

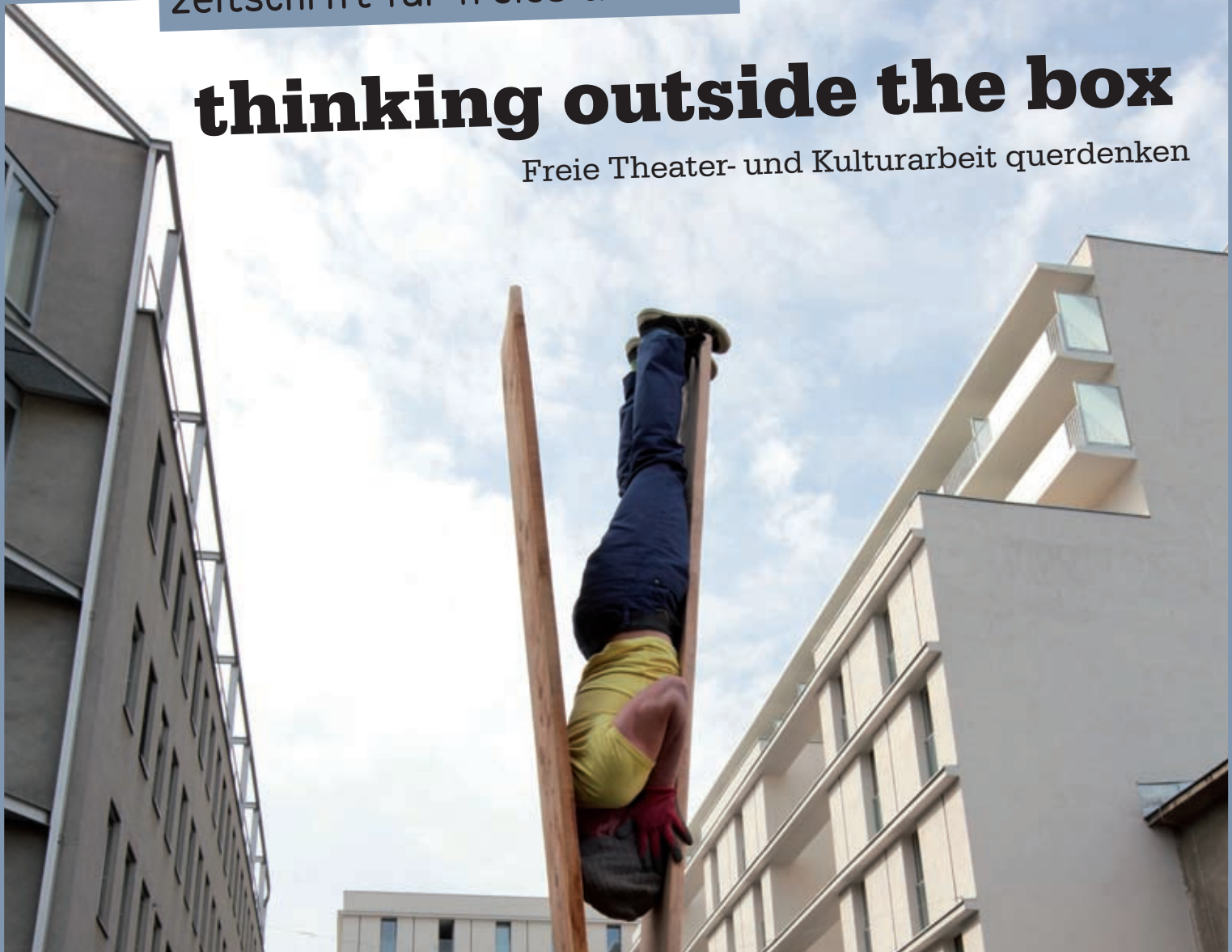
gift

zeitschrift für freies theater

02/2015

thinking outside the box

Freie Theater- und Kulturarbeit querdenken



politik

TTIP

Gefahr für Kunst und Kultur?

KSVF

Alles neu im Fonds

diskurs

Alain Franco

„Monteur“ am Piano

Theater denken

Dramaturgiekongress in Linz

szene

Von Haus aus Optimistin

Myrto Dimitriadou

Malka Mai im Dschungel

Flucht und Überleben als Kind

Inhalt

1 editorial

politik

2 kurz & knapp

- 4 **Seit Jahren (real) sinkende Kulturbudgets, jetzt mit Strafzuschlag?** Pressemitteilung Kulturrat Österreich
- 6 **TTIP: Gefahr für die österreichische Kunst und Kultur?** *Yvonne Gimpel*
- 11 **Novellierung erleichtert den Zugang zum KSVF** *Barbara Stüwe-Eibl*
- 16 **Und doch: (k)ein Strukturwandel der Performing Arts ...?** *Sabine Kock*
- 18 **Raumbedarf versus Leerstand** Die Suche nach Lösungen *Barbara Stüwe-Eibl*

international

- 20 **Haben und noch nicht haben** Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst geht an De Keersmaecker *Helmut Ploebst*
- 22 **Stichwort: Visa** Aktuelle Entwicklungen und neue Ansatzpunkte einer Dauerdebatte *Yvonne Gimpel*
- 27 **TGV – Théâtre à Grande Vitesse** Wer in Frankreich spielen will, muss touren *Thomas Hahn*
- 31 **Freie Unfreie – Die Berliner OFFscene in Zahlen** *Su Tiqqun*

diskurs

- 34 **2.256 Seiten Theatergeschichte im Schnelldurchlauf** Theater in Deutschland mit Günther Rühle *Jürgen Bauer*
- 41 **Ich fühle mich als Monteur** Komponist, Musiker, Performancekünstler Alain Franco im Interview mit *Sabine Kock*
- 46 **– nicht Theater machen, sondern Theater denken –** Dramaturg_innenparty in Linz! *Tanja Brandmayr*

szenen

- 50 **Die Gießkanne ist am verdunsten ...** Offener Brief an Kulturlandesrat Dr. Buchmann *Das Andere Theater*
- 52 **Produktionsbedingungen im freien Theaterbereich Kärnten / Koroška** *Barbara Stüwe-Eibl*
- 54 **Freie Szene ist größter kultureller Player in Kärnten** Basisdatenerhebung 2014 der IG KIKK *Barbara Stüwe-Eibl*
- 60 **„Hallo hallo hallo! Puppenspieler!“** Nachruf Friedrich Zawrel *Nikolaus Habjan*
- 62 **Weitergeben im Geschichten-Erzählen** Das Ensemble von Malka Mai im Interview mit *Sabine Kock*
- 69 **„Ich bin von Haus aus Optimistin“** Myrto Dimitriadou im Porträt, *Christa Hassfurther*

info

- 77 **szenen**
- 78 **ausschreibungen**
veranstaltungen
- 79 **festivals**
- 81 **premieren**

kurzrubriken

- 3 **erratum**
- 19 **sandkasten** Editta Braun
- 39 **bilderrahmen** Lisa Rastl
- 57 **rezension** Räume kreativer Nutzungen
- 67 **rezension** Wer geht leer aus?

editorial

Liebe Leser_innen,

nun kommt die Hypo-Alpe-Adria Dimension schichtweise an die Oberfläche – auch abseits bereits durchgesickerter Milliarden Haftungen und bislang nur kolportierter Zahlungsnöte in Bund wie Land. Nach Redaktionsschluss erreichte uns die Hiobsbotschaft aus Kärnten: Sämtliche bis dato nicht entschiedenen Ermessensausgaben werden dort gestrichen – ohne Vorankündigung, ohne Auffangnetz, ohne Plan B. Betroffen sind im Kulturbereich nicht nur einmalige Projekte, die erst realisiert werden wollen, sondern bestehende Gruppen, Strukturen, Kulturinitiativen Die Entscheidung bedeutet einen Kahlschlag im erst seit 2013 langsam wieder aufatmenden Land und entzieht den Kunst- und Kulturschaffenden die Existenzgrundlage in einer Gründlichkeit, die selbst im restriktiven Setting der Vergangenheit ihresgleichen sucht, in denen sich Wackere all die Jahre durch widrigste Bedingungen gebissen haben und doch nicht weggegangen sind.

Ein schönes Vermächtnis kommt da zu Tage – und kein Ende:

Noch zur Stunde ist die niederösterreichische Landesrätin Kaufmann-Bruckberger nicht zurückgetreten. Für „ein kleines Salär“ von fünfunddreißigtausend Euro trug sie im sog. Kärntner Seengrundstücksdeal namhafte Summen im Koffer durch die Republik. Ihr Anwalt Hermann Heller bestätigte im Standard bereits am 17. März das Geständnis. Den zusätzlichen Vorwurf der Falschaussage vor dem Untersuchungsausschuss des Kärntner Landtags weist Kaufmann-Bruckberger noch am 8. April zurück. Sie hatte sich laut Standard vom gleichen Tag „bei ihrer Befragung im U-Ausschuss angeblich

weder daran erinnern können, wie viel, noch, von wem sie Geld erhalten habe“.

Unser Artikel zum Kärntner Treffen im Szeneteil hingegen ist durch die aktuellen Wendungen zur Drucklegung bereits historisch, aber bleibt als Dokument einer Zeit nunmehr bloß vermeintlichen Aufbruchs.

Auf der anderen Seite steht ganz anders bang die Frage: Wo bitte bleiben die Aufrechten?

Sonja Ablinger stimmte der xxxten Verschärfung des Asyl- und Aufenthaltsgesetzes nicht zu. Dass und wie die Kultursprecherin der SPÖ aus dem Parlament und aus dem Inneren der Partei katapultiert wurde, so schnell, unbürokratisch, gegen die eigenen Regeln, nicht genderkonform und ohne nennenswerten Protest, ohne eine wirksame Solidarisierung ihrer Parteigenoss_innen Und im internen Schiedsgericht gleich noch einmal zurückgewiesen! Was sagt das aus über den Status der Politik im Allgemeinen, und DER PARTEI im Besonderen? Das ist nicht nur ein Trauerspiel, es ist beängstigend!

Die Wiener Grünen hingegen haben zur gleichen Zeit ihren Kultursprecher Klaus Werner-Lobo ganz basisdemokratisch abgewählt. Auch er setzte sich engagiert für die Flüchtlinge in der Votivkirche ein.

Versteh eine die Welt

Gegen die Dimension der Hypo bleibt der Burgtheaterskandal letztendlich doch eine kleinere österreichische Operelle, bzw. will nicht unken - schau'n' wir mal

Sabine Kock

politik

kurz & knapp

STOPP TTIP!: Offener Brief an EU-Parlamentarier_innen

Ein EU-weites Bündnis von 375 Organisationen – darunter der Kulturrat Österreich – fordert die Abgeordneten des EU-Parlaments dazu auf, ein klares Signal der Ablehnung des TTIP und anderer gleichartiger Handels- und Investitionsabkommen zu geben: „Wir appellieren an alle Mitglieder des Europäischen Parlaments, sich auf eine starke Resolution zu verständigen, die deutlich macht, dass das Europäische Parlament alle zukünftigen Handels- und Investitionsabkommen ablehnt, die nicht im öffentlichen Interesse sind, sondern stattdessen wichtige, in langen demokratischen Kämpfen erworbene Rechte in der EU, den USA und dem Rest der Welt bedrohen.“

kulturrat.at/agenda/ttip/20150303

Kulturenquete in Vorarlberg

Am 26. Feb. fand eine Kulturenquete des Landes Vorarlberg statt, innerhalb der über 350 Kulturschaffende und Vertreter_innen von Politik und Verwaltung den Ist-Zustand der heimischen Kulturlandschaft analysierten. Nicht nur der für Kultur zuständige Landesrat Christian Bernhard, sondern auch Landeshauptmann Markus Wallner setzte auf eine aktive Auseinandersetzung mit dem Kulturfeld. Juliane Alton, IG Kultur Vorarlberg, hielt fest: „Wir wollen, dass die Initiativen aus der Bevölkerung und die Landeseinrichtungen gleich wertgeschätzt werden. Wir wollen dafür sorgen, dass nicht nur hauptsächlich die Eliten von den öffentlichen Kulturausgaben profitieren. Kurz, wir wollen für gerechte Ver-

teilung sorgen.“ Barbara Herold, Bundeslandsprecherin der IGFT, stellte die Frage nach Optionen für Theaternachwuchs in Vorarlberg, und hinterfragte die wachsende Schere zwischen Landesinstitutionen und freier professioneller Szene. Zusätzlich wies sie darauf hin, dass es Frauen in der freien Szene immer noch deutlich schwerer haben, angemessene Budgets durchzusetzen als Gruppen unter männlicher Leitung. Darüber hinaus konstatierte sie: „Die Förderstruktur des Landes gewährleistet Vielfalt, aber sie erschwert die adäquate Förderung herausragender Gruppen. Wer hat den Mut die historisch gewachsenen Verteilungen zu überprüfen und eventuell zu verändern?“

An der Enquete nahm auch Ulrich Fuchs teil, Ratgeber für eine Bewerbung der Region Vorarlberg als Kulturhauptstadt des Jahres 2024. Ob Vorarlberg bzw. eine Stadt in der Region sich als Kulturhauptstadt bewirbt, wird die Zukunft zeigen.

Kulturservice Gesellschaft des Landes Steiermark (KSG) aufgelöst

Nach langjähriger Kritik der Interessenvertretungen und des Rechnungshofes beschloss die steirische Landesregierung auf Antrag von LR Buchmann Ende März, die KSG aufzulösen. Auslöser für diesen Schritt war u.a. die Kritik an den sinkenden Fördersummen für die freie Szene (siehe Artikel Seite 50). Die KSG, ursprünglich mit 2 Mio Euro dotiert, hatte ein Budget von 500.000 Euro. Die Mitarbeiterinnen,

größtenteils Landesbedienstete, werden in die Kulturabteilung eingegliedert und führen einige Projekte weiter. Ab 2016 fließen so erfreulicherweise 400.000 Euro in den Budgettopf für die freie Szene.

Kürzungen in Kärnten

Das bittere Erbe des Hypo-Alpe-Adria Debakels kommt mit voller Härte bei kleinen und freien Initiativen, so auch der freien Kulturszene in Kärnten an. Quer durch alle Ressorts sollen auf Landesebene 55 Mio Euro eingespart werden. Die Kärntner Landesregierung verhängte kurz vor Ostern einen Auszahlungsstopp für Kulturförderungen, mit dem Ziel, 2015 eine Million Euro weniger an Förderungen zu vergeben. Viele freie Gruppen werden zum jetzigen Stand gar keine Förderung durch das Land erhalten. Die Kürzungen gefährden die künstlerische Arbeit und wirken sich existenzbedrohend auf die im Bereich arbeitenden Menschen aus. Verschärft wird die Situation in Klagenfurt und Villach durch Wahlen auf Gemeindeebene, die bis Mai oder Juni die Förderentscheidungen verzögern.

Neue Leitung im KSVF

Die bisherige Stellvertreterin, Bettina Wachermayr, übernahm im April 2015 von Othmar Stoss die Geschäftsführung des Künstler-Sozialversicherungsfonds. Wir gratulieren und wünschen einen guten Start!

„Schandfleck des Jahres“ für Henry am Zug Ungarn und Jean-Claude Juncker

Zum dritten Mal verlieh das Netzwerk Soziale Verantwortung (NeSoVe) am 20. Februar den „Schandfleck“: eine Auszeichnung für gesellschaftlich unverantwortliche Unternehmen, Organisationen, Institutionen und Einzelpersonen. Über einen Monat lang wurde per Internet abgestimmt, wer dieses Jahr den Publikumspreis erhält: Henry am Zug Ungarn, das Cateringservice in ÖBB-Zügen, „gewann“ durch sein Lohndumping – bei 500 Euro Nettogehalt pro Monat finde Diskriminierung in aller Öffentlichkeit statt.

Den Jurypreis erhielt Jean-Claude Juncker dafür, dass er in seiner Amtszeit als luxemburgischer Regierungschef das Land zur wichtigsten Steueroase der EU ausbaute. ||

erratum

Foto © TimTom

Das Foto zu *on Dis Play. Theatrale Formen von Transparenz* in der *gift*-Ausgabe 01/2015 auf Seite 76 stammte von TimTom.

Seit Jahren (real) sinkende Kulturbudgets, jetzt mit Strafzuschlag?

**Kulturrat Österreich fordert: Keine Mehrwertsteuererhöhung auf Kunst und Kultur!
Auftauen des seit langem eingefrorenen Kunstbudgets!**

Inflationsausgleich im Kunstbudget? Fehlanzeige. Gar eine Budgeterhöhung über der Teuerungsrate? Die letzte liegt so lange zurück, dass sich kaum jemand unter den Kulturschaffenden daran erinnern kann. Zugang zu Kunst und Kultur erleichtern? Nein, denn jetzt sollen auch die Konsument_innen von Kunst und Kultur zur Kasse gebeten werden. Sparen ist angesagt im freien, zeitgenössischen Kunstschaffen, und das schon seit vielen Jahren. Bisher ging das zu Lasten der Künstler_innen und Kulturarbeiter_innen, mit der Mehrwertsteuererhöhung wird jetzt auch eine Zugängerschwerinis für das Publikum erzeugt und folglich die finanzielle Schraube auf Seiten der Künstler_innen und Kulturarbeiter_innen noch ein Stückchen weiter angezogen. Nachdem die Eckpunkte der Steuerreform 2015 / 2016 im Minister_innenrat präsentiert wurden, wird deutlich: Die punktuelle Erhöhung der Mehrwertsteuer ist nur eines der Debakel.

Was soll sich konkret ändern

Abgesehen davon, dass die Regierung zur Steuerreform bisher mehr Theaterdonner als konkrete Inhalte vorgelegt

hat, scheint derzeit – dem Minister_innenratsbeschluss entsprechend – Folgendes klar zu sein: Mehrwertsteuererhöhung um drei Prozentpunkte für „kulturelle Dienstleistungen, Museen, Filmvorführungen etc.“. Zusätzlich soll das Bundesfinanzrahmengesetz in den wesentlichen Grundzügen bis 2019 fortgeschrieben werden, womit auch sämtliche Kunst-Förderungen eingefroren werden. Was bedeutet das für Kunst und Kultur? Im besten Fall ein Festschreiben der seit vielen Jahren stagnierenden Budgets, unter denen die Kleinen wie die Großen im Kunstbetrieb zunehmend in die Knie gehen.

