

gift

österreichische Post AG  
Info.Mail Entgelt bezahlt

# zeitschrift für freies theater

*Es gibt nix Unpolitisches.*

*Heini Brossmann*

juli – september 2009

# Inhalt

## editorial

## politik

- 4 Es gibt die IMAG  
*Von Sabine Prokop*
- 10 Die Krux mit dem Schauspielergesetz  
*Von Thomas Hinterberger*
- 12 Über das österreichische Schauspielergesetz  
*Von Erwin Leder*
- 16 Hin zum Schauspielergesetz  
*Von Maria Anna Kollmann*

## diskurs

- 17 Spielarten  
*Ein Porträt der ostösterreichischen Figurentheaterszenen*  
*Von Xenia Kopf*
- 25 Auf in die Zukunft  
*Interview mit den KuratorInnen für Theater, Tanz und Performance*
- 30 Empfehlungen der KuratorInnen  
*Einreichtermin Jänner 2009*
- 31 Kontinuität auf kleinköchelnder Flamme  
*Stimmen von Konzeptgeförderten II*  
*zusammengestellt von Carolin Vikoler*
- 34 Empfehlungen der Theaterjury  
*Liste der Konzeptförderungen 2009-2013*

- 34 daskunst  
*Von Carolin Vikoler*

- 37 p[ART]  
*Partnerschaft zwischen Schulen und Kultureinrichtungen*  
*Von Doris Erhard, Katrin Grubelnik und Marianne Tasler*

## international

- 39 Teatre în România – Theater in Rumänien  
*Von Karin Theiss*
- 42 East is the direction  
*Berichte vom IETM-Meeting in Bratislava*  
*Von Eri Bakali und Justin Poole*

## debatte

- 45 Farwell ... and dance.  
*Beiträge zum Abschied von Sigrid Gareis*

## service

- 48 Intern
- 48 Aus der Szene
- 49 Publikationen
- 50 Ausschreibungen
- 50 Festivals

## impresum

# editorial

*Liebe LeserInnen,*

diese umfangreiche Sommerausgabe der *gift* bietet viel Lese-stoff für entspannende und erholsame Zeiten. Zur Entspan-nung trägt hoffentlich bei, dass auf der politischen Ebene sehr viel gelaufen ist – und weiterhin laufen wird. Die Zeiten des Informierens der EntscheidungsträgerInnen über die höchst brisante Lage im Bereich der freien darstellenden Kunst ist vorbei: *Es gibt die IMAG*, die lange geforderte interministerielle Arbeitsgruppe zur sozialen Lage der Kunstschaffenden in Österreich. Wir berichten von unserer intensiven Arbeit darin gleich auf den ersten Seiten. Die Stoßrichtung der IGFT in den bisher vor allem mit dem Sozialministerium geführten Verhandlungen geht Richtung Etablierung des Freien Betriebsbüros (vgl. letzte *gift*). Seitens des BMASK wird daran gearbeitet, einen gesetzlichen Rahmen zur Zusammenfüh-rung der Versicherung für selbständige und unselbständige künstlerische und kunstnahe Tätigkeiten unter einem(!) Dach zu schaffen – bis vor kurzem ein viel zu revolutionärer Ge-danke. Weiters wird das Schauspielergesetz novelliert, das ja im Zusammenhang mit möglichen Prüfungen seitens der Krankenkassen wie ein Damoklesschwert über viel zu vie-len Vertragsverhältnissen schwebt, die nicht auf die wirklich durchzuführenden Tätigkeiten sondern auf die miese Subven-tionslage abgestimmt sind. Dazu gibt es Artikel von Erwin Leder aus Sicht der Gewerkschaft, von Maria Anna Kollman aus der Sicht des Films und von Thomas Hinterberger aus dem Vorstand der IGFT zur *Krux mit dem Schauspielergesetz*.

Nicht ganz so problematisch ist das erste Thema des *Diskurses*, die Figurentheaterszene. Xenia Kopf berichtet um-fassend von den *Spielarten* und der Lage in Ostösterreich: es fehlt (neben Subventionen) an öffentlicher Wahrnehmung, fundierten Ausbildungsmöglichkeiten und Austausch sowohl untereinander als auch mit anderen Bereichen. Vorhanden

sind eine große Vielfalt und jedenfalls die Abgrenzung gegen-über dem „netten“ Kasperl, einem Erbe aus der Nazi-Zeit.

*Auf in die Zukunft* führt uns das Interview von Carolin Vikoler mit den neuen KuratorInnen der Stadt Wien, in dem diese über ihre grundsätzlichen Zugänge und Perspektiven sprechen, gefolgt von den Projekt-Empfehlungen der vorigen KuratorInnen zum Einreichtermin Jänner 2009 und – in Fortsetzung eines Beitrags der letzten *gift* – weitere *Stimmen von Konzeptgeförderten*. Ebenfalls von Carolin Vikoler verfasst ist der Artikel zum Konzept von *daskunst*. In aller Kürze stellen abschließend in der Rubrik *Diskurs* Doris Erhard von Kultur-Kontakt Austria das Programm *p[ART]* und Katrin Grubelnik vom Tanz Atelier Wien mit Marianne Tasler vom Bundesin-stitut für Gehörlosenbildung ihr gemeinsames Vorhaben im Rahmen von *p[ART]* vor.

Aus dem *Internationalen* gibt es auch einiges an Lese-stoff: Über das *Theater in Rumänien* schreibt Karin Theiss, über das IETM-Treffen letztes Frühjahr in Bratislava berichten unter der Devise *East is the direction* einerseits Eri Bakali und andererseits Justin Pool. In der *Debatte* versammeln wir Statements zum Abschied von Sigrid Gareis als künstlerischer Leiterin des Tanzquartier Wien. Wer nun noch mehr Lesefut-ter sucht, kann sich von unseren Rezensionen verschiedener Kulturmanagement-Bücher inspirieren lassen und sich gute Ideen für die nächste Saison holen.

Jedenfalls bitte jetzt gleich vormerken: am 13. November laden wir alle zur 20-Jahrfeier unter dem Motto *Du bist die IG* herzlich ein. Die nächste *gift* im Herbst wird ganz diesem Thema gewidmet sein. Bis dahin wünschen wir allen einen wunderschönen Sommer!

*Sabine Prokop*

# politik

## Es gibt die IMAG

*Ein Bericht von Sabine Prokop basierend auf Arbeitspapieren, Protokollen und Presseaussendungen des Kulturrat Österreich (v. a. von Daniela Koweindl und Clemens Christl) und direkt aus der IMAG (interministerielle Arbeitsgruppe).*

Der Satz „Es gibt die IMAG“ krönte in letzter Zeit viele Antworten auf Fragen an RegierungspolitikerInnen nach ihren Vorstellungen und Vorschlägen zur Verbesserung der sozialen Lage der Kunstschaffenden in Österreich. Dort – bei den verhandelnden BeamtInnen(!) – soll offenbar der politische Wille gebündelt zu finden sein. Und solange die IMAG arbeitet, könne den Ergebnissen nicht vorgegriffen und kein politischer Wille geäußert werden ... Das war die schlechte Nachricht.

Die gute Nachricht ist, dass es seit April 2009 die von Bundesministerin Schmied seit mindestens letzten Sommer angekündigte und in diversen Gesprächen auch von der IGFT im BMUKK schon lange immer wieder geforderte interministerielle Arbeitsgruppe (IMAG) zur sozialen Lage der Kunstschaffenden wirklich gibt. Zuerst war geplant gewesen, InteressenvertreterInnen nur zu bestimmten Themen hinzuzuziehen. Durch ausdauerndes Intervenieren der IGs – z. B. mittels der Petition zum AMS (siehe letzte *gift*), die zwei Kernpunkte der aktuellen Problemlage angesprochen hatte: die Beschränkung der Betreuungsdauer im Team 4 auf ein Jahr und die fehlende Berücksichtigung künstlerischer Realitäten in der Arbeitslosengesetzgebung – und mit Unterstützung durch Mag. Marc Pointecker aus dem Büro von Minister Hundstorfer und Dr. Walter Pöltner, Chef der Sektion II/Sozialversicherung im Bundesministerium für Arbeit und Soziales (BMASK), konnte erreicht werden, dass die betroffenen Interessengemeinschaften grundsätzlich in die IMAG eingeladen sind.

Geleitet wird die IMAG von Mag.a Andrea Ecker, der Chefin der Kunstsektion im BMUKK und Dr. Walter Pöltner aus dem BMASK. Koordiniert wird sie von Dr. Günter Lackenbacher aus dem Büro von Ministerin Schmied. BeamtInnenseits nehmen VertreterInnen aus bislang fünf Ministerien teil: BM für Unterricht und Kunst, BM für Arbeit und Soziales, BM für Gesundheit, BM für Wirtschaft, Familie und Jugend und BKA-Frauen, dazu zahlreiche ExpertInnen aus WKO, Gewerkschaft und den zahlreichen, je nach Thema zuständigen und/oder engagierten Interessengemeinschaften.

Wir begrüßen sehr, dass nach Jahren der Diskussionen der Betroffenen untereinander und des unermüdlichen Informierens der EntscheidungsträgerInnen nun definitiv die Fragen der sozialen Absicherung als Querschnittmaterie erkannt worden sind und bereichsübergreifend an Lösungen gearbeitet wird.

### **Themenkreise der Arbeitsgruppen bis zum Sommer**

Der Titel der ersten IMAG am 22. April 2009 lautete „Beschäftigungsverhältnisse und Arbeitsrecht im Bereich darstellende Kunst“. Teilgenommen haben an dieser wie auch an den zwei darauffolgenden „großen“ IMAG-Treffen zu den Themen „AMS/ALVG“ am 13. Mai und „Sozialversicherung“ am 4. Juni jeweils ungefähr 30 ExpertInnen. Es ging anfangs vor allem – wieder einmal – um eine Bestandsaufnahme der

akuten und grundsätzlichen Probleme, wobei die BeamtInnen interessiert den vielfältigen Berichten der InteressenvertreterInnen zuhörten und sich langsam an die neuen VerhandlungspartnerInnen mit ihren zeitweise doch differierenden Vorschlägen und Forderungen gewöhnten. Das im Laufe der Sitzungen zunächst häufig auftauchende Argument seitens der BeamtInnen, dass bei komplexen Spezialfällen „dann geschaut werden muss“, ist inzwischen offensichtlich durch die Erkenntnis ersetzt worden, dass „wir“ als IGs diese für unsere Bereiche charakteristischen „Spezialfälle“ vertreten, also mit uns eben in der IMAG gemeinsame und verbindliche Lösungen zur Verbesserung der Lage der Kunstschaffenden gefunden werden müssen. Und falls doch wieder einmal die Frage in den Raum gestellt wird: „Warum sollen wir für KünstlerInnen eine Ausnahme machen?“, dann können wir mit Erwin Leder (Gewerkschaft Kunst, Medien, Sport, Freie Berufe) antworten, es sei grundsätzlich schon 1922 mit dem Schauspielergesetz von der Gesetzgebung erkannt worden, dass man für KünstlerInnen Ausnahmen machen müsse, die durch die spezifischen Arbeitsbedingungen begründet seien.

Der Bereich der Darstellenden Kunst und somit die IGFT war (und ist) übrigens bis zur Sommerpause in allen Sitzungen inklusive der Unterarbeitsgruppen der IMAG zur Sozialversicherung (am 30. April, 25. Mai und 8. Juli), zum Arbeitsrecht, d. h. Schauspielergesetz (am 25. Mai und 18. Juni) und zum AMS (am 16. Juni und 15. Juli) sehr präsent.

### Zwischenresumée

Es kann in der IMAG hauptsächlich um mittelfristige Maßnahmen gehen, auch wenn der Zeithorizont aus der ministeriellen Perspektive als kurzfristig empfunden wird. Bisher ist in den Sitzungen besonders seitens Walter Pöltner vom BMASK ein massives Interesse an einer Verbesserung der Situation der Kunstschaffenden zu spüren. Es ist ihm ein offenbar tiefes und wiederholt geäußertes Anliegen „alle im sozialen Netz zu halten“. Aber selbst er brauchte seine Zeit bis er die Spezifika der Berufsfelder einigermaßen klar sehen und verstehen konnte. Roland Sauer, ebenfalls vom BMASK, Leiter der Abteilung 1 in der Sektion VI/Arbeitsmarkt, hat da viel früher die Geduld verloren. Er ist aber ein sehr ausdauernder Verhandlungspartner und immer öfter bereit, die schwierigen Vorschriften und Denkvorgänge in „unsere“ Sprache zu übersetzen. Den nötigen Abbau der sehr deutlich gewordenen großen Informationsdefizite im Bereich Sozialversicherung,

Arbeitsmarktservice und Arbeitslosenversicherungsgesetz hat sich die IMAG bereits zu einer Kernaufgabe gemacht. Gedacht ist an einen leicht(er) verständlichen Ratgeber inkl. der dafür nötigen Übersetzungsleistungen oder auch eine Reihe von Informationsveranstaltungen.

Die meisten der vielen verschiedenen TeilnehmerInnen der diversen AGs sind sehr ambitioniert und interessiert, bislang gehen die Vorstellungen des Machbaren aber wenig über Minimalkorrekturen der bestehenden Systeme vor allem im Bereich des BMASK hinaus. Für eine strukturelle, tatsächlich wirkungsvolle Verbesserung der sozialen (und auch ökonomischen) Lage der Kunstschaffenden wird dies viel zu wenig sein.

Außerhalb der IMAG fehlen völlig die Signale aus den Parteien initiativ zu werden und nicht erst die Ergebnisse der IMAG abzuwarten. Denn es geht in der IMAG ja nicht „nur“ um grundsätzliche Lösungen zur besseren Vereinbarkeit von selbständiger und unselbständiger Erwerbstätigkeit im Sozialversicherungssystem für Kunstschaffende, sondern auch um wegweisende Verbesserungen für viele andere Berufsbereiche. Daher gilt es – vor allem außerhalb der IMAG – eine politische Diskussion in Richtung einer Neufassung des Arbeitsbegriffes zu führen. Die Kunstszene ist ein vergleichsweise kleiner, überschaubarer und auch finanziell abgrenzbarer Bereich. Hier könnte ein exemplarisches Modell entwickelt werden.

Bislang wurden in der IMAG keine Utopien diskutiert. Doch die IGs sind aufgefordert bis zum Herbst Themen, die noch fehlen, einzubringen sowie Anregungen, Forderungen und Modelle vorzustellen. Dazu müssen wir Strategien für die Mitarbeit in den vielen Arbeitsgruppen, Lobbying und Öffentlichkeitsarbeit entwickeln und uns sowohl im als auch außerhalb des Kulturrat Österreich untereinander abstimmen. Gleichzeitig sind konkrete Etappenschritte und pragmatische Sofort- oder gegebenenfalls Zwischenlösungen zu erarbeiten.

Alle Involvierten auf annähernd ähnlichen Informationsstand zu bringen erfordert sehr viel Zeit, ebenso die Nachbearbeitung von Sitzungen sowie das Absprechen von gemeinsamem Vorgehen und Positionieren gegenüber den Entwicklungen in den AGs. Nicht zuletzt müssen die Ergebnisse als Beratungsgrundlagen aufbereitet werden. In den Interessenvertretungen stoßen wir aufgrund der zunehmenden Dichte an Terminen bereits an die Grenzen unserer Ressourcen. Grundlegend wichtig für zielführende Verhandlungen ist es jedenfalls so gemeinsam wie nur möglich aufzutreten.

**„Die Sozialversicherung ist nicht kunstsensibel.“ (Walter Pöltner, BMASK, 25.5.09)**

Ein konkreter Vorschlag in der Unterarbeitsgruppe Sozialversicherung ist die Schaffung des so genannten Künstlersozialversicherungsstrukturgesetzes als Grundlage, auf der für die weitere Zukunft aufgebaut werden könnte.

Die Möglichkeit der Zusammenführung verschiedener Versicherungen unter *einem* Sozialversicherungs-Dach wird derzeit geprüft. Ab Herbst wird in der AG daran weitergearbeitet. Mehrfachversicherungen sollen damit vorerst zumindest auf einer koordinatorischen Ebene zusammengeführt werden. Bei Mischarbeitsverhältnissen (d. h. unselbständigen und selbständigen Erwerbstätigkeiten gleichzeitig oder in kurzen Abfolgen wechselnd) soll in Zukunft *eine einzige Versicherungsanstalt* zuständig sein.

Der Ansatz, bei Mischarbeitsverhältnissen Pflichtversicherungen zusammenzuführen, ist grundsätzlich attraktiv. Das Problem bei diesem Vorschlag ist jedoch, dass es sich wieder um eine tätigkeitsgebundene und nicht um eine personen-gebundene Versicherung handeln soll. Ein Umdenken vom Modell der Pflichtversicherung auf die Versicherungspflicht und von Bindung an Tätigkeiten auf Bindung an Personen ist offenbar zu revolutionär für das österreichische Versicherungssystem. Eine Versicherung „unter einem Dach“ würde erst dann wirklich Sinn machen, wenn sie bei betroffenen Personen (und das sind bei weitem nicht nur KünstlerInnen) für alle Einkünfte/Gehälter gelten würde, nicht nur für – in unserem Fall – jene aus der Kunst.

In der IMAG wurde inzwischen immerhin akzeptiert, dass eine Versicherung unter einem Dach nur für künstlerische Tätigkeiten ohne Einbeziehung zumindest auch der kunstnahen Tätigkeiten keinerlei Sinn macht – zeigte doch die Studie zur sozialen Lage der Kunstschaffenden in Österreich deutlich auf, das kaum jemand allein von der künstlerischen Tätigkeit leben kann und somit erst wieder mehrere Versicherungen samt all den daraus entstehenden Schwierigkeiten fällig wären. Eine anstehende Aufgabe der IMAG ist es nun neben dem KünstlerInnenbegriff auch kunstnahe Beschäftigungen für die verschiedenen künstlerischen Bereiche entsprechend zu definieren.

Das von der IGFT erarbeitete Modell des *Freien Betriebsbüros* (siehe letzte *gift*) wurde noch nicht eingehend in der IMAG diskutiert. Juliane Alton und Sabine Muhar präsentierten es jedoch auf der vom BMUKK veranstalteten Konferenz *Prekäre Perspektiven? Zur sozialen Lage von Kreativen* am 23. Juni gemeinsam mit dem Kombilohnmodell und der

Vision einer Grundversicherung. Sabine Muhar forderte in der IMAG überdies die Abschaffung der GSVG-Pflichtversicherung für darstellende KünstlerInnen durch Einbeziehung ihrer Einkünfte aus selbständiger Arbeit in ihre ASVG-Beitragsgrundlage, um die Doppelbelastung einer einkommenschwachen Berufsgruppe durch ASVG- und GSVG-Beiträge mit Mindestbeitragsgrundlage zu beseitigen – dies unter „Mitnahme“ der bisher nach GSVG erworbenen Pensionszeiten und mit Stützung der Beiträge Anspruchsberechtigter durch Mittel des KSVF weiterhin.

Ein kleines Nebenergebnis der IMAG in Sozialversicherungsfragen ist der sehr breite Konsens darüber, dass die SVA-Vorschreibungen wirklich niemand versteht (abgesehen vermutlich/hoffentlich von den Vorschreibenden).

**„Einiges lässt sich reparieren.“ (Wolfgang Kiffel, AMS Wien, 3.6.09)**

Zwei Tatsachen sorgen seit Jahresbeginn dafür, dass KünstlerInnen aus dem Arbeitslosengeld-Bezug fallen und ihnen durch das AMS berufsspezifische Betreuung verwehrt wird (siehe auch letzte *gift*): eine Neudefinition von Arbeitslosigkeit, die KünstlerInnen oftmals nicht erfüllen können, und eine Beschränkung der berufsspezifischen Betreuung auf ein Jahr. Verlängerungen sind bei zwischenzeitlicher Beschäftigung zwar möglich, jedoch zu Bedingungen, die im Kunstbereich kaum erfüllbar sind.

Grundsätzlich stellt sich die Frage: Welche sinnvolle Definition von Arbeitslosigkeit gibt es, die auch auf künstlerische Lebensrealitäten Rücksicht nimmt? Eine Arbeitslosigkeitsklärung gegenüber der SVA nach selbständiger Erwerbstätigkeit kann beispielsweise durch Liquidierung (Zerstörung) der Betriebsmittel erfolgen. Sabine Muhar fragt hier zu Recht: „Welche Art von Arbeitslosenversicherung ist das dann? Ist da eine Rückkehr in den Beruf überhaupt vorgesehen?“

Der Kulturrat Österreich als Zusammenschluss zahlreicher betroffener Interessengemeinschaften fordert unter anderem, dass die Arbeitslosenversicherung systemisch eine durchgehende soziale Absicherung gewährleisten muss – unabhängig von der Beschäftigungsform; dass Beratung durch das AMS kompetent und berufsspezifisch erfolgen muss; dass Ansprüche aus der Arbeitslosenversicherung Armutsgefährdung verhindern müssen; und dass eine zumindest generelle Erhöhung der Zuverdienstgrenze im Bereich niedrigen Leistungen aus der Arbeitslosenversicherung bis auf das Niveau der Armutsgrenze (ca. 900 Euro monatlich) erfolgen muss.

*Die Kunstszene ist ein vergleichsweise kleiner, überschaubarer und auch finanziell abgrenzbarer Bereich. Hier könnte ein exemplarisches Modell entwickelt werden.*

Unabhängig davon sind Sofortmaßnahmen in Bezug auf die Auswirkungen der – inzwischen – vorletzten Arbeitslosenversicherungsgesetz-Novelle, die eben zu den zahlreichen Ausschlüssen aus der berufsspezifischen Betreuung und fatalen Rückforderungen geführt hat, dringend erforderlich. Doch eine neuerliche Novelle des ALVG erscheint uns aktuell gar nicht mehr so außerhalb des Erreichbaren, wurde doch während wir in der IMAG am Verhandlungstisch saßen das ALVG schon wieder – offensichtlich anlässlich der Wirtschaftskrise – novelliert. Schwerpunkte des vom Sozialminister und Wirtschaftsminister mit den Sozialpartnern ausverhandelten „Arbeitsmarktpakets 2009“ sind lt. Presseinformation des Parlaments vom 23.6.09 eine attraktivere Gestaltung der Altersteilzeit und der Bildungskarenz, die Ausweitung der Kurzarbeit auf bis zu 24 Monate und die Einrichtung einer speziellen Arbeitsstiftung für jugendliche Arbeitslose. Ziele sind also den Zugang zum Arbeitslosengeld zu erleichtern und die Menschen aus der Arbeitslosenstatistik herauszubekommen. Wenn die „Richtigen“ verhandeln, geht es also schon und schnell ...

Der Kulturrat Österreich schlug in der AMS-AG am 16. Mai – ohne über die damals noch nicht offiziell im Parlament beantragte neuerliche ALVG-Novelle informiert zu sein – einige Maßnahmen zur Verbesserung der Arbeitslosenversicherungssituation insbesondere für KünstlerInnen vor, die vom BMASK (bzw. AMS) auch ohne ALVG-Novelle umsetzbar sein müssten. Sie sind teils laut Auskunft von Günter Leitner, Bundesgeschäftsstelle AMS, ohnedies bereits möglich:

So sei die vorgeschlagene schriftliche Kommunikationsmöglichkeit zwischen AMS und AMS-KundInnen per E-Mail kein Problem mehr – außer dort, wo es zu Rechtsfolgen kommen könne. Zusätzlich gibt es jetzt das so genannte eAMS quasi als web2.0-tool zur „gesicherten“ Kommunikation zwischen KundInnen und AMS-BetreuerInnen. Wie es in diesem Zusammenhang und auch im Allgemeinen beim AMS mit dem Datenschutz aussieht, bleibt vor allem der Sensibilität der KundInnen überlassen, ggf. können sie sich ja bei der Ombudsstelle beschweren.

Durchführungsweisungen etc., die die Betreuung der KundInnen betreffen, sind im Prinzip wie vom Kulturrat gefordert öffentlich, doch habe die Erfahrung gezeigt, dass sie oft so kompliziert sind, dass KundInnen alles mögliche falsch interpretieren könnten – daher bekämen sie sie nicht zu sehen.

Kompetente Informationseinrichtungen für rechtsverbindliche Auskünfte unabhängig von der unmittelbaren Betreuung – wie gefordert – gäbe es bereits online und in allen AMS-Geschäftsstellen bei den Info-Points. Bei komplexen Spezialfällen – also den meisten aus unseren Bereichen – wäre lt. Roland Sauer, BMASK, praktisch jede schriftliche Info quasi falsch. Da gilt es sich an die Rechtsabteilungen zu wenden oder direkt an die Bundesgeschäftsstelle des AMS oder an das BMASK.

Information und Beratung zu Rechtswegmöglichkeiten auch gegen AMS-Entscheidungen AMS-intern herzugeben – wie wir forderten – erschien den Beamten zunächst absurd, dann kamen sie aber doch zur Einsicht, dass Behörden ihre Rechtswege offenzulegen hätten – weil Fehler immer passieren könnten. (Der Bericht über diesen „Teilerfolg“ in den Verhandlungen mit dem AMS verschaffte uns am darauffolgenden Tag in der AG zum Arbeitsrecht ein paar standing ovations.) Konkret gibt es eine AMS-interne Berufungsinstanz bei Bescheiden und eben Rechtsauskünfte in der Rechtsabteilung.

Ein weiterer kleiner Erfolg ist die Klarstellung, dass die in der BBE-Richtlinie enthaltene Ausnahmeregelung tatsächlich individuell gilt: jede/r AMS-BetreuerIn kann demnach KünstlerInnen auch über das besagte Jahr hinaus im Team 4 belassen. Dazu bedarf es allerdings kreativerer Begründungen als z. B. „Situation von KünstlerInnen“ (lt. Günter Leitner).

Die (vorgeschlagene) bundesweite berufsspezifische Beratung von erwerbslosen KünstlerInnen samt zumindest mittelfristig FachreferentInnen in allen Bundesländern scheint derzeit daran zu scheitern, dass in den Bundesländern „kein Bedarf“ bestehe, d. h. kaum KünstlerInnen arbeitssuchend (auch ohne Arbeitslosengeldbezug) gemeldet seien.

Die beiden derzeitigen Ausnahmeregelungen für die über ein Jahr hinausreichende spezielle KünstlerInnenbetreuung des AMS müssten erweitert werden, da sie erwiesenermaßen nicht ausreichend sind – und somit die Grundintention der langen Verhandlungen im AMS/Team 4-Beirat im Jahr 2008 nicht entsprechend umsetzen. Unsere Vorschläge sind, die mindestens 63 Tage Anstellung auf den Zeitraum eines Kalenderjahres auszuweiten, weiters Mischformen der derzeit gültigen Ausnahmeregelungen zu ermöglichen: etwa 42 Tage Anstellung (über der Geringfügigkeit) plus eine vorübergehend selbständige Tätigkeit im Folgemonat, o. ä., und dazu statt der mit vier Wochen limitierten vorübergehenden Beschäftigung eine befristete von 28-62 Tagen zu erlauben. Diese Vorschläge, die umgehend eine Entlastung für viele Kunstschaaffende bedeuten würden, fanden – noch – keinen Anklang bei den BeamtInnen. Die nächste Gesprächsrunde findet am 15. Juli statt.

In den letzten Monaten gab es zusätzlich in der Umsetzung der neuen Bestimmungen einige Widersprüche und „Missverständnisse“, die in vielen kleinen Schritten und gewieftem Jagen nach immer neuen Informationsteilen, gespickt durch (nahezu) unermüdlichen Schilderungen der untragbaren Situation, also durch mühsames Recherchieren und Intervenieren seitens der InteressenvertreterInnen zu Tage kamen. Mittlerweile hat das BMASK eine Durchführungsweisung erstellt, die – für uns positiv – einige Interpretationsspielräume alles andere als rigoros auslegt, und dies teilweise unseren Vorschlägen und Anregungen entsprechend. Jetzt bleibt zu hoffen, dass die Inhalte der Durchführungsweisung rasch von den AMS-MitarbeiterInnen aufgegriffen werden.

### Exkurs in die Arbeitstagung des Kulturrats

Der Bedarf einer Arbeitstagung zu Rahmenbedingungen der Arbeitslosigkeit von Kunst-, Kultur- und Medienschaaffenden – parallel zu den Debatten in der IMAG – ergab sich aus der Beratungstätigkeit der Interessenvertretungen im künstlerischen und kulturellen Feld sowie aus der Informationstour des Kulturrat Österreich im Frühjahr 2009 (siehe letzte *gift*).

