

gift

österreichische Post AG
Info.Mail Entgelt bezahlt

zeitschrift für freies theater

*Bei vielen Arbeiten, die ich sehe, vermittelt sich der Zugang
in meinen Augen nicht an das Publikum ...*

Miki Malör

... Es gibt glaube ich auch eine Ethik von Vermittlung.

Claudia Bosse

oktober/november 07

Inhalt

editorial

aktuell

- 4 Alois Hofinger (1953-2007)
- 5 Marianne Fritz (1948-2007)
- 5 Theatre director Mark Weil brutally killed
- 7 Going E-ON
- 8 me & you + something in between
- 8 Wegweiser durch den Steuerdschungel

politik

- 10 TIGA – Tanz In Ganz Austria
- 12 Tanzplan Deutschland
- 14 Land in Sicht oder Land unter?

diskurs

- 15 Was ich von dir weiß, was ich von dir höre
- 22 „Von der guten Idee allein haben die Leute nichts“
- 27 Refugien der Kreativität

debatte

- 28 Theaterkritik im Angesicht des Todes

service

- 30 Intern
- 30 News
- 32 Aus der Szene
- 33 Ausschreibungen
- 33 Festivals
- 34 Veranstaltungen
- 35 Impressum
- 36 Premieren

editorial

Liebe LeserInnen,

Aus aktuellem Anlass beginnt die *gift* diesmal – hoffentlich einmalig – unvermittelt mit drei Nachrufen: Unerwartet ist diesen Sommer in Wien der Direktor des Jugendstiltheaters, Alois Hofinger, verstorben; Kristine Tornquist bedenkt den ebenso eigenwilligen wie hochgeschätzten Kollegen mit einem Nachruf. Die fritzpunkte haben anlässlich des Todes ihrer zentralen, in Österreich einzigartigen Referenzautorin Marianne Fritz einen kurzen Text der Autorin zur Verfügung gestellt. In Usbekistan wurde am 6. September Mark Weil, Leiter des ersten und lange Zeit einzigen freien Theaters, des Ilkhom Theaters, ermordet, dessen spektakuläre Produktion *Flights of Mashrab* – konzipiert für das Festival HÖLLENFAHRT im Rahmen des Wiener Mozart Jahres 2006 – in Wien aufgeführt wurde.

Auch international, aber voll Zukunftsvisionen, folgt ein kurzer Bericht eines aktuellen European Off Network Treffens in Belgrad im Rahmen des internationalen Workshops „me & you + something in between“, von Irina Ristic initiiert und organisiert, und von Ole Georg Graf dokumentiert. Aus aktuellem Anlass vieler Problemfälle schließt eine Expertise zur Handhabung der politisch und praktisch problematischen Ausländer-Abzugsteuer von Petra Egger aus dem Steuerbüro Steirer Mika an.

In der Rubrik Politik wird das erfreulich konkrete Projekt TIGA (Tanz In Ganz Austria) von der österreichweiten Arbeitsgruppe vorgestellt und ergänzt durch einen Beitrag über das bereits implementierte Projekt Tanzplan in Deutschland.

Es folgt ein kurzer Abgesang auf die momentan in der Koalition hängenden Verhandlungen einer Novelle des Künstlersozialversicherungsfondsgesetzes mit Aussicht auf ein minimalistisches Ergebnis.

Im Diskurs verhandeln Miki Malör und Claudia Bosse vorsichtig eine Annäherung ihrer sehr unterschiedlichen konzeptionellen Ansätze im Dialog, und wir freuen uns sehr, dass das Gespräch inmitten der aktuellen Produktionen überhaupt zustande kommen konnte. Angela Heide hat es moderiert und aufgezeichnet, ebenso wie den Beitrag über das Projekt *corpus*, der aus einem Gespräch von Angela Heide mit Helmut Ploebst entstanden ist. Abgeschlossen wird die Rubrik Diskurs mit einer Dokumentation des Symposiums *Refugien der Kreativität*, das im Kontext des Festivals offlimits im August in Dortmund stattfand.

In der Debatte kritisiert Noemi Fischer die Kritik von Helmut Ploebst über Jan Fabres Produktion *Requiem für eine Metamorphose*.

Als freudige letzte Meldung, die uns kurz vor Redaktionsschluss erreichte, gratulieren wir schon heute Markus Kupferblum, dem am 24. November der Nestroypreis für die beste Off-Produktion für *Die verlassene Dido* verliehen werden wird, ein Opernvorhaben, das aufgrund von eingeschränkten Subventionen konsequent als Einpersonenrudiment realisiert wurde. Last but not least wünschen wir dem gesamten Team im neuen Koproduktionshaus brut sowie dem alten und neuen Team im Schauspielhaus einen guten Start in den verspäteten Saisonbeginn.

Zu allerletzt: Am 7. November laden wir gemeinsam mit dem TAG von 13.00-18.00 Uhr alle Interessierten nach Wien ins Depot zu einem österreichweiten Treffen ein, um gemeinsam mit uns mögliche Perspektiven im Bereich Touring, Mobilität und Vernetzung im Theaterbereich zu entwickeln. Wir freuen uns auf Ihre/eure Ideen und Ihr/euer Kommen.

Sabine Kock

aktuell

Alois Hofinger (1953-2007)

Alois Hofinger, der Direktor des Jugendstiltheaters, ist am 12. Juli 2007 gestorben.

Als unternehmungslustiger Aktionist mit kulturpolitischem Willen (und damals als Krankenpfleger bei Dr. Gross voll Widerstandsgeist) weckte Alu Hofinger Anfang der 90er das Jugendstiltheater aus seinem jahrzehntelangem Dornröschenschlaf, erfand sich die Rolle des Produzenten und des Theater(-zirkus-)direktors in der allerersten Stunde der freien Operszene. Er liebte die Oper eigentlich ganz klassisch, lebte in jedem Moment politisch und dachte in allem interdisziplinär. Nur so konnte er unter großem persönlichen Risiko und gegen alle Widerstände das Jugendstiltheater am Steinhof zu dem machen, was es jetzt ist: ein unkonventionelles Haus mit einzigartiger Atmosphäre von Egalität, Idealismus und Spontanität jenseits von allem Kleingeistigen. Weil er Hierarchien gegenüber misstrauisch war, führte er sein Theater unhierarchisch mit dem für ihn typischen Understatement ohne persönliche Eitelkeit – und jahrelang ohne jede Förderung aus öffentlicher Hand. Trotzdem (trotzig war er!) unterstützte er immer wieder freie Gruppen, die er interessant fand, auf eigene Kosten. Diese existenzbedrohende finanzielle Situation machte ihn zum Generalisten – er konnte alles, er wusste alles, er machte alles, nichts war ihm jemals zu schwer noch zu minder.

Das Jugendstiltheater am Steinhof war sein Lebenswerk, ein Privatschloss, das er mit Theater- und Gesellschaftsutopien so voll stopfte wie nur irgendwie möglich (Fast täglich formulierte er seine Ideen neu und verschickte sie „nach Wien hinunter“ – Kulturpolitiker aller Couleur wissen ein Lied davon zu singen!). Über Theatermenschen, die nicht rechts, nicht links schauten und nur an ihre Produktionen dachten, spot-

tete er. Für ihn war Theater ein Ort, an dem er nicht nur im Umgang miteinander Alternativen zu „draußen“ einforderte, sondern an dem die Kunst sich gesellschaftlich und politisch erden sollte. Im Fall Jugendstiltheater: die umgebende Psychiatrie und ihre konkrete Geschichte. Die ermordeten Kinder vom Spiegelgrund waren zuletzt seine Familie, er trug ihre Fotos bei sich, besuchte sie am Zentralfriedhof und sah sie in seinem Theater bei Nacht ihren Schabernack treiben. Denn er stand immer auf der Seite der Schwachen, aus Mitgefühl, aus trotzigem Gerechtigkeitsgefühl und Kampfgeist. Er war ein Kämpfer bis zuletzt.

Sein Traum, „ein Koproduktionshaus zu sein“ und der Kunst mehr als einen mietbaren Raum zur Verfügung stellen zu können (er träumte von guter Technik, Duschen in den Garderoben, einem Vorhang, einem Proberaum, einem funktionierenden Büro, einem fest angestellten Korrepetitor ...), ist ihm trotz seiner unermüdlichen Angebote und Bemühungen zu Lebzeiten nicht erfüllt worden. Alois Hofinger ist am 12. Juli 2007 gestorben.

Schön wäre, wenn er aus dem Himmel über den Steinhofgründen bald auf so ein Theaterparadies hinunterschauen könnte.

Gary Maurer hat nach dem Tod von Alois Hofinger die Leitung des Jugendstiltheaters übernommen.

Kristine Tornquist, sireneOperntheater

Marianne Fritz (1948-2007)

Welchen Nachruf hätte der Sohn der Barbara Null verfaßt für die noch nicht Geborenen?

„... muß ich nun einmal mehr unterschlagen, wie mir die Tunwörter ins Schweigen flüchten, sodaß überall das Wo aufscheint und nirgends das Wohin? Muß ich nun vom dritten Fall in den vierten rutschen, das bedeutet, ich muß tun, fortlaufend muß ich tun, sodaß ich für mein Tun kein Wort mehr weiß, so ratlos bin ich, so verzweifelt, so erbittert gegen dieses Rutschen ins Tun, ich werde, das fürchte ich, ich werde ewig Bewegung sein, das bedeutet, ich werde nicht mehr wirklich vom Fleck kommen, stets werde ich der Fall verwechselnde Fallfehler sein, ein Zurück zum dritten Fall, dazu bin ich zu stolz, ein Vor zum vierten Fall, mir versagt die Stimme. Ich habe kein Wort mehr für mein Tun, ob so oder so, das ergibt den schrecklich erhabenen Fallfehler, einer wird ihn aufheben, der Tod, keiner darf hoffen, vor dem schrecklich Erhabenen rettet einer den dritten Fall vor dem Sturz in den vierten Fall. Das bleibt und schwankt als Fallfehler ewig zwischen Wo und Wohin hin und her, her und hin und nie wird die Antwort anders aufscheinen denn als falsch, das fürchte ich, diesen hartnäckigen Fallfehler werde ich verwandeln müssen in Fleisch, das töricht genug ist, es nicht wahrhaben zu mögen, daß Gesehenes nicht vor Gesehenem schützt ...“

Naturgemäß I, 1996

Marianne Fritz

14. Dezember 1948 – 1. Oktober 2007

www.fritzpunkt.at

Theatre director Mark Weil brutally killed

Mark Weil, Regisseur und Leiter des usbekischen Ilkhom Theater, zeigte mit dem Ilkhom Theater vom 25.-30. April 2006 im Theater Künstlerhaus *Flights of Mashrab* im Rahmen des Festivals Höllenfahrt. Er wurde am 6. September in Tashkent ermordet. Im folgenden dokumentieren wir eine gekürzte Fassung eines IETM-Artikels zu seinem Tod. Wir wurden informiert, dass es NICHT gut ist, gegenüber der Usbekischen Regierung Trauer oder Entsetzen auszudrücken: Einerseits, da es keinen Beweis für politische Hintergründe gibt, andererseits um zu verhindern, dass die KünstlerInnen des Ilkhom Theater zusätzliche Probleme bekommen.

Enormously respected theater director, Mark Weil, widely praised for challenging political repression in Uzbekistan, was murdered 6 September on the eve of the opening of a new production and a new theatre season of his Ilkhom Theater. His last words were, 'I'm opening the season tomorrow, whatever happens.' On Friday the actors went ahead with the first night of *The Oresteia* by Aeschylus.

Mark was stabbed to death on the evening of September 6 in the lobby of his apartment house in Tashkent by two unknown attackers whom neighbours had seen waiting for him. He died a few hours later in a local hospital. He was 55 years old.

Ilkhom is regarded as a beacon of hope in Uzbek theatre, which has been hit by economic hardships, a brain drain and a desire for populist shows. Theatre directors in Central Asia universally look up to him as a model of courage and artistic freedom.

Mark founded the Ilkhom Theatre company in 1976. Ilkhom, which means ‚inspiration‘ in Uzbek, was the first independent theatre company in the Soviet Union. After the end of the Cold War, Ilkhom began participating in theatre festivals around the world. Long before perestroika was introduced in the late 1980s, Ilkhom gained popularity for staging uncensored productions that combined elements of Uzbek folk theatre, Italian commedia dell'arte, absurdist plays and pantomime. Some of Weil's controversial productions have dealt with homosexuality, a taboo topic in Uzbekistan which is punishable by two years in jail.

Weil worked abroad regularly and collaborated with a multitude of foreign artists. Originally from St Petersburg and educated at the Theater Institute there, Mark established the Ilkhom Theater in Tashkent and ran it as a semi-autonomous enterprise, a rarity in Soviet circumstances, then under the virtual monopoly of the state-supported and party-controlled repertory theatre companies.

After the demise of the USSR and the independence of Uzbekistan, he decided to stay there but worked regularly in Europe (Britain, Germany, France...), Japan and the USA and took his company on several international tours. Last year, two of his actors were killed in Moscow under unclear circumstances while on tour.

His loyalty to Tashkent and his company was steady against the Islamist violent uprising, the hardening of the Karimov's dictatorship and the growing cultural isolation of Uzbekistan. Like many other Russian Jews, Weil felt at home in Tashkent's cosmopolitan society. He traced the cultural coexistence of Russians and Uzbeks from the czars to the post-Soviet era in *The End of an Era: Tashkent*, a personal documentary with remarkable archival material that was shown at European film festivals from 1996 to 1998.

Considering Weil's unique position in Uzbekistan as an internationally known artist and person of Jewish background, it is difficult to think that his murder was a banal criminal incident and not a political deed. Whoever killed him sent another warning signal to the theatre profession. In post-communist Central Asia, cultural production suffers not only from isolation and poverty but also from personality cults and nation-building ideologies essentially hostile to any sort of critical arts. While many in Europe are getting ready to embark on the bandwagon of 2008 the Year of Intercultural Dialogue, Weil's violent death points out the pitfalls of interculturalism in and with Central Asia ... and the desperately urgent need to connect ... for our sakes and for theirs.

This article has been copy-pasted from the following articles, with additional comments by Mary Ann DeVlieg;

Press Release by Ilkhom Theatre, ilkhom_theatre@tps.uz

Dr Dragan Klaić; draganklaic@gmail.com

David Smith, The Observer, Copyright Guardian News and Media Limited, <http://arts.guardian.co.uk/theatre/news/story/0,,2165361,00.html>

Tim Klass, Associated Press, in the International Herald Tribune,

<http://www.iht.com/articles/ap/2007/09/07/asia/AS-GEN-Uzbekistan-Theater-Director-killed.php>

Anna Kisselgoff, NY Times and International Herald Tribune, <http://www.iht.com/articles/2007/09/09/asia/uzbek.php>

Jean-Pierre Thibaudat, Rue 89, <http://www.rue89.com/2007/09/10/le-metteur-en-scene-mark-weil-assassine-a-tachkent>

René Solis, Libération, <http://www.liberation.fr/culture/277494.FR.php>

Marina Davydova, original text for Izvestia newspaper, <http://www.izvestia.ru/culture/article3108112/> (Russian only).

English text for <http://www.rtlb.ru>

<http://www.rtlb.ru/page.php?id=360>

Going E-ON

EON Meeting in Belgrad vom 26. bis 28. September 2007

In Zusammenarbeit mit dem von Irina Ristic organisierten Workshop *me & you + something in between* haben Irina und Jadranka Andjelic vom 26. bis 28. September ein kleines organisatorisches EON Treffen in Belgrad ermöglicht, auf dem an der Frage gearbeitet wurde, wie die Netzwerkstruktur nachhaltig aufgebaut werden kann.

Die Kommunikation innerhalb des Netzwerks läuft gegenwärtig über zwei Kanäle: die EON Mailing List und die von Sean Aita eingerichtete Site eines ‚Social Network‘. Außerdem gibt es eine Darstellung von EON auf der Homepage der IGFT. Da diese aktuellen Instrumente gut angenommen werden, bleibt es auch erstmal dabei und es wird nicht erste Aktivität sein, eine eigene Homepage für das Netzwerk zu kreieren.

Die Beiträge und Diskussionen des großen Treffens in Brescia sollen, wenn finanziell möglich, in einer eigenen schriftlichen Dokumentation zusammengefasst werden, denn auch das bedeutet ein entscheidendes Stück Nachhaltigkeit – Diskussionen und bereits erarbeitete Positionen nachlesen und an Interessierte weitergeben zu können.

Im Nachhinein gesehen hat sich die unerwartete Gelegenheit, ein EON Treffen in Brescia gemeinsam mit dem neu gegründeten IKOS Festival zu planen, als nicht unproblematisch erwiesen, weil zunehmend kommerzielle Implikationen und auch Förderschwierigkeiten eine unerwartete Spannung zwischen Festivalorganisation und Meeting hervorgerufen haben. Die Qualität des Treffens war dadurch allerdings nicht beeinträchtigt.

Glücklicherweise gibt es eine realistische Chance für ein nächstes großes EON Meeting 2009, so dass dann bereits das dritte Mal in Folge ein Meeting realisiert werden könnte.

Derzeit sieht es so aus, als ob auf dem kommenden Treffen einerseits die soziale Situation von KünstlerInnen aus dem Feld der Darstellenden Kunst thematisiert werden soll – und wenn möglich in einen direkten politischen Kontext gestellt – und andererseits die Frage, wie es möglich ist, das Medium Theater wieder und neu anderen Publikumsschichten zu erschließen.

Leider ist es uns nicht gelungen in Belgrad einen Projektantrag für Kultur 2007 vorzubereiten. Das, was wir eigentlich machen wollen – das Netzwerk an sich mit Meetings, künstlerischen und organisatorischen Arbeitstreffen und ei-

ner eigenen Homepage nachhaltig aufbauen – reicht als Gegenstand nicht für einen Antrag, das haben wir bei unserem ersten Einreichversuch erfahren müssen. So stellt sich die Frage, mit welchem inhaltlichen Aufhänger ein Projekt so gestaltet werden kann, dass aber doch das Netzwerk an sich inkludiert ist bzw. davon profitieren kann. In Belgrad wurden mögliche Ausrichtungen eines Antrags soweit ge-„brainstormed“, dass nun mit konkreten Ideen ein schlüssiges Konzept weiter entwickelt werden kann. Lena Gustafsson überlegt parallel eine ähnliche Strategie für die nordischen Länder oder Ostseeanrainer.