Und sonst? Maßnahmen im Bereich der Arbeitslosenversicherung wie der Mindestsicherung bleiben vage, sollen jedenfalls nicht mehr kosten, aber mehr Anreize zur Arbeitsaufnahme schaffen. Wer die Änderungen der letzten Jahre in diesen Bereichen verfolgt, kann das nur als gefährliche Drohung verstehen. Allein die Tatsache, dass die entsprechenden Vorhaben unter dem Schlagwort „Bekämpfung von Sozialbetrug“ laufen, ist ein klares Statement gegen Erwerbslose und Mindestsicherungs-Bezieher_innen. Wie die geplanten Einsparungen auf Länder- und Gemein-

deebene aussehen werden, ist noch nirgends formuliert. Demgegenüber steht eine steuerliche Entlastung von Menschen „im unteren und mittleren Einkommensbereich“, womit die Regierung Jahreseinkommen bis 90.000 Euro meint. Wer aufgrund von Einkünften unter der Einkommensteuergrenze schon bisher keine Einkommensteuer zahlen musste, soll mit Steuergutschriften für Sozialversicherungsbeiträge bedacht werden, eine „Negativsteuer“ von max. 400 Euro pro Jahr ist vorgesehen (bisher: 100 Euro).

Verteuerung hat Signalwirkung

Zweierlei bekamen Kunst- und Kulturschaffende in den letzten Jahrzehnten gebetsmühlenartig zu hören: Seid froh, dass das Geld nicht auch nominell weniger wird. Und: Sorgt für andere Einnahmen und Geldquellen. Wie das nun zusammengehen soll, darüber haben sich die Steuerreform-Verhandler_innen keine Gedanken gemacht. Ein Ausgleich für die steigenden Kosten ist nicht vorgesehen – zum Handkuss kommen einmal mehr die Aktiven im Feld und nun auch deren Publikum, das keineswegs nur aus

Menschen besteht, denen ein paar Euro mehr pro Eintrittskarte nicht weh tun. Kunstminister Ostermayer dazu: „Daran wird deutlich, dass uns Kunst und Kultur etwas wert sind.“ Im Rahmen einer Veranstaltung der Gesellschaft für Kulturpolitik auf den Stellenwert von Kunst und Kultur angesprochen, meinte Bundesminister Ostermayer: Das Faktum, dass außer dem Kunst- und Kulturbudget alle anderen Minister_innenbudgets gekürzt wurden, mache doch die Wertschätzung der Regierung für Kunst und Kultur deutlich. Und das im Wissen, dass bereits 2008 in der Studie zur sozialen Lage der Kunstschaffenden (im Auftrag der damaligen Kunstministerin Schmied) klargestellt wurde, dass die Einkommen im Feld katastrophal niedrig sind. Die Armutsgefährdung von Künstler_innen lag fünfmal so hoch wie bei den Erwerbstätigen insgesamt. An dieser Situation hat sich bis heute nichts geändert. Sie hat sich im Gegenteil sehr wahrscheinlich verschlimmert. Und nun soll die Situation auch noch durch absehbare Einbußen im Kartenverkauf aufgrund höherer Eintrittspreise verschärft werden.

**Für ein Ende der Belastungspolitik!
Für ein Ende des Schönredens!**

Die Formel „Alle müssen ihren Beitrag leisten“ aus dem Mund eines/einer Politiker_in war immer schon eine politische Bankrotterklärung. Die Übersetzung: Ändern will ich nichts, Neues interessiert mich nicht, wenn ich den Reichen eine Kleinigkeit wegnehme, haben die Armen gefälligst auch zu zahlen. Politik hat sich an der Gesellschaft zu orientieren, nicht am Budget. Eine Entscheidung für die Erhöhung der Mehrwertsteuer in den Feldern Kunst und Kultur oder für das Einfrieren von Kultur-Subventionen wird das Budget nicht retten, dafür aber Handlungsspielräume einschränken, Strukturen nachhaltig belasten sowie Kunst und Kultur und damit der Gesellschaft als Ganzes langfristig Schaden zufügen. Die Rede von der Wertschätzung bleibt vor dem realpolitischen Hintergrund der letzten Jahre rhetorische Floskel. Wertschätzung für Kunst und Kultur muss sich auch beweisen! ||

www.kulturrat.at

TTIP: Gefahr für die österreichische Kunst und Kultur?

Yvonne Gimpel

Während das Chlorhühnchen in aller Munde ist, beschäftigt sich hierzulande kaum jemand mit den möglichen Auswirkungen des geplanten Freihandelsabkommens mit den USA für den Kulturbereich. Dabei könnte TTIP schwerwiegende Folgen für die österreichische Kultur haben. Von der österreichischen Kulturförderung über die Buchpreisbindung bis zu den Theatern, Orchestern und Museen – alles stehe bei TTIP zur Disposition, warnen Kritiker_innen. Gesicherte Informationen liegen jedoch kaum vor. Eine Spurensuche nach Fakten ...

1. Was ist TTIP?

TTIP (Transatlantic Trade and Investment Partnership) ist das geplante Freihandelsabkommen zwischen der Europäischen Union und den USA. Seit Juli 2013 wird verhandelt, bis Ende 2015 soll das finale Abkommen auf dem Tisch liegen. Ziel von TTIP ist den Handel zwischen der EU und den USA durch den Abbau von Handels- und Investitionshemmnissen zu erleichtern und damit zum Wirtschaftswachstum beizutragen.

2. Wer verhandelt TTIP?

Das TTIP-Abkommen wird zwischen Mitarbeiter_innen der Europäischen Kommission unter der Leitung der Generaldirektion Handel und der US-Administration verhandelt.

3. Was ist Grundlage der Verhandlungen?

Die Europäische Kommission verhandelt im Namen der 28 EU-Mitgliedstaaten auf Basis eines Verhandlungsmandats. Dieses Mandat wurde im Juni 2013 von den europäischen Staats- und Regierungschefs einstimmig verabschiedet. Es definiert Umfang, Ziele und Leitlinien für die TTIP-Verhandlungen durch die Europäische Kommission.

4. Was ist besonders an TTIP?

Wie der Name schon sagt, soll TTIP über klassische Freihandelsabkommen hinausgehen und eine möglichst umfassende Partnerschaft begründen. Neben dem Abbau klassischer Handelshemmnisse wie Zölle und Regelungen, die den Marktzugang für Waren und Dienstleistungen beschränken, wird mit TTIP auch größere regulatorische Kompatibilität zwischen der EU und den USA angestrebt.

Gemeint ist damit etwa die Harmonisierung bzw. gegenseitige Anerkennung von unterschiedlichen Standards und Regelungen – etwa bei Produktkennzeichnungen, Zulassungsverfahren und Auflagen – sowie die zukünftige Abstimmung vor Einführung neuer Regeln. Kritiker_innen befürchten, dass TTIP damit auch Standards des Konsument_innen- und Arbeitnehmer_innenschutzes, des Lebensmittel- und Umweltschutzes sowie der öffentlichen Daseinsvorsorge – von Wasser, über Gesundheit bis zur kulturellen Infrastruktur – zur Diskussion stellt.

5. Was hat das mit Kultur zu tun?

Auch im Kunst-, Kultur- und Medienbereich gibt es zahlreiche Hemmnisse, die den freien Handel beschränken. Im Prinzip ist jede Regelung oder Förderung, die nationales Kulturschaffen bzw. inländische Künstler_innen begünstigt, ein Eingriff in den freien Wettbewerb und damit als Handelshemmnis zu werten. Überspitzt ausgedrückt: steht eine Kunst- oder Kulturförderung nicht weltweit allen, die Gleichartiges anbieten, offen, handelt es sich um einen wettbewerbsverzerrenden Eingriff in den Markt. Dementsprechend sind sämtliche Kultursektoren vom Handelsrecht erfasst, unabhängig davon, ob es sich um Güter (z. B. Bücher, Bilder, CDs, ...) oder Dienstleistungen (z. B. Theateraufführungen, Musikschulwesen, TV-Sendungen, ...) handelt.

Die Palette an „wettbewerbsverzerrenden“ kulturpolitischen Instrumenten reicht jedoch weit über die direkte Förderung hinaus: von der öffentlich-rechtlichen Organisation von Kultureinrichtungen wie Museen und Theater über die Finanzierung kultureller Angebote durch Gebühren, wie etwa Bibliotheken und Rundfunk, bis zu besonderen Steuerrege-

lungen und Preisregulierungen für Kulturprodukte. Alle diese Steuerungsinstrumente verzerren den freien Wettbewerb. Sie sind Handelsbarrieren und als solche potentiell Gegenstand der Verhandlungen zwischen der EU und den USA.

6. Steht Kunst und Kultur bei TTIP zur Diskussion?

Ja. Die Annahme, der Kulturbereich sei von den TTIP-Verhandlungen ausgeschlossen, ist ein Missverständnis. Das Verhandlungsmandat sieht keine Ausnahme für den Kulturbereich vor. Lediglich für audiovisuelle Dienstleistungen (Film, TV und Radio) wurde eine Teilausnahme im Verhandlungsmandat definiert. Über alle anderen Bereiche darf die Europäische Kommission verhandeln. Dies entspricht auch dem dezidierten Wunsch der Kommission, keinen Bereich a priori aus den Verhandlungen auszuklammern.

7. Warum wollen Kulturschaffende den Kulturbereich vor TTIP schützen?

Entscheidend ist, dass die USA und die EU sowie ihre Mitgliedstaaten eine grundsätzlich andere Auffassung über Kultur und die Rolle des Staates bei Erhalt und Förderung kultureller Vielfalt haben. Staaten wie Österreich und Deutschland verstehen sich explizit als Kulturstaaten, die durch ein ausdifferenziertes System an Kulturförderungen eine Vielfalt an Kultur ermöglichen wollen – eine Vielfalt, die auch jene Formen miteinschließt, die sich nicht alleine über den Markt und die Publikumsnachfrage finanzieren könnten. Ähnlich wie bei Gesundheit und Bildung wird der Kultur ein Sonderstatus eingeräumt. Ihr Wert für die Gesellschaft lässt sich nicht auf den finanziell bezifferbaren Marktwert reduzieren.

Demgegenüber wird Kultur in den USA als Handelsware wie viele andere angesehen. Der Staat soll möglichst wenig in den (Kultur-)Markt eingreifen.

Dieses unterschiedliche Verständnis von Kulturpolitik erklärt, warum Kulturschaffende die Verhandlungen der EU mit den USA – anders als bei den Verhandlungen mit Kanada, die eine der EU ähnliche kulturpolitische Tradition pflegen – besonders skeptisch verfolgen. Die Bedeutung des europäischen Marktes als aktuell bereits wichtigster Exportmarkt für die US-Unterhaltungsindustrie spielt ebenso eine Rolle.

8. Wie ist der Stand der Verhandlungen?

Acht von 15 geplanten Verhandlungsrunden sind abgeschlossen. Was bislang konkret vereinbart wurde, unterliegt der Geheimhaltung. Dies sei aus strategischen Gründen bei noch laufenden Verhandlungen notwendig, wie die Kommission stets betont. Lediglich ein ausgewählter Kreis an Regierungsvertreter_innen und EU-Parlamentarier_innen erhält Einblick in die Verhandlungsdokumente der EU, nicht jedoch in die Forderungspapiere der USA. Erst wenn sich die Verhandlungsteams der EU und der USA auf den finalen Text des Abkommens geeinigt haben und keine Änderungen mehr am Verhandlungsergebnis möglich sind, wird dieser veröffentlicht.

9. Was weiß man über die Verhandlungen im Kunst und Kulturbereich?

Nicht viel Gesichertes. In Folge der öffentlichen Mobilisierung gegen TTIP, nicht zuletzt wegen der rigiden Geheimhaltungspolitik und des fehlenden öffentlichen Dialogs über

Ziele und Auswirkungen von TTIP, sah sich die Europäische Kommission veranlasst, eine „Transparenz- und Informationskampagne“ zu starten. Seitdem sind das Verhandlungsmandat und ein nicht-bindendes Positionspapier der Europäischen Kommission zu „TTIP und Kultur“ öffentlich zugänglich. Ob, was und wie über Kunst und Kultur tatsächlich verhandelt wird, ist nicht bekannt.

Das Mandat definiert lediglich das Verhandlungsziel, die kulturelle und sprachliche Vielfalt Europas durch TTIP nicht zu gefährden. Für audiovisuelle Dienste wurde ferner eine Teilausnahme verankert. Diese erstreckt sich auf das Kapitel über den Dienstleistungshandel, nicht jedoch auf andere TTIP-Kapitel wie Investitionsschutz und Regeln.

Ob und wie der Schutz der sprachlichen und kulturellen Vielfalt konkret in TTIP erreicht werden soll, liegt im Ermessen und Verhandlungsgeschick der Europäischen Kommission. Seitens des Kultursektors herrscht – zumindest im deutschsprachigen Raum – große Skepsis, dass die Kommission den Kunst- und Kulturbereich hinreichend absichert.

10. Was kritisiert der Kultursektor im Detail?

» *Negativ- statt Positivlisten*

Bislang wurde in EU-Freihandelsabkommen in Positivlisten explizit aufgezählt, welche Bereiche liberalisiert werden. Bei TTIP hingegen sollen Negativlisten zur Anwendung kommen. Bei diesen muss definiert werden, welche Bereiche nicht erfasst sind. Das heißt, was nicht explizit als Ausnahme in TTIP verankert wird, ist liberalisiert – nach dem Motto „list it or lose it“.

Jede einzelne Ausnahme für Kunst und Kultur muss damit gegenüber dem Verhandlungspartner gerechtfertigt werden. Wird ein Bereich schlichtweg vergessen, ist dieser

automatisch von TTIP erfasst. Wird eine zukünftige Entwicklung nicht vorhergesehen und ausgenommen, ist auch diese erfasst. Eine nachträgliche Herausnahme einzelner Bereiche ist nicht möglich. Die Unmöglichkeit, alle technologischen Entwicklungen, alle zukünftig relevanten Produktions- und Verbreitungsarten vorherzusagen, liegt auf der Hand.

» *Schutzmechanismen ohne Bindungswirkung*

Die Kommission will zum Schutz des Kunst- und Kulturbereichs einen Verweis auf die „UNESCO-Konvention über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen“ in der Präambel des TTIP-Abkommens verankern. Diese Konvention anerkennt explizit das Recht aller Staaten auf souveräne Ausgestaltung der Kulturpolitik. Ein derartiger Verweis im Vorspann des Abkommens entfaltet jedoch keine unmittelbare Schutzwirkung. Nur was explizit in den bindenden Bestimmungen des Abkommens verankert wird, etwa eine generelle Ausnahme für Kunst-, Kultur- und Medienpolitik, ist im Streitfall auch rechtlich durchsetzbar.

Unabhängig davon gehen Expert_innen davon aus, dass die USA einen Verweis auf die UNESCO-Konvention nicht akzeptieren werden. Die USA sind der Konvention nicht beigetreten. Im Gegenteil: bis heute lehnen die USA die UNESCO-Konvention aufgrund ihrer handelspolitischen Implikationen ab.

» *Unklare Definition audiovisueller Dienstleistungen*

Die Europäische Kommission darf nicht über den Handel mit audiovisuellen Dienstleistungen (Film, TV, Radio) verhandeln. Unklar ist jedoch, wie audiovisuelle Dienste – insbesondere im digitalen Umfeld – definiert werden. Angesichts der (Export)Stärke von US-Unternehmen im Bereich der Unterhaltungs- und Internetindustrie setzen sich die USA für eine

” Ob, was und wie über Kunst und Kultur tatsächlich verhandelt wird, ist nicht bekannt. “

möglichst enge Auslegung des Begriffs ein. Der digitale Bereich soll möglichst frei von staatlicher Regulierung bleiben, „neue“ audiovisuelle Dienste als reguläre Kommunikations- / Datendienste dem Telekommunikationsbereich zugeordnet werden. Kultur- und medienspezifische Regulierungen wären damit nicht mehr zulässig.

» *Keine Ausnahme für Kunst und Kultur*

Anders als für audiovisuelle Dienstleistungen ist die Europäische Kommission nicht verpflichtet, den Kunst- und Kulturbereich aus den Verhandlungen auszuklammern. Die Kommission argumentiert, dies sei weder möglich noch erforderlich. Das Handelsrecht kenne keine allgemein gültige Definition von Kultur. Was der Kultur zuzurechnen ist und was nicht, sei folglich eine Frage der Interpretation. Für eine Ausnahme von Sektoren mit „starken kulturellen Komponenten“ – konkret Bibliotheken, Archive und Museen – wolle sich die Kommission aber einsetzen.

In anderen Bereichen wie Literatur und Verlagswesen, Orchester und Theater, sei dies nicht erforderlich. Ihr Schutz sei durch die angestrebte Ausnahme für Subventionen abgesichert. Abgesehen von staatlichen Beihilfen stehen damit alle anderen kulturpolitischen Maßnahmen zur Diskussion – sofern sie nationales Kulturschaffen begünstigen und damit „wettbewerbsverzerrend“ wirken.

» *Fehlende Rechtssicherheit für Vielfaltsförderung*

Bereichsausnahmen für audiovisuelle und kulturelle Dienstleistungen alleine – sofern sie verankert werden – sind nicht ausreichend. Auch Regulierungen in anderen Bereichen können der Vielfaltsförderung dienen, etwa im Bereich von Versicherungsdienstleistungen (z. B. Künstler_innensozialversicherung) oder der Telekommunikation (z. B. „must-carry“

Regelungen, die Kabelnetzbetreiber verpflichten, auch lokale und öffentlich-rechtliche Sender zu übertragen). Zur Sicherung kulturpolitischer Maßnahmen, die auf Schutz und Förderung der Kultur- und Medienvielfalt abzielen, wird daher vielfach eine Generalausnahme aus dem TTIP-Geltungsbereich gefordert.

» *Auswirkungen des Investitionsschutzes ...*

TTIP soll sogenannte Investitionsschutzklauseln enthalten. Diese sollen sicherstellen, dass ausländische Investor_innen / Unternehmen wie inländische behandelt werden und ihre Investitionen z. B. vor Enteignung geschützt sind. Verbunden damit ist das Recht der Investor_innen, den Staat zu verklagen, wenn die Geschäftstätigkeit/Gewinnerwartung durch politische Entscheidungen beeinträchtigt wird. Verhandelt werden derartige Streitfälle vor internationalen Schiedsgerichten. Deren Entscheidungen sind endgültig, bindend und zu vollstrecken.