In der Veranstaltung am 3. Juni im Literaturhaus in Wien, an der ungefähr 30 geladene ExpertInnen aus Kunst, IGs, Arbeiterkammer, Gewerkschaft, Politik und Verwaltung teilnahmen und deren Ergebnisse direkt in die IMAG am darauffolgenden Tag einfließen, wurde primär festgehalten, dass die Praxis des AMS den berufsspezifischen Bedürfnissen von KünstlerInnen grundsätzlich nicht gerecht werde, wenn etwa KünstlerInnen Phasen der Arbeitslosigkeit für das (ohnehin auf Eigeninitiative erfolgende) Anbahnen neuer Erwerbsmög-

lichkeiten nutzen (müssen), was ihnen immer mehr verunmöglicht wird. Ganz klar wurde auch hier die Notwendigkeit einer Nachjustierung, konkret der Entwicklung weiterer Ausnahmeregelungen seitens des AMS (wie oben angeführt) betont. So wurde die Maßnahme der Eingliederungsbeihilfe aus der Perspektive mehrerer InteressenvertreterInnen (u. a. aus IGFT, IG Kultur Österreich, IG Bildende Kunst) als wenig geeignet bezeichnet, um Beschäftigungsmöglichkeiten in größerem Umfang im Kunst- und Kulturbereich zu schaffen. Das liegt einerseits daran, dass die Auszahlung der Förder-summe seitens des AMS erst im Nachhinein nach Prüfung der widmungsgemäßen Verwendung erfolgt und es – anders als sonst im Kunst- und Kulturbereich üblich – vorab keine schriftliche Förderzusage oder Fördervereinbarung gibt (bei der die widmungsgemäße Verwendung dann im Nachhinein zu belegen ist). Auf Basis einer lediglich mündlichen Zusage (und dem Vertrauen, dass sich die AMS-Förderpolitik in den folgenden Monaten nicht ändern wird) ein Beschäftigungsverhältnis zu begründen, ist für stets knapp finanzierte Kulturinitiativen kaum zumutbar. Einen Rechtsanspruch auf Eingliederungsbeihilfe gibt es andererseits auch nicht.

Erwin Leder (Gewerkschaft KMSFB) hat noch kurz die aus Zeitgründen nicht mehr näher diskutierte Frage in den Raum gestellt, ob eine Planpostenschaffung im Sinne einer Wiedereingliederung der KünstlerInnenberatung ins AMS nicht sinnvoller und möglicherweise auch kostengünstiger wäre, als der derzeitige Ankauf der entsprechenden Dienstleistungen bei der BBE Team 4 KünstlerInnenservice.

Die Problematik der unterschiedlich verwendeten Arbeitsbegriffe wurde kurz andiskutiert. So ist etwa ein Arbeitsbegriff, der nur zwischen Arbeit und Stillstand unterscheidet, längst überholt. Die Grundlage des im BMASK bzw. AMS verwendeten Arbeitsbegriffs ist – nicht überraschend – die Trennung in selbständige Arbeit und unselbständige Erwerbsarbeit. Dazu meinte Roland Sauer, dass sich Arbeit im Sozialsystem nun einmal in einem bestimmten, zugegebenermaßen systemimmanenten Zusammenhang definiere: Wer arbeite, sei nicht arbeitslos. Die nötige Diskussion des Arbeitsbegriffs wäre aber wie oben erwähnt eine politische und deshalb nicht leicht innerhalb der IMAG zu führende.

In Bezug auf diverse Grenzen in der Sozialversicherungspflicht räumte Roland Sauer ein, dass darüber nachgedacht werden könne, ob die Sozialversicherungspflicht bei einem Überschreiten der Geringfügigkeitsgrenze gleich einsetzen müsse oder erst zu einem späteren Zeitpunkt bzw. stufenweise. Hier gebe es erste Überlegungen, das sei aber noch Zukunftsmusik.

(Mehr zur Arbeitstagung siehe auf [www.kulturrat.at](http://www.kulturrat.at))



## §§-Dschungel

Zur Novellierung des Schauspielergesetzes legten verschiedene Interessenvertretungen in der von Mag.a Gerda Ercher (Leiterin der Abteilung 9 der BMASK-Sektion Arbeitsrecht und Zentral-Arbeitsinspektorat) sehr effizient und angenehm geführten interministeriellen Unter-AG Arbeitsrecht Stellungnahmen vor, die einander teils gründlich widersprachen. Konsens ist es, veraltete Bestimmungen wie das Kündigungsrecht auf Verlangen des Ehemannes oder Beschäftigung nur am Wohnort des Ehemannes zu streichen.

Interessant war ein vom Amt der NÖ Landesregierung mit der NÖGKK ausgearbeitetes Papier zu sozialversicherungsrechtlichen Frage bei Theaterfestivals. Darin wird u. a. darauf hingewiesen, dass die NÖGKK bereit sei – auch rückwirkend – den Prüfungsschwerpunkt der Theaterbetriebe „anderwärtig zu verlagern“, falls eine „deutliche Verbesserung der Meldemoral zu vermerken“ sei. In den Richtlinien für die Behandlung der Beschäftigten von Festivals in Niederösterreich vom 20.5.2009 wird „durchaus auch“ von „selbständigen Künstler[Inne]n“ gesprochen, die „für eine Hauptrolle Verwendung finden“ und eine „überdurchschnittliche Gage beziehen“ müssten. Die für diese recht eigenwillige Selbständigendefinition – die in der Arbeitsrecht-AG übrigens nicht weiter diskutiert wurde – ausschlaggebenden überdurchschnittlichen Gagen meinen ein Mehrfaches des so genannten Durchschnitts von 5.000 bis 7.000,- Euro pro ca. 10 Vorstellungen. Nicht akzeptabel erscheint der NÖGKK dagegen die Gründung einer ARGE für ein Einzelprojekt oder eine Aufführungsserie.

Das BMASK stellte jedenfalls deutlich klar, dass das Schauspielergesetz an den Abschluss eines Arbeitsvertrags anknüpft, nicht aber vorschreibt, dass im Bühnenbereich zwingend Arbeitsverträge abzuschließen sind. Ob ein Arbeitsvertrag vorliegt, ist im Einzelfall an Hand der tatsächlichen Handhabung des Vertragsverhältnisses zu beurteilen. Das geht aber mit völliger Sicherheit (soweit es die im Rechtssystem überhaupt gibt, wie mir persönlich immer fragwürdiger erscheint) erst im Nachhinein bei der Überprüfung. Fest steht, dass die Einbeziehung freier Dienstverträge in das Schauspielergesetz nichts an der derzeitigen sozialversicherungsrechtlichen Situation ändern würde.

Nicht wirklich im Sinne etwa der Vertreter des WKO-Fachverbandes der Kultur- und Vergnügungsbetriebe war der Wunsch, das Schauspielergesetz nicht auf Grund einer schlechten Finanzgebahrung des Staates aufzuweichen, sondern die Vorteile, die es für die Darstellenden KünstlerInnen bringen kann, zu optimieren. Weitgehende Übereinstimmung

herrschte dahingehend, dass sogenannte „kooperative Gruppen“ nicht in den Geltungsbereich des Schauspielergesetzes fallen sollen.

Ein Ergebnis der AG Arbeitsrecht ist somit die nicht wirklich neue Erkenntnis, dass die Frage der Finanzierung als vordringlichstes Problem gesehen wird: Nur die Erhöhung der Fördermittel könnte die Situation der SchauspielerInnen verbessern. Die nötige Verbesserung der Kommunikation mit den Sozialversicherungsträgern und der Informationsmöglichkeiten über die rechtlichen Rahmenbedingungen und über die mit der jeweiligen Vertragskonstruktion verbundenen Rechtsfolgen im vorhinein und unverbindlich könnte durch „Info-Points“ (z. B. bei den Krankenversicherungsträgern) ermöglicht werden.

(Mehr zum Thema Schauspielergesetz siehe in den drei nachfolgenden Artikeln von Thomas Hinterberger, Erwin Leder und Maria Anna Kollmann.)

## Prekäre Perspektiven?

Die Konferenz *Prekäre Perspektiven? Zur sozialen Lage der Kreativen*, die das BMUKK am 22. und 23. Juni in Wien veranstaltete, wurde von Bundesministerin Schmed persönlich eröffnet, wobei sie meinte, dass es darum gehe, „dass Sie das Gefühl bekommen, dass wir hier intensiv arbeiten“. Gearbeitet wurde dann vor allem in den fünf Arbeitsgruppen am zweiten Tag zu den Themen „Künstlerische Arbeit und Sozialversicherungssysteme“, „Arbeits- und Einkommenslosigkeit“, „Kunst im Kontext – Wertschöpfung und öffentliche Förderung“, „Frauen in der Kunst“ und „Mobilität von KünstlerInnen“. Eine Dokumentation der Konferenz soll ab Mitte Juli auf [www.bmukk.gv.at](http://www.bmukk.gv.at) stehen.

Der weitere Fahrplan in der IMAG sieht wie oben ausgeführt neben der Novellierung des Schauspielergesetzes und einer neuen Struktur für ein Künstlersozialversicherungsdach laut Andrea Ecker vom BMUKK eine thematische Erweiterung und Verbreiterung der IMAG vor. Viele der in der Konferenz aufgelisteten Themen kämen in der IMAG noch gar nicht vor. Das BMUKK habe sein „ureigenstes“ Thema der Förderungen noch gar nicht begonnen, die Kompetenzbereiche Finanz und Justiz sind auch noch einzubeziehen. Ministerin Schmed, die am Abschlussplenum wieder teilnahm, schloss mit Überlegungen, was im BMUKK selbst gemacht werden könne und wo es strategische Partnerschaften einzugehen gilt, wie Verbündete zu gewinnen wären und wie das alles medial aufzubereiten wäre um Druck zu erzeugen.

# Die Krux mit dem Schauspielergesetz

Von Thomas Hinterberger

Von meinem theatralen Hintergrund war und ist mir das österreichische Schauspielergesetz seit jeher suspekt gewesen – es stammt aus dem Jahre 1922 und ignoriert die Entwicklungen in der Theaterszene, die seit den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts stattgefunden haben. Meine Ausbildung fand in Paris statt und ich habe viel im französisch-luxemburgisch-belgischen Raum und in der Schweiz gearbeitet. Die einzelnen Systeme zu erklären würde hier den Rahmen sprengen, aber es ist in all diesen Ländern möglich, dass SchauspielerInnen selbständig tätig sind. In Frankreich und Luxemburg ist es sogar möglich, dass selbständige SchauspielerInnen und KünstlerInnen Arbeitslosengeld bekommen.

Aber selbst in Österreich war das in den Anfängen der „freien Szene“ ähnlich: Sind wir nicht damals aufgebrochen, um aus den Institutionen auszubrechen, um selbstbestimmt und unabhängig Theater zu machen, den Mief und die ganze Administration hinter uns zu lassen, um uns voll und ganz „dem Theater“ widmen zu können? Das klingt ein wenig pathetisch und rückblickend ein wenig naiv und würde heute unter dem Begriff „freiwillige Prekarisierung“ laufen, aber in der Erinnerung ist das so – oder so ähnlich.

Wir haben 10 oder 15 Jahre selbständig Theater gemacht, ohne dass das irgend jemand gekümmert hat – der Werkvertrag war ein Werkvertrag und sonst war nichts. Wir haben uns im basisdemokratischen Diskurs fast die Köpfe eingeschlagen und die meisten waren sogar versichert – und zwar im ASVG, mit der „freiwilligen Weiterversicherung“ bei der Gebietskrankenkasse. Ab 1990 gab es durch das IG-Netz auch eine Unterstützung zu dieser Versicherung. Und das „Schauspielergesetz“? – Wir sind ja keine „Theaterunternehmer!“.

Dann kam die Wende, der „Neue Selbständige“ wurde eingeführt und mit dem „Neuen Selbständigen“ tauchte auch der „Scheinselbständige“ auf. Die KünstlerInnen wanderten in die Pflichtversicherung bei der SVA. Es folgten Jahre des Schwebezustandes – die Sozialversicherungen begannen auf Scheinselbständigkeit zu prüfen. Zuerst größere Theater, aber dann auch immer mehr kleinere freie Gruppen. Gleichzeitig bemerkten wir, dass auch immer mehr Mittel- und Großbühnen Werkverträge abschlossen.

Die Problematik an den Prüfungen der Arbeitsverhältnisse seitens der GKK besteht darin, dass diese von den jeweiligen Gebietskrankenkassen unterschiedlich gehandhabt werden: die Krankenkassen sind Ländersache und da gibt

es durchaus erhebliche Auffassungsunterschiede. Während die Wiener GKK die tatsächlichen Arbeits- und Abhängigkeitsverhältnisse sehr genau unter die Lupe nimmt und hier meines Erachtens objektiv entscheidet – es wurden Gruppen „freigesprochen“ und diese dürfen ganz offiziell Werkverträge abschließen – sagt die oberösterreichische GKK, dass SchauspielerInnen auf Grund des Schauspielergesetzes a priori angestellt werden müssen, egal ob sie „weisungsfrei“ arbeiten oder nicht. Die oberösterreichische GKK macht jedoch Zugeständnisse an die „Weisungsfreiheit“: Teile des Arbeitsverhältnisses dürfen – je nach Größe der Rolle – im Werkvertrag entlohnt werden. (Vgl. dazu die NÖ GKK, siehe S 9)

Falls sich die Auffassung, dass es auf Grund des Schauspielergesetzes keine selbständigen SchauspielerInnen geben kann, österreichweit durchsetzen und auch konsequent angewendet werden würde, wäre das der Tod vieler Gruppen und Projekte und würde das geringe Einkommen vieler SchauspielerInnen und TänzerInnen noch geringer machen, als es eh schon ist – vor allem, da junge SchauspielerInnen und SchauspielerInnen in den Bundesländern fast nie die Mindestarbeitszeit von 28 Wochen pro Jahr zusammenbringen, um Arbeitslosengeld beziehen zu können. Viele liegen mit ihrem jährlichen künstlerischen Einkommen unter der Geringfügigkeitsgrenze, wodurch dieses nicht versicherungspflichtige Einkommen essentiell fürs „Überleben“ ist. (Siehe dazu die Studie zur sozialen Lage der KünstlerInnen in Österreich – [www.bmukk.gv.at/kunst/bm/studie\\_soz\\_lage\\_kuenstler.xml](http://www.bmukk.gv.at/kunst/bm/studie_soz_lage_kuenstler.xml))

In den Beratungen in der interministeriellen Arbeitsgruppe (IMAG) zur Änderung des Schauspielergesetzes ist es hoffentlich soweit gelungen, dieses Szenario abzuwenden, da wir mit der Gewerkschaft einen – finde ich – tragfähigen Kompromiss ausgehandelt haben, der vorsieht, dass so genannte „kooperative Gruppen“, die weisungsfrei arbeiten, Werkverträge abschließen dürfen. Inwieweit dieser Vorschlag dann auch umgesetzt werden kann, bleibt jedoch abzuwarten.

Nachdem die IMAG aber noch nicht abgeschlossen ist und wir in vielen Gesprächen mit SchauspielerInnen und TänzerInnen sehr viele unterschiedliche Vorstellungen zu diesem Thema ausmachen können, möchten wir jetzt eine Umfrage starten, um Gewissheit über die Wünsche und Vorstellungen unserer Mitglieder zu bekommen. Wir stellen vier Varianten zur Diskussion:

*Variante 1) Strikte Auslegung des Schauspielergesetzes:*  
Alle SchauspielerInnen sind anzustellen.

*Variante 2) Ausnahme für „kooperative Gruppen“*  
So genannte „kooperative Gruppen“, die in nicht-hierarchischer Struktur weisungsfrei arbeiten, müssen ihre SchauspielerInnen nicht anstellen. Hier besteht allerdings die Schwierigkeit, die Weisungsfreiheit genau zu definieren, so dass die Krankenkassen den Tatbestand der Selbständigkeit auch tatsächlich akzeptieren. (Mit der Gewerkschaft ausgehandelter Kompromiss).

*Variante 3) Anstellung von SchauspielerInnen, die in fixen Häusern arbeiten*

Gruppen, die kein fixes Haus haben, können Werkverträge abschließen – wird in Luxemburg so gehandhabt. Das Luxemburger Modell orientiert sich zwar an der französischen Regelung für die intermittents du spectacle<sup>1</sup>, doch geht es vom Einkommen und nicht von der Arbeitszeit aus (aus der ERI-Carts-Studie *Status of Artists in Europe*, 2006).

*Variante 4) Anstellung nur bei Großbühnen, Landes- und Bundestheatern:*

Dies wäre an das französische Modell angelehnt, wo es mit Ausnahme der Comédie Française und der Opéra Bastille keine Anstellungen gibt. Es ist allerdings hinzuzufügen, dass es für die französischen und luxemburgischen Theaterschaffenden die Möglichkeit gibt, unter gewissen Umständen Arbeitslosengeld zu beziehen (intermittents du spectacle<sup>1</sup>) – diese Möglichkeit besteht jedoch de facto in Österreich für selbständige KünstlerInnen nicht.

Ich habe hier nur jene Vorschläge zur Wahl gestellt, die eventuell eine zumindest theoretische Chance haben, umgesetzt zu werden. Wobei ich „eventuell“ und „theoretisch“ ausdrücklich betonen möchte. Wünsche wie „Ich als Schauspieler will mir selbst aussuchen, ob ich angestellt oder selbständig arbeite“ – die ich sehr oft von KollegInnen höre, sind ganz sicher legal nicht umsetzbar und stehen daher auch nicht zur Wahl.

In der IMAG wurden schon die Varianten 3 und 4 als in Österreich unmöglich bezeichnet. Sie existieren jedoch real in Europa und wären mit Gesetzesänderungen, die nicht nur das Schauspielergesetz betreffen – durchaus realisierbar.

Wer für eine weitgehende Selbständigkeit stimmen möchte, sollte sich auf jeden Fall mit dem Begriff und den Gefahren der „freiwilligen Prekarisierung“ auseinandersetzen<sup>2</sup>.

Immer knapper werdende Budgets lassen die Forderung nach massiver Steigerung der Förderungen von Kunst und Kultur im allgemeinen und im freien Theater im speziellen illusorisch erscheinen. Um Anstellungen aber auch bezahlen zu können, die monetär Verantwortlichen aus der Zwickmühle zu befreien und auch vor der Gefahr der Kriminalisierung zu schützen, wäre dies jedoch unabdingbar.

Ein Schauspielergesetz, das verbindlich für die freie Szene nicht gilt und die Möglichkeit bieten würde, legal Werkverträge abzuschließen, wäre ein anderer eventuell gangbarer Weg und wird auch von einigen Mitgliedern vehement gefordert. Würde der Begriff des „Theaterunternehmers“ ordentlich im Gesetz definiert, wäre schon viel getan. Es soll aber auf keinen Fall die grundlegende Definition von „selbständiger“ bzw. „unselbständiger“ Arbeit unterlaufen werden. Aber freie (nämlich „selbständige“) Theaterarbeit muss es geben. Es müsste also im schlimmsten Fall im Einzelfall geprüft werden, ob die SchauspielerInnen z. B. erheblichen inhaltlichen Einfluss auf die Theaterarbeit haben (ist auch laut GKK ein wichtiges Argument für Selbständigkeit). Allein die Tatsache, dass es eine Aufführung gibt, darf nicht der Grund für eine Anstellung sein und vor allem muss das österreichweit gleich geregelt sein.

Eine Entscheidung zu treffen ist sicherlich ob der vorhandenen Möglichkeiten nicht leicht. Zur Wahl stehen meines Erachtens eine weitere Prekarisierung des Individuums gegen eine weitere Prekarisierung der Szene. Darum bitte ich Sie/dich auch wirklich bis 1.9. an der Umfrage teilzunehmen, es ist für uns als Vorstand der IGFT wesentlich, zu wissen, in welche Richtung wir ziehen sollen.

#### **Teilnahme an der Umfrage:**

Zum Abstimmen bitte einfach eine E-Mail an die Adresse [c.vikoler@freitheater.at](mailto:c.vikoler@freitheater.at) senden und jene Variante nennen, für die gestimmt werden soll. Teilnahmeberechtigt sind nur Mitglieder der IGFT (ansonsten lässt sich leider nicht feststellen, ob die wählende Person auch wirklich aus dem darstellenden Bereich kommt). Falls also der Name nicht eindeutig aus der Mailadresse hervorgeht, bitte in der Mail anführen.

---

*Thomas Hinterberger ist Regisseur, Lichtdesigner und  
Vorstandsmitglied der IGFT*

<sup>1</sup><http://igkultur.at/igkultur/kulturrisse/1114329221/1114523445>

<sup>2</sup> [www.linksnet.de/de/artikel/19967](http://www.linksnet.de/de/artikel/19967); [www.mirreichts-nicht.org/node/80](http://www.mirreichts-nicht.org/node/80);  
<http://transform.eipcp.net/transversal/1106/lorey/de>

# Über das österreichische Schauspielergesetz

## Teil I: Notwendigkeit und Durchsetzung

Von Erwin Leder

Das Bühnen- und Vertragsrecht im Bereich der darstellenden Kunst ist heute zentrales Thema für alle Kunstschaffenden, Theater und Opernhäuser, sowie sonstige damit befasste Organisationsverantwortliche. Die derzeitigen interministeriellen Arbeitsgruppen (IMAGs) über die Bereiche Arbeits- und Sozialversicherungsrecht finden inzwischen Aufmerksamkeit im gesamten europäischen Raum. Von vertraglichen, arbeits- und sozialrechtlichen Fragen im engeren Sinne bis zu praxisrelevanten Aspekten des Bühnen- und Managementbetriebs stellen sich eine Reihe von Fragen wie vertragliche Grundlagen (Stückverträge, Jahresverträge, Gastverträge usw.), allgemeine vertragliche Probleme, Einfluss von Organisationsstrukturen, Entlohnung von KünstlerInnen, Rechte und Pflichten der KünstlerInnen und TheaterunternehmerInnen, verfassungsrechtliche und europarechtliche Aspekte u. v. m..

### Zur Lage

Nahezu 100 % aller freien Häuser müssen schon von ihrer Kapazität her unprofitabel arbeiten, und da die Förderungen jährlich geringer werden, ist der Beruf der SchauspielerInnen seit Mitte der 1990er-Jahre ein Hungerleiderberuf geworden. Probengagen werden oft nicht gewährt, gespielt wird für Abendgagen im Dumpingbereich auf Werkvertrag-Basis, die daraus resultierende Selbstbesteuerung und vor allem -versicherung gestaltet die Sache noch unlukrativer. Die Einhaltung des Schauspielergesetzes [in der Folge als SchSpG abgekürzt] – inklusive seiner Reformierungsschritte zuletzt 2001 – wurden speziell seit Einführung der Neuen Selbständigkeit immer mehr übersehen bzw. bewusst verzögert und umgangen, SchauspielerInnen ließen sich zu Lohn- und Arbeitssklaven degradieren, nicht zuletzt um sich ihre Spielstätten und somit ihre Arbeitsplätze und eigene Arbeitsbefähigung zu bewahren.

Für SchauspielerInnen scheint das Gleichheitsprinzip nicht zu gelten, es wird mit zweierlei Maß gemessen: hier SchauspielerInnen an potenten Häusern, unaufgefordert ausgestattet mit Bühnendienstverträgen, Urlaubs- und Abfertigungsansprüchen – dort SchauspielerInnen, die in freien

Bereichen mit Werkverträgen arbeiten und kaum Einkünfte erzielen, geschweige denn Abgaben entrichten können, obwohl deren Arbeitsaufwand sicher nicht geringer ausfällt als der ihrer angestellten KollegInnen. Laut Studie des BMUKK zur sozialen Lage der Kunstschaffenden arbeiten darstellende KünstlerInnen zu 49,7 % ausschließlich selbständig, 47,9 % selbständig und angestellt, und nur noch 2,4 % (!) arbeiten ausschließlich angestellt. 18,1 % haben keine durchgehende Krankenversicherung, 37 % haben eine lückenhafte Pensionsversicherung und 6,7 % gar keine; 75,5 % sind nicht ins Arbeitslosenversicherungsgesetz integriert und erhalten daher auch kein Arbeitslosengeld.

Würde jedoch das SchSpG erfüllt werden können, hätten die meisten freien SchauspielerInnen weder ein Gagen- noch ein Versicherungsproblem. Sollte künftig das SchSpG weiterhin von Spielstätten zur Erhaltung ihrer selbst umgangen werden müssen, wird es im absehbaren Zeitraum von zwei Jahren keine kreative, existenziell gesunde und effektive professionelle Basis mehr geben können. Eine professionelle dramatische Basis ist aber für die österreichische Kulturlandschaft von nationalem Interesse, denn ihr Verlust hätte schwere Folgen, bildet die Qualität einer breiten Basis doch das Fundament einer Pyramide, an deren Spitze eine Hochkultur blühen kann.

### Das Schauspielergesetz

Das österreichische Schauspielergesetz 1922 gilt als einzigartig in der Welt und versteht sich als wichtige Fortsetzung des Angestelltengesetzes 1921. Es bezieht sich nicht explizit auf SchauspielerInnen, sondern geht auf die speziellen Anforderungen des gesamten künstlerischen Bühnendienstes ein. Es dient u. a. allen SchauspielerInnen gleichermaßen vor allem zum Schutze vor sozialer Ausbeutung, Selbstausbeutung und Verarmung. Da SchauspielerInnen für sich selbst kein Werk darstellen und weisungsgebunden arbeiten, sind ArbeitgeberInnen verpflichtet, sie sozialversicherungspflichtig anzustellen. Das gilt bundesweit für alle SchauspielerInnen in gleichem Maße ungeachtet der Größe einer Spielstätte.

Berufsspezifisch wird vorausgesetzt, dass SchauspielerInnen sich eigenverantwortlich in einen disziplinierten laufenden Arbeitsprozess einordnen, um sich selbst als ihr eigenes Werkzeug gewissermaßen in Schuss zu halten. Dazu gehören kontinuierliches sprechtechnisches, körperliches und geistiges Training, selbständige Probenarbeit sowie Weiterbildung ebenso wie die gemeinschaftliche Arbeit auf der Bühne. Schon allein deshalb werden SchauspielerInnen dem Drang nach täglicher körperlicher und geistiger Betätigung auch für sehr wenig Geld und unwirtschaftlichen Arbeitsbedingungen nachkommen wollen und unterliegen somit besonders der Gefahr von Ausbeutung oder Raubbau an sich selbst.

§ 1 des Schauspielergesetzes: Dieser Paragraph ist der wesentlichste, auf ihn will ich hier besonders eingehen. Er gibt die Voraussetzungen zur Anwendung des SchSpG vor.

*„Die Bestimmungen dieses Gesetzes gelten für das Dienstverhältnis von Personen, die sich einem Theaterunternehmer zur Leistung künstlerischer Dienste in einer oder mehreren Kunstgattung/en (insbesondere als Darsteller, Dramaturg, Kapellmeister, Musiker) bei der Aufführung von Bühnenwerken verpflichten ...“*

Ob ein Arbeitsvertrag lt. SchSpG vorzuliegen hat, ist zwar im Einzelfall an Hand der tatsächlichen Handhabung des Vertragsverhältnisses zu beurteilen; da es sich im Falle schauspielerischer Tätigkeit – an welcher Bühne oder in welcher Filmproduktion immer – um eine künstlerische handelt, und ein ArbeitgeberInnen-/ArbeitnehmerInnen-Verhältnis durch eine gewisse Zeitstrecke in einem Dauerschuldverhältnis vorliegt, welches in persönlicher und/oder wirtschaftlicher Abhängigkeit der DienstnehmerInnen erfolgt, ist das SchSpG anzuwenden.

Das Dienstverhältnis wird im § 1151 des Allgemeinen Bürgerlichen Gesetzbuches [ABGB] geregelt, sodass, wenn sich jemand auf gewisse Zeit zur Dienstleistung für einen Anderen verpflichtet, ein Arbeits- oder Dienstvertrag vorzuliegen hat, insoweit nicht sondergesetzliche Bestimmungen anzuwenden sind. Das SchSpG ist ein Sondergesetz, und somit entfallen für SchauspielerInnen usw., sofern sie den Bestimmungen des § 1 SchSpG unterliegen, die Bestimmungen des

ABGB, insoweit sie im SchSpG geregelt sind (§ 50 SchSpG). Die grundsätzlichen Merkmale des Arbeitsverhältnisses gelten sowohl für den Dienstvertrag als auch für den Bühnendienstvertrag:

1. Dauerschuldverhältnis (befristet oder unbefristet)
2. Persönliche Abhängigkeit (weisungsgebunden, kontrollunterworfen, Bindung an Arbeitsort und -zeit)
3. Wirtschaftliche Abhängigkeit (ArbeitgeberIn stellt die Betriebsmittel, keine unternehmerische Struktur seitens ArbeitnehmerIn)
4. Anspruch auf Entgelt

SchauspielerInnen, die in einem Stück oder Film mitwirken, unterliegen in der Regel einem Dienstvertrag im Sinne des SchSpG § 1. Sie verfügen nicht selbst über eine unternehmerische Struktur, darüber hinaus tragen prinzipiell TheaterunternehmerInnen/FilmproduzentInnen das wirtschaftliche Risiko, also sind sie „wirtschaftlich abhängig“. Sind sie an Weisungen, Arbeitszeit und -ort gebunden, so sind sie „persönlich abhängig“. Wenn über eine Zeitstrecke hin ein entgeltliches und zweiseitig verbindliches Arbeitsverhältnis vorliegt, so ergibt sich daraus ein Zeitstreckenvertrag, welcher ein so genanntes gegenseitiges „Dauerschuldverhältnis“ begründet, weil jeder Vertragsteil auf eine bestimmte Dauer hin Gläubiger und Schuldner ist.