Politisch gibt es zwei erfreuliche Meldungen von unserem Treffen: Wir konnten Zoe Gudovic treffen, die eigentlich den Einführungsvortrag in Brescia zum Panel „Theater in/and War“ halten sollte, aber kein Visum bekommen hat. Und Jeton Nezirai und Zoran Zlatkovic haben in einer kleinen, aber nicht unprominenten Runde als erste kosovarische Künstler nach zehn Jahren Konflikt im serbischen Belgrad öffentlich ein neues kritisches Projekt vorgestellt, in dem Traumata und Träume des kulturellen Gedächtnisses von Serben UND Kosovaren bearbeitet werden.

Weiterhin möchten wir alle Interessierten herzlich einladen, am European Off Netzwerk zu partizipieren. Kontakt ist jederzeit möglich über b.stuewe-essl@freitheater.at.

TeilnehmerInnen des Treffens in Belgrad:

Jadranka Andjelic (DAH Theater Belgrad), Serbien; Anna Berna, Brescia, Italien; Zoe Gudovic (Women in Action Belgrad), Serbien; Lena Gustafsson (teatercentrum Stockholm), Schweden; Sabine Kock (IG Freie Theaterarbeit), Österreich; Jeton Nezirai (Multimediacenter Prishtina), Kosovo; Semolina Tomic (L'antic Teatre-L'Espai de Creacio), Spanien; Milan Vracar (kulturanova Novisad), Serbien.

(sako)

me & you + something in between

Von Ole Georg Graf

Von 24. bis 28. September 2007 fand in Belgrad „me & you + something in between - intercultural programme of biterf poliphony“ statt. Im Rahmen des 30. Belgrader Internationalen Experimentaltheater Festivals lud Hop.La/Belgrad 20 PerformerInnen, TänzerInnen, RegisseurInnen, SchauspielerInnen und/oder ProduzentInnen aus ganz Europa ein. Aus Österreich nahmen Anita Kaya (Im_flieger), Claudia Heu (Cabula6), und Ole Georg Graf teil.

In einem künstlerischen Prozess sollte „Begegnung“ in zwischenmenschlichen, aber auch politischen Kontexten analysiert werden. Als Inspiration diente Martin Bubers Schrift *Ich und Du* (1923). Im Rahmenprogramm gab es, neben einem Abendessen auf Einladung des biterf, zwei gemeinsame Theaterbesuche sowie die Teilnahme am EON (European Off Network)-Meeting.

Mit der gesamten Gruppe fand an 3 Vormittagen jeweils eine Arbeitseinheit statt. Angeleitet wurden diese jeweils von einer Belgrader Moderatorin: der Psychologin und Psychodrama-Coach Ivana Slavkovic, der Regisseurin und Psychodrama-Coach Irena Ristic von Hop.La und der Regisseurin Jadranka Andjelic vom Dah-Theatre Belgrad. Während die ersten beiden Arbeitseinheiten Prozesse mit den erweiterten Mitteln erwachsenpädagogischer Arbeit in Gang setzen wollten, leitete Jadranka Andjelic einen praktischen Trainings-Workshop, der im ersten Teil die gesamte Gruppe, im zweiten Teil die Partnerarbeit der Teilnehmer fokussierte und auf der von ihr im Dah-Theater verwendeten Methodik basierte.

Um diese gemeinsamen Aktivitäten herum arbeiteten die TeilnehmerInnen in 3 Working-Groups. Alle drei Teilnehmenden aus Österreich arbeiteten mit vier weiteren Teilnehmenden in der Working-Group „Excercising Emotions“. Diese Gruppe untersuchte durch Übungen aus der Praxis der Teilnehmenden die Emotionen, die mit Begegnungen verbunden sind. Über die 5 Tage hinweg entwickelte die Gruppe dazu eine performative Struktur, die in der Abschlusspräsentation auch mit dem Publikum geteilt wurde. Diese Präsentation nutzen Anita Kaya und Claudia Heu auch, um Material aus ihrem gemeinsamem Projekt *Anita Kaya INVITES Claudia Heu, „Das was ist“* zu präsentieren (zu sehen am 29.10.2007, WUK).

Begegnungen fanden innerhalb der Working-Group und auch der Gesamt-Gruppe auf verschiedenen Ebenen statt: Begegnung mit Lebens- und Produktionsbedingungen, Pro-

duktionsweisen, Methodiken, Begrifflichkeiten, Praktiken, Auffassungen. Die Unterschiede und Übereinstimmungen organisierten sich selten anhand der Landesgrenzen.

Die auf künstlerische Analyse und Produktivität ausgerichtete Begegnung führte zu vertieften Kontakten innerhalb der Teilnehmenden, und zu Material für die weitere eigene Arbeit. Sogar einige konkrete Projekte zur weiterführenden Zusammenarbeit sind zwischen den Teilnehmenden während dieser Tage entstanden.

Wegweiser durch den Steuerdschungel

Da sich in letzter Zeit die Anfragen im IG-Büro zur sogenannten Ausländer-Abzugsteuer mehrten, haben wir Frau Mag. Petra Egger, Mitarbeiterin der Steirer, Mika & Comp. Wirtschaftstreuhand GmbH, gebeten, einen Übersichtsartikel zum richtigen Umgang mit diesem problematischen Kapitel des Steuerrechts zu verfassen. Seitens vieler Kulturschaffender und auch deren Interessenvertretungen wird immer wieder kritisiert, dass die Haftung für die Richtigkeit der Anwendung und den Vollzug dieser Besteuerung den kleinen KulturveranstalterInnen nicht zuzumutbar ist und hier dringend eine Änderung in der Gesetzgebung nötig wäre (siehe dazu auch: *Bescheide ohne Gewähr*, von Gabriele Gerbasits, <http://igkultur.at/igkultur/service/1182943634>).

Ausländer-Abzugsteuer – ein Überblick

Wohl oder übel müssen sich auch die freien Gruppen mit dem leidigen Thema Ausländer-Abzugsteuer befassen. Vom Ignorieren muss dringend abgeraten werden, da hohe Nachzahlungen und persönliche Haftungen die Folge sein können.

Selbständige sind für die Abfuhr ihrer Steuern im Normalfall selbst verantwortlich, den Auftraggeber treffen keine Verpflichtungen. Dieser „Regelfall“ wird dort durchbrochen, wo ein Auftraggeber (zB Theater) einen Auftragnehmer (zB Schauspieler) beauftragt, der in Österreich keinen Wohnsitz hat. In diesen Fällen muss der Auftraggeber die Einkommensteuer des engagierten Steuerausländers mit einem Pauschalsatz von 20 % einbehalten und abführen. Neben dem Honorar selbst sind auch übernommene Reisespesen, Hotelkosten u.ä. Bemessungsgrundlage für die Abzugsteuer.

Folgende Prüfschritte helfen bei der Beurteilung konkreter Sachverhalte:

aktuell

1. Ist mein Vertragspartner Steuerausländer?

Hier ist nicht die Staatsbürgerschaft relevant, sondern die Ansässigkeit! Bei Engagement von Personen ohne Wohnsitz in Österreich ist Ausländer-Abzugsteuer ein Thema und folglich sind daher die weiteren Prüfschritte zu beachten:

2. Ist die betreffende Tätigkeit von der Abzugsteuer betroffen?

Nur für bestimmte Tätigkeiten kommt Abzugsteuer in Betracht, der Katalog ist aber sehr breit definiert. Im Kulturbereich sind im wesentlichen relevant: Die im Inland ausgeübte oder verwertete Tätigkeit als Schriftsteller, Vortragender, Künstler, Architekt, Sportler, Artist oder Mitwirkender an Unterhaltungsdarbietungen.

Mit der Auffangklausel der „Mitwirkung an Unterhaltungsdarbietungen“ werden neben den auftretenden KünstlerInnen auch alle im Hintergrund mitwirkenden Personen (Regie, Bühnenbild, Ton- und Lichttechnik usw.) erfasst!

Kurz gesagt: Jeder Steuerausländer, der an einer Kulturveranstaltung mitwirkt, ist von der Abzugsteuer potenziell betroffen.

3. Ist die Bagatellregelung anwendbar?

Bei Erfüllung folgender Voraussetzungen muss nach einem Erlass des Finanzministeriums keine Abzugsteuer abgeführt werden:

- Honorargrenzen: pro Veranstaltung maximal EUR 440 und pro Veranstalter maximal EUR 900 (für diese Grenzen sind Spesenersätze nicht relevant!)
- Inländische Einkünfte gesamt maximal EUR 2.000 im Kalenderjahr
- Dokumentation: schriftliche Erklärung des Engagierten, dass sein Einkommen in Österreich EUR 2.000 in diesem Kalenderjahr nicht übersteigt; Kopie des Reisepasses, Angaben über Wohnort und Adresse;

Liegt kein derartiger Bagatellfall vor, besteht nur noch eine Chance der Vermeidung der Abzugsteuer:

4. Kann aufgrund des Doppelbesteuerungsabkommen der Steuerabzug unterbleiben?

Österreich hat mit rund 65 Staaten ein jeweils bilaterales Doppelbesteuerungsabkommen abgeschlossen. In diesen Abkommen wird zum Teil das österreichische Besteuerungsrecht eingeschränkt und dem Wohnsitzstaat des engagierten Ausländers zugewiesen. Insbesondere ist dies sehr häufig für die nicht auf der Bühne auftretenden Mitwirkenden einer Veranstaltung vorgesehen. So sind die im Hintergrund Mitwirkenden wie Regisseure, Techniker, Bühnenbildner etc. oft

aufgrund von Doppelbesteuerungsabkommen von der Abzugsteuer ausgenommen.

Wenn das betreffende Doppelbesteuerungsabkommen das Besteuerungsrecht ausschließt, muss nur noch nachgewiesen werden, dass der Engagierte auch wirklich in dem betreffenden Land ansässig ist. Dafür ist eine Ansässigkeitsbescheinigung der Finanzverwaltung des Wohnsitzstaates des Ausländers erforderlich (Formular ZS Q1, download möglich von www.bmf.gv.at). Sinnvollerweise vereinbart man schon bei Vertragsabschluss mit dem Vertragspartner, dass er diese Bestätigung vorzulegen hat, andernfalls man 20 % vom Honorar samt Spesen einbehalten muss.

Eine Erleichterung gibt es bei Honoraren bis höchstens EUR 10.000: In diesem Fall genügt eine Erklärung des Betreffenden selbst, dass er im Land X ansässig ist.

5. Ansonsten: Abzugsteuer einbehalten und abführen!

Ist weder die Bagatellregelung anzuwenden noch eine Befreiung aufgrund eines Doppelbesteuerungsabkommens gegeben (oder dessen Anwendbarkeit nicht durch eine Ansässigkeitserklärung/-bestätigung nachgewiesen!), so ist Abzugsteuer einzubehalten und an das Finanzamt abzuführen.

6. Was ist genau zu tun?

Die einbehaltene Abzugsteuer ist bis 15. des auf die Honorarauszahlung folgenden Monats an das Finanzamt des Auftraggebers unter dessen Steuernummer abzuführen. Die zugehörige Meldung der Berechnung der Abzugsteuer erfolgt mit dem Formular E19 (download von www.bmf.gv.at möglich).

MMag. Petra Egger

petra.egger@steirer-mika.at

Steirer, Mika & Comp. Wirtschaftstreuhand GmbH

www.steirer-mika.at

politik

Als erfreulich konkrete Initiative beginnt in Österreich derzeit TIGA (Tanz In Ganz Austria) eine österreichweite Vernetzung des gesamten Segments Tanz und Performance aufzubauen, die von politischer Seite offen begrüßt wird. Ziel ist eine signifikante Erhöhung der Mobilität und Sichtbarkeit und ein nachhaltiger bundesweiter Austausch, der KünstlerInnen, VeranstalterInnen, TheoretikerInnen etc. gleichermaßen einschließt. In Deutschland existiert ein vergleichbares Projekt bereits unter dem Label Tanzplan, das mit 12,5 Mio Euro Bundesmitteln im Zeitraum von sechs Jahren gefördert wird.

Im Folgenden dokumentieren wir einen Bericht der Arbeitsgruppe TIGA zum Stand der Entwicklung des Projekts und der derzeitigen Verhandlungen in Österreich sowie einen Beitrag, in dem das deutsche Projekt Tanzplan vorgestellt wird.

Gleichzeitig beginnen – ausgelöst durch TIGA – aktuell nun in Österreich auch in anderen Bereichen der darstellenden Kunst Initiativen für eine bundesweite Vernetzung und wir möchten alle Interessierten herzlich einladen, den Diskurs über eine mögliche Form der Vernetzung im Bereich Theater gemeinsam mit uns und dem TAG – Theater an der Gumpendorfer Straße am 7. November 2007 von 13.00-18.00 Uhr im Depot (1070 Wien, Breitegasse 3) zu beginnen.

TIGA – Tanz In Ganz Austria

Ein Zwischenbericht der Arbeitsgruppe

Dass österreichischer Tanz und Performance in den letzten Jahren eine gefeierte Marke geworden ist und bei internationalen Festivals besticht, hat sich auch hierzulande bis auf oberste politische Ebene durchgesprochen.

Ergänzend zum internationalen Erfolg und Austausch ist es jedoch unabdingbar, verstärkt in die Entwicklung österreichweiter Netzwerke zu investieren. Im Gegensatz zu erfolgreichen nationalen Tanzförderungsmodellen in europäischen Ländern wie in Deutschland, Belgien, Holland oder Frankreich existiert die bundesweite Vernetzung regionaler Strukturen in Österreich nur ansatzweise.

Zur Entstehungsgeschichte von TIGA

Im September 2005 wurde der Round Table : Tanz & Performancepolitik in Österreich einberufen, um verschiedene Fragestellungen zu diskutieren, die die Situation des zeitge-

nössischen Tanzes und der Performance in Österreich betreffen. Der Round Table richtet sich beständig an sämtliche AkteurInnen und InteressentInnen in diesem Bereich (TänzerInnen, Choreograf-, Veranstalter-, Kurator-, Dramaturg-, Produzent-, Wissenschaftler-, JournalistInnen). Ziel ist es, den Stellenwert der Sparte und die Bedingungen des choreografischen Kunstschaffens landesweit zu verbessern und zu stärken. Im Zentrum stehen Kommunikation und Kooperation der betreffenden AkteurInnen in allen Bundesländern.

Als eine von mehreren Arbeitsgruppen hat TIGA ein Konzept für die österreichweite umfassende Promotion von Tanz und Performance erarbeitet, in Zahlen erfasst und im März 2007 Frau Bundesministerin Schmedt vorgestellt.

Nach langem Stillstand ist es gelungen auf Basis der manifesten Interessensbekundung maßgeblicher in Österreich wirkender Initiativen, VeranstalterInnen und KünstlerInnen im Bereich Tanz & Performance ein bundesweites Strukturfördermodell auf politischer Ebene zu diskutieren.

Vernetzung

Vernetzung bedeutet im TIGA Konzept nicht nur die pragmatische „Vernetzung“ der AkteurInnen, d.h. von VeranstalterInnen und KünstlerInnen, sondern ist vielmehr der Grundimpuls des gesamten Konzepts: Es geht darum, österreichweit einen lebendigen Austausch über Ästhetiken, Tanz- und Performancepraxen, Körperschulen, Produktionsformen und Programmstrukturen zu initiieren, von dem die AkteurInnen – VeranstalterInnen und KünstlerInnen – gemeinsam profitieren können. Es geht dabei nicht nur um die einzelne mit den Maßnahmen verbundene Begegnung von KünstlerInnen, VeranstalterInnen und Publikum in Gastspiel, Koproduktion, Residency, Research und Theorie, sondern auch um die geplante Bildung von nachhaltigen Foren, mit denen einerseits KünstlerInnen und lokale Szenen sich einmal jährlich zum Austausch und gemeinsamer Reflexion (ev. Mentoring) treffen und ebenfalls einmal jährlich größere offene Treffen stattfinden, in denen sich alle an TIGA beteiligten VeranstalterInnen und KünstlerInnen zusammenfinden, auch um gemeinsam Perspektiven für die weitere Entwicklung von Tanz und Performance in Österreich und dafür notwendige Tools zu sprechen.

Finanzierung

Getragen werden soll die Initiative durch eine künftige Mischfinanzierung von Bund, Ländern und Städten. Außerordentlich erfreulich sind die positiven Signale seit März und August 2007 aus dem Büro von Frau Bundesministerin Claudia Schmied betreffend einer Umsetzung des Konzepts TIGA beginnend mit 2008 zu werten.

Mit TIGA hätte auch Österreich schon in absehbarer Zeit ein relevantes nationales Fördermodell für Tanz und Performance. Dabei ist wichtig festzustellen: Das Projekt steht weder in inhaltlicher oder finanzieller Konkurrenz zu bestehenden Projektförderungen von Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, Kulturämtern und Landesregierungen, sondern ist eine ergänzende zusätzliche Maßnahme mit neuen Mitteln.

Der aktuelle Verhandlungsstand der AG TIGA mit dem Büro von Frau Bundesministerin Schmied sieht eine zweijährige Pilotphase – beginnend mit den Ländern Salzburg, Niederösterreich, Tirol und Wien – vor, basierend auf den seit März 2007 zahlreich durchgeführten Informationsaktivitäten und Gesprächen mit den jeweils zuständigen politischen VertreterInnen.

Die Interessensbekundungen auf den Landesebenen festigen das anvisierte Mischfinanzierungsmodell, das es in einer nächsten Arbeitsphase bis Ende des Jahres landesbezogen spezifisch auszuhandeln gilt. Neben Wien bieten die angeführten Länder Salzburg, Tirol und Niederösterreich auf den Ebenen Aus- und Weiterbildung (Theorie & Praxis), Veranstalterwesen (disziplinär wie interdisziplinär), Research, Dokumentation und Vermittlung ideale Voraussetzungen.