Die TTIP-Investitionsschutzklauseln sollen auch für den Medien- und Kulturbereich gelten, inklusive audiovisueller Dienste. Denn die audiovisuelle Ausnahme erstreckt sich lediglich auf das Kapitel über den Dienstleistungshandel, nicht auf andere TTIP-Kapitel wie Investitionsschutz und Regeln. Die kultur- und demokratiepolitischen Implikationen sind offensichtlich: Welche Rolle kommt demokratisch legitimierten Gesetzgebern gegenüber einer privaten Schiedsgerichtsbarkeit zu?

» *... und von Regelungen*

Auch das Ziel von mehr regulatorischer Kompatibilität zwischen der EU und den USA ist für den Kulturbereich relevant. Vorgesehen ist unter anderem ein Kapitel zu Regeln des Geistigen Eigentums und E-Commerce.

” Es steht zu befürchten, dass sich die USA Ausnahmen zum Schutz der Kulturförderung im Tausch gegen weitreichende Zugeständnisse im Bereich E-Commerce abgelden lassen. “

Nicht nur im Bereich der Kulturpolitik, auch in Fragen des Geistigen Eigentums pflegen die USA und die EU unterschiedliche Traditionen.

Während in der europäischen Tradition die Urheber_innen und ihre moralischen sowie ökonomischen Rechte im Mittelpunkt stehen, stellt die US-Tradition auf den Schutz der Rechte der Produzent_innen und deren Verwertungsrechte ab. Eine Verständigung auf gemeinsame Regeln könnte die europäischen Schutzstandards aushöhlen.

Besonderen Wert legen die USA ferner auf E-Commerce-Regeln. Für den Handel mit digitalen Produkten sollen möglichst alle Einschränkungen der Handelsliberalisierung vermieden werden. Dabei ist es irrelevant, ob es sich um den Online-Handel physischer Güter (wie Bücher oder CDs) oder um elektronisch übermittelte Produkte (durch Download oder Streaming) handelt. Es steht zu befürchten, dass sich die USA Ausnahmen zum Schutz der Kulturförderung im Tausch gegen weitreichende Zugeständnisse im Bereich E-Commerce abgelden lassen.

11. Was passiert nach den Verhandlungen?

Nach Abschluss der Verhandlungen wird der TTIP-Vertragstext dem Europäischen Rat, also den Staats- und Regierungschef_innen der 28 EU-Mitgliedstaaten, und dem Europäischen Parlament zur Abstimmung vorgelegt. Diese können den Ver-

tragstext entweder als Ganzes annehmen oder ablehnen. Änderungen nach Verhandlungsabschluss sind nicht möglich.

Ob TTIP als sogenanntes „gemischtes Abkommen“ einzustufen ist oder nicht, wird erst nach Verhandlungsabschluss feststehen. Handelt es sich um ein „gemischtes Abkommen“ bedarf TTIP zusätzlich der Zustimmung der 28 nationalen Parlamente der EU-Mitgliedstaaten. Bis diese jedoch TTIP zugestimmt haben, wird das Abkommen vorläufig angewendet.

12. Fazit: Gefährdet TTIP Österreichs Kunst und Kultur?

Dies ist ein großes Fragezeichen und wird letztlich erst zu beantworten sein, wenn der fertig ausverhandelte TTIP-Vertragstext veröffentlicht wird. Denn natürlich kann sich die Europäische Kommission dafür einsetzen, den Kultur- und Medienbereich bzw. kultur- und medienpolitische Maßnahmen aus dem Geltungsbereich des Abkommens auszuklamern. Verpflichtet ist sie dazu nicht. Dass sie dies anstrebt, ist zu bezweifeln. Und ob die Kommission eine allgemeine Kulturausnahme gegenüber den USA durchsetzen kann, ist eine weitere Frage.

Auf dem Spiel steht jedenfalls nicht nur die Wahrung des Status Quo, sondern auch der zukünftige (kultur-)politische Handlungsspielraum zu Schutz und Förderung der kulturellen Vielfalt. ||

Yvonne Gimpel

leitet die österreichische Kontaktstelle für das UNESCO-Übereinkommen über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen. Sie studierte Politikwissenschaft und spezialisierte sich auf die Umsetzung des UNESCO-Übereinkommens im Kontext der EU und der WTO.

Novellierung erleichtert den Zugang zum KSVF

Barbara Stüwe-Eßl

Die Novelle des Künstler-Sozialversicherungsfondsgesetz (KSVF-G) wurde nach langen politischen Verhandlungen, jedoch ohne öffentliches Begutachtungsverfahren, am 13. Januar 2015 in Kraft gesetzt. Sie bringt einige Zugangserleichterungen, um die notwendige Mindestgrenze selbstständiger künstlerischer Einkünfte bzw. neu: Einnahmen zu erreichen, die bereits rückwirkend ab 2014 gelten. Das Gesetz bleibt aber nach wie vor einem sehr eng gefassten Künstler_innen-Begriff verhaftet. Neu ist die Schaffung eines Unterstützungsfonds für Notlagen, der die Künstler_innenhilfe im Bundeskanzleramt (bka) ersetzt und insgesamt deutlich höher dotiert ist als diese.

Die über das KSVF-G staatlich geregelten Zuschüsse für selbstständige Künstler_innen zu Versicherungsleistungen für Kranken-, Unfall- und Pensionsversicherung wurden 2012 geringfügig geändert. Zur Erinnerung: damals wurde es wieder möglich, dass grundsätzlich auch Künstler_innen mit aufrechter Pension Zuschüsse aus dem Fonds erhalten können. Gleichzeitig wurde die Abgabe auf Geräte, die den Fonds speisen (z. B. SAT-Receiver), signifikant verringert. Mit der aktuellen Novelle wird die verringerte Einzahlung in den Fonds fortgesetzt. Der zu erwartende Zuwachs an Künstler_innen, durch die mit der Novelle verbundenen Zugangserleichterungen, als auch der Unterstützungsfonds in Notlagen – wird aus den Rücklagen des KSVF finanziert. Bei gleichbleibenden Einnahmen von Satelliten- und Kabelnetzbetreibern kann damit gerechnet werden, dass ab 2021/22 dem KSVF zu wenig Geld für die Bedeckung der Ausgaben zur Verfügung stehen wird, sofern nicht rechtzeitig die Abgaben wieder angehoben werden.

Neu: Ausschlaggebend ist, künstlerische Werke zu schaffen

Die bislang geforderte ‚künstlerische Befähigung‘ und deren Nachweis fällt mit der Novelle weg. Nachzuweisen ist nun die selbstständige künstlerische Tätigkeit laut Gesetz: „im Rahmen der künstlerischen Tätigkeit Werke der Kunst [zu] schaffen“. Die zuständige Kurie erstellt bei Erstantrag ein Gutachten darüber, ob eine künstlerische Tätigkeit zuerkannt wird. Grundsätzlich erfolgt die Beurteilung im KSVF für jede Person, für jeden Antrag einzeln. Es kann beim Erstantrag zu einem negativen Gutachten und somit zu einer Ablehnung kommen. Dann empfiehlt es sich, sich nicht entmutigen zu lassen und mit Rücksprache im KSVF an die Berufungskurie zu wenden. Berufungen sind oft erfolgreich!

Erreichen der Untergrenze erleichtert

Mit der Novelle wurde leider der Zugang zum Fonds nicht auf alle, die im

Zusammenhang künstlerischer Produktion tätig sind, ausgeweitet. Produktionsleitungen bleiben auch künftig ebenso ausgenommen wie Kulturarbeiter_innen, oder Personen, die in der Kunstvermittlung tätig sind.

Aber: Durch den §17 ist ein erleichterter Zugang zu den Zuschüssen des KSVF geregelt. Die nach wie vor bestehende Untergrenze (2015: 4.871,76 Euro) musste bisher durch Einkünfte aus selbstständiger künstlerischer Tätigkeit (Einnahmen minus Ausgaben) erreicht werden. Ab 2014 können für das Erreichen der Untergrenze auch die Einnahmen aus selbstständiger künstlerischer Tätigkeit (ohne Abzug der Ausgaben) herangezogen werden. Innerhalb der KSVF-Verwaltung wird davon ausgegangen, dass damit 80 % der bisher einreichenden Künstler_innen die Einnahmen-Mindestgrenze erreichen werden. Zusätzlich wird die Regelung dadurch erleichtert, dass bis zu 50 % der Einnahmen auch aus künstlerischen Nebentätigkeiten für die Erreichung der Untergrenze herangezogen werden kön-

nen. Trainings, Workshops, finanzierte Recherche-Arbeiten, die kausal mit der Entstehung eines künstlerischen Werkes in der Sparte, in der man als Künstler_in anerkannt wurde, in Zusammenhang stehen, sind hier anrechenbar.

Grundsätzlich gilt, dass je nach Zuerkennung der Künstler_inneneigenschaft, in diesem Bereich die künstlerische Tätigkeit auch im näheren Berufsumfeld anerkannt wird: z. B. bei Schauspieler_innen auch Sprecher_innenjobs, bei Tänzer_innen auch die Tätigkeit als Choreograf_in oder Tanzpädagoge/in oder die Entwicklung von Choreografien mit Schüler_innen.

Greift auch die mögliche Einbeziehung von Einnahmen aus künstlerischen Nebentätigkeiten im einen oder anderen Jahr für die Erreichung der Untergrenze nicht, bleibt als letzter Notnagel die Verteilung der Einnahmen auf drei Jahre. Durch sie kann der KSVF-Zuschuss in einem einkommensschwachen Jahr (in dem man unter der Einkommensgrenze bleiben würde) ggfs. durch Umverteilung aus einkommensstärkeren Jahren erreicht werden. Diese Verteilung auf drei Jahre ist unabhängig von einer Drei-Jahres-Umverteilung der Einkommenssteuer möglich. Diese neue Regelung ist ab dem Jahr 2014 anwend-

bar. Über welche Jahre die persönliche 3-Jahresberechnung möglich ist, sollte gegebenenfalls beim KSVF abgefragt werden. Achtung: Diese Verteilung des Einkommens auf drei Kalenderjahre ist nur für die Erreichung der Untergrenze möglich. Ist man knapp dran, die Obergrenze zu überschreiten, ist eine Umverteilung ausschließlich über eine außerhalb des Fonds liegende dreijährige Aufteilung im Rahmen der Einkommenssteuer möglich.

Und nach wie vor können auch Stipendien und Preise seit 2008 zum Einkommen dazu gezählt werden (gemäß § 3 Abs. 3 des Kunstförderungsgesetzes, sofern diese als Einkommensersatz dienen).

5 Bonusjahre

Bei Nicht-Erreichen der Untergrenze wurde mit der Novelle die Anerkennung von fünf Bonusjahren eingeführt. Fünf Mal, also für fünf Jahre ist es möglich, die Untergrenze der Einkünfte zu unterschreiten, und trotzdem den Zuschuss zu bekommen. Auch bei erstmaliger Antragstellung ist bereits ein Unterschreiten möglich, sofern die anderen Zugangsvoraussetzungen (vorhandene Pflichtver-

sicherung bei der SVA, künstlerische Tätigkeit, ...) erfüllt werden. Für diese fünf Bonusjahre werden auch eventuell bereits in Anspruch genommene Jahre aus der Vergangenheit mitgezählt. Damit verbunden ist aber auch, dass nach Ausschöpfen der fünf Bonusjahre die Zuschussleistung des KSVF erst nach dem Nachweis über die Erreichung der Untergrenze erfolgt. In den neuen Antragsformularen für 2014 und 2015 muss, ebenfalls eine Neuregelung, eine Einkommens- und Einnahmen-Prognose abgegeben werden. Sie ist für die Zuschuss-Zuerkennung nicht relevant und kann sich wie jede Schätzung entsprechend den schlussendlichen Realitäten nach oben oder unten verändern.

Erhöhung der Obergrenze

Die Obergrenze für ein zuschussfähiges Gesamteinkommen wurde mit der Novelle vom 60-fachen auf das 65-fache der monatlichen ASVG-Geringfügigkeitsgrenze erhöht. Sie liegt für das Jahr 2015 bei 26.388,70 Euro jährlich. Für Künstler_innen mit Kindern, für welche Familienbeihilfe bezogen wird, gelten höhere Beträge. Für die Ermittlung der Obergrenze ist die Summe aller Ein-

künfte (selbstständige, unselbstständige und andere) bzw. der „Gesamtbetrag der Einkünfte“ des Einkommensteuer-Bescheides relevant. Ansonsten gibt es keine Praxisveränderungen hinsichtlich der Obergrenze.

Ruhendmeldung

Künstler_innen können seit 1.1.2011 die vorübergehende Einstellung ihrer selbstständigen künstlerischen Tätigkeit beim KSVF melden. Diese Ruhendmeldung bewirkt, dass die Kunstschaffenden während der Periode des Ruhens aus der Pflichtversicherung bei der SVA ausgenommen sind. In der Zeit besteht keine Beitragspflicht bei der SVA, entsprechend auch kein Versicherungsschutz – es kann in dieser Zeit daher bei Vorliegen der Anspruchsvoraussetzungen Arbeitslosengeld beim AMS bezogen werden. Die einzige sinnvolle Motivation, die künstlerische Tätigkeit ruhend zu melden, liegt genau in dieser Möglichkeit, AMS-Geld in der Zeit der Ruhendmeldung zu beziehen.

In Zeiten der Ruhendmeldung dürfen weder künstlerische Einnahmen noch Betriebsausgaben geltend gemacht werden; bei einer von der künstlerischen

Tätigkeit klar abgetrennten nicht-künstlerischen Tätigkeit darf allerdings bis zur Geringfügigkeitsgrenze dazu verdient werden. Ansonsten ist von Ruhendmeldungen abzuraten, da sie die Bezugsmone und die Zuschüsse aus dem KSVF kürzen!

Unterstützungsfonds für Künstler_innen in Notlagen

Dieser Unterstützungsfonds kann von allen Künstler_innen (mit Hauptwohnsitz in Österreich), egal ob selbstständig oder angestellt tätig, beansprucht werden. Er ist mit insgesamt 500.000 Euro pro Jahr begrenzt. Die Richtlinien standen zu Redaktionsschluss noch nicht abschließend fest, es kann allerdings laufend bereits im Fonds um Unterstützung angesucht werden. Der Kulturrat Österreich hat zwar nach wie vor keinen Sitz im Kuratorium des KSVF, aber immerhin Sitz und Stimme in der Kurie zum Unterstützungsfonds, so wie abwechselnd auch die diversen Interessenvertretungen der Künstler_innen.

Der Unterstützungsfonds ersetzt die bisher im bka angesiedelte Künstler_innenhilfe, ist aber insgesamt höher dotiert als diese und soll erst einsprin-

gen, wenn Versicherungen und andere öffentliche Einrichtungen Künstler_innen in Notlagen nicht helfen können. Ebenfalls finanzielle Unterstützung in Notlagen bieten nach wie vor die SKE-Fonds der diversen Verwertungsgesellschaften. Insgesamt ist wichtig: Bei der Antragstellung und im gesamten KSVF-Verfahren inklusive eventueller Rückforderungen unbedingt auf die jeweiligen Fristen achten! Meist reicht ein Anruf, um Sachverhalte zu klären und Ansprüche aufrecht zu erhalten.||

Die Novelle

Bundesgesetz, mit dem das Künstler-Sozialversicherungsfondsgesetz und das Kunstförderungsbeitragsgesetz geändert wird:

ksvf.at/form/K-SVFG_Novelle.pdf

Barbara Stüwe-Eßl

Theaterwissenschaftlerin, Kulturmanagerin und Mitarbeiterin der IGFT





Und doch: (k)ein Strukturwandel der Performing Arts...?

Sabine Kock

Vor einem guten Jahrzehnt gab sich die Stadt Wien euphorisch engagiert, die IG kritisch, aber hoffnungsvoll und die Theaterschaffenden diskutierten mit großer Verve in diversen öffentlichen wie Szene internen Treffen Ziele, Maßnahmen, Optionen und Risiken der sogenannten Wiener Theaterreform, bis das ‚Off Forum‘ implodierte und der zu Beginn groß gedachte Prozess der Theaterreform zusehends ins Hintertreffen geriet. Heute scheint der Begriff der Stadt eher Unwort, ein ‚abgeschlossener Prozess‘, an den man nicht so gern erinnert wird.

Warum eigentlich? Obgleich aus Perspektive der IG der Prozess damals durchaus kritische Aspekte barg, war das Anliegen ein unbestritten engagiertes in Form wie Gehalt: Bemerkenswert, dass sich die Stadt damals mit Oppositionsparteien, Szenevertretung und ihren neu initiierten Gremien Kuratorium und Theaterjury einem kontinuierlichen Arbeitsprozess in verschiedenen Formaten aussetzte, austauschte, Visionen schärfte und damit einen Strukturwandel der freien Szene zur Freisetzung von Produktivmitteln begründen wollte.

Das Besondere am Prozess der sogenannten Wiener Theaterreform war, dass die Kulturpolitik ohne Not und Krise und bei bemerkenswert wachsendem Budget antizipierend ein zukunftsweisendes Konzept für den freien Sektor erdenken wollte – und: leider nicht darüber hinaus.

Gut zehn Jahre später ist zu konstatieren, dass in der Tat einiges in Bewegung gekommen ist in Wien – vom Postmigrantischen Diskurs zu Formaten wie Wienwoche und Street Academy, neuen Besetzungen mit innovativen und international anschließenden Konzepten in Häusern nicht nur der freien Szene und – so paradox wie erfolgreich – der Etablierung weiterer neuer Spielorte von Hubsi Kramars temporärem 3raum anatomieheater über das ambitionierte Werk X bis hin zum Kleinod Schuberttheater. Ein grundlegender Strukturwandel hat jedoch nicht stattgefunden, nicht in der freien Szene und nicht darüber hinaus – und das betrifft Stadt, Land

und Bund gleichermaßen, Bundestheaterkrise eingeschlossen. Diejenigen freien Gruppen, denen eine Konzeptförderung ‚gelang‘, sind durch längerfristige Planungssicherheit strukturell in der Lage, mit lokalen, nationalen wie internationalen Partnern zu kooperieren – das ist gut bzw. so soll es sein. Leider verhindert in vielen Fällen im Land die Mutmaßung sogenannter Doppelförderungen kontraproduktiv Kooperationen und Koproduktionen.