Entscheidend dafür, ob ein Arbeitsvertrag, ein freier Dienstvertrag oder ein Werkvertrag (Neue Selbständige) vorzuliegen hat, ist der *wahre wirtschaftliche Gehalt*, also die Verfügung über die wesentlichen organisatorischen Einrichtungen und Betriebsmittel<sup>1</sup>. Bestimmend sind nicht die *formale Bezeichnung*, sondern die *tatsächlichen Gegebenheiten*, d. h. die praktische Handhabung des Vertragsverhältnisses.

Im freien dramatischen Betrieb üblich geworden ist heute das Werkvertragsverhältnis wegen des hinlänglich bekannten Mangels an Budget, Förderungen und Sponsoren, was es den Theaterbetrieben nahezu unmöglich macht zu überleben – dies hat sich jedoch auf alle Kunstschaffenden des freien Genres fortgesetzt und schwebt inzwischen wie ein Damoklesschwert über dem gesamten freien Kunstbetrieb. Vor

*Eine professionelle dramatische Basis ist für die österreichische Kulturlandschaft von nationalem Interesse, denn ihr Verlust hätte schwere Folgen.*

allem im freien darstellerischen Bereich gibt es in der Praxis eine ganze Palette von Beschäftigungsformen. Die rechtliche Zulassung vieler dieser Verträge würde einer Überprüfung durch Gericht oder Krankenkassen kaum standhalten.

Anders ist es im Falle einer Einzelleistung bzw. einer eigenen Produktion, die als solche angeboten und verkauft wird. SolistInnen, die für einen oder mehrere Auftritte engagiert werden, eigene Lieder singen und ein selbst zusammengestelltes Programm präsentieren, verkaufen ein Werk über einen Werkvertrag<sup>2</sup>.

### Zum Beispiel ...

... Ein Vertrag zwischen SchauspielerInnen und FilmunternehmerInnen ist ein Dienstvertrag, auch wenn die SchauspielerInnen sowohl am Gewinn als auch am Drehbuch und an der Rollenbesetzung beteiligt sind und nicht in wirtschaftlicher Abhängigkeit zu den FilmunternehmerInnen stehen, da die schauspielerische Tätigkeit kein Werk darstellt, sondern nur im Zusammenwirken mit anderen SchauspielerInnen sowie mit technischen Werkleuten. Der/die SchauspielerIn ist somit ein Teil eines Ganzen, denn allein durch die schauspielerische Leistung könnte kein Film entstehen<sup>3</sup>.

... Ein Vertrag, der nur auf ein bestimmtes Bühnenstück bezogen ist, gilt auch als Bühnendienstvertrag, wenn die Merkmale der persönlichen Abhängigkeit überwiegen<sup>4</sup>.

... Eine Theatergruppe, die über eine gewisse Zeit in einem Theaterunternehmen Stücke vorführt, hat einen Gruppenarbeitsvertrag, auch wenn sie dafür ein Pauschalhonorar erhält und über die Auswahl der Stücke selbst entscheidet<sup>5</sup>.

Aus diesen exemplarisch dargestellten OGH-Urteilen lässt sich erkennen, dass in der Judikatur SchauspielerInnen arbeitsrechtlich in der Regel als DienstnehmerInnen eingestuft werden.

### Freier Dienstvertrag

Seit 1.1.2008 ist der „Freie Dienstvertrag“ dem regulären Arbeitsvertrag (Bühnen- und Filmdienstvertrag) durch den Versicherungsschutz nahezu gleichgestellt. Die Sozialversicherung deckt seither Unfall-, Kranken-, Pensions-, Arbeitslosen- und Insolvenzversicherung ab, es sind wie beim Dienstvertrag ArbeitgeberInnen- und ArbeitnehmerInnen-Beiträge zu leisten. Im Unterschied zum normalen Dienstvertrag wird Krankengeld erst ab dem vierten Tage der Arbeitsunfähigkeit

ausbezahlt. Die DienstnehmerInnen gelten steuerlich als UnternehmerInnen und sind einkommensteuer- und eventuell umsatzsteuerpflichtig, erzielen also betriebliche Einkünfte und nicht Einkünfte aus nichtselbständiger Arbeit. Der wesentliche Gegensatz zum Arbeitsvertrag liegt in der eingeschränkten „persönlichen Abhängigkeit“, und im Unterschied zum Werkvertrag ist der Freie Dienstvertrag nicht auf ein bestimmtes „Werk“ ausgerichtet, sondern bestimmt ein Dauerschuldverhältnis nach seiner Arbeitsdauer.

Der „Freie Dienstvertrag“ kann sich heute bzgl. „persönlicher Abhängigkeit“ durchaus als Modell zur Anstellung von SchauspielerInnen im freien Theaterbetrieb eignen, berücksichtigt man die speziell im freien dramatischen Betrieb heute durchaus übliche Selbstbestimmung und eingeschränkte Weisungsgebundenheit sowie eingeschränkte Bindung an Arbeitsort und -zeit bei nicht generell verordneten und kontrollunterworfenen, sondern frei vereinbarten Probenzeiten und -orten, welche in der Regel quantitativ den hauptsächlichen Anteil der gemeinschaftlichen Arbeit in vielen freien Theatern ausmachen. Ich führe diese Perspektive lediglich aus Gründen der in den IMAGs immer wieder angesprochenen „Vertrags-, Kosten- und Versicherungswahrheit“ an und unterstütze diese Prämisse damit als Ausgangsbasis für erfolgreiche Verhandlungen, wenn immer der „Freie Dienstvertrag“ für die DienstnehmerInnen dem normalen Bühnen-Dienstvertrag gegenüber gewisse, wenn auch nur geringe Nachteile birgt, und auch den DienstgeberInnen nicht wesentlich billiger kommt.

Auf Abend-, Stück-, Jahres- und Residenzverträge möchte ich an dieser Stelle noch nicht eingehen. Der Gastspielvertrag ist zu erwähnen, welcher eine besondere Stellung im SchSpG einnimmt. Solch ein Vertrag liegt gem. § 52 SchSpG vor, wenn das Mitglied entweder an nicht mehr als insgesamt fünf Aufführungen teilnimmt oder an nicht mehr als 60 Aufführungen/Jahr mitwirkt und zusätzlich ein überdurchschnittliches Entgelt erhält. Auf einen Gastspielvertrag finden gewisse Bestimmungen des SchSpG keine Anwendung, u. a. §§ 5, 11 Entgeltfortzahlung bei Dienstverhinderung (Unfall!) und Krankheit, 12, 14 (Beistellung von Kostümen usw.), 18, 21 Recht auf Beschäftigung, 23, 29, 30 Kündigungsbestimmungen, 32, 35, 36 und 41.

### Forderungen und Lösungsmodelle

Die KulturGewerkschaft KMSFB hält es für unvereinbar, dass

1. freie SchauspielerInnen nunmehr seit eineinhalb Jahrzehnten in gesetzlichen Graubereichen arbeiten und überleben müssen,

2. freie SchauspielerInnen infolge der offensichtlichen Verdrängung dieses Problems nahezu keine Probegagen mehr bekommen, für Dumpinglöhne arbeiten müssen, um nicht ausgetobt zu werden, und sich selbst versichern müssen,

3. in Anbetracht der bestehenden Gesetzeslage der österreichische Gleichheitsgrundsatz so lange Zeit schon offiziell hintergangen wird,

4. in Anbetracht der eklatant wachsenden Armut von Kunstschaffenden eine Kulturnation sich in Jahrzehnte langes Schweigen hüllt und auf Verdrängung setzt,

5. in Anbetracht der seit diesem Jahr verschärften Sozialversicherungsbestimmungen der Bund selbst für die Einhaltung und Finanzierung des SchSpG zu seiner Erfüllung nicht insoweit Sorge trägt, dass sowohl den betroffenen KünstlerInnen Lohn- und Sozialversicherungs-Gerechtigkeit zuteil wird, als auch die betroffenen Spielstätten erhalten bleiben können.

Die freie Basis sieht sich gemeinsam mit allen freien KünstlerInnen des Landes zu Unrecht in Bittstellerposition gebracht. Sie arbeitet unentwagt und möchte wie alle Staatsbürger für ihre Arbeit anerkannt sein, gerecht entlohnt werden und Abgaben entrichten dürfen. Bundesministerin Claudia Schmid hat sich uns gegenüber im Dezember 2007 zur non profitablen

Basiskunst bekannt. Im solidarischen Zusammenschluss aller betroffenen IGs finden seit Mitte April 2009 im Einklang mit den Bundesministerien für Unterricht und Kunst, Arbeit und Soziales, Wirtschaft, Gesundheit und (BKA-)Frauen unter großem Engagement aller Betroffenen IMAGs statt, sodass wir berechtigt hoffen, bis Jahresende rückwirkend Wundversorgung erwirken zu können. Visionäre Vorhaben wie die „Versicherung für Künstler unter einem Dach“ sollten sich bis Ende 2010 bearbeiten lassen.

Sind inzwischen auch Lösungsmodelle wie die Finanzierung des Sozialversicherungs-Anteils der Freien durch den KSVF angedacht, bleibt derzeit dennoch die Frage offen, welche Fördermodelle und andere Maßnahmen jene Mittel bereitstellen können, die zur Erfüllung des SchSpG insgesamt nötig wären. In der aber nunmehr endgültig nicht mehr zu ertragenden prekären Lage der KünstlerInnen nach Jahren der Ungerechtigkeit und Graubereichsarbeit muss jedenfalls endlich der Gleichheitsgrundsatz für alle qualifizierten KünstlerInnen in allen dramatischen Bereichen gelten, ohne gleichzeitig die Existenz der betroffenen Bühnen im Basisbereich zu gefährden.

Insofern muss sich auch, wenn nötig, eine Kulturgesellschaft ihrer Verantwortung bewusst werden. Immerhin geht es um das gesunde Standbein der dramatischen Künste unseres Landes und in Folge um die Erhaltung und schöpferische Bewirtschaftung des kulturellen Erbes Österreichs.

---

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

<sup>1</sup> E-MVB-004-02-00-007, Empfehlungen zur einheitlichen Vollzugspraxis der Versicherungsträger im Bereich des Melde-, Versicherungs- und Beitragwesens

<sup>2</sup> OGH 21.10.1987, 14 Ob A77/87

<sup>3</sup> OGH 6.7.1955, Arb 6259

<sup>4</sup> OGH 18.12.1979, Arb 9845 u. a., s. auch Kozak/Balla/Zankel, SchauspG, 41

<sup>5</sup> OGH 21.9.1948, Arb 4995

Zur Einsicht empfohlene Quellenangaben:

*Schauspielergesetz – Gesetze und Kommentare Nr. 183* (Wolfgang Kosak, Matthias Balla, Sebastian Zankel), 2007, ÖGB Verlag, ISBN 978-3-7035-1307-7

*Bühnenrecht – Ratgeber zum Bühnen- und Vertragsrecht im Bereich der darstellenden Kunst* (Adrian Eugen Hollaender, Heinrich Tettinek), 2009, Manz'sche Verlags- und Universitätsbuchhandlung, ISBN 978-3-214-17678-5

In den kommenden *gift*-Ausgaben folgt:  
Über das österreichische Schauspielergesetz  
Teil II: Zur Geschichte des Schauspiels  
Teil III: Inhalte und Neuregelungen

# Hin zum Schauspielergesetz

## Überlegungen aus der Sicht des Films

*Von Maria Anna Kollmann*

Als im Rahmen der interministeriellen Arbeitsgruppe (IMAG) das Schauspielergesetz zur Sprache kam und die Notwendigkeit festgestellt wurde, es zu novellieren, befasste sich auch der Verband der FilmschauspielerInnen (VÖFS) eingehend damit. Denn das Gesetz regelt die sozial- und arbeitsrechtlichen Rahmenbedingungen von TheaterschauspielerInnen, nicht aber die der darstellenden KünstlerInnen im Film.

Das verwundert nicht angesichts dessen, dass das Gesetz 1922 verabschiedet wurde, da die erste öffentliche Filmvorführung 1895 stattfand und das frühe Kino sich in eng begrenztem Rahmen zwischen 1907 und 1915 entwickelte. 1922 begann zwar allmählich der Film in Frankreich und den USA bekannter zu werden, ein nennenswerter Faktor in Österreich war er noch nicht.

Wiewohl das Gesetz in der noch immer gültigen Fassung mit geltenden Rechtsnormen nicht mehr im Einklang steht, bietet es doch eine gute Grundlage und legt wichtige Schutzbestimmungen fest. Der Vorstand des VÖFS hat daher einstimmig beschlossen, die Aufnahme der Filmschauspiele-

rInnen in das Gesetz im Rahmen der entsprechenden Untergruppe der IMAG zu betreiben.

ArbeitgeberInnenseits hat in der ersten IMAG am 22. April 2009 bereits Dr. Müller von der Wirtschaftskammer geäußert, dass es unverständlich sei, warum das Gesetz nicht für FilmschauspielerInnen gelte – es ist daher davon auszugehen, dass auch von dieser Seite mit Zustimmung zu rechnen ist. Sollten FilmschauspielerInnen einbezogen werden, müssten natürlich entsprechende Adaptierungen (z. B. höchstzulässige Arbeitszeit pro Tag, Nachtdrehs, Anstellungszeiten usw.) an die spezifische Arbeitssituation im Film vorgenommen werden.

Erich Knoth, Vorstandsmitglied des Verbandes der FilmschauspielerInnen, hat diesen Beschluss bereits im Rahmen der ersten Sitzung der IMAG-Unterarbeitsgruppe „Arbeitsrecht“ am 25. Mai kommuniziert. Jetzt gilt es weiter zu verhandeln ...

---

*Maria Anna Kollmann ist die Geschäftsführerin des Dachverbands der Filmschaffenden*



# diskurs

## Spielarten

### Ein Portrait der ostösterreichischen Figurentheaterszene

Von Xenia Kopf

Es führt ein Schattendasein. Keine Hochschule bietet eine spezifische Ausbildung an, die großen Häuser integrieren es nicht in ihren Spielbetrieb, und das Gros des Theaterpublikums schickt höchstens mal seinen Nachwuchs hin: Die Rede ist vom Figurentheater in Wien. Oder auch vom Puppen- oder Objekttheater, und hier – auf der Begriffsebene – spiegeln sich bereits die Schwierigkeiten der Szene wider. Denn ‚Puppentheater‘, ein aus der sowjetischen Tradition stammender Begriff, ist nach der landläufigen Meinung Theater für Kinder; was *auch* stimmt, aber nicht *nur*. ‚Figuren- und Objekttheater‘ sollte als Bezeichnung alle anderen Formen dieses Theaters integrieren und ihm mehr Aufmerksamkeit verschaffen; was in Wien irgendwie noch nicht ganz ge-griffen hat. Besitzt das Figurentheater im Rest von Europa einen höheren Stellenwert? Darüber scheiden sich die Geister, zweifellos hat es aber in Österreich aus verschiedenen Gründen eine denkbar schlechte Ausgangsposition.

#### Basis

Keine Universität in Österreich bietet eine fundierte Ausbildung zur Puppenspielerin, zum Figurenspieler an, solche Hochschulgänge finden sich in Prag, Bratislava, Berlin, Stuttgart oder Barcelona. Die Notwendigkeit eines spezifischen universitären Lehrgangs wird auch in der Szene selbst unterschiedlich bewertet, dass es aber eine Möglichkeit zur kontinuierlichen Ausbildung abseits von Seminaren und Workshops geben sollte, ist Konsens – beispielsweise in Kombination mit Schauspielausbildungen. Aus diesem Mangel ergibt sich die Tatsache, dass der Nachwuchs in geringer Zahl auftritt, aus weit verstreuten Bereichen kommt und kaum gemeinsame Grundlagen mitbringt. Um sich nicht entmutigen zu lassen, muss er aber über eine hohe Frustrationsschwelle und ein ebenso hohes Selbstbewusstsein verfügen. Auch wenig hilfreich: Das Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft

bietet kaum Möglichkeiten zur Auseinandersetzung mit dem Figurentheater auf wissenschaftlicher Ebene, Lehrveranstaltungen wie jene von Elke Krafka (*Figuren- und Objekttheater*) sind rar gesät.

#### Image

Kasperl & Strolchi, Familie Petz und die Muppetshow: Offensichtlich liefert(e) der ORF mit seinem Programm einen wesentlichen Beitrag zur Erhaltung des ewigen Nimbus ‚Kasperltheater‘ und hat sich damit die kollektive Abneigung der Szene eingehandelt. Dabei ist selbst der Kasper eigentlich ein alter Haudegen des subversiven, kabarettistischen Genres, der offensichtlich nach der Vereinnahmung des Puppentheaters für den Nationalsozialismus verniedlicht und ins Theater für Kinder abgedrängt wurde. Aus diesem thematischen und

praktischen Korsett konnte sich das Genre bis heute nicht gänzlich befreien. Womöglich ist aber gerade dieses Klischee die Grundlage für den Erfolg von Maschek., die mit ihren Puppentheater-Stücken *Bei Schüssels* und *Beim Gusenbauer*, aber auch mit Neu-Synchronisationen von *Familie Petz* und *Enrico* die kabarettistische Tradition des Puppenspiels wieder aufleben ließen und gleichzeitig die gängige Praxis (des ORF) persiflierten.

### Wahrnehmung

Die Wiener Figurentheaterszene ist überschaubar und in der öffentlichen Wahrnehmung vergleichsweise wenig präsent. Das liegt zum einen an den oben genannten Voraussetzungen. Christoph Bochdansky, seit dreißig Jahren in der Szene aktiv, mutmaßt, dass hier auch ein Grund in der historischen Entwicklung liegt, nämlich dass das Figurentheater „nie die Möglichkeit hatte, in ein Mäzenatentum einzutreten“ und daher keine gesellschaftliche Relevanz entwickeln konnte. So spiegeln Präsenz und Prestige der einzelnen Genres in der heutigen Theaterlandschaft die Geschichte wider: höchstes Ansehen und finanzielle Zuwendung genießt die Oper, dahinter rangieren Sprechtheater und Tanz, und ganz hinten findet sich das Figurentheater.

Christoph Widauer vom Kabinetttheater sieht das Problem wiederum nicht so sehr in der mangelnden Öffentlichkeit: „Es geht weniger um die maximale Aufmerksamkeit, als um den stärkeren Austausch.“

### Vernetzung

Und tatsächlich: So gut wie alle AkteurInnen der Szene bestätigen den Eindruck, dass „in Wien lauter kleine, hermetisch abgeschlossene Systeme nebeneinander existieren“ und kaum Austausch stattfindet, wie es Cordula Nossek, Diplom-Darstellerin, ausdrückt. Der Kontakt geht über eine gelegentliche Zusammenarbeit vor allem von Einzelpersonen selten hinaus. Peter Hierzer, der Leiter des Marionettentheater Schloss Schönbrunn, sieht in dem Mangel an Vernetzung und der einzelkämpferischen Haltung den Grund für die geringe Präsenz der Szene. Dabei ist die Wiener Figurentheaterszene beim näheren Hinsehen so vielfältig in Ansätzen, Zielen, Praktiken und Zielgruppen, dass es gar keine richtige Konkurrenz gibt. Jede/r AkteurIn, jedes Haus deckt einen eigenen Bereich ab, Überschneidungen gibt es kaum. Eigentlich also

ein sehr fruchtbarer Boden für ein Miteinander. Oder dominiert die „künstlerische Unvereinbarkeit“, fehlt die Basis für die Zusammenarbeit auf Grund der Vielfältigkeit? Urteilen Sie selbst. Im Folgenden soll eine Auswahl an Häusern, Kompanien und Personen vorgestellt werden, welche die Wiener Figurentheaterszene maßgeblich prägen.

### Die Konzeptgeförderten: Kabinetttheater & Lilarum

Das **Kabinetttheater**, 1989 in Graz von Julia Reichert und Christoph Widauer gegründet, hat seine fixe Spielstätte seit 1996 in Wien (9., Porzellangasse 49) – ist aber immer noch ein Geheimtipp. Statt auf klassische Werbung zu setzen, die laut Widauer ein „volatiles Publikum“ erzeugt, hat sich das Theater langsam, aber kontinuierlich ein ausgesprochen treues Publikum erarbeitet – auch eine finanzielle Entscheidung. Die Basis für diese nachhaltige Publikumsbindung sind redaktionelle Berichterstattung sowie eine attraktive Mischung aus Theater und Privatem: in Graz war die erste Vorstellung gar nicht öffentlich, sondern fand nur für den Freundes- und Bekanntenkreis im Wohnzimmer statt. Dieser Ansatz wurde auch in Wien beibehalten. Bis heute kann man Widauer und Reichert an Kassa und Buffet persönlich kennen lernen. Über aktuelle Termine und Produktionen informiert Widauer persönlich per E-Mail – ohne diesen Newsletter sind die Termine nicht gerade leicht zu erkunden. Das treue Publikum – Sie werden es bereits ahnen – ist natürlich erwachsen: im Durchschnitt vierzig Jahre alt und rekrutiert sich aus kunst- und bildungsnahen Schichten höheren Einkommens – ganz ähnlich dem Publikum des Wiener Sprechtheaters.

Die Produktionen des Kabinetttheaters klingen so gar nicht nach ‚Puppentheater‘: Sie sind vor allem geprägt von zeitgenössischer Musik und Literatur sowie von der klassischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts. Im Programm finden sich die so genannten Mini-Dramen, eine Besonderheit des Kabinetttheaters, viele Uraufführungen oder österreichische Erstaufführungen, oft ergehen Stückaufträge an zeitgenössische AutorInnen oder KomponistInnen. Die Ideen kommen aber auch von KoproduzentInnen, besonders im Bereich Musiktheater treten Institutionen wie das Theater an der Wien oder das Konzerthaus an das Kabinetttheater heran, was die BetreiberInnen sehr freut. „Es kommt doch kein Puppenspieler auf die Idee und sagt zum Konzerthaus ich würd’ gern im großen Saal für 1.800 Leute mit den Wiener Symphonikern Puppen spielen. Das sind Sachen, die herangebracht werden.“ Die Texte schreibt manchmal auch Christoph

*Der Kasper ist eigentlich ein alter Haudegen des subversiven, kabarettistischen Genres, der nach der Vereinnahmung des Puppentheaters für den Nationalsozialismus verniedlicht und ins Theater für Kinder abgedrängt wurde.*

Widauer selbst, während die Ästhetik von Puppen und Ausstattung meist von Julia Reichert geprägt ist, Kooperationen mit bildenden KünstlerInnen wie dem Bildhauer Hartmut Skerbisch ausgenommen. Die meist offene Spielweise wird häufig auch durch Schauspiel ergänzt. Das Kabinetttheater verfügt über ein Ensemble von vier Spielern, die „gemeinsam mit uns lernen“ – derzeit ist ein Ensemblemitglied (Lukas Laueremann hat im Marionettentheater Schloss Schönbrunn gelernt) ausgebildeter Marionettenspieler, alle anderen kommen aus dem Schauspiel oder dem Performance-Bereich. Die Einrichtung eines universitären Lehrgangs hält Widauer zwar nicht unbedingt für notwendig, er ist aber der Meinung, dass Figurentheater in theaterbezogene Ausbildungen integriert werden sollte: „Figurenspiel ist ein Theatermittel, das jeder, der mit Theater zu tun hat, auch mitbekommen sollte.“

Seit die Stadt Wien selbst das Kabinetttheater zum Antrag auf Förderung ermuntert hat, kommen regelmäßig Förderungen, 2009 schon zum zweiten Mal in Form einer Konzeptförderung für vier Jahre. Trotzdem ist der Eigendeckungsgrad mit durchschnittlich 60 % sehr hoch, hält Christoph Widauer fest, denn das Kabinetttheater bemüht sich, die Produktionen möglichst lang und lukrativ im Repertoire zu halten, um die Kosten wieder einzuspielen. Das geschieht hauptsächlich durch Gastspiele, und diese vor allem im Westen – denn „im Osten werden keine Honorare bezahlt.“ Auf Grund der engen Publikumsbindung entwickelt sich das Konzept nicht sprunghaft, sondern kontinuierlich. Die vom Publikum begrüßte Schiene wird weiterverfolgt, Innovationen muss es allerdings geben, um spannend zu bleiben. Die Konzeptförderung schafft hier eine gewisse finanzielle Stabilität, was erlaubt, Techniken und Ausdrucksformen weiterzudenken: Sie ermöglicht es, „in dem einen oder anderen Sinne einen Schritt weiter gehen.“

Das **Lilarum** wird ebenfalls zum zweiten Mal seit 2005 konzeptgefördert, thematisiert Förderung und Finanzierung aber eher ungerne öffentlich. Im Großen und Ganzen ist das eingereichte Konzept mit den zugestandenen Förderungen umsetzbar, aber: „Auch unsere Mittel sind knapp. Es schaut immer

so aus als hätten wir sehr viel Geld zur Verfügung. Aber wir haben unseren Spielbetrieb mit 360 Vorstellungen, 16 Angestellten, und wir müssen genau wie alle anderen in der freien Szene unsere Ansprüche im privaten Bereich zurückschrauben,“ erklärt Paul Kossatz, der das Lilarum gemeinsam mit seiner Mutter Traude Kossatz leitet. 1980 als Wanderbühne gegründet, etablierte sich das Lilarum bald als festes Haus und bezog 1997 die Göllnergasse 8 im 3. Bezirk. Heute führt das Lilarum einen kontinuierlichen Spielbetrieb mit monatlich wechselnden Stücken, die sich an Kinder von etwa drei bis zehn Jahren richten. Die Repertoire-Stücke sind teils dramaturgische Bearbeitungen von Kinderbüchern, teils aus Stückaufträgen entstanden, und werden in traditioneller Manier in verdeckter Spielweise mit Guckkastenbühne dargeboten. Die Stimmen und die Musik werden bei der Vorstellung von der CD eingespielt – eine Praxis, die gemeinsam mit der traditionellen Spielweise mitunter für Kritik von KollegInnen sorgt.

Für Puppen und Bühnen zeichnet Traude Kossatz maßgeblich verantwortlich, die im Figurentheater vor allem die Verbindung von Bildender Kunst und Theater sucht: Die Puppe als „bewegte Plastik im Raum,“ die immer im Hinblick auf ein bestimmtes Stück entsteht. Stellt Kossatz, die vor kurzem ihren 70. Geburtstag feierte, bei einem Stück Konzept und Regie, so erarbeitet sie auch selbst Puppen und Bühnen von der Skizze bis zur handwerklichen Umsetzung, weil sich oft während des Prozesses noch Änderungen ergeben: „Für mich ist es wichtig, immer das Ganze im Auge zu behalten.“

Gleichsam als Komplementär-Programm rief Paul Kossatz im Herbst 2007 das Festival dreizurdritten ins Leben, das sich an ein erwachsenes Publikum richtet: internationale Produktionen werden hier ebenso gezeigt wie Inszenierungen des österreichischen Nachwuchses. Mittlerweile finden abgesehen vom Festival jeden Herbst auch im Frühjahr die so genannten ‚dreizurdritten zwischendurch‘ statt. Während im kontinuierlichen Spielbetrieb die „bewegte Figur auf der Bühne das wichtigste Element bleibt,“ soll beim Festival Figurentheater in all seinen Facetten, vor allem auch der Bereich des „Medien-Mix“ (die Kombination von Medien, Techniken

und Theaterformen) zu sehen sein. „Die Idee des Festivals war es, eine Auswirkung zu haben auf die Szene, und nicht nur eine Abspielstelle für international wichtige Produktionen zu sein.“ Deshalb soll die Website als Plattform für Bewerbung, Vernetzung und Information dienen, z. B. mit einem Überblick der gängigen Ausbildungsmöglichkeiten in Österreich und Europa sowie Buchtipps.

Das Festival wird durch eine EU-Förderung ermöglicht: Im Netzwerk SONE kooperieren vier Figurentheater aus Wien, Berlin, Leipzig und Bialystock, die Produktionen von dreizehnten bespielen auch die Partner-Theater; die Förderung läuft allerdings im August 2009 aus, ob es ein Nachfolgeprojekt geben wird, ist noch ungewiss.

