtete Kreativarbeitsmärkte wie z. B. Werbung oder die Games-Industrie zu Bestandteilen der Kultur- und Kreativwirtschaft gebündelt und somit per definitionem dem Ziel einer wirtschaftlichen Profitmaximierung unterworfen.

Der künstlerisch-kreative Arbeitsmarkt ist unterdessen in den vergangenen Jahren durch eine Privatisierung einerseits und Dekonstruktion von öffentlichen Arbeits- und Beschäftigungsverhältnissen andererseits geprägt. Trotzdem wachsen die Erwerbstätigenzahlen unablässig an. Allein zwischen 1995 und 2006 ist die Beschäftigtenanzahl in der KuK um rund 33 Prozent angewachsen (Enquete-Bericht 2007: 336f.). Dabei handelt es sich nicht nur um einen absoluten, sondern auch um einen relativen Zuwachs. Lag der Beschäftigungsanteil im Kultursektor Ende der 1990er Jahre noch bei 1,3 Prozent aller Erwerbstätigen (Haak/Schmid 1999: 9), ist er bis Mitte der 2000er Jahre auf ca. drei Prozent angewachsen (Haak 2008).

„Spätestens seit den 1990er Jahren soll sich Kultur rechnen.“

Begleiterscheinung ist eine absolut sowie relativ steigende Anzahl von unstet beschäftigten Alleinselbstständigen in sämtlichen Segmenten und eine Gewichtsverlagerung zwischen den Teilsektoren der Kulturwirtschaft vom öffentlichen Kulturbetrieb zum privat-kommerziellen Sektor (z.B. Haak/Schmid 1999).

Fazit: Metamorphose des Künstlers zum Unternehmer

Anders als in der historischen Phase des sorgenden Wohlfahrtsstaates der 1960er-1980er Jahre werden Kulturschaffende heute als kulturelle Modernisierer des (westdeutsch geprägten) industriegesellschaftlichen Arbeits- und Sozialmodells anvisiert und ihre projektförmigen Arbeitsverhältnisse als gelebte Zukunft ausgegeben. Die Metamorphose vom Künstler zum Unternehmer soll sie dazu befähigen, ein stärker verwertungsorientiertes Verständnis von künstlerisch-kreativer Arbeit zu entwickeln und Wohlstand nicht nur für sich selbst, sondern für alle zu schaffen.

So werden Künstler_innen und Kreative in der politischen Arena in Deutschland – ich überspitze etwas – als zwar volkswirtschaftlich vielversprechende, doch zugleich als „defizitäre“ Unternehmer_innen inszeniert, die sich in unternehmerischer Eigenverantwortlichkeit reproduzieren sollen. Zugleich wird um die legitime gesellschaftspolitische Sichtweise auf das Feld KuK und seine Akteur_innen gekämpft. Während etwa der Kulturstaatsminister die Arbeits- und Soziallage von Kulturschaffenden „mit Sorge“ betrachtet und eine geschärfte politische Aufmerksamkeit bezüglich der

sozialpolitischen Absicherung von Künstler_innen und Kreativen empfiehlt (Enquete-Bericht 2007: 295, 302), befindet der Staatssekretär des Wirtschaftsministeriums, dass die politische Perspektive stärker wirtschaftspolitisch auszurichten sei, um die künstlerischen Qualitäten zur Entfaltung zu bringen (BMWi-Report 2009: 127). Unverkennbar sind jedoch die kulturellen Hegemonien, unter denen sich dieser Kampf der Interpretationen abspielt: im Spannungsfeld von Wirtschafts- und Kulturpolitik mit einem wirtschaftspolitischen Impetus.

Nun ist es ganz gewiss nützlich, ja unabdingbar, die eigene wirtschaftliche Zukunft vernünftig planen zu können. Ob jedoch angesichts des sozialpolitischen Reformstaus in künstlerisch-kreativen Erwerbsfeldern eine politische Prioritätensetzung auf die Schaffung eines wirtschaftspolitischen Rahmens der beste Weg ist, um den gesellschaftlichen Zukunftsmotor Kunst und Kultur in Schwung und um künstlerisch-kreative Potenziale zur Entfaltung zu bringen, kann bezweifelt werden. Erstaunlich ist daher, wie viel politische Energie in die Installierung eines wettbewerbspolitischen Rahmens fließt, während die dringend notwendige Modernisierung der Künstlersozialversicherung hintan steht. Gerade auch vor dem Hintergrund der volkswirtschaftlichen Potenziale der KuK und weil Künstler_innen als „Kraftzentrum der Kultur- und Kreativwirtschaft“ gelten (Enquete-Bericht 2007), sollten die politischen Rezepte zur Gestaltung ihrer Arbeits- und Sozialverhältnisse Fragen einer sozial gerechten, gesellschaftlichen Teilhabe zentral stellen. ||

[1] Folge dieses sozialen Differenzierungsprozesses war die Herausbildung einer konkurrenzgeprägten, kulturellen Bewährungsordnung, die in der Fachliteratur als Winner-takes-all- und als Superstarlogik beschrieben wird. Die Grundlagen der bis heute virulenten, sozialstrukturellen Polarisierung künstlerisch-kreativer Erwerbsfelder wurden also gegen Ende des 19. Jahrhunderts gelegt, seitdem Kunst auch zu Erwerbszwecken durchgeführt wurde und sich marktgetriebene Konkurrenzverhältnisse etablierten.

[2] Der Terminus KuK wurde aus dem anglizistischen Diskurs über die „Creative Industries“ übernommen und hat sich in Anlehnung an Richard Floridas Konzept der „kreativen Klasse“ durchgesetzt (Florida 2002).

Alexandra Manske

Soziologin & Politologin, seit 2009 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Humboldt Universität Berlin, Institut für Soziologie; Arbeitsschwerpunkte: Arbeits- und Ungleichheitsforschung, urbane Kreativmilieus, Geschlechterforschung.

Literatur

Apitzsch, Birgit (2010): *Flexible Beschäftigung, neue Abhängigkeiten. Projektarbeitsmärkte und ihre Auswirkungen auf den Lebensverlauf*, Frankfurt/New York.

Boltanski, Luc/Chiapello, Eve (2003): *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK.

Bourdieu, Pierre (2001): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Bröckling, Ulrich (2007): *Das unternehmerische Selbst*, Frankfurt/Main

Enquete-Bericht *Kultur in Deutschland* (2007): Bundestagsdrucksache 16/7000.

Florida, Richard (2002): *The Rise of the Creative Class ... and how it's transforming work, leisure, community, & everyday life*, New York.

Glauser, Andrea (2009): *Verordnete Entgrenzung. Kulturpolitik, Artist-in-Residence-Programme und die Praxis der Kunst*. Bielefeld: transcript.

Gottschall, Karin (1999): *Freie Mitarbeit im Journalismus*. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 4, 1999, S. 635–654.

Haak, Carol/Schmid, Günter (1999): *Arbeitsmärkte für Künstler und Publizisten – Modelle einer zukünftigen Arbeitswelt?* Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung, S. 99–506.

Haak, Carroll (2008): *Wirtschaftliche und soziale Risiken auf den Arbeitsmärkten von Künstlern*. Wiesbaden: VS.

Häußermann, Hartmut/Siebel, Werner (1987): *Neue Urbanität*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Koppetsch, Cornelia (2006): *Zwischen Disziplin und Expressivität. Zum Wandel beruflicher Identitäten im neuen Kapitalismus*. In: Berliner Journal für Soziologie, H. 2/2006, S. 155–172.

Kris, Ernst/Kurz, Otto (1995): *Die Legende vom Künstler: ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Kronauer, Martin (2002): *Exklusion. Die Gefährdung des Sozialen im hoch entwickelten Kapitalismus*. Frankfurt/M./New York: Campus.

Manske, Alexandra (2009): *Unsicherheit und kreative Arbeit – Stellungskämpfe von Soloselbständigen in der Kulturwirtschaft*. In: Castel, R./ Dörre, K. (Hg.): *Prekarität, Abstieg, Ausgrenzung. Die soziale Frage am Beginn des 21. Jahrhunderts*, Fft/New York, S. 283–296.

Menger, Pierre-Michel (2006): *Kunst oder Brot? Die Metamorphosen des Arbeitnehmers*. Konstanz: UVK.

Ruppert, Wolfgang (1998): *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Schnell, Christiane (2007): *Regulierung der Kulturberufe in Deutschland. Strukturen, Akteure, Strategien*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.

Weber, Max (1988/1904): *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. In: Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, UTB: Mohr/Siebeck, S. 17–206.

Prekäre Ehre

Tagung, 21. März 2013

Eine Veranstaltung von IG Freie Theaterarbeit und KosmosTheater

Im freien Theater wird oft zu budgetären Verhältnissen gearbeitet, die weit entfernt von professioneller Entlohnung sind. Der Symbolwert der künstlerischen Arbeit soll – wie so oft im Kulturbereich – den realen Lohn kompensieren. Wie in anderen Sektoren arbeiten Frauen auch hier durchschnittlich für 26 % weniger Lohn. In der freien Szene gibt es eine große Zahl starker Regisseurinnen, Choreografinnen etc., aber nur wenige Frauen leiten Theater. In großen Häusern sind die Geschlechterverhältnisse weit konservativer als in anderen Sektoren. Auf der Tagung sollen – René Polleschs Satz aus *Tod eines Praktikanten* aufnehmend – Fragen nach Hierarchisierungsprozessen am Theater, nach theoretischen und praktischen Visionen, sowie Professionalisierung der Arbeitsbedingungen im Sektor verhandelt werden.

WUWEI REKORT LOEW: Ich finde es gut, dass im Theater alle umsonst arbeiten. Da ist man doch gerne dabei. Am Foto: Nicole Horny. © Paul Englert

Programm

11:00 Eröffnung

11:15 Michaela Moser *Applaus füllt nicht den Magen. Zum Zusammenhang von Arbeit, Anerkennung, Einkommen und Lebensqualität*

12:00 Podiumsdiskussion *Hierarchien & Karrieren am Theater*
Angefragt sind Barbara Klein (KosmosTheater), Asli Kislal (daskunst), Michaela Moser (Ilse Arlt Institut für Soziale Inklusionsforschung/FH St. Pölten), Ferdinand Urbach (Theater an der Gumpendorfer Straße); Moderation: Sabine Kock (IG Freie Theaterarbeit)

13:30 Pause

15:00 Sabine Kock/Andrea Wälzl *Work SMart in Österreich – ein neues Konzept für die Praxis*

16:30 Alexandra Manske *Arbeitsverhältnisse in der Kunst – eine Genderperspektive*

17:30 Podiumsdiskussion *„… ich finde es gut, dass im Theater alle umsonst arbeiten. Da ist man doch gerne dabei.“*
Angefragt sind Andreas Mailath-Pokorny (Kulturstadtrat Wien), Andrea Ecker (bm:ukk), Valerie Kattenfeld (kunst)spiel), Heike Kortenkamp (WUWEI REKORT LOEW), Alexandra Manske (Humbold Universität Berlin), Claudia Seigmann (theaternyx), Angelika Sieburg (Landesverband Professionelle Freie Darstellende Künste Hessen); Moderation: Elisabeth Mayerhofer (IG Kultur Österreich)

20:00 *Ich finde es gut, dass im Theater alle umsonst arbeiten. Da ist man doch gerne dabei.*
Österreichpremiere der Produktion von WU WEI REKORT LOEW; Tagungsteilnehmer_innen erhalten bei verbindlicher Voranmeldung (office@kosmostheater.at) bis zum 1.03.2013 ermäßigten Eintritt von 7 Euro für die Vorstellung.

Die Teilnahme an der Tagung ist kostenlos.

© Reinhard Werner

Ich, Jungdramatiker

Eine sehr persönliche Einschätzung der prekären Arbeitsverhältnisse junger Autor_innen

Viele Theaterautor_innen der Generation 30 plus zählen immer noch zu den so genannten ‚Nachwuchsdramatiker_innen'. Dieses Label loszuwerden erweist sich als schwierige Aufgabe, zumindest für *Stephan Lack*

Neulich während eines Interviewtermins fällt sie wieder einmal, jene bewusste Formulierung: „Sie als Nachwuchsdramatiker ..." Höflich aber bestimmt wende ich ein, dass ich mich nach 15 verfassten Theaterstücken eigentlich nicht mehr so ganz dem Nachwuchs zugehörig fühle. Mein Gegenüber zeigt sich verständlicherweise überrascht. Von einem relativ jungen, relativ unbekannten Dramatiker zu erfahren, dass er tatsächlich vom Schreiben leben kann, das verwundert zunächst. Schließlich gibt es eine Menge Autor_innen mit erheblich größerem Bekanntheitsgrad, die ihren Lebensunterhalt nicht alleine davon bestreiten können. Besonders nicht ausschließlich vom Schreiben fürs Theater.

Seit sechs Jahren habe ich das Glück, vom Schreiben zu (über)leben. Rein rechnerisch bedeutet das, dass pro Jahr durchschnittlich zwei eigene Stücke uraufgeführt werden, dazu kommen die Aufführungen von Bearbeitungen und Übersetzungen, wie beispielsweise die Bühnenfassung des Theo van Gogh-Films *Das Interview*, das sich zu einem Dauerbrenner an deutschen Theaterhäusern entwickelt hat. Der Rest meiner Einnahmen ergibt sich aus unzähligen kleineren Schreibprojekten und Dramaturgie-Arbeiten.

Am Ende der Nachwuchskette

Die Bezeichnung Nachwuchsdramatiker halte ich aus obigen Gründen in meinem Fall für verkehrt. Mich übrigens schlichtweg Dramatiker zu nennen, wäre aber eben auch nicht ganz korrekt. Ich verstehe mich mehr als Jungdramatiker. So haftet diesem Begriff immerhin der Beigeschmack des noch nicht Etablierten, noch nicht fertig Entwickelten an. Natürlich bin ich mit 31 nicht mehr taufrisch, aber in Ermangelung eines anderen Begriffs, und da ich bislang meinen so genannten Durchbruch noch nicht erlebt habe, scheint mir Jungdramatiker derzeit das passende Wort zu sein. Wie häufig der Stempel Nachwuchsautor_in im Allgemeinen vergeben wird, finde ich doch etwas befremdlich. Fast schon fungiert er als Sammelbegriff für all jene Autor_innen, die im Laufe ihrer Karriere auch nur irgend eine Art der dramatischen Nachwuchsförderung durchlaufen haben, sei es in Form von Stipendien, Preisen, Stückemärkten oder Schreibwerkstätten. Wie wichtige diese Einrichtungen generell für angehende Kunstschaffende sind, steht für mich außer Frage. Ob die Werkstatttage des Burgtheaters, der Heidelberger und Berliner Stückemarkt, oder intimere Festivals, wie Luaga & Losna in Voralberg oder Kaltstart in Hamburg, all diese Plattformen haben mich auf unterschiedliche Weise entweder bereichert oder herausgefordert. Und vor allem haben sie mir Möglichkeiten zur Vernetzung mit anderen Theatermacher_innen geboten. Jene Begegnungen, die schlussendlich auch Schreibaufträge und Aufführungen nach sich zogen, wie etwa die Premiere des Stücks *Lichtscheu* im Kasino am Schwarzenbergplatz oder die Uraufführung des Textes *Verfassung der Strände* im Theater Heidelberg.

Dass das eine oder andere Festival im Bereich der Autorenförderung überarbeitet werden kann, ist allerdings auch wahr. Wenn Festivals zwar hoch dotierte Förderpreise vergeben, sich gleichzeitig aber nur anteilig an Fahrt- und Logikosten der anreisenden Autor_innen beteiligen, erweckt das den Eindruck, dass hier Autorenförderung mehr als Aushängeschild betrachtet wird. Es gibt auch Fälle, in denen Stücke im Rahmen von Festivals zwar gezeigt, die Autor_innen selbst aber gar nicht eingeladen werden. Wiederum andere Förderungsformate schaden den Autor_innen freilich mehr als sie nützen – halbfertige, szenische Lesungen, Cold Readings oder auch alle sonstigen Spielarten, wie die Form der Textpräsentation über den Inhalt dominiert, halte ich persönlich für mehr als fragwürdige Angelegenheiten. Die bloße Einladung zu Festivals bringt den einzelnen Teilnehmer_innen selten mehr als etwas kurzfristige Aufmerksamkeit ein, was angesichts der Fülle an jungen förderungswürdigen Autor_innen kaum überrascht. Schon mehr bringen da die häufig mitangebo-

tenen Diskussionsplattformen und Schreibwerkstätten. Von der regelmäßigen Teilnahme an solchen Formaten habe ich bislang auch noch jedes Mal profitieren können, obschon es viele Kolleg_innen gibt, denen dieser inhaltliche Austausch mit anderen Autor_innen nach eigenen Angaben nicht nützt. Inwiefern diese Veranstaltungen den eigenen Schreibprozess beeinflussen, bleibt aber ohnehin jedem selbst überlassen.

Schreibklassenerfahren

Für Jungautor_innen wie mich übernehmen Schreibklassen immer mehr die Funktion von fehlenden Lektoraten, wenn beispielsweise in den Verlagen kaum Zeit für inhaltliche Arbeit mit den Autor_innen bleibt. Mein persönlicher Zugang zu Schreibklassen aller Art wurde u. a. von Wolfgang Bauer geprägt, der vor gut zehn Jahren eine ebensolche am Wiener Institut für Theaterwissenschaft abhielt und trotz minimalistischem Lehraufwand doch auch erstaunlich gut zu inspirieren verstand. 2003 nahm ich dann zwei Jahre an einer Werkstätte im Burgtheater teil, mit dem schlichten Titel „Neues Schreiben". In einer – von Andreas Beck (damals noch Dramaturg an der Burg) initiierten – wöchentlich stattfindenden Arbeitsgruppe bekam eine Handvoll am Schreiben interessierter Student_innen die Möglichkeit zu ausreichender Diskussion und Präsentation von Texten. Nach Beendigung dieser intensiven Betreuung wollten die so entstandenen Stücke aber nicht wieder zurück in die Schublade, sondern lieber in die Welt hinaus. So blieb mir nichts anderes übrig, als ihnen die Teilnahme an einigen Stückwettbewerben zu erlauben. Was daraus folgte, war der erste Literaturpreis, die erste Uraufführung am Landestheater Niederösterreich, im Anschluss daran die Aufnahme in das Verlagsprogramm eines österreichischen Bühnenverlages. Von da an entwickelte sich alles sehr rasch, und ich gelangte nie an den kritischen Punkt, an dem ich mir die Frage stellen musste, ob das Lebenskonzept „freischaffender Autor" für mich überhaupt eine Option sei (diese Entscheidung ist noch ausständig, wird aber weiterhin auf unbestimmte Zeit vertagt).

Mehrere Literaturstipendien gewährleisteten mir eine Zeit des produktiven Schreibens, und erste Uraufführungen gaben einen zusätzlichen Antrieb. Dann der erste wirkliche Dämpfer: die erste Tantiemen-Abrechnung – der nüchterne Moment, in dem man erkennen muss, wie viele Inszenierungen es pro Jahr braucht, um ein Einkommen knapp oberhalb des Existenzminimums zu erhalten. Die eigenen Stücke – sie werden einen wohl kaum ernähren. Ohne anderweitige Verdienstmöglichkeiten wird man als „freischaffender Autor" nicht lange existieren können.

Das hat kein Nachspiel

In einer Theaterwelt, in der junge Dramatik vorwiegend auf Werkstattbühnen und Nebenspielorten gezeigt wird, lässt sich auf Tantiemen-Basis schwerlich etwas verdienen. Natürlich nur, solange ein Stück nicht entsprechend oft nachgespielt wird. Aber das mit dem Nachspielen ist so eine Sache. Naturgemäß ist die mediale Aufmerksamkeit, die einer Zweitinszenierung im Allgemeinen entgegengebracht wird, nicht mit der einer Uraufführung zu vergleichen. Ein Grund mehr, weshalb Theaterhäuser im Zusammenhang mit junger Dramatik lieber auf neue, unverbrauchte Texte setzen. Oft passiert es, dass Theater von geplanten Stückaufführungen Abstand nehmen, sobald das bewusste Werk an einem anderen Haus zur Uraufführung gelangt. Von meinen Eingangs erwähnten 15 abendfüllenden Theaterstücken (12 kamen zur Aufführung), durften bislang ganze drei Stücke eine weitere Inszenierung erleben. Diese Entwicklung hält im deutschsprachigen Raum freilich schon länger an, und über ihre Auswirkungen auf Arbeit und Lage für junge Theaterautor_innen ist an anderer Stelle schon viel gesagt und geschrieben worden. Nur soviel: Theatertexte haben keine Ablaufdaten. Sie werden nicht schlecht, wenn sie einmal (auf der Bühne) geöffnet wurden. Dass junge Dramatik genauso als Gebrauchsliteratur ohne zeitlosen Anspruch angesehen werden darf, ist ein legitimer Zugang; dass aber das eine oder andere Stück auch mehrere Inszenierungen verträgt (und verdient) – nicht nur wieder im Rahmen von eigenen Nachspiel-Festivals – ist eine Sache, die sich Theaterhäuser immer wieder bewusst machen sollten.

Durch die geringe Aussicht auf eine neuerliche Inszenierung rentiert es sich so für mich schlichtweg nicht, Texte nach einer abgespielten Inszenierung zu überarbeiten. Ein wesentlicher Lernfaktor für die Autor_innen geht damit meiner Ansicht nach verloren. Stückaufträge sind natürlich gut und richtig. Doch nur durch Nachspielen wird Qualität langfristig gesichert, können Nachwuchs- und Jungdramatiker_innen letztendlich zu Dramatiker_innen heranreifen. ||

Stephan Lack

(geb. 1981) arbeitet als Dramatiker und Dramaturg in Wien. Die Rechte an seinen Theaterstücken liegen bei dem Bühnenverlag Thomas Sessler.