Darüber muss auf politischer Ebene bundesweit und nachhaltig nachgedacht werden. Es bedarf im jetzigen Transparenzkontext zum einen Lösungen, die Österreich hier nicht – schildbürgergleich – strukturell abkoppeln vom internationalen Standard der Kooperation im Performing Arts Sektor und zum anderen Karriereoptionen jenseits der Besetzungen von Häusern. Und vor allem geht es darum, professionelle Arbeitsbedingungen zu ermöglichen, die die Arbeit in der freien Szene attraktiv machen. Namhafte Begabungen sind ‚abgewandert‘ und haben Mühe, lokale Förderungen zu finden oder auch hier an prominente Kooperationspartner anzudocken – Neidkultur?

Zwischen 2010 und 2014 hat sich die Fördersituation im Land nirgendwo signifikant verändert. Arbeits- und sozialrechtlich konforme Arbeitsverhältnisse bleiben die Ausnahme und nicht die Regel – selbst im rot-grünen Wien. In einigen Bundesländern grenzen die Förderbedingungen für profes-

sionelles freies Theater budgetär weiter an Liebhaberei. Nur in Ausnahmefällen wird angestellt, dafür gibt es eine stetig wachsende Zahl von rückwirkenden Prüfungen von Arbeitsverhältnissen an Theatern durch die Gebietskrankenkassen – und ggfs. damit verbundenen Nachzahlungsforderungen für Arbeitsverhältnisse, die eigentlich Anstellungen hätten sein müssen.

Gleichzeitig dreht sich das Bewerbungsrad für immer neue Produktionen immer heftiger. Die auf Premieren ausgerichteten Förderinstrumente erzeugen einen immer schnelleren Zyklus vielerorts nicht nachhaltig präsentierter Produktionen. Die Aufführungsserien sind oft kurz und erlauben nur selten die nachhaltige Nutzung der eingesetzten Produktionsmittel. Hinzu kommt: Trotz einer Initiative des Bundes bleibt die Ausstattung für Touring weitgehend marginal und auch die kaum vorhandenen bis sehr begrenzten Mittel von (Co-)Produktionsstätten verhindern Mobilität. Im Land gibt es nach wie vor kein etabliertes Touring-System für freie Gruppen – auch Optionen für internationales Touring sind sehr eingeschränkt.

Wie kann eine neuartige Logistik der Körperschaften nicht reaktiv von Sparnotwendigkeiten, sondern produktiv für den Sektor gedacht werden? Beinahe überall im Land werden angesichts enger werdender Budgets zuvorderst die kleinen, freien, nichtinstitutionalisierten, nicht mehrjährig Geförderten weggekürzt. Damit vergrößert sich der Abstand der Ermessensausgaben zu großen Institutionen weiter, aktuell sowohl in der Steiermark als auch dramatisch in Kärnten. In Wien bedeutet das: der Makroeffekt der Theaterreform, die das Ziel hatte Produktivmittel freizusetzen, hat sich ins Gegenteil verkehrt: zehn Jahre später brauchen die Großen prozentual ein weitaus größeres Stück vom Kuchen.

Das war nicht gewollt und sicher wollte das sozialdemokratische und jetzt rot-grüne Wien auch nicht, dass im-

mer mehr Menschen im freien Sektor zu immer prekäreren Bedingungen an immer mehr Spielorten arbeiten. Auch das will aber keiner mehr hören. Nicht mal die Grünen: Zu wenig sexy! Das ist als Befund mehr als ein Trauerspiel. Und sollte anders sein, muss endlich anderes bedacht werden. Gemeinsam. Von Stadt, Ländern, Bund und Szene.

Wir haben umsetzungsorientierte Vorschläge gemacht: Erhöhung der Projektförderungen und Konzeptförderungen für freie Gruppen, mehr als ein Touringkonzept, (seit 2010 nicht mehr adaptierte) Richtgagen, die dennoch jenseits der allgemeinen Verdienstrealthäten liegen, Mindeststandards für die Vergabe von Förderungen und Maßnahmen für Sichtbarkeit, umfassende Dokumentation, Recherche und Archivierung dessen, was im Land passiert, mit dem Theaterspielplan, best practice Beispiele aus vielen Ländern recherchiert und ‚apportiert‘ und vieles mehr.

Wie kann ein Prozess des Neubedenkens von Förderoptionen und Strukturen so organisiert werden, dass es nicht nur um Verteilungskämpfe um knapper werdende Mittel geht? Wie kann an einer Vision für das Theater von morgen jenseits klientelorientierter Interessenkonflikte gearbeitet werden?

Die Gefahr ist groß, dass in Zeiten enger werdender Budgets – auch entgegen einem erklärten politischen Willen – restaurative Strukturen etabliert werden anstatt einer innovativ in die Zukunft gerichteten Neukonstitution des Sektors.

In Deutschland standen 40 Stadt- und Landestheater zur Disposition – ein Prozess, der ein historisches Umdenken erfordert, und der nicht nur mit dem Burgtheaterskandal sichtbar auch in Österreich angekommen ist. Ein Strukturwandel ist notwendig, damit engagierte freie Künstler_innen auch in Zukunft die Entwicklung der darstellenden Künste nachhaltig attraktiv gestalten können – von welchem Theater träumen wir? ||

Raumbedarf versus Leerstand

Die Suche nach Lösungen

Barbara Stüwe-Eßl

In Wien formulierten SPÖ und Grüne im Jahr 2010 im *Regierungsübereinkommen – Kunst und Wissenschaft* als Ziel eine Agentur für Zwischennutzung: „Kulturelle Freiräume und Zwischennutzungen von leerstehenden Gebäuden, Brachflächen und Baulücken werden in allen Stadtteilen ermöglicht. Eine zentrale Koordinationsstelle, die ‚Agentur für Zwischennutzung‘, sammelt aktiv Meldungen über Leerstände von städtischen, bundeseigenen oder privaten Räumen und bietet diese auf Anfrage an.“ Vier Jahre später und einige Anläufe des Kulturstadtrates, der Vizebürgermeisterin und Stadträtin für Stadtentwicklung und einige Initiativen der IG Kultur Wien (Leerstandsmelder für Wien, Petitionen für Wien und auf Bundesebene, Studien *Perspektive Leerstand 1, 2 und 3*, Diskussionen u. a. mehr) später erfährt die Auseinandersetzung mit dem Thema Leerstand von Räumen einen neuen An Schub. Lösungen sind dringend notwendig: Zur Zeit deckt das Angebot an Leerständen für kulturelle Nutzungen längst nicht den um ein Vielfaches höheren Bedarf. Im Dezember 2014 wurde die bereits ein Jahr früher fertige Studie *Räume kreativer Nutzungen* (siehe S. 57) und das Buch *Wer geht leer aus?* (siehe S. 67) präsentiert. Beide Bücher setzen sich mit Raumnutzung und Raumnutzer_innen, vor allem in Bezug auf Wien, auseinander. Auch wenn die Fragestellungen verschieden sind, geben beide Bücher viele wichtige Hinweise wie zukünftige politische Lösungen – die Betonung liegt im Plural – für Wien aussehen könnten. Zur Zeit liegt der Ball bei Kulturstadtrat Mailath-Pokorny, dessen Büro gerade Geschäftsgruppen übergreifend an der Realisierung einer Agentur für Leerstandsmanagement arbeitet, berichtet die Wiener Zeitung am 15.12.2014.¹ Was die innerstädtische Vernetzung betrifft, so wird kolportiert, bemühen sich der Kulturstadtrat und seine Mitarbeiter_innen redlich um eine solche. Wichtig wäre, über die Zusammenarbeit innerhalb der Verwaltungseinheiten der Stadt Wien hinaus, ein großer entgegenkommender Schritt des Stadtrates für Wohnen, Wohnbau und Stadterneuerung Michael Ludwig. Einerseits durch stärkeren Einbezug der künftigen Nutzer_innen in Planungsphasen für Neubauten und Neuadaptierungen. Vor allem aber durch die Öffnung städtischer Leerstände für künstlerische und kreativwirtschaftliche Zwischennutzungen, die durchaus nicht nur kurzfristig sein sollten. Erst dieser Schritt gibt der hoffentlich

bald tätig werdenden Agentur, die leerstehende Räume für Nutzungen öffnen soll, den abschließenden und wohl wichtigsten Schliff – hin zu einer vernetzenden Stelle, die neben Beratung auch vermittelbare Leerstände anbieten kann. Mit Good-Practice-Beispielen der Stadt Wien vor Augen würden private Raumeigentümer_innen ihre Leerstände eher zur Nutzung öffnen. In der Studie *Perspektive Leerstand* Teil 3 der IG Kultur Wien finden sich internationale Beispiele, wie von politischer Seite über eine Agentur hinaus Anreize und Verpflichtungen für Eigentümer_innen von länger leer stehenden Räumen geschaffen werden können. Die IG Kultur Wien fordert einen Nutzer_innenbeirat und die Transparentmachung des städtischen Leerstandes, sowie dessen Freigabe zur Nutzung und einen stärkeren Einbezug von Expert_innen in den politischen Diskurs und die damit zusammenhängenden Entscheidungsfindungen. Bleibt wie immer zu hoffen, dass direktes Einbeziehen des komplementären Blickwinkels zukünftig von politischer Seite stärker stattfinden wird. Endgültige Lösungen aller Probleme wird auch die zukünftige Agentur nicht bieten. So wie etwa das an sich klug formulierte Zugangs- und Verteilungskonzept der Tabakfabrik Linz schlussendlich nicht zum Nutzen aller umgesetzt werden kann.² Das sollte Politiker_innen gemeinsam mit Expert_innen und Raumsuchenden nicht daran hindern, Lösungsansätze auf möglichst vielen Ebenen umzusetzen. Und die Umsetzung dort, wo sie nicht optimal funktioniert, zu verbessern oder auszuweiten. ||

¹ Barbara Sorge: Die Politik des leeren Raums. In: *Wiener Zeitung*, Wien, 15.1.2015. www.wienerzeitung.at/nachrichten/wien/stadtpolitik/722938_Die-Politik-des-leeren-Raums.html

² Der städtische Experimentierraum Tabakfabrik sollte einem „Robin-Hood-Prinzip“ folgend mit einem stark vergünstigten Kulturtarif verbunden temporäre Frei- und Experimentierräume bieten. Bereits 2014 finden nicht alle freien Gruppierungen in der Tabakfabrik Platz, einige freie Linzer Gruppen können sich die Räume der Tabakfabrik trotz niedriger Kulturtarife nicht leisten. Die Kunst-Szene in Linz steckt nach wie vor viel Zeit und Energie in die Suche nach finanzierbaren Probe- und Aufführungsräumen.

Barbara Stüwe-Eßl

Theaterwissenschaftlerin, Kulturmanagerin und Mitarbeiterin der IGFT

sandkasten

Editta Braun

*1958 in OÖ, Choreografin, Tanzpädagogin, Universitätslektorin sowie Gründerin und Leiterin der Salzburger Tanzkompanie editta braun company, mit der sie seit vielen Jahren international unterwegs ist. Die nächste Premiere ist *bodies in concert* mit der klassischen Pianistin Ayse Deniz im Oktober im KosmosTheater Wien.

gift: Bist du schon als Kind durchs Leben getanzt?

Braun: Angeblich sobald ich stehen konnte. Mit Schleiern und so.

gift: Was schöpfst du aus deiner Unterrichtstätigkeit?

Braun: Die jungen Menschen mit den unterschiedlichsten kulturellen und sozialen Backgrounds faszinieren mich. Wir profitieren gegenseitig voneinander. Ich lerne über die Zeit und Welt, in der ich lebe, wenn sie mir von ihrem Leben erzählen und mich an ihrem Innenleben teilhaben lassen.

gift: Österreichisches vs. internationales Publikum? Was war die überraschendste Publikumsreaktion?

Braun: In Ägypten gastierte ich mit einem Duo, in dem ich einmal meinen Tanzpartner trage, ein lyrischer Moment, die ägyptischen Männer mussten aus Verlegenheit lachen. Die Frauen haben es so verstanden wie ich. Tief verschleierte Ägypterinnen sagten mir nach der Vorstellung: „Ja, genau so ist es, die Frauen tragen die Welt.“



© Katharina Ganser

gift: Sind das Überschreiten von Grenzen und die Suche nach Neuem für deine Arbeit relevant?

Braun: Mir war und ist es völlig egal, ob ich in meiner Kunstsparte als avantgardistisch eingeordnet wurde oder nicht, denn die Suche nach Neuem ist meine ganz eigene Suche. Ohne würde ich mich langweilen. Jede neue Produktion ist eine Grenzüberschreitung. Ich erlebe den Probenprozess immer als etwas Existenzielles, ein absoluter Ausnahmezustand jenseits allen Alltags.

gift: Erträgst du Nachrichten schon vor dem Frühstück?

Braun: Ich schlafe oft schlecht und ziehe mir bisweilen die ganze Nacht Audio-Podcasts oder Nachrichten rein, eine schreckliche Sucht. Dafür weiß ich immer über die neuesten grauenhaften News Bescheid.

gift: Das Verrückteste, das du im Leben getan hast?

Braun: Da war viel, ich bin ja ein Kind der späten 70er, wir lebten on the edge, haben viel ausprobiert. Und ich denke, es kommt noch einiges.

gift: Was sind deine Stärken / Schwächen?

Braun: Geduld und Ungeduld. Beides sind Stärken, dann aber auch wieder Schwächen, je nach Situation. Im Probenprozess bin ich phasenweise so ungeduldig, dass ich mich selbst von links überhole (Schwäche!), dann wieder habe ich eine Eselsgeduld, um am Rhythmus eines Stücks oder an Details zu feilen (Stärke); aber Ungeduld bringt mich auch über Grenzen hinweg und Geduld kann bisweilen lähmen.

gift: Woraus schöpfst du Inspiration?

Braun: Aus meinem Leben, woraus sonst? Aus der Welt, die mich umgibt. Aus den Zuständen. Aus dem Unerträglichen. Aus der Liebe. Aus der Musik. Die Ideen kommen ohnehin so unvermutet daher, da ist nichts planbar.

gift: Schlimmstes Verbot in Kinderjahren?

Braun: Nach dem Mittagessen nicht sofort in den See springen zu dürfen – angeblich gefährlich für das Herz.

gift: Top 3 der Dinge, die du gar nicht gerne machst, aber nun mal machen musst?

Braun: Badewanne ausputzen. Mach ich auch nie. Staubsaugen (meine Katzen hassen es auch). Mir fallen nur 2 ein.

gift: Lieblingsreiseziel?

Braun: Eine der griechischen Inseln. Welche, verrate ich nicht. Oder Attersee, Fuschlsee, Wolfgangsee – halt jede Flüssigkeit, in die man reinspringen kann.

Interview: Katharina Ganser

international



Haben und noch nicht haben

Helmut Ploebst

Karl Regensburger, Anne Teresa De Keersmaeker,
BM Josef Ostermayer © Franzi Kreis

Der belgischen Choreografin Anne Teresa De Keersmaeker wurde das Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst verliehen. Warum?

Belgien ist wie Österreich ein kleines Land. Und noch dazu eines, das in ein französisch- und ein flämischsprachiges Gebiet geteilt ist. Anne Teresa De Keersmaeker wurde 1960 in Flandern geboren. Dort ist sie Tänzerin geworden und dort hat sie sich seit Beginn der 1980er Jahre zu einer weltweit anerkannten Choreografin entwickelt. Hätte sie das auch in Österreich geschafft?

Im Belgien der Eighties herrschte – wie in anderen Ländern auch – kulturelle Aufbruchstimmung. Eine neue Generation von Künstler_innen aus Theater, Tanz und Musik begann, von sich reden zu machen. Die Notwendigkeit neuer, zeitgemäßer Spielstätten wurde ernst genommen. De Keersmaeker hatte 1980 ihr erstes Stück, *Ash*, vorgestellt. Schon ihre zweite Arbeit, *Fase*, zur Musik von Steve Reich, wurde zu einem – man kann es nicht anders nennen – Hit. Mit Jan Fabre, Alain Platel, Jan Lauwers und später Wim Vandekeybus heizten weitere herausfordernde Künstlerpersönlichkeiten die Stimmung für die freien darstellenden Künste an.

Dabei wurde dem zeitgenössischen Tanz der gleiche Stellenwert zugeschrieben wie dem Gegenwartstheater. Das ist vielleicht einer der wichtigsten Unterschiede etwa zu Deutschland oder der Schweiz. Auch in Österreich wird der Tanz bis heute dem Theater nachgeordnet. Und das allgemeine Verständnis davon, was Tanz zu sein hat, ist noch immer durch Konservativismus geprägt und nicht von einer Freude am Unbekannten, Experimentellen und Gewagten.

Eine der Ursachen dafür ist wohl auch eine ausgeprägte Angst davor, die eigene Weltanschauung im Theater nicht bestätigt zu bekommen oder ein Stück nicht zu verstehen. Die Verluste, die man sich dabei einhandelt, werden verdrängt. Wer sich unter diesen Voraussetzungen fragt, warum ausgerechnet Anne Teresa De Keersmaeker erst das Goldene Verdienstzeichen der Stadt Wien (2011) und kürzlich das Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst erhalten hat, darf eine wirklich ernste Antwort erwarten.

Seit Jahrzehnten tritt De Keersmaeker Compagnie Rosas erst in Salzburg und ab 1994 auch in Wien regelmäßig auf. So ist die Belgierin als international gefeierte Heldin der zeitgenössischen Choreografie irgendwie (und nicht nur wegen ihres von hier stammenden Lebenspartners) eine Österreicherin geworden. Und noch dazu eine, die man hier nicht finanzieren muss. Dieses Verhalten der Österreicher_innen ist abgründig. Was aber nicht De Keersmaekers Angelegenheit ist, sondern eine lokale.

Die Choreografin kommt nur regelmäßig nach Österreich, weil sie hier, sowohl bei der Salzburger Sommerszene als auch bei ImPulsTanz, schon früh gute Bedingungen vorgefunden hat. Umgekehrt wird sie immer wieder eingeladen, weil sie eine richtig gute Künstlerin ist. Was sie liefert, hat, auch nach einer 35jährigen Laufbahn, stets zwar nicht mehr innovative Wucht, aber doch verlässlich herausragende Qualität und Integrität.

Natürlich wäre es schön, wenn in Österreich arbeitende Choreografinnen oder Choreografen auch einmal zu österreichischen Ehren- und Verdienstzeichen kämen. Wenn sich also die heimische Politik ernst genug nähme, um zu sagen: Unsere Kunstschaffenden sind wichtig, und wir können es uns leisten, sie und die Allgemeinheit um diese Bedeutung wissen zu lassen.