### Sesshafte & Wanderer

Die **Märchenbühne Der Apfelbaum** richtet sich mit ihrem Repertoire ebenso wie das Lilarum zentral an Kinder, setzt allerdings auf eine bestimmte Sorte von Geschichten und verfolgt damit einen explizit pädagogisch-künstlerischen Ansatz: das Märchen. Christa Horvat gründete die Märchenbühne 1975 als Wanderbühne, trat in Kindergärten Schulen und Volkshochschulen auf und nutzt seit 1990 den Theatersaal der Stadtinitiative (inzwischen gemeinsam mit dem Off Theater) für einen kontinuierlichen Spielbetrieb. Das Repertoire umfasst 16 Märchen, darunter zwei siebenbürgische, ein russisches und ein japanisches, größtenteils aber Märchen nach den Gebrüder Grimm.

Horvat betrachtet Märchen als ein wertvolles Element in der Entwicklung von Kindern: „Märchen stärken im Kind den Glauben an sich selbst und an seine Entwicklung. Es verbindet sich mit dem Helden oder der Heldin und deren Prüfungen und erfährt, dass mit Mut, Fleiß, Ausdauer und Mitgefühl jede Aufgabe gelöst werden kann.“ Da Kinder die „Menschheitsentwicklung im Kleinen noch einmal durchmachen“ sind sie stark durch Phantasie und Imagination geprägt. Diese Fähigkeiten, die Kreativität und später Intellektualität ermöglichen, sollen laut Horvat durch Märchen gestärkt werden, weil diese keinen Ansatzpunkt für intellektuelle Auseinandersetzung bieten, sondern für Einbildungskraft. Die Praxis der Darstellung der Märchenbühne ist ebenfalls durch eine traditionelle, reduzierte Spielweise mit verschiedenen Puppenformen gekennzeichnet: Hand-, Stabpuppen, Marionetten, Schattenspiel auf einer Tischbühne. Einfachheit und Reduktion bilden die Leitkriterien der Gestaltung, „um dem Kind genügend Raum zur selbstständigen, inneren Ergänzung

zu gewähren.“ Ein/e FigurenspielerIn ist gleichzeitig ErzählerIn, agiert wird in offener Spielweise. Auch mit anderen theatralen Mitteln wird gearbeitet (Schauspiel, Tanz, Objekte), nicht aber mit (elektronischen) Medien: „Kinder sollen Theater erleben im Hier und Jetzt. Medien haben sie genug zu Hause. Wir wollen nicht nur die Seelen der Kinder stärken, sondern auch ihre Sinne schulen.“

In den letzten Jahren erhielt die Märchenbühne von der Stadt Wien jährlich 30.000 Euro, „um die wir immer kämpfen mussten“, sowie Förderungen vom Bund, etwa in der Höhe der eingespielten Gelder (einige tausend Euro). Durch diese Einnahmen konnte der Spielbetrieb mit etwa fünf Angestellten finanziert werden, nicht aber die Arbeit in der Werkstatt, wo Puppen und Bühnen entstanden. Die Leitung des Theaters mit meist über 40 Wochenstunden – inklusive Werkstattarbeit – konnte Christa Horvat mit 700 Euro monatlich abgegolten werden. Sie hatte bis etwa 2005 Regie, Konzeption und Bau von Puppen und Bühnen allein inne, drei Jahre lang wurde sie dann von Stéphanie A. Troehler unterstützt, die nun (2009) die künstlerische Leitung übernommen hat, was Christa Horvat hörbar (am Telefon) erleichtert: „Nach 33 Jahren Figurentheater in Wien hat man wirklich genug.“ Gemeinsam mit Sigrid Maulbetsch, technische Leitung, soll die Märchenbühne in ihrem Geist weiter geführt werden.

Nicht nur Christa Horvat zieht sich zurück, auch Heini Brossmann, Gründer und Leiter des **Theater Trittbrettl**, denkt ans Aufhören. Mit dem Unterschied, dass noch keine NachfolgerInnen in Sicht sind. Brossmann kann auf eine lange, engagierte Karriere zurückblicken, die er selbst jedoch mehr als nüchtern betrachtet: „Mein Traum, Puppentheater auch für Erwachsene zu machen, ist eigentlich – muss ich sagen – gescheitert.“ Eigentlich ausgebildeter Chemiker, wandte sich Brossmann früh dem Puppentheater zu, spielte an Wochenenden im Praterkasperl und später zehn Jahre lang für das ORF-Puppentheater. Im Zuge der Arena-Bewegung praktizierte er Straßentheater und bald kam die Idee auf, Schauspiel, Puppen- und Agitationstheater zu kombinieren: Das Anti-AKW-Theater entstand und Brossmann nahm Schauspielunterricht. Gemeinsam mit Traude Kossatz gründete Brossmann das Lilarum, um kurze Zeit später – 1982 – sein eigenes Theater zu gründen: das Kabarett und Puppentheater Trittbrettl, bis heute ein Wandertheater. Diese von Brossmann favorisierte Arbeitsweise erlaubt es dem Theater, „dorthin zu kommen, wo die Kultur sonst nicht hinkommt“, ein fixes Haus hingegen würde hohen Produktionsdruck bedeuten und durch den Verwaltungsapparat Kulturmittel aufsaugen.

Kunst muss für Brossmann immer in einem gesellschaftlichen Zusammenhang stehen: „Es gibt nix Unpolitisches.“ Folgerichtig sind einige der Repertoire-Stücke, die sich zum guten Teil an Kinder, aber auch an Jugendliche und Erwachsene richten, in gesellschaftspolitisch aktuellen Stoffen angesiedelt. Sie behandeln beispielsweise den Klimawandel (*Verfahren*) oder das Thema Migration (*Hinterhospiraten*) und haben oft Lehrstück-Charakter. Dabei ist das Einbeziehen des Publikums, die Nähe zum Publikum ein wichtiger Faktor. Das Trittbrettl versucht einen Brückenschlag zwischen Tradition und Moderne, indem Traditionen und Geschichte des Puppenspiels (auch die der „Hanswürste“) aufgearbeitet und gleichzeitig die Darstellungsformen weiterentwickelt werden sollen. Über die Jahre hat Brossmann in unterschiedlich großen Teams gearbeitet – „Das ist heute nicht mehr möglich.“ Das Team ist aus finanziellen Gründen „gesund geschrumpft“, Brossmann konzipiert und schreibt die Stücke selber; für die Konzeption der Puppen und der Bühnen kooperiert er mit Peter Cigan, Stefan Kulhanek (beide von der Prager Akademie für Puppenspiel), und mit Leuten der Ernst Busch Schauspielschule Berlin: Dietmar Staskoviak und Krischa Kästner Kubsch. Die Bühne ist aber immer „im Endeffekt eine Art Altartisch, eine heilige Fläche auf der zelebriert wird. Sie sind nicht ganz trennbar, die Berufe Schauspieler und Priester.“ Den Moment der Magie, der Verwandlung, der Belebung des Unbelebten erlebt Brossmann nicht selten: „Es sagen immer wieder erwachsene Leute: ‚Ich hab Sie nicht mehr gesehen nach fünf Minuten, wie machen Sie das?‘“

Das Verhältnis der Einnahmen zwischen Förderungen und eingespieltem Geld beträgt etwa 30 % zu 70 %, das Trittbrettl erhält meist Jahresförderungen von Wien und Niederösterreich. Zufrieden ist Brossmann mit der finanziellen Situation des Theaters nicht, er zeigt sich eher enttäuscht von der Förderpolitik: „Die Förderungen stagnieren oder sinken, die Kosten steigen, die Geldentwertung ist enorm.“ Wie lange das Trittbrettl der Figurentheaterszene noch erhalten bleibt, weiß auch Heini Brossmann nicht. „Schauen wir, was wir noch durchbringen.“

„Wir reisen unheimlich gerne, und auch wenn es oft sehr, sehr anstrengend ist, so möchte ich diese Form, meine Arbeit ‚in die Welt‘ zu tragen, auf gar keinen Fall missen,“ so auch Karin Schäfer vom **Karin Schäfer Figuren Theater**. Schäfer studierte Puppenspiel und Marionettentheater in Barcelona, wo sie noch während des Studiums ihr erstes Figurentheater gründete. Sie hat seit 1993 ihren Arbeits- und Lebensmittelpunkt wieder in Österreich, ist aber mit ihrem Figurentheater, das faktisch aus dem Kernteam Karin Schäfer (Künstlerische Leitung) und Peter Hauptmann (Organisation) besteht, mit wechselnden Teams in der ganzen Welt unterwegs. „Ein eigenes Haus möchte ich auf gar keinen Fall. Ich glaube, es handelt sich dabei um eine Illusion, auf die schon viele hereingefallen sind, dass nämlich ein fixes Haus auch fixe Budgets, eine sichere und ruhige Arbeitsweise, ein Stammpublikum bedeuten würde – im Endeffekt kann man dabei aber leicht, wenn ich es böse formulieren möchte, zum Haus-Meister werden.“ Beispielsweise in Spanien oder Frankreich finden sich im Vergleich zu Österreich die besseren Voraussetzungen fürs Touren: „Jede mittlere Stadt hat einen oder mehrere Gastspielorte, die dafür konzipiert sind, dass freie Gruppen dort spielen, und die auch mit Budgets ausgestattet sind, den Gruppen Honorare zu zahlen.“ Durch das weitgehende Fehlen dieser Strukturen in Österreich können Fördergelder nach Schäfers Ansicht längst nicht so nachhaltig eingesetzt werden, da eine mehrfache ‚Verwertung‘ durch Touring der Produktionen nicht möglich ist und auch nicht unterstützt wird. In dieser Hinsicht fühlt sich das Karin Schäfer Figuren Theater auch von den FördergeberInnen speziell in Wien gänzlich unverstanden. Bis 2006 wurden zwar auch keine Jahres- oder Mehrjahresförderungen zuerkannt, immerhin gab es aber regelmäßig Projektförderungen. Seit Umsetzen der Theaterreform aber erhält das Theater überhaupt keine Förderungen mehr von der Stadt Wien, „ganz entgegen dem ursprünglichen Konzept, das man zu Beginn der Reform formuliert hatte, nämlich gerade die nationale und internationale Vernetzung zu fördern – also genau das, was wir seit Jahren tun.“ An dieser Situation haben auch die

*Es handelt sich um eine Illusion, auf die schon viele hereingefallen sind, dass nämlich ein fixes Haus auch fixe Budgets, eine sichere und ruhige Arbeitsweise, ein Stammpublikum bedeuten würde.*

*Es hat sich „der Klau vervielfältigt“: das Sprechtheater entleiht sich immer häufiger Mittel des Figurentheaters.*

vielfachen internationalen Auszeichnungen und Einladungen nichts geändert, weshalb Schäfer dem KuratorInnen-Prinzip sehr misstrauisch gegenübersteht: „Sie wählen einfach aus, was am Einreichungsbüffet am leckersten erscheint und bis sich herausstellt, ob das, was sie gefördert haben, erfolgreich war, oder überhaupt verwirklicht wurde (ich kenne Förderungen, die nur zu einer einzigen Aufführung geführt haben), sind sie schon längst wieder anderswo.“ Jene 30 % bis 40 % der Einnahmen, die aus Förderungen bestehen, schießen der Bund und das Burgenland zu.

Für ihre Arbeit hat Schäfer den Begriff ‚Visuelles Theater‘ geprägt, eine Kombination der unterschiedlichsten theatralen Mittel (Figurentheater, Schauspiel, Tanz, Objekte) und Medien, die hauptsächlich mit Bildern und weniger mit Text funktioniert. Dabei wird ein interkultureller und generationsübergreifender Ansatz verfolgt: Barrieren wie Sprache, Herkunft oder Alter sollen vermieden werden, die Produktionen für Kinder wie für Erwachsene ihren Reiz haben. Seit 2003 richtet das Karin Schäfer Figuren Theater auch das Festival PannOpticum aus, das alle zwei Jahre in Neusiedl am See stattfindet, wobei aus Gründen der Finanzierung von 2009 auf Juni 2010 verschoben werden musste. Dabei wird ein vielfältiges, internationales, von den unterschiedlichsten Stilen geprägtes Programm geboten, das von Rahmenveranstaltungen begleitet wird, um zu zeigen, „dass die Grenzen wirklich nach allen Seiten hin offen sind: Ausstellungen, Filmvorführungen, Videos – alles rund um das Thema ‚Figur‘. Wir freuen uns immer am meisten, wenn es uns gelingt, Menschen für das Figurentheater zu begeistern, die nie auf die Idee gekommen wären, sich ‚so etwas‘ anzusehen – Jugendliche aus den umliegenden Schulen, Menschen aus der Umgebung, aber auch Kultur- und Theaterbegeisterte, die noch nie zuvor in einer ‚Puppentheater‘- Vorstellung waren.“

### Die SolistInnen

Abgesehen von Häusern und Kompanien tummeln sich in Wien auch einzelne kreative Köpfe, die Figurentheater auf unterschiedlichen Ebenen der Produktion verwirklichen.

**Christoph Bochdansky** beispielsweise spielt, schauspielert, singt, baut Puppen und Figuren und führt Regie, in wechselnden Teams und Kooperationen. Studiert hat er anfangs in Salzburg, und zwar Bühnenbild, wechselte dann aber auf das Figurentheaterkolleg Bochum – zu jener Zeit die einzige kontinuierliche Ausbildung im Westen, denn auf die Ernst Busch Schule im Osten zu kommen, war nicht einfach. Seit 30 Jahren verwirklicht er nun seine Vision von Theater: spartenübergreifend, oder besser: spartenfremd. „Wenn ich vor der Bühne stehe und einen Text spreche und ich gehe hinter die Bühne und spiele mit Puppen, dann bin ich vorne ein ‚Schauspieler‘ und hinten ein ‚Puppenspieler‘ – aber bei diesem Schritt verändere ich mich nicht als Mensch oder Darsteller. Es gibt Notwendigkeiten, Text ohne Puppen zu sprechen, es gibt Notwendigkeiten, mit Puppen bestimmte Sachen zu spielen.“ Bochdanskys Stücke entstehen oft über Jahre hinweg, ausgehend von den unterschiedlichsten Anreizen: mal sind es thematische Schwerpunkte, mal führen spontan entstandene Figuren, mal Geschichten zu einem Stück. „Es ist ein sehr verwinkelter, verschlungener Prozess, der dann irgendwann einmal zum Stück führt.“ Mit seinen Produktionen ist Christoph Bochdansky in ganz Europa unterwegs, hat aber nicht den Eindruck, dass der Stellenwert von Figurentheater im Ausland ein anderer wäre als in Österreich – es sei eben eine Nische, wie Theater im Allgemeinen. Nur dass das Figurentheater auf Grund seiner Geschichte nicht die Möglichkeit hatte, hohe gesellschaftliche Relevanz zu entwickeln. In den letzten 20 Jahren hat sich laut Bochdansky aber „einiges getan“ – es gibt eine bunte Festival-Landschaft und außerdem hat sich „der Klau vervielfältigt“: das Sprechtheater entleiht sich immer häufiger Mittel des Figurentheaters, was jenem zwar mehr Präsenz verleiht, aber immer noch keine Gleichberechtigung. Mit der Finanzierung seiner Produktionen kommt Bochdansky allerdings gut zurecht, er kombiniert möglichst unterschiedliche Quellen wie Gagen für Auftritte, Honorare für Regie-Arbeiten, etc. „Man darf da nicht einpennen. Die Situation ist in den letzten Jahren vielfältiger, aber auch komplizierter geworden. Man muss wach sein und sich wendig darin bewegen: Nicht diese ausgetreten Bahnen laufen und immer wieder vor denselben geschlossenen Türen stehen, son-

dem schauen, dass man links und rechts daran vorbeikommt.“ Auf Bochdanskys Eigeninitiative ist zum Beispiel auch das Festival Wo? Wenn nicht alle da! zurückzuführen, dass unter seiner künstlerischen Leitung im Rahmen von Linz 2009 Kulturhauptstadt Europas im November stattfinden wird. Dabei werden einige Gastspiele und vier Auftragsarbeiten zu sehen sein, die – um dem pädagogischen, moralisierenden Image etwas entgegen zu setzen – eine zeitgenössische und unkonventionelle Perspektive auf die Figur des Kasperls bieten: Ein Charakter, der irgendwie ‚fälschlicherweise‘, das heißt entgegen seiner ursprünglichen Disposition, im Puppentheater für Kinder gelandet ist.

„Ich bin in Österreich oft damit konfrontiert, dass man Kasperl erwartet – nur ist der Kasper in Wirklichkeit ja eine ganz andere Figur, nicht so lieb und nett wie wir ihn gerne hätten. Er ist ein Haudegen ohne Tabus, der einem kulturellen Irrtum unterlag und jetzt „süß“ sein muss. Die vielen Laienbühnen und der ORF arbeiten hart daran, diesen Irrtum zu erhalten,“ erzählt **Cordula Nossek (Verein Dachtheater)**, die seit über 20 Jahren auf der Figurentheaterbühne steht. Sie studierte an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin und kam 1999 nach Wien. Seit acht Jahren konzentriert sie sich auf das Theater für die Aller kleinsten, das bedeutet sie entwickelt Theaterstücke für Kinder im Alter von null bis vier Jahren. Wobei das Publikum nicht nur die Kinder, sondern auch die Eltern, Großeltern und PädagogInnen sind, da sie die Entscheidung für das Theater bzw. das Stück treffen und die Kinder dann begleiten: Das Theater soll ein Ort für alle Generationen sein und gleichzeitig das Erlernen von Sozialverhalten, gesellschaftlicher Kompetenz und gegenseitigem Respekt ermöglichen. Das Ziel des Theaters für die Aller kleinsten ist kein geringeres, als den Umgang mit Kindern in der Gesellschaft zu verbessern: „Um es auf einen Nenner zu bringen: Man lernt, dass Kinder vollkommen perfekt ausgestattete Persönlichkeiten sind und dass man mit ihnen ganz normal reden kann. Ich habe dieses große ‚Aha‘ oft erlebt, wenn man während einer Aufführung sieht, dass sich die Kinder ohne Weiters eine halbe Stunde lang konzentrieren können.“ Dieses Ziel ist nicht nur hoch angesetzt, sondern hat auch eine langfristige Perspektive. „Es wird noch dauern, das Bild des Kindes in der Gesellschaft neu zu gestalten.“

Das Theater für die Aller kleinsten ist mittlerweile zu ihrem Lebensinhalt geworden, denn „wenn ich für die Aller kleinsten spiele, dann ist das für mich wie Free Jazz.“ Obwohl diese Form der darstellenden Künste in weiten Teilen Europas (z. B. Spanien, Italien, Frankreich, Belgien) bereits

seit Jahrzehnten etabliert ist; die Vereinigung Small Size – Europäisches Netzwerk zur Verbreitung der darstellenden Künste in der frühen Kindheit – von der EU gefördert wird; und das Dachtheater 2008 mit einem Small Size Seeding Fund nominiert wurde, muss sie in Wien seit acht Jahren um Anerkennung ihrer Arbeit kämpfen. Nicht beim Publikum, dieses ist sehr aufgeschlossen die Nachfrage ist groß; sondern die Verantwortlichen der Wiener Kulturförderung sind mit der Materie oft überhaupt nicht vertraut und begegnen Förderanträgen mit Verständnislosigkeit. Eigenständiger Wert und gesellschaftliche Notwendigkeit werden leider nicht erkannt. Nossek schreibt zurzeit unter anderem aus diesem Grund an ihrer Doktorarbeit: *Über die Notwendigkeit des Theaters für die Aller kleinsten in Österreich* – auch als Selbsthilfe, um angesichts der Schwierigkeiten den Mut nicht zu verlieren und um zu analysieren, warum sich das Konzept in Wien (noch) nicht durchgesetzt hat. Sie gibt nicht so schnell auf: „Natürlich hätte ich in Ländern wie Spanien, Italien, Frankreich oder auch Deutschland bessere Ausgangsbedingungen – vielleicht hat es ja einen Grund, dass ich gerade hier bin.“

Für ihre Produktionen sucht sie sich meist eine Crew für Regie, Dramaturgie, Ausstattung und Figurenbau zusammen, spielt und textet aber meist allein. Dadurch wird die Organisation der finanziell sehr wichtigen Gastspiele – die ebenfalls Nossek selbst abwickelt – einfacher. Im Vergleich zu Deutschland beispielsweise vermisst Nossek in Wien „einen Ort, der sich wirklich mit dem Medium Figurentheater auseinandersetzt, wo innerhalb der freien Szene Produktionen gezeigt werden können. Der Dschungel kann das nicht alles abdecken,“ sowie eine professionelle Ausbildungsstätte für Figurentheater in Österreich, weil diese so grundlegende Dinge wie das Handwerk, kultur- und theaterwissenschaftliche Bildung vermittelt, aber auch Raum für Experimente öffnet und den Austausch zwischen dem Nachwuchs und den „alten Hunden wie mir“ ermöglicht.

Dieser Nachwuchs tritt in Wien unter anderem in der Person von **Claudia Weissenbrunner** in Erscheinung. Die junge Dame absolvierte die Modeschule Hetzendorf, begann Theater-, Film- und Medienwissenschaft zu studieren und lernte im Zuge dessen das Figurentheater kennen. Das Genre kommt ihrer starken Affinität zu Gegenständen entgegen: „Ich musste fast weinen, als ich meinen alten Fernseher auf den Schrottplatz getragen habe, weil er einfach so süß war. Er hatte zwei kleine Lautsprecher zum Aufklappen auf der Seite – ich habe immer ein total herzliches Gefühl zu solchen Dingen. Sie haben für mich eine Unschuld, die es ihnen erlaubt, alles zu

sagen und alles zu tun.“ 2004 begann sie, beim Karin Schäfer Figuren Theater Puppen zu konzipieren und zu bauen, erst später begann sie dort auch mit den Figuren zu spielen. Die Mitarbeit bei Karin Schäfer beendete sie eigentlich mit dem Vorhaben, in Deutschland eine ‚offizielle‘ Ausbildung für Figurentheater zu absolvieren, da sie aber für die Produktion *Die Gedankenmaschine* Projektförderung erhielt (leider gelangte diese nur zu einer Aufführung), blieb sie doch in Wien. Seitdem folgt kontinuierlich eine Inszenierung der nächsten, eine Kooperation auf die andere. Die Stücke entstehen meist aus der persönlichen Beschäftigung mit bestimmten Themen wie Einsamkeit oder der Suche nach Glück, aus denen sich dann die Hauptfiguren herauskristallisieren. Nach der Entscheidung für eine bestimmte Arbeitsweise (wie z.B. nur Schwarz/Weiß zu nutzen) entsteht das Stück als work in progress, in offener Spielweise, meist mit Live-Musik. Text und Schauspiel treten eher in den Hintergrund, die Figur ist das wichtigste Element.

Das Thema Ausbildung ist allerdings noch immer „nicht ganz vom Tisch.“ Denn auch in Österreich, wo es keine spezifische Ausbildung gibt, wird sie oft verlangt: „Ach so – dann bist du ja überhaupt keine Puppenspielerin. Du hast ja keine Ausbildung“, so was bekommt der österreichische Nachwuchs schnell mal zu hören. „Ich bin mir sicher es geht so auch, aber ich merke auch, dass mir unheimlich viel fehlt, was man in einer Ausbildung mitkriegt. Die haben Stimm- und Gesangstraining, unheimlich viel Körperarbeit, und vor allem haben sie Zeit. Man erkundet ein Material z. B. ein Semester lang Latex. Man hat nichts anderes zu tun als zu schauen, wie fühlt sich das an, wo kommt das Leben rein. Darum beneide ich sie: dass sie die Zeit haben und nicht den Druck, dass das Ergebnis auch wirklich stimmen muss.“ Auch Weissenbrunner vermisst das Netzwerk, das eine solche Ausbildungsstätte schaffen würde, deshalb muss man härter kämpfen. Es fehlt das Selbstbewusstsein, etwas professionell erlernt zu haben. Ihr scheint es aber auch so, als wäre diese Frage zur Ausbildung schon viel aktueller geworden, die Aufmerksamkeit für das Figurentheater gestiegen: „Ich bin hin- und hergerissen zwischen ‚Ich muss hier raus‘ und ‚Wieso sollte ich weggehen, jetzt, wo sich was tut?‘“

## Perspektiven

Der nächste Schritt zur Stärkung der Szene wurde vielleicht schon gesetzt: Am 5. Juni lud Stephan Rabl (Dschungel Wien) zur Podiumsdiskussion *Wohin bewegt sich das Objekttheater in Österreich?* Peter Hierzer (Marionettentheater Schloss Schönbrunn), Peter Hauptmann (Karin Schäfer Figuren Theater), Pete Belcher, Sabine Prokop (IG Freie Theaterarbeit), Picco Kellner (Theatro Piccolo) und Sigrid Maulbetsch (Märchenbühne Der Apfelbaum) diskutierten über den Stellenwert und die Probleme des Genres. Konsens herrschte hinsichtlich des Images von Objekttheater: es wird stets dem Theater für Kinder zugerechnet, als ‚Kasperltheater‘ nicht ernst genommen und finanziell zu wenig unterstützt. Es wurden aber auch andere Felder angesprochen: Ausbildungsmöglichkeit, Vernetzung intern und mit anderen Theater- bzw. Kunstformen, mediale Präsenz, Wahrnehmung der Kunstform Figuren- und Objekttheater und auch Interessenvertretung – überall herrscht offensichtlich Mangel. Im Hinblick auf diese Defizite wurden verschiedene Lösungsansätze diskutiert. Peter Hierzer forderte beispielsweise die Einrichtung eines Hauses für die freie Figurentheaterszene, eines neutralen Raumes, der allen für Produktionen zur Verfügung stehen könnte. Stephan Rabl hingegen meinte, statt eines Hauses sollte die Kooperation mit anderen Kunstformen Priorität haben, da sie die mediale Präsenz und die Wahrnehmung steigern könnte. Peter Hauptmann sprach sich dezidiert für eine spezifische Ausbildung aus – „sie könnte eine echte Befruchtung sein“ –, da er aus eigener Erfahrung weiß, dass die Nachfrage existiert. Er formulierte aber gleichzeitig die „Angst, dass das Ganze dann sehr österreichisch abläuft“, dass die Institution also ein Quasi-Monopol auf die Kunstform entwickeln und die Szene radikal hierarchisieren könnte.

Weil Austausch und Vernetzung untereinander aber allen Anwesenden ein Anliegen war, will man ab September einen regelmäßigen Jour Fixe veranstalten, bei dem sich alle AkteurInnen treffen und austauschen können. Ob diesem ersten Schritt weitere folgen werden, wird sich im Herbst zeigen – es bleibt also spannend.

---

*Xenia Kopf ist ausgebildete Grafikerin und studiert derzeit Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien.*

Weitere Infos: [www.kabinettheater.at](http://www.kabinettheater.at); [www.lilarum.at](http://www.lilarum.at); [www.dreizurdritten.at](http://www.dreizurdritten.at); [www.maerchenbuehne.at](http://www.maerchenbuehne.at); [www.trittbrettl.at](http://www.trittbrettl.at); [www.figurentheater.at](http://www.figurentheater.at); [www.bochdanskysky.at](http://www.bochdanskysky.at); [www.dachtheater.com](http://www.dachtheater.com); [www.myspace.com/cakesnlima](http://www.myspace.com/cakesnlima); [www.marionettentheater.at](http://www.marionettentheater.at); [www.theatropiccolo.at](http://www.theatropiccolo.at); [www.maschek.org](http://www.maschek.org)



## Auf in die Zukunft

### Ein Interview mit den neuen KuratorInnen für Theater, Tanz und Performance der Stadt Wien

Carolin Vikoler führte mit Andrea Amort, Angela Heide und Jürgen Weishäupl per Mail ein Interview. Die KuratorInnen haben sich bemüht, Antworten auf die teils weitläufigen, unkonkreten, aber wichtigen Fragen zu finden. Schön wäre es, wenn die nächsten zwei Jahre folgende Fragen (und natürlich zusätzliche) die darstellenden KünstlerInnen begleiten und alleine bzw. gemeinsam weiterdiskutiert werden, intensiver und hemmungsloser als zuvor! Damit am Ende dieser KuratorInnen-Tätigkeit auf ähnliche Fragen nochmals konkretere Antworten von möglichst vielen formuliert werden können. Alle Lesenden sind zum Weiterdenken und -diskutieren eingeladen.

Passend dazu sei auf den Abschlussbericht der vorigen KuratorInnen (Angela Glechner, André Turnheim, Marianne Vejtisek) auf der neuen/alten Homepage verwiesen: [www.kuratoren-theatertanz.at](http://www.kuratoren-theatertanz.at).

Carolin Vikoler: Was sind für Sie Stichworte bzw. Tendenzen für zeitgenössische Wiener Theater-, Tanz- und Performance-Arbeiten?

Andrea Amort: Es gibt sehr große Unterschiede in der zeitgenössischen Szene, von stark konservativ bestimmten Methoden und Werten bis zu innovativen Wegen, die oft auf Grund internationaler Modelle Eingang gefunden haben. Insgesamt würde ich gerne noch mehr authentische, eigenständige und tatsächlich durchgedachte und durchgearbeitete Aufführungen sehen.