Erweitert können ebenso die Länder Burgenland, Oberösterreich und Steiermark als Partner angebunden werden. Ziel ist, stufenweise alle Bundesländer einzubinden und von der Notwendigkeit und Nachhaltigkeit des Projektes zu überzeugen.

Die zweijährige TIGA-Pilotphase ab Jänner 2008 – 2009 soll der Vorbereitung dienen – unter Einbindung der Länder Salzburg, Niederösterreich, Tirol und Wien kann von einem Kostenaufwand pro Jahr von in etwa 40 % der veranschlagten TIGA-Jahresgesamtsumme von 775.000 Euro bei Beteiligung aller 9 Bundesländer ausgegangen werden¹.

Derzeit bilden erste Gespräche eine Diskussionsgrundlage für einen künftigen Mischfinanzierungsschlüssel. Im Rahmen des nächsten Round Table am Freitag, den 7. Dezember wird die Arbeitsgruppe TIGA über den weiteren Verlauf der Verhandlungen auf Ministeriums- und Landesebene berichten (nähere Informationen über iguetler@tqw.at).

Die TIGAs

Ein Einstieg in den Round Table : Tanz & Performancepolitik in Österreich und in die AG TIGA ist jederzeit möglich. Das aktuelle Konzept wurde im September 2007 zur Information an alle erfassten Tanz- und Performanceschaffenden gesandt und kann über og. Adresse in der jeweils aktuellsten Form zugesandt werden.

Derzeitig aktive Mitglieder der AG TIGA (Stand September 2007) sind: Hannah Crepez, Martin Dietrich, Elfi Eberhard, Martina Hochmuth, Marty Huber, Anita Kaya, Sabine Kock, Bettina Kogler, Caro Madl, Peer Rohrsdorf, Rio Rutzinger, Christa Spatt, Barbara Stüwe-Eßl.

¹ Gesamtkostenaufwand für TIGA österreichweit: 774.245,24 Euro
Kostenaufwand TIGA-Pilot 40 % der Gesamtsumme: 309.698,11 Euro

Tanzplan Deutschland

In die Kunstform Tanz ist Bewegung gekommen: 2005 startete die Kulturstiftung des Bundes den Tanzplan Deutschland, auf dessen Initiative bis 2010 eine breite Palette neuer Konzepte für den Tanz entwickelt wird. Der Tanzplan Deutschland ist keine Förderinstitution und kein Zentralorgan – vielmehr will das Team im Berliner Büro unter der Leitung von Madeline Ritter ein Netzwerk für den Tanz aufbauen, Anstoß geben, ermutigen und als Anstifter im besten Sinn tätig sein. Ein Schwerpunkt des Programms liegt im Bereich Aus- und Weiterbildung. Es gilt Mitstreiter und Unterstützer zu gewinnen; Künstler und Pädagogen, Politiker in Kommunen, Ländern und im Bund, Veranstalter, Ausbildungsstätten und Verbände an einen Tisch zu bringen und sie dort, wo bisher wenig Berührung war, zu neuen Kooperationen zu bewegen. So werden Allianzen geschmiedet zwischen Tanzschaffenden, der Öffentlichkeit und der kommunalen und regionalen Kulturpolitik, damit gute künstlerische und kulturpolitische Ideen auf einer breiteren gesellschaftlichen Basis auch durchgesetzt werden können.

Die Berliner Geschäftsstelle des gemeinnützigen „Tanzplan Deutschland e.V.“ organisiert diesen Dialog, bringt Theorie und Praxis zusammen, veranstaltet Symposien und regt immer wieder Austausch und Gespräche an. Das ist nicht immer spektakulär, aber wirksam und wird die Entwicklung der Tanzkunst in Deutschland deutlich voran bringen.

Insgesamt 12,5 Millionen Euro hat die Kulturstiftung des Bundes für die auf fünf Jahre befristete Initiative bereitgestellt. Geld, das vor allem in die „Tanzpläne vor Ort“ sowie in die Eigeninitiativen des Berliner Büros wie z.B. die Tanzplan Ausbildungsprojekte fließt.

Daneben fördert die Kulturstiftung des Bundes im Rahmen des Tanzplans neue Bausteine bereits erfolgreich etablierter Projekte – die Koproduktionsförderung des Nationalen Performance Netzes (NPN) und die Künstleraufenthalte im Rahmen der Tanzplattform Deutschland. Sie unterstützte internetgestützte Vermittlungsformen wie die Internetportale dance-germany.org und tanznetz.de und veranstaltete im April 2006 erstmals den Tanzkongress Deutschland.

Beim Tanzplan Deutschland e.V. selbst können keine Anträge zur Projektförderung gestellt werden. Dafür stehen weiterhin die Allgemeine Projektförderung der Kulturstiftung des Bundes bereit sowie der ebenfalls von der Kulturstiftung des Bundes getragene Fonds Darstellende Künste und die Koproduktionsförderung des Nationalen Performance Netzes (NPN).

Tanzplan vor Ort

In 14 ausgewählten Städten wurde im April 2005 ein Ideenwettbewerb gestartet, der den Anreiz bot, sich im Rahmen von Tanzplan Deutschland national und international zu profilieren. Die Städte mit den innovativsten und interessantesten Modellprojekten zur Strukturentwicklung von Tanz sollten bis ins Jahr 2010 von der Kulturstiftung des Bundes max. 1,2 Mio. Euro erhalten – unter der Bedingung, dass Stadt oder Land zusätzliche Gelder in derselben Höhe bereit stellen. Der Auswahl zur Teilnahme gingen umfassende Recherchen in Städten voraus, die sich bereits deutlich für den Tanz engagierten. In intensiven Gesprächen mit über 200 Vertretern der Kulturverwaltungen und Institutionen sowie mit Künstlern wurde die lokale und regionale Situation des Tanzes diskutiert und die fachliche Einschätzung in Hinblick auf das Entwicklungspotenzial der jeweiligen Städte eingeholt. Angesichts der außerordentlich positiven Vorgespräche entstand nahezu überall der Wunsch, über die Entwicklung eines gemeinsamen Konzepts hinaus zukünftig zusammenzuarbeiten. Auf dieser Grundlage wurden Berlin, Bremen, Dresden, Düsseldorf, Essen, Frankfurt, Hamburg, Hannover, Köln, Leipzig, München, Potsdam, Stuttgart und Weimar eingeladen, Ideen zur Verbesserung der Situation des zeitgenössischen Tanzes auszuarbeiten. Dabei konnte es sich z.B. um neue Ausbildungsmodelle für Tanz, Pädagogik und Choreografie, Projekte zur Förderung von Tanz an Schulen, den Aufbau von Produktionszentren oder ein Austausch- und Tourprogramm handeln.

Das Tanzplan-Kuratorium bewertete die Stimmigkeit des künstlerischen Gesamtkonzeptes, die Qualität der bisherigen Arbeit sowie der lokalen Kooperationspartner und prüfte die Projekte auf ihre potenzielle nationale und internationale Ausstrahlung. In einem nächsten Schritt arbeiteten die Initiatoren ihre Ideen inhaltlich aus und legten diese – zusammen mit der verbindlichen Förderzusage der jeweiligen Stadt – erneut dem Kuratorium vor.

Dies traf am 20./21. Januar 2006 eine Auswahl aus den Konzepten und so gibt es in neun Städten „Tanzpläne vor Ort“: in Düsseldorf und München die engagierte Arbeit mit Kindern und Jugendlichen; Residenzprogramme, die Künstlern die Möglichkeit bieten, im geschützten Raum neue Ideen zu erarbeiten (Hamburg und Potsdam); neue Ausbildungsangebote, bei denen junge Tänzer erste Stücke mit Hilfe von erfahrenen Choreografen entwickeln und präsentieren können (Dresden); interdisziplinäre Symposien für europäische Studenten und Professoren von Kunsthochschulen und Akademien (Essen), ein tourendes norddeutsches Gastspielprogramm für freie und städtische Tanzkompanien (Bremen) sowie neue Studiengänge und Vermittlungsprogramme (Frankfurt) und eine neue Hochschule für Tanz (Berlin).

6,2 Millionen Euro aus dem Tanzplan-Etat werden für die lokalen Tanzpläne eingesetzt – zusammen mit dem Eigenanteil der Städte, Länder, Stiftungen, den Eigenmitteln der Institutionen und zusätzlich eingeworbenen Sponsormitteln generiert der Tanzplan vor Ort somit insgesamt fast 15 Millionen Euro für den Tanz.

Tanzplan Ausbildungsprojekte

Eine vielseitige praxisnahe Ausbildung entscheidet über spätere Chancen und Arbeitsfelder – auch im Tanz. Die deutschen Hoch- und Fachhochschulen decken die klassische wie auch die zeitgenössische Grundausbildung weitgehend ab. Woran es vielfach noch fehlt, sind Verbindungen zur Tanzwissenschaft sowie zur choreografischen Praxis. Im „Tanzplan Aus-

bildungsprojekte“ (unter der Leitung von Ingo Diehl) werden Mittel und Wege entwickelt, um diese Lücke zu schließen.

So werden Projekte initiiert und koordiniert, die sich vor allem folgenden Fragen widmen: Wie können neue, praxisnahe Arbeitsformen in der Ausbildung gefunden werden? Wie sieht ein produktiver, interdisziplinärer Austausch zwischen Lehrenden und Hochschulen aus? Wie stellt sich die Tanzpädagogik-Ausbildung dem europäischen und internationalen Vergleich?

Seit April 2006 finden regelmäßig Arbeitstreffen der staatlichen Ausbildungsinstitutionen statt. Schnittstellen zwischen dem Bundesministerium für Bildung und Forschung und Dachverbänden wurden hergestellt. Darüber hinaus wird die erste Biennale der Tanzausbildung, die vom 27. Februar bis 4. März 2008 im Theater Hebbel am Ufer in Berlin stattfindet, organisiert und finanziert. Sie ist – vergleichbar dem Theatertreffen der Schauspielschulen – als Plattform gedacht, um Projekte und Arbeiten von Studenten einem breiten Publikum bekannt zu machen. Neben Qualifizierungsmaßnahmen für Studenten und Pädagogen wird das neue Ausbildungstool für Tänzer und Choreografen von William Forsythe vorgestellt – die Internet-Plattform „Motion Bank“ sowie ein Workshop-Programm und eine Fachtagung angeboten.

Tanzplan Deutschland

Paul-Lincke-Ufer 42/43, D-10999 Berlin

Tel. +49 (0)30-695797-13,

Fax: +49 (0)30-695797-19

info@tanzplan-deutschland.de

www.tanzplan-deutschland.de

Land in Sicht oder Land unter?

Novelle des Künstlersozialversicherungsfondsgesetzes in Arbeit

Banges Verharren kennzeichnet derzeit die abwartende Haltung der Interessenvertretungen gegenüber dem internen Koalitionsprozess zur Verhandlung der Novelle des Künstlersozialversicherungsfondsgesetzes. Im September sollte die Novelle eigentlich längst unter Dach und Fach sein – doch der Aushandlungsprozess zieht sich in die Länge, obwohl aus der Perspektive der Interessenvertretungen allenfalls ein minimalistisches Erstergebnis zu erwarten ist.

Auch der von der Ministerin in einer ihrer ersten Presseaussendungen angekündigte Fall der Untergrenze für künstlerisches Einkommen wird nach unserem Kenntnisstand nicht mehr diskutiert. Die Reparaturen betreffen in erster Linie die qua Gesetz noch immer anhängigen Rückforderungen bereits gezahlter Zuschüsse aus den Jahren 2001-2004 von insgesamt über 1.000 KünstlerInnen, deren selbstständiges künstlerisches Einkommen unter der geforderten Mindestgrenze lag.

Selbst wenn es gelingt, die konkreten Rückforderungen für die Vergangenheit aufzuheben und für die Zukunft durch eine Reihe von Neuregelungen wie die Anerkennung von Preisen oder Stipendien weitgehend auszuschließen, ändert sich am grundlegenden Gefüge des momentanen Gesetzes vermutlich wenig. Und auch wenn der Rückforderungsparagraph samt Untergrenze insgesamt fallen würde (wovon im Moment niemand ausgeht) und dazu die Einkommensobergrenze signifikant erhöht würde, bleibt das Gesetz ein minimalistisches Unterstützungsinstrument ohne Zuschuss zur Kranken- und Unfallversicherung und mit komplizierten Zugangsbestimmungen per Einzelentscheid über die KünstlerInnenschaft jedes/jeder einzelnen AntragstellerIn (in der BRD geschieht dies qua Berufsstand).

Momentan sieht es so aus, als ob keine einzige der vom Kulturrat Österreich bereits 2006 geforderten Sofortmaßnahmen zur Verbesserung der sozialen Absicherung von Kunst- und Kulturschaffenden im Künstlersozialversicherungsfondsgesetz geändert würden. Sie seien aus diesem Grund hier noch einmal ins Gedächtnis gerufen:

- Aufhebung der Option, bereits geleistete Zuschüsse des Künstlersozialversicherungsfonds bei Nicht-Erreichen der Mindesteinkommensgrenze zurückzufordern.
- Streichung der Mindesteinkommensgrenze aus künstlerischer Tätigkeit als Anspruchsvoraussetzung für einen Zuschuss aus

dem Künstlersozialversicherungsfonds.

- Ausweitung der grundsätzlich Bezugsberechtigten auf Kunst- und Kulturschaffende.
- Streichung der z.T. nach fragwürdigen Kriterien bewerteten „künstlerischen Befähigung“ als Anspruchsbegründung.
- Ausweitung des EinzahlerInnenkreises in den Künstlersozialversicherungsfonds auf alle regelmäßigen AuftraggeberInnen von Kunst- und Kulturschaffenden sowie auf kommerzielle InfrastrukturanbieterInnen zum „Konsum“ von Kunst und Kultur (Änderungen im „Künstlersozialversicherungsfondsgesetz“ und „Kunstförderungsbeitragsgesetz“ notwendig).
- Verpflichtende Beitragsleistung des Bundes an den Künstlersozialversicherungsfonds.
- Ausweitung des Zuschusses auf alle Zweige der Pflichtversicherung (Unfall-, Kranken- und Pensionsversicherung statt Beschränkung auf Pensionsversicherung).
- Angleichung der oberen Einkommensgrenze (maximale Gesamteinkünfte) an die Höchstbemessungsgrundlage.
- Festlegung der Höhe des Zuschusses auf einen Fixbetrag für jene KünstlerInnen, deren Einkommen unter der halben Höchstbemessungsgrundlage liegt: Dieser Fixbetrag soll 50 % der Versicherungsbeiträge ausmachen, die sich rechnerisch aus einem Einkommen in der Höhe der halben Höchstbeitragsgrundlage ergeben.
- Festlegung der Höhe des Zuschusses auf 50 % der Beitragsleistung für jene Künstler/innen, deren Einkommen über der halben Höchstbemessungsgrundlage liegt.

Der Kulturrat Österreich fordert darüber hinaus mindestens zwei Sitze im Kuratorium des Künstlersozialversicherungsfonds, um in diesem Organ eine Mitsprache von (InteressenvertreterInnen von) selbständig erwerbstätigen Kunst- und Kulturschaffenden zu gewährleisten.

Auch wenn alle genannten Sofortmaßnahmen umgesetzt sind, ist damit lediglich ein kleiner Schritt getan. Die Forderung nach einer weiteren Verbesserung der sozialen Absicherung von Kunst- und Kulturschaffenden bleibt auch danach bestehen. Ziel muss die Schaffung einer sozialen Absicherung sein, die der prekären Arbeitssituation – nicht nur! – von Kunst- und Kulturschaffenden gerecht wird.

Die grundsätzliche Forderung des Kulturrat Österreich lautet daher: Recht auf soziale Rechte für alle! (sako)

diskurs

Was ich von dir weiß, was ich von dir höre

Angela Heide lud für die *gift* Miki Malör und Claudia Bosse zu einem gemeinsamen Nachtgespräch über Raum, Autorschaft und die Frage, ob Arbeit mit und ohne Kollektiv etwas mit einem romantischen Freiheitsbegriff zu tun hat.

1. „Was ich von dir weiß, was ich von dir höre“

Claudia Bosse: Vielleicht sollten wir uns mal darüber verständigen, was wir voneinander vom „Hörensagen“ wissen. Ich habe von dir bisher ja nur eine Arbeit gesehen, die Arbeit mit dem Chor ...

Miki Malör: ... die *NationalHYMNEN* (2005) – die ist die untypischste meiner Arbeiten ...

CB: ... ich glaube, ich habe von deiner Arbeit eigentlich kein Bild; ehrlich gesagt, ich habe von *dir* ein Bild aus einem politischen oder besser kulturpolitischen Zusammenhang ...

MM: ... vielleicht das Beste, was uns passieren kann, ...

CB: ... vielleicht

MM: ... dass wir voneinander kein Bild, keine Zuweisung haben, denn vieles in dieser „Szene“ ist ein Abgrenzen von den anderen. Vielleicht ist dieses Nicht-Wissen ja ein guter Start. Was mich in Bezug auf die Themen unseres Gesprächs zuerst einmal interessiert ist, warum du dich für diese großen, öffentlichen Räume entscheidest, in denen du arbeitest. Ich selbst arbeite ja zumeist in so genannten „klassischen“ Theaterräumen, in denen dann wieder neue, verschachtelte Räume entstehen. So lange ich dich kenne, habe ich aber keine Arbeit von dir in einem „klassischen“ Theaterraum gesehen.

CB: Das kann in Wien schon sein; obwohl ich in Genf zuletzt sehr wohl im Theaterraum gearbeitet habe; aber die Arbeiten im Theaterraum sind ebenfalls meistens eher ungewöhnlich.

MM: Ich arbeite ja aus bestimmten Gründen explizit in begrenzten, „gerahmten“ Räumen. Dabei geht es mir jedoch nicht unbedingt darum, dass sie „überschaubar“ sind, sondern dass sie mir einen erhöhten Fokus ermöglichen, während ich bei deinen Arbeiten diese Konzentration, diese Fokussierung schwer bekomme, da deine Räume extrem nach außen diffundieren. Da haben wir in meinen Augen einen sehr unterschiedlichen Zugang. Warum diese so großen Räume? Geht es bei deiner Ortswahl immer um ganz bewusst „besetzte“ Räume, oder geht es um eine reine Raum-Ästhetik?