Das wird noch dauern. Denn dafür braucht es erst einmal eine Form der Kulturpolitik, die zeitgenössische Kunst hundertprozentig ernst nimmt. Die haben wir noch nicht. Dann braucht es eine Politik, die in Gegenwartskunst aus Wissen um den Wert derselben kompetent investiert. Haben wir auch noch nicht. Also müssen wir – die verloren wirkende Ansprache von Kulturminister Ostermayer bei der Preisverleihung für De Keersmaeker war ein konkreter Hinweis darauf – der Politik weiterhin und wirksamer erklären, warum zeitgenössische Kunstformen so wichtig sind für eine Gesellschaft, die eben nicht unter dem einförmigen Spaßdruck der aus allen Medien schwellenden Unterhaltungsindustrie verrohen soll.

Wir sind nicht mehr sicher, ob die Bevölkerung und ihre Gesellschaft der für sie verantwortlichen Politik noch ein Anliegen ist oder ob es nur noch um Performative von Verwaltung und Wahl-Entertainment geht. Ob also in der politischen Praxis nicht bereits eine Brutalisierung durch Strategiespiele und Zwangspragmatismus herrscht, die alle Bewegungsspielräume zerstört.

Sicher können wir allerdings sein, dass die Mehrzahl der Politikerinnen und Politiker in Distanz zum kulturellen Schaffen der Gegenwart lebt. Und mehrheitlich sogar glauben, das wäre schon in Ordnung, weil die Kunst ihnen nichts nützen würde. Was ein Irrtum ist. Denn Kunst holt ihre Rezipient_innen aus den Routinen ihres Alltags. Und sie macht neue Sichtweisen und Denkräume auf (dabei ist es übrigens egal, wie „groß“ die Namen der Kunstschaffenden sind, ob sie ausgezeichnet werden wie Anne Teresa De Keersmaeker oder ob sie „nur“ ausgezeichnete Arbeiten zeigen). Das haben wir alle nötig. Vor allem jene, die von uns gewählt werden. ||

Helmut Ploebst

Studium der Publizistik / Kommunikationswissenschaft und Kunstgeschichte, heute arbeitet er als freier Journalist und ist Autor für zahlreiche Zeitschriften, darunter *Ballett International*, *Tanz aktuell*, *DU* und diverse österreichische und deutsche Zeitungen.

Stichwort: Visa

Aktuelle Entwicklungen und neue Ansatzpunkte einer Dauerdebatte

Yvonne Gimpel

Das Theaterfestival Abtenau ist Bühne stand dieses Jahr unverhofft im Mittelpunkt der medialen Aufmerksamkeit. Jedoch, zum Bedauern der Festivaldirektorin Veronika Pernthaner, nicht nur wegen des abwechslungsreichen, hochkarätigen Programms und der Besucher_innenströme, sondern vor allem wegen der abwesenden Gruppen.

Für die angekündigten Vorstellungen der Gruppen Papion aus dem Iran und Mandegar aus Afghanistan hieß es: „Abgesagt wegen unlösbarer Visaschwierigkeiten.“ Während die Gruppe aus dem Iran schlichtweg ihren Antrag zu spät einbrachte, stellt sich die Situation für Mandegar ganz anders dar. Bereits ein halbes Jahr vor dem geplanten Auftritt nahm die Gruppe Kontakt mit der zuständigen Botschaft auf, die Festivaldirektorin übernahm die Garantie, für sämtliche Kosten aufzukommen, Bestätigungen für die Tätigkeit und Unterkunft der Gruppe während des Aufenthalts wurden eingebracht und schließlich sogar die bezahlten Rückflugtickets vorgelegt.

Der Visumsantrag wurde dennoch wegen „begründeter Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Angaben“ abgelehnt. Der Einkommensnachweis sowie die Absicht, vor Ablauf des Visums den Schengenraum wieder zu verlassen, seien nicht hinreichend nachgewiesen, zitiert Pernthaner die Begründung für den ablehnenden Bescheid des Ensembleleiters. Dieser hat mittlerweile wegen der Vorkommnisse und dem verlorenen Geld für die Tickets, die die Universität

von Kabul teilweise gesponsert hat, seinen Job und die Leitung des Ensembles verloren. Für die entstandenen Kosten der Antragsteller_innen und die Ausfallkosten der Einladenden_innen müssen diese selbst aufkommen. Der Fall wirft ein Schlaglicht auf die Komplexität und Risiken, die mit der Einladung visumpflichtiger Künstler_innen einhergehen. Doch selten erfährt ein Einzelfall eine derartige Medienaufmerksamkeit. Und auch diese war dem Zufall geschuldet, dass die Anfrage der APA die Festivaldirektorin kurz nach der endgültigen Absage erreichte.

Die Frage ist: Handelt es sich um einen Einzelfall? Oder ist der Fall exemplarisch für ein System und eine Praxis, die in ihrer Beschaffenheit den kulturellen Austausch strukturell erschweren, statt ihn zu fördern?

Einfache Antworten gibt es nicht – nur Probleme ...

Die Antwort ist „ja und nein“. Jeder Fall ist ein Einzelfall, dessen Besonderheiten es zu berücksichtigen gilt. Auch der Faktor „Mensch“ spielt eine erheb-

liche Rolle, sowohl auf Seiten der Antragsteller_innen als auch auf Seiten der den Antrag bearbeitenden Stellen. Nicht selten können Visaprobleme durch das Engagement der Einladenden oder mit Unterstützung offizieller Stellen – etwa Mitarbeiter_innen österreichischer Kulturforen oder des Außenministeriums (BMEIA) – gelöst werden. Für Künstler_innen gelten die Rechtsvorschriften, die die Mitarbeiter_innen der Vertretungsbehörden anzuwenden haben, genauso wie für alle anderen Berufsgruppen. Aber genau diese Bestimmungen nehmen keine Rücksicht auf die typischen Charakteristika „künstlerischer Mobilität“ und erschweren diese strukturell. Die jüngste Erhebung von *On-The-Move*, einer europäischen NGO, zeigt, dass sich künstlerische Mobilität durch eine Kumulation von „Problemfaktoren“ auszeichnet: Häufiges Reisen, oftmals kurzfristig geplant, gepaart mit prekärer / atypischer Erwerbstätigkeit und diskontinuierlichem / geringem Einkommen der eingeladenen Künstler_innen. Je jünger, je weniger etabliert, je weniger finanziell abgesichert und familiär verankert im Herkunftsland, desto schwieriger ist es für visumpflichtige

Künstler_innen, die erforderlichen Belege zum Nachweis der „hinreichenden finanziellen Mittel zur Bestreitung aller Kosten“ und der „gesicherten Wiederausreise“ zu erbringen. Die Chance, junge, noch nicht etablierte Künstler_innen aus Krisenregionen dieser Welt nach Österreich bringen zu können, liegt auf der Hand ...

... aber auch ein wachsendes Problembewusstsein

All dies ist keine neue Erkenntnis. In den letzten 30 Jahren gab es zahlreiche Initiativen und zivilgesellschaftliche Kampagnen in allen Bereichen des Kunst- und Kulturbetriebs, die sich für eine Verbesserung der Reisefreiheit von Künstler_innen eingesetzt haben.

Die jüngsten Entwicklungen geben Hoffnung, dass ein Problembewusstsein auch unter politischen Entscheidungsträger_innen gegeben ist und Verbesserungen auf struktureller Ebene ansetzen – auch wenn die Versuche bisher, so ein renommiertes Kenner der Materie, „der Teilnahme einer Weinbergschnecke vom Cobenzl am Wienmarathon“ glichen.

Ansatzpunkte der Intervention

Seit 2007 ist das *UNESCO-Übereinkommen über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen* in Kraft. Dieses Übereinkommen, das für die EU wie alle 28 EU-Mitgliedstaaten rechtlich bindend ist, verpflichtet explizit zur „Vorzugsbehandlung von Kunst- und Kulturschaffenden aus Entwicklungsländern“ im Rahmen der internationalen Zusammenarbeit. Exemplarisch hierzu zählt, so die Richtlinien zur Umsetzung des Übereinkommens, die Visathematik – von Informationen über Bearbeitungsdauer bis zu Kosten für Visa sollen Erleichterungen geschaffen werden. Zur Koordinierung der relevanten Informationen und Einbindung der Zivilgesellschaft wurde bei der Österreichischen UNESCO-Kommission (ÖUK) eine Kontaktstelle geschaffen. Seit Ende 2012 informiert eine eigens hierfür geschaffene Webseite der verantwortlichen Ministerien über Voraussetzungen der Einreise, des Aufenthalts und der Erwerbstätigkeit visumpflichtiger Künstler_innen in Österreich: www.artistmobility.at. Ziel ist es, Einladere_innen wie antrag-

stellenden Künstler_innen einen Leitfaden an die Hand zu geben, der die geltenden Rechtsvorschriften und administrativen Verfahren anhand praxisrelevanter Beispiele aus dem Kulturbereich erläutert. Trauriges Faktum ist, so das Ergebnis einer Fokusgruppenanalyse der Kontaktstelle der ÖUK, dass bislang kaum jemand im Kultursektor über die Existenz dieses Tools weiß. Gleichzeitig stellt die Aktualisierung der Informationen, angesichts des Tempos der ständigen Novellen im Fremdenrecht, eine Herausforderung dar. Insgesamt gilt es, diesen Leitfaden noch mehr an die Bedürfnisse der Praxis anzupassen – entsprechende Vorschläge wurden gesammelt und werden aktuell auf ihre Umsetzbarkeit mit den Ministerien abgeglichen (weitere Inputs sind willkommen). Auch und insbesondere auf EU-Ebene zeichnen sich Veränderungen ab. So regelt der sog. *EU Visakodex* verbindlich für alle Schengenstaaten – damit auch Österreich – Voraussetzungen und Verfahren für Schengenvisa, also Visa für Aufenthalte von max. 90 Tagen innerhalb von 180 Tagen im Schengenraum. Aktuell steht eine Neufassung dieses Visakodex zur Debatte. Damit





© Lisa Rastl: Cie. Willi Dorner
Living Room
Terni 2014

77 Diese Bestimmungen nehmen keine Rücksicht auf die typischen Charakteristika „künstlerischer Mobilität“ und erschweren diese strukturell. 44

werden die Weichen neu gestellt, unter welchen Bedingungen Künstler_innen zukünftig Visa für kurzfristige Aufenthalte im Schengenraum erhalten. Zur Diskussion stehen beispielsweise:

- » Abschaffung des Prinzips, Visaanträge immer persönlich einreichen zu müssen,
- » erweiterte Antragsfristen (6 Monate bis 15 Tage vor der geplanten Reise),
- » Bearbeitungszeit von max. 10, in begründeten Ausnahmefällen 20 Kalendertagen,
- » verbindliche Ausstellung von Visa für die mehrfache Einreise mit längerer Gültigkeit (3 bzw. 5 Jahre) für registrierte, regelmäßig Reisende sowie
- » Schaffung eines neuen Visumtyps für „touring artists“.

Stellungnahmen des Kultursektors zu diesen Vorschlägen wurden von

erwählter Kontaktstelle koordiniert und in den nationalen Konsultationsprozess eingebracht. Ferner erarbeitet sie mit anderen europäischen Dachorganisationen des Kultursektors eine gemeinsame EU-weite Stellungnahme. Schließlich lud die österreichische UNESCO Kommission gemeinsam mit der IG Bildende Kunst und vidc im Juni 2014 zu einem Visa-Workshop. Ergebnis des Workshops war die Gründung eines informellen Netzwerks von mit Visafragen im Kulturbereich befassten Organisationen wie Einzelpersonen. Ziel der Initiative ist es:

- » Vernetzung und Austausch in der Praxis zu stärken, z.B. als Anlaufstelle für konkrete Visafragen, zu denen Mitglieder des Netzwerks Erfahrungswerte einbringen können,
- » negative wie positive Fallbeispiele zu sammeln (z.B. Festival Abentau ist Bühne),

- » über relevante nationale wie europäische Entwicklungen zu informieren
- » und zu diesen Einschätzungen aus der Praxis einzubringen, z.B. zur Überarbeitung des Online-Guides *artistmobility.at* und der Neufassung des EU-Visakodex.

Die UNESCO-Kommission koordiniert die Tätigkeit des Netzwerks und unterstützt damit die „Einbeziehung der Zivilgesellschaft“, wie es das UNESCO-Übereinkommen fordert. Weitere Interessierte werden gerne jederzeit in den Netzwerkverteiler aufgenommen. ||

Erstmals erschienen in: *Bildpunkt – Zeitschrift der IG Bildende Kunst*, Nr. 33, Herbst 2014. Informationen unter: www.unesco.at und www.artistmobility.at

Yvonne Gimpel

leitet die österreichische Kontaktstelle für das UNESCO-Übereinkommen über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen. Sie studierte Politikwissenschaft und spezialisierte sich auf die Umsetzung des UNESCO-Übereinkommens im Kontext der EU und der WTO.



Petit Théâtre de Pain: 9 © Enaud Catagnet

TGV – Théâtre à Grande Vitesse

Wer in Frankreich spielen will, muss touren

Thomas Hahn

Etwa 600 Theaterkompanien werden in Frankreich subventioniert. Dazu kommen Tanz-, Zirkus- und Straßenkunst, die ihre eigenen Sparten besitzen. Wie funktioniert dieses äußerst komplexe System, wie stellt man eine Inszenierung auf die Beine, wie bringt man sie auf Tournee?

Zunächst einmal: Es wäre vermessen, die Strukturen, vor allem in Sachen Förderung, hier in allen Verästelungen aufzählen zu wollen. Frankreichs Verwaltungsapparat ist enorm vielschichtig, und auf jeder Ebene entstanden eigene Organismen. Aber irgendwo sind sie dann doch alle miteinander verflochten. Genauso engmaschig und breit gefächert ist das Netzwerk der Theaterbühnen, und dabei hierarchisch klar gegliedert. Über die Einstufung entscheidet das Kulturministerium. An der Spitze stehen die sechs théâtres nationaux, gefolgt von den 35 centres dramatiques nationaux (CDN), 70 scènes nationales und knapp 100 scènes conventionnées. Das macht insgesamt etwa 200 Bühnen, denen der Staat ein Label und damit einen Status nebst entsprechender Zuwendungen sichert. Natürlich werden die Budgets mit jeder Stufe, die es

in der Hierarchie hinab geht, geringer. Das Geld kommt nach bestimmten Schlüsseln von Staat, Region, Département und Gemeinde. Je höher die Einstufung, desto höher der Anteil aus dem Staatsbudget. Eine scène conventionnée muss ihren Status gar all drei Jahre neu verhandeln, hat aber auch ihre „Aufstiegschancen“. Historisch gesehen ist das alles das Ergebnis der décentralisation, in deren Zuge der legendäre Nachkriegs-Kulturminister André Malraux eine Kulturpolitik lancierte, die mit dem Pariser Monopol auf Hochkultur brach. Die décentralisation führte tatsächlich dazu, dass sich überall ein anschauliches Theater- und sogar Tanzpublikum herausbildete, selbst wenn heute konservative Politiker gegen „elitäre“ Kunst wettern und bemängeln, dass ja immer noch nur eine Minderheit das Angebot nutzt. Aber das gilt bekanntlich



Petit Théâtre de Pain: 9 © Enaud Catagnet

auch bei Schwimmbädern. Wenn es nun derart viele Bühnen gibt, wollen diese natürlich bespielt werden. Bisher zumindest gilt dieses Postulat und so herrscht reger Tourneebetrieb. Es gibt, bis auf die Comédie Française und einige wenige CDN, keine festen Schauspiel-Ensembles. Und das bedeutet: Ohne Buchung von Bahn- und Flugtickets in großem Stil bleiben die Bühnen leer. Frankreichs Theaterlandschaft ist gezwungenermaßen in hohem Maße mobil, angefangen bei den Schauspielern_innen, die sich als *intermittents du spectacle*, also Leiharbeiter_innen (siehe *gift* 4/2014), für jede Produktion neu bewerben müssen. Natürlich gibt es Regisseure_innen, die mit bestimmten Schauspielern_innen, Autoren_innen oder Bühnenbildnern_innen über längere Zeit zusammenarbeiten. Und eine Kompanie kann sich durchaus für mehrere Jahre an ein Haus binden. Der / die künstlerische Leiter_in wird dann zum *artiste associé* und freut sich über Planungssicherheit und den Komfort der Arbeitsbedingungen. Aber dieses Glück haben nur wenige und selbst dann wird das künstlerische Team zu jeder Produktion neu zusammengestellt. Eine Theaterkompanie ist in Frankreich eine rein administrative Struktur. Die gute Nachricht für SNCF und Air France ist dabei, dass auch die Hundertschaften von Spielplangestalter_innen quer durchs Land (und natürlich auch ins Ausland) reisen müssen, um die erhofften Reißer für die jeweils nächste Saison unter

die Lupe zu nehmen. Dank des TGV hat Frankreich eine Theaterszene à Grande Vitesse entwickelt.

Wer nicht tourt, ist tot

Wollen wir nun eine Theaterproduktion auf die Beine stellen und auf Tournee bringen, müssen wir zunächst auf regionaler Ebene Zugang zu institutionellen Fördertöpfen finden. Voraussetzung dafür ist der Nachweis, bereits professionell gearbeitet zu haben. Man muss also schon mal etwas gezeigt haben. Meistens ist das in einem kleineren Theater gewesen, und jemand aus etablierten Kreisen nimmt einen unter die Fittiche. Aller Anfang ist schwer. Um ein Ansuchen professionell auf die Beine zu stellen, bedarf es natürlich erfahrener Spezialisten_innen für den Papierkrieg. Dafür gibt es eine Menge Freelancer, die sich mit der Materie auskennen und jeweils für diverse Kompanien arbeiten. Es gibt verschiedene Einstiegsmöglichkeiten. Allerdings stehen die Türen für Neueinsteiger_innen heute, also in Zeiten allgemeiner Budgetkürzungen, weit weniger offen als früher.