© Christa Bauer:
Sand
Konzept, Regie: Stephan Rabl
Musik, Darsteller, Tanz: Matthias Jakisic, Futurelove Sibanda
Auf dem Foto: Futurelove Sibanda
2010

Gehaltsscheren müssen geschlossen werden!

Elisabeth Mayerhofer

© IG Kultur Österreich

Die Gehälter und Honorare im Kunst- und Kulturbereich klaffen auseinander. Weit. Das liegt zum einen an dem vom Kunstbetrieb selbst fetischisierten Wettbewerb, zum anderen an der Einzementierung und Verstärkung dieses Zustandes durch die aktuelle Kulturpolitik. Im oberen Segment brechen alle Dämme, wenn sich Kulturmanager wie Klaus Albrecht Schröder 2011 einen Gehaltssprung von 62.500 Euro vergönnen.[1] Und um gleich dem Argument vorzubauen, dass gute Leute eben teuer wären: Zum einen verdienen manche Leiter_innen von Bundesmuseen und -theatern knapp unter dem Bundeskanzler, was auch wieder die Frage nach Verhältnismäßigkeiten aufwirft. Zum anderen ist nicht bekannt, dass es im privaten Sektor so viele Museen und Theater gibt, die höhere Gehälter zahlen. Eine imaginierte Konkurrenz also.

Am unteren Rand der Einkommensskala, die nur mehr im Märchen eine Korrelation zu fachlicher Qualifikation aufweist, finden sich hingegen Jobs wie die mittlerweile legendäre Halbtagesstelle im Museum für moderne Kunst: Eine Halbtagesanstellung für Akademiker_innen wurde für 850 Euro brutto ausgeschrieben (und dann später aufgrund der Proteste auf 1.000 Euro aufgestockt).

An diesem Punkt ist klar festzuhalten: Hier wird keine Neiddebatte geführt, denn angesichts von Jahresgehältern ab 100.000 ist dieses Argument obsolet. Hier geht es nicht um Neid, hier geht es um öffentlich finanzierte Obszönität. Denn während eine schmale Elite aus dem oberen Management in der Lage ist, sich fantastische Summen auszuzahlen, sind immer mehr gut ausgebildete Personen nicht mehr in der Lage, von ihrer Arbeit zu leben – vollkommen leistungsunabhängig. Entweder kommen hier dann Eltern zum Zug oder es geht sich eben einfach nicht aus. Die Konsequenzen sind bekannt: Mehrarbeit bis zur Selbstbeschädigung, Verzicht auf Kosten treibenden Nachwuchs oder am besten gleich Auswanderung.

Zwar beteuert Kulturministerin Claudia Schmied unablässig, dass sie für die soziale Lage der Künstler_innen nicht zuständig sei. Nun verlangt ja auch niemand ernsthaft eine Reform der gesamten Arbeits- und Sozialpolitik vom Kulturministerium aus, allerdings kann innerhalb des Verantwortungsbereiches durchaus den oben beschriebenen Entwicklungen entgegen gesteuert werden: Durch die Anwendung von Honorarrichtlinien zum Beispiel, die verhindern, dass Künstler_innen ihre Arbeit aus den Fördergeldern nicht bezahlen können und oft die einzigen sind, die gratis arbeiten.

Noch einmal, deutlich: Es geht nicht darum, aus dem Kulturministerium Sozialpolitik zu betreiben, wohl aber darum, sicherzustellen, dass sich die Gehälter in den öffentlich finanzierten Einrichtungen und Projekte innerhalb der guten Sitten bewegen – an beiden Enden der Skala. Working poor mit öffentlichen Mitteln zu schaffen, ist wohl genauso wenig Aufgabe der Kulturpolitik wie die Lösung sämtlicher sozialer Fragen und Konflikte.

In diesem Sinne fordern wir einmal mehr die Umverteilung innerhalb des Kulturbudgets und eine Deckelung der Spitzengehälter. ||

[1] *http://derstandard.at/1325485793248/Kulturmanager-Einkommensbericht-Schroeder-loest-Seipel-ab*

Elisabeth Mayerhofer

ist politisch-strategische Geschäftsführerin der IG Kultur Österreich. *www.igkultur.at*

SMart goes Europe

Work SMart – Start in Wien 2013

Sabine Kock

Vor gut eineinhalb Jahren – im Mai 2011 – lud die IGFT Julek Jurowicz, Initiator und Geschäftsführer des belgischen Projekts SMart.Be, zu einer Podiumsveranstaltung nach Wien ein. Die Präsentation von SMart wurde von den anwesenden Künstler_innen wie den Podiumsgästen aus dem bm:ukk und bm:ask mit Begeisterung aufgenommen.

Was ist SMart?

In Belgien gibt es seit 2002 ein Gesetz, das Künstler_innen generell sozialrechtlich den Angestellten gleichstellt, d. h. alle Arbeiten erfolgen angestellt, außer die Künstler_innen wollen explizit selbstständig bleiben und stellen einen entsprechenden Antrag. SMart.Be wickelt mit einem intelligenten Online-Tool die Anstellungsverträge für Künstler_innen ab – Einzelverträge, kontinuierliche personenbezogene Konten oder die Abwicklung ganzer Aktivitäten (Projekte) sind möglich. Mittlerweile bietet SMart.Be über eine Interimsfirma auch die Abwicklung von nicht künstlerischen Arbeitsverhältnissen, respektive deren Umwandlung in Anstellungsverhältnisse für seine Mitglieder an und hat im Laufe der Entwicklung ein ganzes Bündel erweiterter Serviceleistungen entwickelt: Selbstverständlich gehören Beratung und Begleitung von Projekten wie auch juristische Beratung zum Umfang der Leistung. Darüber hinaus sind Versicherungspakete inkludiert, es gibt ein Leasing-Tool und auch Mikrokredite können über SMart.Be abgeschlossen werden. Zentral ist dabei ein Garantiefonds, mit dessen Hilfe SMart.Be garantieren kann, sämtliche Personalkosten spätestens sieben Tage nach Vertragsende zu zahlen und auch noch nicht eingegangene Drittmittel – etwa zugesagte Subventionen – vorzufinanzieren. Für die Summe dieser Dienstleistungen nimmt SMart in Belgien 6,5 % aller abgewickelten Summen als Marge. Das Modell ist für belgische Künstler_innen eine ausgezeichnete Lösung für die sozialrechtliche Absicherung, mittlerweile sind über 50.000 Künstler_innen Mitglieder von SMart.Be. Das abgewickelte Gesamtvolumen betrug im Jahr 2012 120 Millionen Euro, 42 % davon betraf die Abwicklung ganzer Aktivitäten.

Zentrales Axiom ist Gemeinnützigkeit – in Belgien finden alle Aktivitäten unter dem Dach einer gemeinnützigen Stiftung statt. Die Vergabe von Stipendien, der Aufbau einer zeitgenössischen Kunstsammlung, eine Rechercheabteilung und ein sechsköpfiges EU-Team sind als weitere Serviceleistungen dazu gekommen; die neueste Entwicklung ist eine Initiative, die Künstler_innen kostengünstige Atelierräume zur Verfügung stellt. Die Mitglieder sind in einem eigenen Verein organisiert, der im Aufsichtsrat der Stiftung vertreten ist. Mitglieder von SMart.Be können ausschließlich Künstler_innen werden – dabei ist der Begriff der Kunstschaffenden viel offener gefasst als in der Definition des Künstler-Sozialversicherungsfonds in Österreich und schließt Kreative, Kulturschaffende und Techniker_innen ein.

Möglich ist diese einzigartige Konstruktion aufgrund der belgischen Gesetzgebung: SMart.Be ist bei der Abwicklung künstlerischer Verträge und Aktivitäten arbeitsrechtlich nicht in der Arbeitgeberrolle, sondern eine dritte Kraft, die als zentrale Dienstleistung den abwickelnden, logistischen Servicepart für die Künstler_innen übernimmt und ihnen insbesondere ganz praktisch enorme organisatorische Erleichterungen schafft.

Da viele belgische Künstler_innen auch in Frankreich arbeiten, hat SMart.Be vor einigen Jahren begonnen, auch in Frankreich seine Serviceleistungen zu adaptieren und zu implementieren – aufgrund der französischen Gesetzgebung ein komplexes mehrjähriges Verfahren. SMart.Fr operiert in Frankreich in sieben Büros seit nunmehr zwei Jahren erfolgreich.

SMart goes Europe ...

Ermutigt durch den Erfolg sucht SMart.Be nun weitere Partner_innen und möchte ein europaweites Netz in Kooperation mit autonomen Organisationen aufbauen, das neben Serviceleistungen auch wesentlich Advocacy für die Verbesserung der Rahmenbedingungen künstlerischer Arbeit in Europa zum Ziel hat. Dabei entsteht durch Know-how, Recherche, Austausch und Vernetzung gleichzeitig ein Tool, das die internationale Mobilität von Künstler_innen mit Online-Informationen und persönlicher Beratung vor Ort in der Umsetzung ihrer internationalen Verträge und Projekte unterstützen soll.

Aktuell wird in Schweden, England, den Niederlanden, Deutschland, Österreich, Spanien und Polen von engagier-

ten Kolleg_innen an einer Entwicklung von SMart gearbeitet; auch in Italien, Ungarn, Finland und Estland gibt es Interesse. Dabei sind die sozial- und arbeitsrechtlichen gesetzlichen Rahmenbedingungen für den Aufbau einer Struktur so verschieden wie die konkreten Arbeitsbedingungen und Realitäten für Künstler_innen:

Schweden
Die Schwedischen Kolleg_innen Ida Buren und Fredrik Arvas möchten SMart.Se als Initiative für mehr Anstellungen im Kunst- und Kultursektor nutzen und planen die Abwicklung von Einzelverträgen und Projekten für selbstständige Künstler_innen, deren Honorare mittels SMart.Se in Anstellungen umgewandelt werden. Das ist möglich, weil die Schwedische Gesetzgebung als Zwischenform zwischen Selbstständigkeit und Anstellung ein besonderes Arrangement erlaubt: das Umbrella-Employment[1]. SMart.Se übernimmt in dieser Funktion die volle Arbeitgeber_innenverantwortung, darf aber projektbezogene, kurzfristige Anstellungen abwickeln, ohne wie eine Arbeitskräfteüberlassungsagentur nach Vertrags- oder Projektende in eine gesetzlich vorgeschriebene Weiterbeschäftigungspflicht zu kommen. SMart.Se hat als erste der neuen Initiativen in Europa im Oktober 2012 einen operativen Probebetrieb aufgenommen und möchte 2013 den Service voll entwickeln.

England
Simon Mundy hat unproblematisch und schnell die SMart.Uk Company gegründet. Da über die Hälfte aller Künstler_innen in England als Freelancer arbeitet, möchte SMart.Uk seine Dienstleistungen zunächst als Beratung und Unterstützung für Verträge und Aktivitäten von selbstständigen Künstler_innen anbieten. Die Aufnahme des Betriebs ist im Verlauf des Jahres 2013 geplant.

Deutschland
In Bremen und Berlin arbeiten Gabriele Koch und Magda Ziomek-Frackowiak an der Entwicklung von SMart.De und haben Ende Oktober ein erstes Büro im Kunstquartier Bethanien in Berlin eröffnet. Da – insbesondere durch die Rahmenbedingungen der deutschen Künstlersozialversicherungskasse (KSK) – die meisten Künstler_innen im freien Sektor in Deutschland ihr Leben als Selbstständige organisieren, planen die deutschen Kolleginnen als erstes ebenfalls ein Tool für Selbstständige – ergo die Abwicklung von selbstständigen Honorar- und Vertragstätigkeiten inklusive Service, Beratung und Versicherungspaketen. Dabei wünschen sie sich aber perspektivisch die Entwicklung der Möglichkeit, künftig auch Anstellungen abwickeln zu können – was aber nach deutschem Recht nicht leicht scheint, ohne in die Rolle einer Arbeitskräfteüberlassungsagentur zu geraten.

Spanien
Die spanischen Kollleg_innen Pablo Alèn und Adolfo Pachon arbeiten schon seit Jahren erfolgreich in einer Cooperativa – als Form einer außergewöhnlichen, selbstbestimmten Beschäftigungsmaßnahme, über die Saisonarbeitskräfte im Gastgewerbesektor für begrenzte Zeiträume angestellt werden. Sie möchten gemeinsam mit Agnes Blot für Spanien und Portugal ein entsprechendes SMart-Tool für den Kunst- und Kultursektor als kooperative Genossenschaft entwickeln und für Künstler_innen damit die Möglichkeit von Anstellungen in der selbstbestimmten Form einer Kooperative anbieten. Das Modell wird zunächst in der andalusischen Gesetzgebung entwickelt und verankert. Im aktuell dramatisch von der Krise betroffenen Arbeitsmarkt in Spanien werden Modelle kooperativer Arbeitsformen als Hoffnungsoptionen sozialer Marktwirtschaft hoch geachtet und machen etwa 6 % des gesamten Wirtschaftsbereiches aus.

Niederlande
In den Niederlanden kämpfen die Kunst- und Kulturschaffenden derzeit mit massiven Budgetkürzungen, die viele vormals abgesicherte Künstler_innen in neue prekäre Arbeitsverhältnisse treiben. Jette Schneider und Roderick Looijs sind dabei, hier ein komplexes Modell neuer virtueller wie realer

Vernetzung zu entwerfen, um der Krise durch neue Formen der Selbstorganisation von Künstler_innen zu begegnen. Im Rahmen dieses Gesamtkonzepts arbeiten sie derzeit an der Entwicklung eines SMart-Tools, dessen konkrete Struktur und Angebote noch definiert werden müssen.

Work SMart.At – Start in Wien 2013

Seit dem ersten Podium 2011 arbeiten Andrea Wälzl und ich gemeinsam mit Katharina Dilena vom anderen Theater in Graz und der freien Produktionsleiterin Julia Wiggers daran, das Modell SMart an die Arbeitsgesetzgebung und die sozialrechtlichen Rahmenbedingungen in Österreich zu adaptieren und implementieren – ein Versuch voller Widerstände an den faktischen Realitäten der österreichischen Gesetzgebung.

Aus dem Theatersektor kommend, in dem die Mehrzahl der freien Theaterschaffenden selbstständig arbeitet, obwohl das Theaterarbeitsgesetz für Bühnentätigkeit eigentlich Anstellungen vorschreibt, war unsere Idee, den Aufbau von SMart.At auf jeden Fall als politische Initiative für mehr Anstellungen im Theatersektor zu nutzen.Doch scheint es aufgrund der Rahmengesetzgebung aktuell nicht möglich, dass SMart.At dabei die Arbeitgeberrolle einnimmt[2]: Wir würden gerne den freien Theatergruppen/Vereinen das Risiko der Arbeitgeberrolle abnehmen, doch haben wir dafür bislang, trotz mehrerer Rechtsgutachten, noch keine legale Form gefunden. Es sieht aktuell so aus, als ob sich der Support von SMart in Österreich vorläufig auf den administrativen Service und die beratende Begleitung und Unterstützung beschränken muss, die Arbeitgeberrolle jedoch bei den freien Gruppen, Häusern, Vereinen bleiben muss.

Dabei möchten wir im Theaterbereich die freien Gruppen (und Häuser ohnehin!) dennoch zu Anstellungen ermutigen und ihnen mit dem Service und Know-how von Work SMart.At helfen, Strukturen aufzubauen, mit denen diese Verantwortung leichter zu tragen ist. Parallel werden wir versuchen, die Rahmenbedingungen für das IG Netz[3] so zu erweitern, dass perspektivisch mehr Arbeitgeber_innen den Benefit von Arbeitgeberzuschüssen erhalten können.

Da wir nach anderthalb Jahren Vorarbeit nun aber endlich mit der praktischen Umsetzung von Work SMart.At beginnen wollen, wird es zunächst eine einfache Variante sein – sozusagen Work SMart.At Volume 1:

Mit Beginn 2013 öffnen wir in der Gumpendorferstraße 63 b – in den Räumen der Bürogemeinschaft der IG's – ein erstes kleines Work SMart.At Büro. Wir werden im neuen Jahr mit Work SMart einen Probelauf als Service-, Beratungs- und Abwicklungs-Tool von Einzel-Werkverträgen, Personenkonten und ganzen Aktivitäten/Projekten beginnen.

- Interessierte Künstler_innen aller Sparten können sich ab 2013 an uns wenden, um einzelne Verträge über Work SMart.At abzuwickeln. Dabei möchten wir umfassend für diverse Arbeitsfelder möglichst einfache, künstler_innen-freundliche Musterverträge generieren und zur Verfügung stellen und parallel dazu im Hintergrund das Online-Tool entwickeln, das den gesamten administrativen Prozess transparent und online handhabbar macht.
- Auch personenbezogene Konten möchten wir ab 2013 anbieten. Wenn also ein/e Künstler_in Interesse daran hat, dass ihre gesamte administrative Logistik künftig überhaupt von Smart übernommen und betreut wird, freuen wir uns auf eine kontinuierliche Zusammenarbeit und garantieren, dass der Service die notwendige Steuererklärung und die Zusammenstellung von Unterlagen für den Künstler-Sozialversicherungsfonds soweit vor- bzw. aufbereitet, dass nur noch wenige Arbeiten von den Kunstschaffenden selbst geleistet werden müssen.
- Als drittes möchten wir die Abwicklung ganzer Aktivitäten/Projekte anbieten – beginnend mit der Begleitung oder Durchführung der Budgeterstellung für die Subventionseinreichung bis hin zu deren organisatorischer Abwicklung und schlussendlich Abrechnung. Im Prinzip umfasst der Service hier die organisatorische

Produktionsleitung bei der Abwicklung von Projekten, Aufführungsserien oder Touren. Dabei kann der aktuelle Budgetstand des Projekts transparent zu jedem Zeitpunkt für die/den Auftraggeber_in online eingesehen werden, ein laufendes Kostencontrolling wird ermöglicht.

» Das Beratungsangebot umfasst neben der organisatorischen Begleitung auch juristische Beratungsmöglichkeit.

» Sobald wie möglich soll auch SMart.At das Angebot eines Garantiefonds ermöglichen, über den etwa zugesicherte, aber noch nicht ausgezahlte Förderungen bei Bedarf vorfinanziert werden können, um bei Beginn des Projekts anfallende Personalkosten begleichen zu können.

Auch wenn Andrea, Katharina, Julia und ich aus dem Theatersektor kommen: Work SMart.At startet ausdrücklich spartenübergreifend – insbesondere für Musiker_innen und neue Selbstständige im IT- und Design-Bereich sehen wir einen großen Bedarf.

Wir laden alle interessierten Künstler_innen und Kulturarbeiter_innen herzlich ein, gemeinsam mit uns das neue Tool zu erproben und stehen ab 2013 mit Rat und Tat allen zur Seite, die das gerne mit uns versuchen mögen. ||

[1] Wenn ein/e User_in und ein/e Klient_in (ein/e Künstler_in und ein/e Auftraggeber_in) in Schweden ihren Vertrag über SMart.Se abwickeln, gilt SMart.Se nicht als Leiharbeitsfirma, weil die beiden Vertragspartner_innen sich eigenständig gefunden haben, sondern lediglich als Abwicklungsagentur.

[2] Wenn SMart.At Schauspieler_innen für ein Theaterprojekt selbst anstellt und sie dann den jeweiligen Gruppen/Vereinen/Häusern, die mit ihnen arbeiten möchten, überlässt, würde es als Arbeitskräfteüberlassungsagentur /Leiharbeitsfirma gewertet werden. Dadurch ist gesetzlich ausgeschlossen, mit den Schauspieler_innen kurzzeitig befristete Arbeitsverträge abzuschließen, da Leiharbeitsfirmen verpflichtet sind, Arbeitnehmer_innen auch nach Projektende weiterzubeschäftigen. Somit müssten die über SMart.At angestellten Künstler_innen auch dann weiterbeschäftigt werden, wenn ihre Projektverträge beendet sind, ohne dass die Möglichkeit bestünde, dass diese z.B. in den AMS-Bezug wechseln. Die gesetzlichen Rahmenbedingungen für Arbeitskräfteüberlassungen lassen hier derzeit keine Ausnahme zu und es existiert auch nicht – wie z. B. in Schweden – die Möglichkeit des Umbrella Employment als Form der Umwandlung selbstständiger in angestellte Arbeitsverhältnisse. Auch die Idee, SMart.At als Produktionshaus zu konzipieren und so zumindest bei der Abwicklung von ganzen Theaterprojekten die Anstellungen der Schauspieler_innen direkt bei SMart.At zu ermöglichen, lässt sich aufgrund gesetzlicher Rahmenbedingungen im Arbeits- und Subventionsrecht nicht kurzfristig in die Tat umsetzen.

[3] Das IG Netz ist ein Förderinstrument des bm:ukk, der von der IGFT verwaltet wird; daraus werden Zuschüsse zum Dienstgeberanteil zur Sozialversicherung bezahlt, wenn eine freie Gruppe/Verein künstlerisches Personal anstellt.