CB: Das ist eigentlich sehr unterschiedlich von den Projekten her; bei manchen Ortswahlen geht es um Räume, die wir aus ganz bestimmten historischen Erwägungen heraus gewählt haben, andere Räume interessieren uns aufgrund ihrer Struktur, wieder andere Räume sind „Kompromisse“. Die Strategien sind sehr unterschiedlich. Die soeben beendete Arbeit am Maria-Theresien-Platz, *turn terror into sport*¹, war aus historischen Überlegungen gewählt. Der Revisionsgang der U-Bahn zum Beispiel von den *Persern* war hingegen ein Kompromiss. Wir wollten eigentlich das Radstadion, das haben wir aber nicht bekommen. Das wäre insofern interessant gewesen, da die 6.000 Sitzplätze des Stadions – ein Rundbau wie viele politische Bauten der griechischen Demokra-

tie – das Ausmaß der Volksversammlung und zugleich das gesetzgebende Organ der griechischen Demokratie war. Der U-Bahn-Gang – ein Raum ohne eigentliche Funktion direkt unter der Mariahilferstraße mit ihren Konsumbewegungen – forderte dann eine komplett andere Bearbeitung von Raum, die Bespielung dieses Raumes bedeutet eine ganz andere Art der Unterwanderung der städtischen Ordnung. Wir haben lange gebraucht, mit diesem Raum umzugehen, und der Zugang war dann ein territorialer: Richtung Neubaugasse war Salamis und Richtung Zieglergasse Susa ... Unsere kommende Produktion von Shakespeares *Coriolan* wird in der Remise Breitensee² stattfinden ...

MM: ... auch einem sehr großen, nicht theatralen Raum ...

CB: ... aber doch ein geschlossener Raum, wobei sich die beiden aktuellen Produktionen dahingehend verbinden, als TeilnehmerInnen von *turn terror into sport* auch in der *Coriolan*-Produktion dabei sind. *turn terror into sport* war der Versuch, aus dem Umgang mit Shakespeare, aus dem Bürgeraufstand, der in diesem Text verhandelt wird, heraus zu hinterfragen, was mit dem Text, mit choreografischer Bewegung in diesem konkreten öffentlichen Raum passiert. Wir fragten danach, was die Historie dieser Symmetrieanlage zwischen dem Museumskunstgetto und dem Heldenplatz bedeutet – immer im Hintergrund, dass es im Text um einen Bürgeraufstand und einen Klassenkonflikt geht. Und das haben wir wiederum mit dem sehr artifiziellen, populären Mittel des Steptanzes umgesetzt.

MM: Wie kann ein Publikum das „mitlesen“?

CB: Das darfst du mich nicht fragen. Das musst du das Publikum fragen.

MM: Bei vielen Arbeiten, die ich sehe, vermittelt sich dieser Zugang in meinen Augen nicht an das Publikum, das keine, mitunter jahrelange, „Vorarbeit“ geleistet hat. Bleibt man da dann nicht ein wenig ratlos diesen Arbeiten gegenüber? Damit bleibt das Ganze letztlich ungesehen, ungehört, unreflektiert – und man selbst ratlos. Ich empfinde das sogar manchmal elitär, langweilig und, ja, ärgerlich.

CB: Das verstehe ich, dass du das ärgerlich findest: ich finde das bei Arbeiten, die ich sehe, auch sehr ärgerlich. Es gibt glaube ich auch eine Ethik von Vermittlung. Wenn ich über diesen „Arbeitsraum“ spreche, dann hat man ja selten den Eindruck, dass die Menschen über das Material *verfügen*, mit dem sie arbeiten, bzw. dass eine Verantwortlichkeit für das Material, das man benutzt, vorliegt. Diese *Instandsetzung* des Materials, wenn es verfügbar ist, wenn man damit umgeht, finde ich aber notwendig für Theater.

MM: Das ist eine Erfahrung, die ich auch bei der Produktion *NationalHYMNEN* auf ähnliche Weise hatte. Da gelang diese Vermittlung, die sich dann auch in den Raum übertrug.

CB: Ja, da bin ich auch überzeugt, dass die Dinge, wenn sie getragen werden, eine ganz andere Kraft haben.

2. „Diskutierst du mit 150 Leuten über die Grundlagen von Theater?“

MM: Eine Kernfrage unserer Arbeit ist für mich: Wie weit kann ich das, was ich da an Erkenntnissen in mir „rausschürfe“, mittelbar machen?

CB: Also, ein Moment davon ist in meinen Augen, Arbeitsprozesse zu initiieren, die von vornherein mit einer anderen Öffentlichkeit arbeiten, d. h. dass man sehr unterschiedliche Leute in Arbeitsprozesse einbindet, um innerhalb dieser Prozesse dann über Inhalte, Politik, Ästhetik praktisch zu arbeiten.

MM: Das heißt, du holst die Menschen aktiv in eure Prozesse hinein?

CB: Ja. In dem Moment kannst du ganz anderes über Theater diskutieren.

MM: Vermittelst du etwas von deiner Theorie in der Arbeit?

CB: Die Theorie ist ja keine Theorie, die als Theorie „über“ etwas steht. Das sind politische und ästhetische Praktiken, die

wir in Arbeitsvorgängen thematisieren und diskutieren wollen, ein Arbeitsklima schaffen wollen, bei dem Arbeitsvorgänge und Grundlagen von Theater diskutierbar werden.

MM: Diskutierst du mit 150 Leuten über die Grundlagen von Theater?

CB: Ja.

MM: Wie sieht das formal aus?

CB: Bei der *Perser*-Arbeit in Genf war es so, dass ich zuerst mit zehn Schweizer Schauspielern darüber gearbeitet habe, wie wir Arbeitsvorgänge mit 180 Personen initiieren können. Wir haben mit Praktiken gearbeitet, die sich aus ganz bestimmten Voraussetzungen ergaben. Dann bin ich nach einem Monat Arbeit nach Wien gefahren, und die Schauspieler haben alleine mit ihren Gruppen weitergearbeitet. Nach weiteren zwei Monaten sind wir dann wiedergekommen, und dann gab es Arbeitszusammentreffen und Diskussionen mit den ChorführerInnen und den SchauspielerInnen. Dieser Arbeitsprozess hat ein Klima geschaffen, bei dem man diskutiert.

MM: Noch einmal zurück zu meiner konkreten Frage – einmal ganz „praktisch“: Hast du wirklich 150 Menschen um dich?

CB: Es waren zuerst Kleingruppen, die dann kontinuierlich zusammengeführt wurden. In diesem Zusammenführen gab es dann Situationen, in denen unterbrochen wurde, um zu diskutieren; das sind total interessante Vorgänge, die nicht einfach „passieren“, sondern aus einem Erfahrungswissen heraus entstehen, die dann sehr interessante Prozesse entstehen lassen über Sprache, über den Text, über die Strategien von Einschluss, darüber, wie mit Distinktion Identität zu schaffen ist, über nationale und politische Identität. Es ist immer eine Verbindung aus eigenen Erfahrungen und dem Diskutieren darüber. Und ich denke, Theater könnte unglaublich interessanter sein, wenn man sich in Prozesse verwickelt und sich dann darüber auseinandersetzt. Das war auch am Maria-Theresien-Platz bei *turn terror into sport* interessant, als es zu diesem Moment des Zusammentreffens kam. Da habe ich so viel gelernt von den Menschen, die darin involviert waren,

wie sie damit umgegangen sind, wie sie das dann konkret prozessiert und getan haben.

MM: Um es jetzt etwas provokanter zu formulieren: Nichts von alledem, was du jetzt beschrieben hast, ist neu, und eigentlich ist das die ganz „normale“ Arbeitsweise des freien Theaters seit vielen Jahren – mit der Ausnahme, dass ich es zum Beispiel noch nicht mit 150 Leuten getan habe ...

CB: ... es ist einfach mein derzeitiges Arbeitsinteresse und war eine Antwort auf deine Vermittlungsfrage, auf die ich nur eine ästhetische Praxis anbieten kann ...

MM: ... und ich behaupte, dass es diese ästhetische Praxis im freien Bereich ja immer in dieser Form gibt.

4. „Aber wir machen doch Kunst nicht nur für uns alleine“

CB: Was wäre denn in deiner Arbeit dieses Moment der „Vermittlung“?

MM: Diese Frage lässt mich noch einmal auf die Frage des Raumes zurückkommen, da diese für mich ganz zentral mit jener nach der Vermittlung zusammenfällt, denn das, was ich hier über mein Interesse am Raum erzähle, impliziert immer auch direkt meinen Zugang zur Vermittlung. Mich interessiert in meinen Arbeiten nur sekundär die Frage: „Welchen Raum wähle ich?“ Dennoch ist es zumeist eher dieser vorhin schon erwähnte „gerahmte“, also fokussierte Raum, der eine andere, eine erhöhte Aufmerksamkeit fordert als in deinen Arbeiten, da für mich in großen Räumen diese Aufmerksamkeit eher zerfällt ...

CB: es ist eine andere Art der Aufmerksamkeit ...

MM: ja, es ist eine andere Aufmerksamkeit, die woanders hingeht. Wenn es etwas gibt, das mich in meinem Verständnis von Raum und Vermittlung essenziell interessiert, dann ist es dieses Dazwischen. Wir haben ja dieses eigenartige Konstrukt von ZuschauerInnen und Bühnengeschehen, für mich gibt es jedoch weder das eine noch das andere, mich interessiert

Wenn irgendwo für mich überhaupt Kunst stattfindet, dann in diesem Raum des „Dazwischen“, der Berührung.

Miki Malör

genau diese Schnittstelle dazwischen, die vorerst einmal eine Art unwahrnehmbarer Membran ist, die diese Bereiche trennt. Was mich also interessiert ist, diesen Raum des „Dazwischen“, diesen Raum der „Vermittlung“, die ich konkret hier angesiedelt sehe, in einem Deleuz'schen Sinne „aufzublasen“. Wenn irgendwo für mich überhaupt Kunst stattfindet, dann in diesem Raum des „Dazwischen“, der Berührung; da hört das Publikum auf, Publikum zu sein, und die Kunst hört auf, ein von der Rezeption abgetrenntes Geschehen oder eine reine Überlegung zu sein. Da kann man auch, auf andere Weise, einen sehr großen Raum aufmachen.

CB: Aber ich meine, der Raum kann doch nur interessieren aufgrund der Differenz zwischen den beiden.

MM: Ich sehe da keine „Differenz“, ich sehe das nicht unbedingt in dieser klassischen Dialektik ...

5. „Du kannst den Raum leer lassen oder vollstopfen“

MM: Ich will ja ganz stark das Publikum aktiv bekommen, und ich habe das Gefühl, dass du das auch willst. Nun kann man das auf zwei Weisen erreichen: eine opulentere oder eine sehr reduzierte. Du kannst den Raum leer lassen oder vollstopfen mit Dingen, die *vieldeutbar* und *umdeutbar* sind. Ich persönlich biete in meinen Arbeiten in diesem oben beschriebenen Schnittraum sehr gerne einen Raum der Verführung an, z. B. in der Arbeit *NationalHYMNEN* über das nahezu faschistoide Mittel der Musik oder bei unserer letzten Gemeinschaftsarbeit *The attack of the 50 foot woman*⁵ über das Mittel einer extremen Reduktion, die auch sehr gut gefühlt und verstanden wurde. Dennoch habe ich bei dieser Arbeit bemerkt, dass ich lieber meine seltsamen Gefüge und Maschinen und Arrangements auf der Bühne habe, die nicht fassbar, nicht verständlich sind, die aber in sehr hohem Maße ein sinnliches Angebot darstellen, in einer vielleicht „kulinarischeren“ Art. Ich arbeite gerne mit einer *Visualisierung* von Begriffen, mit denen wir kontinuierlich operieren.

CB: Kann man, um hier auf die Frage der Autorenschaft überzuleiten, in Bezug auf deine letzte Arbeit sagen, dass du im Grunde aufgrund der Kollaboration mit den anderen Kollegen deiner persönlichen Äußerungsformen enteignet wurdest und dich plötzlich auf einem Gebiet wiedergefunden hast, wo du dich aufgrund einer Abmachung, einer Kollaboration, zu Äußerungen „hinreißen“ lassen hast, in denen du dich dann nicht wiedergefunden hast?

MM: Ich habe diese Zusammenarbeit und diese Konstellation ja bewusst ausgesucht, um Neues zu entdecken, und kann jetzt, im Nachhinein, erst reflektieren, was sich für meine eigene Arbeit daraus ergeben hat – und wird.

CB: Welche Theaterpraktiken und -konzeptionen sind einander in dieser Arbeit begegnet? Kannst du das genauer beschreiben?

MM: Bei *The attack of the 50 foot woman* ist auf eine ganz unerwartete und eigenartige Weise gerade durch das Weglassung dessen, was mich eigentlich auf der Bühne „ausmacht“, dieses sehr Eigene, das ich als Performerin darstelle, hervorgekommen. Man muss dazu erklären, dass die Arbeit im KosmosTheater ausschließlich entlang des Soundtracks des gleichnamigen Filmes entwickelt wurde, also extrem reduziert war – und dann, ähnlich wie im zugrundeliegenden Film, mit einer Art „Showdown“ beendet wurde. Dabei gab es zwei wesentliche Schnittstellen, denen ich eigentlich am Anfang aus meinem eigenen Misstrauen gegenüber dem Wort heraus skeptisch gegenüberstand: Zum einen waren da die Gespräche, bei denen wir drei PerformerInnen auf der Bühne reflektiert haben, was wir tun. Durch diese Diskussion, durch ein im Grunde ganz simples, rein verbales Bühnengespräch traten aber plötzlich eben jene Bilder hervor, die ich eigentlich ganz „real“ gerne gedacht und *gehabt* hätte und die so in dieser Form der Umsetzung keinen Platz hatten, weil es diese „Zwischenform“ real auf der Bühne nicht geben kann. Sie kamen also da als *Sprachbilder* wieder zurück auf die Bühne, wo sie als *tatsächliche Bilder* nicht erlaubt waren

– und wurden letztlich vom Publikum auch als ganz wesentlicher Schritt für mich als Performerin gelesen. – Und zum Anderen war es für diese Produktion wesentlich und überaus spannend, wie Yosi Wanunu (toxic dreams) weit weg von seinem eigenen Stil und seiner Arbeit und seinen Vorstellungen hier gearbeitet hat; er hat eine große Flexibilität und auch eine große Diplomatie, ohne die der Prozess wahrscheinlich gar nicht funktioniert hätte. Ich denke aber auch, dass ein Grund dafür war, warum diese Arbeit tatsächlich funktioniert hat, dass ich loslassen konnte ...

CB: ... ja, klar ...

MM: ... ich war gezwungen – und ich hätte auch keine andere Chance gehabt – meine Position loszulassen. Das hat ebenfalls beigetragen, zu diesem guten Resultat zu führen. Aber ich habe jetzt doch noch Einiges „abzutragen“ ...

6. „Jetzt geht's ans Eingemachte“

CB: Wie waren eigentlich bei dieser Produktion der Arbeitsraum und das Eingreifen in bestimmte Arbeitsweisen und Strategien, in bestimmte Überzeugungen, Ästhetik von Arbeitsweisen?

MM: Zur Beantwortung dieser Frage hätte es ein wirklich offenes Zuhören und Verstehen der anderen Position gebraucht, doch das hat es nicht gegeben. Um das alles umfassend im Prozess selbst zu reflektieren und um uns z. B. auf einen prinzipiellen Diskurs innerhalb des Prozesses zu einigen gab es leider – vor allem aus terminlichen Gründen – zu wenig Möglichkeiten. Und es hat auch mit sehr persönlichen Dingen zu tun: Ich bin viel unsicherer in der Arbeit – und ich halte das auch für eine Qualität ...

CB: ... inwieweit?

MM: Unsicherer in dem Sinne, eine Position zu vertreten und zu sagen: So arbeite ich, das ist mein Kontext und das der Ausdruck, an dem ich mich schärfen will. Und ich gehe ziemlich schnell unter, wenn jemand seine Position sehr vehement vertritt, denn ich habe immer das Bedürfnis, mir diese andere Position auch ein Stück weit anzueignen und erhoffe mir das auch umgekehrt; das hat jedoch bei der letzten Produktion von der anderen Seite her gefehlt. Ich habe sehr viele und sehr große Fragezeichen, und ich bin bei diesem Stück nicht in jene persönliche Tiefe gedungen, die für mich immer am erfüllendsten ist. Das ist vielleicht ein Manko, aber auch eine wichtige Erfahrung in Hinblick auf meine zukünftigen Arbeiten.

CB: Ich denke ja, dass in Arbeitsstrukturen immer genau diese Entscheidungen getroffen werden, die damit zusammenhängen, was man sichtbar macht; und dann gibt es ja auch diese, um das altmodische Wort zu verwenden, „Ethik“ einer Arbeit: welche Ethik diese Sichtbarkeiten zulässt, die in sich – *wie* etwas stattfindet – sichtbar werden. Es ist immer die Frage: Ist es etwas, was man mit einem *Mittel* repräsentiert, oder zeigen sich *Verhältnisse*, die auf sehr unterschiedliche Weise verhandelt werden. Und das ist ja sehr interessant bei dem, was du in Bezug auf deine letzte Produktion beschreibst: Es gab Begehren und Bilder, die abgetragen wurden, und diesen Raum, den du vorher beschrieben hast, zwischen Bühne und Zuschauerraum, der genau über die Markierungen der Differenzen wieder gewirkt hat und wo über die Differenzräume wieder eine Lesbarkeit für den Betrachter möglich wurde.

MM: Der Unterschied liegt da in den Arbeitsprozessen im Team: Die Weise, wie du gerade über meine Arbeit gesprochen hast, verdeutlicht, dass du auch in deinen eigenen Arbeiten im Team die Strukturen eines Prozesses immer mitreflektierst. Ich bin mir jedoch nicht sicher, ob der Großteil des Teams meiner letzten Produktion das mitreflektiert hat, was ich gerade beschrieben habe.

Ich persönlich biete in meinen Arbeiten sehr gerne einen Raum der Verführung an.