Jürgen Weishäupl: Ich nehme unglaublich viele Gruppen wahr, was sicher auch mit der im internationalen Kontext doch sehr hohen Förderung durch die Stadt Wien zu tun hat und es vielen ermöglicht, an ihrer Kunst zu arbeiten und ihre Arbeiten zu zeigen.

Angela Heide: Ich glaube aber nicht, und halte es auch für problematisch, eine „Wiener Theater-Szene“ festzumachen und diese – sei es nun in positiver oder kritischer Hinsicht – zu „beschlagworten“. Ich spüre in Wien in den letzten Jahren eine Tendenz, die weniger von den kulturpolitischen EntscheidungsträgerInnen selbst kommt als vielmehr durch einen verstärkten, auch stark richtungsgebenden und zum Teil ausgrenzenden Diskurs forciert wurde, bei dem zwar ein großes Interesse an bestimmten Themen behauptet wird, dann aber nicht themenrelevant und disziplinenübergreifend, sondern vor allem bewusst in je sehr definierten Konstellationen gearbeitet wird und andere, für konkrete Fragestellungen unter Umständen spannendere Begegnungen, Räume etc. auf Basis eines für mich nicht existierenden, aber behaupteten „Kanons“

dabei ignoriert werden. Als ich 2007 die offene Diskursreihe *city system/s* begonnen habe, ist mir dieses Fehlen an Interesse zwischen den Disziplinen stark aufgefallen; mit dem an die Reihe angeschlossenen gleichnamigen Band der vor wenigen Wochen herausgekommen ist<sup>1</sup>, habe ich versucht, die zum Teil parallelen Diskurse in unterschiedlichen Bereichen künstlerischen Arbeitens anhand einer Reihe ausgewählter Texte und Gespräche aufzuzeigen und neuerlich zum Interesse an einander und zur Begegnung miteinander einzuladen. Das bleibt auch für meine Arbeit als Kuratorin für Theater, Tanz und Performance ein zentrales Thema.

Dass man in Wien arbeitet, hat ja auch oft sehr persönliche Gründe; daraus eine „Charakteristik“ oder gar eine internationale, aber auch lokale Abgrenzung zu versuchen, halte ich im Gegensatz zu einem, auch über die eigene Arbeit hinausgehenden interessierten weiteren Blick für kontraproduktiv. Man tut einem offenen Diskurs damit nichts Gutes.

C. V.: Was sind für Sie Wünsche bzw. Richtungen für eine zeitgenössische Wiener Tanz-, Theater- und Performance-Szene?

A. A.: Ich halte sehr wenig von inhaltlichen Wünschen an KünstlerInnen, das passiert meiner Meinung nach ohnedies genug seitens einzelner VeranstalterInnen. Mir scheint es eher wichtig, über Dramaturgie, Form und Ästhetik zu sprechen.

A. H.: Ich schließe mich deiner Meinung an, insofern ich nicht glaube, dass ich nicht denke, dass ich einfach so Wünsche aussprechen kann und soll; und ich sehe meine Tätigkeit als Kuratorin für Theater, Tanz und Performance in Wien nicht darin, meine persönlichen Wünsche erfüllt zu sehen oder Ten-

*An sich sind die KuratorInnen nicht beauftragt,  
an KünstlerInnen mit Aufträgen heranzutreten,  
sie raten und beraten bei vorliegenden Papieren  
aber sehr wohl.*

*Andrea Amort*

denzen vorzugeben, sondern vielmehr darin, Richtungen, die sich in der künstlerischen Arbeit der in Wien tätigen Theater-schaffenden aufweisen lassen, wahrzunehmen, diese transparent festzumachen, mit zu diskutieren ...

J. W.: Ich wünsche mir, dass die florierende Entwicklung in allen Bereichen weitergeht.

C. V.: Ist die Wiener Theater-, Tanz- und Performance-Szene international gut vernetzt? Bzw. welche Strategien und Ideen (für die KünstlerInnen selbst, aber auch für zusätzliche Hilfsinstitutionen) könnten Sie sich vorstellen, um das zu verbessern?

A. A.: Das stellt sich aus meiner Sicht sehr unterschiedlich dar. Je nachdem, ob KünstlerInnen sich entweder selbst, was meist nicht möglich ist, mit Hilfe eines Produktionsbüros und/oder mit VeranstalterInnen vernetzen können. Einzelne KünstlerInnen halte ich für international sehr gut vernetzt, andere wollen gar nicht beim Euro-Festival-Reigen mitmischen. Insgesamt glaube ich aber, dass Stadt, Bund und Länder wesentlich mehr Werbung machen und natürlich auch die seit zig Jahren eingeforderte Tournee-Unterstützung selbstverständlicher leisten könnten.

J. W.: Hier gibt es sicher noch mehr Potenzial, auch für die internationale Präsenz, und man sieht es ja auch an den Forderungen der Kunstschaffenden, mit denen wir konfrontiert werden, dass es hier Wünsche und Bestrebungen gibt, sich weiter national und international zu vernetzen.

A. H.: Ich für meinen Teil kann das für die gesamte so genannte „Landschaft“ zu Beginn meiner Arbeit schlichtweg noch nicht wissen bzw. feststellen. Ich weiß von einigen sowohl bundesweiten wie internationalen gut funktionierenden Netz-

werken, die, wie es Andrea schon festgehalten hat, stark auf persönlichen Kontakten basieren, d. h. nicht für eine ganze „Szene“ gelten und schon gar nicht „Abbild“ für diese „Szene“ sind; diese bestehenden, aber auch fehlende und eingeforderte neue Netzwerke hoffe ich im Detail in den kommenden Wochen besser kennen zu lernen. Erst im Zuge dessen kann man meiner Ansicht nach daran gehen, mit den KollegInnen über den Aufbau von je sinnhaften konkreten Vernetzungen in Dialog zu treten. Aber auch hier gilt, dass ich als Kuratorin keine „Strategien“ vorgeben werde, und schon gar nicht für eine gesamte „Szene“ oder in Richtung Kulturpolitik, sondern nur ein Teil eines gemeinsamen Diskurses sein kann, in dem ich mit meiner Erfahrung und meinen Kompetenzen einen hoffentlich anerkannten Part einnehmen kann. Dass oder ob Ideen, die wir als KuratorInnen einbringen, angenommen werden, liegt dann sowohl aufseiten der Kunstschaffenden wie der Kulturpolitik, denen wir diese natürlich laufend kommunizieren.

C. V.: Könnten Sie sagen, dass etwas im Rahmen der bisherigen Projektförderungen in der Stadt unterrepräsentiert ist?

J. W.: Ich denke, die KollegInnen vor uns haben die Förderungen in einem sehr ausgewogenen Verhältnis zwischen Entwicklung und Experiment auf der einen und etablierten Wiener Theatergruppen mit einer eigenen Sprache, die sich ja oftmals über die Jahre auch ein treues Publikum erarbeitet haben, auf der anderen Seite vergeben.

A. H.: In meinen Augen ist das die Stadt als Raum, respektive Räume, auch für neue Formen des Zusammenarbeitens, für künstlerisches Produzieren selbst. Eine Stadt ist für mich kein Subjekt, auch wenn das Festmachen von „Charakteren“, etwa in der Stadtsoziologie<sup>2</sup>, in den letzten Jahren zu einem

Schlagwort geworden ist; sie entsteht durch das Sein und Tun aller und an unterschiedlichsten Orten, die sie immer zugleich ist – und neu entstehen lässt.<sup>5</sup> Dass man da immer wieder Neues entdeckt und diese Entdeckungen auch forciert, ja zum Teil auch vermarktet, mag in der so genannten „Natur der Sache“ liegen, aber es sagt noch nichts aus über eine „Gesamtheit“ oder eine „Stadt an sich“, und schon gar nicht über die in ihr existierenden künstlerischen Produktionsweisen und Arbeiten, daher auch meine Bedenken, wenn Sie „Wiener Szene“ sagen.

A. A.: Ich glaube, dass es eher um Themenstellungen geht, etwa die Generationenfrage, die man thematisieren muss, die große Spaltung zwischen primär traditionell handwerklich orientierten und rein konzeptuellen Arbeiten, deren VerfechterInnen jeweils die anderen für uninteressant erklären. Die Sichtbarkeit im Rahmen der Projektförderungen hat ja viel mit den Einreichungen zu tun. An sich sind die KuratorInnen nicht beauftragt, an KünstlerInnen mit Aufträgen heranzutreten, sie raten und beraten bei vorliegenden Papieren aber sehr wohl.

C. V.: Fehlt etwas in der Stadt, was der gesamten Theater-, Tanz-, Performance-Szene helfen könnte und offensichtlich nicht da ist?

A. A.: Ja, ein für bestimmte Zwecke organisiertes gemeinsames Auftreten, gemeinsame Werbung, Medienpräsenz. Die Szene wird von außen eben nicht als solche erlebt, eher als viele verschiedene Szenen.

J. W.: Da bin ich ganz deiner Meinung. Es wäre wichtig und notwendig, mehr über das Kunstschaffen in den Medien zu erfahren.

A. H.: Das mit dem Wort „fehlen“ ist immer so eine Sache. Es definiert einen Mangel, an dem dann – z. B. eine so genannte „Szene“ – angeblich leidet. Ist es nicht ein Unterschied, ob

es an Nahrung, Unterkunft oder, ja, auch an Fördergeldern fehlt oder an Diskursen, PartnerInnen, Netzwerken? Aber vielleicht ist es auch keiner – bzw. spielt der eine Mangel immer auch und wesentlich in den anderen Mangel hinein. Ich würde dennoch sagen, dass ich es für problematisch halte, andauernd davon zu sprechen, dass es „in Wien“ an dem und jenen „fehlt“ – es ist, wie in jedem urbanen Kontext, nahezu unüberschaubar viel da, das merken wir ja allein an der Menge an Ideen, Konzepten, Produktionen, Formaten und Konstellationen, mit denen wir uns nur in den letzten wenigen Wochen beschäftigt haben, und ich würde, wenn es einen „Mangel“ zu definieren gäbe, noch einmal auf meine Einstiegsantwort referieren und eher von einem Mangel an Offenheit für ein Wahrnehmen und des Diskurses abseits bestimmter Strukturen und Netzwerke, auch abseits bestimmter Orte und Räume, sprechen als von einem „Mangel an sich“, der eine Stadt markiert.

C. V.: Was für positive Eigenschaften bringen Sie für die KuratorInnentätigkeit mit?

A. A.: Neugier, Unvoreingenommenheit, Beweglichkeit – Alt und Neu bedingen einander. Es ist mir immer wichtig gewesen, die Aktivitäten in der Stadt möglichst ganzheitlich wahrzunehmen, also ebenso die institutionalisierte wie die freie Szene zu beobachten.

A. H.: Ich denke, dass ein Grund für meine Bestellung die Tatsache ist, dass ich gerade nicht aus einer bestimmten „Sparte“ komme, einer „Gruppe“ angehöre, aus einer „Institution“ hervorgehe oder gar eine dezidierte „ästhetische Linie“ vorgeben will, sondern dass ich mich in den letzten Jahren mit zahlreichen Fragen und Themen im Bereich des künstlerischen Produzierens in unterschiedlichen Bereichen und konkret in der Stadt Wien beschäftigt habe und auch einen offenen Blick auf urbane (Kunst-)Produktionsräume habe, auch wenn man natürlich nie alles sehen, hören und letztlich auch „verstehen“ kann.<sup>4</sup> Persönlich und in Hinblick auf meine hier sitzenden

*Ich halte es für problematisch, andauernd davon zu sprechen, dass es „in Wien“ an dem und jenen „fehlt“ – es ist, wie in jedem urbanen Kontext, nahezu unüberschaubar viel da.*

*Angela Heide*

## *Ich hoffe, dass Sie in den kommenden zwei Jahren einige Eigenschaften an mir finden, die Sie hier nennen möchten.*

Jürgen Weishäupl

beiden KollegInnen glaube ich, dass ich eine sehr strukturierte und verlässliche Partnerin bin, in Hinblick auf die in dieser Stadt tätigen KollegInnen hoffe ich, dass gerade diese Offenheit für die unterschiedlichen bestehenden, zum Teil ja sehr divergenten Diskursformen auch als ein positives Merkmal meiner Arbeitsweise anerkannt wird.

J. W.: Ich hoffe, dass Sie in den kommenden zwei Jahren einige Eigenschaften an mir finden, die Sie hier nennen möchten.

C. V.: Abseits von der Empfehlung, wie Fördersummen auf verschiedene Projekte verteilt werden, welche Möglichkeiten sehen Sie in Ihrer Arbeit? Wollen Sie Diskussionsrunden initiieren? Das Dramaturgieprojekt für Kinder- und Jugendtheater weiterhin empfehlen etc.?

J. W.: Ich würde mir wünschen, dass wir, abseits unserer Förderempfehlungen, im Dialog mit den Kunstschaffenden in den nächsten zwei Jahren vielleicht das eine oder andere erreichen können.

A. A.: Im Moment, heute ist der 17. Juni, sind wir immer noch auf der Suche nach einem eigenen günstigen Büroraum, wir haben noch keinen Zugriff auf die KuratorInnen-Website. Wir sind aber, und das seit Mai, wesentlich mehr, als wir das ohnedies in den letzten Jahren schon waren, im „Theater“, und zwar täglich und zum Teil mehrmals. Und ja, wir überlegen uns eigene Formate. Das existierende Dramaturgie-Projekt im Bereich Theater für junges Publikum läuft noch weit ins Jahr 2010 hinein, ich habe bisher ein Tischgespräch erlebt, halte aber insgesamt mehr von Formaten, in denen Theorie und Praxis verstärkt ineinanderfließen.

A. H.: Für mich kehrt diese Frage wieder an den Anfang unseres „Gesprächs“ zurück, d. h. ich denke, dass man da erst zu einem späteren Zeitpunkt Antworten geben kann, das betrifft vor allem auch konkrete Veranstaltungen oder Projekte, die wir weitertragen oder initiieren wollen. Das impliziert auch die Hoffnung, dass der nachhaltige Dialog mit Ihnen erhalten bleibt und wir im Laufe der Zeit über unsere Arbeit im Detail berichten können.

---

### **Kontakt**

Kuratorium für Theater, Tanz und Performance

Neue Telefonnummer der KuratorInnen: 0699 181 24 940

E-Mail: [andrea.amort@kuratoren-theatertanz.at](mailto:andrea.amort@kuratoren-theatertanz.at); [angela.heide@kuratoren-theatertanz.at](mailto:angela.heide@kuratoren-theatertanz.at); [juergen.weishaeupl@kuratoren-theatertanz.at](mailto:juergen.weishaeupl@kuratoren-theatertanz.at)

Postadresse ab 1. Juni 2009: MA 7 Theaterreferat, Friedrich-Schmidt-Platz 5, 1082 Wien

[www.kuratoren-theatertanz.at](http://www.kuratoren-theatertanz.at)

<sup>1</sup> Vgl. Angela Heide, Pamela Bartar (Hg.): *CITY\_SYSTEM\_S. BETRACHTUNGEN – STRUKTUREN – INTERVENTIONEN*. Wien: artminutes Publishing 2009; mit Texten von Franz Denk, Övül Durmusoglu, Anne Katrin Feßler, Thomas Frank, Siegfried Mattl, Monika Mokre, Anna Schober u. a. sowie Gesprächen mit Veronika Barmas & Andrea Maria Krenn, Fritzpunkt (Stadt Theater Wien), Oliver Hangl, Helga Köcher, Ursula Maria Probst & Martin Wagner, Wolfgang Schneider & Beatrix Zobl, Vitus Weh u. a. m.

<sup>2</sup> Vgl. Martina Löw: *Soziologie der Städte*. Frankfurt/M. 2008: „Um zu verstehen, wie eine Stadt ‚tickt‘, welche Ideen in ihr generiert, welche realisiert und schließlich akzeptiert werden, muss man sie wie einen Organismus betrachten, der einen Charakter ausbildet und über eine eigene ‚Gefühlsstruktur‘ verfügt, die in Städtebildern gefasst und in Alltagsroutinen reproduziert werden.“ (Klappentext)

<sup>3</sup> Vgl. Elke Krasny: *Stadt und Frauen. Eine andere Topographie von Wien*. Wien 2008.

<sup>4</sup> Vgl. Wiener Kino- und Theatertopografie, [www.kinhetop.at](http://www.kinhetop.at).

C. V.: Was wollen Sie noch anmerken?

A. H.: Was für uns, denke ich, in der gemeinsamen Arbeit von großer Wichtigkeit ist: dass wir unsere „Rollen“ nicht in Spartenzugehörigkeiten definieren. Wir kommen zwar alle drei aus unterschiedlichen Richtungen und haben unser Studium mit Arbeiten zu unterschiedlichen Themen abgeschlossen, es ist uns aber ein großes Anliegen, nicht in Sparten zu denken und vor allem auch unsere Entscheidungen nicht dahingehend auszurichten.

Was uns ebenfalls wichtig ist: dass wir in den kommenden Jahren, gemeinsam und doch zugleich jede/r für sich, präsent und greifbar und „da“ sind. Daher haben wir uns zum Beispiel auch gegen eine anonyme „Office“-Mail-Adresse

entschieden, sondern für personalisierte Mailadressen. Das mag auf den ersten Blick umständlicher scheinen, aber ich denke, dass sich das durch transparente und nachhaltige Kommunikation rasch klären und auch eine Verbesserung des gemeinsamen Diskurses bringen wird.

J. W.: Ich möchte zum Ende unseres Gesprächs einfach festhalten, dass ich mich schon auf viel spannende Kunst und den gemeinsamen Dialog freue.

A. A.: Auf in die Zukunft!

C. V.: Vielen Dank für Ihre Auseinandersetzung mit den Fragen!

---

#### Biographien:

Dr. Andrea Amort

ist Tanzkritikerin, Tanzwissenschaftlerin und Lehrbeauftragte an der Konservatorium Wien Privatuniversität. Sie begleitet in unterschiedlicher Form seit vielen Jahren sowohl die zeitgenössische als auch die institutionalisierte Tanzszene. Sie studierte Modernen Tanz und Ballett bei Erika Gangl und Andrei Jerschik in Linz sowie Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte in Wien. Sie arbeitete als Tanzkritikerin der Tageszeitung *Kurier* und für zahlreiche andere Medien. Im Zuge der dramaturgischen Arbeit kam sie an die Deutsche Oper am Rhein, ans Tiroler Landestheater und wirkte für Künstlerinnen und Künstler der freien Szene. Sie arbeitete als Kuratorin interdisziplinärer Kunst-Projekte, z. B. *Tanz im Exil* mit Vorträgen, Tanzprogramm und Ausstellung, an der Rudolf-Nurejew-Ausstellung und Buch, am Aufführungs- und Buchprojekt *Hanna Berger: Retouchings* sowie beim Grete Wiesenthal-Forschungs- und Aufführungsprojekt. Darüber hinaus fungierte sie als Herausgeberin des Nachschlagewerks *Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart* (Wien 2001). Von ihr stammen zahlreiche Beiträge für Lexika, Kataloge und Bücher. Als internationale Vortragende lehrte sie unter anderem an der Universität Zürich. 2008 fungierte sie als künstlerische Leiterin des Festivals *Berührungen. Tanz vor 1938 – Tanz von heute* im Odeon Wien.

Dr. Angela Heide

ist Dramaturgin, Theaterwissenschaftlerin, Kuratorin und Produzentin. Sie studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Germanistik, Philosophie und Englisch in Wien, Berlin und England. Seit Ende der 1980er-Jahre arbeitet sie für das Theater in unterschiedlichen Bereichen. 1994/95 wurde sie mit der Aufarbeitung des Splitternachlasses David Bronsen/Joseph Roth im Literaturhaus Wien betraut; 1999/2000 war sie verantwortliche Dramaturgin in Frankfurt/M. und Salzburg, 2001–2003 Ressortleiterin und Redakteurin der internationalen kulturwissenschaftlichen Vernetzungsplattform *Kakanien revisited*. Seit 2001 ist sie Geschäftsführerin von *artminutes*, seit 2002 Gründungsmitglied und seither im Leitungsteam von *WOLKE 7*. Zu ihren Schwerpunkten zählen Arbeiten zur Theorie der Inszenierung von Natur und der Geschichte des europäischen Landschaftsgartens sowie ihre Forschungstätigkeit zum Wiener Theater des 20. und 21. Jahrhunderts (freie Gruppen, *Die Insel in der Komödie*, Wiener Festwochen, Theater in der Josefstadt, Theater an der Wien, *Quellen zum österreichischen Theater der Ersten Republik* u. a. m.). Seit 2004 leitet sie das Projekt *KinTheTop – Wiener Kino- und Theatertopografie*. 2006–2009 war sie mit der Projektleitung des *spielplan wien* der IG freie Theaterarbeit betraut. Zu ihren Ausstellungs(mit)arbeiten und kuratorischen Tätigkeiten zählen u. a. *Joseph Roth 1894–1939* (Jüdisches Museum der Stadt Wien, 2004/05), *Die andere Seite* (1996), *Die Insel in der Komödie* (Historisches Museum der Stadt Wien, 1998), *Max Reinhardt und Österreich* (Österreichisches Theatermuseum, 2005) und die Konzeption und Leitung von *WOLKE 7 vorORT*. 2007 initiierte sie die offene Diskursreihe *city system/s*, seit 2008 ist sie Kuratorin für das Projekt *Lebendige Lerchenfelder Straße*.

Mag. Jürgen Weishäupl

ist freier Kurator und Kunstproduzent. Er studierte Theaterwissenschaft und Kunst- und Kulturtheorie in Wien. Er arbeitete in unterschiedlichen Positionen für Institutionen wie Ruhrfestspiele Recklinghausen, Bregenzer Festspiele, Zirkus Busch Berolina, Tiroler Festspiele, Kunsthalle Wien und andere mehr. Von 1997 bis 2001 führte er als künstlerischer Leiter den Kulturverein *mondotondo* in Palermo und kuratierte und produzierte verschiedenste Kunst-, Theater- und Musikfestivals in Italien. Er war zuständig für das Kunst- und Kulturprogramm *2008 – Österreich am Ball*. Zuletzt war er Mitglied der Theaterjury der Stadt Wien für die Konzeptförderung 2008 bis 2013.

**Empfehlungen des Kuratoriums für Off-Theater und Tanz / Einreichtermin Jänner 2009**

*Achtung: Die Kulturabteilung der Stadt Wien stellt von der Saisonförderung auf Jahresförderung um. Deshalb gelten die Empfehlungen bis längstens Ende des Jahres 2010. Die Förderungen bedürfen noch der Genehmigung durch die zuständigen Gremien der Stadt Wien.*

		<b>Sep-Dez 2009</b>	<b>Jan-Dez 2010</b>
Artificial Horizon	Förderung bis Ende 2010	20.000	65.000
DANS KIAS	Förderung bis Ende 2010	25.000	80.000
God's Entertainment	Förderung bis Ende 2010	30.000	80.000
sirene Operntheater	Förderung bis Ende 2010	40.000	120.000
Tanztheaterverein DIVERS	Förderung bis Ende 2010	25.000	70.000
Vienna Body Archives	Förderung bis Ende 2010	10.000	35.000
Wr. Tanz- und Kunstbewegung	Förderung bis Ende 2010	20.000	70.000
WUK	Förderung bis Ende 2010	45.000	130.000

		<b>Sep-Dez 2009</b>	<b>Jan-Aug 2010</b>
<b>1 Jahresförderung</b>			
Aktionstheater Ensemble	1-Jahresförderung	20.000	30.000
Assitej Dramaturgiestelle	1-Jahresförderung	10.000	15.000
Assitej Jahrestätigkeit	1-Jahresförderung	8.000	12.000
Im_flieger	1-Jahresförderung	20.000	30.000
MOKI	1-Jahresförderung	10.000	20.000
performancereviewcommittee	1-Jahresförderung	20.000	30.000
Stadt Theater Wien	1-Jahresförderung	15.000	25.000
Tanztheater perForm	1-Jahresförderung	20.000	30.000
Theater Foxfire	1-Jahresförderung	20.000	35.000
Theater ISKRA	1-Jahresförderung	20.000	40.000
Verein Chimera	1-Jahresförderung	20.000	30.000
Verein f. modernes Tanztheater	1-Jahresförderung	20.000	40.000
Verein Gegenwartstanz	1-Jahresförderung	20.000	35.000
Verein Salto	1-Jahresförderung	30.000	50.000

		<b>Sep-Dez 2009</b>
<b>Projektförderung</b>		
Cabula 6	Projektförderung: Life on Earth 2	25.000
Cakes in Lima Figurentheater	Gedanken zum Glück	15.000
cattravelsnotalone	It is not the picture	16.000
dis.danse	restudied bodies – wo/man	25.000
Grünbüchel Dominik	Dudes II – Dudes go Camping	8.000
Institut für Jugendliteratur	Schreibzeit	5.000
KASAL	I think we have a good time	18.000
Luna Arts	Frames	28.000
Mediated Meetings	THINGS	19.000
NORMERHÖHUNG	X-Wohnungen	40.000
schall und rauch agency	Gegenfüßler	12.000
Theaterverein Theater.Punkt	Frost	42.500
Verein Immoment	Projektförderung	40.000
Verein Theatre	Projektförderung Yvonne Zahn	25.000
Vienna Magic	Projektförderung Post pop, Pop Post	27.000

# Kontinuität auf kleinköchelnder Flamme

## Stimmen von Konzeptgeförderten II

Zusammengestellt von Carolin Vikoler

So gut wie fast alle empfohlenen Institutionen und Gruppen sind mit ihrer Konzeptförderung durch den Gemeinderat bestätigt (siehe S. 34). In der April-Ausgabe der *gift* beschrieben die ProtagonistInnen des Wiener Klassenzimmertheaters, des Theaters an der Gumpendorferstraße, des Theaters SHOWisten, von Liquid Loft und des Theaters Drachengasse ihre jeweilige Arbeitsweise, das geplante Konzept und in Andeutungen ihre finanzielle Situation. Die Konzeptförderungen von Kabinetttheater und Figurentheater Lilarum thematisiert Xenia Kopf in ihrem Artikel *Spielarten* (siehe S. 17). Im folgenden stellen die wiener wortstaetten, Superamas, 2nd nature und das KosmosTheater ihre Arbeitsweise in einem Dazwischen vor – zwischen den Geschlechtern, den Kulturen, zwischen AutorInnen und Bühne und zwischen den Medien, künstlerischen Ausdrucksformen und Diskursen auf der Suche nach neuen Formaten. Im nachfolgenden Artikel wehrt sich daskunst im Porträt zumindest gegen das Dazwischen eines angeblichen Interkulturellen (siehe S. 34):

### wiener wortstaetten: Übersetzung nach Europa

Die Jury hält in ihrem Gutachten fest, dass sich die Arbeit der wortstaetten „bewährt“ hat und weiter gefördert werden soll: „Dieses länderübergreifende Autorenprojekt hat national wie international wichtige Impulse gesetzt, sich mit der Theaterlandschaft Wiens hervorragend vernetzt und dadurch eine wichtige neue kreative Begegnungsplattform für AutorInnen und Theaterschaffende entwickelt. Die Jury empfiehlt daher eine neuerliche Konzeptförderung bei gleichbleibendem Budget.“ (S. 19)<sup>1</sup>

Carolin Vikoler: Ganz provokant etwa würde mich aktuell interessieren, wieso ihr eigentlich beim Fördertopf für Theater-, Tanz- und Performance dabei seid und nicht bei einer AutorInnen-Förderung? Wie funktioniert bei euch auch ein direkterer Kontakt von AutorInnen zur Bühne?

Bernhard Studlar: Gibt es denn eine derart langfristige AutorInnenförderung überhaupt? Wenn ja, würde ich mich sofort dafür interessieren. Allerdings nicht unbedingt nur in Bezug

auf die wiener wortstaetten. Denn wie der Untertitel unseres Labors schon mitteilt, handelt es sich um ein „Interkulturelles Autorentheaterprojekt“. Da wir ausschließlich DramatikerInnen bei der Stückentwicklung unterstützen, diese Stücke auch selber produzieren bzw. mit Partner-Theatern koproduzieren, stellt sich mir diese Frage also überhaupt nicht.

C. V.: Was ist euer Konzept / das Spezielle an euch?

B. St.: Das Konzept beruht auf folgenden Ansprüchen: Erstens: die Situation/Arbeitsverhältnisse für DramatikerInnen zu verbessern, und zwar langfristig und nachhaltig. Zweitens: Die Unabhängigkeit von größeren Institutionen/Theatern ist ein wesentlicher Unterschied zu allen anderen so genannten Schreiblabors und -werkstätten bzw. Autorentagen, die es mittlerweile landauf landab im deutschsprachigen Raum gibt. Und drittens: Die Interkulturelle Auseinandersetzung in der Zusammenarbeit zwischen und mit unseren AutorInnen.