Ab 2013:

Work SMart.At

Gumpendorferstr 63b, 1060 Wien
Telefon: 01 403 87 94 20
www.smart-eu.org
www.smart-at.org (online ca. ab Mitte Jänner 2013)

Am 21. März 2013 wird das Projekt im KosmosTheater im Rahmen der Tagung *Prekäre Ehre* vorgestellt (15.00 Uhr)

© Laker/Ogrisek

Prekäre Arbeitsverhältnisse – unaufhaltsame Abwärtsspirale oder Anlass zur Veränderung?

Freie Theater-, Tanz- und Performance-Kunst als Wert

Serena Laker & Luise Ogrisek

Lange Diskussionen über die Hintergründe fehlender Wertschätzung der freien künstlerischen Arbeit haben uns deutlich gezeigt, wie viele Ebenen und gesamtgesellschaftliche Verflechtungen bei der Aufarbeitung dieses Themas involviert sind. Wir wagen es trotzdem, zumindest bruchstückhaft (wir erheben keinesfalls Anspruch auf Vollständigkeit!) ein Bild der derzeitigen Situation zu beschreiben, das uns als Grundlage für einen Aufruf zu mehr Bewusstsein, gesellschaftlicher Verantwortung und Solidarität dient.

Es beginnt mit der prekären Arbeitssituation, schlechter Bezahlung und illegalen Arbeitsverhältnissen, führt über die Konsequenzen für die soziale Absicherung (Stichwort Altersarmut) und auf der Gesundheitsebene bis hin zu fehlendem politischen Gestaltungswillen. Es zeigt sich, dass die fehlende Wertschätzung für die Arbeitsleistung von Menschen nicht nur den freien Kunstsektor, sondern auch den Bildungssektor (Pädagog_innen in Kindergarten und Volksschule), die gesamte Care-Ökonomie (Pflegepersonal), in weiten Bereichen die Forschung, aber auch z. B. Journalismus und Handel (Handelsangestellte sind überwiegend Frauen) betrifft. Auch dort findet seit den 1990er Jahren eine Prekarisierung statt, Gehälter werden gekürzt (Nicht-Ausgleich der Inflation in den Lohnrunden) und gerade im bildungs-pädagogischen Bereich werden die notwendigen Gelder zur ausreichenden Finanzierung der Strukturen nicht zur Verfügung gestellt. Kurz gefasst kann die Prekarisierung von Arbeitsverhältnissen als gesamtgesellschaftliches Phänomen gesehen werden, und der freie Kunstbereich ist einer der am härtesten betroffenen Sektoren.

Als selbst in diesem Sektor Tätige haben wir in den letzten Jahren die Stadien der Ohnmacht und der Ratlosigkeit durchgemacht, waren wütend und enttäuscht über die politische Untätigkeit in diesem Land. Daraus entstand der Wunsch, die Dinge selbst in die Hand zu nehmen. Das Resultat war die Teilnahme an einem Lehrgang zu alternativer Ökonomie, der uns nun weiter blicken und die Zusammenhänge schärfer erkennen lässt.

Aus unserer Alltagserfahrung sehen wir, dass es bei den freien Kunstschaffenden wenig Bewusstsein für die eigene Verantwortung in der prekären Situation gibt, dass die Ausbeutungsstrukturen munter reproduziert werden, ohne selbst zu reflektieren, welche Strukturen weitergegeben und aufrecht erhalten werden. Während es in der Frauenbewegung seit langer Zeit selbstkritisch eine Reflexion darüber gibt, inwieweit auch Frauen Situationen ihrer Unterdrückung reproduzieren – ganz einfach, indem sie sie mitmachen, hat diese Diskussion im Kulturbereich noch nicht systematisch stattgefunden. Es gibt kaum Reflexion darüber, inwieweit freie Kunstschaffende selbst dazu beitragen, die aktuellen Verhältnisse mit aufrechtzuerhalten bzw. laufend zu verschärfen. (Siehe Abbildung)

Rollenbilder

Im Blick der Gesellschaft auf Künstler_innen sowie auch bei ihnen selbst finden sich nach wie vor – bewusst oder unbewusst – häufig Rollenbilder und Haltungen, die der Forderung nach angemessenen Arbeits- und Produktionsbedingungen entgegenstehen. Aufgrund der in diesem Artikel zur Verfügung stehenden Platzressourcen möchten wir – beispielhaft für eine Reihe solcher, leider immer noch wirkenden Rollenbilder – das Bild des vor überquellender Kreativität und psychischem Druck quasi unter Schaffenszwang stehenden, leidenden und leidensfähigen Künstlers[1], der gar nicht anders kann als Kunst zu machen, herausgreifen.[2] Vor nicht allzu langer Zeit lieferte Matthias Hartmann mit einer Äußerung in einem Standard-Interview eine erneute Bestätigung dieses Bildes: „Künstlerische Prozesse entstehen nur aus Depression. Ich kann mir nicht vorstellen, dass in einem ausgesöhnten Zustand je ein Kunstwerk entsteht.“ (13./14.10.2012, *Der Standard*)

Leiden und Kunst sind demnach eng miteinander verknüpft, eine wirklich bewusste Entscheidung zur Kunst wird dem/der Künstler_in in dieser Aussage abgesprochen, da ja die Depression als Antrieb für die Kreativität geltend gemacht wird. In diesem Rollenbild wird künstlerische Arbeit auf eine intrinsische Ebene fokussiert – der Künstler/die Künstlerin hat einen inneren Zwang, Kunst zu produzieren. Der gesamtgesellschaftliche Wert von Kunst als Reflexionskörper, als Unterhaltung, als kritischer Spiegel wird dabei ausgeblendet.

Dieses Rollenbild könnte unter anderem in Zusammenhang mit einer fehlender Wertschätzung gegenüber künstlerischer Arbeit gesehen werden. Und gerade Künstler_innen selbst tun sich nichts Gutes, wenn sie dieses Bild am Leben halten und nicht kritisch hinterfragen. Der existierenden Vielfalt im Kulturbereich und den verschiedenen Zugängen wird damit nicht Rechnung getragen.

Die Rolle der Fördergeber_innen

Mit der geringen budgetären Wertschätzung von künstlerischer Arbeit durch die Politik – darauf lassen zumindest die geringen Förderungshöhen durch die öffentliche Hand für freies zeitgenössisches Schaffen schließen – beginnt eine Spirale, aus der es auszusteigen gilt. Die Verteilung der Mittel nach dem Gießkannenprinzip, die beim aktuellen Kurator_innenteam der Stadt Wien festzustellen ist, belässt die Problematik bei den Kunst- und Kulturschaffenden. Projektförderungen liegen jetzt wieder vermehrt im Bereich zwischen 10.000 und 20.000 Euro, eine Summe mit der auf der Ebene einer fairen Bezahlung nur noch Ein- bis Zwei-Personenstücke möglich sind. Die Realität sieht anders aus, Projekte werden zumeist mit einem Aufwand umgesetzt, der nicht der Fördersumme entspricht, die Kunstschaffenden beuten sich selbst und alle mitarbeitenden Personen aus. In Folge der hochqualitativen und ambitionierten Projektvorschläge, die die Künstler_innen einreichen, heben die Förderstellen das Niveau für die Vergabe von Förderungen an und machen dieses zum Standard – es entsteht eine Aufwärtsspirale mit einschneidenden Konsequenzen. Um bei der Einreichung gute Chancen auf Bewilligung zu haben, müssen nun qualitativ hochwertige, ambitionierte und demgemäß aufwendige Projekte eingereicht werden. Deren Realisierung mit fairer Bezahlung aller Beteiligten ist mit den zur Verfügung gestellten Fördersummen nicht möglich – anstatt jedoch in logischer Konsequenz nur noch max. Zwei-Personen-Stücke auf die Bühne zu bringen, sodass alle Produktions-Mitarbeiter_innen sinnvolle Gehälter bekommen können, wird von den Projektinitiator_innen („Arbeitgeber_innen“) sowohl bei sich selbst, als auch bei den Mitarbeiter_innen lohngedumpt. Auf die zu erwartenden geringen Mittel wird in vorauseilendem Gehorsam Rücksicht genommen und bereits mit viel zu niedrigen Summen kalkuliert. Nicht genug, dass damit kostenwahre Projekteinreichungen vermieden werden, wird die Situation noch zusätzlich verschärft: Für Einreichungen bei der Stadt Wien gilt, dass bei geringeren in Aussicht gestellten Mitteln eine neue Kalkulation eingereicht werden muss, bevor diese in den Gemeinderatsausschuss kommt. Die gängige Praxis bei der noch niedrigeren Neukalkulation ist nicht Kürzung der Projektinhalte/Ausstattung etc., sondern noch mehr Selbst- bzw. Fremdausbeutung. Das bedeutet, dass bei den Förderstellen bzw. bei den Politiker_innen das Bild entsteht und bestätigt wird, dass mit den zur Verfügung gestellten Mitteln ausreichend und qualitativ hochwertige Kunstprojekte realisiert werden können.

Also: kein Grund zur Veränderung, respektive Aufstockung der Mittel. Das bedeutet in weiterer Konsequenz: die künstlerische Arbeit bietet keine Existenzgrundlage.

Brotjob

Um der permanenten Unsicherheit/Existenzangst entgegenzuwirken, wird häufig ein (oder mehrere) so genannte(r) „Brotjob(s)“ angenommen – dies jedoch oft auch wieder in Niedriglohn-Segmenten. Das bedeutet: mehr Stunden arbeiten für ein Basisgehalt, das die Existenz sichert, was wiederum dazu führt, dass für die künstlerische Arbeit „nebenher“ entweder nur wenig Zeit und Energie übrig bleibt, oder aber über ein gesundheitlich vertretbares Wochenstundenausmaß hinaus gearbeitet wird. Also wieder Selbstausbeutung. (Dasselbe Szenario entsteht natürlich, wenn in so vielen künstlerischen Projekten parallel gearbeitet wird, dass trotz unangemessener Bezahlung in jedem einzelnen ein mehr oder weniger existenzsicherndes Einkommen erwirtschaftet wird.) Die Sicherheit von parallelen Brotjobs erlaubt wiederum, zu jeglichen Bedingungen im künstlerischen Bereich zu arbeiten, die künstlerische Arbeit wird damit jedoch faktisch zur Nebensache, zumindest im Erwerbsleben. Auch der Kunstgriff, mit „Laien“ zu arbeiten (die oft in Theaterprojekten nicht oder kaum entlohnt werden – mangelnde Wertschätzung von Leistung und zur Verfügung gestellter Zeit auch hier … – die Erfahrungen und persönlichen Entwicklungsmöglichkeiten, die bei der Teilnahme an einem Kunstprojekt gemacht werden können, werden als ausreichend angemessener Energieausgleich betrachtet, also kann man/frau mit beliebig vielen Personen arbeiten) führt aus diesem Dilemma nicht heraus. Im Gegenteil: die Erfahrungen vieler Kolleg_innen zeigen, dass sich oft die Arbeitsbedingungen für alle Beteiligten zum Schlechteren verändern, da die mitwirkenden Personen auf-

> „Projekte werden zumeist mit einem Aufwand umgesetzt, der nicht der Fördersumme entspricht, die Kunstschaffenden beuten sich selbst und alle mitarbeitenden Personen aus.“

grund anderer Verpflichtungen vielfach nicht bei Proben anwesend sein können, keine professionelle Haltung mitbringen, die Notwendigkeiten in künstlerischen Arbeitsprozessen nicht ausreichend verstehen und wegen Kleinigkeiten Proben absagen, etc.

Und das bedeutet in letzter Konsequenz, dass die künstlerische Qualität auf das Konzept beschränkt bleibt, hinter dem die Umsetzung aufgrund der schlechten Rahmenbedingungen zurückbleibt. (Ein ähnliches Szenario entsteht übrigens auch, wenn einige oder alle „Profis“ in mehreren Projekten parallel tätig sind …) So fehlt auch noch die künstlerische Befriedigung, die so oft als Teil der „Bezahlung“ beschworen wird.

Fazit

Ohne tief greifende Veränderungen bleiben – simplifiziert und kreative Einzellösungen außer Acht lassend – drei Szenarien für freie Kunstschaffende:

- die Kunstproduktion beenden und in einem existenzsichernden Beruf arbeiten
- Burn-Out-Gefahr aufgrund zu hoher Belastung (mehrere Jobs, Brotjob „nebenher“)
- bei alleiniger künstlerischer Arbeit zum permanenten „Prekariatsfall“ werden

Stellt sich die Frage: wollen wir das? Und wenn nein, welche Handlungsoptionen gibt es, die Veränderungen bewirken könnten? Wir haben mehrere, als additiv zu verstehende Ansätze, zusammengetragen:

- Politische Einforderung: Kunst ist ein Wert – Subventionserhöhung
- (Eigen-)Verantwortung übernehmen und die (Selbst-) Ausbeutung stoppen (aus dem Verständnis heraus, dass es hier nicht um Einzelbefindlichkeiten geht, denn solange genügend Menschen im jetzigen System mitspielen, wird es sich nicht verändern und hat somit eine Auswirkung auf alle anderen im System. Hilfreich wäre eine Haltungsänderung vom „Warum ich?“ zum „Warum nicht ich?“…)
- Orientierung an Good Practice Beispielen wie dem Theater im Bahnhof, in dem die Arbeitsbedingungen der beteiligten Pesonen von Beginn an als oberste Priorität behandelt wurden, also Gehälter ganz klar vor Sachkosten gereiht werden – z. B.: im Bedarfsfall wird das fixe Haus aufgegeben zugunsten der Weiterzahlung von Gehältern
- Projekt-Kalkulationen abgeben, in denen die reell benötigte Projektsumme auf Basis von fairer Bezahlung benannt wird und die Eigenleistungen in Zahlen abgebildet sind (z. B. Theater Nyx)
- Projekte auf Basis der zu erwartenden Fördersumme entwickeln – nur noch Ein- bis Zwei-Personenstücke einreichen (z. B. Markus Kupferblum: Ein-Personen-Oper)
- Synergien nutzen: Kooperation statt Konkurrenz (z. B. Gemeinschaftswerkstätten)

Und wir können uns verschiedene Fragen stellen. Z. B.:

- Wenn wir (als Bevölkerung, einschließlich der Politiker_innen) uns einig sind, dass Kunstproduktion kein „Privatvergnügen“, sondern gesellschaftlich relevante Transformationsleistung zum Wohl der gesamten Gesellschaft ist, also einen hohen gesellschaftlichen Wert darstellt, wieso werden die Fördertöpfe nicht angemessen ausgestattet? (Stichwort Verteilungsgerechtigkeit)[3] Wofür unsere Steuern (Staatsgeld) ausgegeben werden, ist eine politische Entscheidung, nicht gottgegeben, und daher jederzeit veränderbar. Zur Erinnerung: Die Politiker_innen sind unsere Dienstnehmer_innen, nicht unsere Vorgesetzten.
- Wer ist für Information und Bewusstseinsbildung zuständig?
- In wessen Händen sind die Medien?
- Gibt es Interesse in unserer Gesellschaft, dass nicht zu viele Menschen gebildet/bewusst/kreativ sind und frei denken und handeln können? Wollen wir wirklich so „beschäftigt“ sein mit Existenzsicherung und/oder Konsum, dass wir für Informationsbeschaffung und politisches Handeln keine Zeit und Energie mehr haben? Etc.

Wir können jetzt sofort den ersten Schritt zur Veränderung machen. Denn wie schon Margaret Mead (1901-1978) so treffend festgestellt hat: „Zweifle niemals daran, dass eine kleine Gruppe von Menschen mit einem ausgeprägten Gewissen die Welt ändern kann. Wie die Vergangenheit zeigt, sind nämlich genau sie es schon immer gewesen, die das als einzige erreicht haben.“ ||

[1] Wir wählen hier bewusst nicht auch die weibliche Form, da im tradierten Bild Künstler Männer sind.

[2] Ausführlicheres Material und Reflexionen hierzu gibt es in unserem Workshop, oder ist auf Bestellung bei changemaker@gmx.at schriftlich erhältlich.

[3] Eine realitätsbezogene Ausstattung der vorhandenen Fördertöpfe inkludiert natürlich auch die Überprüfung der Verhältnismäßigkeit von Förderungen, Stichwort Neupositionierung der Freien Sektoren und zeitgenössischen Kunst versus kulturelles Erbe.

Mag. Serena Laker

freie Kulturmanagerin, Zusammenarbeit u. a. mit Claudia Bosse/theatercombinat, Manfred Lukas-Luderer/Verein Spiel.er, Bert Gstettner/tanz*hotel, Emel Heinreich/Verein Cocon. Studium der Publizistik und Theaterwissenschaft, Ausbildung zur PR-Beraterin.

Luise Ogrisek, BA.

seit 2004 freie Schauspielerin und Sprecherin, Engagements u.a.: Volkstheater Wien, Dschungel Wien, Klagenfurter Ensemble, muunkompanie; arbeitete zuletzt in EU-Erwachsenenbildungsprojekten und an transdisziplinären Projekten; seit mehreren Jahren unterschiedliche Fortbildungen zu Themen wie Nachhaltigkeit, Wirtschafts- und Gesellschaftspolitik, Visionsarbeit, kreative Projektarbeitsmethoden, hierarchiefreie Organisationsgründung, Empowered Fundraising

An einem Wochenende wollen wir uns lustvoll-kritisch mit unserer ökonomischen und arbeitsmarktpolitischen Situation als freie Kunst- und Kulturschaffende auseinandersetzen, Bewusstsein bilden und gemeinsam Handlungsstrategien erörtern. Luise Ogrisek (freie Schauspielerin) und Serena Laker (freie Kulturmanagerin) wollen ihr Wissen aus 1,5 Jahren seminaristischer Beschäftigung mit alternativer Ökonomie in der Praxis anwenden und weitergeben.

Kritische Kolleg_innen mit Lust auf Veränderung melden sich unter: changemaker@gmx.at

Wir treffen uns am 2. und 3. Februar 2013,
Sa 10–16 Uhr, So 12–16 Uhr
Ort: wird noch bekannt gegeben
Energieausgleichsbeitrag: 50 Euro
Bitte etwaigen Kinderbetreuungsbedarf bei Anmeldung angeben.

zeitfenster

Charlotte Salomon (1917–1943)

Leben oder Theater

Sabine Kock

„Eine Frau sitzt am Meer. Den Rücken uns zugewandt malt sie. Sie malt das tiefblaue Wasser und den Sand, den endlosen Himmel und das Licht. Das Blatt auf ihrem Schoß erscheint jedoch durchsichtig. Als sei es kein Bild, sondern ein Rahmen, der ein Stück vom Augenblick umfängt.“[1] Diesen Sommer war Charlotte Salomons Werk *Leben oder Theater* auf der Dokumenta 13 in Kassel zu sehen. 558 Blätter – ein *Dreifarben Singspiel* nennt sie es, blau, rot, gelb – implizit auch eine Hommage an Brechts *Dreigroschenoper,* eine existentielle Lebenserzählung, Existenzphilosophie, ein Überlebenskonzept, entstanden in den Jahren 1940-42 im Exil in Villefranche nahe bei Nizza, das letztlich ihr Leben doch nicht vor der Deportation retten konnte.

Gouache von Charlotte Salomon, Foto © Sabine Kock

Charlotte Salomon wächst in Berlin als Kind des Arztes Albert Salomon und seiner Frau Franziska Grunwald auf, die ihren Beruf als Krankenschwester nach der Heirat aufgab. Sie verliert ihre Mutter mit neun Jahren – angeblich stirbt sie an einer Grippe. Verschiedene Kindermädchen können den Verlust nicht aufwiegen, zu einer einzigen, „Hase“ genannt, fasst sie Vertrauen und fährt mit ihr nach Sylt. Die zweite Frau ihres Vaters, die Sängerin Paula Lindberg jedoch, wird ihr zum Idol und Inspiration ihrer frühen Zeichnungen und Malerei. In deren Freundeskreis begegnet sie Kurt Singer, Alfred Wolfsohn, mit dem sie später eine ebenso komplexe wie dramatische Liebesbeziehung verbindet, Max Liebermann, Theo Baeck und Albert Einstein. Paula Lindberg kann ab 1933 nicht mehr öffentlich auftreten, sie trägt im jüdischen Kulturbund die Möglichkeit – aber auch Illusion – eines jüdischen kulturellen Lebens in Deutschland fort und arbeitet im Untergrund. Sie hilft gefährdeten Künstler_innen bei der Ausreise. 1936 beginnt Charlotte Salomon bei Ernst Böhm und Ludwig Bartnig zu studieren, sie zweifelt an ihrer Begabung, 1937 wird ihr ein Preis aberkannt. 1938 wird ihr Vater nach der Pogromnacht verhaftet und ins Lager Sachsenhausen verbracht. Er kommt aufgrund der Intervention seiner Frau frei, sie fliehen nach Holland. 1939 verlässt auch Charlotte Salomon Deutschland , einen Besuch bei den Großeltern in Südfrankreich vortäuschend. Das Meer und die Sonne, die Pfeffersträuche, Pinien und die Weite des Himmels in Südfrankreich erlauben ihr eine Atempause konkreten Glücks. Erst als ihre Großmutter Marianne Grunwald sich nach der Besetzung Frankreichs 1940 in hohem Alter aus dem Fenster stürzt, erfährt sie, dass auch ihre Mutter ihr Leben auf die gleiche Art gewaltsam beendet hat. Charlotte Salomon steht vor der Entscheidung „ sich das Leben zu nehmen oder etwas ganz verrückt Besonderes zu unternehmen“.[2] Sie entscheidet sich für das Leben – in der Kunst. In den folgenden zwei Jahren entsteht ihr komplexes Werk, 1335 Gouachen, gezeichnete und gemalte Biografie und Fiktion, geschrieben in Malerei, eine (Selbst-)Reflexion im Bewusstsein des Außerordentlichen ihrer dramatischen Familiengeschichte und Biografie im Exil, im besetzten Frankreich. „Charlotte Salomon also erzählte – und malte – ihr Leben als Theaterstück“.[3] Retten konnte sie es nicht. Noch 1942 heiratet sie Alexander Nagler, sie wollen nach Nordamerika fliehen, werden jedoch am 24. September 1943 inhaftiert und nach Drancy deportiert. Am 10. Oktober kommen sie mit dem Transport Nr. 60 in Auschwitz an.