Miki Malör

Theater, das ist ja ein anderes Raum-, Zeit- und Identitätskonzept

Claudia Bosse

CB: Damit reden wir auch über den Kommunikationsraum des Theaters, über kollaborative Prozesse. Häufig werden Ästhetiken „künstleridentitär“, d. h. Strategien laufen parallel zu bestimmten künstlerischen Identitäten, und wenn man diese „enteignet“, enteignet man damit dann auch die Person. Was dabei ganz interessant ist: Wie man da auch über Vermittlung ästhetischer Strategien spricht. Welche Rezeption will man erzeugen? Geht es am Theater im Grunde um eine Art von Zustimmungszuweisung oder auch um andere *Möglichkeiten*, zu arbeiten. Es geht ja auch um dieses Übereinanderschlagen von Räumen, genau um diesen *Konflikt* – und dass es Theater ist, wird ja gar nicht gezeigt. Das was gezeigt wird, ist dann ja nur ein Katalysator von den Dingen, die geschehen. Theater, das ist ja ein anderes Raum-, Zeit- und Identitätskonzept. Und es ist ja auch interessant, welchen „Besitz“ dann Ästhetik hat. Ich hatte selbst eine ähnliche Erfahrung wie die eben von dir beschriebene bei einer Arbeit in Berlin, von der ich unendlich gelernt habe in dem Versuch, etwas ganz anderes zu tun, und mich bewusst entschieden habe, Zeit und Raum und Material zu setzen, und mich geweigert habe, dies innerhalb eines „Gesamten“ durchzudefinieren. Es ist eine interessante Erfahrung: Wo ist das Verhältnis, und wann geht es nur um sich, und wo verhandelt man dann ... wann gibt es ein Objekt, und was sind die Strategien und die Disziplin, sich zu einem Objekt zu verhalten, und wann geht es eben nur um sich. Und das ist eine große qualitative Differenz.

Angela Heide: Sprichst du damit auch von deiner jüngsten Arbeit *turn terror into sport*?

CB: Ich war da gerade auf einer ganz anderen Ebene, das kann man jetzt in keiner Weise vergleichen; da müsste ich jetzt ein neues Gespräch anfangen.

MM: Warum nicht?

CB: Weil die Arbeitsvereinbarung eine andere ist. Weil es keine Arbeitsvereinbarung ist, zu sagen, wir kommen jetzt alle zusammen und steigen jetzt mal 100 in einen kollaborativen Prozess ein, wo sämtliche Regeln sich aus dem Prozess ergeben. Bei *turn terror into sport* war der Prozess ganz anders, als ich ihn eben beschrieben habe; es war klar gesetzt, über bestimmte Vorgehensweisen, bestimmte Ordnungen der Arbeit, die dann wieder Löcher hatten, aber es war eine andere Grundvereinbarung der Zusammenarbeit.

7. Autorenschaft

MM: Um auf die Frage der Zusammenarbeit und der Autorenschaft näher einzugehen: Wie allein bist du in deiner Arbeit. Hast du Weggefährten?

CB: Ja sicher, weil ohne die könnte ich nicht arbeiten.

MM: Sind das Leute, mit denen du auch an den Stücken arbeitest?

CB: Sowohl als auch, aber es ist ganz extrem ein Team von Leuten, mit denen ich seit Jahren zusammenarbeite.

MM: Wie sieht dieses Team in Wien aus?

CB: Da ist Christine Standfest, mit der ich seit bereits 10 Jahren arbeite, die eine großartige Denkerin und Praktikerin ist und die aus einem Theoriekontext kommt und sich dann ins Theater geworfen hat, dann Gerald Singer, der ist seit 3

Ich habe politisch oder subjektivpolitisch andere Ansätze von gesellschaftlichem Sein oder einer Art von politischer Existenz.

Claudia Bosse

Jahren dabei, der von der Dramaturgie und Regie her kommt und hier schon einige Projekte gemacht hat, und Doris Uhlich, Tänzerin und Choreografin, mit der ich seit 5 Jahren zusammenarbeite. Ebenso Lena Wicke, die seit letztem Jahr mit viel Einsatz die Produktion von theatercombinat macht. Es gibt da noch einige mehr, die ich aufzählen könnte, auch die Genf-Connection, die sich seit über 10 Jahren in Arbeiten kreuzt. Weil anders finde ich Theaterarbeit auch total uninteressant.

MM: Ich kenne das auch dank der Zusammenarbeit mit Miguel Angel Gaspar und Yosi Wanunu; dennoch arbeite ich da ganz anders, viel alleine und auch langsamer: Aus einer Arbeit wächst auf irgendeine Weise was anderes, bis ich weiß, was daraus gewachsen ist, d. h. die Arbeit hat auch immer große Leerstellen. Das Jahr, in dem ich mit Yosi einen Film gedreht und diese letzte Produktion realisiert habe, hat mir in diesem Sinne gut getan, aber es läuft zurzeit wieder aus – und fehlt mir auch.

CB: Ich brauche Zusammenarbeit, von der bin ich total abhängig. Man entwickelt eine eigene Sprache über die Jahre, hat bestimmte Erfahrungen, eigene Gewissheiten, an denen man wieder gemeinsam Veränderungen erarbeiten kann. Ich fände es sonst eigentlich total uninteressant, das wäre ein ganz anderes Dasein und Arbeiten. Es kann mal sein, so ein Side-Step mit ganz neuen Menschen, aber ich glaube, nur in kontinuierlicher Zusammenarbeit kann man Inhalte, Praktiken, Vorgehensweisen reflektieren und darauf wieder aufbauen.

MM: Bei mir kommt das Wagnis und die Entgrenzung von wo ganz anders, von ganz anderen Reflexionen her. Ich sitze ganz lange allein und muss Dinge aus mir selbst „herausholen“, mit denen ich mich auseinandersetze. Dann erst kann ich Bilder kreieren und „hinausgehen“ ...

CB: ... aus mir heraus versuche ich nur Verhältnisse, Situationen, Möglichkeiten und Virulenzen zu verstehen ... es sind eigentlich immer nur *Reaktionen* auf bestimmte Vorgänge ...

MM: ... das ist mir wieder ganz fremd. In der Arbeitschronologie funktioniert es bei mir ganz anders. Ich reagiere auf nichts. Ich versuche nicht, in die „Falle“ – in meinem Falle wäre es eine – zu tappen und auf dieses Reagieren zurückzufallen, sondern etwas „Originäres“ zu finden, in mir etwas „freizusetzen“. Und ich arbeite viel mit Bildern, weniger mit Sprache. Ich versuche, Unformulierbares „rauszuschaukeln“ ...

CB: Ich finde, du hast einen etwas romantischen Freiheitsbegriff. – Ich weiß nicht, ich habe da politisch oder subjektiv-politisch andere Ansätze von gesellschaftlichem Sein oder einer Art von politischer Existenz. Ich denke vielmehr in gesellschaftlichen Situationen und dass sich aus diesen Situationen wieder was herausbildet, und wie sich dann über die Reibung, die Kollision, die Konflikte Präzisierungen und Strategien herausbilden.

MM: Missverstehe mich da bitte nicht; ich stoße ja auch unaufhörlich an diese Grenzen, an denen ich mich reibe. Da liegt ein unglaubliches Potenzial drinnen. Mich schränkt jedoch – zu früh – eine unheimlich tolle „Produktionsmaschine“ eher ein. Du hast wiederum von Anfang an ein Team, mit dem du von vornherein die Themen und Umsetzungen besprichst, bedenkst und schaffst ...

CB: ... von dem ich auch ausgehen kann. Wir arbeiten ja in unserer kleinen Struktur permanent an der Grenze der Überforderung. Da braucht man ein Team, um mit diesem Esprit Produktivkraft gerade aus Unmöglichkeiten zu bekommen, um dann gemeinsam Dinge wahr zu machen ...

¹ theatercombinat: *turn terror into sport*, 15. September 2007; Maria-Theresien-Platz, 1010 Wien

² theatercombinat: *Coriolan*, Premiere: 17. Oktober 2007; Vorstellungen bis 14. November 2007; Betriebsbahnhof Breitensee, 1140 Wien; www.theatercombinat.com

³ *The attack of the 50 foot woman* von und mit Miki Malör, Oleg Soulimenko, Cezary Tomaszewski und Yosi Wanunu, 11.–22. September 2007; KosmosTheater, 1070 Wien; www.maloer.org

„Von der guten Idee allein haben die Leute nichts“

Ein Gespräch mit Helmut Ploebst über ein Jahr „corpus – Internetmagazin für Tanz, Choreografie und Performance“

Finger, Wirbelsäule, Zunge – drei Teile des Körpers – *corpus*. Drei Fragmente eines „Ganzen“, die dieses ebenso tragen (*Wirbelsäule*), wie ertragen (auch die *Zunge* bleibt zuweilen stumm) und aufzeigen (*Finger*). *Schuh* – ein Stück „Bekleidung“, mit dem man zu gehen und zu tanzen vermag, das haften macht und verdeckt zugleich.

Schuh, Zunge, Finger und Wirbelsäule – mit nicht mehr und nicht weniger Fragmenten des Körpers und seiner Verkleidungen kommt das im Oktober 2006 online gegangene „Internet-Magazin für Tanz, Choreografie und Performance“ *www.corpusweb.net* aus. Das macht es schwer fassbar und zugleich leichtfüßig. Das lässt einen bei der Suche nach Bekanntem vielfach scheitern und erlaubt doch, das eigene, ausgetretene Lauf-Werk abzustreifen und neue Wege durch Netz und Gedanken zu betreten.

Helmut Ploebst verweist in einem Gespräch mit der *gift*¹ aus Anlass des ersten Jahrestages seit dem Onlinengang der Website *corpus* auf deren strukturellen Grundgedanken von „Körperlichkeit als anagrammatischem Bausatz“: *Finger*, erklärt der Tanz- und Performancekritiker, verweise auf ihre „Indexikalität“, *Wirbelsäule* auf „Denken und Lexikalität“ und die *Zunge*, im Grunde ganz „klassisch“ gedacht, auf „Kommunikation“ und Sprache. Der *Schuh* hingegen solle eine „Referenz an die Objektivität“ liefern, „das Objekt, mit dem wir uns befassen können, etwa technische Themen, Pädagogik, aber auch der Bereich *Reflectory*, unser Feld für den schreibenden Nachwuchs, in dem es ja eigentlich, auch im internationalen Vergleich, nicht so gut bestellt ist“.

Hat man sich einmal auf diese virtuelle Reise durch Kritik, Theorie und Diskurs begeben, dann entdeckt man auf der Website auch ohne diese lexikalischen „Verständnishilfen“ vieles, an dem man sich, wenn man schon nichts mit *brauner Zunge*, *blauem Finger* und *grauem Schuh*² anfangen kann, entlang ihrer Fülle an Körpern und Bewegungen weitertasten kann:

Wirbelsäule: Sie „trägt“ den „Corpus“ mit ihren Gesprächen (*Portraits*) und *Interviews* über und mit jene/n, denen man sich auf dieser Website widmet, einer Liste mit allen, die an diesem Projekt mitarbeiten (auch wenn der dafür gefundene Begriff der *Enzyklopädie* vielleicht noch zu viel verspricht und 41 Einträge noch keine Diderot'sche Biblio-

thek ergeben) und dem *Archiv* als jenes lose Zelt, das sich im Schreiben erst zu Ort und Zeit-Raum entwickelt.

Zunge, das sind jene deutlichen Formulierungen des Körpers (und nicht nur jene des Mundes), die kein bloßer Fingerzeig sein wollen und kein reiner Hauch. Die *Zunge* generiert *Themen* ebenso wie sie diese analysiert und bespricht (*Analyse/Kritik*), sie definiert aber auch deutlich, mit *wem* man das tut (*Kooperationen*), und sie erzählt von dem, was man, laut oder leise, in jedem Fall aber mit dem Auge und nicht mit dem Mund, auf dieser Website zwischen Theorie und Gebrauch, Kritik und Ereignis zu sich genommen hat (*Literatur*).

Finger: Er entlässt einen nicht aus dem Finger-Zeig, er deutet an, wohin sich Schuh und Rumpf und Zunge zu drehen haben, er verweist – wenn auch noch recht zaghaft – darauf, dass es ohne „Corpus“ keine „Politik“ (die steckt im *Finger*) gibt und keine „Theorie“. Er schreibt Essays da, wo die Zunge als „reine Kritik“ sich noch im Gaumenspiel verheddert, und er greift ins Weite, wenn er unter dem Begriff *Kuratierungen* auch mit den großen, den internationalen Netzen fischt, denen von Wien über Graz bis Berlin und New York nichts entgeht. *Kuratierungen* (auf *corpus* heißt das „Ermöglichung und Veröffentlichung von Kunst“) ist vielleicht der am wenigsten greifbare Bereich in diesem virtuellen Raum realer Netzwerke.

Zur Entlastung, und eigentlich der Idee des *Schuhs* verhaftet, obwohl es sich im *Finger* befindet, bleibt da nur noch das *Service*, wenn auch dieses „nur“ mehr als einen bloßen Rest markiert. Das „nur“ von *corpus*, das sind die Dinge, die man immer *auch* braucht, um zu denken, zu schreiben, zu stehen und zu tanzen: Ereignisse (*Events*) und (einen – oder mehrere – möglichst erfüllende/n) *Job/s* (obwohl: die findet man in Zeiten der Netzwerke meistens nicht auf der „schwarzen Tafel“ eines *Blackboard*), eine *Database* mit Orten, die man nie gesehen und nie besucht hat, und nicht zuletzt den Ort, an dem (der) *corpus* steht und von dem aus er/sie sich gleich einer Gedankenquale über das Netz hinaustreiben lässt – das *Impressum*, das sich also, wie es in zeitgenössischen Diskursen so gerne heißt, „einschreibt“ und das zugleich den *Kontakt* erzeugt.

Und der *Schuh*? Wo bleibt, bei all den vielen Körper(geste)n, der *Schuh*? Was kann er noch tragen, und

Es gibt bei uns keine Begrenzungen, weil wir uns dann selbst isolieren würden.

wo ist sein Raum, wenn ihm die Zehe fehlt und der Finger schon lange nicht mehr nur noch nach unten zeigt und „Es drückt“ schreit in einer Stadt, in der alles zu drücken und weh zu tun scheint, wenn man vom Körper und vom Raum und vom Einschreiben in Orte, die nie welche waren und keine mehr sind, spricht? Der *Schuh*, heißt es, das ist der Gastfreund, und auch er könnte überall anders sein und ist doch ein Abbild des „Bestehenden“ als Stehendem und Bleibenden, ein wildes Gemisch aus Sprachen und Bedeutungen: *Galerie*/Bilderraum, und *Techné*/(Körper-)Techniken, *Residencies*/(temporäre) Heimaten und *Reflectory*/Ort des Rückzugs und des Wieder-Denkens.

corpus – das ist viel an Körpern und Gedanken, Lauten und Gesten, Reflexionen und Schüssen ins All (*Rakete*), und doch fehlt unendlich viel, was es am Körper braucht und was der Körper braucht. Gerade das aber macht der Initiator dieses Projektes im Gespräch klar: Es geht nicht darum, was fehlt und über was nicht geschrieben wird, *corpus* schreibt und schreibt auf, ist Körper und zugleich körperlos, virtuell und doch sehr real – und daher immer auch an-/greifbar.

Einladung

Die Einladung, sich mit einem neuen Medium – dem „einzigsten diskursiv und theorieorientierte Online-Tanzmedium im deutschsprachigen Raum“, erklärt Helmut Ploebst – Tanz, Choreografie und Performance in Österreich und international zu widmen, ging tatsächlich nicht von ihm an die Stadt, sondern umgekehrt: „*corpus* ist eine Initiative von mir, aber eine, die entstand, als ich vom Theaterkuratorium der Stadt Wien eingeladen wurde, mir einmal zu überlegen, was ein zeitgenössisches Medium für Performance, Tanz und Choreografie sein könnte. Ich habe diese Einladung zuerst nicht so ganz glauben können, dann aber habe ich mir gesagt: Warum denn eigentlich nicht? Wie kann man so ein Projekt tatsächlich denken, für eine zeitgenössische Kunstauffassung ein zeitgenössisches Medium zu entwickeln?“ Aus der ausgesprochenen Einladung wurde also ein Gedankenspiel, in dem auch Fragen nach Redaktion, Budget und anderem mehr auftauchten. Letztlich entschied man sich tatsächlich und trotz aller persönlichen Zweifel für das sog. „Netzmedium“:

„Es ist irrsinnig flexibel, man kann Dinge umgruppieren, und es hat jenen ephemeren Charakter, der auch zeitgenössischem Tanz, Choreografie und Performance entspricht.“ Nach der Einladung im Jahr 2005 wurde im Rahmen der folgenden einjährigen Entwicklungsarbeit eine Grobstruktur entworfen und dank der Subvention aus dem damals im Zuge der „Theaterreform“ ausgelobten „Theorietopf“ der Stadt Wien ein Konzept weiterentwickelt, an dem ein von Ploebst eingeladenes mehrköpfiges Team³ gemeinsam arbeitete und mit dem man dann auch die folgende Projekteinreichung erfolgreich abschließen konnte.

Teilhabe

Auf die Frage nach der „Autorenschaft“ von *corpus* und jener daran anschließenden nach den Möglichkeiten, sich aktiv in den Prozess einzubinden, erklärt Helmut Ploebst im Interview, dass ein festes Redaktionsteam schon allein aus Budgetgründen „notgedrungen“ entstehen musste. Doch was aus finanziellen wie organisatorischen Überlegungen entstand, erwies sich „als positive Entscheidung gegen eine prinzipiell für alle offene“ und daher immer auch „anonyme“ Site: „Wir können und wollen insofern auch nicht alles abdecken“, hält der Journalist dezidiert fest, verweist auf der anderen Seite jedoch darauf, dass das Redaktionsteam sehr wohl immer wieder „Leute nicht nur aus dem publizistischen oder Theorierbereich“ einlade, um sich mit Texten und Materialien am Diskurs zu beteiligen, und erklärt *corpus* „prinzipiell offen für Vorschläge“. Dabei bliebe man aber weiterhin „vorsichtig“. Wenn jemand aktiv die Redaktion anschreibt, „dann wird es auf jeden Fall vom Team wahrgenommen“ – und gemeinsam diskutiert, ob man sich für oder gegen den Gast entscheidet.