C. V.: Nachgefragt, was bedeutet „interkulturell“ in diesem Zusammenhang?

B. St.: Natürlich ist „interkulturell/Interkulturalität“ mittlerweile zu einer Art Marke geworden. Das hat Vor- und Nachteile. Man gibt dadurch eine Richtung an, mit der auch ein breiteres Publikum etwas anfangen kann. Und es ist natürlich gefährlich oberflächlich und sehr gleich machend. Aber dieses „Dazwischen“ gefällt mir als Beschreibung eines sich ständig verändernden Ortes, einer Begegnungsstätte und Ort der Auseinandersetzung. Die wortstaetten sind in diesem Sinne ja auch so ein „Dazwischen“: AutorIn – wortstaetten – Bühne. Und da ich ein eher optimistischer Mensch bin, denke ich, dass man noch mehr Probleme hätte, wenn der Begriff überhaupt nicht verwendet würde.

C. V.: Inwiefern könnt ihr mit der zugesagten Förderung das eingereichte Konzept umsetzen?

B. St.: Ganz gut. Allerdings sind wir, was Produktionsmittel angeht, auf PartnerInnen angewiesen. Außerdem versuchen wir natürlich für einzelne Projekte zusätzlich Mittel zu lukrieren.

C. V.: Wie schauen eure detaillierteren Pläne für die nächsten vier Jahre aus?

B. St.: Die AutorInnenförderung bildet weiterhin die Basis des Projektes. Ebenso werden wir regelmäßig die entstandenen Stücke zur Uraufführung bringen. Welche das sein werden, lässt sich natürlich nur schwer auflisten, sie müssen ja erst geschrieben werden. Eine Fortführung des Festivals Roter Oktober ist genauso geplant wie eine Erweiterung der wiener wortstaetten Richtung Europa. Hierfür werden wir in den kommenden Jahren eine zusätzliche Übersetzungsschiene mit dem Titel *Drama <-> Transfer* etablieren: Das sieht dann etwa so aus: Ein/e AutorIn der wiener wortstaetten und ein/e AutorIn aus beispielsweise der Türkei bilden ein AutorInnenteam, das sich auf Basis einer interlinearen Übersetzung gemeinsam an die Arbeit macht, das Stück aus dem Türkischen ins Deutsche zu übersetzen. Als nächster Schritt wäre dann die Übersetzung des deutschen Stückes der wortstaetten-AutorIn ins Türkische dran. Somit wäre ein *Drama <-> Transfer* vollbracht.

C. V.: Was wollt ihr sonst noch anmerken?

B. St.: Dass wir mit der raschen Entwicklung des Projektes sehr zufrieden sind und uns über das Vertrauen der Jury sehr gefreut haben. Die Zuerkennung für weitere vier Jahre zeigt, dass unser Konzept nicht nur von AutorInnen und TheatermacherInnen, sondern auch von Seiten der Stadt geschätzt wird.

### **Superamas: Formate im Prozess**

Die Theaterjury empfiehlt eine leichte Erhöhung der Konzeptförderung für Superamas, denn sie „ist eine der national wie international erfolgreichsten Performancegruppen mit Sitz in Wien, die in ihren Stücken gekonnt Blicke auf unsere Gesellschaft wirft.“ (S. 12)<sup>1</sup>

Die Arbeitsweise von Superamas beschreibt Caroline Madl folgendermaßen:

Superamas ist ein Kollektiv, das in verschiedenen Kunstfeldern arbeitet. Mit unseren österreichischen und internationalen PartnerInnen verwirklichen wir Bühnenstücke ebenso wie rein visuelle Arbeiten, Installationen, Filme und Bücher. Dementsprechend präsentieren wir unsere Arbeiten bei Tanz- und Theaterfestivals, in Galerien und Museen oder auf Buchmessen. Wir suchen nach neuen Formaten und versuchen ein Publikum für Performance zu finden, dass ja

nicht, wie bei Oper oder Theater a priori vorhanden ist, sondern aufgebaut werden muss. Mit unseren österreichischen und internationalen PartnerInnen arbeiten wir über lange Zeiträume zusammen und das jeweilige Publikum entwickelt über diese langen Perioden eine eigene Sicht- und Leseweise unserer Arbeit.

Unsere Arbeitsweise für die Bühne braucht lange Entwicklungs- und Vorbereitungsphasen vor dem eigentlichen Probenbeginn. Da wir kein Repertoire wiederholen, sondern neue Formen suchen, brauchen wir Zeit für diese Prozesse. Dazu kommt, dass wir relativ viel auf Tournee sind, also die Arbeitsphasen immer wieder unterbrochen werden. Unsere Projekte sind ambitioniert in dem Sinn, dass wir uns in Bereiche vorwagen, die uns nicht unbedingt von vornherein vertraut sind. Dazu müssen jeweils neue Kenntnisse erworben und neue Mittel und Handwerkszeug gefunden werden.

Die Vierjahressubvention wollen wir nutzen um besonders ein großes, langfristiges Projekt, das uns schon lange interessiert zu verwirklichen: die Kreation einer gleichzeitig laufenden Bühnen- und TV-Serie. Daneben sollen noch Buch-, Ausstellungs-, Film- und kleinere Bühnenprojekte verwirklicht werden.

Der Betrag der Förderung ist wesentlich geringer ausgefallen als beantragt. Nur unsere ausgedehnte Tourtätigkeit verhilft uns zu den nötigen Ressourcen unsere Produktionen auch und vor allem in der Qualität, die wir uns vorstellen zu realisieren. Die Konzeptförderung bestreitet einen Teil unserer laufenden Kosten und hilft uns z. B. Zusagen, Verträge und Koproduktionen zwei bis drei Jahre im Voraus vereinbaren zu können, was ohne diese Basissicherung unmöglich wäre. Kurz, die Einkommen sind ungesichert, aber die Projekte können geplant werden.

Auch uns würde interessieren, wieso die Förderungshöhe diesmal für Theater um so viel höher als für Tanz und Performance ausgefallen ist.

### **2nd nature: Mittendrin in der Abzweigung**

2nd nature erhält neben Mumbling Fish und Liquid Loft zum ersten Mal eine Konzeptförderung im Bereich Tanz und Performance. Die Theaterjury schreibt in ihrer Begründung: Christine Gaigg „beschäftigt sich mit Choreographie im Kontext von anderen künstlerischen Medien und philosophischen Ansätzen [...], wobei sie Kompositionstechniken in Choreographien übersetzt.“ (S. 21)<sup>1</sup>

Christine Gaigg meint zu ihrer Arbeitsweise im Rahmen der Konzeptförderung:



Seit 2004, dem Beginn meiner Zusammenarbeit mit dem Komponisten Bernhard Lang, denke und plane ich meine Arbeit nicht mehr als in sich abgeschlossene und voneinander isolierte Produktionen. Ausgehend von unseren Arbeitsweisen, die schon vor unserer Kooperation in unseren jeweiligen Feldern, der zeitgenössischen Choreografie und der Komposition Neuer Musik, starke Ähnlichkeiten aufwiesen, weil wir beide von experimentellen Filmformen beeinflusst sind, erforschen wir strukturelle Verbindungen zwischen Musik und Bewegung, zwischen physischem und musikalischem Klang, zwischen Bewegungs-Bild und Schall-Bewegung. Das tun wir durchaus in einzelnen Projekten, die für sich genommen fertig, also nicht mehr work-in-progress, sind. Mit jedem Projekt entdecken wir neue Ebenen, neue Abzweigungen, neue Relationen für die nächste Fragestellung, nie erscheint uns unser Forschungsgegenstand ausgereizt. Das Feld, das wir vor fünf Jahren aufgespannt haben, ist also keines, das wir linear beackern und so gut es geht verwerten, sondern eines, das sich auffaltet, topographisch verändert, einmal präzise, dann wieder rohe und hingeworfene Ergebnisse liefert, auf jeden Fall immer weiter angereichert wird. Ästhetisch würde ich das, was wir tun, als „Verdichtung durch Entzerrung“ bezeichnen, wir schaffen Texturen, in die einzudringen das Publikum eingeladen ist, inhaltlich und formal. Auch räumlich, die wenigsten meiner Bühnenstücke verwenden eine Frontalsituation, meist ist das Publikum mittendrin.

Die Vierjahresförderung unterstützt dieses Konzept, indem sie mir die Möglichkeit gibt, dem Entstehungsstrom von Projekten verschiedener Größenordnungen (mit verschiedenen beteiligten KünstlerInnen unterschiedlichster Sparten, nicht nur Bernhard Lang) Format zu geben. Die letzten Jahre habe ich das lediglich mit privatem Einsatz zustande gebracht, weil die Projektförderungen mich zwischendurch in Subventionslöcher geworfen haben, das bringen Einreichfristen naturgemäß mit sich. Die vierjährige Basisfinanzierung garantiert eine Kontinuität auf kleinköchelnder Flamme, die die weiterführende Generierung von großen Produktionen überhaupt erst sinnvoll macht. Z. B. müssen wir für die größeren Produktionen internationale KoproduzentInnen gewinnen, was nur möglich ist, indem wir zuerst in kleineren und transportablen Formaten unsere ästhetischen Fragestellungen aufzeigen. So entsteht ein Rhythmus von Großproduktionen im ca. ein- einhalbjährigen Abstand, mit Veranstaltern wie Tanzquartier Halle G, steirischer herbst, ImpulsTanz und entsprechenden internationalen PartnerInnen, und dazwischen Studioaufführungen, Lecture Demonstrations und theoretischen Auseinandersetzungen. In diesem Sinn soll die Konzeptförderung unsere Vorhaben in den nächsten vier Jahren ermöglichen.

### **KosmosTheater: Wir fordern 50 % aller Förderungen für Männer!**

Von der Theaterjury wird das KosmosTheater „mit seiner Ausrichtung auf Genderthematik“ als „ein wegweisendes, im europäischen Kontext einzigartiges Theaterhaus“ beschrieben, das „in dieser inhaltlichen Positionierung weiter gestärkt“ werden soll. (S. 10)<sup>1</sup>

Barbara Kleins Konzeptförderung ist für die nächsten vier Jahre mit einer leichten Erhöhung verlängert worden. „Das ist noch lange nicht genug Geld“, aber „ungebrochen feministisch“ plant die Theatermacherin einiges in näherer Zukunft. Nächstes Jahr – zum 100. Frauentag und zum 10-jährigen Jubiläum des KosmosTheaters – gibt es einen Spielplan mit vielen Highlights und mehreren Diskursveranstaltungen. Ein Bundesländertreffen von Frauengruppen ist geplant und ein Treffen der Frauenministerinnen der letzten Jahrzehnte. Annie Sprinkle schaut vorbei und hoffentlich Alice Schwarzer. Am 13. März wird eine *Lange Nacht der Künstlerinnen* als Erinnerung an das Baustellenfest stattfinden. Damals waren es 24 Stunden der künstlerischen Feier, nächstes Jahr sind bisher 10 Stunden eingeplant.

Der Diskurs um „Frauen und Kunst“ wird neben der Quote stärker als bisher auf die Inhalte gelenkt, die im Allgemeinen in den darstellenden Künsten verhandelt werden. Die Repräsentation von Gewalt und Sexismus auf den Bühnen wird ebenso in Frage gestellt wie deren Darstellbarkeit und gesellschaftliche Legitimierung.

Eine klare Forderung von Barbara Klein bleibt bestehen: „Nach wie vor fordern wir 50 % der Förderungen, Positionen und Ressourcen für Männer! Und wenn allgemein die 50 %-Quote durchgeführt ist, beschäftigen wir dann auch im KosmosTheater 50 % Männer, um diese himmelschreiende Ungerechtigkeit zu beseitigen!“

In jeder Hinsicht scheint es doch aufregend-aufgeregt zu werden, was in dieser Stadt die nächsten vier Jahre geschieht.

---

<sup>1</sup> Alle Zitate der Theaterjury stammen aus dem *Gutachten der Wiener Theaterjury 2008* (Konzeptförderung 2009-2013) vorgelegt im Dezember 2008 von Eva Hosemann, Silvia Kargl, Thomas Licek, Berno Odo Polzer, Jürgen Weishäupl.  
[www.wien.gv.at/kultur/abteilung/foerderungen/theaterfoerderung.html](http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/foerderungen/theaterfoerderung.html)

## Konzeptförderungen

von Mitte 2009 bis Ende 2013; Förderungen für 2010:

Figuren- und Objekttheater:

Kabinetttheater	70.000
Figurentheater Lilarum	220.000

Interdisziplinäres Theater:

brut	1.500.000
KosmosTheater	585.000
Odeon Serapionstheater	690.000
Odeon Musik (neu)	130.000
Odeon Tanz (neu)	130.000
Toxic Dreams	190.000
Superamas	110.000

Interkulturelles Theater

Brunnenpassage (neu)	in Verhandlung
daskunst (neu)	55.000

Kinder- und Jugendtheater

szene bunte wädhne (neu)	125.000
Wiener Klassenzimmertheater (neu)	in Verhandlung

Musiktheater

Netzzeit	400.000
Neue Oper Wien	500.000
Wiener Taschenoper	275.000
ZOON – Ensemble für Musiktheater (neu)	100.000

Sprechtheater

Theater Drachengasse	630.000
Theater am Petersplatz / Drama X (neu)	720.000
Kitsch & Kontor – Theaterv./Rabenhof	900.000
TAG	735.000
TheaterShowinisten	150.000
theatercombinat (neu)	190.000
Verein Transit (neu)	270.000
Wiener Wortstätten	250.000

Tanz und Performance:

Tanzquartier Wien	2.900.000
Impulstanz	1.850.000
Liquid Loft (neu)	120.000
Mumbling Fish (neu)	90.000
2nd Nature (neu)	80.000

## daskunst

**Das Neo-Ur-Wiener, Multi-StaatsbürgerInnenschaftliche<sup>1</sup> Theater-Ensemble**

Von Carolin Vikoler

*Für die gift suchen wir immer wieder Gruppen und KünstlerInnen, die ihr künstlerisches Konzept vorstellen möchten. Dieses Mal: daskunst.*

Laut Österreichischem Integrationsfonds kamen 2006 fast 60 % der Neugeborenen in Wien mit einem so genannten Migrationshintergrund auf die Welt. Das hieße, wenn ein/e LangzeitösterreicherIn (der Begriff wurde von der Autorin Seher Cakir geprägt) immer noch in der „wir/sie“-Trennung denkt, dass die so gedachten und so genannten InländerInnen in der Minderheit sind.

Wie viel Prozent der Bevölkerung besucht Institutionen wie das Burgtheater? Und wer sind diese Menschen? Wer macht eigentlich das Publikum der freien Theater-, Tanz- und Performance-Szene aus? daskunst versucht, alle anderen Menschen in Österreich – und vor allem in Wien – abzuholen, die nicht Institutionen wie das Burgtheater besuchen. Dieser Versuch hat sich natürlich noch nicht so ganz in die Tat umsetzen lassen, es kommen auch Menschen, die das Burgtheater frequentieren, zu unseren Produktionen.

daskunst verfolgt neben dem Drang Kunst zu machen – vor allem in Form von Theater – den Wunsch und die Mission, dass mehr Menschen Teil haben am Kunst- und Kulturleben in Österreich. Die Zusammensetzung der Menschen u. a. dieses Landes hat sich in den letzten 30 Jahren sehr verändert. Das offizielle Bekenntnis der Politik, ein Einwanderungsland zu sein, hat Österreich im Gegensatz zu Deutschland immer noch nicht vollzogen, stattdessen gibt es sehr prominente Wahlkampfslogans wie „Abendland in Christenhand“ oder „Daham statt Islam“ oder den Vergleich zwischen dem Islam und einem Tsunami in Europa – wogegen mensch anscheinend nichts tun kann.

Die großen Tanker der Kunstszene scheinen im neuen Europa noch nicht wirklich angekommen zu sein. Kulturvermittlung wird als Thema immer wichtiger: wie können Kunst und Kultur weiteren sozialen Gruppen zugänglich gemacht werden? Die freie Theaterszene ist gelenkiger und kann schneller auf veränderte Wirklichkeiten reagieren. Hier stecken Potential und Impulse, um eine andere Sichtbarkeit von Kulturleben in Österreich zu zeigen.

*Nicht, woher jemand kommt, ist für uns interessant,  
das verflüchtigt sich, sondern die mit den Wegen  
verbundenen Geschichten.*

Das immer größer werdende Team von Mitwirkenden bei daskunst ist so heterogen zusammengesetzt, wie wir die Wiener Bevölkerung wahrnehmen – ein paar Menschen aus Österreich, aus Deutschland, der Türkei, aus Kroatien, Slowenien, Serbien, Rumänien, Kongo, GB, Niederlande, Schweiz, Griechenland, Slowakei, Finnland, ... – und eine österreich-türkische Regisseurin namens Asli Kislal, die alles zusammenführt – man denke an die Möglichkeit einer österreichischen Staatspräsidentin oder Wiener Bürgermeisterin mit türkischen Eltern.

Es geht bei daskunst nicht darum, Ghetto- oder MigrantInnentheater zu machen, das beispielsweise türkischsprachiges Theater für türkischsprechende und -verstehende Menschen in Wien produziert. Und es dreht sich inhaltlich bei den Produktionen auch nicht nur um das Thema Migration, Fremd-Sein etc. In der ersten Produktion *Dirty Dishes*, die in Kooperation mit dem Jugendverein ECHO entstanden ist, nützt ein fieser Pizzeriabesitzer seine ArbeiterInnen aus, weil diese alle keine Arbeiterlaubnis in Österreich besitzen, bis sie zu rebellieren beginnen. Die zweite Produktion *Oma frisst* verhandelte symbolisch die Diktatur in Argentinien und wurde nach Wien verlegt. Die u. a. nach Ankara und Belgrad gereiste Produktion *No Man's Land* zeigt die Absurdität von Krieg – in dem Fall des Bosnienkrieges – in dem die UNO hilflos daneben steht und CNN die Wirklichkeit verdreht. *Kultur mich doch am Arsch* spielte sich mit der Verrücktheit von Normalität in Form einer Revuenummernshow. *Experiment Mensch* thematisierte das Böse im Menschen in Form einer Gefängnissituation, die den Wärtern zu viel Macht verleiht. Die letzte Produktion *Warum das Kind in der Polenta kocht* erzählt in der teils autobiographischen Geschichte von Aglaja Veteranyi von einer schrägen rumänischen Zirkusfamilie, die durch Europa tourt, und deren Heimat der Geruch des Essens der Mutter im Wohnwagen ausmacht. Die sehr poetische Sprache der Romanvorlage hat große Diskussionen im Team von daskunst hervorgerufen, für wen wir diese Produkti-

on eigentlich machen und ob wir eventuell Publikum damit verlieren. Denn dieser Text enthält so viele schöne kleine Mehrwertbausteine, wenn man der deutschen Sprache sehr gut mächtig ist und die Sprachspielereien der Autorin versteht, die sich mit 18 Jahren das Sprechen der deutschen Sprache und das Schreiben überhaupt erst beigebracht hat.

Die Arbeiten von daskunst bestehen nicht aus sprachfixiertem Texttheater – wir freuen uns, wenn Menschen, die der deutschen Sprache nicht so mächtig sind (z. B. nicht-integrierte Englisch-Muttersprachler in Wien), unsere Produktionen trotzdem zu einem großen Teil verstehen.

Die Herbstproduktion *I call U tomorrow* spielt u. a. mit Übersetzungsprozessen, mit Kommunikation, die klappt oder eben nicht. Darin sprechen Menschen miteinander, die sich sprachlich nicht verstehen, aber über die Spielereien mit Comics wird dem/der PartnerIn auf der Bühne bzw. dem Publikum das Gesagte übersetzt. Andere Menschen verstehen einander nicht, obwohl sie die gleiche Sprache sprechen aber Argumente einer rechten oder eben linken Politik verwenden.

In diese Richtung gilt es weiter nach Ausdrucksformen für Übersetzungsprozesse zu suchen, Fragen aufzuwerfen, sich nicht hinter einer Art von political correctness zu verstecken, Orientierung zu suchen, und u. a. damit einen Beitrag zu leisten, dass sich mehr Menschen in Österreich wohl fühlen und Europa als Heimat und als Ort der Selbst- und Mitverantwortung betrachten können. Dabei geht es auch ganz stark um Sichtbarkeit der verschiedenen Menschen in Wien.

daskunst versteht sich nicht als reine soziokulturelle Einrichtung und will schon gar nicht den „Ausländerbonus“ verliehen bekommen – stattdessen ist für daskunst der Kunstbegriff nicht von einem soziokulturellen Rahmen zu lösen. In unserem Verständnis gilt es aber Qualitätsmaßstäbe von Kunst hoch zu halten, und keinem Gefälle und einer damit verbundenen weiteren – nämlich künstlerischen – Abwertung von Menschen Raum zu geben. Es gilt wegzukommen von

Missionierung, Toleranz und Mitleid, dafür müssen aber Rahmenbedingungen geschaffen werden, um als KünstlerInnen und nicht (mehr) als ausländische KünstlerInnen und Laien wahrgenommen zu werden. Kausalsätze wie folgende aus einer Falterkritik 2006 schmerzen sehr: „Weil es sich bei daskunst um eine ‚multinationale Gruppe für Tanz, Film, Musik und alles andere‘ handelt, stehen dabei in erster Linie Laien mit Migrationshintergrund auf der Bühne. Das merkt man zwar, ist aber sehr in Ordnung.“

Einige Mitwirkende bei daskunst besitzen eine herkömmliche Schauspielausbildung, andere wurden über die Jahre bei daskunst ausgebildet. Unser Nachwuchs besteht aus talentierten jungen „KurzzeitösterreicherInnen“, die bei daskunst zum ersten Mal auf die Idee kommen, dass eine Schauspielschule, eine Filmakademie, eine Universität etc. doch gar nicht so weit weg ist. Denn eine Schauspielschule, überhaupt eine höhere Schule, ist teils noch nicht so selbstverständlich für KurzzeitösterreicherInnen wie für das langzeitösterreichische Bildungsbürgertum, vor allem wenn jemand die Sprache nicht perfekt beherrscht; nicht umsonst sind so viele Deutsche auf österreichischen Schauspielschulen und Bühnen.

In den Erzählungen von 1001 Nacht besiegt das Geschichten-Erzählen den Tod. Der König kann Scheherazade an keinem Morgen köpfen, weil sie am Ende der Nacht immer am spannendsten Teil der Erzählung angekommen ist und schlussendlich wird ihr Gnade zuteil. Auch daskunst setzt auf die Kraft des Geschichten-Erzählens mit einem ordentlichen Schuss Humor, denn die Verhältnisse und sich selbst zu ernst zu nehmen, bringt selten Fruchtbare hervor. Wir wünschen uns, dass an mehr Stätten in der Stadt die *reiche*

Bevölkerung Wiens abgebildet ist, dass mehr Kunst in dieser Stadt mit einer breiteren Bevölkerungszahl zu tun hat und dass mehr Menschen in der Stadt Kunst, z. B. Theater, als etwas sehen, das ihre Lebensgeschichte auch streift, das sie eventuell Identifikationsmöglichkeiten sehen lässt.

Für daskunst ist es wichtig, politisches Theater zu präsentieren, das an Menschen und ihren Erlebnissen interessiert ist. Nicht, woher jemand kommt, ist für uns interessant, das verflüchtigt sich, sondern die mit den Wegen verbundenen Geschichten.

Man könnte diese Ausrichtung auch interkulturell nennen, wenn dieser Begriff nicht von abgeschlossenen, klar zu trennenden, festgeschriebenen Kulturräumen ausginge, die aufeinander treffen, und zwischen denen eben ein Dazwischen entstehen kann. Sehr oft werden beispielsweise soziale Probleme kulturalisiert, was haben uns Huntington (*Kampf der Kulturen*) und andere nicht alles eingebrockt. Wir sehen uns als Wiener sozialkritisches Theater, denn immerhin produzieren wir in dieser Stadt und bekommen von ihr Geld. Zwar wurden wir in der anlaufenden Konzeptförderung „nur“ mit einer „Basisförderung“ von jährlich 55.000 Euro ausgestattet, werden aber versuchen, dieses Geld möglichst breitenwirksam für unseren Blick auf die Lebenswirklichkeit in Wien einzusetzen und möchten auf viele verschiedene Arten mit anderen Gruppen und Institutionen kooperieren.

Von Oktober bis November werden diverse Wiederaufnahmen von daskunst im Theater des Augenblicks stattfinden mit einem vielfältigen musikalischen Rahmenprogramm, um viele Menschen dort zusammenzubringen.

Denn wir lassen uns doch den Gedanken nicht nehmen, daskunst die Welt verändert!

---

*Carolin Vikoler schreibt an einer Diplomarbeit zum sog. Interkulturellen Theater, ist seit 2005 Ensemblemitglied von daskunst und Redakteurin von [www.theaterspielplan.at](http://www.theaterspielplan.at)*

<sup>1</sup> Diese Bezeichnung ist das vorläufige Ergebnis einer Diskussion mit Meena Lang / IG Kultur Österreich

Nächste Termine:

1.10.2009: Premiere im Dschungel Wien von *I call U tomorrow* (Koproduktion mit Dschungel Wien und Rokast/Slowakei)

Oktober/November 2009: Wiederaufnahmen im Theater des Augenblicks

- *No Man's Land*

- *Experiment Mensch – „nur ein paar faule Äpfel“ ?*

- *Warum das Kind in der Polenta kocht*

- *I call U tomorrow*

## p[ART]

### Partnerschaften zwischen Schulen und Kultureinrichtungen

von Doris Erhard

Im März 2009 hat KulturKontakt Austria erstmals das Kooperationsprogramm p[ART] – Partnerschaften zwischen Schulen und Kultureinrichtungen ausgeschrieben, um damit langfristige (mehrjährige) und nachhaltige Partnerschaften zwischen Schulen und Kultureinrichtungen in ganz Österreich zu initiieren und zu fördern. KulturKontakt Austria knüpft mit p[ART] an den eigenen Arbeitshintergrund in der schulischen Kulturvermittlung ebenso an, wie an europäische Entwicklungen, die mehr und mehr auf nachhaltige Bildungsallianzen zwischen kulturellen Trägern und Schulen in Form einer langfristigen Zusammenarbeit setzen.

Die Ausschreibung im März 2009 ist auf großes Interesse gestoßen – insgesamt wurden 142 Bewerbungen zu p[ART] eingereicht und einer Jury vorgelegt. Bei der Auswahl wurde von der Jury die Qualität und Aussagekraft der jeweiligen Einreichung bewertet und gleichzeitig auf die Verteilung nach Bundesländern, Schularten, Kunst-Sparten und nach Größe der Einrichtungen geachtet.

#### Die teilnehmenden Partnerschaften der ersten p[ART] Runde sind:

Burgenland: KUGA + BG, BRG, BORG Oberpullendorf  
Kärnten: Museum Moderner Kunst Kärnten + Fachberufsschulzentrum Klagenfurt  
NÖ: Kunstmeile Krems (AIR, Factory, forum frohner) + HLA Mode und Wirtschaft Krems  
OÖ: Kino Kirchdorf + VS 1 Kirchdorf  
Salzburg: Radiofabrik – Verein Freier Rundfunk Salzburg + Akademisches Gymnasium Salzburg  
Steiermark: Next Liberty Jugendth. + VS Graz, St. Andrä  
Tirol: aut. architektur und tirol + Das neue Realgymnasium (Expositur des BRG Adolf-Pichler-Platz Innsbruck)  
Vorarlberg: Theater am Saumarkt + BRG, BORG Schillerstraße, Feldkirch  
Wien: Wien Museum Karlsplatz + KMS 1030 Dietrichgasse; Tanz Atelier Wien + Bundesinstitut für Gehörlosenbildung

Gefördert wird durch p[ART] die erste Phase des Kennenlernens, anschließend können beide Partner für die zusätzliche Finanzierung von gemeinsam entwickelten Ideen um Unterstützung ansuchen. KulturKontakt Austria stellt den PartnerInnen Beratung zur Verfügung. Die Teilnahme an

p[ART] inkludiert einen Startworkshop, begleitendes Monitoring des Programms und zusätzliche Informations- und Austauschtreffen – so wird das Programm zu einer Kommunikationsdrehscheibe an der Schnittstelle von Bildungs- und Kultureinrichtungen.

#### Eckpunkte des Programms

- p[ART]-Partnerschaften haben keinen vorgegebenen thematischen Fokus. Die PartnerInnen entwickeln selbst ihr „maßgeschneidertes“, den eigenen Anliegen und Bedürfnissen entsprechendes Arbeitsprogramm.

- Die Eingangsphase inkludiert die Auseinandersetzung mit der Fragestellung, was man voneinander erwartet, einen Perspektivenwechsel auf die Sichtweise des jeweils anderen und in Folge die gemeinsame Entwicklung von Aktivitäten.