---

[1] Astrid Schmetterling: Charlotte Salomon 1917-1943. *Bilder eines Lebens.* Frankfurt am Main 2001. S. 25

[2] Charlotte Salomon: *Leben oder Theater. Ein autobiographisches Singspiel in 769 Bildern.* Kiepenheuer und Witsch 1990. S. 777

[3] Schmetterling, S. 39

Charlotte Salomon – *Leben oder Theater? Das ˇLebensbildˇ einer jüdischen Malerin aus Berlin 1917-1943. Bilder und Spuren, Notizen, Gespräche, Dokumente,* Christine Fischer-Defoy (Hg) *Das Arsenal* 1986

Spiel's nochmal

Jürgen Bauer

Keine Atempause. Geschichte wird gemacht, sangen schon die Fehlfarben. Und immer öfter auch gespielt: Der Völkermord in Ruanda wurde in letzter Zeit ebenso auf der Bühne behandelt wie die Verteidigungsrede von Anders Breivik oder die Plädoyers von Pussy Riot. Doch mit welchem Ziel? Und was hat das alles mit Marcel Duchamp, George Tabori und dem Amerikanischen Bürgerkrieg zu tun?

Theater als Zeitmaschine, ja was denn sonst? Zwar findet jedes Bühnengeschehen im Hier und Jetzt statt, doch wendet sich das Theater durch seine Stoffe und Texte immer auch der Vergangenheit zu und arbeitet im Gegenzug an der Vision einer möglichen Zukunft. Die Bühne funktioniert eben stets ein wenig wie die Pappschachtel aus dem Comic *Calvin und Hobbes*, mit welcher der kleine Junge und sein Stofftiger in der Zeit herumreisen. Hier wie dort reicht die Phantasie. Wenn nun im Transcript-Verlag ein Sammelband mit dem Titel *Theater als Zeitmaschine*[1] erscheint, ist dennoch etwas anderes gemeint: Unter dem Begriff des ‚Reenactments' hat sich in den letzten Jahren eine Theaterform etabliert, die historische Ereignisse möglichst detailgetreu nachzuspielen trachtet.

Marcel Duchamp trifft Pussy Riot

Mit Milo Raus zum Theatertreffen eingeladenem und auch im Wiener brut zu sehendem Stück *Hate Radio* wurde der Begriff des Reenactment auch einem breiteren Theaterpublikum bekannt. Der Schweizer Regisseur stellt in diesem Werk minutiös eine Radiosendung des ruandischen Senders RTLM nach, der während des Völkermords von 1994 seine Hörerinnen und Hörer mit Hassbotschaften aufhetzte. Vier Schauspieler und eine Schauspielerin agieren in einer Glasbox als Moderatoren und DJs, das an zwei Seiten der Bühne sitzende Publikum bekommt die hinter Glas produzierte Radiosendung mittels Kopfhörern mit. Wie ein Ausstellungsstück wird die Sendung voller Pop und Rassismus den Zuschauerinnen und Zuschauern als historisches Artefakt präsentiert.

Was hier als Reenactment bezeichnet wird, hat seine Wurzeln selbst in längst vergangenen Zeiten. Das Nachstellen religiöser oder historischer Ereignisse lässt sich bis zu den mittelalterlichen Passionsspielen zurückverfolgen, aber auch politische Geschehnisse wurden von der Französischen Revolution an in theatralen Aktionen wiederholt. Über Deutschland und England gelangen diese Historienspiele schließlich nach Amerika, wo sie als „Battle Reenactments" weiterleben. In der Nachfolge der Hundertjahrfeiern des Amerikanischen Bürgerkriegs wurde das Nachspielen von Schlachten und Kriegen als Hobby vor allem für Laien sehr beliebt. Zusehends benutzen nun auch die Künste Reenactments, um über die eigene Beziehung zur Geschichte, über Erinnern und die Präsenz von Vergangenem nachzudenken. Die Aufführungen stehen dabei zwar in einer Linie mit den nachgespielten Schlachten, entfalten aber doch eine andere Wirkung: Man könnte sie mit Duchamps Ready-Mades vergleichen, die Alltagsgegenstände

Milo Rau: Hate Radio © Daniel Seiffert

in einen völlig anderen Kontext verlagern und dadurch einen neuen Blickwinkel erzwingen. Sogar die Schlussplädoyers der drei Pussy Riot Mitglieder wurden vor Kurzem schon in einer theatralen Lesung dargeboten. Doch warum?

Endlich nicht mehr Genie sein müssen!

Das starke Interesse am Reenactment versteht Milo Rau in seinem Beitrag zum Sammelband als Abkehr vom ständigen Innovationsdruck in den Künsten. Statt stetig Neues zu schöpfen, könne hier bereits Geschehenes wieder vergegenwärtigt werden. Nach den historischen Avantgarden und ihrem Zerstörungsdrang trete eine künstlerische Strategie an, die Vergangenes vor allem wieder aufbauen wolle. Neben dem Theater widmen sich die Buchbeiträge auch der Performancekunst und dem Film und zeigen damit exemplarisch, wie diese Aufbaustrategien in den verschiedensten Künsten zur Anwendung kommen. Neben politischen Ereignissen rücken etwa immer wieder auch ikonische künstlerische Werke der Vergangenheit in den Fokus. Anhand der Choreografien von Merce Cunningham und Pina Bausch, aber auch am Beispiel von Marina Abramovićs Aktion *Seven Easy Pieces*, bei der die Künstlerin Meilensteine der Performancekunst wiederholte, untersuchen gleich drei Beiträge, wie das flüchtige künstlerische Erbe der darstellenden Künste bewahrt werden kann.[2] Eine Frage, die gerade für die Performancekunst spannend ist, hat diese sich doch bewusst gegen eine Musealisierung und für das Leben und Verschwinden im Hier und Jetzt entschieden. Spannend auch, dass bei den Wiederaufführungen von Tanzwerken der Begriff der Werktreue erneut in den Mittelpunkt rückt, den das Theater im Großen und Ganzen schon verabschiedet hat: Wie treu kann man dem Werk sein, wenn längst andere Darsteller_innen auf der Bühne stehen und das Original oft nur unzureichend dokumentiert ist?

Diese Spannung verstärkt sich noch, wenn man Reenactments historischer oder politischer Ereignisse betrachtet, denn hier ist das zugrunde liegende „Werk“ ein gesellschaftlicher und sozialer Vorgang und die Auseinandersetzung um Werktreue betrifft die Deutungshoheit über Geschichte an sich. Milo Rau schreibt von der „Eigengesetzlichkeit kultureller Bilder und Szenen“, die eben immer weiterlebten, „jenseits

> „Reenactments stellen Geschichte nach, statt sie darzustellen, und zwar möglichst vor Ort, historisch korrekt und detailgetreu.“
>
> Jens Roselt und Ulf Otto

aller Verarbeitung“. Dieses gespenstische Weiterleben sowie die Macht und Ohnmacht des Erinnerns standen im Theater nach 1945 immer schon im Fokus. Schon George Tabori ließ 1969 in seinen vieldiskutierten *Kannibalen* Szenen aus einer Baracke in Auschwitz nachspielen und versuchte so, sich der Geschichte seines im KZ ermordeten Vaters auf künstlerischem Weg zu nähern. Echte Trauerarbeit war für Tabori nur möglich, wenn die Vergangenheit mit „Haut, Nase, Zunge, Hintern, Füßen und Bauch“ wiedererlebt wurde, wie er in *Unterammergau* schrieb. Doch wo in Taboris Werk die inhaltliche und ästhetische Handschrift des Künstlers immer klar und spürbar war, versuchen sich Reenactments an einer möglichst neutralen Wiedergabe von Geschichte. „Sie stellen Geschichte nach, statt sie darzustellen, und zwar möglichst vor Ort, historisch korrekt und detailgetreu“, wie Jens Roselt und Ulf Otto bemerken. Und Milo Rau meint, die Künstler_innen wiederholten das jeweilige Original „scheinbar ohne jede ästhetische Haltung.“[3] Gerade das kleine Wörtchen „scheinbar“ ist aber von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Denn natürlich gilt die Erkenntnis der Geschichtswissenschaft auch für das Theater: Dass Historie immer ein Konstrukt ist, das in seiner Darstellung poetologischen Kriterien unterliegt, wie etwa Hayden White in *Metahistory* festgestellt hat.

Wiederholung als Erinnerung nach vorn

Auch Reenactments sind Wiederholungen, die „niemals mit dem identisch sind, was sie wieder holen“, wie Erika Fischer Lichte in ihrem Beitrag herausstreicht. Vielmehr verändern sie die zu Grunde liegende Geschichte und erfüllen dabei eine spezifische Funktion für die Gegenwart und Zukunft der nachspielenden Gemeinschaft. Schon Kierkegaard meinte ja: „Wiederholung ist eine Erinnerung in Richtung nach vorn.“ Natürlich ist etwa die Radiosendung aus *Hate Radio* nie genau so über den Äther gegangen, sondern basiert auf eindeutigen künstlerischen Entscheidungen. Und selbstverständlich wird der Kampf um die Deutungshoheit umso heftiger ausgefochten, je näher den Rezipient_innen das jeweilige Thema zeitlich und geographisch ist. Nicht umsonst waren bei Historienspielen Ereignisse der nahen Vergangenheit oft tabu. Wo also *Hate Radio* in Deutschland gefeiert wurde, entbrannte um das Nachfolgeprojekt *Breiviks Erklärung* eine Auseinandersetzung über die Statthaftigkeit des Vorhabens, Teile des Plädoyers des norwegischen Terroristen zu Gehör zu bringen.

Milo Rau selbst bezieht sich in seinem Text auf Artur Zmijewskis Video *80064*, in der sich ein Holocaust-Überlebender seine in Auschwitz auf den Unterarm tätowierte Nummer „auffrischen“ lässt, sowie auf Rod Dickinsons *The Milgram Re-enactment* und schreibt: „Es wird getan, was bereits einmal getan wurde, nicht mehr und vor allem nicht weniger.“ Das Vertraute würde durch das Nachspielen nur deutlicher und klarer, wie eben die „aufgefrischte“ Tätowierung. Und dennoch kommt dem Künstler eine besondere Verantwortung zu: Die Wiederholung prägt nicht nur die Wahrnehmung des zu Grunde liegenden Ereignisses, die Kopie wirkt immer auch auf das Original selbst zurück, wie Jens Roselt und Nina Tecklenburg in ihren Beiträgen klar machen. Gerade in der Sphäre der Politik wirken Szenen ja oft wie ausschließlich für die nachträgliche mediale Darstellung inszeniert. Hier haben Reenactments die Möglichkeit, diese Wechselwirkung deutlich zu machen. Dabei wäre es im Wissen um die Inszeniertheit aller Originale vielleicht der nächste Schritt, die Realität selbst zur Aufführung zu erklären, wie dies die Gruppe Rimini Protokoll im Jahr 2009 tat, indem sie zweihundert Theaterfans zum Aktionärstreffen von Daimler einlud und die Hauptversammlung so zum theatralen Event erklärte. Wären die seltsam gestellten Reden dann etwa „Enactments“ oder gar „Actments“, so ganz ohne „Re“? ||

---

[1] Roselt, Jens; Otto, Ulf (Hrsg): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments*. Transcript, Bielefeld, 2012 (Theater, Band 45)

[2] Siehe auch den Artikel zu Wiederaufnahmen im Tanzbereich *Tanzende Zombies* in *gift.zeitschrift für freies theater* 3/2012

[3] Rau, Milo, 2012, S. 73.

Jürgen Bauer

ist Theaterwissenschafter und Autor aus Wien

„Niemals nur zuschauen“ – Der Aufbruch der jungen Wiener Theaterszene nach 1945:

Wettbewerb, Konkurrenz, Establishment

Andrea Huemer[1]

Eine Woche nach Kriegsende, Anfang Juni 1945, ist in Wien die von der Österreichischen Hochschülerschaft initiierte Amateurbühne ‚Studio der Hochschulen/Studio in der Kolingasse’ eröffnet worden. Hier hatte eine neue, zwischen 1920 und 1930 geborene Generation erste Erfahrungen gesammelt.[2] Die Schließung dieser Spielstätte im November 1950 konnte der künstlerischen Aufbruchsstimmung nichts mehr anhaben – im Gegenteil: Sie forcierte Neugründungen, Wettbewerb, Konkurrenz und Establishment.

Plakatentwurf von Josef Mikl für das Theater am Fleischmarkt, 1958 © Brigitte Bruckner-Mikl

Theater der Courage

Der Versuch von Stella Kadmon, nach ihrer Rückkehr aus der Emigration ab 1947 an die Erfolge ihrer Kleinkunstbühne ‚Lieber Augustin’ wieder anzuschließen, scheiterte. Die als Abschlussproduktion geplante ÖEA[3] von Bildern aus Bertolt Brechts *Furcht und Elend des Dritten Reiches* am 15.4.1948 wurde jedoch zum überraschenden Neubeginn als ‚Theater der Courage’. Nach Absage des Heimkehrers Karl Paryla übernahm August Rieger die Regie, Max Meinecke die Ausstattung. Herbert Lederer erinnert sich an die Provokation dieser Inszenierung: „Lassen wir halt die SA in der Uniform in den Zuschauerraum hineinrennen, wo natürlich jüdische Remigranten waren! (…) Da wurde Schock-Theater gemacht. Brecht hätte damit keine Freude gehabt, aber es ist Brecht gespielt worden.“[4] Rieger inszenierte alleine bis Ende 1951 21 Stücke für die Courage. Markenzeichen des Spielplans war ein Mix aus humanistisch geprägten Zeitstücken und Lustspielen: Wolfgang Borcherts Heimkehrer-Drama *Draußen vor der Tür* (23.12.1948), Georg Kaisers *Das Floß der Medusa* (12.11.1949), Jean Paul Sartres *Die ehrbare Dirne* (15.1.1950) – fast zwei Monate ausverkauft – oder Günther Weisenborns *Die Ballade vom Eulenspiegel* (17.10.50), für die Harry Glück das Bühnenbild „damals selbst gemalt (hat) – ein langer Horizont, auf den ich eine Hieronymus Bosch-Landschaft übertragen habe.“[5]

Zunehmend stand den Subventionen, die es ab 1950 erstmals für Kleinbühnen gab, ein erschwerter Zugang zu Stückrechten gegenüber; die Verlage wussten die vielfältigere Theaterszene für sich zu nutzen. Die Courage bestand aber wie kaum eine andere Kleinbühne in Wien der wachsenden Konkurrenz zum Trotz. Immer wieder konnte Stella Kadmon Erstaufführungen gewinnen, und es waren oft ehemalige Mitglieder des Studios der Hochschulen, die für Erfolge sorgten: Nach der Entdeckung des Jungautors (und späteren Leiters der Abteilung Hörspiel und Literatur des ORF Wien) Franz Hiesel, dessen *Die enge Gasse* am 22.3.1952 uraufgeführt wurde, inszenierte Edwin Zbonek die UA von Ödon von Horvaths *Don Juan kommt zurück* oder 1954 *Im Räderwerk* von Jean Paul Sartre. Helmut Schwarz begeisterte das Publikum im März 1953 mit *Gericht bei Nacht* von Ladislaus Fodor, hochgelobt wurden auch das Resistance-Stück *Nächte des Zorns* von Armand Salacrou oder *Das Mädchen vom Lande* von Clifford Odets. Helmut Wagner übertrumpfte mit John Steinbecks *Von Mäusen und Menschen* (24.2.1957) eine Großbühne: „Das lief ein halbes Jahr vorher in der Josefstadt. Die sind grenzenlos eingegangen. … Und wir haben es 70 Mal ausverkauft gespielt. … Wir haben, aus der Mittellosigkeit heraus, einfaches, überschaubares, ungekünsteltes Theater gemacht. Wir konnten nicht Bühnen drehen und was runterlassen. Wir mussten uns hineinhauen und hatten eine geniale Besetzung. Das war u. a. der Kurtel Mejstrik, und der Walter Scheuer, der war zum Niederknien.“[6]

Mit einer Provokation hatte Stella Kadmon ihr Haus eröffnet. Kurt Sobotka erinnert sich allerdings auch an eine Inszenierung von Rüdiger Schmeidel, bei der die Prinzipalin aus Angst vor antisemitischen Ressentiments ihres Publikums eingriff: Am 30.10.1955 wurde *Die Rakete* von Carl Sternheim in Österreich erstaufgeführt: „Das hieß ja nicht Rakete. …Wir haben uns nur nicht getraut, es *Der Nebbich* zu nennen.“[7]

Experiment, Theater der 49 – Kleines Theater im Konzerthaus

Am 24.10.1949 eröffnete Trude Pöschl (sie hatte 1946 im Studio der Hochschulen debütiert) mit Wolfgang M. Schedes *Die Liebe und der Tod* eine neue Spielstätte im Konzerthauskeller, das Experiment, Theater der 49. Die erste Produktion – inszeniert vom künstlerischen Leiter Kurt Julius Schwarz, ausgestattet von Wolfram Skalicki und mit dem späteren Volksoperntenor Peter Minich in der Hauptrolle – war ein Misserfolg. Nachfolgende Produktionen, wie die ÖEA *Die Schändung der Lucretia* von André Previne (24.2.1950) oder Günther Weisenborns *Die Tragödie der sechs Matrosen* (2.5.1950) wurden allgemein gelobt. Der spätere Burgschauspieler Rudolf Wessely inszenierte im März August Strindbergs Kammerspiel *Der Scheiterhaufen*, für das wiederum der damalige Musikstudent und baldige Mitbegründer der Wiener Gruppe, Gerhard Rühm, die Bühnenmusik komponierte.

Im Herbst übernahm Michael Kehlmann die künstlerische Leitung und eröffnet das ‚Kleine Theater im Konzerthaus' am 12.10.1950 mit Ödon von Horvaths *Kasimir und Karoline* – „eine prächtige Aufführung, eine der besten Horvath-Inszenierungen, die je kamen.“[8] Im Mai 1952 fand die von Kehlmann betriebene Horvath-Pflege mit *Glaube, Liebe, Hoffnung* ihre Fortsetzung. Harry Glück, der das Bühnenbild gemacht hatte, übernahm bei der letzten Premiere der Intendanz Kehlmann, *Himmelwärts* (9.4.1953), auch die Regie. Er hatte sich sein Studium als Kulissenmaler in den Ateliers der Wien-Film finanziert, dort zwei Freunde gewonnen und baute die Bühnenbilder im Konzerthaus „mit Hilfe der Herren Alfred Hrdlicka und Rudi Schönwald ... Alfred machte den Bühnenmeister, soweit man auf diesem Nudelbrett ohne Hinterbühne von einer solchen sprechen konnte.“[9]

Bezeichnend für Kehlmanns Spielplan waren auch seine Inszenierung von Ferdinand Bruckners *Krankheit der Jugend* (2.3.1951), die UA von A. Laurents *Er ging an meiner Seite* (*Home of the Braves*, Feb.1952), Peter Weihs' Interpretation von Sartres *Bei geschlossenen Türen (Huis Clos)* oder Harry Glücks ÖEA von Jean Anouilhs *Das Weib Jesabel* (1.10.1952).