Geladene KünstlerInnen bewegen sich in so genannten „Residencies“ – virtuellen temporären „Bleiben“ auf *corpus* – und haben für je abgeschlossene Zeiträume die Möglichkeit, ohne vorgegebene Begrenzungen den Raum von *corpus* aktiv zu nutzen. Die „Residencies“ von *corpus* sind so zugleich kuratorische Sprechakte („Statements“) wie „offene Einladungen“, neue Gedanken und Themen zu finden und ihnen einen je eigenen Raum und Körper – *corpus* – zu geben.

Wir lachen über gar nichts

Gästeliste

Die aus dem Entwicklungsteam des Projekts entstandene Redaktion selbst erweitert sich also auch nach einem erfolgreichen Aufbau- und einem noch erfolgreicherem Online-Jahr nur zögernd. „Sonst wird es zu viel, vor allem auch organisatorisch“, erklärt Helmut Ploebst. Man „vasziert von Wohnzimmer zu Wohnzimmer“, ohne festes Redaktionsbüro, und bespricht alle Themen- und Textvorschläge gemeinsam. Das impliziert größtmögliches Vertrauen, sowohl im Team wie auch in Bezug auf die schreibenden Gäste. „Es war am Anfang schon die Wissensfrage: Wie gebunden ist man?“, resümiert Ploebst die Entwicklung der Teamstruktur, vor allem auch in Hinblick auf die im Laufe des Gesprächs gestellte Frage nach deren beruflicher Provenienz. „Es war eine Wissensfrage für alle Beteiligten, deren Gewissen hoch ist. Grundsätzlich sind alle gleichberechtigt, eine/r schlägt ein Thema vor, das dann vom gesamten Team abgenommen werden muss. Es gibt auch nicht den Versuch, jemanden ‚reinzudrücken‘. So haben wir in der Zusammenarbeit Netzwerke aufgebaut, die nicht unbedingt institutionsabhängig sind.“ Und er führt weiter aus: „Wir müssen uns sehr flexibel die Aufgaben verteilen. Entscheidungen über einzelne eigene Projekte werden von den Redaktionsmitgliedern, auch im Alleingang, getroffen, aber immer im Team besprochen und diskutiert. Alle wichtigen prinzipiellen und nachhaltigen Entscheidungen aber fallen ausschließlich im Kollektiv.“ Es gibt in diesem Sinne auch keine einzelnen „Ressorts“ mit singulären Aufgaben. Dieses Prinzip gilt ebenso für die theoretischen und journalistischen Beiträge wie für die künstlerische Teilhabe. „Wir müssen einmal schauen, dass die, die sich wirklich dafür interessieren, auch über Tanz und Performance schreiben“, ergänzt Ploebst weiter auf die Frage nach der Offenheit des Forums, und macht dabei deutlich, dass es hier vor allem auch darum gehe, „sich tatsächlich auch Produktionen, Arbeiten und Prozesse anzusehen“.

Einzig der Service-Teil, der u. a. die Bereiche Termine (*Events*), *Jobs* und Ausbildung (*Techné*) beinhaltet, werde von einer einzelnen Mitarbeiterin betreut, wobei gerade im Servicebereich zur aktiven Nutzung eingeladen werde – auch ohne „Buttons“ wie „Anmelden“ oder „Termin eintragen“. Gerade dieses Nichtvorhandensein einer *ausgesprochenen*

Einladung macht es insofern dann doch nicht einfacher, die Offenheit des Projektes zu verstehen. Aber anschreiben könne man das Team immer: „Wir lachen über gar nichts. Weil wir dann Potenziale verschrecken würden. Wir nehmen alle Ideen auf, antworten vonseiten des Redaktionsteams auf alle Mails und wollen auch im Editorial diese Einladung zur Beteiligung noch expliziter aussprechen. Dabei steht im Zentrum, auch Leute anzusprechen, die nicht unbedingt in einem rein theoretischen Diskurs eingebunden sind.“ Denn erst „wenn man mit *corpus* zu spielen anfängt, findet jeder und jede etwas; aber man muss sich auf dieses Spiel, auf diese ‚fröhliche Wissenschaft‘ einlassen. Wir haben sicher noch nicht den Stein der Weisen, wie wir das schaffen, gefunden. Aber wir wollen schon auch komplexere Diskurse öffnen, um sich zwischen den einzelnen Themen, sozusagen als ‚Reflexion der Reflexion‘ zu bewegen.“

Lesarten

Einer der Hauptaspekte bei Entwicklung der Plattform war insofern die Frage danach, wie man zu zeitgenössischem Tanz, Choreografie und Performance zugleich Kommunikations- und publizistische Arbeit leisten könne und – erklärt Ploebst im Gespräch auf die Frage nach den inhaltlichen Schwerpunkten weiter – gleichzeitig „ein Feld aufzumachen, in dem auch künstlerische Arbeiten stattfinden können. *corpus* ist insofern ein Hybrid zwischen publizistischem und Kunst-Ort, die Basis der Website bilden aber Körperdiskurse.“

Auch vom Design her ist die Website für den Moment einmal abgeschlossen. „Themen und Texte können jedoch laufend verschoben werden, sei dies in ein anderes Thema, in eine andere ‚Kategorie‘ oder auch schlichtweg ins ‚Archiv‘. So kann das Anagrammatische genutzt werden, um Zuordnungen offen zu lassen. Für die Zukunft sind jedoch eine ‚side map‘ oder eine genauere Suchmaschine geplant, aber es soll auch damit nicht ‚einfach‘ werden. Wir wollen, dass die Leute auf *corpus* reisen und damit spielen.“

Auf die Frage nach der Sprache der Seite, erklärt Helmut Ploebst, dass auch hier unterschiedliche Wege begangen werden sollen, was nicht zuletzt auch wieder eine Frage der „Teilnahme“ und der Ressourcen ist. „Wir publizieren deutsch-

sprachige Texte auf Deutsch“, erklärt der Herausgeber in Hinblick auf den Großteil der redaktionellen MitarbeiterInnen. Hinsichtlich der mehrmonatigen Gäste in den unterschiedlichen *corpusResidencies* und der künstlerischen Projekte der Site sowie in Bezug auf die eingeladenen GastautorInnen gilt jedoch: „Wenn Leute auf Englisch schreiben, dann bleiben die Texte auch auf Englisch.“ Für die Zukunft sind, sofern sich hier Kooperationen und andere finanzielle Möglichkeiten ergeben, auch Pläne angedacht, andere Sprachen in der Website aufzunehmen bzw. verstärkt auch übersetzerisch tätig zu sein.

Zugreifen

„Von November 2006 bis September 2007 konnte die Zahl der Zugriffe versechsfacht werden“, erklärt Helmut Ploebst gegen Ende des Gesprächs stolz und verweist auf 81.000 „visits“ und 256.000 „pages“ in nur zehn Monaten. (Die 2,45 Mio. „hits“ seien neben den aktiven Besuchen der Website die „unwichtigeren Daten“, dennoch deute auch diese Zahl darauf hin, „dass sich was tut“.)

Zwei Fragen scheinen in Hinblick auf den ersten Geburtstag einer Seite dieser Art nahezu unausweichlich: auf der einen Seite jene nach der Finanzierung und auf der anderen die nach dem Erfolg oder dem Misslingen des so entworfenen Diskurses, also den „Zugriffen“ und der Aufnahme und Akzeptanz durch die sog. „UserInnen“. Auf die erste Frage antwortet Helmut Ploebst mit dem Hinweis, dass auch *corpus* jährlich bei der Stadt Wien um Subventionen einreichen müsse. „Wir wollen ab 2008 von der Projektförderung in die Jahresförderung kommen; im ersten Jahr erhielten wir 20.000 Euro von der Stadt Wien für den Aufbau der Seite, 2007 für die Redaktion 30.000 Euro.“ In diesem Betrag seien jedoch „keine Reisekosten enthalten, sondern nur Autorenhonorare“. Dennoch wolle man vonseiten der Stadt Wien „kein weiteres Geld mehr haben, sondern eher bei anderen Förderstellen anfragen, etwa beim Bund, aber auch private Förderer ansprechen“ und vor allem bzw. vermehrt „Kooperationen aufbauen, um zusätzliche Gelder zu bekommen“. So habe *corpus* auf internationaler Ebene bereits eine weitere kleine Förderung für Übersetzungen von Tanzplan Deutschland er-

halten. Damit sollen – „was im Speziellen ein Wunsch von Tanzplan Deutschland ist“ – vor allem im Bereich Theorie Texte publiziert werden, „die bislang weder auf Deutsch noch auf Englisch zugänglich waren“. So seien für die Zukunft auch Beiträge aus skandinavischen Ländern, aus Mitteleuropa, aber auch aus Indien oder China angedacht, um so „vorerst sicher einmal punktuell“ die Seite zu erweitern. Die Frage nach den „Finanziers“ eines Mediums wie *corpus* impliziert freilich immer auch jene nach dem Diskurs.

„Ein Jahr Corpus – das sind 217 Einzeltexte“

Im Internetmagazin *corpus* wurde im ersten Jahr seines Bestehens „über viele nicht geschrieben“, eine Tatsache, die Helmut Ploebst zum Einen damit erklärt, dass „wir schlichtweg die Ressourcen dafür nicht haben“. Auf der anderen Seite betont er jedoch, dass es „prinzipiell niemanden gibt, über den wir nicht schreiben. Ich habe ja viele Verrisse im Leben geschrieben, aber es geht nicht darum, über gewisse Leute nicht zu schreiben. Ich gehe immer wieder in Arbeiten von KünstlerInnen, und oft entdecke ich bei jemandem, den ich jahrelang als ‚unmöglich‘ empfunden habe, Neues, Spannendes“, über das er dann, u. a. auch auf *corpus*, zu schreiben wieder Lust habe. „Wir wollen schon ein ‚normales‘ Medium sein, das, unabhängig davon, wer uns finanziert, natürlich einer Grundintegrität verpflichtet ist. Wir schreiben nicht über die, die uns die Stadt vorgibt oder fühlen uns, nur weil uns die Stadt finanziert, verpflichtet, über alle in dieser Stadt zu schreiben. Das wäre auch den Finanzgebern gegenüber nicht richtig; diesen Auftrag haben wir nicht. Wenn man den Gedanken hätte: ‚Ah, die schreiben eh über alle‘, dann würde man auch der Szene gegenüber nicht gerecht werden.“

Eine Feststellung wie diese impliziert in einem weiteren Schritt unumgänglich noch einmal die Rückkehr zur Frage nach der Themenfindung und -wahl. „Die Themenwahl ist bewusst getroffen, sie referiert aber auf Themen, die ‚da‘ sind, die sich finden lassen. Etwa unser aktuelles Thema Pornografie: Das lässt sich tatsächlich in den Arbeiten der letzten Jahre verstärkt finden und wurde daher von uns bewusst aufgegriffen. Aber auch unser nächster Schwerpunkt lag sozusagen ‚in der Luft‘: Was ist Choreografie? Wir reden ja auch viel mit

Leuten in unseren jeweiligen Berufen, und dieses Thema kam immer wieder vom Redaktionsteam ins Gespräch. So haben wir im internationalen Kontext zu Texten eingeladen, über das Thema Choreografie zu schreiben. Dieser Schwerpunkt wird bis Ende des Jahres verfolgt; die Ergebnisse werden dann gebündelt online gestellt. Nach Ablauf einer Schwerpunktphase bleiben diese Themen offen und können immer wieder neu aufgegriffen werden. Alte Themen und Gedankenblöcke können so immer wieder geöffnet und in einen neuen Bezug gesetzt werden.“

Auf die Frage, welche Texte vor allem rezipiert werden, verweist Helmut Ploebst auf die positive Funktion des „Newsletters“, der nicht nur Neuzugänge aktiv bewirbt, sondern in dem „auch andere Dinge mitangekündigt werden“, etwa im Bereich der „Residencies“ oder der Spezialthemen. Gerade die *Themen der Zunge* haben sich im ersten Jahr als besonders erfolgreich erwiesen, während „klassische“ Kritiken zu konkreten Arbeiten „oft erst mit der Zeit gelesen werden“, also auch lange nach einer aktuellen Produktion – und zuweilen in einem anderen Kontext, der sich etwa durch bestimmte Themenfokussierungen wieder neu ergibt und neue Fragen, auch an ältere Arbeiten und Diskurse, aufwirft. „Es ist uns wichtig, dass wir Diskurspotenziale herholen, vor allem im publizistischen Bereich. Wenn es uns gelingt, das gut zu machen, und wenn wir auch wirklich finanziell soweit durchgebracht werden, dass wir länger daran arbeiten können, dann könnte *corpus* irgendwann wirklich wie eine Art ‚diskursives Lexikon‘ genutzt werden“, stellt Helmut Ploebst am Ende des Gesprächs Ideen für eine Zukunft der Plattform in den Raum.

In Hinkunft werde sicher das „Archiv“ noch wichtiger, wobei es ein nachhaltiges Ziel bleiben werde, „die Texte immer so greifbar wie möglich zu machen“.

corpus sei, wiederholt Helmut Ploebst noch einmal zum Abschied, trotz aller technischer, redaktioneller und nicht zuletzt finanzieller Vorgaben ein „offenes System“, in dem vieles angedacht und ausprobiert werden kann. „Aber man muss sich daran halten, die Dinge schrittweise zu entwickeln, so dass sie dann auch realisierbar sind.“

Ein-Jahres-Fest von corpus:

4. November 2007, ab 20.00 Uhr

Nähere Infos auf www.corpusweb.net

¹ Das Gespräch zwischen Helmut Ploebst und Angela Heide fand am 18. September 2007 in Wien statt.

² Design: Super 7/Cornelia Wedam

³ Zum Kollektiv gehören laut Impressum der Website David Ender, Nicole Haitzinger, Jack Hauser, Judith Helmer, Bettina Kogler, Krassimira Kruskova, Sylvia Marz-Wagner, Helmut Ploebst, Katrin Roschangar und Martina Ruhsam.

Refugien der Kreativität

Symposium im Rahmen von off-limits im August 2007

Von Daniel Hermann

Im Rahmen des internationalen Tanz- und Theaterfestivals off-limits 2007 fand ein internationales Symposium zum Thema „Refugien der Kreativität“ am 28. August 2007 in Dortmund statt.

VertreterInnen der Verbände der freien Szene aus der Schweiz, Österreich, Polen, Tschechien und Deutschland diskutierten einen Tag lang über die Zukunft der freien Szene in Europa. Hervorzuheben ist dabei die Tatsache, dass neben Vertretern der Landesverbände der freien Theaterszene und Alexander Opitz als Vertreter des Bundesverbands des freien Theaters auch SchauspielerInnen, RegisseurInnen oder TanzpädagogInnen zu Wort kommen konnten.

Versammlungsort war das Theater Fletch Bizzel, wo sich zum Auftakt des Symposiums der Verband Freie Darstellende Künste NRW mit neuer Geschäftsführung und unter neuem Namen vorstellte. Der Vorstand, vertreten durch Ulrike Speckmann, plädierte hierbei für mehr Öffentlichkeitsarbeit in der freien Szene. Der aus der Schweiz angereiste Vertreter Thomas Keller präsentierte den Schweizer Verband Vereinigte Theaterschaffende der Schweiz – VTS, und zeigte verschiedene Möglichkeiten der Organisation der freien Szene innerhalb der einzelnen Länder Europas auf (bspw. bezüglich der Vergabe von Fördergeldern oder des politischen Einflusses auf den Verband selbst). Sabine Kock als Vertreterin der Interessengemeinschaft Freie Theaterarbeit aus Österreich stellte ähnliche finanzielle Problematiken wie in Deutschland in der Verteilung von Fördergeldern zwischen institutionellen und freien Theatern dar. Als Vertreter des BuFT bedauerte Alexander Opitz die zum Teil fehlende Organisation in den einzelnen Bundesländern. Er betonte besonders, dass man in einer Gemeinschaft stärker sei und mithilfe von Statistiken, die die Situation der freien Szene widerspiegeln, und viel Hartnäckigkeit mehr Chancen bei der Vergabe von Fördergeldern habe.

Von allen Seiten wurde auf die fehlende soziale und finanzielle Absicherung der Freischaffenden und die Problematik von politischem Einfluss bei der Verteilung von Fördergeldern hingewiesen. Auch die verschiedenen Lösungsansätze wurden dabei kontrovers diskutiert.

Festzuhalten ist, dass man in Zukunft enger international miteinander arbeiten möchte um Synergieeffekte nutzen zu können. „Ich denke, dass wir künftig in zentralen Agenden

auch grenzübergreifend zusammenarbeiten bzw. uns zumindest wechselseitig durch Lobbyarbeit stärken können ...“ so Sabine Kock später.

Der Gastvortrag von Bartosz Szydowski aus Krakau stieß auf reges Interesse. Bei einem seiner Projekte in Nowa Huta, einem Problembezirk in Krakau, baute er eine alte Metallfabrik zu einem Theater um. Die ständig wachsende Popularität und die bei den Bewohnern des Viertels wachsende Bewunderung zeigen, wie wichtig und erfolgreich dieses Projekt ist. Die in Nowa Huta lebenden Bewohner galten vor der Wende als Helden der Arbeit. Heute jedoch ist es ein heruntergekommener Stadtteil, der nichts mehr mit dem Prestige von damals zu tun hat. Die Bewohner wurden vergessen und leben meist veramt in den Plattenbauten. Dieses Projekt wird von der Politik unterstützt, da sich schon jetzt zeigt, welchen positiven Einfluss das dort stattfindende Theaterspiel auf die Gesellschaft hat. Dennoch weiß auch Bartosz Szydowski wie negativ sich finanzpolitische Spiele auf Projekte auswirken können und welche Konsequenzen diese mit sich bringen können. Dieses Problem beschäftigt auch viele aus der freien Szene. Die Abhängigkeit von Geldgebern und die fehlenden Kontakte in Problemsituationen lassen Projekte oftmals schon von Beginn an gar nicht erst stattfinden.