Gleichzeitig braucht man für diese Fördertöpfe wiederum Rückendeckung aus der Institution, also direkt aus dem oben aufgelisteten Netzwerk der *scènes nationales* oder

” Dank des TGV hat Frankreich eine Theaterszene à Grande Vitesse entwickelt. “

conventionnées, in Form von Koproduktion und zugesagten Spielterminen. Nun muss man noch, zusätzlich zum / zur Administrator_in, einen chargé de diffusion anheuern, auch so einen Freelancer, der das Netzwerk beackert, über persönliche Kontakte verfügt und eine anteilmäßige Kommission einstreift, wenn es ihm gelingt, die Aufführung für eine Gastspielserie der nächsten Jahre zu verkaufen. Man kann natürlich auch, wenn man es schafft, einen Produzenten / eine Produzentin aufzureißen, der / die bereit ist, Geld zu investieren, den Saal eines der zahllosen kleineren Theater in Paris mieten und dort eine coréalisation eingehen, auch wenn das in der Regel bedeutet, dass die Kompanie das finanzielle Risiko alleine trägt. So spielt man entweder einige Wochen en suite oder über Monate hinweg an bestimmten Wochentagen, je nach System des betreffenden Theaters. Das erlaubt, Festivaldirektor_innen und Theaterintendant_innen einzuladen, Presseartikel zu bekommen, die wiederum den chargé de diffusion bei der Arbeit unterstützen. Doch die Anzahl der Produktionen ist hoch und die Konkurrenz enorm. Auf dieser Art freien Marktes sind die Bedingungen und Hoffnungen ähnlich wie im Off von Avignon, beschrieben in *gift* 4/2013. Die Möglichkeiten, außerhalb des staatlich geförderten Netzwerkes zu existieren, sind gering.

Schlüssel zum Glück: Der pré-achat

Innerhalb des Netzwerkes gibt es wiederum bestimmte Kreise von Direktor_innen, die sich regelmäßig um ihre aktuellen Lieblingsregisseur_innen zu Koproduktionen zusammenschließen und so die Budgets zusammentragen. So garantieren sie schon mal eine Reihe von Spielterminen an verschiedenen Orten, und zwar durch den sogenannten pré-achat, den Vorabkauf. In diesem komplexen Geflecht eine Produktion auf die Beine zu stellen, ist eine hohe Kunst, die von dem

jeweiligen chargé de production einige Virtuosität erfordert.

Der pré-achat ist die glückliche Ausnahme. Das Gros der Kompanien muss darauf hoffen, mit ihrer Arbeit zu überzeugen, und selbst wer vorab schon über ein Netzwerk verfügt, muss weiter verkaufen. Aber eine gut gefütterte Liste von Koproduzent_innen verschafft Aufmerksamkeit und Status. Gleichzeitig erhöht eine gewisse Anzahl von garantierten Aufführungsterminen rein mathematisch die Chance, gesehen zu werden. Genauso wichtig: Sie ist wiederum die Voraussetzung dafür, Zugang zu anderen Fördertöpfen zu finden. Das Ganze ist eine Art Schneeballsystem. Wie an der Börse rutscht man entweder in den Bullenzyklus oder in den Schweinezyklus. Wer Glück hat, dem hilft ein regionales Förderbüro, das sich an Produktionskosten beteiligt, aber auch aide à la diffusion offeriert, indem es Theatern oder Festivals anbietet, die Hälfte der Kosten einer Aufführung zu übernehmen. Die Voraussetzung ist aber auch hier, bereits aus anderen Quellen Subventionen erschlossen zu haben. Wer Hilfe am meisten bräuchte, weil bisher noch nichts an der Hand, bleibt außen vor. Niemand im System will sich die Blöße geben, im Fall eines künstlerischen Debakels allein auf eine Produktion gesetzt zu haben und so einen Mangel an Urteilsvermögen eingestehen zu müssen.

Es geht auch ohne den Staat, vorausgesetzt dass ...

Daher gelingt es nur wenigen Kompanien, sich am Rand dieses Systems zu etablieren. Notwendig ist dazu eine starke künstlerische Identität. Zu diesen wirklich freien Kompanien gehört das Petit Théâtre de Pain aus dem französischen Baskenland. Die Truppe, die ursprünglich nur im Freien auftrat, macht politisch engagiertes Theater und spielt seit ihrer Gründung im Jahr 1994 mit einem Stamm von etwa zehn Schauspieler_innen. Sie hat sich in einer Region etabliert, die

” In diesem komplexen Geflecht eine Produktion auf die Beine zu stellen, ist eine hohe Kunst. “

nicht nur die Heimat vieler Ensemble-Mitglieder ist, sondern auch ländlich. Dort herrscht noch ein anderer Geist, kooperativer und menschlicher. Da braucht man weit weniger Geld, zimmert sich seine Bühnenbilder selbst und lässt die Karriere ruhiger angehen. Der Nachteil bleibt, dass es schwieriger ist, in Paris oder anderen Zentren aufzutreten. Aber diese Truppe, die wirklich eine ist, beweist, dass es durchaus Nischen gibt. Zu ihren Überlebensversicherungen gehört eine starke Verbundenheit mit dem Publikum. Ihre aktuelle Produktion ist *9*, eine Art Bearbeitung von *12 Angry Men*, des Stückes von Reginald Rose, das mehrfach für das Kino bearbeitet wurde. Hier ist es auf die aktuelle französische Gesellschaft zugeschnitten. Spielt die Truppe im Saal, werden die neun Geschworenen auf drei Seiten vom Publikum umrahmt. Damit das auch auf Straßentheaterfestivals möglich ist, muss eigens eine Zuschauer_innentribüne gebaut werden. Dafür hat sich Le Petit Théâtre de Pain erfolgreich des Crowdfundings bedient, wenn sie auch diesem modernen Ausdruck den althergebrachten der souscription vorziehen. Egal, es läuft. Die Solidarität zeigt, dass ein treues Publikum hinter der Truppe steht. Einen künstlerischen Paten hat sie aber auch, denn als die Mitglieder ihr Kollektiv gründeten, stand ihnen der nicht gerade unbekannte Georges Bigot von Ariane Mnouchkines Théâtre du Soleil zur Seite. Er inszenierte, beriet und half. Die Idee einer politisch engagierten Truppe entsprach dem Geist des Théâtre du Soleil. Und die Saat ging auf. Inzwischen gelang es auch dem Petit Théâtre de Pain, hier und dort Geld aus staatlicher Förderung abzuschöpfen. Aber verdursten werden sie nicht, sollte diese Quelle eines Tages wieder versiegen. (www.lepetittheatredepain.com)

Ein starker Partner kann auch eine Stadtverwaltung sein, so wie jene von Saint-Denis, einem Vorort im Norden von Paris, die der allseits bekannten Truppe der Compagnie Jolie Môme eine ausgediente Schule als Wirkungsstätte zur Verfügung stellt. La Belle Etoile heißt dieser Proben- und Aufführungsort ganz romantisch. Geht Jolie Môme mit ih-

ren äußerst lebendigen, mit viel Gesang und Musik durchzogenen, politisch engagierten bis agitatorischen Kreationen auf Tournee, dann nur in alternativen Netzwerken, und zwar aus Überzeugung. Ihr Stil passt sowieso nicht in die ästhetischen Raster der offiziellen Theaterkultur. Auch diese Truppe spielt seit Urzeiten zusammen und ist auch ohne staatliche Unterstützung zu einem Markenzeichen geworden. Der Zusammenhalt aus künstlerischer und politischer Überzeugung kann einiges an Subventionen ersetzen. (www.cie-joliemome.org)

Sogar als Einzelkämpfer kann man Erfolg haben: Nicolas Lambert machte von sich reden, als er 2004 den Korruptionsprozess um die Mineralölfirma Elf in einem Solo auf die Bühne brachte, das bis heute tourt. Sämtliche Prozesssituationen sah er sich an und spielt eine Zusammenfassung, in der er die Angeklagten und Zeug_innen, allesamt hochrangige Politiker_innen oder Industriekapitän_innen, imitiert. Dass er damit nicht tief in die staatlichen Theatersphären vorstößt, überrascht kaum. Aber erstens gibt es auch dort Nischen und politisch aufmüpfigere Programmgestalter_innen, zweitens verfügt auch die sogenannte Zivilgesellschaft über ihre Netzwerke. Lambert machte sich einen Namen als Theater schreibender und spielender Enthüllungsjournalist, denn er legte nach mit einem Stück über die Nuklearindustrie (*Avenir Radieux, une fission française*) und wird in diesem Jahr wiederum heiß erwartet, und zwar mit einem subversiven Kracher zu den Machenschaften in der Rüstungsindustrie. Aber auch er hat sich auf eine Nische spezialisiert und auch er weiß, wofür er kämpft und hat gelernt, außerhalb des Systems zu existieren. (www.unpasdecote.org) ||

Thomas Hahn

Studium der Romanistik und Theaterwissenschaft in Hamburg und Paris, lebt seit 1990 in Paris, Redaktionsmitglied der franz. Zeitschriften *Cassandre*, *Danser* und *Stradda*, und Korrespondent der Zeitschrift *tanz*.



Freie Unfreie – Die Berliner OFFscene in Zahlen

Su Tiqqun

Sophiensaele © Daniel Kovalenko

Der Berliner Senat fördert seine nichtkommerziellen Kulturschaffenden mit knapp 400 Mio. Euro pro Jahr. Dabei kommen etwa 95 % des Budgets mehr als 70 dauerhaft institutionell geförderten Kultureinrichtungen zugute. Rund 5 % davon werden für Einzel- und Projektförderungen (inklusive Hauptstadtkulturfonds) aufgewendet. Davon entfallen ca. 1,3 % auf die freien Theater- und Tanzgruppen in den kommenden zwei Jahren.¹

Auf 300 wiederum wird die Gesamtzahl der aktiven Berliner Gruppen des darstellenden Metiers geschätzt. Nichts Genaues weiß man aber nicht oder amtsdeutsch gesagt: „Durch die neuen Zahlen des aktuellen Mikrozensus reformierte Erkenntnisse gibt es lt. Kulturverwaltung nicht.“ 280 Gruppen sind Mitglieder des Landesverbandes Freie Darstellende Künste Berlin. Die Zahl der in Berlin umtriebigen Theatermacher_innen, die nicht auf Staatsbühnen auftreten, umfasst ein paar Tausend, was natürlich sehr ungenau ist. Die Zahl der von den Fördertöpfen profitierenden Profis, wobei „profitieren“ natürlich auch eine euphemistische Vokabel ist, beschränkt sich wiederum auf wenige Hundert. Diese Wenigen bekommen gerade mal soviel, dass sie weitermachen können. Das Antragsvolumen stieg auf 885.000 Euro.

Die wachsende Zahl der Anträge erlaubt keine komfortablen Finanzierungen. Die Jury entschied vorbehaltlich für das Förderjahr 2015 über 237 Einzelprojektanträge, 88 Anträge auf Einstiegsförderung und 9 Anträge auf einjährige Spielstättenförderung. Zwei Drittel der Anträge gingen leer aus, so dass 38 Theater- und Tanzgruppen im Rahmen der

Einzelprojektförderung insgesamt 885.850 Euro verbrauchen können, 12 Künstler_innen bekommen eine Einstiegsförderung zu je 5.000 Euro, darunter auch Maria Calusi, die als Ex-member of Sasha Waltz and Guests eigentlich gar keine Berufseinsteigerin ist. Zwei Spielstätten, die Vierte Welt Kollaborationen und Glashaus e.V. / Brotfabrik Bühne, teilen sich zusätzlich zur Basisförderung insgesamt 35.000 Euro. Soweit zu den jährlichen Einzel- und Projektförderungen, die knapp eine Million betragen.

Deren Fachjury ist 14-augeinstark: Stephan Balzer (Unternehmer), Natalie Driemeyer (freie Dramaturgin), Barbara Gronau (Dramaturgin, Theaterwissenschaftlerin, Universität der Künste Berlin), Kirsten Hess (Dramaturgin, Grips Theater), Markus Joss (Regisseur, Leiter der Abteilung Puppenspielkunst an der Hochschule Ernst Busch), Anna Pilipenko (Kulturmanagerin) und Frank Schmid (freier Journalist, Moderator, Kritiker und Autor) begutachten eine ungefähr gleichbleibende Zahl der Anträge. Weitere Fördermöglichkeiten können bei den Kunst- und Kulturämtern, diversen Stiftungen und Fonds ausgeschöpft werden.²

Die Spartenzuordnung innerhalb der Einzelprojektförderung verteilt sich wie folgt:

- » 73 Anträge für die Sparte Performance, davon gefördert: 10
- » 69 Anträge für die Sparte Tanz/ Tanztheater, davon gefördert: 12
- » 48 Anträge für die Sparte Sprechtheater, davon gefördert: 5
- » 21 Anträge für die Sparte Musiktheater, davon gefördert: 4
- » 9 Anträge für die Sparte Puppen- und Figurentheater, davon gefördert: 3
- » 8 Anträge für die Sparte Kinder- und Jugendtheater, davon gefördert: 4
- » 9 Anträge für die Sparte Sonstiges, davon gefördert: 0

Die Basisspielstättenförderung umfasst insgesamt 5,16 Mio Euro für das Jahr 2015/16. Davon erhalten die fünf Sparten Musik, Tanz, Performance, Sprechtheater, Puppen-/Figuren-/Kinder- und Jugendtheater je ein ungefähres Fünftel, das sich wiederum die von der Jury empfohlenen Gruppen teilen. Weitere 510.000 Euro vergab das Gremium als sogenannte Spielstättenförderung an vier Einrichtungen: das Ballhaus Ost, die Freie Bühne, dock 11 und die ada Studios. Der neue Kulturstaatssekretär Tim Renner (SPD) sei der Jury-Empfehlung weitgehend gefolgt. Nicht gefolgt ist die Senatskulturverwaltung der Empfehlung, das Puppentheater Hans Wurst nachfahren auszusparen, so dass darüber hinaus auf Beschluss des Abgeordnetenhauses in 2015 und 2016 nochmals 153.000 Euro gebunden sind und zusätzlich für das ATZE-Musiktheater 870.000 Euro im Rahmen der Basisförderung 2015/2016 bereitgestellt werden. Diese Verteilung entzog den nicht geförderten Compagnien das erhoffte Notfutter.

Dem Auswahl-Gremium lagen nach eigenen Angaben insgesamt 67 Förderanträge vor, davon 55 für die Basis- und zwölf für die Spielstättenförderung. Die Förderhöhen in Details sind einzusehen auf der Seite des Berliner Senats: www.berlin.de/sen/kultur/foerderung/foerderprogramme/foederergebnisse/darstellende-kunst

Bekannte Spielstätten der freien Szene wie das Sophientheater und Hau 1,2,3 erhalten Konzeptförderung, d. h. im Rahmen der Konzeptförderung der Berliner Senatskanzlei werden, um es an einem Beispiel zu verdeutlichen, die Sophiensaele von 2011 bis Ende 2014 mit einer jährlichen Summe von 750.000 Euro gefördert. 2014 wurde die Summe aufgrund der gestiegenen Wartungskosten nach der Sanierung auf 1 Mio Euro erhöht. Für den Förderzeitraum 2015 bis 2018 wurde eine jährliche Förderung von 1.155.000 Euro beschlossen.

Prekärer Sprühregen

Die Förderung hat sich für einen Teil der Freien etabliert, zugleich stellen die errungenen Fördergelder mit Blick auf die prekäre soziale, wirtschaftliche und arbeitsrechtliche Situation der freien Theaterschaffenden nur das Minimum ihrer grundlegenden Versorgung dar. Vor dem Hintergrund der kommunalen Haushaltsdefizite wird sich der Verteilungskampf um die knappen Ressourcen nicht nur mit den Staatstheatern, sondern auch untereinander verschärfen. Ob ein solcher Verteilungskampf der Qualität der darstellenden Kunst in Deutschland zuträglich ist, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden, das sind Fragen, mit denen das freie Theater bereits konfrontiert ist, obgleich sie immer wieder in die Zukunft verwiesen werden.

Offenkundig ist, dass man sehr gekonnt mit Verkru- stungen jongliert, denn wer drinnen ist, bleibt drinnen, wer draußen ist, bleibt draußen – das gilt auch für die freien The-

” Was gestern noch zur Selbstermächtigung und Befreiung taugte, ist längst wieder Teil der alten Misere. “

ater, die entweder geschröpft und miserabel bezahlt oder gänzlich vogelfrei in Hinterzimmern spielen und überhaupt nicht bezahlt werden. Was gestern noch zur Selbstermächtigung und Befreiung taugte, ist längst wieder Teil der alten Misere. Wirklich freies Theater gibt es nicht und eine (Er) Lösung erfordert eine von Ausbeutung und Konkurrenzdruck freie Gesellschaft. Solange soziale und ästhetische Debatten getrennt marschieren, wird sich am Verteilungskampf kaum etwas ändern. Und von den Institutionen und der Politik ist diesbezüglich nichts zu erwarten.

Spaziergang durch die Szene

Der ALDI unter den Berliner Theatern, der Theaterdiscounter, brachte die zu befürchtende Zukunft auf den zynischen Punkt: „Neue Autoren, frische Schauspieler, unverbrauchte Regisseure: Noch nie waren Menschen so preiswert.“ Für 9,99 Euro (im übrigen der sowieso ermäßigte Durchschnittseintritt für die meisten Berliner Bühnen) trumpft hier die Katharsis auf – die der Kultur- und Kreativwirtschaft, dem demografischen Wandel, der Metropolisierung, der Migration und Mobilität Rechnung trägt. Und wie bei den Lebensmitteldiscountern üblich muss die Ware schnell umgesetzt werden. Maximale Probenzeit: drei Wochen. Bei anderen Projekten beträgt sie immerhin acht, wie beim Gefängnistheater aufBruch, das dank zusätzlicher Förderinstrumente plus 70.000 Euro Basisförderung jährlich vier Inszenierungen herausbringt, deren sprechende Säulen Straftäter_innen, Freigänger_innen oder Exhäftlinge sind. Der meist gewählte Aufführungsort ist das Gefängnis, die JVA. Indem sie den Gefangenen aus der Gesellschaft ausschließt, erschafft sie innerhalb ihrer Mauern unter Ausschluss der Öffentlichkeit erneut eine Gesellschaft, die der äußeren gleicht. Dieses Prinzip wird von den 17 Mitarbeiter_innen aufgebrochen, indem sie den Gefangenen Sprache, Stimme und Gesicht zurückgeben, um die Möglichkeit einer

vorurteilsfreien Begegnung zwischen Draußen und Drinnen zu veranschaulichen. Die Spendenbüchse am Ausgang war nicht zu übersehen. Spendenfrei kommt niemand über die Runden. Das nicht subventionierte Theater Tallercito, ein deutsch-spanisches Schauspieler_innenkollektiv, knüpft an die Tradition des „sozialkritischen“ Theaters, mithin auch an die des Théâtre Pauvre an, tritt auf Kleinstbühnen auf und fällt damit durchs Theater(netz)werk.