Das Kleine Theater im Konzerthaus hat gleichermaßen mit anspruchsvoller Literatur wie mit politischem Kabarett Theatergeschichte geschrieben. Kehlmann und Qualtinger setzen ihre bereits im Februar 1947 im Studio der Hochschulen begonnene Zusammenarbeit mit großem Erfolg fort: Auf die von ihnen gemeinsam mit Carl Merz verfassten *Blitz-*

lichter (26.12.1950) führte der *Reigen* 1951, erstmals mit der Bühnenmusik von Gerhard Bronner und im Bühnenbild von Harry Glück, zu einem Publikumsansturm, zu dem auch eine letztlich abgewiesen Klage von Heinrich Schnitzler beigetragen hatte. Der UA am 28.9.1951 folgte eine lange Aufführungsserie, an die sich die Schauspielerin Maria Urban erinnert: „Das haben wir lang und breit im Konzerthauskeller gespielt. Dann haben wir es in der Casanova Bar gespielt, und als wir es 1953 in München gespielt haben, ist der Harry Glück für den Qualtinger eingesprungen."[10]

Den Glanzpunkt setzten Gerhard Bronner, Michael Kehlmann und Helmut Qualtinger jedoch mit dem legendären *Brettl vor dem Kopf*, auf dessen Premiere (12.11.1952) über hundert ausverkaufte Vorstellungen folgen und in dem der *G'schupfte Ferdl* aus der Taufe gehoben werden sollte. Auch hier hatte Harry Glück das Bühnenbild entworfen und „mit eigener Hand das Motorrad gemalt, auf dem der Qualtinger den Wilden mit seiner Maschine gab. … Das war aus Pappe, mit einem Holzgestell dahinter, an dem er sich angehalten hat.[11]

Theater am Parkring

Während Michael Kehlmann und Helmut Qualtinger mit Lona Dubois, Alexander Kerszt oder Werner Kreindl nach der Schließung des Studios in der Kolingasse zu Trude Pöschl ins Konzerthaus gewechselt waren, eröffneten Helmut Schwarz und Herbert Fuchs mit Unterstützung des Österreichischen Studentenhilfswerkes ein eigenes Haus. Das Theater am Parkring, eine im Souterrain des Café Parkring gelegene Kellerbühne, wurde nach eigenhändiger Renovierung am 22.11.1952 mit Lope de Vegas *Tumult im Narrenhaus*, unter der Regie von Peter Fürdauer, eröffnet. Auf Georg Büchners *Wozzek*, in der Otto Schenk unter Helmut Schwarz seine erste Hauptrolle spielte, gab es positive Pressereaktionen. Und über Herbert Fuchs Interpretation der ÖEA von Stefan Andres *Gottes Utopia* (18.1.1952) schrieb *Die Presse*: „Wir wissen nicht, was Gründgens auf großer Bühne mit großen Schauspielern daraus gemacht hat, aber wir glauben nicht, daß die große Routine (…) die glühende Innerlichkeit dieser theologischen Dialoge transparenter zeigen konnte, als es gestern mit dem ganzen Zauber der Improvisation geschah."[12]

Im Frühling übernahm Erich Neuberg die künstlerische Leitung. Neben radikalen Neuinterpretationen von Klassikern wie Molieres *Tartüff* (18.4.1952) in der Regie von Herbert Fuchs, die Hans Weigel zu einer begeisterten Lobeshymne veranlasste, legte Neuberg den Schwerpunkt seiner Inszenierungen auf Erfolge aus Studiotagen wie Elmar Rices *Die Rechenmaschine* (6.11.52) oder Horvaths *Die Unbekannte aus der Seine* (14.11.53), sowie auf die Neuinterpretation von in Wien bereits bekannten französischen Stücken wie Jean Cocteaus *Die geliebte Stimme* (20.12.52) oder Sartres *Hinter geschlossenen Türen* (6.5.53). Für Herbert Lederer war jedoch die bedeutendste Leistung Erich Neubergs, dass er am 8.4.1954 „*Warten auf Godot* für das Kellertheater zur österreichischen Erstaufführung gewann. Die Kritik meinte in seltener Einmütigkeit, dies sei eine Schande für die großen Theater, allerdings ein Glück für Beckett, der von keinem anderen Wiener Theater so richtig wiedergegeben worden wäre. Otto Schenk und Kurt Sowinetz …, Günther Haenel … und Erland Erlandson … spielten absurdes Theater in Vollendung."[13]

Neuberg nahm auch viele Komödien in den Spielplan auf, darunter Axel von Ambessers *Die Abgründe des Herrn Gerstenberg* (ÖEA, 29.1.1952) oder Helmut Qualtingers Inszenierung von Jura Soyfers *Broadway Melodie 1492* (19.6.1952). Die Erfolgsserie setzte Wolfgang Glück mit dem Boulevardstück *Arsenik und alte Spitzen* (ÖEA, 13.6.1953) von Joseph Kesselring, ausgestattet von Gerhard Hruby, fort.

Mit dem Abgang Erich Neubergs Ende der Spielzeit 1953/54 begann der Abstieg des Hauses. Bis 1955 noch halbwegs erfolgreich von Kurt Julius Schwarz weitergeführt, versank es unter der Leitung Wilhelm Paul Wondruschkas in künstlerischer Bedeutungslosigkeit, obwohl budgetär anderes möglich gewesen wäre: Ursprünglich waren „die Proben unbezahlt und die Abendgage ist am Abend ausbezahlt worden. Dann" – unter Wondruschka – „gab es so 10 oder 20 Schilling, da konnte man ja schon leben davon. Früher, na ja, zwei Straßenbahnfahrscheine … Man hat geschaut, dass man im Rundfunk irgendwas bekommt, im Schulfunk den siebten Zwerg."[14]

„Harry Glück baute die Bühnenbilder im Konzerthaus „mit Hilfe der Herren Alfred Hrdlicka und Rudi Schönwald … Alfred machte den Bühnenmeister, soweit man auf diesem Nudelbrett ohne Hinterbühne von einer solchen sprechen konnte." "

Bühnenbildskizze von Harry Glück für:
Himmelwärts
Kleines Theater im Konzerthaus, 1953

Kaleidoskop

Ebenfalls 1952 startete eine vom Reinhardt-Seminar-Absolventen Helmuth Matiasek gegründete Arbeitsgruppe unter dem Namen Kaleidoskop mit Carlo Goldonis *Mirandolina* eine Tournee ins Salzkammergut. Das Bühnenbild hatte Wolfgang Moser gestaltet, ein Enkelsohn Kolo Mosers und Ditha Mautner von Markhofs, der bei Otto Niedermoser Bühnenbild studiert hatte. Im Sommer 1953 präsentierte die Truppe im Souterrain der Wiener Secession *Das Pratermärchen* von Rudolf Weihs und ließ sich dort schließlich nieder. Die Schwester Wolfgang Mosers erinnert sich an den Start des Kaleidoskop in der Secession: „Das muss ja eine unglaubliche Bruchbude gewesen sein. … Sie haben Tage und Wochen verbracht, um da überhaupt auszumalen und sauber zu machen.“[15] Tatkräftig unterstützt wurden sie dabei laut Herbert Lederer nicht nur von Vater Moser, sondern auch vom damaligen Schwiegervater Matiaseks: „Beim Kaleidoskop hat der Vater von der Felicitas Ruhm, das war ein berühmter Koch, etwas zugeschossen. Haben wir ein Holz für die Bühne gebraucht, ist es vom Herrn Küchenchef Franz Ruhm geliefert worden.“[16]

Die erste Saison verantwortete Helmuth Matiasek gemeinsam mit Otto Schenk, der auch bei der Eröffnungspremiere am 29.10.1953 Regie führte: *Der Unwiderstehliche* von Moreto war der programmatische Auftakt für einen Spielplan, der mehrheitlich aus Komödien auf höchstem Niveau bestand. Heinz Röttingers Gestaltung von Georg Büchners *Leonce und Lena* (15.2.1954) brachte es auf über 100 Aufführungen und wurde sogar zu den Berliner Festwochen eingeladen. Ebenso begeisterte Aufnahme fanden seine Interpretation des Avantgardestücks *Invasion* von Arthur Adamov sowie Heinrich von Kleists *Amphitryon* in der Regie von Matiasek.

Die Kündigung in der Secession leitete mit dem Umzug in das Cafe Dobner die Phase des ‚Kaleidoskop am Naschmarkt' ein, das am 11.2.1955 mit der ÖEA von Jean Cocteaus *Orpheus* eröffnet wurde. Matiasek konnte, bedingt auch durch die allmähliche Abwanderung der Schauspieler_innen, aber nur mehr selten an die früheren Erfolge anschließen. 1957 übergab er das Kaleidoskop an Willi Wondraschek, der das Haus als Filialbühne des Parkring weiterführte.

„Beim Kaleidoskop hat der Vater von der Felicitas Ruhm, das war ein berühmter Koch, etwas zugeschossen. Haben wir ein Holz für die Bühne gebraucht, ist es vom Herrn Küchenchef Franz Ruhm geliefert worden.“

Herbert Lederer

Theater die Tribüne

Otto Ander startete 1953 im Souterrain des Café Landtmann das Theater die Tribüne, um zeitgenössische österreichische Autoren durch Erstaufführungen zu fördern. Dies gelang erfolgreich mit Emil Breisachs *Zivilcourage* (5.5.1954), Rudolf Bayrs *Sappho und Alkaios* (3.6.1954) oder *Ein indisches Märchenspiel* von Felix Braun (17.11.1954). Auf den Besetzungslisten finden sich neben ehemaligen Mitgliedern des Hochschulstudios – wie die Schauspieler_innen Maria Ott, Karl Mittner, Kurt Radlecker, Joe Trummer, der Regisseur Peter Weihs, die Bühnenbildner Gerhard Hruby und Harry Glück oder der Komponist Gerhard Rühm – auch Maria Urban, Alfred Böhm und Kurt Sowinetz. Ein durchschlagender Erfolg wurde der *Arbeiterpriester* von Helmut Schwarz, der auch selbst inszeniert hatte. Das Stück stand nach der Premiere (31.5.1956) mehr als ein halbes Jahr auf dem Spielplan, wurde in mehrere Sprachen übersetzt und nach einem Erlass des Kultusministeriums auch in die österreichischen Schulbücher aufgenommen.

Avantgarde in den 50er Jahren: Die Wiener Gruppe und das Theater am Fleischmarkt

1952 formierte sich die Wiener Gruppe, die aus dem 1947 gegründeten Art Club – ursprünglich eine Vereinigung bildender Künstler – hervorgegangen war. Zu Gerhard Rühm und H. C. Artmann stießen Konrad Bayer, Oswald Wiener und Friedrich Achleitner. Am 12. August inszenierte H.C. Artmann *une soirée aux amants funèbres*, einen Umzug schwarz gekleideter Gestalten, die mit weiß geschminkten Gesichtern hinter einer Friedhofslaterne schreitend und Gedichte von Baudelaire, Poe und Trakl deklamierend durch die Wiener Innenstadt zogen. Im Jahr darauf wurden im ‚franciscan catacombes club‘, einem Kellergewölbe, das mit dem weit verzweigten Katakombensystem von St. Stephan in Verbindung stand, verschiedene ‚macabre‘ Feste und ‚poetische acte‘ aufgeführt. 1955 fanden Veranstaltungen in der dafür gemieteten ‚Adebar‘ statt, eine Protestdemonstration gegen den Aufbau eines österreichischen Heeres endete bei der Polizei. 1957 wurde auf öffentlichen Plätzen das ‚flagellomechanische‘ Manifest mit Bleikugelschnüren aus einer Schreibmaschine gepeitscht und an die Zuschauer_innen verkauft. Alle diese Aktionen sind literarisch nicht festgehalten, sondern existieren nur in Beschreibungen Beteiligter.[17]

Herbert Wochinz versuchte die Avantgarde an eine fixe Spielstätte zu binden: Mit Unterstützung des Industriellen Manfred Mautner-Markhof betrieb er von Anfang März bis Ende Mai 1958 das Theater am Fleischmarkt, einem durch Roland Rainer umgebauten Theatersaal in der Drachengasse. Bibiana Zeller kannte Herbert Wochinz schon aus der Zeit am Studio der Hochschulen: „Er hat schon damals gesagt, er will Prinzipal werden. … Und der Mautner-Markhof hat uns das wirklich ermöglicht. Der saß dann immer bei der Premiere mit seiner Frau in der ersten Reihe. Das war eine unglaubliche Ehre. Er hat uns auch wirklich was bezahlt – so 100 Schilling. Wir waren ununterbrochen dort und mussten nicht noch woanders spielen. Das war ein richtiges Engagement. Wochinz war, bevor er den Fleischmarkt gründete, ein oder zwei Jahre in Paris, hat dort alle diese Dichter kennengelernt (…) und hat die dann alle nach Wien gebracht.“[18]

Diese „Dichter“ waren Samuel Beckett, Jean Genet, Eugène Ionesco, Michael de Ghelderode und Georges Feydeau. Und es waren Art Club-Mitglieder wie Wolfgang Hutter, Wander Bertoni, Josef Mikl und Wolfgang Hollegha, die die Inszenierungen ausgestattet haben.

Eröffnet wurde am 3. März mit Jean Genets *Die Dienstboten*, die Wochinz bereits 1956 als DEA in der Courage inszeniert hatte. Am gleichen Abend folgte die DEA von Ionescos *Die kahle Sängerin*. Luise Prasser, Friederike Dorf und Erna Korhel spielten im Bühnenbild von Wolfgang Hutter. Drei Tage später präsentierte Roger Blin im Bühnenbild des Bildhauers Wander Bertoni die DEA von Becketts *Endspiel*. Am 9. März folgte die ÖEA von Michel De Ghelderodes *Escorial*, in dem neben Georg Bucher, Karl Schellenberg, Franz Ibaschitz und Mela Wiegandt auch Klaus Kinski mitspielte. Die Ausstattung stammte von Josef Mikl, wie auch für die am gleichen Abend gezeigte DEA von Ionescos *Die Nachhilfestunde* mit Walter Langer und Bibiana Zeller.

Bibiana Zeller und Walter Langer spielten ab 1. Mai – gemeinsam mit Walter Kohutek u.a. – auch in Georges Fey-

deaus *Der Gefoppte*: „Den Feydeau hat ja hier überhaupt keiner gekannt. Auch von der Art, vom Stil her war das ja total fremd. … Das war für uns ein großes Erlebnis, zu sehen, dass auch Humor international funktioniert. … Der Artmann – der ja auch ein ganz fester Freund vom Wochinz war – hat da unbeschreiblich toll übersetzt.“[19] Die durchwegs gehässigen Kritiken verschreckten die Geldgeber. Die nächste Produktion, H.C. Artmanns *Kein Pfeffer für Czermak*, konnte aus finanziellen Gründen nicht mehr aufgeführt werden. 1961 eröffnete Herbert Wochinz mit diesem Stück die von ihm gegründeten Komödienspiele in Porcia. Herbert Wochinz war später, von 1968 bis 1992, Intendant des Stadttheaters Klagenfurt.

Für viele Hochschulstudio-Debütant_innen war die Zeit der Kleinbühnen abgeschlossen – hier sollte mit Dieter Haspel, Hans Gratzer und Conny Hannes Mayer bald eine neue Generation antreten. Michael Kehlmann ging 1953 nach Deutschland und startete beim NDR seine Karriere als Fernsehregisseur. Helmut Schwarz, der vom Theater am Parkring als Dramaturg ans Burgtheater gewechselt war, wurde ab 1960 Leiter des Max Reinhardt-Seminars und schließlich Rektor der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Erich Neuberg gehörte zum künstlerischen Team der ersten Stunden des ORF. Als Oberspielleiter baute er seit 1.8.1955 die Fernsehfilmabteilung auf. *Der Herr Karl*, das erste Originalfernsehspiel, das er in Auftrag gab, schrieb Fernsehgeschichte. Die Erstausstrahlung am 15. November 1961 mit Helmut Qualtinger in der Titelrolle war ein Skandal. Edwin Zbonek, der zunächst ebenfalls als Regisseur beim ORF und parallel in der Josefstadt gearbeitet hat, wurde später Viennale-Direktor und Leiter des Theaters der Jugend. Helmut Matiasek leitete Anfang der 1960er Jahre das Salzburger Landestheater und wurde dann Generalintendant großer deutscher Bühnen.

Harry Glück, der neben dem Max Reinhardt-Seminar ein Architekturstudium absolviert hatte, konzentrierte sich auf den sozialen Wohnbau und sollte Anfang der 1970er Jahre mit dem Wohnpark Alt-Erlaa eine der größten Wohnanlagen Österreichs planen. Sein ehemaliger Bühnenmeister Alfred Hrdlicka wurde zu einem der ausdrucksstärksten ‚republikanischen‘ Bildhauer Österreichs. Gerhard Rühm, dessen Arbeit – im Grenzbereich von Musik, Sprache, Gestik und Visuellem – in Österreich behindert wurde, übersiedelte 1964 nach Deutschland.

Die meisten Schauspieler_innen wechselten an größere Häuser und wurden für Fernsehfilme engagiert: Walter Langer beendete seine Karriere am Burgtheater, wo Bibiana Zeller bis heute tätig ist. Kurt Sobotka und Maria Urban finden sich noch immer auf den Spielplänen des Theaters in der Josefstadt. ||

---

[1] Dieser Beitrag ist das Teilergebnis eines von der Kulturabteilung der Stadt Wien geförderten Forschungsprojektes zu Quellenmaterial über die Wiener Kellerbühnen nach 1945. Ich danke außerdem Dr. Edda Fuhrich und Dr. Evelyn Itkin für ihre Unterstützung. Basismaterial waren die Jahrbücher der Wiener Gesellschaft für Theaterforschung sowie Herbert Lederer, *Bevor alles verweht. Wiener Kellertheater 1945-1960*, Wien 1986.

[2] Vgl. Andrea Huemer, *„Niemals nur zuschauen“ – Aufbruch in den Theaterstudios nach 1945*, In: *gift.zeitschrift für freies theater*, 04/2012

[3] ÖEA = Österreichische Erstaufführung, UA = Uraufführung

[4] Herbert Lederer im Gespräch mit Andrea Huemer am 3.12.2010

[5] Harry Glück im Gespräch mit Andrea Huemer am 19.12.2010

[6] Kurt Sobotka im Gespräch mit Andrea Huemer am 4.12.2010; in der Josefstadt gab es nur sieben Vorstellungen.

[7] Ebd.

[8] Herbert Lederer, *Bevor alles verweht*, a.a.O., S. 87

[9] Harry Glück, a.a.O.

[10] Maria Urban im Gespräch mit Andrea Huemer am 1.3.2011; Die Vorstellungen in der Casanova-Bar fanden vom 25.4.-19.5.52, das Gastspiel in München 1953 im Hotel Regina statt.

[11] Harry Glück, a.a.O

[12] Die Presse, 10.01.1952

[13] Herbert Lederer, *Bevor alles verweht*, a.a.O., S. 103

[14] Herbert Lederer im Gespräch mit Andrea Huemer am 3.12.2010

[15] Die Schwester von Wolfgang Moser im Gespräch mit Andrea Huemer am 8.2.2012

[16] Herbert Lederer im Gespräch mit Andrea Huemer am 3.12.2010

[17] Vgl. Lederer, *Bevor alles verweht*, a.a.O., S. 122f. sowie Universität Wien, *Literatur im Kontext, Literaturen im Gespräch 1, Literarische Cabarets.* In: *https://lic.ned.univie.ac.at/node/6886*. 19.10.2012

[18] Bibiana Zeller im Gespräch mit Andrea Huemer am 30.12.2010

[19] Ebd.

Andrea Huemer

ist Kulturwissenschafterin, Lektorin und Übersetzerin, ehemaliges Mitglied der Jury Privattheater der Stadt Wien und war Mitglied des Bühnenbeirates des Bundes sowie Mitglied der IG-Netz Kommission zur Vergabe von Zuschüssen zur Sozialversicherung.

Bücher FRICK Books
H&M
ICH BIN

© Christa Bauer:
Käptn Future
Autor, Regie: Holger Schober
Darsteller:Futurelove Sibanda
Am Foto: Futurelove Sibanda
2012

bilderrahmen

Christa Bauer

geboren 1977 in Wien,
lebt und arbeitet in Wien

"Photographieren bedeutet den Kopf, das Auge und das Herz auf dieselbe Visierlinie zu bringen. Das ist eine Art zu schreien, sich zu befreien ... Es ist eine Art zu leben." (Henri Cartier Bresson)

Fotografieren ist meine Art zu leben. Mit Fotografieren bin ich aufgewachsen. Da meine Mutter eine leidenschaftliche Hobbyfotografin war, sind Fotografie und analoge Spiegelreflexkameras seit meiner Kindheit meine Begleiter. Meine Vorliebe für alte Kameras entspringt meinem ersten eigenen Fotoapparat, den ich als Kind hatte und durch den ich den Zauber alter Kameras entdeckte. Meine Fotoausbildung absolvierte ich an der Künstlerischen Volkshochschule im 9. Wiener Gemeindebezirk. Mit einer Hasselblad-Mittelformatkamera, mit der in den 1970er Jahren der Wiener Kunstfotograf Karlheinz Koller gearbeitet hatte, fotografierte ich dort meine Abschlussarbeit. Das Thema dieser Arbeit war *Augenblicke des Ausdrucks*. Der Wert eines Augenblicks spielte bei den Fotografien die Hauptrolle, denn er spiegelt immer einen Teil der porträtierten Personen wider.

Das Ziel, mit Fotografie jenen besonderen Ausdruck einzufangen, der die Menschen und/oder die jeweilige Situation ausmacht, begleitet mich seither bei all meinen Fotoarbeiten. Ich beschäftige mich mit Fotografie und dem Bild, das sie produziert. Ich versuche in meinen Bildern ‚Unsichtbares' sichtbar zu machen, einen Dialog zwischen Fotografin und Fotografiertem zu schaffen und mittels Kamera zu reflektieren. Schon während meiner Ausbildung fotografierte ich für verschiedenste Printmedien und Kulturveranstaltungsorganisationen. Eine große Inspiration für mich war die fotografische Arbeit für Projekte und Arbeiten österreichischer Künstler und Künstlerinnen. Meine unterschiedlichsten Aktivitäten im Bereich der Fotografie haben meine Leidenschaft für Porträtfotografie bzw. die Abbildung von Menschen geweckt.

Mit meiner Tätigkeit im Dschungel Wien ist auch meine Vorliebe für Theaterfotografie erwacht, und ich hatte dabei die Gelegenheit viele Stücke der freien Theaterszene kennenzulernen. Die Kombination aus einer Vielfalt an „Augenblicken des Ausdrucks" und Lichtstimmungen in einer Theaterproduktion eröffnen eine Palette an Möglichkeiten – ähnlich der Farbpalette eines Malers –, die zur Verfügung steht, um genau die Momente und Ausdrücke mit der Kamera einzufangen, die das Theaterstück ausmachen. Mein Anspruch ist, dass schon ein Foto ein Gefühl einfängt, das die Theatergruppe mit ihrem Stück vermitteln möchte. Ein großartiges Foto gibt für mich die Stimmung im Moment der Aufnahme vollständig wieder.

www.lichtblicke.co.at

dielaemmer: Die Schmerzmacherin © Moni Saulich

Va banque

Jürgen Bauer

„dielaemmer" – so heißt die freie Gruppe der jungen Regisseurin Alex.Riener, mit der sie der Theaterszene vor allem eines zeigen möchte: dass man Mut zum Risiko braucht, wenn man groß gewinnen will. Ein Portrait anlässlich der Dramatisierung des Romans *Die Schmerzmacherin* von Marlene Streeruwitz im Theater Drachengasse.