- Alle drei SchulpartnerInnen (SchülerInnen, LehrerInnen, Eltern), sowie die gesamte Kultureinrichtung sollen berücksichtigt werden, die Partnerschaft soll auf allen Ebenen der Einrichtungen thematisiert und mitgetragen werden. Die Einbindung von KulturvermittlerInnen wird empfohlen.

- Die Inhalte der Zusammenarbeit sollen den Interessen der teilnehmenden Kinder und Jugendlichen entgegenkommen und einen Bezug zu ihrer Lebenswelt herstellen.

p[ART] versteht sich als mehrjähriges Programm und will über die zehn konkreten Partnerschaften und neun bereits laufende Pilotpartnerschaften hinausgehend Netzwerkarbeit leisten, die Diskussion und den Austausch zwischen Schulen und Kultureinrichtungen lebendig erhalten und weiter ausbauen.

---

*Doris Erhard ist Ansprechperson für p[ART] bei KulturKontakt Austria. Studium der Kunstgeschichte, Tätigkeiten im Zusammenhang mit Kunst in sozialen Kontexten, seit 2004 bei KulturKontakt Austria im Rahmen von div. Kulturvermittlungsprojekten tätig.*

**„Lasst die Körper sprechen“****Die Partnerschaft zwischen Tanz Atelier Wien und dem Bundesinstitut für Gehörlosenbildung (BIG)***Von Katrin Grubelnik und Marianne Tasler*

Hörbeeinträchtigung beinhaltet meist eine Kommunikationsbeeinträchtigung. Oft wird diese von gehörlosen SchülerInnen auf zwei Arten kanalisiert: Manche ziehen sich in sich zurück und haben Schwierigkeiten, ein angemessenes Selbstwertgefühl und Selbstbewusstsein zu entwickeln. Andere versuchen das, was sie verbal nicht ausdrücken können, umso vehementer nonverbal zu kommunizieren und neigen zu Aggressionen gegen sich und andere.

Tanz als nonverbale Ausdrucksform ist ein Medium, in dem die Kommunikationsbeeinträchtigung überwunden werden kann. Beim Tanzen ist weder Hören noch Sprechen wichtig. Wichtig sind Empfindungen und der Ausdruck dieser Empfindungen über den Körper. Im Tanz sind Gehörlose nicht beeinträchtigt. Sie können sich im Tanz ohne Defizite ausdrücken und dadurch auch mehr Selbstbewusstsein entwickeln, um ihre Lage zu meistern.

Die Teilnahme am Programm p[ART] gibt den SchülerInnen die Möglichkeit, Tanz über einen längeren Zeitraum in ihre Ausbildung und Lebenswelt zu integrieren und sich neue Ausdrucksformen zu erschließen. Die TänzerInnen des Tanz Atelier Wien lernen durch den intensiven Umgang mit Gehörlosen eine neue Welt und andere Formen der Wahrnehmung und der Kommunikation kennen. Dies kann ihren künstlerischen wie menschlichen Horizont nur erweitern.

In einer ersten Phase werden sich die PartnerInnen darauf konzentrieren, sich jeweils mit dem Gegenüber vertraut zu machen, die unterschiedlichen Arten der Wahrnehmung und des Ausdrucks zu thematisieren. Im Zuge der Teilnahme

an p[ART] soll eine Partnerschaft aufgebaut werden, die ihrem Namen gerecht wird und in der SchülerInnen, TänzerInnen, LehrerInnen und auch Eltern gleichberechtigt zusammenarbeiten. Das Format eines Tanz-Labors eignet sich dazu in besonderem Maße. In der Arbeit mit den SchülerInnen geht es nicht vorrangig darum, Tanzschritte und Choreographien einzustudieren: vielmehr sind ausprobieren, experimentieren, improvisieren und kommunizieren ein wichtiger Teil der Arbeit. Die Spielregeln in einem derartigen Tanz-Labor sind einfach:

Choose Your Theme!  
Bring Your Material!  
Create Your Piece!

Den SchülerInnen wird ein großes Maß an künstlerischer Eigenverantwortung übertragen. Entscheidungen eigenständig zu treffen erfordert Mut, kann zu einem kreativen Schlüsselerlebnis führen und das künstlerische wie allgemeine Selbstbewusstsein der jungen Menschen stärken. Zentral ist dabei die Rolle der LehrerInnen, die eine konstante Kommunikation zwischen allen Beteiligten durch begleitende ÖGS<sup>1</sup>-Übersetzung ermöglichen. Zudem werden die SchülerInnen durch die aktive Teilnahme der LehrerInnen ein Stück weit motiviert und möglichen Schwellenängsten begegnet.

Den LehrerInnen bietet die Partnerschaft zwischen dem Bundesinstitut für Gehörlosenbildung und dem Tanz Atelier Wien die Möglichkeit, ihr pädagogisches Spektrum zu erweitern, ihre SchülerInnen aus einem anderen Blickwinkel wahrzunehmen und ihre erzieherische Aufgabe in einen neuen Kontext zu setzen.

Die Mitglieder des Tanz Atelier Wien können durch diese Interaktion ihr pädagogisches Potenzial ausbauen. Die Arbeit mit Gehörlosen wird ihren künstlerischen Horizont erweitern und sie eine neue Körperwahrnehmung lehren.

---

*Katrin Grubelnik ist die Projekt-Koordinatorin des Tanz Atelier Wien. Sie hat Kulturwirtschaft an der Universität Passau studiert. Ihr primäres Interesse gilt der Vernetzung von Kultur mit immer neuen Bevölkerungsgruppen.*

*Marianne Tasler unterrichtet seit 25 Jahren am BIG. Sie versucht im Unterricht kreative Ausdrucksmöglichkeiten zu vermitteln. Theaterstücke, Keramiktage, Malprojekte wurden schon durchgeführt. Die Partnerschaft mit dem Tanzatelier bietet wieder neue Ansätze.*

Informationen:

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

p[ART]/Download des Programms unter [www.kulturkontakt.or.at/part](http://www.kulturkontakt.or.at/part)

Kontakt: Doris Erhard | [doris.erhard@kulturkontakt.or.at](mailto:doris.erhard@kulturkontakt.or.at) | Tel.: 01 523 87 65-57 | [www.kulturkontakt.or.at](http://www.kulturkontakt.or.at)

<sup>1</sup> ÖGS: Österreichische Gebärdensprache

# international

## Teatre în România – Theater in Rumänien

Von Karin Theiss

### Ausgangspunkte

Ich schreibe über Theater und Tanz in Rumänien. Ich war letzten Herbst für zweieinhalb Monate dort. Anlass waren die familiären Herkunftswurzeln und Neugierde. Notwendig und gewollt war zu arbeiten. Das versprach spannend zu werden. Kontakte suchen und finden war angesagt. Hilfe kam z. B. von Andrea Dörres (Das Andere Theater), Barbara Stüwe-Eßl (IGFT), durch die European Off Network-Mailingliste und vor Ort erhielt ich von vielen Menschen großes Interesse und Unterstützung. Die vorangegangenen rumänischen Theater-Anmailungen waren – typisch rumänisch? – wenig ergiebig.

Angefragt von Barbara Stüwe-Eßl, ob ich darüber einen Bericht schreiben möchte: möchte ich. Nun also der Bericht. Er wird sein Theateraugenmerk auf feste Häuser und ein wenig Theatertradition – dabei hauptsächlich auf die deutsche – im Land halten. Es stellte sich – wenig überraschend? – heraus, dass eine freie Szene in Rumänien quasi inexistent ist.

### Deutsches Theater in Rumänien – Geschichte und Status quo

Rumänien ist ein Land mit jeder Menge Minderheiten, 19(!) anerkannte, darunter mehrere deutsche. In Siebenbürgen (liegt ziemlich genau in der Mitte von Rumänien) heißen die Siebenbürger Sachsen/SächsInnen. Diese gründeten in Hermannstadt im 18. Jhdt. ein erstes Theater bzw. das er-

ste in ganz Südosteuropa. Das ist dann insgesamt viermal abgebrannt. Das letzte Mal gegen Ende des 2. Weltkrieges, was sich zu diesem Zeitpunkt günstig traf, da sowieso gerade zwischenzeitliches Ende mit deutschem Theater im ganzen Land war. 1946 wurde es wieder an einem neuen Ort (in altem Kinosaal) installiert. Und hieß ab da: Teatrul National Radu Stanca Sibiu / Radu Stanca – Hermannstädter Nationaltheater. Theater passierte ab da pe romaneste/auf rumänisch. 1956 – auf Initiative von SchauspielerInnen – wird eine neue Deutsche Abteilung gegründet. Die Revolution 1989 macht vor dem Radu Stanca nicht halt. Es gerät auch in die Schusslinie. Alle Ateliers und der Fundus brennen ab. Dann wandert die deutschsprachige Bevölkerung ab. Das heißt: die ZuschauerInnen und das Ensemble. Manchmal waren nur mehr drei SchauspielerInnen am Haus, die jedoch den Mut zum Durchhalten behielten. Und: die deutsche Abteilung ist heute noch existent, u. a. durch Hilfe von Institutionen aus bundesdeutschen Landen.

Anna Neamtu, Dramaturgin der Deutschen Abteilung, sagt: das Radu Stanca ist ein Nationaltheater und untersteht dem Ministerium direkt. Das heißt, es hat 20 % mehr Geld als die Stadttheater. Außerdem sagt Anna Neamtu: das Radu Stanca hat HausregisseurInnen und lädt sich immer wieder GastregisseurInnen aus Rumänien und Europa ein. Deutschsprachige RegisseurInnen vor Ort gibt es nicht. Das Theater ist technisch gut ausgestattet. Manche Dinge sind nicht möglich, weil es – eben – ein altes Kino ist. Anna Neamtu sagt: für Vorstellungen der deutschen Abteilung wird der ZuschauerInnen-

*Beim ersten Stück fiel mir manches auf,  
das zweite gefiel mir.*

raum – da weniger Publikum – auf die Bühne gehievt und die Deutsche-Abteilungs-Bühne ist kleiner. Die Vorstellungen der deutschen Abteilung werden immer übersetzt, entweder mit Übertiteln oder Kopfhörer mit Synchronübersetzung. Anna Neamtu sagt auch: das Radu Stanca organisiert das Festivalul International de Teatru de la Sibiu. Auf dem Festival werden Sprechtheater, Tanz, Musik, Straßentheater und Feuershows gezeigt, eine Börse ist im Festival integriert.

Rumänien hat außerdem noch zwei andere deutschsprachige Theater. Erstens in Timisoara/Temeswar (Banat, westliches Rumänien) das Deutsche Staatstheater. Das hat auch Geschichte: Mitte des 18. Jhdt. wird es als Deutsches Theater gegründet. 1899 hört diese Kontinuität auf und 1921 wird wieder Theater gespielt. Nach dem 2. Weltkrieg – 1953 – wird eine deutsche Abteilung installiert und 1955 – per kommunistischem Staatsbeschluss – als Deutsches Staatstheater selbständig. Es ist das erste von einem Staat außerhalb des deutschen Sprachraums unterhaltene Theater und feierte im November 2008 sein 55-jähriges Bestehen.

Zweites anderes deutschsprachiges Theater ist das Teatrul Gong für Kinder und Jugendliche in Hermannstadt/Sibiu. Seit den 50er Jahren hat es eine deutsche Abteilung und war das erste deutsche Puppentheater im Land. Puppentheater wurde im Kommunismus in sämtlichen ex-europäisch-kommunistischen Ländern sehr gepflegt. Lilli Kalmar-Kraus, Verantwortliche der Deutschen Abteilung am Teatrul Gong, sagt: dass erkannt wurde, wie wertvoll Puppentheater ist, um Kinder anzusprechen und ihnen zu begegnen. Es gab und gibt in den ehemaligen kommunistischen Ländern staatliche Ausbildungen für Puppentheater. Dieses hat ganz schön viele verschiedene Formen, und das in staat- und städtischen Häusern. Heute fühlt sich das Teatrul Gong nicht nur für Puppentheater zuständig, sondern auch für Sprechtheater, Mischformen der darstellenden Kunst, Jugendtheater und kleine, nicht nur theatrale Festivals.

Die Kartenpreise am Radu Stanca und im Teatrul Gong sind sehr niedrig. Niedrig jenseits des abschlägigen Verhält-

nisses. Eine Vollpreiskarte kostet 3 Euro, eine ermäßigte Karte 1,50 Euro. Anna Neamtu sagt: das ist Kulturpolitik. Adrian Tibu, zum herbstlichen Zeitpunkt Öffentlichkeitsmann des Teatrul Gong, sagt: dass zu kommunistischen Zeiten der Besuch kultureller Veranstaltungen nichts kostete und es noch keine ausreichende Bevölkerungsmoral gibt, für Kunst zu zahlen.

#### **Deutsches Theater in Rumänien und seine Entwicklungsverortung aus meinem Kontext**

Ich besuchte ein paar Vorstellungen der deutschen Theaterabteilungen in Hermannstadt/Sibiu. Am Radu Stanca sah ich *Das kalte Kind* von Marius von Mayenburg und eine theatrale Adaption von Aki Kaurismäki's Film *I hired a contract killer*. Beim ersten Stück fiel mir manches auf, das zweite gefiel mir. Was mir auffiel war einerseits die Sprache. Dafür bitte ich die nächste Überschrift abzuwarten. Andererseits fiel mir die Inszenierung auf, die nach meinem Befinden jede Menge Bemühungen unter dem Schlagwort „Hauptsache neu und provozieren“ beinhaltete.

Georg Peetz, Schauspieler aus bundesdeutschen Landen und zumindest bis vor kurzem am Deutschen Staatstheater in Timisoara/Temeswar engagiert, sagt: die hiesige Theaterszene hole die mitteleuropäische Theaterentwicklung der letzten zwanzig Jahre im Schnelldurchlauf nach. Dabei spielt „Neues“ eine größere Rolle, als die Beantwortung der Frage nach dem Warum. Georg Peetz sagt auch: es gibt eine andere Form um Theater zu erarbeiten. Georg Peetz erlebt diese am Deutschen Staatstheater autoritärer als er es aus Deutschland kennt. Und er glaubt, das ist der nachwirkende Kommunismus.

Im Teatrul Gong sah ich *Der glückliche Prinz*, eine dramatisierte Version nach Oscar Wilde für Kinder. Es gab schöne Bilder, ansonsten fand ich es langweilig. Georg Peetz – er hat Theater für junges Publikum in Rumänien gemacht – auch hier: er würde einerseits die „bespielten“ Themen nicht aussuchen und sie andererseits so nicht aufbereiten.



Und wer besucht die deutschsprachigen Vorstellungen der abgewanderten deutschsprachigen Bevölkerung? In der Hauptsache RumänInnen, die die deutschen Abteilungen verschiedener Schulen besuchen und besuchten.

### **Deutschsprachige Schauspielausbildung in Rumänien**

Während des Kommunismus gab es keine deutschsprachige Schauspielausbildung in Rumänien. Heute gibt es eine Ausbildung in Timisoara/Temeswar. Georg Peetz sagt: er hat selber dort zwei Jahre unterrichtet, und sie als sehr lückenhaft erlebt, da die Unterrichtsmoral der Lehrenden sehr spontan sei. Einige gehen zur deutschsprachigen Schauspielausbildung nach Deutschland, Österreich oder in die Schweiz.

Wie schon erwähnt: die deutsche Sprache auf der Bühne. Die deutschen SiebenbürgerInnen haben ihren eigenen deutschen Akzent. Und es schaut so aus, als lernen die, die dorthin Deutsch lernen, diesen mit. Das ist für österreichische Theaterohren ungewohnt. Und manchmal kommt der Verdacht auf, dass einige SchauspielerInnen Deutsch spät(er) in ihrem Leben gelernt haben. Zum Beispiel dann, wenn eine sprachliche Barriere spürbar wird, die auf Kosten der spielenden Unmittelbarkeit geht.

### **Andere, nicht rumänischsprachige oder -schwerpunktige Theater in Rumänien – eine unvollständige Aufzählung**

Ungarisches Sprechtheater Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely“ Timisoara/Temeswar  
Ungarisches Opernhaus in Cluj-Napoca/Klausenburg  
Jüdisches Theater in Bucuresti/Bukarest

### **Freies Theater und Tanz in Rumänien**

Freie Theater gibt es, wie schon erwähnt, wenig. Die Bedingungen sind noch schwieriger als hierzulande. Es gibt wenig Geld und das ausschließlich für Vereine, also nicht für Einzelpersonen. Freies Theater in Rumänien hat eine kleine, kurze Tradition. Seit einigen Jahren jedoch gibt es im Herbst in Cluj-Napoca/Klausenburg das man-in-fest-Festival für innovatives zeitgenössisches Theater, welches auch eifrig international einlädt.

Georg Peetz sagt hier: er kennt eine freie Gruppe in Timisoara/Temeswar, die gute Arbeiten macht.

Eveline Koberg, die 2009 das Tanzfestival im Theater bei den Minoriten in Graz mit Schwerpunkt Rumänien organisierte, sagt: dass Kontakte zu bekommen und Antworten zu erhalten schwierig war. Die Produktionen, die nach Graz kamen, sind nicht wirklich zeitgenössischer Tanz. Es sind Performances von und mit Menschen, die alle in Bukarest arbeiten. Eveline Koberg sagt: dass Rumänien anscheinend keine klassische Tanztradition hat, wie Eveline Koberg sie aus anderen ehemals kommunistischen Ländern kennt.

Es sieht so aus, als hätte jede Uni ihr eigenes Universitätskulturzentrum und damit viele Tanzgruppen. Dort werden vorrangig Formen wie Musical oder Jazztanz gepflegt, nicht jedoch zeitgenössischer Tanz oder Tanztheater. Die Universitätskulturzentren organisieren auch Festivals wie etwa das Festival Dans Sibiu.

### **Ich spiele in Rumänien**

Ich habe mein Stück gespielt (*Ein schönes Konzärt*, Clowntheater für Erwachsene und Kinder). Es hat gut funktioniert. Ich rede wenig. Das bisschen habe ich übersetzt. Ich singe ein Lied auf Deutsch. Ich habe anscheinend etwas gemacht, dass sie dort so noch nicht kennen (in Österreich fällt es auch nicht durchgängig unter „üblich“). Es gibt nicht so viele Angebote wie hier. Ich habe unterschiedliche Erfahrungen dort und hier gemacht. An einer Stelle im Stück bin ich laut. In Österreich schrecken sich manche Kleinere. In Rumänien klein oder kleiner oder nicht klein: es wird als großer Spaß erlebt. In Rumänien ist die Vorstellungen mit den Eltern eher laut. In Österreich sind die Vorstellungen mit Eltern eher ruhig. In Rumänien ist die Vorstellung mit LehrerInnen und KindergärtnerInnen eher ruhig. In Österreich sind sie eher laut.

**Und:** Ich fahre wieder nach Rumänien. Dieses Jahr. Denn es hat mir gefallen!

---

*Karin Theiss ist 1970 geboren und nachdem sie ihren ersten Traumberuf Sozialarbeiterin verwirklicht hat, entdeckte sie die Clownerie und das Feuer war entfacht. Singt auch und das schon länger und unterrichtet außerdem Clownerie.*

*www.rossa.at*

# East is the direction

## Berichte vom IETM-Treffen in Bratislava

Von 23.-26. April fand das erste Halbjahrestreffen des IETM in Bratislava – quasi um die Ecke von Wien – statt, aber lt. IETM „... in Slovakia, for the first time in this remote and unexplored part of Europe ...“ ([www.ietm.org](http://www.ietm.org)). Dieses Treffen stand im Zeichen des Europäischen Jahres der Kreativität und Innovation: *What is culture without education? What is education without culture?* Justin Poole und Eri Bakali waren dort und berichten im Folgenden von ihren Eindrücken.

Das Herbsttreffen wird von 8.-11. Oktober 2009 in Wilna/Litauen stattfinden, denn: „East is the direction. East, which became very sexy two decades ago, right after the Berlin Wall came down. East, which started losing its glamour as the iron curtain sank into history. [...] The meeting in Vilnius will deal with Eastern promises on one hand and Western expectations on the other.“ ([www.ietm.org](http://www.ietm.org))

## Das IETM Treffen in Bratislava und der Traum von Avignon

Von Eri Bakali

Ich hab einen Traum: zum Theaterfestival nach Avignon zu fahren, als Gast oder als Teilnehmerin, wie auch immer!!! Vor zwei Wochen lese ich meine Mails und muss mit großem Erstaunen feststellen, dass ich direkt aus Avignon, das heißt vom Festival, angeschrieben wurde. Nicht dass sie die geringste Ahnung haben, wer ich bin, aber ich stehe auf ihrer Mailingliste. Nach kurzer Rekonstruktion war klar, dass sie meine Adresse von der IETM TeilnehmerInnenliste bekommen haben.

Also von Anfang an: Ende April fand das halbjährliche Treffen vom „International Network For Contemporary Performing Arts“ in Bratislava statt. In einer sehr entspannten Atmosphäre haben Leute aus aller Welt (inzwischen auch aus Australien und afrikanischen Ländern) sich selbst und ihre Arbeit bzw. Funktion vorgestellt. Es war deutlich, dass einige von ihnen sich schon länger kannten und auf dieses Wiedersehen freuten. Erwähnenswert ist das neue Profil der Organisation. Lange Zeit waren die Mitglieder hauptsächlich VeranstalterInnen, OrganisatorInnen und künstlerische LeiterInnen, in den letzten Jahren haben sich viele KünstlerInnen dazu gesellt.

Also, erster Punkt: Kontinuierliche Anwesenheit und Teilnahme sind wichtig.

Während des Meetings hat der europäische Kulturreferent der Slowakei eine wichtige Rolle gespielt. Er hat die Begrüßungsrede im Kultusministerium gehalten und nahm in den nächsten Tagen bei verschiedenen Sitzungen und Arbeits-

gruppen teil. Seine Präsentation der Stimmung des Europa-parlaments gegenüber Kunst und Kultur und der Tendenz der EU, diesem Bereich immer mehr Relevanz zuzusprechen, war verblüffend optimistisch. Wenn sein Bericht wahr ist, dann sind KünstlerInnen nicht nur die kulturelle sondern auch die politische und wirtschaftliche Zukunft. In Zeiten der Krise, wo die Logik der Systeme keineswegs die gewünschte Effizienz zu garantieren scheint, sind Fantasie und Kreativität gefragt. Da die Kreativität auf dem Feld der Kunst erprobt wird, wären die Zusammenarbeit mit den KünstlerInnen und die mögliche Übernahme ihrer Modelle eine sehr sinnvolle, spartenübergreifende Option. Dieses Thema wurde am nächsten Tag erneut aufgegriffen und diskutiert. Die Kampfansage mancher KünstlerInnen gegen das Effizienzdenken wirkte dynamisierend.

Zweiter Punkt: Für KünstlerInnen ergibt sich so die Gelegenheit, in dieser erwarteten politischen und ökonomischen Neuorientierung der EU ihre Berufspraxis besser zu positionieren und die Relevanz ihrer Arbeit nach außen zu kommunizieren.

Gleichwohl hatte dieses Treffen auch einen Schwerpunkt: Kunst und Bildung. Natürlich waren sich alle TeilnehmerInnen einig, dass eine Reform der Bildungssysteme nur mit der Einbeziehung von den diversen kunstpädagogischen Ausrichtungen gelingen kann: „Arts and Culture can't save the world – but they can give education a meaning“ oder „Educating Artists“ oder „Education of audiences – a Myth

## Cultural Diversity and Art Education Take Center Stage at the IETM Plenary Meeting in Bratislava

By Justin Poole

or a missed opportunity?“ hießen z. B. verschiedene Arbeitsgruppen. Für Österreich hat Michael Wimmer vom Wiener Institut Educult diese Positionen souverän vertreten.

Da ich meinen Aufenthalt in Bratislava unterbrechen musste, habe ich zwei interessante Arbeitsgruppen (zumindest dem Titel nach) versäumt: „Supporting creativity and creation: Our recommendations to the EU and the member states“ und „Creative School of lobbying – Successful models of lobbying on a national and European level“. Die Präsentationen der EU Kulturplattformen: „Access to Culture“ und „Potential of Cultural and Creative Industries“ zusammen mit der „Rainbow Platform“ scheinen die Worte des slowakischen Kulturreferenten zu untermauern.

Dritter Punkt: IETM hat schnell und präzise auf die Lissabon Agenda reagiert. Und trotzdem stellt sich dieselbe Frage: Wird diese Theorie jemals Praxis?

Bratislava hat sich während des Treffens von seiner besten Seite gezeigt. Die Abende waren voll mit teilweise parallelen Aufführungen von slowakischen Gruppen, die meisten wurden in den verschiedenen Räumen des neuen Nationaltheaters gezeigt.

Vierter Punkt: eine Stadt kann so ein Treffen als Chance ergreifen, um ihre lokale Szene sichtbar zu machen.

Fazit: Eine solche Teilnahme ist interessant wie auch kostspielig (Mitgliedschaft, Registrierung, Reisekosten ...). Die Diskussionen und Auseinandersetzungen sowie das Networking sind intensiv und gegebenenfalls konstruktiv. Die großen Fragen, wie z. B. braucht die Kunst so viele VermittlerInnen oder wie kann das Geld für alle reichen, bleiben natürlich unbeantwortet. Da geht auch kein großer Traum in Erfüllung, aber Kontakte sind gut. Man kommt auf jeden Fall mit neuen Informationen und mit vielen Visitenkarten nach Hause. Eine davon in meiner Tasche ist die des russischen Musikers Fedor Vekalov. Er und seine Kollegen haben eine KünstlerInnen-Plattform als Pendant zu You Tube kreiert: [www.yartloom.com](http://www.yartloom.com). Vielleicht interessiert Sie das ...

---

*Eri Bakali ist SchauspielerIn, Ensemblemitglied von das-kunst und Vorstandsmitglied der IG Freie Theaterarbeit*

I was one of the few U.S. citizens at this year's IETM meeting and I found the meeting of so many cultural perspectives on theatre, performance, and dance to be a fascinating opportunity to consider issues of cross-cultural collaboration and arts education in an intensified arena.

The meeting happened over the course of three days, 23-26 April. The opening ceremony consisted of speeches by important cultural officials and politicians from Slovakia who repeatedly mentioned their gratitude to IETM for holding such a “prestigious event” in the city. It was during this time that I started to hear about members' artistic undertakings and began to be inspired by the grandeur of their artistic visions. For example, one young Hungarian choreographer told me of his plan to perform a dance piece on a floating venue that would move on the Danube through Vienna, Bratislava, and Budapest. The following day commenced with a compelling discussion on art and education, the overarching topic for this year's conference. This plenary session was delivered by Zora Jaurova (Artistic Director of the 2013 European Capital of Culture in Kosice), Caroline Mierop (Director of La Cambre National School of Arts in Brussels), Ivan Miklos (Former Minister of Finance for Slovakia), and Vladimir Sucha (the initiator of the “creative agenda” in the framework of EU policies). Together, these influential cultural administrators/directors provided a wide array of opinions on the issues. Although Caroline Mierop asserted that art should not be viewed in terms of its utility, she also argued that methods of art education should be applied to the education system as a whole. The education system as a whole can only improve by adopting a more fluid philosophy, which values the mistakes learned from failure. Vladimir Sucha argued that art is so important precisely because of its educational utility. He asserted that art creates flexible, critical minds, which allow people to form resistance towards governmental authorities who seek to destroy freedoms. He stated, “If our minds are resistant enough, we could never be eaten by people who try to turn democracy into totalitarian regimes.” I am sure that IETM members will be discussing this plenary session and the issues that it raised in casual conversations and in more formal methods of communication for quite some time.

The days that followed brought small working groups, performances (many that were selected from the best Slovakian performances of the past year), countless more compelling

interactions throughout the day and at the “late night meeting point,” and a final costume-party dinner cruise on the Danube where each IETM participant dressed in the clothes of their particular nation.

In terms of structured dialogue, the small working groups provided opportune moments for the focused exchange of ideas. On the second day of the conference, I attended a working group on EU cultural programs and a brainstorming session. The brainstorming session was particularly interesting because it fostered understanding of up and coming projects and provided networking opportunities. Various educational and artistic projects in development were explained by their creators and the floor was opened for questions and suggestions. Each time a project in development was explained to the audience, there was inevitably someone in the room who knew other artists who were doing similar work or who might be able to assist the presenters in further brainstorming or implementation processes.

One of the presumed benefits of a conference like IETM is to find international collaborators for co-productions. Such productions are desirable because they are highly fundable. The EU, for example, only funds projects that project a large enough “European dimension” with at least three representative nations involved. The act of looking for international collaborators has often been criticized. Critics argue that collaborators for these types of co-productions are selected based on the nationalities of the participants and not based on a unique and promising meld of artistic sensibilities. This could damage the art’s integrity. If the search for international collaborators for the purpose of increasing a project’s fundability was the main reason for attending the festival, this was not apparent. Most artists and producers said that they were attending IETM to be reminded that they are part of a larger international network of artists with similar ideologies and goals.