Verschiedene Möglichkeiten der Vernetzung und Verbindungen im internationalen Bereich wurden durch die Vorstellung von Projekten wie EON (European Off Network), IETM und On the Move aufgezeigt. Alle drei sind Netzwerke mit dem Ziel, die freie Szene zu unterstützen und Kontakte untereinander zu knüpfen – nicht nur in Problemsituationen, auch wenn es einfach nur um Gastspiele oder andere Belange geht. Bei sämtlichen Teilnehmern stießen diese Netzwerke auf reges Interesse, schließlich fehlten jedem schon einmal Ansprechpartner in bestimmten Situationen.

Als Fazit lässt sich das Symposium als voller Erfolg bewerten. Nicht nur, dass auch hier reichlich Kontakte geknüpft wurden, auch der Austausch und die offene Diskussion führten bei dem einen oder anderen Teilnehmer zu einer neuen Sichtweise verschiedener Probleme. Die Internationalität zeigt wie wichtig eine solche Veranstaltung ist und wie motiviert und engagiert die freie Szene ist. Man möchte raus aus den alten Strukturen und international verknüpft miteinander arbeiten. Zu zweit ist man schließlich stärker.

debatte

Theaterkritik im Angesicht des Todes

Jan Fabres *Requiem für eine Metamorphose* entblößte in Salzburg auch Kritikerpositionen

Von Noemi Fischer

„Viel, viel zu viel geredet wird in diesem Tanztheater“

„Das Wort hat hier das Nachsehen“

„Beim Texten hätte er vielleicht einen guten Lektor gebraucht“

„Fährt durchaus starke Bilder auf“

„Famose Truppe“

„Virtuoses Tanzteam“

„Doch manchmal ist das vielfältige Treiben auf der Bühne des Guten zuviel“

„Dass einem um die Gesundheit der Akteure bange werden kann“

„Gelegentlich geht's über die Schmerzschwelle“

„Nichts für schwache Nerven“

„Schwere Kost“

„Anflug ins Bizarre“

„Altmodisch gewordener Schnickschnack“

„Fabre will zuviel unterbringen in seinem Totentanz“

„Über den Banalitätenzirkus der einzelnen Requiemstationen kann man sich nur ärgern“

„Fabres Tänzer singen sogar passabel“

„Der flämische Allround-Künstler“

„Der respektlose flämische Aktionskünstler“

„Multitalent“

„Multikünstler“

„Allround-Pompfünebrer“

„Maestro des Crossover“

Es ist erstaunlich, wie sich der Gemeinplatz ausbreitet in den Kulturspalten, wie fröhlich Etiketten geklebt werden, wie schlecht recherchiert wird und wie landläufig der Zynismus geworden ist.

Mehr als erstaunlich, also verstörend, ist die Tatsache, dass es immer noch genügt, Urteile abzuliefern. Vor allem in Österreich dürfen wir zu unserem Befremden dem Kritiker als selbst autorisiertem Pater Theatralis begegnen, sogar, und zu unserem Entsetzen, in von uns hochgeschätzten Tageszeitungen, wie dem Standard.

Wir lesen am 28. August 2007: „Fabre agiert in *Requiem für eine Metamorphose* als regredierter Dilettant, dessen theaterliche Torheiten leider nicht darauf abzielen, ironisch eine Bilanz der größten Bühnentodsünden zusammenzustellen.“

Womit, frage ich mich, könnte Helmut Ploebst wohl den „regredierten Dilettanten“ begründen? Ganz abgesehen davon, dass es respektlos ist, jemanden öffentlich so zu nennen, zumal jemanden, der sich öffentlich exponiert. Helmut Ploebst missbraucht seine Position.

Ich war fassungslos, als ich diese Kritik gelesen habe. Fassungslos angesichts der Verächtlichkeit und der Tatsache, wie elegant sich die Vernichtung eines Werkes zur Profilierung des Vernichters nutzen lässt. Womit, frage ich mich, wird die „theaterliche Torheit“ begründet? Und gemäß welcher Konvention dürfen sich denn die „Bühnentodsünden“ als solche erweisen?

Fabre zitiere sich selbst aus *Universal Copyrights 1&9*. „Die Erinnerung daran schmerzt. Denn“, so Ploebst weiter, „Mitte der 90-er passte die 80-er-Jahre-Ästhetik des Künstlers noch in die Zeit, wenn sie so zugespitzt formuliert wurde wie in dem vor 12 Jahren uraufgeführten Werk.“

Die Bemerkung, die sich Ploebst über den Tod von Fabres Eltern leistet, möchte ich nicht einmal zitieren.

Was ist los mit Ihnen, Helmut Ploebst?

Sind Sie gekränkt, weil jemand Ihrer Generation es wagt, sich weniger um den Zeitgeist als um die Kontinuität seines Schaffens zu kümmern, weil er seine Handschrift behauptet und expressis verbis an die Schönheit glaubt? Immer noch und ungebrochen? Ärgert es Sie, dass Fabre sich nicht kümmert um die künstlerische Artikulationsbedrängnis seiner Zeitgenossen?

Fabre ist Künstler und in steter Entwicklung seines Vokabulars. Sein Angebot ist viel zu reich und vielschichtig, als dass es irgendwelche Zeitgeistkriterien berühren könnten. Maßstäbe wie 80er oder 90er wirken deplaziert und lächerlich angesichts einer künstlerischen Fundiertheit und Rückbindung wie sie Fabre vorlegt.

Vielleicht ist es ja für so manchen Kritiker seiner Generation einfach nicht auszuhalten, dass dieser Mann ein großer Künstler ist, dass er sich jedem Zugriff, jeder Einordnung mühelos und unwiderlegbar entzieht, dass sein Werk als Referenzsystem standhält. Er bedarf nicht der Nelken von Pina Bausch, um sich Blumen vorzunehmen.

Fabre ist direkt und klug. Er tut seinen Kritikern nicht einmal den Gefallen, derangiert zu sein, obwohl er doch so wenig schläft. Er sieht gut aus und: er ist nicht einmal alt. Vielleicht neidet ihm ja so mancher Intellektueller die hellwachen Nachtstunden. Da hat Fabre Zugang zu Welten, die der Kritiker ja dann doch verschläft.

Bleibt anzuerkennen, wie wohlthuend differenziert und fundiert sich Melanie Suchys Artikel in *Der Zeit* ausnimmt. Lektüretipp!

Noemi Fischer ist Schauspielerin und Regisseurin und lebt in Wien. Mit ihrem Ensemble Rosengewitter erschließt sie zur Zeit Rilkes *Duineser Elegien* für das Theater. Zu sehen 3.-6. Dezember 2007 im Theater Drachengasse in Wien.
www.rosengewitter.at

service

Intern

Wir begrüßen unsere neuen Mitglieder

Katrin Kröncke, Wien; Rainer Obkircher (Act & Fun), Wien; Markus Schramm, Wien; Anna Maria Müller (Editta Braun Company), Salzburg; Martin Müller (MÖP-Figurentheater), Claudia K., Wien; Christine Seltenreich (Schleichquartett), Wien; Sabrina Bolschetz, Wien;

News

Erste Datenexporte aus dem Online-Spielplan www.theaterspielplan.at
Kooperation mit Kulturwoche & Aktuell – Lernen mit Zukunft

Seit September 2007 erscheinen alle auf www.theaterspielplan.at eingegebenen Produktionen automatisch auch in der Terminausgabe unseres Kooperationspartners www.kulturwoche.at (und umgekehrt). Für diejenigen, die bisher auf beiden Online-Seiten ihre Aufführungstermine im darstellenden Bereich eingetragen haben, erübrigt sich nun die doppelte Eingabearbeit. Kulturwoche.at arbeitet erfolgreich daran zur meistgelesenen Online-Zeitschrift Österreichs

zu avancieren. Das Medium wendet sich an alle, die hohe Ansprüche an eine gründliche und umfassende Berichterstattung sowie an eine fundierte, sachgerechte Kommentierung auf den Gebieten Kunst, Kultur, Unterhaltung und Gesellschaft stellen.

Und noch von einer weiteren gelungenen Kooperation auf diesem Gebiet können wir berichten: Seit 1. Oktober 2007 werden Termine, die auf www.theaterspielplan.at eingetragen sind, auch auf der Homepage der Zeitschrift Aktuell – Lernen mit Zukunft wiedergegeben (<http://aktuell.lmzukunft.at/kultur.html>). Unter der Rubrik Kultur wird die Online-Redaktion von Lernen mit Zukunft tagesaktuell über die Auführungen freier Theaterproduktionen und andere Kultur-News informieren. (Kontakt für weitere Kulturinfos: p.cerny@utanet.at)

brut – das neue Koproduktionshaus startet in die erste Saison
Eröffnung am 09./10.11.2007

Unter dem Namen brut startet das ehemalige dietheater als neues Koproduktionshaus für Wien mit einem großen Eröffnungsfest am 9. und 10. November in seine erste Spielzeit.

Die Namensänderung des Hauses möchten die beiden künstlerischen Leiter Thomas Frank und Haiko Pfof als erstes Signal zur Neupositionierung und programmatischen Ausrichtung als internationales Koproduktionshaus verstanden wissen. Durch konzentrierte und qualifizierte Produktionstätigkeit soll brut nachhaltig als internationales Produktionszentrum für interdisziplinäre darstellende Kunst positioniert werden. „Dinge aufgreifen, Themen finden, Tendenzen aufspüren und sichtbar machen – ein verlässlicher, kultureller Seismograph der Stadt werden“ – so lauten die Paradigmen, denen sich die beiden Leiter für ihre Arbeit verschrieben haben. Durch stärkere thematische und ästhetische Bündelung der Aktivitäten in der freien Szene, Entwicklung von dynamischen Produktionsnetzwerken und stärkere Vernetzung der lokalen Wiener Szene in internationale Produktionszusammenhänge soll brut mit den beiden Spielstätten „brut im Künstlerhaus“ und „brut im Konzerthaus“ zu einem Kommunikationsraum für nationale und internationale Kunstproduktion werden.

Der Rechtsträger von brut ist die dafür neu gegründete Koproduktionshaus Wien GmbH. Die Geschäftsführung der GmbH bilden die beiden künstlerischen Leiter gemeinsam mit dem kaufmännischen Leiter, Martin Walitza, der zuletzt als Geschäftsführer

des NÖ Donaufestivals tätig war. Zum Team gehören weiters Karin Berndl, die den Bereich Presse/Marketing leiten wird sowie Bettina Kogler, die bereits als Kuratorin für Tanz im dietheater tätig war.

Die Eröffnung des Hauses wird am Freitag, den 9. und Samstag, den 10. November 2007 als großes Fest und Einladung an die Stadt mit Beiträgen österreichischer und internationaler Künstlerinnen und Künstler gefeiert. Details zur Programmorschau der Spielzeit 2007/08 wurden bis Redaktionsschluss noch streng geheim gehalten, eine Vorschau erfolgt im Rahmen einer Pressekonferenz am 9. Oktober 2007.

Informationen, Programm:
brut

Koproduktionshaus Wien GmbH,
Karlsplatz 5, 1010 Wien
www.brut-wien.at

... plötzlich wieder 17

Dialoggespräch zur Produktion
komA im Dschungel Wien

Von Sabrina Bolschetz

Am 18. September fand anlässlich der Produktion *komA*, eine Koproduktion der new space company & Dschungel Wien, ein Dialog zum Thema „Schulamok – Phänomen unserer Zeit?“ statt.

Theaterinteressierte und ExpertInnen fanden sich im Dschungel Wien ein, um über die eben gesehene Vorstellung zu sprechen. Trotz der beeindruckenden künstlerischen Leistung kam man nicht umhin, die Thematik selbst zu beleuchten. Volker Schmidt, Georg Staudacher (1965 – 2007) und ihr junges Team haben es geschafft, die ZuschauerInnen derart zu berühren, dass man

Fragen wie Kann uns / unseren Kindern das auch passieren? Wie kommt es so weit? Wie kann man es verhindern? Wer ist schuld? usw. einfach nicht unbesprochen lassen kann.

Die Moderatorin der Veranstaltung, die Dramaturgin Bettina Hering, führte die PodiumsteilnehmerInnen durch das „aktuelle, brennende Thema“ (Volker Schmidt). Heidi Schrodt, Direktorin des Gymnasiums Rahlgasse, sprach gemeinsam mit den Streithelferinnen des Gymnasiums, Hannah Schatz und Rubina Kislinger, über den Schulalltag und die Wichtigkeit solcher und anderer Projekte, um Probleme zu thematisieren, den Umgang miteinander zu stärken und die soziale Kompetenz der SchülerInnen zu fördern. Paulus Hochgatterer, Kinder- und Jugendpsychiater und Schriftsteller, fand vor allem die Charaktere des Stücks und die Subtilität in deren Darstellung sehr überzeugend. Diese wurden – wie auch das gesamte Stück – gemeinsam von SchülerInnen der Rahlgasse und dem Regisseur und Autor Volker Schmidt entwickelt. Anhand von Themenkomplexen wie „verstummen – verschweigen – verschwinden“, „Gewalt – Druck – Ventil“ etc. wurden zuerst Charaktere komponiert und dann Szenen geschrieben. Das „Arbeiten auf Augenhöhe“ (Schmidt) brachte ein Stück ohne jegliche erwachsene Draufsicht hervor, das unter die Haut geht.

Volker Schmidt versteht Theater als Erlebnismedium, das von Gerüchen bis zur direkten Konfrontation alles bieten kann, womit ein Bild oder Abbilder der Realität in ihrer Abstraktheit nicht Schritt halten können. Den Zuschauern werden Dinge real vor Augen geführt, ein Spiegel vorgehalten, der einen so manches klarer sehen lässt. In den Räumen der Schule, in den Gängen, im Stiegenhaus, im ganzen Gebäude findet Theater statt, man ist mittendrin. Die Überzeugung der Macher, dass eine Ver-

netzung von Ursachen im Gegensatz zu einem linearen Schuld- und Ursachenverlauf dem Phänomen zu Grunde liegt, ist daran zu erkennen, dass das Stück nicht nur aus einer Sicht erzählt wird, sondern aus der vieler SchülerInnen mitsamt ihren Problemen wie Mobbing, Bulimie, Markenkleidung, ... um den Blick zu öffnen. Das rückt vor allem die gesellschaftliche Frage und Verantwortung in den Mittelpunkt, allerdings ohne Schuldzuweisungen und ohne Erklärungen und Antworten zu geben. Genau das ist für Heide Lexe, künftige Leiterin der STUBE (Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur), ein Kriterium, das gute von schlechter Kinder- und Jugendliteratur unterscheidet. Das Schlagwort „Ausparung“, das dem Leser die Freiheit lässt, sich die Welt vorzustellen und den Wegen zu folgen, entscheidet über die Qualität.

Und was für die Prosa gilt, scheint sich ebenso auf die Dramatik umlegen zu lassen. Was die Literatur, die zu diesem Thema vor allem im deutschsprachigen Raum recht überschaubar ist, im Gegensatz zum Theater besonderes vorweisen kann, ist die Kraft der inneren Perspektive. Denkmuster und -möglichkeiten werden ins Ästhetische umgesetzt und entfalten in den Köpfen der Leser ihre Wirkung.

Eine von vielen möglichen Erklärungen für das Phänomen Schulamok hat Volker Schmidt für sich selbst folgendermaßen formuliert: Das menschliche Wertesystem ordnet sich dem wirtschaftlichen Markt unter, der Mensch wird immer mehr zum Objekt. Und „auf Objekte schießt man leichter als auf Menschen“.

Doch trotz aller Sensibilität, Vielschichtigkeit und Ästhetik des Stücks: „Die eigene Angst als Betrachter blieb einem nicht erspart“ (Paulus Hochgatterer).

Aus der Szene

Nestroypreis 2007 geht an Markus Kupferblum

Am 24. November wird im Theater an der Wien der Nestroypreis 2007 verliehen. Bereits bekannt gegeben wurden die PreisträgerInnen der Kategorien Lebenswerk (Hilde Sochor), Autorenpreis (René Pollesch) und der besten Off-Produktion im Pressegespräch am 3.10. von Kulturstadtrat Mailath-Pokorny.

Markus Kupferblums *Die verlassene Dido* wird am 24. November als beste Off-Produktion ausgezeichnet werden.

Spannend ist die Entstehungsgeschichte dieser Produktion: Ursprünglich wurde Markus Kupferblum bei der Einreichung um Konzeptförderung bei der Stadt Wien von der Theaterjury als förderwürdig im Bereich der Projektförderung empfohlen. Bei der Einreichung seines Projektes *La Didone Abbandonata* von Cavalli, einer selten gespielten Barockoper mit Claudio Osele und seinem Mailänder Barockorchester Le Musiche Nove, ersuchte er um die versprochene Projektsubvention in der Höhe von 150.000 Euro und erhielt von den damaligen KuratorInnen die Auskunft, dass im Projektbereich 30.000 Euro als höchstmögliche Summe im Bereich „freie Oper“ denkbar wären. Kupferblum verbrachte Nächte rechnerweise und kam zum Schluss, diese Produktion für diesen Betrag nur als Solo durchführen zu können. Er schrieb also einen diesbezüglichen Antrag und erhielt die Förderzusage.

Die verlassene Dido ist somit das sichtbare Resultat der Theaterreform im Bereich „freie Oper“.

Silberner Rathausmann für Heini Brossmann

Heini Brossmann, 1954 in Wien geboren, zählt mit seinen mittlerweile 40 Jahren Spielerfahrung zum Urgestein der österreichischen Figurentheaterszene. Bereits im Alter von 12 Jahren begann er Puppentheater zu spielen. Ab 1970 spielte er für mehrere österreichische Puppentheater und begann allmählich, moderne Ansätze dieser Theaterform zu verwirklichen. So entwickelte er für Österreich erstmalig die aus Russland kommende „offene Spielweise“ im Figurentheater. Der Erzähler ist dabei der Vermittler zwischen dem Publikum und dem Geschehen auf der Bühne. Gemeinsam mit Traude Kossatz gründete er das Figurentheater Lilarum, das er drei Jahre lang mit aufbaute. 1982 – vor nunmehr 25 Jahren – gründete Brossmann das Theater Trittbrettl – eine der ersten freien Kindertheatergruppen in Wien, das sich durch seine besondere Form der Verknüpfung von Tischfiguren, Marionetten, Masken, Schattenspiel und der traditionellen Puppe, als auch durch die direkte Kontaktnahme mit dem Publikum auszeichnet. Das Zusammenspiel mit anderen Künsten wie Schauspiel, Live Musik und bildender Kunst bilden das breite Spektrum.