Es ist ein beliebtes Spiel im Musikbereich: das lustige Namenraten. Was sollen uns Bandnamen wie „Killed By 9V Batteries" oder „…And You Will Know Us by the Trail of Dead" wohl sagen? Vom eher eindeutigen „Ostzonensuppenwürfelmachenkrebs" gar nicht erst zu sprechen. Mittlerweile laden auch zahlreiche freie Theatergruppen zum Mitspielen ein. Hat „Rimini Protokoll" eine Verbindung zur Stadt an der Adriaküste? Und soll „God's Entertainment" auf das Ziel der Gruppe verweisen? Dem freien Assoziieren sind keine Grenzen gesetzt. Die Theatergruppe der Regisseurin Alex. Riener heißt „dielaemmer", und zumindest ein wenig kann man ihr mit diesem etwas kindischem Spiel auch auf den Leib rücken. Also: Mit welchen Lämmern hat man es hier zu tun? Mit Opferlämmern? Oder gar mit dem Lamm Gottes, das hinwegnimmt die Sünden der Welt? Vielleicht aber handelt es sich ganz banal auch nur um das Nutztier, dessen Kotelett Leibesnahrung bietet? Das legt zumindest das Logo nahe, das aussieht, als hätte man dem kleinen weißen Lamm bereits ein blutiges Stück aus der Lende geschnitten. Wobei man sich, wenn wir schon bei der Namensexegese sind, am Theater ja immer in diesem Dilemma befindet: Hat man es mit dem Körper zu tun oder mit dem Geist? Mit Heiligem oder Pro-

fanem? Beide Sphären hat Alex.Riener auf der Bühne bereits erkundet. In *Ein ganz ausgefallenes Abendessen* zeigte sie vor drei Jahren, dass Essen immer mehr ist als nur Nahrung. In ihrer Inszenierung nach Pessoas gleichnamiger Erzählung, die auch in Lissabon als Gastspiel zu sehen war, wurde der Verzehr von Speisen zum bestimmenden Element des Daseins und „wegweisend für die Entwicklung des vergeistigten Menschen", wie es im Programmheft heißt. *Der Standard* lobte denn auch: „Denkfutter, in der Tat". In *Ver/Spielt* wiederum widmete sie sich dieses Frühjahr im Off-Theater der Logik des Bösen und der Trias Opfer – Täter – Mitläufer. Hier konnte man durchaus auch an die gesellschaftliche Rolle des Opferlamms denken. Insofern liefert das Namensraten vielleicht doch einen Schlüssel zum „dielaemmer"-Theater.

Vom Gießkannenprinzip zum Rasensprenger

„Es ist wahnsinnig schwierig, das selbst zu beschrieben", meint Alex.Riener im Gespräch über ihre Arbeit. Gegründet wurde die Gruppe vor einigen Jahren als Plattform für Theaterprojekte, die der Regisseurin ein besonderes Anliegen sind, als „Gruppierung für Theaterschaffende jeglicher Art". Und wie sie da vor einem sitzt und sprudelt vor Ideen, glaubt man ihr sofort, dass sie gierig ist auf die Kreativität der Leute – „starke, gleichwertige Partner" – die sie um sich schart und die sich „immer auf Augenhöhe" begegnen sollen. Und sie weiß auch ganz genau, warum das sein muss, eine freie Gruppe. Nicht aus prinzipieller Ablehnung des etablierten Theaters, aber weil sie im Moment nur im freien Bereich genau das machen kann, was sie will: Theater, das in keine Schublade passt, das der täglichen Reizüberflutung Momente der Stille entgegensetzt, das sich Zeit für einen genauen Blick nimmt, auch wenn das manchmal weh tut. „Aber das soll Theater ja auch: weh tun." Dieser Anspruch ist nicht leicht zu finanzieren und lässt sich überhaupt nur durch ihre Arbeit bei großen Musicalproduktionen ermöglichen, bei denen sie ihr Handwerkszeug schärft. Überhaupt ist Handwerk etwas, das ihr – der Theaterwissenschafterin, die keine reguläre Regieausbildung absolviert hat – immens wichtig ist und das sie in vielen Theaterproduktionen vermisst. „Theater hat für mich viel mit Bildhauerei zu tun. Man braucht geniales Material, aber davon muss man so lange etwas abtragen, bis etwas Spannendes über bleibt." Dabei erfolgt die Arbeit im Theater an Körpern und Sprache, doch das braucht Zeit. Von der Kulturpolitik, die das ermöglichen sollte, ist sie enttäuscht: „Man geht auf Nummer sicher. Als würde man beim Roulette nur auf Schwarz oder Rot spielen. Man gewinnt vielleicht öfter, aber niemals groß!" Eine Entscheidungsschwäche, die sie auch bei den zur Verfügung stehenden Fördermitteln sieht: „Das Gießkannenprinzip ist längst ein Rasensprenger." Was sie vermisst, ist auch hier vor allem Mut zum Risiko.

Theatrales Klippenspringen

Und auch wenn man im Gespräch mit ihr vom Hundertsten ins Tausendste kommen kann, hier schließt sich dann doch ein Kreis zur Arbeit auf der Bühne. Auch dort interessieren sie Menschen, die etwas wollen und die für etwas einstehen. „Ich will nicht von der Klippe springen. Aber ich will mich möglichst weit hinantasten. Und wenn man dann doch abstürzt, muss das ja erlaubt sein." Was sie so über ihre Arbeitsweise formuliert, gilt auch für die Figuren, die sie inszeniert: Es sind Menschen, die für etwas kämpfen und keine Angst davor haben, zu scheitern. Kein Wunder, dass Antigone eine ihrer Lieblingsfiguren ist, mit der sie sich etwa in *Ver/Spielt* auseinandergesetzt hat. Dem gesellschaftlichen Biedermeier und dem Rückzug ins Private, den sie um sich sieht, setzt sie auf der Bühne eine Öffnung ins Soziale entgegen. Denn auch wenn etwa in ihrer ungemein konzentrierten Inszenierung von Nino Haratischwilis *Z* zwei junge Menschen für eine Nacht in einem Gebäude eingesperrt werden, so geht es doch um mehr als „nur" um zwei Figuren: „Wir sind die Z-s." Auch hier also ein Gesellschaftsbild.

Die Schmerzmacherin

Dass sie sich im Dezember im Theater Drachengasse nach *Jessica, 30* zum zweiten Mal einem Text von Marlene Streeruwitz zugewendet und deren Roman *Die Schmerzmacherin* für die Bühne adaptiert hat, ist so gesehen nur konsequent. Der Roman stellt die Frage, wie weit wir bereit sind, persönliche Freiheiten zugunsten von staatlichen Sicherheitsmaßnahmen aufzugeben. Für ihre künstlerische Arbeit hat Alex.Riener die Frage schon beantwortet: Beim Balancieren an der Klippe braucht sie keine Sicherheitsleine. Das Lamm ist garantiert kein Opfer, sondern weiß zu kämpfen! ||

---

www.dielaemmer.net

Jürgen Bauer

ist Theaterwissenschafter und Autor aus Wien

Toni Müller: „Was schaut ihr mich an?“
Darstellungen von Menschen mit Behinderung in der zeitgenössischen Dramatik

Xenia Kopf

Ein gehbehinderter Mann, der mit seiner Krücke dem deutschen Bundespräsidenten zweimal mit voller Absicht gegen das Schienbein schlägt: Keine Theaterszene, sondern der tatsächlich durchgeführte „Krückenschlag“ Franz Christophs bei der Eröffnung der Fachmesse „Reha“ 1981 in Düsseldorf – mittlerweile wohl nicht mehr so berühmt wie er es eigentlich sein sollte.[1] Mit einer Fußnote ruft Toni Müller in seinem Buch *„Was schaut ihr mich an?“* dieses Ereignis und die selbstbewussten Ermächtigungs-Bestrebungen der Krüppel-Bewegung in den 1970er/80er Jahren in Erinnerung. Präsident Karl Carstens hat damals auf eine Anzeige verzichtet und damit genau das bestätigt, was Christoph mit seiner rüden Aktion kritisieren wollte: Behinderte sind „anders“ – sie werden nicht gleichwertig behandelt, nicht ernst genommen, und das wird als eine besonders subtile Form der Gewaltanwendung der herrschenden Mitleids-Ideologie verstanden.

Kontext: Disability Studies

Müller verortet sein Buch in derselben Tradition: als Beitrag zur politischen Arbeit der Disability Studies, die zum Ziel haben, die Konstruiertheit und die Konstruktions-Mechanismen von Behinderung aufzudecken und zu kritisieren. Während das lange und zum Teil auch noch immer vorherrschende Individuelle Modell von Behinderung davon ausgeht, dass Behinderung in der geistigen und/oder physiologischen, weithin negativ konnotierten Abweichung eines Individuums von der Norm liegt, nimmt das Soziale Modell seine gesellschaftliche Konstruktion in den Blick: nicht die individuellen Eigenschaften machen Behinderung aus, sondern die Art und Weise, wie die Gesellschaft damit umgeht. „Das Problem liegt also nicht in der körperlichen und/oder geistigen Differenz, sondern in der unbewussten Übereinkunft der Mitglieder einer Gesellschaft, die ‚Stigmatisierten’ von der gesellschaftlichen Teilhabe auszuschließen.“[2] Müller geht noch einen Schritt weiter und vertritt in seinem Buch das Kulturelle Modell, in dessen Zentrum nicht mehr die Differenz steht, sondern das, wovon sie unterschieden wird: mit seiner „Untersuchung von Behinderung und dann speziell [deren] kulturellen Repräsentationen“ zielt er darauf ab, „die kulturellen und diskursiven Produktionsmechanismen“ zur „Etablierung einer je nach historischen, sozialen, politischen und kulturellen Gegebenheiten sich verändernden Normalität und Normativität“ offen zu legen.“[3]

Als Untersuchungsgegenstand hat Müller Figuren mit Behinderung in zeitgenössischen Dramen gewählt, also Figuren, die „körperlich oder geistig markiert und von den restlichen Figuren aufgrund dieser Markierung abgehoben“ sind. Dabei geht es nicht um die Natur der Differenz an sich oder um ihre medizinische Bezeichnung, sondern um die „Praktiken der Herstellung körperlicher und geistiger Differenz, von der aus Vorstellungen über Normalität, [...] Gesund-

heit usw. abgelesen werden können."[4] Er hält fest, dass Figuren mit Behinderung in Literatur und Drama im Vergleich zur Präsenz von Menschen mit Behinderung in der Gesellschaft auffällig häufig sind. Selten jedoch steht dabei die politische und soziale Dimension von Behinderung im Mittelpunkt, sondern zumeist wird sie erzählstrategisch zur Charakterisierung und Symbolisierung genutzt: sie dient „vorrangig der Topoisierung" und ist damit „hauptsächlich Ausdruck der Vorstellungen der ableist ideology [Anm.: von engl. able = fähig], für die Behinderung ein Anderes, Geheimnisvolles, Beängstigendes, Faszinierendes war und ist."[5] Diese Sichtweise wird sowohl in den Texten selbst als auch in den literatur- oder theaterwissenschaftlichen Analysen deutlich. Um ihr zu entkommen, stellt Müller einige Ansätze der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Behinderung vor (die überholte Negative Imagery, den adäquate Repräsentationen fordernden Social Realism, den Biographical Criticism); seine Methode der Wahl ist der New Historicism, der die Kategorie der Behinderung als historisch variabel betrachtet und mehr die Ideologie der Normalität in Fokus nimmt als die Differenz selbst. Wichtig ist ihm auch die Transgressive Reappropriation, also die Wiederaneignung eines ursprünglich abwertenden Begriffes wie z. B. Krüppel, die in vielen Selbstermächtigungs-Diskursen eine Rolle spielt (siehe Krüppel-Bewegung). Konkret analysiert werden die drei Dramen *Schwarze Jungfrauen* (Feridun Zaimoglu/Günter Senkel, 2006), *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern* (Lukas Bärfuss, 2003) und *bedbound* (Enda Walsh, 2001). Alle drei weisen Figuren mit Behinderung auf und alle drei gehen mit diesen Figuren gänzlich unterschiedlich um.

Dimensionen der Repräsentation

Der Autor identifiziert drei zentrale Dimensionen der Repräsentation: im Monolog Nummer sieben von *Schwarze Jungfrauen* spricht eine muslimische Rollstuhlfahrerin zum Publikum – hier fungiert Behinderung als Quelle von Identität und der Körper als Ort des Widerstandes bzw. der (wieder erlangten) Deutungshoheit. In Bärfuss' Stück geht es umgekehrt vielmehr darum, wie sich die „normale" Mehrheitsgesellschaft in Abgrenzung zu der Figur mit Behinderung definiert und mit welchen teils gewalttätigen Strategien sie versucht, Normalität herzustellen. Walshs' Darstellung der „verkrüppelten" Tochter bleibt dagegen am stärksten der medizinischen, individualistischen Perspektive verhaftet, die körperliche Differenz als zu therapierende, tragische Pathologie repräsentiert. Eine bestimmte Dimension scheint sich allerdings schon durchzuziehen: in allen drei Stücken bleibt Behinderung ein singuläres, individuelles Phänomen.

Weiterdenken

Müller schlussfolgert deshalb, dass die politische Arbeit der Disability Studies noch lange nicht beendet ist. Sein Buch regt an, das Thema weiter zu denken: in Richtung Gender etwa, denn dass alle Figuren mit Behinderung Frauen sind, alle Autoren aber Männer, wird nur in einem Nebensatz erwähnt; oder auch in Richtung anderer kultureller Repräsentationsformen wie Film oder Literatur (alleine der US-Spielfilm liefert reihenweise Untersuchungsgegenstände). Es lässt aber auch an den Umgang der Mehrheitsgesellschaft mit anderen Differenzen denken. Der Protest der Flüchtlinge Ende November 2012 in Wien gegen die menschenunwürdigen Bedingungen im Erstaufnahme-Zentrum Traiskirchen z. B. erinnerte ein wenig an Christophs Krückenschläge. Auch sie kippten das Bild des dankbaren, gnadenhalber aufgenommenen Flüchtlings – und störten damit das Selbstbild einer sich großzügig wähnenden Gesellschaft. Beide Aktionen stellen deutlich in Frage, ob es eine Verpflichtung zur Dankbarkeit für gesellschaftliche Teilhabe und Selbstbestimmung gibt.

Toni Müller: *„Was schaut ihr mich an?" Darstellungen von Menschen mit Behinderung in der zeitgenössischen Dramatik.* Frank & Timme, Berlin 2012. ISBN 978-3-86596-392-5

[1] Siehe dazu: Franz Christoph: *Krüppelschläge. Gegen die Gewalt der Menschlichkeit*, Rowohlt 1983
[2] S. 17–18
[3] S. 22–23
[4] S. 47
[5] S. 36

Vom „unmöglichen Unterfangen“ zum Glücksfall

Nestroy Preis für das Schubert Theater

© Sabine Hauswirth

2012 wurden Simon Meusburger, Nikolaus Habjan und Helene Ewert für die Produktion *F. Zawrel – Erbbiologisch und sozial minderwertig* mit dem Nestroy Preis als beste Österreichische Off Produktion gewürdigt – ein außergewöhnliches Projekt, das Erinnerung, Aufklärung und politisches Bewusstsein über eines der kritischsten Kapitel österreichischer Geschichte in der NS Zeit – den Spiegelgrund – in höchster Kunst des Puppentheaters auf neuartige Weise vermittelt.

Das Ungewöhnliche daran: wieder einmal hat eine freie Gruppe einen Raum erobert und bespielt; klein, prekär und in der Vielfalt der Theaterorte wenig beachtet – und plötzlich wendet sich das Geschehen: die Aufmerksamkeit des Publikums wächst, eine große Sache in kleinem Rahmen wird Geheimtipp, wird erkannt und in diesem Fall auch preisgewürdigt.

Ein Glücksfall für das Schubertheater. Ein Glücksfall für Wien. Ein weiterer Spielort in der Vielfalt der Landschaft (prekärer) freier Bühnen, ein Anfang und ein großer Erfolg.

Das folgende Kurzinterview führte *Andrea Wälzl* für die *gift* mit Simon Meusburger.

gift: Erst mal herzliche Gratulation zum Gewinn des Nestroy Preises für die beste Off-Produktion. Gab's schon irgendwelche unmittelbaren Auswirkungen der Preisverleihung?
Simon Meusburger: Es gab sehr viele Gratulationen. Der Werbeeffekt ist gerade für ein kleines Off-Theater sehr gut. Unsere Vorstellungen sind gut gebucht und von *F. Zawrel* haben wir gleich eine Zusatzvorstellung gespielt. Das freut uns natürlich sehr.

gift: Für jene, die euch noch nicht kennen – magst du euch kurz vorstellen: Wer seid ihr, woher kommt ihr, was macht ihr …?
Simon Meusburger: Ich bin Regisseur und Theaterdirektor. Das Schubert Theater habe ich 2007 durch viele Zufälle übernommen. Eigentlich ein unmögliches Unterfangen, in Wien ein eigenes Theater zu gründen, aber es gibt uns immer noch. In der zweiten Saison kam Nikolaus Habjan als Assistent einer Produktion dazu, da habe ich auf Youtube zum ersten Mal eine seiner Klappmaulpuppen gesehen. Ich habe zu ihm gesagt: „Das will ich auf meiner Bühne haben", und da haben wir unser erstes gemeinsames Stück geschrieben – *Schlag sie tot*. Seither arbeiten wir zusammen und nun ist das Schubert Theater dabei, ein reines Figurentheater zu werden. Zurzeit spielen wir sechs unterschiedliche Figurentheaterproduktionen im Repertoire.

gift: Wie ist grundsätzlich die finanzielle Situation für das Schubert Theater, bekommt ihr Förderungen von der Stadt oder vom Bund?
Simon Meusburger: Zur Zeit bekommen wir nur einzelne Projekte gefördert. Das macht es sehr schwierig langfristig zu überleben. Wir hoffen, dass wir bald eine Jahres- oder Mehrjahresförderung der Stadt Wien bekommen, um den Standort behalten zu können.

gift: Wie kam es zur Entstehung des preisgekrönten Stücks *F. Zawrel, – erbbiologisch und sozial minderwertig*?
Simon Meusburger: Das Stück ist durch einige Umwege entstanden. Wir wollten eigentlich *Frankenstein* machen. Das hat sich dann aber anders ergeben. Bei der Recherche zu *Frankenstein* ist Nikolaus dann auf einen Artikel über Dr. Gross gestoßen.

Er hat mir den Fall erzählt und wollte das als Stück machen. Ich war zunächst sehr skeptisch und meinte: „Ein Puppenstück mit einem Nazimonster in der Hauptrolle,…- das wird schnell voyeuristisch, das finde ich sehr schwierig". Bei der weiteren Recherche hat Nikolaus schließlich Herrn Zawrel kennen gelernt, und da war uns sofort klar, dass wir die Geschichte über ihn machen wollen. Er hat uns sofort unglaublich fasziniert und so ist dann in vielen Interviews die Basis für das Stück entstanden.

gift: Was plant ihr für die nächste Zeit, gibt es schon konkrete Pläne für eine neue Produktion?
Simon Meusburger: Nikolaus Habjan wird im Februar mit unserer Puppenspielerin Manuela Linshalm eine Adaption des Films *Was geschah mit Baby Jane* inszenieren. Das ist das erste Mal, dass er ein Figurentheater inszeniert, und nicht selber spielt. Ich bin sehr gespannt darauf. Ich werde im Mai 2013 zusammen mit Nikolaus und Manuela *Don Quijote* als Puppentheater umsetzen.

gift: Was erwartet ihr euch von der Verleihung des Nestroy Preises? Habt ihr das Gefühl, dass sich damit für eure persönliche Arbeitssituation etwas ändern wird?
Simon Meusburger: Ich hoffe, dass der Werbeeffekt noch etwas länger anhält und wir auch für unsere neuen Produktionen die Aufmerksamkeit bekommen, die sie verdienen. Und hoffentlich werden die richtigen Leute darauf aufmerksam, dass das Schubert Theater als Figurentheater in Wien einen festen Platz in der Theaterwelt verdient.

gift: Was wünscht ihr euch für die Zukunft?
Simon Meusburger: Viele spannende, kreative Projekte und viele magische Theaterabende. ||

Puppeteers Diary

Lena Kohutova

Kukulu: Popoty © Miroslav Pittner

The "abnormal" theatre

Historically speaking, puppet theatre always was the "ugly" sister of classical theatre. Puppeteers didn't have their own theatre buildings. With their caravans they were travelling from town to town, playing on the streets, bringing news to the people, and entertaining the poorer audience. Puppet theatre was rude, brutal and nasty. But it was popular and original.

Now, when people hear about puppet theatre, they automatically connect it with theatre for children. But they cannot be blamed: In the last century puppet theatre happened to be specially oriented on children, full of educational messages. Puppetry programs in TV overwhelmed the street performances. But there are still some puppet theatres for adults in Europe, let's mention Duda Paiva Company from the Netherlands, Buchty a Loutky from Czech Republic, or Karin Schäfer from Austria ...