During the conference members exchanged ideas (and business cards) with artists and administrators at various career levels. Young artists were able to have casual conversations about art, education, and culture with the power-players of European theatre, performance, and dance. It is not likely that these brief introductions will immediately yield highly visible results in the form of concrete projects. Often collaborations do not occur after such fleeting introductory moments but after much exposure to artists, administrators, and their philosophies and work. This is one of the main reasons why it is best to attend IETM meetings on a regular basis and why attending these meetings can be highly addictive. Contacts are likely to solidify and to yield the possibility of co-productions after many meetings and many conversations, which begin at

the conference but continue the following weeks, months, and years. Rather than focus on creating co-productions this IETM conference seemed to stress the importance of artistic dialogue, which can be continued between the participants and their colleagues back home. For example, after witnessing two Slovakian theatre productions, one presented with English subtitles and the other with simultaneous English translation, I met some British colleagues at the late night meeting point. Together we had an interesting discussion about the difficulty of making a piece of theatre that is meant for a local audience relevant to an international audience. The nature of theatre’s locality is particularly poignant in this era of co-productions resulting from Europeanization and globalization.

Although methods of communication have been forever altered by the availability of chatrooms, email, Facebook, and Twitter, face-to-face human interaction is still necessary to foster strong working relationships among artists, especially among artists who come from diverse cultural backgrounds. IETM is one of the many forums that rely on human interaction and that can help artists form ongoing dialogue regarding artistic trends in the national, European, and international scenes. Because I am conducting my doctoral research on Austrian performance, I was asked many questions about the current state of Austrian performance. Having only recently begun my research in Austria, I felt uncomfortable answering the myriads of questions that were posed. However, I was happy to correct some common misconceptions, such as the tendency for the artists at the conference to link the Austrian performance scene exclusively with old museum-like buildings, horse-drawn carriages, Alpine scenery, and Lederhosen. Perhaps at the next IETM meeting, Austria will have a stronger presence. A greater number of Austrian attendees will inevitably raise awareness of Austria’s unique scene as it helps Austrian artists continue to expand their own conceptions of theatre, performance, and dance.

---

*Justin Poole is a Doctoral Candidate in Theatre and Performance Studies at the University of Maryland (US). He holds an MA in Theatre Arts from Villanova University and a BA in Communications from Eastern University. He is a professional actor and the artistic director of an independent theatre company in Philadelphia called Cross Cultural Theatre Initiative and has recently received the Ernst Mach Stipendium to conduct ethnographic dissertation research on issues of cultural identity in Vienna’s contemporary performance scene.*

# debatte

## Farwell ... and dance.

Vor acht Jahren wurde der Traum vieler KünstlerInnen von einem eigenen Ort für Tanz und Performance in Form des Tanzquartiers Wien Wirklichkeit. Als erste künstlerische Leiterin hat Sigrid Gareis das Haus nicht nur klar positioniert, sondern international auch sehr gut verankert. Ende Juni ging ihre Intendanz zu Ende. Für die *gift* luden wir im Tanz- und Performancebereich Arbeitende und Interessierte ein, kurze Statements zur Aera Gareis zu verfassen. Hier sind die Ergebnisse:

### Rückblick, Zorn und Hoffnung

Es gibt unterschiedliche Filter, die Arbeit und den Abgang von Sigrid Gareis zu bewerten. Ganz persönlich kann ich sagen, dass die Auseinandersetzung mit den Impulsen des Tanzquartiers – und das schließt das gesamte Team mit ein – mir in den letzten Jahren erlaubt hat mich zu verändern. Es hat mir geholfen, präziser zu werden in meinen Ausdrucksmitteln, es hat Einfluss genommen auf die Art und die Qualität meiner beruflichen Entwicklung. Es hat mein Bewusstsein geschärft für Sprache, aber insbesondere auch für die Sprachen meines Ausdrucks generell, das heißt medienübergreifend. Ich habe am Haus interessante PraktikerInnen und TheoretikerInnen kennen gelernt. Das TQW hat aber auch zugelassen, dass ich selber Impulse setze. Sei es durch Performances, die dort aufgeführt wurden oder Labors, die ich mitgestaltet habe.

Ich habe die Begegnung mit neuen Diskursen weitgehend genossen, aber auch kritisch betrachtet. Das Haus war ein Stück Lebensraum für mich und hat mich nähren können, war oftmals Anstoß und Reibfläche gleichzeitig. Das TQW hat in der Ägide Gareis durchwegs ausgewogen programmiert in Bezug auf die Anteile an lokalen und internationalen KünstlerInnen. Es wurde auch ein Schlüssel entwickelt, der ein relativ großzügig dimensioniertes, transparentes und bis auf Ausnahmefälle ausgewogenes Finanz-

gebaren in der Honorierung von Auftritten gewährleistete. (Die neue Direktion könnte sich schwer tun, sich an diesem Maßstab zu messen.)

Ich fand, dass etwa im Bereich von Tanz/Performance und neuen Medien das TQW tendenziell eine rückständige Linie vertreten hat, und sich niemals so systematisch progressiv und konsequent verhalten hat, wie ich mir das wünschte. Auch im Bezug auf Studio-Öffnungszeiten sind meine Anregungen nicht berücksichtigt worden. Ich habe jedoch intern nicht mit Kritik zurückgehalten und obwohl wir uns in einigen Punkten nie einig werden konnten, wurden diese Dispute geführt und auch öfter neu betrachtet. Dass ich mit manchen Vorschlägen gar nicht landen konnte war frustrierend. Trotzdem nehme ich eine mehrheitlich positive Erinnerung mit an diese Zeit unter der Leitung von Sigrid Gareis. Ich habe in Wien Anregungen bekommen, die vorher in dieser Form nicht vorhanden waren und meine Sehnsucht nach Weiterentwicklung hat sich erfüllt. Dass das für andere ExponentInnen der Szene nicht so war, war mir stets bewusst und ich habe das sehr bedauert.

An dieser Stelle möchte ich unbedingt auf die politischen Bedingungen des Wirkens von Sigrid Gareis und ihres Abganges zu sprechen kommen: In einer personalisierten Weise wie sie für reaktionäre Politiken und PolitikerInnen leider als typisch

bezeichnet werden muss, wurde seitens eines Teiles der Szene von Anbeginn ihrer Funktionsperiode die Direktorin verantwortlich gemacht für die politische Entscheidung der Stadt, ein hierarchisiertes Intendantenmodell einzusetzen – und nicht das partizipativ angedachte Kollektivmodell, dass die Szene (damals gab es ein “wir”) als langjährige Proponentin dieser Struktur vorgeschlagen hatte. Diese Entscheidung von Stadtrat Marboe bedeutete damals die Niederlage der freien Szene und ihres Konzeptes gegenüber der Kulturpolitik. Die Spannungen führten in der Folge zu einer deutlichen Spaltung der Szene. Deren Auswirkungen, ein höchst erbittert geführtes, kontroverses politisches Lobbying, welches auch die Wahl zweifelhafter Mittel nicht scheute, prägten die gesamte Wirkungsperiode von Gareis. Dieses Lobbying zeichnete sich durch das weitgehende Fehlen eines ästhetischen Diskurses aus – und über die Jahre makabererweise durch eine völlig einseitige Parteinahme der IG Freie Theaterarbeit – welche in einmalig unreflektierter Weise und entgegen aller ihrer Satzungen völlig einseitig und mangelhaft informiert einseitig für eine Fraktion der zerstrittenen Szene Partei ergriff.

Der Mangel an ästhetischem Diskurs war typisch für diese Auseinandersetzung. Er stand am Anfang und steht am Ende einer Politik, die es verabsäumte, differenzierte Betrachtungen anstellen zu wollen, die ihre Handlungen leider allzu sehr darauf verkürzte, die pragmatischen Interessen ihrer Klientel zu bedienen. Und damit meine ich wohl gemerkt nicht, dass diese pragmatischen Interessen keine Bedeutung hätten oder völlig unberücksichtigt hätten bleiben sollen. Jedoch greift in diesem Fall eine Politik zu kurz, die sich selbst einzig darauf reduziert, Hebel oder Brecheisen zur Umsetzung der eigenen ökonomischen Begehrlichkeit zu sein und demgegenüber außer Acht lässt, sich selbst zu befragen und auch die Diskurse der Kunst miteinzubeziehen. Dass auch da Hegemonien herrschen, die kritisch befragt und herausgefordert gehören, daran besteht kein Zweifel.

Insofern sind sowohl Abgang wie die Bedingungen der Nachbesetzung der TQW Direktion einschließlich der Kuratoriumswahl Auswüchse dieser Politik. Die Art und Weise wie hier sowohl IGFT, Kulturpolitik und Verwaltung der Stadt sich die Hände gereicht haben und demgegenüber die Impulse wesentlicher Teile der Szene abgeschmettert wurden, die ästhetisch eher in TQW Nähe angesiedelt war, ist mehr als bedenklich. Diese Vorgangsweise macht den Demokratiebe-

griff um einiges stumpfer, als er sein könnte. Mein Vertrauen in die IGFT, welche auch meine Interessen vertreten sollte, ist jedenfalls in dieser Zeit nachhaltig beschädigt worden und diese hat allenfalls ein Beispiel vorgelegt, wie Interessenvertretung nicht funktionieren sollte.

Eine neue Ära steht an. Ich hoffe auf ein neues künstlerisch-politisches Spiel in bislang unbekannter Frische und voller mit-bestimmender Akzente.

*Daniel Aschwanden  
Performer, Choreograf*

-----

**s.g. s.g.**

mit meerschweinchen  
hat alles begonnen.  
dann war ein spalt  
wir stehen am bahnhof  
nun sind wir alt  
du bist schön  
von hinten  
es ist vorbei  
goodbye!

*bert gstettner  
Tänzer, Choreograf*

-----

### **Eine hochkarätige Institution des internationalen Tanzes**

Als häufiger Gast habe ich das Programm des TQW aus erster Hand kennen gelernt. Darüber hinaus hatte ich viele Gespräche mit IntendantkollegInnen und KünstlerInnen in ganz Europa.

Die einhellige Bewertung ist, dass keiner erwartet hat, dass das TQW so sicher und zielführend aus seiner Gründungsphase in eine hochkarätige, künstlerisch und programmatisch europaweit anerkannte Institution des internatio-

nalen Tanzes gebracht werden konnte. Es ist sicherlich der Gründungsdirektorin Sigrid Gareis zu verdanken, dass das TQW heute zu den wichtigsten europäischen Institutionen des zeitgenössischen Tanzes zählt, bei KünstlerInnen wie VeranstalterInnen.

*Tilmann Broszat  
Künstlerischer Leiter / Festivalleiter SPIELART,  
München*

---

### Der Kreisel

Mein inneres Bild von Sigrid ist folgendes: ein Kreisel der sich schnell bewegt und dabei unendlich viele und spannende Ideen produziert. Sie und ihr Team haben für das TQW gewiss viel bewegt. Für die österreichische Performanceszene hat Sigrids Engagement viel bewirkt: es war ihr ein zentrales Anliegen internationale Netzwerke zu bilden und diese den KünstlerInnen zur Verfügung zu stellen. In dieser Form habe ich das bisher bei keiner anderen Institution erlebt, weder als Künstlerin noch als Mitarbeiterin. Auf privater Ebene war sie die erste, die meinen Humor verstand, egal ob ich in ihrem Büro salutierte oder verquere Löffelperformances feil bot – was haben wir gelacht! Ich vermiss Dein Lachen Sigrid!

*Iris Julian Güttler  
Assistentin Künstlerische Intendanz, Dramaturgie  
und Research im TQW (in Karenz), Bildende Künstlerin  
[www.iris-julian.com](http://www.iris-julian.com)*

---

### Acht Jahre Tanzquartier Wien, acht Jahre Intendanz Sigrid Gareis!

Als Sigrid Gareis vor neun Jahren von der Isar an die Donau zog kommentierte sie das mit den Worten: „Endlich eine Weltstadt, aber a bissel provinziell.“ Im Gepäck eine Menge Ideen

und Ziele, um aus der Wiener Tanzszene eine zu machen, die sich an der Welt und größeren Maßstäben misst. Dafür wurde sie nicht immer geschätzt. Bevorzugte sie doch von Beginn an die Zusammenarbeit mit großen Tanzgruppen und Namen, brache sie den Neuen Tanz erst richtig in die Stadt. Ein solches Haus ist halt keine runde Sache. Es ist eckig und schwer, wenn neue Ideen geboren werden, Geburten tun weh. Und es sind eben nicht generell die nahe liegenden Möglichkeiten, jene welche sexy sind, oft findet man den richtigen Partner gerade eben in der Ferne.

Gareis hat es sich schwer gemacht in all den Jahren, in denen sie dem TQW einen Namen von Welt verschaffte. Größte Namen wie Jan Fabre, William Forsythe, Jerome Bel, Meg Stuart holte sie ins TQW, und sie ermöglichte es einer breiten Masse in Workshops Tanzentwicklung, -choreographie und -praxis zu erlernen und trainieren, absolut Neues zu schaffen. Ein paar Mal ist mir persönlich klar geworden welche umwerfend gute Arbeit Gareis in Wien macht: wenn ich in irgendwelchen Tanzhäusern in Europa sitze und mir Performances junger TänzerInnen anschauete und am Ende feststellte, mensch, das hat die Gareis doch schon vor Jahren im TQW gehabt!

Mein allerhöchster Respekt und meine besten Komplimente für Sie, Frau Gareis! Sie sind Fortschritt, Sie sind Neuerung! Auch wenn Wien es heute nicht wahrhaben will, Ihr Gehen ist ein Verlust für das TQW.

*Tino Petzold, München  
Public Relations und Management,  
vor allem im Bereich der Neuen Musik.*

---

### Gruß aus Berlin

Seit Jahren gehört für mich zum Wien-Aufenthalt ein Abend im Tanzquartier, und nie wurde ich enttäuscht. Wo sonst kann man sicher sein, auf die Großen der internationalen Avantgarde zu treffen. Ein Welthaus!

*Christine Meyke  
Tanz- und Tanzquartierfan, Berlin*

# service

## Intern

### Wir begrüßen unsere neuen Mitglieder

Lars Schmid, Wien; Sun Sun Yap, Wien; Lars Skoglund (Wildlaks), Graz; Martina Seidl, Wien; Klaus Rott (Angelitiera), Wien; Elisabeth Weninger, Wr. Neustadt; Norbert Hofer (MMZ Kulturmarketing), Wien; Siegbert Pacher, Lauterach; Lukas Wiesner (Project Kimera), Breitenfurt; Inge Maria Lea Hartl (Stimmintakt), Graz; Thomas Mraz, Wien; Enisa Meindl, Bad Vöslau; Peter Michael Kellner, Wien

vor dem Fest am Nachmittag stattfinden. Wir freuen uns auf eure zahlreiche Teilnahme! Tagesordnung und Beginnzeit werden rechtzeitig im Herbst ausgesendet. Reisekosten für Mitglieder aus den Bundesländern werden übernommen.

Zum 20jährigen Bestehen der IGFT wird im Herbst eine Spezialausgabe der *gift* erscheinen: *20 Jahre freies Theater & Tanz in Österreich*. Eure Beiträge, Erinnerungen, Anregungen, Ein- und Ausblicke sind herzlich willkommen. Kontakt: a.waelzl@freietheater.at; Deadline für Beiträge: 11.09.2009.

seit 1993 im Burgenland tätig ist und in dieser Zeit eine Vielzahl von Produktionen im Genre des visuellen Theaters herausgebracht hat, mit denen sie große internationale Popularität erlangte und bisher bereits in 27 Länder auf der ganzen Welt – von Mexiko bis Korea, von Japan bis Kenia – eingeladen war, trägt mit ihrer Arbeit – unter anderem auch mit dem von ihr begründeten Festival PannOpticum in Neusiedl am See – dazu bei, das visuelle Theater und das Figurentheater, sowie ganz allgemein eine neue Form des Theaters, im Burgenland zu etablieren und einem breiten Publikum zugänglich zu machen.“

Dies ist bereits die vierte internationale Auszeichnung der Arbeit des Karin Schäfer Figuren Theaters in diesem Jahr: neben den Preisen der Publikumsjury beim Internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestival in Amberg (Deutschland) sowie dem Hauptpreis der Publikumsjury und dem Preis für das beste Autorenstück der Fachjury beim Internationalen Figurentheaterfestival in Slupsk (Polen) waren Karin Schäfer und ihr Team auch beim STELLA, dem österreichischen Theaterpreis für junges Publikum in gleich zwei Kategorien nominiert: bestes Stück und beste Musik.

Weitere Infos zum Karin Schäfer Figuren Theater  
[www.figurentheater.at](http://www.figurentheater.at)

## Aus der Szene

### Ein Grund zum Feiern!

*Ein Fest zum 20. Geburtstag der IGFT*

Die IG Freie Theaterarbeit wird heuer zwanzig Jahre alt. Das gehört gefeiert – und das wird gefeiert: Am Freitag, den 13. November 2009 laden wir alle zu einem rauschenden Fest im Dschungel Wien ein. Also: den Termin gleich fix vormerken! Details zu den vielen derzeit in Detailplanung befindlichen Programmpunkten folgen über den Newsletter.

Die **Generalversammlung** der IGFT wird ebenfalls am 13. November

### Karin Schäfer erhält Dr. Lorenz Karall-Preis 2009

Der Preis, benannt nach dem ehemaligen Burgenländischen Landeshauptmann Dr. Lorenz Karall, wird alle zwei Jahre im Burgenland vergeben. Im Mai 2009 wurde die Auszeichnung vom Präsidenten der Stiftung, Bundesminister Nikolaus Berlakovich, an die Theatermacherin Karin Schäfer überreicht, die für ihre langjährige künstlerische Tätigkeit im Burgenland ausgezeichnet wurde.

In der Begründung der Jury heißt es: „Die Künstlerin und Regisseurin, die



## Publikationen

### KUPF Organisationshandbuch

Die KUPF, Kulturplattform Oberösterreich bietet unter anderem Weiterbildung für KulturarbeiterInnen an und aktuell – zum ersten Mal gebunden und nicht mehr als Ordner – die 5. erweiterte Auflage des Handbuchs für (potentielle) KulturarbeiterInnen als Markierung „auf dem Weg zur Professionalisierung freier, autonomer Kulturarbeit“: ein umfassendes Nachschlagewerk, das auch als „Lektüre für zwischendurch“ geeignet ist. Und obwohl die „gesetzlichen Rahmenbedingungen oft von beträchtlichem Wankelmut geprägt“ sind, ist es sehr sinnvoll, die „eigenen Rechte, Pflichten und Notwendigkeiten zu kennen“. Selbst den Gewieften tut da manche Auffrischung sicher gut.

Von Vorlagen für Verträge und Honorarnoten sowie Kalkulationen mit Optimal- und Minimalbudgets inkl. der Break-Even-Punkte, über Lohnverrechnung und Dienstzettel bis hin zu Zeit- und Vorlaufplänen samt Checklisten etc. ist alles sehr praxisnah zusammengestellt und sichtlich erprobt. Die langjährige und umfassende Erfahrung der vielen verschiedenen AutorInnen wird im Abschnitt zur Finanzplanung ebenso spürbar wie in dem zum Projektmanagement, der einen guten Ein- und Überblick bietet. Büroorganisation wiederum wird sehr detailreich bis hin zu vielen höchst nützlichen Versandinformationen dargestellt. Das Kapitel zu den Förderungen hat zwar einen Oberösterreichschwerpunkt, bietet aber ebenso Bundes- und EU-Förderungstipps. Den Band 1 „Initiative Kulturarbeit in der Praxis“ schließt ein dickes Kapitel zur Frauen.Kultur. Arbeit mit vielen Kontaktadressen und Gleichbehandlungsgesetzen ab.

Band 2 zu „Rechtsfragen“ bietet grundsätzliche Fragen und Knackpunkte von Vereinsrecht über AKM bis hin zu Arbeitsrecht und Sozialversicherungsfragen im Kulturbetrieb, letzteres mit nochmaligem deutlichem Hinweis auf die ständigen, leidigen Änderungen.

Band 3 beschäftigt sich mit Kulturinitiativen als GestalterInnen ihrer Öffentlichkeit beziehungsweise mit Kulturarbeit in Entwicklung, so etwa mit Marketing für VeranstalterInnen im Sinne einer dezentralen Kulturpolitik. Brisante Fragen werden aufgelistet, z.B. nach dem wirklich ausdiskutierten Selbstverständnis oder nach den wichtigsten Bezugsgruppen. Empfohlen wird, in der Kommunikation mit der Öffentlichkeit nichts dem Zufall zu überlassen, wozu die detailreich abgehandelten Instrumente der Medienarbeit gleich wichtige Grundlagen bringen. Nach dem Spezialfall „Freie Radios“ folgt ein momentan sicher nützlicher Überblick über Dienste und Werkzeuge im www, er wird ebenso wie die vielen URLs dazu am schnellsten überholt sein. Gegen Ende des letzten Bandes mit allerlei zu Organisationsentwicklungsfragen, Motivation, Coaching etc. schlägt merklich die ursprüngliche Ordnerstruktur durch und es stellt sich die Frage, wie wird in Zukunft mit den Aktualisierungen des Organisationshandbuchs umgegangen werden? Jetzt liegt es jedenfalls in drei handlichen, feinen und sehr brauchbaren Bänden vor, die realitätsnah und sehr umsetzungsorientiert gelungen sind. (*prosa*)

die KUPF (Hg.in) (2009).  
KUPF Organisationshandbuch.  
5. erweiterte Auflage. Linz.

Band 1: Initiative Kulturarbeit in der Praxis. 23,10 Euro; Band 2: Rechtsfragen. 23,10 Euro

Band 3: Kulturinitiativen als Gestalter/Gestalterinnen ihrer Öffentlichkeit. Kulturarbeit in Entwicklung. 23,10 Euro; alle drei Bände 51,70 Euro; für KUPF-Mitglieder 40,- Euro

Zu bestellen: [www.kupf.at/publikationen](http://www.kupf.at/publikationen)

### Steirer / Moser / Matt Kulturmanagement leicht gemacht. Der kurze Weg zum Profi

Mit der überarbeiteten und erweiterten Neuauflage ihres Buches „Kulturmanagement leicht gemacht“ liefern die AutorInnen Wolfgang Steirer (Wirtschaftsprüfer und Steuerberater), Susanne Moser (Geschäftsführende Direktorin der Komischen Oper Berlin) und Gerald Matt (Direktor der Kunsthalle Wien) einen guten Überblick über die wesentlichen rechtlichen und betriebswirtschaftlichen Fragestellungen, die sich im Zusammenhang mit dem Veranstalten von Theater, Musik und Ausstellungen ergeben. Das Buch bietet damit eine gute Orientierungshilfe im Dschungel des Gesellschafts-, Sozialversicherungs-, Arbeits-, Vertrags- und Steuerrechts.

Wer haftet für die Verbindlichkeiten eines Vereins? Brauchen Kulturbetriebe eine Buchführung und ein Rechnungswesen? Welche Vertragsformen gibt es für die Beschäftigung von Mitarbeitern? Auf insgesamt 735 solcher Fragen zu den Bereichen Organisation, Management, Finanzierung, Steuern und Personalwesen erhält man gut verständliche und praxisrelevante Antworten. Der Bogen spannt sich von der Betriebs-/ Vereinsgründung über die organisatorische Leitung, Budgeterstellung, -verwaltung und -kontrolle bis hin zu Projektplanung. Ebenfalls sehr hilfreich für die Praxis sind die im Anhang zahlreich vorhandenen Vertragsmuster, Formulare, Checklisten und Service-(Web-)Adressen. Ein ausführliches Stichwortverzeichnis ermöglicht eine rasche und gezielte Suche. (*aw*)

Steirer / Moser / Matt: Kulturmanagement leicht gemacht. Der kurze Weg zum Profi 2., überarbeitete Auflage (2009)  
NWV Neuer Wissenschaftlicher Verlag  
ISBN: 978-3-7083-0550-9; 28,80 Euro

## Ausschreibungen

### European Cultural Foundation: Artistic Project Grants

Deadline: 31.07.2009

The Artistic Project Grants for cultural organisations and individual artists supports outstanding artistic projects which show vision in illuminating the issues of diversity in Europe. Average grant: 30.000 – 60.000 Euro.

More information, application, guidelines: [www.eurocult.org](http://www.eurocult.org)

### Cairo International Festival for Experimental Theatre; 10.-20.10.2009

Bewerbungsfrist: 01.08.2009

Bewerbungen bitte nur unter dem Grundsatz „Experimentelles Theater“. Die Ägyptische Seite übernimmt die Kosten für die Unterkunft, Verpflegung und Transportkosten innerhalb des Landes, Reisekosten der TeilnehmerInnen sowie die Transportkosten der notwendigen Ausrüstung sind von der Gruppe selbst zu übernehmen bzw. zu organisieren.

Bewerbungsformular, weitere Infos: Kulturabteilung der Botschaft der Arabischen Republik Ägypten  
Reichsratsstraße 11/1, 1010 Wien  
Tel: 01 405 34 09 oder 405 34 33

### EON 2010, Istanbul (April 2010): Call for performances

Deadline for application: 15.09.2009

European Performing Artists will have their third big gathering in Istanbul in the year 2010, following Italy (2007) and Austria (2005). The meeting, will bring together more than 300 art and culture representatives from around 30 countries of Europe. This third big gathering

of European artists will host the International Conference on “Communicational Intelligence” and the “Integral Move Performing Arts and Dance Festival”. We are looking for Dance, Movement, Physical theatre, Circus and Body Circus groups.

More information, registration form [www.meditatifdans.com](http://www.meditatifdans.com)

### TKI-Tiroler Kulturinitiativen/IG Kultur Tirol: TKI open 10\_communicate

Bewerbungsfrist: 23.10.2009

Die TKI lädt gemeinnützige Kulturinitiativen, Arbeitsgemeinschaften sowie KünstlerInnen ein, Kunst- und Kulturprojekte einzureichen, die sich der Thematik Kommunikation, Rede- bzw. Meinungsfreiheit und (neue) Medien lustvoll, frech, kritisch, ... annähern und sie künstlerisch bearbeiten. Für TKI open 10\_communicate! stehen insgesamt 68.500 Euro zur Verfügung.

Detaillierte Informationen zur Ausschreibung: [www.tki.at](http://www.tki.at)

### „Die Angstmacher“. Nachwuchs-Theater-Wettbewerb im Theater Drachengasse/Bar&Co (3.-22.05.09)

Einreichfrist: 01.11.2009

Das Theater Drachengasse lädt junge SchauspielerInnen und RegisseurInnen ein, Konzepte für Kurzprojekte zum Thema „Die Angstmacher“ einzureichen. Die drei spannendsten Projekte/Gruppen erhalten die Gelegenheit, drei Wochen im Theater Drachengasse zu proben und anschließend ihre Arbeit in einer Spielserie von 16 Tagen zu präsentieren. NachwuchskünstlerInnen – laut Selbstdefinition – können 20minütige Projekte zum Thema einreichen.

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

## Festivals

### ImPulsTanz 2009

16.07.-16.08.2009, Wien

Renommiertere österreichische und internationale Compagnies präsentieren ein hochkarätiges Performance-Programm, tanzbegeisterten Profis wie Amateuren wird ein vielseitiges Workshop Programm geboten. Meeting Point für alle: ImPulsTanz Lounge & ImPuls Tanz-Partys.

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

### bestOFFstyria 2.9. Das Festival der Freien Theater

08.-12.09.2009, Graz

Das Festival zeigt ausgewählte Produktionen der letzten Spielzeit, unter denen der theaterland-steiermark Preis für die beste Off-Produktion 09 vergeben wird.

[www.theaterland.at/2009](http://www.theaterland.at/2009)

### 19. SZENE BUNTE WÄHNE Theaterfestival für junges Publikum

23.09. – 04.10.2009 in NÖ & CZ

Unter dem heurigen Festivalmotto NEST – FLÜGEL – HAFEN stehen 15 Produktionen, welche das Thema Familie in verschiedenen Facetten beleuchten.

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

### Zorn! – Dramatisches Erzählen Heute. Festival zeitgenössischer Dramatik

26.09.-04.10.2009, Wien

Fünf zeitgenössische AutorInnen (Daniel Kehlmann, Franzobel, Matthias Wittekindt, Volker Schmidt, Nino Haratischwili) liefern mit ihren Texten grundverschiedene Aspekte zum Phänomen „Zorn“.

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

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

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

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

Redaktion: Xenia Kopf, Sabine Prokop, Barbara Stüwe-Eßl, Carolin Vikoler,  
Andrea Wälzl (Koordination)  
Grafisches Konzept: Ulf Harr  
Layout: Andrea Wälzl

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

freie theater



BUNDESKANZLERAMT KUNST

DU BIST

DIE 19

20 JAHRE

FREIE

THEATER