„Wir machen Theater, weil wir es gelernt haben, weil die Welt es braucht und weil das Leben ohne ziemlich farblos ist. Mit oder ohne Förderung, Theater bleibt eine ewige Suche nach der Schönheit und dem Wichtigen für die Menschen. Also kurz: wir retten die Welt und haben Spaß!“ Die meisten nicht angestellten Theaterfachleute sehen das vielschichtiger, verkopfter, ambitiöser.

Mit ihrer Mischung aus Sprechtheater, Tanz, Schauspiel und Performance schreiben die Berliner Sophiensaele seit 13 Jahren Theatergeschichte. Es gab und gibt keine einheitliche Ästhetik, die Genregrenzen zwischen Sprechtheater und Tanz, Schauspiel und Performance wurden von Anfang an desavouiert. Ihre wie nach einem Baustopp wieder in Betrieb genommenen Räume sperren sich gegen Harmonisierung, ihre Macher_innen opponieren gegen Festlegungen, gegen ästhetische Redundanz. Fast alle Inszenierungen sind Koproduktionen. Sie überzeugen konstant mit publikumswirksamen Glanzlichtern der zeitgenössischen Differenz, die auf Grund der flüchtigen Projekttheater-Welt oft zu schnell verschwinden. ||

¹ s. <http://www.berlin.de/sen/kultur/foerderung/>

² ebda.

Su Tiqqun

Publizistin, namensmarodierende Dichterin, tatsächlich freischaffend, Berlinzentriert.

diskurs

2.256 Seiten Theatergeschichte im Schnelldurchlauf

Theater in Deutschland mit Günther Rühle

Jürgen Bauer

Dieses Buch ist eigentlich unmöglich zu rezensieren. Die beiden Bände von Günther Rühles *Theater in Deutschland* bieten zusammen 2.256 Seiten Text, darüber hinaus 4.350 Fußnoten und diverse Zeittafeln und Personenverzeichnisse. Und das ganze ohne Bilder. Jürgen Bauer hat sich durch das Werk gearbeitet.

Liest man von der ersten bis zur letzten Seite, durchschreitet man fast 80 Jahre Theatergeschichte, von 1887 bis 1966, das macht knapp 30 Seiten pro behandeltem Jahr. Es wäre nur zu verlockend, das Werk als bloßen Steinbruch zu betrachten, als Einladung, hier und da kurze Passagen zu lesen, doch damit täte man dem Unterfangen Unrecht. Der mittlerweile neunzigjährige Rühle legt mit seinem Mammutwerk eine Erkundung der Theatergeschichte vor, nichts anderes als eine Auseinandersetzung mit den „in der täglichen Arbeit kaum wahrzunehmenden Zusammenhängen“. Erst die Gesamtlektüre bietet neben eindrucksvollen Porträts und lebendig wiedergegebenen Aufführungserlebnissen einen Überblick über den Aufbruch einer Theaterkultur und lädt dazu ein, das aktuelle Theater in seiner geschichtlichen Entwicklung gespiegelt zu sehen. Es ist damit auch ein Werk gegen die Gedächtnislosigkeit der Bühne. „Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze“? Schiller kannte Günther Rühle nicht! Also keine Angst vor den kalten Zahlen, furchtlos will die Theatergeschichte entdeckt werden.

Bereits im Frühjahr 2007 legte Günther Rühle den ersten Band seines Werkes vor und behandelte damals die Jahre 1887 bis 1945. Vom Kaiserreich über die Republik bis zur Nazizeit spannte sich der zeithistorische Bogen. Rühle ließ den

Siegeszug des Meininger Schauspielensembles ebenso Revue passieren wie den Aufbruch in die Moderne, er fachte mit seinen Worten die Theaterkämpfe der 20er Jahre wieder an und porträtierte das Theater unter dem Druck der Nazi-Diktatur. Dem vor acht Jahren erschienenen Band lässt Rühle nun die Jahre 1945 bis 1966 folgen. Hier erzählt er vom schwierigen Wiederaufbau der Theaterszene in der Nachkriegszeit bis zur Spaltung Deutschlands. Zahlreiche Theatermacher_innen begegnen einem nun in beiden Bänden: Brecht, Weigel, Piscator, Kortner und Gründgens vor allen anderen. Beide Bände tragen denn auch den gleichen Untertitel zu *Theater in Deutschland*: „Seine Ereignisse, seine Menschen.“ Damit macht Rühle klar: Es geht ihm nicht um trockene Theorie, er will Theatergeschichte lebendig machen, Auseinandersetzungen und Menschen vor dem Vergessen bewahren. Er beschreibt Künstler_innen unglaublich plastisch, formt Porträts aus Worten, und dennoch fällt das Werk nicht in Einzelteile auseinander, macht Rühle den Zusammenhang deutlich, den roten Faden, der sich von Stadt zu Stadt, von Jahr zu Jahr schlängelt. Mehr als einmal fragt man sich: Kann Günther Rühle bei all den Aufführungen tatsächlich dabei gewesen sein? Man kann und will nicht glauben, dass er viele von ihnen nur aus zweiter Hand kennt, so lebendig inszeniert er

die Werke vor dem geistigen Auge. Hier schreibt eben kein Theaterwissenschaftler, hier schreibt ein Journalist, ein Praktiker, der es versteht, anschaulich und mitreißend zugleich zu erzählen.

Heiße Theatergeschichte mit kühler Distanz

1942 in Gießen geboren, studierte Rühle Germanistik, Geschichte und Volkskunde. Bald jedoch wandte er sich der Journalistik zu. Von der Frankfurter Rundschau wechselte er zur Frankfurter Neuen Presse und schließlich zur FAZ, wo er sich zu einem der einflussreichsten Kritiker Deutschlands hochschrieb und die Leitung des Feuilletons übernahm, das prägend für die Theaterszene des Landes wurde. Mitte der 80er Jahre jedoch wechselte er die Seiten: Von 1985 bis 1990 leitete er das Schauspiel Frankfurt und förderte als Intendant Schauspieler wie Martin Wuttke und Thomas Thieme ebenso wie etwa das herausragende Regie-Genie Einar Schleef, zu dem er auch hielt, als die Presse ihm „Nazi-Theater“ vorwarf. In seine Intendanzzeit fiel auch der Skandal um die Aufführung von Fassbinders Stück *Der Müll, die Stadt und der Tod*, dem antisemitische Tendenzen vorgeworfen wurden. Eine Bühnenbesetzung verhinderte damals die Premiere, Rühle wurde der Satz zugeschrieben, die Schonfrist für Juden sei vorbei. Als Henryk Broder diesen Satz Jahre später jedoch wiedergab, kam es zu einer gerichtlichen Auseinandersetzung. Rühle bestritt, diese Aussage je getätigt zu haben, Broder durfte ihm den Satz nicht mehr zuschreiben. Nach seiner Intendanzzeit wechselte Rühle zurück zur Journalistik und wurde Feuilletonchef des Berliner Tagesspiegels. Heute ist er Ehrenpräsident der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste. Theaterpraktiker und Theaterjournalist: Rühles Standbeine prägen auch sein Schreiben. Er versteht es einerseits, Bühnenerlebnisse lebendig werden zu lassen, bewahrt sich jedoch kritische Distanz zum Beschriebenen, bleibt Beobachter und

Chronist. Das ist Stärke, manchmal jedoch auch Schwäche des Monumentalwerks. So bleiben aus den beiden Bänden vor allem jene Stellen in Erinnerung, in denen Rühle heiße Situationen mit abwägender Kühle beschreibt. Aus dem ersten Band vor allem der Aufbruch in die Moderne mit Ibsen und Hauptmann, der Schock, den der Naturalismus damals auf der Bühne auslöste. Prägnant auch, wie er die Bedingungen von Kunstproduktion in einer Diktatur behandelt. Wenn er die Namen der bekanntesten Künstler_innen auflistet, die nach der Machtergreifung der Nazis das deutsche Theater verlassen mussten, schockt die distanzierte Auflistung mehr, als jedes Pathos der Beschreibung es könnte.

Der Kriegszustand ist noch nicht beendet

Der zweite Band bleibt vor allem wegen jener Stellen in Erinnerung, in denen Rühle die zaghafte Versuche des Theaters widerspiegelt, sich gleich nach Ende des Krieges dem Erlebten zu stellen. Schon im Dezember 1946 soll etwa in Frankfurt Shakespeares *Kaufmann von Venedig* zur Aufführung kommen, dieses so oft missbrauchte Stück. Ein Skandal schon im Vorfeld. Es gibt Protest von jüdischer Seite, das American Jewish Joint Distribution Committee protestiert gegen die Aufführung. Das umstrittene Porträt des jüdischen Wucherers Shylock wird schließlich durch Lessings Versöhnungsparabel *Nathan der Weise* ersetzt, ein in den Nachkriegsjahren oft gegebenes Werk. Rühle schreibt: „Das Theater wollte eine Diskussion, die nicht stattfand.“ Er wird sich beim Schreiben dieser Worte wohl an die Auseinandersetzungen um Fassbinders Stück am gleichen Ort 40 Jahre später erinnern haben, die er zu verantworten hatte. 24 Inszenierungen gab es in den 50er Jahren von Shakespeares *Kaufmann*, doch wurde Shylock lange als fast sanfte Figur gezeigt, war „Opfer eher als Täter“. Erst in den 60er Jahren konnte Peter Zadek den Shylock als „eklige und gemeine“ Figur zeigen, in Israel fand

gerade der Eichmann-Prozess statt. In der Realität und auf der Bühne: „Die verdrängte böse deutsche Vergangenheit brach auf“, wie Rühle schreibt. Eine Vergangenheit, die auch auf der Bühne noch lange nachwirkte. In Wien durfte etwa ausgerechnet Lothar Müthel, der „Parteimann unter den deutschen Intendanten“ und Regisseur des antisemitischen *Kaufmanns* von 1943, bald nach dem Krieg Lessings *Nathan* inszenieren. Raoul Aslan, Protagonist auch zur Nazi-Zeit, spielte den „Versöhner im Kaftan“. Es waren seltsame Zeiten. Werner Krauß, Müthels Shylock und Protagonist im hetzerischen *Jud Süß*-Film, schlugen bei einem Berlin-Gastspiel wütende Proteste entgegen, das Theater sollte sogar gestürmt werden. Vor allem die jüdische Gemeinde war hier aktiv, unterstützt von jungen Student_innen. Der Schriftsteller Hermann Kesten hatte noch kurz zuvor gemeint, der „Kriegszustand zwischen Juden und Deutschen“ sei noch nicht beendet, es gäbe keinen Dialog zwischen beiden. Dennoch: das Theater drückte sich anfangs nicht vor unbequemen Themen. 1947 kam in Berlin etwa Ernst Tollers *Pastor Hall* auf die Bühne und Rühle schreibt: „Zum ersten Mal war ein KZ auf der Bühne“. 1949 behandelte Fritz Kortner in seinem Stück *Donauwellen* das Thema Arisierung, in Wien fand der *Bockerer* auf die Bühne. Auf den Brettern selbst trafen Dagebliebene auf Remigrant_innen, Mitläufer_innen auf Vertriebene. 1949 schreibt Brecht an Gründgens: „Sie fragten mich 1932 um die Erlaubnis, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* aufführen zu dürfen. Meine Antwort ist ja.“ Fritz Kortner sollte den Maurer spielen, doch dazu kam es nicht. Dennoch: Seltsame Paarungen überall. Gerade die Remigrant_innen kämpfen dabei noch lange gegen das, was Berthold Viertel „Reichskanzleistil“ nannte und Kortner 1949 mit „Burgtheater-Klassiker, Provinzialismus und Hitlerlärm“ charakterisierte. Auch hier hält sich Rühle mit persönlichen Wertungen zurück, an manchen Stellen hätte man sich jedoch klarere Worte gewünscht. Bald schon wendet sich das Theater wieder dem Privaten zu und Rühle konstatiert: „Es ging alles weiter, wie gewohnt, nur etwas anders.“ Bis schließlich die Teilung Deutschlands für neue politische Auseinandersetzungen sorgt.

Theater in Ost und West

Es ist Rühle hoch anzurechnen, dass er die Theaterszenen in West und Ost, in der Bundesrepublik und der DDR mit gleicher Sorgfalt und Genauigkeit beschreibt: „Im Theater zeigte sich scharf die Trennung, die die Politik bald mit der Spaltung des Landes vollzog“. Die unterschiedlichen Wege der Theaterkünstler_innen werden vor dem Zeithorizont ausgebreitet. Rühles Werk ist hier auch ein nicht zu unterschätzender Beitrag gegen die Pauschalisierung in der Auseinandersetzung mit der Theaterszene Ost-Deutschlands. Es ist ein differenzierter Blick, eine Wohltat nach platten Provokationen wie jener, die man erst unlängst in der *Welt* lesen durfte. Tilman Krause hatte da gemeint, anhand von Castorfs Ring-Inszenierung das „Versagen einer spezifischen Ost-Ästhetik vor allen differenzierteren Hervorbringungen des klassischen europäischen Musik- und Sprechtheaterrepertoires“ feststellen zu müssen. Bei Rühle lernt man den genaueren Blick. Als Jürgen Fehling und Gustaf Gründgens in Ost und West jeweils *Faust* inszenieren, wird für ihn zwar die „geistige Trennung im Lande sichtbar“, doch lässt er sich nicht zu einfachen Urteilen hinreißen. Auch in der Auseinandersetzung um die Wiener Neue Scala, die bald als „Russentheater“ diffamiert wird, bleibt Rühle sachlich. Über Wien heißt es: „Exilanten waren auch dort nicht willkommen. Kommunisten schon gar nicht“. Im Buch werden deren Leistungen dennoch hinreichend gewürdigt.

Die Anfänge des freien Theaters

Für Rühle ist Theater immer Spiegel der Zeit, dient die Bühne als Ort der Auseinandersetzung mit Zeitgeschichte. Dabei sind es vor allem die großen Häuser, die in seinem Fokus stehen. Auch wenn im zweiten Band die sogenannte Provinz zu ihrem Recht kommt, sind es doch vor allem die Staats- und Stadttheater, die der Weltpolitik auf Augenhöhe begegnen. Deren Wiederaufstehen in alten Strukturen bettet Rühle in größere Zusammenhänge, macht symbolisch ein „Verlangen

77 Mehr als einmal fragt man sich:

Kann Günther Rühle bei all den Aufführungen tatsächlich dabei gewesen sein? 44

nach Verlässlichkeit“ fest, vor allem auch, als Anfang der 50er Jahre viele Privattheater schließen müssen und das System der subventionierten Häuser ein wenig Sicherheit gibt. Und doch werden andere Produktionsformen immer wichtiger. Über das absurde Theater heißt es abwertend noch: „Privat geleitete Theaterchen waren die Stellen der Infiltration für diese Stücke“, doch schon bald bekommen die großen Institutionen ernstzunehmende Konkurrenz. Ab Mitte der 50er Jahre entstehen erste Formen von Student_innentheater, „Gegenbühnen zu den bereits bestehenden Bühnen“, die Stücke zeigen, die von den etablierten Theatern nicht aufgenommen werden. Ab 1949 sorgen die Internationalen Theaterwochen des Studententheaters in Erlangen für eine Bündelung der Kräfte. „Auf dem Boden der Studententheater wuchs die kommende Generation der Theatermacher.“

Auch in der DDR entsteht widerständiges Student_innentheater, wenn auch unter anderen Voraussetzungen, unter stärkerem politischem Druck. Rühle schreibt: „Das Theater, das die Studenten damals probierten, wurde die erste Form des Off-Theaters.“ Als das amerikanische Living Theatre bei einem Berlin-Gastspiel 1965 für Furore sorgt, wird klar, dass hier ein Aufbruch stattfindet, der weitreichende Konsequenzen haben wird: „Auf junge Schauspieler wirkte sie weckend, förderte im Westen das Entstehen freier Gruppen, die in den nächsten Jahren ein ‚freies‘ Theater neben dem Theater zu bilden begannen.“ Deren Hochblüte ab den 70er und 80er Jahren jedoch behandelt Rühle nicht mehr, er beendet seine Geschichte 1966, um nötige Distanz zu wahren. In der Vorschau tauchen da schon Claus Peymann und Peter Stein auf, deren Aufführungen zukunftsweisend für die neue Zeit werden.

Eintagsfliegen massenhaft

Am Ende der Lektüre bleibt also ein Aufbruch. Es bleiben aber auch viele Einzeleindrücke, die wohl von Leser_in zu Leser_in unterschiedlich ausfallen. Deshalb sollen hier, ganz

subjektiv, drei Erkenntnisse das Ende bilden, die Rühles Buch hinterlässt. Zum ersten die Einsicht, wie sehr sich die Vorwürfe gegen das sogenannte Regietheater von Reinhardt über Kortner bis zu Zadek gleichen. Zu Kortners *Don Carlos* heißt es schon 1950: „Man fühlte sich Schiller beraubt, Zumutungen der Regie ausgesetzt.“ Außerdem die Überraschung, wie früh bereits die Qualität von Gegenwartsdramatik bezweifelt wurde. Karl-Heinz Stroux klagte schon 1959: „Eintagsfliegen massenhaft, deren Uraufführungsdatum zugleich ihr Todesdatum ist.“ Die heutigen Autor_innen wissen sich also in guter Gesellschaft. Und schlussendlich die fast tagesaktuelle Frage Rühles zu Brecht-Inszenierungen nach dessen Tod: „Durfte man den Umfunktionierer Brecht umfunktionieren?“ Frank Castorf und das Landgericht München haben wohl ihre eigenen Antworten darauf. ||



Das Buch

Günther Rühle:

Theater in Deutschland 1945-1966. Seine Ereignisse - seine Menschen

S. Fischer: Frankfurt/M. 2014.

Jürgen Bauer

ist Theaterwissenschaftler und Autor aus Wien.

www.juergenbauer.at





bilderrahmen

Lisa Rastl

lebt und arbeitet als freischaffende
Fotografin und Künstlerin in Wien

Fotografieausbildung an der Gra-
fischen; Schule für künstlerische Fo-
tografie Friedl Kubelka, Wien; 2014
Diplom Akademie der bildenden
Künste, Wien, Klasse Heimo Zober-
nig.

2000–2012 Leitung der Foto-
abteilung im mumok; seit 1995 Teil-
nahme an Gruppen und Einzelaus-
stellungen im In und Ausland; 2005
Atelierstipendium bm:ukk in Paris /
2013 in Rom / 2015 Staatsstipendi-
um für Fotografie des bm:ukk.