During my studies people used to ask me "Do you study *normal* theatre or puppet theatre?" This is my favourite question – it reveals perfectly what puppet theatre means to people. They see it as something that isn't really "normal". Everyone goes to the theatre "once in a while". Dress up, buy a ticket, take along your girlfriend or husband … but going to a puppet theatre? That's rare. My second favorite question is still haunting me. When I tell people what I studied, they reply: "Wow, puppet theatre? You can actually study that?" It is a minor discipline and puppeteers are playing very often just for each other. But honestly, there's nothing wrong with that. Scientists are gathering on their conferences for each other too … Who puts that into question? The real problem starts if you stop calling it "puppet" or "figural theatre" and the name of the one and only hero of puppet theatre becomes the name of the whole art form:

> ” We all know him, he is small and ugly, although nowadays he might be sometimes cute. But the Austrian Kasperl was going to become my nightmare. “

Die, Kasperl, die!

When I moved to Austria, I had no idea! I mean, there are Kasperls, Pullcinellas, Punches, or Gašparkos all around Europe. We all know him, he is small and ugly – although, nowadays he might be sometimes cute, being a children's idol. But the Austrian Kasperl was going to become my nightmare soon.

The first confusion appeared when I started contacting Viennese kindergartens offering puppet shows for children. Introducing my shows as "puppet theatre" I received negative replies. I was told that they weren't interested in puppet theatre, as they prefered "Kasperl theatre". I asked myself, what is going on? What is this Kasperl theatre? Is it some popular theatre company? A competitor?

I started researching and soon realized, that the Austrian puppet scene is very rich in traditional groups, performing Karperl's stories. I was very surprised that some have many shows in their repertory, but are always using the very same stage and puppets.

Back at university, we had to work on a traditional puppetry piece about the Slovak Kasperl, Gašparko, and his witty adventures. Our performance was actually very successful; but we did it once, and that was enough for all of us concerning Gašparko. In the Slovak puppet theatres Kasperl/Gašparko appears, and then he is gone for several seasons. Right now, he is having a comeback, but as a very nasty hero for the adult public by the puppet company Dezorzovo lútkové divadlo.

The saddest thing was to discover, that the quality of the major Kasperl performances in Austria is very low. Especially concerning the programs for kindergartens. Around this period I met a puppeteer from Czech Republic. She had studied puppet theatre at the Prague Academy for puppet and alternative theatre and had come to Austria about 30 years ago. Meeting this lady scared me a little. She seriously recommended me to give up on puppet theatre as I knew it, which means puppet theatre not including Kasperl. She told me, how the program she had offered to schools had not been appreciated. After some time she switched to the traditional and required puppetry. The future seemed bleak. I thought about getting a crocodile puppet.

Objects and Crocodiles

Fortunately nothing is only black and white and "Gottseidank" there are nice scenes in Austria such as the Dschungel Wien, the theatre for young audiences which also offers puppet/figural/object theatre performances. There are also interesting festivals worth a visit, such as the Pannopticum in Neusiedl am See, where you can see great puppetry from Austria and from abroad.

The audience is slowly realizing that there are other genres out there. Later, when I finally brought my shows to some kindergartens I faced very surprised reactions: after the show, the teachers sometimes told me that it had been very enjoyable and that they had never seen theatre like this before! Oh no, my shows are nothing special, you can see similar shows in every Slovak kindergarten. Apparently, the Austrian Kasperl tradition was so strong that only now some space arises for fantasy, creativity and absurdity in puppet theatre for the small ones. At least so it seems to me.

The nomadic life

Moving to Belgium brought to me another point of view on puppet theatre. There is a very good choice of programs for the young audience here in Belgium. There is the fantastic Kopergietery and Studio Orka, with their extraordinary machineries and touching stories. Thanks to several co-operations with the Viennese Dschungel it was possible for me to see some of their shows earlier in Austria. And they were unforgettable!

There is also a lot going on in the New Circus field, probably in part thanks to the Brussels Circus School. On the Cirkulart, the festival of new circus in Slovakia, there are always some performers from Belgium and you can visit at least two international festivals of circus in the Flemish part of Belgium: the Jeugdcircusfestival in Ghent, and Cirque Plus in Bruges.

On the other hand puppet theatre is a little bit sleepy. I got this impression after participating in The Festival of Puppet Theatre, Puppetbuskers, in Ghent in summer 2012.

Compagnie Créature (France): C'est la lune qui me l'a dit © Lena Kohutova

It is yearly organized by the European Figural Theatre Centre (EFTC). They also organize a second festival in winter. From time to time, they join a puppetry project that is financed by the European Union in cooperation with the French "Mecca" of puppetry, Charleville-Mézières. You could feel a very strong influence of French puppetry at the Puppetbuskers festival. There were many French theatre companies and many British performers – you don't get to see them much in Central Eastern Europe. One could even see British performers performing in French!

Of course Belgium has its own Kasperl. His name is Pierke Pierlala, he wears white clothes and supposedly he is funny. Never understood a word of what he said, so I can't deny it. He speaks the local dialect, as well as Kasperl. Fortunately there is only one company specialized in shows with Pierke Pierlala (as far as I know); he can be seen in Ghent during all kinds of festivities. Although he is the best known puppet in Belgium, at least in the Flemish part of Belgium, there are many puppet theatres which deserve much more attention. There is Ultima Thule with its repertoire for young and adult audiences, there is Theater Tieret playing for children and FroeFroe, probably the best known and oldest group from Antwerp. There are new emerging groups playing and experimenting with puppets such as Theater Tal en Thee, or Theaterkabineth Lilith or the winners of this year Puppetbuskers Festival from Wallonia, La Mandale.

The trouble starts when you want to see their shows. These puppeteers still live their nomadic life and go from town to town, from one school to another, from one cultural centre to another … One must be very flexible and focused on the dates to catch their show. Maybe that's the reason why nobody really knows what I'm talking about, when I say that there is good puppetry going on in Belgium. For the general public, puppet theatre is a culture strictly dedicated to children. What is even worse is that people see puppet theatre as some kind of amateur art, that doesn't need any financial support. They understand it as a hobby we do with all our passion – for free.

In puppetry we trust

And there we go. We still move from place to place, only our caravans are motorized vans now. We still aren't as popular as classical theatre and we still have to fight hard for our audience and try to survive. But there are people still amazed by puppetry! Children are discovering the magic of puppets. Teenagers can see 3D also without special glasses. And adult people are shocked when they understand that not all puppets hang on strings and not every string has a puppet at the end.

I enjoy the "abnormality" of this kind of theater. It means that it must be somehow special and exciting! I'm waiting for the new puppetry trends, ways and surprises. But I'm afraid that until they come, the "Kasperl" will really have to die. ||

Lena Kohutova

(1989) studied dramaturgy and directing of puppet theatre on the Academy of Arts in Bratislava, Slovakia and Academy of performing Arts in Turku, Finland. In 2010, together with stage designers Tereza Mojžišová and Alex Dubravická, she established the puppet theater group Kukulu. Since march 2012 she is active in Ghent, Belgium. Momentarily she is performing Kukulu's shows in dutch and she is popularizing puppet theater via her blog.

www.kukulu.eu
www.lemonsandpuppets.blogspot.com

© Miroslav Pittner

sandkasten

Max Mayer

geb. 1974 in Wien, ist seit 2008 Ensemblemitglied am Schauspielhaus Wien und gewann 2011 in der Kategorie „Bester Schauspieler“ den Nestroy Preis. Ab Jänner ist er in dem Stück *Luft aus Stein* von Anne Habermehl am Schauspielhaus Wien zu sehen. (Premiere: 17.01.2013)

gift: Wann war dir klar, dass du Schauspieler werden möchtest? Was war Plan B?
Max Mayer: Das war nie klar und ist es eigentlich noch immer nicht. Der Beruf des Schauspielers ist für mich ein faszinierendes Mysterium, das es zu ergründen gilt. Plan B war während der Schauspielschule in Richtung bildende Kunst, Möbeldesign oder Innenarchitektur. Gegenwärtiger Plan B ist innerhalb des Berufsbildes beispielsweise selbst zu konzipieren oder Regie zu führen. Oder Kochen.

gift: Was sind die Vor- und Nachteile deines Berufes?
Mayer: Vorteile sind für mich zum Beispiel, gewisse Gedankengänge – sich selbst oder der Umwelt gegenüber, mit denen man im realen Leben seine Mitmenschen verletzen würde, auf der Bühne ausleben zu können.

© Katharina Ganser

gift: Wie wichtig findest du österreichischen Dialekt auf der Bühne?
Mayer: Für mich gibt es nichts Wichtigeres als Sprache auf der Bühne. Der österreichische Dialekt ist dabei genauso wichtig wie jeder andere Dialekt, wenn er etwas auf der Bühne verortet. Gleichzeitig finde ich eine gewisse Neutralität im deutschen Sprachraum nicht schlecht, um Dinge unlokalisierbar zu machen.

gift: Was ging einmal komplett schief auf der Bühne?
Mayer: Die schönsten Herausforderungen auf der Bühne sind jene Momente, wo etwas schief geht und die Frage, wie das Ensemble dann mit dieser Live-Herausforderung umgeht. Der peinlichste Moment kann das größte Geschenk sein.

gift: Als Person mit leichtem Sauberkeitstick war ich von so viel Dreck auf deinem Körper in deiner Rolle als Jäger in *Grillenparz* durchaus beeindruckt, wie ging es dir damit?
Mayer: Für mich sind das Faktoren, die die Sinnlichkeit einer Rolle auf der Bühne ausmachen.

gift: Ensemblearbeit versus kurzfristige Engagements, was sind die Vor- und Nachteile? Wie wichtig sind dir andere Projekte neben der Ensemblearbeit?
Mayer: Ich habe Ensemblearbeit in ihrer besten und tollsten Form am Schauspielhaus Wien kennen gelernt, wo es immer viel Respekt und Wertschätzung unter den Kolleg_innen gab. Natürlich leidet aber auch eine gewisse Vielfalt unter längerfristiger Ensemblearbeit, daher gibt es durchaus auch Sehnsüchte nach projektbezogener Arbeit.

gift: Vorbilder?
Mayer: Ich habe keine Vorbilder in dem Sinn, es gibt Menschen, die ich sehr bewundere. Das sind oftmals Menschen, die nichts mit Theater zu tun haben.

gift: Welche Dinge gibt es, die du gar nicht gerne machst, aber nun mal machen musst?
Mayer: Aufstehen.

gift: Wie sieht dein perfekter freier Tags aus?
Mayer: Nichts müssen, nur wollen!

gift: Welche Rollen findest du schauspielerisch besonders interessant? Welche Rollen liegen dir nicht?
Mayer: Rollen, von denen man glaubt, sie liegen einem nicht, sind oft die größere Herausforderung. Für mich ist das Interesse an Rollen aber immer auch von Konstellationen und Menschen abhängig, und von dem Weg, den man gemeinsam geht.

Interview: Katharina Ganser

Joonas Lahtinen: EIN.KÜCHEN.BAU
© Florian Rainer

Oh wie schön und/oder nichts ist paradox

Theresa Luise Gindlstrasser **über das Freischwimmer-Festival im brut Wien**

Zwischen 9. und 17. November gastierte das Freischwimmer-Festival in Wien. Das seit 2004 bestehende Gemeinschaftsprojekt von SOPHIENSÆLE Berlin, FFT Düsseldorf, Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt am Main, Kampnagel Hamburg, brut Wien (seit 2007 dabei) und Gessnerallee Zürich präsentierte unter dem Motto *Verwerte dich* sieben junge Produktionen.

Titel und Pressetext lassen keinen Zweifel aufkommen: Kritik und Konsequenz ist die Richtung, in die geschossen wird. Ob scharf und/oder schön und/oder nicht.

Kritik meint eigentlich Bestandsaufnahme der Produktionsbedingungen für junge Kunst- und Kulturschaffende innerhalb der Verwertungslogik der Gesellschaft, die die unsere ist. Selbstständigkeit und Ungebundenheit der freien Szene finden ihre schattenhafte Entsprechung im permanenten Zugzwang. Das ungesicherte Ausbeuten eigener und fremder Ressourcen verflüssigt die Grenzen zwischen privat und beruflich.

Und wenn nicht mehr klar ist, ob wir die mails trinken oder den Kaffee beantworten (Luise Voigt), dann, Baby, dann ist Prekariat.

Verausgabung

Vokabular aus wirtschaftlichen Zusammenhängen ist der Kunst und den Kunstschaffenden also nicht fremd. So setzt sich die Produktion *Ausbrennen. – Songs von der Selbstverwertung oder Melodien für den Feierabend* von Luise Voigt mit dem umgehenden Gespenst Burnout auseinander. (Oh wie paradox. Ein Programm zum Ausstieg aus der Programmierung.) Giesche x Hermsdorf erzählen mit *BLACK OR WHITE* von Reiz- und Informationsüberflutung. Und dass die Welt, in der wir leben, nicht die beste aller möglichen Welten ist, wird sonnenklar wenn Thom Truong in der Performance *Invest in me! – Die Ästhetik des Glaubens die Welt verändern zu können* eine Begegnung zwischen Social Entrepreneurs und Kunstschaffenden und einem Zeit und Geld beisteuernden Publikum provozieren.

Stellt sich also die Frage, wie die Strukturen des Festivals beschaffen sind, ob hier die Verausgabung fortgeschrieben wird oder nicht, und inwieweit die Kunstschaffenden anders denn als Humankapital honoriert werden. Freischwimmer funktioniert über eine gemeinsame Ausschreibung der beteiligten Institutionen, die jeweils eine, im Falle des brut zwei, Produktionen übernehmen. Diesen wird, neben dem kompletten Touring, aus einem gemeinsamen Topf eine Summe von 8.000 Euro für die Koproduktion zur Verfügung gestellt. Und die Suche nach zusätzlicher Unterstützung nahe gelegt. Immerhin bedeutet eine Teilnahme am Festival einen Arbeitsaufwand von einem halben Jahr und mehr. Allerdings bedeutet eine Teilnahme auch, in sechs Städten auf unterschiedlichen Bühnen vor unterschiedliches Publikum zu treten und Veränderungen der Inszenierung ausleben zu können. Haiko Pfost (künstlerische Ko-Leitung und Ko-Geschäftsführung brut) betont im Gespräch die Möglichkeit für junge Kunstschaffende, an und mit dem Festival zu wachsen und wichtige Kontakte für neue Projekte etablieren zu können. Als Koproduktionshaus verfolgt das brut den Anspruch, als Dienstleister für die freie Szene aufzutreten. Ein Angebot an Arbeitsbedingungen soll im Sinne eines „individuellen Produktionsdesigns“ auf die jeweiligen Vorhaben zugeschnitten werden. So rangiert die Unterstützung durch das brut von der Bereitstellung von Räumlichkeiten bis hin zur Gesamtproduktion. Das Freischwimmer-Festival ist eine Herzensangelegenheit für das brut. Jungen Kunstschaffenden sollen freie, aussichtsreiche und gute Arbeitsbedingungen ermöglicht werden. Bei allem Jammer hat Freiheit nicht nur Unsicherheit zur Folge, sondern auch Möglichkeiten. Beim Freischwimmer-Festival können neue Formate und junge Kunstschaffende heranwachsen, die nicht unbedingt bedienen müssen (Haiko Pfost).

Bedienung

Ein bisschen Bedienung muss aber natürlich schon sein. Und genau um Bedienung, anders gesagt um die lustvolle Seite von Verausgabung, kreist der zweite Erzählstrang des Festivals.

Konsequenz meint eigentlich Bewusstsein der Notwendigkeit von Verwertung, von Sinnproduktion. Und meint ein glockenhell lachendes „Und was nun?“, das sich über diese Notwendigkeit hinwegsetzen will, das „singend in der Arbeit verbrennt“ (vgl. Pressetext Freischwimmer), das in wilder Materialschlacht nicht mehr die eigenen Voraussetzungen und Problematiken verhandeln muss, sondern sich endlich wieder dem ganz großen Thema zuwenden kann. So geschehen bei *Polis3000: Oratorio* von Markus & Markus, – plötzlich ging’s um Gott.

Wesentlich konkretere Aussteigephantasien wurden von LUKAS UND in der Produktion … *die keineswegs letzten Piraten* in den Raum gemalt. Ein Tableau von wilden, blutigen Tieren löst sich in tröstlicher Lagerfeuer-Situation auf. Und am explizitesten haben sich Andrea Maurer & Thomas Brandstätter/studio 5 mit *meaning meaning* um den Zynismus der Sinnmaschine bemüht. Stellt sich die Frage, was es heißt, wenn ein solcher Exit inhaltlich verhandelt wird oder im formal-ästhetischen, dramaturgischen Zusammenhang plötzlich passiert, und auch schon wieder passiert – im Sinne von passé – ist.

Vermittlung

Bei aller Liebe zur Unordnung und zum Unsinn will das Freischwimmer-Festival konsequent Vermittlung üben. So gibt es neben der kurzweiligen Aufarbeitung durch einen das Festival begleitenden blog (twitter.com/Freischwimmer12) auch eine Festivalzeitung, die von Studierenden der Theaterwissenschaft innerhalb eines Seminars produziert wird und im Jänner auch in gedruckter Form – Retrospektive übend – vorliegen soll. Auch die Produktionen zeugen von einem Willen zur Pädagogik. In diesem Sinne war die performative Installation *EIN. KÜCHEN.BAU* von Joonas Lahtinen u. a. die vielleicht uneinsichtigste und zugleich zugänglichste, im unübertragenen Sinn, Produktion des Festivals. Diese Auseinandersetzung mit der Frankfurter Küche (Margarte Schütte-Lihotzky) stellt ein Gleichheitszeichen zwischen die Begriffe Architektur, Kunst und Kunsthandwerk und an das Ende ein Fragezeichen.

Am Ende haben wir nichts gelernt. Und doch so viel. Das Prekariat wurde nicht aufgehoben. Und die Produktionsbedingungen der freien Szene wurden nicht in Wohlgefallen aufgelöst. Aber wir haben viel „Neues aus Theater, Performance und Live Art“ gesehen. Und uns begeistern können für ein Festival mit einem wunderbaren Anspruch. Vielleicht ist es gerade die große Möglichkeit eines jungen Festivals, punktuell und provisorisch und pragmatisch an der Schönheit und Gesundheit der Wirklichkeit zu arbeiten. Und vielleicht ist es auch gar nicht Aufgabe eines Festivals, geglückte Arbeitsbedingungen für Kunst- und Kulturschaffende zu ermöglichen. Und vielleicht ist punktuell und provisorisch und pragmatisch sehr vernünftig. Und wenn sich thematisch die Katze in den Schwanz beißt, so auch der Text: Oh wie schön und/oder nicht ist paradox. ||

Theresa Luise Gindlstrasser

(geboren 1989) lebt und arbeitet in Wien und Linz. Macht dort Philosophie und Performance Kunst.

Tanztheater Homunculus: Ein Abschluss

30 Jahre im Zeichen von Theater und Vermittlung

Mit dem Schließen des homunculus Proberaums im Sommer 2012 wurde das letzte Kapitel einer mehr als drei Jahrzehnte andauernden Erfolgsgeschichte geschrieben, die in den frühen 1980er Jahren von Manfred Aichinger initiiert wurde. Waren die ersten Stücke des Tanztheater Homunculus noch alle unter seiner künstlerischen Leitung entstanden, begann Anfang der 1990er Jahre mit dem Einstieg von Nikolaus Selimov als weiterer Choreograf die produktivste Phase der Company. Neben regelmäßigen Gastspielen an Wiener Theatern (u. a. im Theater Brett, dietheater Künstlerhaus, Odeon, WUK, Volksoper Wien, Wiener Staatsoper und Theater an der Wien) entdeckte und bespielte Homunculus auch immer wieder „neue Räume“, für die spezifische künstlerische Konzepte entwickelten wurden, wie z. B. das Kunsthistorisches Museum Wien, das Siemens Forum Wien oder das Semper Depot. Dazu kamen zahlreiche Auslandsgastspiele in Deutschland, Italien, Luxemburg, Russland, Serbien, Slowakei, Tschechien, USA und Zypern. Mehr als 50 Vorstellungen pro Saison, Aufführungsserien mit bis zu 24 Vorstellungen, die jeweils ca. 3.000 Besucher hatten, stehen für diese Dekade. Insgesamt scheinen 727 Vorstellungen mit 44 abendfüllenden Produktionen sowie zahlreiche short works in der beeindruckenden Statistik der Company auf.

Neben der eigenen künstlerischen Aktivität war das Tanztheater Homunculus auch im Bereich der Tanzvermittlung sehr aktiv. Unter der Leitung von Manfred Aichinger und Silvia Auer wurde ein Proben- und Unterrichtszentrum geschaffen, in dem sowohl Unterricht für Tanzbegeisterte

aller Altersstufen als auch Ausbildungsprogramme für angehende Profis angeboten wurden. Im tanz.raum.homunculus, dem Proberaum der Company, wurde von 1995 bis Juni 2012 die Förderung der jungen Choreograf_innen-Generation durch Residency Programme intensiviert. Daneben wurde der Proberaum von zahlreichen Tanzschaffenden für research, Proben und Präsentationen intensiv genutzt

Erwähnenswert ist auch das intensive kulturpolitische Engagement von Nikolaus Selimov für die Verbesserung der Rahmenbedingungen in der freien Theater- und Tanzszene. So trat er u. a. dafür ein, dass in der Kulturabteilung der Stadt Wien mit der Gründung des Tanzbeirats (1990) ein eigenes Fördergremium für die Sparte Tanz und Performance geschaffen wurde, er war Mitglied im Vorstand der IG Freie Theaterarbeit und der Berufsvereinigung für Moderne Tanzpädagogik und Leiter der Wiener Choreograf_innen Plattform (1997-2000), die sich zusammen mit der IGFT wesentlich für die Realisierung eines eigenen Tanzorts in Wien (Tanzquartier Wien) eingesetzt hatte.