Der Anspruch, künstlerisch anspruchsvolles Theater zu machen, Inhalte und Hintergründe zu spielen und auch politisch zu sein ist bis heute ein zentrales Anliegen geblieben. Einladungen zu über 40 internationalen Festivals und Gastinszenierungen in China führen ihn mittlerweile bald um die ganze Welt.

Für seine Arbeit wurde Heini Brossmann heuer mit dem silbernen Rathausmann der Stadt Wien ausgezeichnet.

theaterlandPREIS an Theater am Ortweinplatz & Theater Mundwerk

Das von theaterland steiermark in Kooperation mit dem Anderen Theater vom 11.-15. September in Graz veranstaltete Festival der freien Theater, bestOFFstyria, hat sich im 3. Jahr absolut etabliert. Erfreulich das enorme Zuschauerinteresse, alle 9 Vorstellungen waren ausverkauft und mit *Kabale und Liebe*, einer Koproduktion des Theater am Ortweinplatz mit dem Theater Mundwerk, gab es einen würdigen Sieger, der die Jury mit dem eigenständigen Zugriff auf die klassische Vorlage und die Besonderheit der dramaturgischen Aufarbeitung, was Textfassung und Besetzung anlangt, überzeugte. Der theaterlandPREIS war auch heuer wieder mit 7000 Euro dotiert. Der mit 2000 Euro dotierte Preis der Jury ging für die besondere darstellerische Leistung an Esther Sternath, einer jungen Schauspielerin vom Theaterzentrum in Deutschlandsberg.

Die internationalen Juroren kamen dieses Jahr vom Mousonturm aus Frankfurt, dem Theaterhaus Gessneralle aus Zürich, vom FFT Düsseldorf und vom Münchner Volkstheater.

Die Dialogveranstaltungen des diesjährigen bestOFFstyria-Festivals setzten sich mit der Rolle regionaler Printmedien im Kultur (Theater) Betrieb auseinander, Haiko Pfof berichtete über den Stand der Vorbereitungen zur Spielplaneröffnung des neuen Koproduktionshauses brut und Christoph Rech präsentierte das Forum Freies Theater Düsseldorf.

Die Sichtung für das nächste bestOFF hat begonnen, das Festival wird vom 9. bis 13. September 2008 wieder in Graz stattfinden.

Ausschreibungen

KULTUR (2007-2013) – Ausschreibungen 2008

Die Europäische Kommission hat im Rahmen des Programms KULTUR (2007 – 2013) die Ausschreibungen 2008 veröffentlicht.

Ziele und Prioritäten:

2008 werden entsprechend den Zielsetzungen des Programms Projekte aller kulturellen Sparten unterstützt, wobei ein besonderer Schwerpunkt auf interdisziplinäre Projekte gelegt wird. Die Projekte sollen die spezifischen Ziele des Programms „grenzüberschreitende Mobilität von Kulturakteuren“, „internationale Verbreitung von Kunstwerken“ sowie „interkultureller Dialog“ reflektieren.

Gefördert werden qualitativ hochwertige Projekte, die einen europäischen Mehrwert und ein gutes Konzept für die Verbreitung und Nutzung der Projektergebnisse aufweisen.

Teilnahmeberechtigung:

Teilnahmeberechtigt sind private und öffentliche Einrichtungen mit Rechtsstatus, die im Kultur- und Kreativbereich tätig sind und ihren Sitz in einem der am Programm teilnehmenden Länder haben:

- den Mitgliedstaaten der Europäischen Union
- Island, Norwegen und Liechtenstein
- den Kandidatenländern und westlichen Balkanländern, sofern diese bereits eine Vereinbarung betreffend die Teilnahme am Programm abgeschlossen haben.

Einreichfristen:

Kooperationsmaßnahmen und mehrjährige Projekte: 31. Oktober 2007
Betriebskostenzuschüsse: 5. November 2007

Formulare:

Die für die Antragstellung erforderlichen Formulare sind auf folgenden Websites abrufbar:

<http://eacea.ec.europa.eu/index.htm>

http://ec.europa.eu/culture/eac/index_en.html

Info/Beratung:

Cultural Contact Point Austria, Mag. Elisabeth Pacher, 01/53115-7692 oder elisabeth.pacher@bmukk.gv.at
www.ccp-austria.at

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur
www.bmukk.gv.at

Festivals

Theaterfestival euro-scene Leipzig

Motto: „Spaltungen“

06.-11.11.2007, Leipzig

Die euro-scene Leipzig wurde 1991 gegründet und bringt alljährlich im November experimentelles Theater und innovativen Tanz aus ganz Europa nach Leipzig. Sie gehört zu den bedeutendsten zeitgenössischen Festivals dieser Art in Europa.

In diesem Jahr findet das Festival von 06.–11. November statt. Unter dem Motto „Spaltungen“ wird das Festival Fragen nach Reibungsflächen und Bewusstseinspaltungen untersuchen und dabei in Zwischenwelten der unterschiedlichsten Art dringen. Am Programm stehen 12 Gastspiele aus 9 Ländern, die in rund 25 Vorstellungen und an 9 Spielstätten zu sehen sein werden.

Die Gastspiele zeigen Situationen oder Prozesse, die sich in ihrer Zwiespältigkeit und Irrationalität dem Blick einer auf Oberflächenwirkung ausgerichteten Welt normalerweise entziehen. Der Bezug liegt sowohl im gesellschaftlich-politischen als auch individuellen Bereich. „Dabei spielen die durch Fremdeinwirkung hervorgerufenen Verunsicherungen und Identitätsverluste ebenso eine Rolle wie die freiwerdenden Energien und neuen Kräfte“, so Festivaldirektorin Ann-Elisabeth Wolff.

Die Bandbreite der Produktionen umfasst Tanz- und Sprechtheater sowie Zwischenbereiche performativer Kunst und musikalischer Bühnenformen.

Die euro-scene Leipzig vergab 2006 erstmals eine Carte blanche für ein Gastspiel an ein Mitglied des künstlerischen Festivalbeirats. In diesem Jahr ging diese an Rolf Dennemann, künstlerischer Leiter des Festivals off-limits, Dortmund.

Im Rahmenprogramm zum Festival gibt es Filme, Diskussionen, Workshops u. a.

Infos, Programm, Karten:

euro-scene Leipzig, Gottschedstraße 16,
D-04109 Leipzig

Tel. +49-(0)341-212 67 66

info@euro-scene.de

www.euro-scene.de

Quick'n'dirty-Festival: Das Wüste lebt

16.-18.11.2007, TAG – Theater an der Gumpendorfer Straße

Die Lust auf beschleunigtes, unsauberes und respektloses Produzieren – das ist „quick'n'dirty“, das wüste Schnellschuss-Format des TAG. Jetzt läuft das bewährte Format zum Festival auf und präsentiert sechs aufregende RegisseurInnen.

Angestoßen wird die ca. 10-tägige parallele Probenarbeit der Teams durch einen knappen gemeinsamen Impuls: *Wir leben, lieben, leiden und sterben in dem großen luxuriösen Kristallpalast des organisierten Massenwohlstands. Alles ist verfügbar, alles ist gleichzeitig, alles ist gesagt, alles ist. Wir suchen das Glück und verdrängen den Tod. Doch wie in Panik fliehen wir vor dem was uns noch schrecklicher erscheint als die Vorstellung vom eigenen Tod: der umsichgreifenden, absoluten Langeweile!*

Was die einzelnen RegisseurInnen aus dem Input gemacht haben, wird dem Publikum von Freitag, den 16. bis Sonntag, den 18. November präsentiert. Alle zeigen ihre Arbeit im selben Bühnensetting.

Die RegisseurInnen sind: Paola Aguilera (Wien), Jan Baake (Leipzig), Astrid Griesbach (Berlin), Anselm Lipgens (Wien), Katrin Schurich (Wien) und Markus Weckesser (Berlin).

Dazu gibt es – bei freiem Eintritt – Musik von Kreisky, Wisdom & Slime und Biederman sowie Kinderbetreuung für Kinder ab 3 Jahren (gegen Voranmeldung).

Infos, Programm, Karten:

TAG – Theater an der Gumpendorfer Straße, Gumpendorfer Straße 67, 1060 Wien

Tel.: 01/586 52 22
www.dasTAG.at

Veranstaltungen

Schweden Wochen & Internationales Symposium „Das Recht auf Kunst ist ein Kinderrecht“

14.-30.11.2007, Dschungel Wien

Die schwedische Kunst- und Kulturszene für Kinder und Jugendliche ist seit Jahrzehnten ein internationales Vorzeigebispiel. Anlässlich des 100. Geburtstages von Astrid Lindgren (14. November) und des internationalen Welttags der Kinderrechte (20. November) findet von 14. bis 30. November der genreübergreifende Länderschwerpunkt Schweden Wochen statt. Mit diesem Projekt wird der schwedischen Kunst erstmals eine eigene Plattform in Österreich gegeben.

Herzstück der Schweden Wochen ist ein zweitägiges internationales Symposium zum Thema „Das Recht auf Kunst ist ein Kinderrecht“, das am 20. und 21. November 2007 in der Ovalhalle im MuseumsQuartier Wien stattfinden wird. Zum Abschluss dieses Symposiums wird die schwedische Königin Silvia eine offizielle Deklaration unterzeichnen, die die Bedeutung von Kunst für Kinder und Jugendliche betont.

Der Eintritt zum Symposium ist frei, um Anmeldung wird gebeten. Aufgrund einer begrenzten TeilnehmerInnenanzahl ist für den zweiten Symposiumstag (21. November) eine Anmeldung unter tickets@dschungelwien.at unbedingt erforderlich.

Infos, Programm, Karten:

www.dschungelwien.at
www.schwedenwochen.at

Leaving the route 3 - Das Politische in zeitgenössischen Theaterformen

Symposium, 24./25.11.2007, Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt

Die Entstehung der freien Theaterszene ist untrennbar mit den politischen Bewegungen der 60er Jahren verbunden. Beeinflusst von der alternativen Szene kamen politische Themen auf die Bühne. Kollektive Arbeitsweisen wurden erprobt und weiterentwickelt. Man sagte sich los vom Staats- und Stadttheater mit seinen hierarchischen Strukturen. In den letzten Jahrzehnten hat sich die freie Szene etabliert und in vielfältige Darstellungsweisen ausdifferenziert. Durch die immer schwieriger werdende ökonomische Situation haben Anpassungen an Zuschauer- und Geldgebererwartungen an Einfluss gewonnen.

Inwieweit sind Veränderungen in der Artikulation des Politischen mit gesellschaftlichen Transformationsprozessen verbunden? Kann man von einer Entpolitisierung der freien Szene sprechen? Ist das Politische vielleicht gar nicht verschwunden, hat es sich einfach nur neue Ausdrucksweisen gesucht? Und wie wird sich das Verhältnis zwischen Darstellender Kunst und dem Politischen weiterentwickeln?

Das Symposium soll das Politische im zeitgenössischen Theater aufspüren und nach Kontinuitäten und Brüchen seit den 70er Jahren suchen. Darstellende KünstlerInnen, TheaterwissenschaftlerInnen sowie interessiertes Publikum sind herzlich willkommen. Am 24. Nov. diskutieren Tanz- und Theaterschaffende aus Hessen, am 25. Nov. sind u.a. Peter Danzeisen, Myriam Dreysse, Henning Fülle, Astrid Griesbach, Jan Linders und Patrick Primavesi eingeladen.

Infos, Karten:

www.laprof.de/e-trolley/page_8674/index.html

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, www.freietheater.at

Redaktion: Angela Heide, Sabine Kock, Barbara Stüwe-Eßl,
Andrea Wälzl (Koordination)
Layoutkonzept: Ulf Harr
Satz: Andrea Wälzl

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

freie theater



BUNDESKANZLERAMT KUNST

Premieren

- 01.10.2007
wiener wortstaetten: Das Stück
Nestroyhof, Wien, 01/2363847
- 02.10.2007
Karl Wozek: Fatima oder die Völkerwanderung
WUK- Museumssäle, Wien, 01/401210
- 03.10.2007
KosmosTheater: Working Girls
KosmosTheater, Wien, 01/5231226
- 03.10.2007
Tanztheater Springschuh: Maxima und Moritza
Dschungel Wien, 01/522072019
- 05.10.2007
theater des kindes/Michaela Obertscheider: Olga ist verdreht
theater des kindes, Linz, 070/605255
- 06.10.2007
Edi Jäger& Anita Köchl: Karl Valentin – Nur noch lange Zeit
Kleines Theater, Salzburg, 0662/872154
- 11.10.2007
Donald Padel: Mimamusch
Ragnarhof, Wien, 0699/81494927
- 11.10.2007
Richard Weihs: Nachtschattengesänge
Weinhaus Sittl, Wien, 01/5863395
- 12.10.2007
kultur.konstruktiv/Isabella Feimer: Die Geierwally
Scheune Felmayer Garten, Schwechat, 0676/7631923
- 16.10.2007
Stermann und Grisseemann: Die deutsche Kochschau
Rabenhof Theater, Wien, 01/7128282
- 17.10.2007
theatercombinat: Coriolan
Thepalace, Betriebsbahnhof Breitensee, Wien, 01/5222509
- 17.10.2007
Popup-Theater & Dschungel Wien: Live fast – Die young
Dschungel Wien, 01/522072020
- 18.10.2007
Susanne Pöchacker: Grete, die Rakete
Hin&Wider, Graz, 0316/825365
- 20.10.2007
daskunst: Kultur mich doch am Arsch!
Theater des Augenblicks, Wien, 01/4796887
- 20.10.2007
Kaisermühlner Werkl: Liliom
Kaisermühlner Werkl, Wien, 0676/9308785
- 20.10.2007
Lalish Theaterlabor: Projekt Niederhof
Spielraum Niederhof (NÖ), 01/4780609
- 22.10.2007
Th. des Lachens/Astrid Griesbach: Große Vögel, kleine Vögel
TAG – Theater an der Gumpendorferstrasse, Wien, 01/5865222
- 22.10.2007
Theater Drachengasse & Theater Rampe Stuttgart: Telefongespräche mit Ernst Jandl
Theater Drachengasse, Bar&Co, Wien, 01/5131444
- 22.10.2007
Theater Spielraum: Die Nashörner
Theater Spielraum, Wien, 01/713046060
- 23.10.2007
MOKI Kindertheater: Versprochen ist versprochen
Theater-Center-Forum, Wien, 01/5059806
- 23.10.2007
theaternyx: ground zero, folge 3
Amerika träumen
Posthof, Linz, 0732/781800
- 25.10.2007
2nd Nature/Christine Gaigg: Über Tiere
Tanzquartier Wien, Halle G, 01/5813591
- 25.10.2007
Maximilian Achatz: Momo
Next Liberty, Graz, 0316/8000
- 26.10.2007
wiener wortstaetten: Antrag auf Asyl
Nestroyhof, Wien, 01/2363847
- 27.10.2007
neuebuehnevillach/Katrin Ackerl Konstantin & Rosalia Krautzer: Die Diagnose – fractured borders
neuebuehnevillach, Villach, 04242/287164
- 27.10.2007
Theater zum Fürchten: Hysteria
Theater Scala, Wien, 01/5442070
- 30.10.2007
Ensemble Theater am Petersplatz: Ganze Tage, ganze Nächte
Ensemble Theater am Petersplatz, Wien, 01/5353200
- 30.10.2007
Tina Leisch: Medea bloß zum Trotz
Schloß Schwarzau (NÖ), 0681/10367851
- 31.10.07
Danse Brute : Entdeckung der Langsamkeit
Sargfabrik, Wien, 0676/7331804
- 31.10.2007
Theater im Bahnhof/Pia Hierzegger: Sound of Seiersberg
Schauspielhaus Graz, 0316/8000
- 02.11.2007
Jan Machacek: Faces And Names
WUK Saal, 01/40121-70
- 05.11.2007
Komödianten St. Leonhard: Alles klar
Komödianten in St. Leonhard, Graz, 0664/5696825
- 05.11.2007
Theater Drachengasse/Hans Peter Kellner: Mobil – eine digitale Telefon-Komödie
Theater Drachengasse, Wien, 01/5131444
- 08.11.2007
KosmosTheater/Barbara Klein: Business Class
KosmosTheater, Wien, 01/5231226
- 08.11.2007
walk-tanztheater: Franz Kafka. Der Process.
Altes Hallenbad, Feldkirch, 05522/72895
- 14.11.2007
Th. Narrenschiff: Pelle zieht aus
Dschungel Wien, 01/522072020
- 17.11.2207
Danse Brute: Flamenco
International Theatre Vienna, 0676/7331804
- 17.11.2007
neuebuehnevillach/ Werner Schneyder: Qualifikationsspiel
neuebuehnevillach, Villach, 04242/287164
- 17.11.2007
Wiener Klangwerkstatt & Dschungel Wien: Das kleine Ei das Detektivin werden wollte
Dschungel Wien, 01/522072020
- 18.11.2007
Mezzanin Theater: Frau Maier die Amsel
Tao – Theater am Ortweinplatz, Graz, 0316/846094
- 18.11.2007
Christian Reiner, Malin Rosenqvist, Maja Osojnik: Aus dem Mund
Dschungel Wien, 01/522072020
- 20.11.07
Heilwig Pfanzelter: Nachts schlafen die Ratten doch
RadioKulturhaus, Wien, 01/50170377
- 20.11.2007
Maschek: Das Maschek.Patent
Rabenhof Theater, Wien, 01/7128282
- 21./22.11.2007
Wilde Mischung: In – Out
WUK, Im_flieger, 01/40121-70
- 28.11.2007
theater.wozek: Afrika im Keller
Dschungel Wien, 01/522072020
- 28.11.2007
TheaterFOXFIRE & Dschungel Wien: Darkside
Dschungel Wien, 01/522072020

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