Zum Abschied hat das Tanztheater Homunculus eine DVD produziert, die die wichtigsten künstlerischen Stationen der Company dokumentiert. Gegen einen Portobeitrag von 3 Euro kann diese unter homunculus.tanz@chello.at angefordert werden. Auch die Publikation *20 Jahre Tanztheater Homunculus* kann unter dieser Adresse bestellt werden (Preis: 10 Euro + 3,80 für den Versand).

STELLEN SIE SICH VOR ES IST WERBUNG

UND JEDER SIEHT HIN.

freecard

FREECARD.
ENTERTAINMENT AUF A6.

www.freecard.cc
www.facebook.com/FreecardAustria

Lalish Theaterlabor

Seit 15 Jahren Forschungszentrum für Theater und Performance-Kultur

Nigar Hasib

Lalish: no shadow © Shamal Amin, Jordanien 2010

„Der Weg unserer Laborarbeit führt zur Entdeckung einer neuen Verbindung aus Stimme, Bewegung und dem Leben als Ganzes. Die Aufhebung der Trennung zwischen Kunst und Leben, zwischen den ästhetischen und alltäglichen Werturteilen, ist ein entscheidender Faktor für alle unsere Performances und Forschungsprojekte."
(Nigar Hasib und Shamal Amin)

Das Lalish Theaterlabor wurde 1998 von Shamal Amin und Nigar Hasib, zwei aus Kurdistan stammende Künstler_innen, in Wien als Forschungszentrum für Theater und Performance-Kultur zur Erforschung der Themen *Lieder als Quelle: Aufbruch zu energetischer Stimme und Stimmhandlung, Körperlichkeit und Visualität der Stimme*, *Performativer Raum* und *Rituelle Performance und interkulturelle Arbeit* gegründet. Im Juni 2000 konnte mit finanzieller Unterstützung der Kulturabteilung der Stadt Wien ein eigenes Zentrum in der Gentzgasse 62 im 18. Wiener Bezirk eröffnet werden.

Das Lalish Theaterlabor ist Resultat der kontinuierlich durchgeführten experimentellen Performances und Forschungsprojekte von Shamal Amin und Nigar Hasib: 1985-1991 im Nahen Osten zum *Kultur-physischen Konzept* und von 1992-1998 in Europa zur *Erforschung performativer Kultur und ihrer Techniken*. Die Arbeit erfolgt im Rahmen von Performances, Forschungsprojekten, Interkulturellen Dialogen, Austausch mit nationalen und internationalen Künstler_innen, Workshops, offenen Laboren, Kooperationen, Auslandstourneen und Gastspielen und führte neben Österreich bisher nach Deutschland, Italien, Holland, England, Frankreich, Schweiz, Dänemark, Polen, Griechenland, Kosovo, Ukraine, Serbien, Bosnien Herzegowina, Bulgarien, Mazedonien, Kurdistan, Irak, Iran, Ägypten, Tunesien, Jordanien, Marokko und Japan.

Kreis als performativer Raum

Als wichtige Voraussetzung erweist sich die Kreistechnik als Strategie des Energieaustausches, des anwesenden Körpers in Raum und Zeit, und andere Formen der Kommunikation. Hier gibt es keine Trennlinien zwischen den Anwesenden (Performer_innen und Zuschauer_innen), der ganze Raum ist ein Aktionsraum. In diesem Raum gibt es kein Wir/Andere, kein Hier/Dort, Drinnen/Draußen, sondern nur Wir im Hier und Jetzt, und so wird eine aktive Interaktion hervorgerufen. Anhand dieser Raumstruktur entwickeln sich auch spezielle Körperhaltungen, Gesten, Stimmtechniken und Töne bei den Performer_innen. Die Kreisstrategie betrifft somit nicht nur die Anordnung des Publikums in einem Kreis, sondern auch die gesamte Performance und ihre Techniken.

Lieder sichtbar machen

Stimme und Lieder werden hier zur Quelle des Rhythmus, der physischen Präsenz, zur Quelle der Handlung. Lieder werden nicht nur gesungen, sondern getan. Diesen Prozess nennt Shamal Amin „Lieder sichtbar machen". Erforschung des Körpers durch die Stimme, die Physis der Stimme, kulturelle und individuelle Ursprünge sind die inneren Aspekte der Lalish Theaterlabor Performances. Hier werden Lieder und Stimme nicht zur Vertiefung von dramatischen Handlungen eingesetzt, oder um zwei Szenen miteinander zu montieren, oder um zu versuchen den Inhalt eines Liedes zu verkörpern. Es werden auch keine Lieder für bestimmte Anlässe oder zu passenden Situationen gesungen.

Mit diesem Arbeitsprozess widmet sich das Lalish Theaterlabor der heute weitgehend vergessenen archäologischen Suche nach der menschlichen Stimme, nach ihrer Wirkung und ihren individuellen und kulturellen Ursprung. Durch diese eigene Arbeitsmethode versuchen wir eine eigene, mittelbare und künstlerische Sprache zu entdecken, die außerhalb des linguistischen Zeichensystems steht. Diese neue, nicht-linguistische Sprache besteht aus Silben, Klängen, Tönen und Lauten, die aus verschiedenen Kulturen entspringen und die es uns dadurch auch ermöglichen, einen frischen Kommunikationsweg in der Performancearbeit einzuschlagen. Diese nicht-linguistische Sprache unterscheidet sich grundlegend von den so genannten künstlerischen Sprachen des vorherrschenden Welttheaters, die sich konventionell mit Dingen, Gegenständen, Geschichten und Repräsentation auseinandersetzen. Wenn in einigen Performances linguistische Textmaterialien in verschiedenen Sprachen verwendet werden, dann nicht als Mittel für Verständigung und Interpretation, sondern als musikalisches und rhythmisches Instrument.

Performances

Erwähnenswert ist, dass in allen Lalish Theaterlabor Performances keine festgelegten Figuren gespielt oder dramatische Rollen repräsentiert werden, daher wird auch der Begriff „Feiernde" statt „Schauspieler_innen" verwendet.

Die Performance *no shadow* ist eine der erfolgreichsten Projekte dieses Prozesses, sie wurde von 2006-2012 in verschiedenen Versionen als Performance und als methodische Demonstration mit Workshop und internationalem Arbeitsaustausch in Österreich und an 21 internationalen Theaterfestivals sowie an Schauspielschulen, Kunst- und Theaterakademien durchgeführt. *no shadow* wurde von Kritiker_innen als eine Reise vom Ursprung zur Gegenwart, als eine rituelle, sinnliche, poetische und visuelle Performance bezeichnet. Das Stück wurde 2009 und 2010 bei Theaterfestivals in Sarajewo und Amman/Jordanien mit diversen Preisen ausgezeichnet und erhielt den Jacques Lacarriere Award – Acting as dialogue between civilizations – am International Theatre Festival Actor of Europe 2012 in Mazedonien. Eine weitere Performance aus diesem Arbeitsprozess, *monos*, wurde im September 2012 mit dem Award The best voice and ritual performance sowie einem Ehrenpreis am Al-Toqous International Theatre Festival in Amman ausgezeichnet.

Plattform für interkulturelle Dialoge im Lalish Theaterlabor 2013

Seit 1999 konnten im Rahmen von *Lalish Interkulturelle Dialoge* zahlreiche Künstler_innen und Wissenschaftler_innen ihre Projekte und Erfahrungen im Lalish Theaterlabor dem Wiener Publikum präsentieren.

Anlässlich des 15jährigen Jubiläums erweitert und entwickelt das Lalish Theaterlabor 2013 sein Konzept der Interkulturalität weiter und schafft in Wien eine Plattform für einen noch tiefer greifenden interkulturellen Dialog, in der eine Reihe von Projekten in Kooperation mit verschiedenen Kunst- und Kulturinstitution, Theatergruppen, Einzelkunst- und Kulturschaffenden aus Wien und den Bundesländern sowie Indien, Japan, Holland, Italien, Kroatien, Kosovo, Jordanien und Marokko in Form von offenen Dialogen, Arbeitspräsentationen, Austausch und Workshops verwirklicht werden.

---

office@lalishtheater.org, lalishtheater@hotmail.com
www.lalishtheater.org

info

ausschreibungen

Jungwild Förderpreis
Einreichfrist: 15.02.2013

Mit der Ausschreibung des Jungwild Förderpreises wollen die österreichischen Theaterfestivals Schäxpir, Szene Bunte Wähne und spleen*graz sowie die Theaterhäuser Dschungel Wien und TaO! Theater am Ortweinplatz junge Theaterschaffende und Ensembles aus Österreich animieren, Projekte aus den Bereichen Tanz, Schauspiel, Objekttheater, Musiktheater, Erzähltheater und Performance für junges Publikum bis 14 Jahre einzureichen. Teilnahmeberechtigt sind junge, professionell arbeitende Theater- und Tanzgruppen oder Einzelkünstler_innen bis 30 Jahre, die in Österreich leben.

Eingereicht werden noch nicht realisierte Projekte, von denen eine Expert_innenjury die Teilnehmer_innen für den Wettbewerb, der im Rahmen des Festivals Schäxpir im Juni 2013 ausgetragen wird, auswählt. Beurteilt werden keine fertigen Produktionen, sondern szenische Skizzen, die zehn bis maximal zwanzig Minuten dauern. Diese Blitzlichter sollen Einblick in die inhaltliche und ästhetische Idee sowie in die Arbeitsweise der Wettbewerbsteilnehmer_innen geben. Die Dotierung beträgt 16.000 Euro und wird zur Ausarbeitung der drei Preisträger_innen-Projekte vergeben, deren Uraufführung im Februar 2014 beim Festival spleen*graz stattfindet. Außerdem beinhaltet der Preis eine Aufführungsserie bei den an Jungwild beteiligten Institutionen.

Weitere Information und Kontakt:
Anna-Katerina Frizberg, TaO! – Theater am Ortweinplatz, Ortweinplatz 1, 8010 Graz, 0316/846094-22
www.tao-graz.at

---

bm:ukk: STARTStipendien 2013 und STARTStipendien für Kulturmanagement
Bewerbungsfrist: 31.03.2013

Von den insgesamt 90 STARTStipendien, die das Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur zur Förderung des künstlerischen Nachwuchses vergibt, entfallen 35 auf die Sparte Musik und darstellenden Kunst. (Weitere Bereiche: Bildende Kunst, Architektur und Design, künstlerische Fotografie, Video- und Medienkunst, Mode, Filmkunst und Literatur.) Die Stipendien sollen die Umsetzung eines künstlerischen Vorhabens und den Einstieg in die österreichische und internationale Kunstszene erleichtern. Das Vorhaben muss 2013 begonnen werden.

Weiters schreibt das bm:ukk erstmals fünf STARTStipendien für Kulturmanagement aus, die jungen, angehenden Kulturmanager_innen den Eintritt in das Berufsleben durch Berufspraxis in einem der österreichischen Kulturzentren erleichtern sollen.

Alle Stipendien haben eine Laufzeit von 6 Monaten und sind mit je 6.600 Euro dotiert. Aus den Bewerbungen werden in weiterer Folge von der jeweiligen Jury Kandidatinnen zur Teilnahme am Mentoringprogramm der Kunstsektion „Künstlerinnen für Künstlerinnen“ vorgeschlagen.

www.bmukk.gv.at/kunst/service/ausschreibungen.xml
www.bmukk.gv.at/mentoring

festivals

16. internationales SZENE BUNTE WÄHNE Tanzfestival
22.02.-02.03.2013, Dschungel Wien/ WUK/brut/Tanzquartier

Stadt der Träume / Magie der Bewegung – unter dieses Leitmotiv stellt SZENE BUNTE WÄHNE im kommenden Jahr seine Arbeit für ein junges Publikum. Das Tanzfestival 2013 präsentiert Stücke, die die Welt befragen in der wir leben, die nach Erklärungen suchen, Stücke, die Phantasiewelten erschaffen, in die man eintauchen kann und bei denen man auch mitmachen darf, und Stücke, die uns mit ihrer Sicht auf die harte Wirklichkeit konfrontieren.

Gezeigt werden Produktionen von internationalen Choreograf_innen, die in den unterschiedlichsten Stilen und Strömungen arbeiten und die den zeitgenössischen Tanz weltweit beeinflussen und inspirieren. Sie erforschen die Möglichkeiten von multidisziplinären Elementen, neben zeitgenössischem Tanz auch in den Bereichen Parkour, Puppenspiel, Hip-Hop, interaktives Spiel, Multimedia und Livemusik. Das reichhaltige Rahmenprogramm bietet u. a. ein dreitägiges Symposium zum Thema Tanz für ein junges Publikum sowie diverse Workshops und Seminare für Kinder, Jugendliche und Pädagog_innen. In Zusammenarbeit mit dem Dschungel Wien zeigt das Festival ein Wien-Spezial, in dem talentierte Künstler_innen der heimischen Szene eine Plattform erhalten.

www.sbw.at

***gg* – Kabarettistinnenfestival**
25.02.-02.03.2013, KosmosTheater, Wien

Nach langen Jahren kabarettistischer Dürre rocken endlich wieder zahlreiche scharfzüngige, rotzige, hinterfotzige Kabarettistinnen die Szene. Unter schallendem Gelächter der Geschlechter kippen sie Ladungen subversiven Witzes mitten hinein ins KosmosTheater und erklären schlichtweg das ganze Jahr zum Internationalen Frauentag!

Mit dabei sind: Eva D., Marie Therese Escribano, Andrea Händler, Regina Hofer, Aida Loos, Kernölamazonen, Nadja Maleh, Marika Reichhold/Frau Franzi, die Schmähtandler, Vaginas im Dirndl sowie die 2012 mit dem Deutschen Kleinkunstpreis, dem Deutschen Kabarettpreis und dem Prix Pantheon ausgezeichnete Christine Prayon. Kuratiert hat Prinzipalin Barbara Klein, die selbst zehn Jahre als Kabarettistin aktiv war.

www.kosmostheater.at

Spurwechsel VIII: Das theatralische Musikfestival
05.-19.03.2013, Theater Drachengasse/ Bar&Co, Wien

Theatermacher_innen wechseln die Spur und zeigen ihr musikalisches Talent. Zum achten Mal geht im März das etwas andere Festival über die Bühne: Schauspieler_innen, Bühnenbildner_innen und Regisseur_innen präsentieren ihre Musikprogramme. Und die Bandbreite ist enorm – wie könnte es auch anders sein: von ernst bis witzig, in Bands oder Solo, als Erfüllung eines Traums oder nur als Garagenspaß zum Abschalten.

Eines jedoch haben alle Theatraliker_innen gemeinsam: enormes Unterhaltungspotenzial!

www.drachengasse.at

IF! 2013 – Internationales Figurentheaterfestival der Künstlerinnen
14.03.–16.03.2013, KosmosTheater, Wien

Die Figurentheatermacherin Cordula Nossek hat für das alle zwei Jahre stattfindende IF! Figurentheaterfestival wieder ausgewählte Stücke von Künstlerinnen aus ganz Europa eingeladen, die einen spannenden Einblick in das zeitgenössische Figurentheater für Erwachsene bieten. Der Bogen ist thematisch weit gespannt: von Zeugung, Geburt, Liebe und Mord bis hin zum … ja, kleinen Tod.

Mitwirkende sind Alexandra Kaufmann (DE), Astrid Kjaer Jensen (DK), Ruth Humer & Gerti Tröbinger (AT), Polina Bo (FR/RUS) und Cordula Nossek (DE/AT).

www.kosmostheater.at

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

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

Redaktion: Jürgen Bauer, Katharina Ganser, Sabine Kock, Xenia Kopf,
Barbara Stüwe-Eßl, Andrea Wälzl (koordinierende Redakteurin);
Layout: Xenia Kopf

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

Geschäftsführung: Sabine Kock
Vorstand: Katharina Dilena, Corinne Eckenstein, Thomas Hinterberger,
Tristan Jorde, Asli Kislal, Gernot Plass, Claudia Seigmann

Einzelverkaufspreis: Euro 5,- / 2,50 ermäßigt für Studierende
Abo: Euro 20,- / 10,- ermäßigt für Studierende
Erscheinungsweise: 4 Ausgaben pro Jahr

freie theater

WIEN KULTUR

bm:uk

Premieren

09.01.
Michael Kolnberger: Tape
ARGE Kultur, Salzburg
0662/848784

10.01.
Norton Commander Productions: X Gebote II
WUK, Wien, *www.wuk.at*

11.01.
Superamas: Theatre
Tanzquartier, Wien
01/5813591

12.01.
Stéphanie A. Troehler: Varenka
Märchenbühne Der Apfelbaum/ OFF Theater, Wien
01/523172920

14.01.
Christine Wipplinger: Die Schreibtischkilller
Theater Drachengasse, Wien
01/5121444

15.01.
Roman Freigaßner: Frankenstein
Theater Rabenhof, Wien
01/7128282

15.01.
AMISNUh theater: Das Nachtigallenpaar
AMISNUh theaterstudio – Theater im Wohnhaus, Wien
01/7136221

16.01.
Matti Melchinger: Effi Briest: Ein Prozess
Theater Spielraum, Wien
01/713046060

16.01.
Alexander Simon: Gegen die Wand
Garage X, Wien
01/535320011

18.01.
xthesis/Klangzirkus: Emillio der Strassenkehrer
ORF Landesstudio, Dornbirn
05572/3010

19.01.
Projekttheater Vorarlberg: Anna und Martha. Der dritte Sektor
Altes Hallenbad, Feldkirch
0699/10616251

22.01.
Heidi Sommer: Talestri – Regina delle amazzoni
KosmosTheater, Wien
01/5231226

23.01.
DANS.KIAS: bodies (with)in fences
WUK, Wien, *www.wuk.at*

23.01.
Hildegard Starlinger: Wie kommt das Salz ins Meer
ARGE Kultur, Salzburg
0662/848784

24.01.
Esther Muschol: Der Weibsteufel
Theater Phönix, Linz
0732/666500

24.01.
Theater Foxfire: ELLAs fremdes Leben
Dschungel Wien
01/522072020

24.01.
Stephanie Grünberger: Und dann wirst du getrunken
Theater Spielraum, Wien
01/713046060

25.01.
Alexander Kratzer: Molly Mondschein
Theater des Kindes, Linz
070/605255

26.01.
Christian Himmelbauer: Letzter Aufruf Jedermann
TAG, Wien, *01/5865222*

29.01.
Wiener Wortstätten: Habe die Ehre
Theater Nestroyhof Hamakom, Wien, *01/8900314*

01.02.
Theater Ansicht: Pietro Pizzi
TaO!, Graz
0316/84609420

02.02.
Theater im Ohrensessel: Brüderchen und Schwesterchen
Theater am Saumarkt, Feldkirch
05522/72895

06.02.
Theater(off)ensive: Richard (Re) loaded
Die TriBühne, Lehen
0662/641333

14.02.
Die Rabtaldirndln: Schwarze Wolle
brut Künstlerhaus, Wien
01/5870504

14.02.
LizArt Productions/Yosi Wanunu: I move like a disabled Person
KosmosTheater, Wien
01/5231226

14.02.
Johannes Maille: Waisen
Theater Phönix, Linz
0732/666500

15.02.
Paul Wenninger/Claudia Bosse: Schichten
Tanzquartier Wien, *01/5813591*

17.02.
Nikolaus Habjan: Was geschah wirklich mit Baby Jane?
Schubert Theater, Wien
0676/4434860

18.02.
Peter Pausz: Frühere Verhältnisse - prekär nach Nestroy
Theater Spielraum, Wien
01/713046060

21.02.
L.E.O.: Eleonore von Pfiff
Volksliedwerk, Wien
01/4162366

04.03.
Hans Peter Kellner: Das normale Leben
Theater Drachengasse, Wien
01/5121444

08.03.
Elisabeth Rathenböck: Der Kleine Prinz
Theater des Kindes, Linz
070/605255

09.03.
Doris Harder: Angst essen Seele auf
Theater Scala, Wien
01/5442070

12.03.
Theater Showinisten: Wolfgang Bauer Superstar – Die Gala
Theater Rabenhof, Wien
01/7128282

21.03.
Plaisiranstalt: Der Sturm
Dschungel Wien
01/522072020

24.03.
Florin Mittermayr: Schmoizhodan-Passion
Theater Drachengasse, Wien
01/5121444

27.03.
Peter Faßhuber: Vater Mutter Geisterbahn
Theo Studiobühne, Oberzeiring
03571/20043

28.03.
Tanz*Hotel: Herr Jemineh hat Glück
Dschungel Wien, *01/522072020*

03.04.
MAZAB: Blackbird
kleines theater, Salzburg
0662/872154

06.04.
Puppenbühne Zappelfetzn: Ohne Schaf kein Schlaf
Hypo-Saal, Innsbruck
www.zappelfetzn.at

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

16. internationales SZENE BUNTE WÄHNE

Tanzfestival

für ein junges Publikum

im Dschungel Wien, Brut, WUK und Tanzquartier
vom 22. Februar bis 02. März 2013

SZENE BUNTE WÄHNE

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