Lisa Rastl arbeitet seit 1995 in enger
Zusammenarbeit mit der Cie. Willi
Dorner. Gemeinsam haben Willi
Dorner und sie das Ausstellungspro-
jekt *Füße zeitgenössischer Choreogra-
phinnen und Choreographen*, sowie
das Ausstellungsprojekt *living room*
realisiert. Die beiden Projekte wur-
den und werden in verschiedenen
Städten präsentiert. 2014 ist ein
Fotobuch über das Projekt *bodies in
urban spaces* im Hatje Cantz erschie-
nen. *living room* wird im Herbst 2015
in Wien im Sonnwendviertel präsent-
tiert.

www.lisarastl.com

www.ciewdorner.com

© Lisa Rastl: Cie. Willi Dorner
Living Room
Riga 2014

Ich fühle mich als Monteur

Der Komponist, Musiker und Performancekünstler Alain Franco im Interview mit Sabine Kock über Zeitkonzepte, Meg Stuart und Montage, 96 Stücke Bach an einem Abend und eine Talmudsche Dimension.

gift: Im Rahmen von ImPulsTanz wurde in Wien deine Arbeit mit Meg Stuart gezeigt – *Built to Last* – welche Idee stand dahinter?

Alain Franco: Wir haben die Moderne lange schon hinter uns gelassen. Aber trotzdem und trotz aller epochaler Brüche in der Geschichte sind wir eigentlich noch sehr eng verknüpft mit dem, was die Klassik dargestellt hat. Meg Stuart und ich haben uns die Frage gestellt: Warum ist das so? Warum gibt es dieses starke Erbe?

gift: Wie war dein künstlerischer Zugang zu dieser Frage?

Franco: Es war kein Kompositionsauftrag, es gab kein originales Material, sondern eine Bearbeitung von historischem Musik-Material – in dem Sinn, dass ich kompositorische Ideen in bestehendes Material wieder ‚injiziert‘ habe. Ich wollte damit gleichzeitig zeigen: Kompositionen sind ein Teil der Kunstgeschichte, denn oft wird so ein merkwürdiger Unterschied gemacht zwischen Kunst und Musik.

Kompositorische Verfahren

gift: Was steht dabei im Zentrum eures Konzepts?

Franco: Für mich gleicht die Arbeit einem neuen kompositorischen Verfahren – gleichzeitig entsteht auf wieder neue Art Geschichte – als kompositorisches Konzept, in einem Prozess, der nicht aufhört ...

gift: Meg Stuart arbeitet mit einer sehr spezifischen Bewegungssprache – wie geht das mit deiner kompositorischen Idee und dem Prozess deiner Arbeit zusammen?

Franco: Tatsächlich ist Merkmal der Arbeit von Meg Stuart, dass ihre Performer_innen sehr selten mit Formalismus konfrontiert werden – sie ist für mich ein Beispiel für das, was Guattari und Deleuze im Begriff der Schizoanalyse und des Rhizom gefasst haben, dabei meine ich stark eine antihierarchische Praxis. Die Behauptung ist folgende: Es gibt zwar Kunstwerke, aber deren Ideen bleiben eigentlich in der stürmischen, unfertigen, immer als Entwicklung zu denkenden Qualität. Das heißt aber auch, dass man weiter arbeiten kann mit den Kunstwerken – und für mich heißt das auch, dass die Kunstwerke offen bleiben, auch die abgeschlossenen. Das ist genau das, was Meg Stuart macht. In diesem unbefangenen Herangehen liegt das Fröhliche – und hier wiederum als nicht pathetisches Konzept.

gift: Auch in deinem neuen Projekt in Rennes stellst du Kompositionen in einem Montageverfahren gegeneinander: Boulez und Debussy – aber dieses Projekt steht unter einer ganz anderen inneren Form, folgt einer völlig anderen Zeitfigur.

Franco: Dieses Projekt ist ursprünglich ein Kolloquium über Mallarmé an der Universität Rennes. Mallarmé gilt als Dichter, der gleichzeitig ein umfassendes Konzept von *Écriture* verfasst hat. Er fragt, wie artikulieren wir Form und Spekulation, Darstellung und Überlieferung. Nun wollte Antoine Bonnet auch ein künstlerisches Programm – unter anderem, weil Mallarmé auch über Tanz geschrieben hat – aber auf keinen Fall ein illustratives Programm. Dazu wurden zwei Choreograf_innen eingeladen – Emmanuelle Huynh und Loïc Touzé – und dann gab es die Frage, was spielt man denn, wenn man an Mallarmé denkt? Und natürlich kam man auf das *Prélude à l'après-midi d'un faune*, das in der Inszenie-



© Thomas Plischke

rung von Nijinsky Tanz-Geschichte geworden ist, und die dritte Klaviersonate von Boulez.

gift: Was für eine Bewegung ‚passiert‘ in deiner Idee zwischen Boulez und Debussy, deren Werke du dort spielen wirst?

Franco: Boulez hat eigentlich sein ganzes Leben lang das Konzept der *Écriture* verteidigt. *Écriture* ist nicht gleich Komposition. Komposition bezieht sich auf Klänge – und das enthält meistens auch das Moment einer Verführung durch den Klang. Und bei Boulez gibt es dieses Moment der Verführung durch den Klang nicht unbedingt – vielmehr geht es um die Erforschung des ‚Musikalischen‘. Bei Boulez wird aus dem Binom Musik und Komposition – *Écriture* und das ‚Musikalische‘.

gift: Und was ist *Écriture* dann in diesem Konzept?

Franco: *Écriture* ist eigentlich ein literarisches Verfahren mit Musik für Boulez.

Er hat ganz am Anfang seiner Kompositionsarbeit mit Texten von René Char komponiert, dann entstand *Pli selon pli. Portrait de Mallarmé* (1957–1962; revidiert bis 1989) – und es gibt die dritte Klaviersonate – und die dritte Klaviersonate war eigentlich eine „Übersetzung“. Boulez hat sich bezogen auf das Konzept von *Le Livre* von Mallarmé, darin ist das Buch nicht als das Erzählerische, als Narrativ konzipiert, sondern es geht um Schreibmomente, Konstellationen, Schreibinseln, die dann mit einem gewissen Index an Möglichkeiten verknüpft werden können.

gift: Was bedeutet das für euer Projekt und wiederum für die Beziehung der Musik von Debussy und Boulez darin?

Franco: Für mich ist es eine permanente Frage, die meine Arbeit begleitet, wie ein Werk auf der Bühne erscheinen kann – auch wenn es um ein Konzertformat geht. Debussy hat noch erzählerisch und assoziativ komponiert, das gibt es bei Boulez nicht mehr, da ist es wirklich konstellatorisch. Und ich dachte: was für eine Form würde passen, um zugleich Debussy als auch Boulez einzubeziehen in ein gemeinsames Bühnenformat? Von daher kam die Idee einer Resonanz – konkret: dass *le Faune* als Grundton fungieren könnte für eine Resonanz, die Boulez dann weiter betrieben und getragen hat – im Bild einer Wirbelform in der Zeit. *Le Faune* steht jetzt im Zentrum der Form und darum wirbelt sozusagen die dritte Sonate von Boulez herum. Es ist eine zirkuläre Form – und ich finde es spannend, an dieses Zirkuläre zu denken, wenn ich dann Boulez spielen werde, so dass es sich dreht um *le Faune*, obwohl das in der Linearität der Zeit nicht darstellbar ist ...

gift: Du bist Solist –

Franco: ... Solist nicht unbedingt, es ist nicht der spannende Punkt, dass ich Solist bin. Was mich verführt, ist die Idee, dass ich zuständig bin, um etwas zusammen zu bringen. Da sind wir sofort bei der Idee der Montage – ich fühle mich als Monteur.

gift: In deinem aktuellen Projekt in Berlin geht es auch um Montage, aber unter einem ganz anderen Vorzeichen bzw. im Rahmen einer ganz anderen intellektuellen Rahmenfragestellung ...

Franco: Das ist eine Arbeit u.a. mit Thomas Plischke und Katrin Deufert. Das aktuelle Projekt trägt den Werktitel *Das neue epische Theater*.

gift: Woher kommt dieser Titel?

Franco: Die beiden haben ein Konzept erfunden, das sie „Reformulierung“ nennen. Und der Term einer Reformulie-

rung bezieht natürlich die Idee der Montage ein, die Idee der Weiterbearbeitung von Material, die Idee der Zeitmäßigkeit von Ideen – die Fortsetzung von Geschichte im Hier und Jetzt ...

gift: Wenn ich den Titel *Das neue epische Theater* höre, geprägt von Brecht und Heiner Müller, hat das für mich immer auch radikale politische oder gesellschaftliche Implikationen ...

Franco: Klar bezieht sich das auf Brecht. Was es bedeutet, ist eine neue Denkweise, auch darüber, was die Repräsentation von Denkweisen sein könnte – wir versuchen vielleicht konsequent zu sein darin, dass man im Weiterdenken von Ideen über das Material auch konsequent die Repräsentationsformen befragen muss.

Aber es geht hier nicht darum was erlaubt ist, oder was man sich erlaubt – es geht auch hier um die ‚Resonanz‘ davon, was man auf der Bühne darstellt – gegenüber politischen Änderungen, der Sozialität der Kunst, gegenüber der Beteiligung an sozialen Fragen, die sich immer wieder und immer wieder neu stellen ... das impliziert auch einen Umgang mit Material – in dem Sinn, dass es weniger um eine große Vorstellung, um eine große Repräsentation geht, sondern, dass man auch ‚Insel mäßig‘ arbeitet. Dabei geht es wesentlich um eine mögliche Praxis von Ideen.

Zeitkonzepte

gift: Du bist aktuell involviert in PARTS – der Ausbildungsstätte von Anne Teresa De Keersmaeker. Was genau ist deine Rolle in ihrem neuen Konzept?

Franco: Ich unterrichte offiziell Musikanalyse, aber mein Verständnis von Musikanalyse ist verbunden mit meiner Arbeit als Bühnenkünstler, d. h. ich beziehe gemäß meiner Kapazitäten die Geschichte der Architektur, Politik, Bildergeschichte mit ein – natürlich auch Tanzgeschichte, denn ich halte es für

” Wenn das Erzählen unmöglich wird, wird das Zeuge-Sein unmöglich und damit auch das In-der-Zeit-Sein ein Problem. “

unmöglich und einengend, nur über Musik zu sprechen, wenn man Musik analysiert – Musik wird immer auch gefüttert von Natur, Kultur, philosophischen Konzepten ...

gift: Ich habe den Eindruck, dass die Frage, wie die Musik in der Zeit steht, ein Existenzgedanke ist, der deine Arbeit begleitet – der Umgang mit Zeitstrukturen, auch die Prekarität von Zeitkonzepten ...

Franco: Absolut – Musik ist eine Zeitkunst. Wenn man komponiert (oder eben nur zuhört), ist man beschäftigt mit Zeitabläufen, Zeitgestaltung, Zeitprojektionen, was übrigens ein sehr seltsames Ding ist, dass man mit Musik Zeit projizieren kann: Wenn ich eine Partitur schreibe, kann ich sagen: in einer Minute passiert DAS – wer kann das sonst?

gift: Dabei sehe ich in deinen Arbeiten ganz stark ein Brechen mit der Linearität von Zeit.

Franco: Also das ist auch das Seltsame von Musik; es gibt die Gelegenheit, nicht nur über die Zeit nachzudenken, sondern auch in der Zeit zu sein. Wenn man heute eine Partitur öffnet und liest, ist man wieder in der Zeit damals, ist man wieder bei den Gedanken von damals, aber auch bei den jeweiligen Zeitkonzepten, d. h. es gibt bei mir immer die spekulative Zeit in beide Richtungen – der Zeitpfeil und einen ‚Retrograt‘. Bei Webern ist das ein kompositorisches Verfahren, als ob ein Spiegel platziert wird ...

gift: Das ist jetzt ein unerwartet formales Konzept von Zeit – ganz anders als etwa ein Rhizom artiges Denkkonzept ...

Franco: Das gibt es auch, aber es ist nur ein Teil der Sache. Was natürlich erzeugt wird mit der Idee, ist, dass die Zeit nicht linear abläuft, sondern oszilliert – konsequenterweise entsteht bei der Oszillation von Zeit auch ein Zeitwirbel und das ist auch wieder sowas wie eine Zeitresonanz. Also ich sage ziemlich oft, dass die Zeit für mich natürlich ihren linearen Ablauf hat, aber für mich gibt es auch eine Zeitschichtung, es gibt eine vertikale Zeit ...

gift: Also, es gibt eine Zeitschichtung, im Bild einen Zeitwirbel mit mehreren Materialien, die miteinander in Beziehung kommen, und dazwischen gibt es eine Resonanz?

Franco: Es gibt eine Resonanz, aber es gibt auch Kontradiktionen – und damit arbeiten wir täglich und das kann natürlich auch falsch laufen – der Zeitgedanke ist gar keine sanfte Sache. Hinzu kommt: Das Da-Sein, dass wir hier sind – wir sind es nicht nur durch Biologie und Genetik, sondern auch als Zeug_innen der Vergangenheit. Und das Zeuge-Sein ist eine Arbeit. Es ist nicht so einfach, Zeuge zu sein auch in der ganzen Grundproblematik, der Möglichkeit und Unmöglichkeit, Zeugnis zu geben. Wenn das Erzählen unmöglich wird, wird das Zeuge-Sein unmöglich und damit auch das In-der-Zeit-Sein ein Problem. Daher versteht man sofort, dass dieses Zeitkonzept nicht so formal ist, wie du zuerst angenommen hast, denn der Wirbel ist auch ein psychologischer Wirbel – ein „überstürztes Denken“ wie Marcus Steinweg das nennt ...

96 Stücke Bach an einem Abend

gift: Jetzt ist da dein unglaublich großes Soloprojekt: Bach. Du spielst das gesamte wohltemperierte Klavier – beide Bücher – sechsundneunzig Stücke an einem Abend – und über diesen verrückten Bogen treffen wir uns dort bei einem Punkt in der Geschichte, als die Zeit noch ‚heil‘ war ... Was bedeutet für dich der Rückgriff auf dieses kollektive Herzstück der Musik?

Franco: Da gibt es verschiedene Herangehensweisen. Einerseits – und das trifft auf Bach natürlich zu – gibt es die ‚orthodoxe‘ Seite ...

gift: ... so habe ich Bach noch nie gedacht ...

Franco: Bach wurde in so vielen Facetten bearbeitet, im Jazz, in der Improvisation, am Computer ... aber das Narrativ von Bach lebt weiter. Andererseits – und das ist das Hermeneu-

tische im Gegensatz zum Orthodoxen – und ich wage jetzt, es das Talmudische, eine talmudische Dimension zu nennen ...

gift: Verrückt – aber ja ...

Franco: Warum nicht? Der Talmud ist ein Beispiel aus der jüdischen Kultur, wo ich denke, das war doch eine kluge Sache und: wie performativ ist die Idee gleichzeitig, dass man immer wieder die Texte neu interpretiert und kommentiert und es gibt keine letztendliche Fassung – Wahrheit schon gar nicht. Für jemanden, der auf der Bühne arbeitet, ist das eigentlich eine Referenz (obwohl fast niemals erwähnt). Meine Akropolis hat also zwei Säulen – eine orthodoxe und eine talmudische, respektive eine formale und eine oszillierende ...

gift: Aber gibt es da nicht noch eine dritte Säule: einen Rückgriff auf die Unbefangenheit, so etwas Unglaubliches einfach zu tun?

Franco: Ich hab die zwei Bücher vom wohltemperierten Klavier offen gelegt – ganz im Wortsinn auch offen vor mich hingelegt. Es gibt für mich nicht jeweils zwei Bücher mit 12 Tonalitäten im ersten und 12 Tonalitäten im zweiten Buch und 24 Moll Dur Stücken und Preludien und Fugen, sondern es gibt für mich 96 Stücke.

gift: Heißt das, du hast es in gewisser Weise seriell aufgeblättert und in eine neue Linearität gebracht, was sonst immer in einem fest verankerten, festgeschriebenen Verhältnis betrachtet wurde?

Franco: Ich habe versucht, novellenartige ev. sogar opernartige Konzepte zu erzeugen über die Montage dieser 96 Stücke. Es gibt keine Pause – das ‚Ding‘ läuft über vier Stunden – und zum Beispiel die ersten 50 Minuten laufen über ein Streaming – ich spiele 50 Minuten ohne Pause und wenn dann eine Pause kommt, dann ist das wie ein neues Kapitel ... Es wird inszeniert – es ist wesentlich auch eine Performance.

Annäherung an eine Lebenserfahrung

gift: Und jetzt – als Performance: was ist das für ein Akt, den du dir da vorgenommen hast? Mit welcher Haltung schaffst du einen so unglaublich großen Bogen?

Franco: Wieder: ich bin der Monteur, ich sitze am Klavier, wie ich am Montagetisch sitzen würde und habe viel Material, das stimmt, aber die Arbeitsweise ist die gleiche. Es ist schon fast 20 Jahre her, da gab es hier im Filmmuseum eine Retrospektive von Hans Jürgen Syberberg – u. a. *Hitler: ein Film aus Deutschland* – der Film lief acht Stunden – und ich habe damals gedacht – ja diese Zeit brauchen wir, um uns diesem Thema überhaupt anzunähern. Ich bin daran interessiert, dass es eine Bühnenzeit gibt – eine, mit der die Annäherung an eine Lebenserfahrung skizziert wird – und meine Erfahrung ist tatsächlich: es ist teilweise erschöpfend auch für die Zuschauer_innen, aber es ist so unglaublich aufregend, dass man weitermachen kann und dass das Ende der Performance nicht nach eineinhalb Stunden kommt, wenn die durchschnittliche Aufmerksamkeit erschöpft ist.

gift: Hast du ein besonderes Verhältnis zur Fuge, erleichtert ihre – in meiner Vorstellung nach vorn in die Zeit überfließende Bewegung das Spiel?

Franco: Es ist vielleicht ein Detail, aber doch wichtig: Erstens – in meinem Spiel gibt es keine systematische Abfolge von Präludium und Fuge – nicht nur sind die beiden Bücher gemischt, sondern es gibt zum Teil drei Fugen, die aufeinander folgen oder zwei Präludien – oder Präludium Fuge Präludium in der gleichen Tonart. Zweitens über die Besonderheit der Fuge: Insgesamt ist eine Fuge für mich in sich schon eine Spekulation über die Spiegelung des Materials. Die Fuge birgt als Form das Vergnügen, weiterzumachen mit dem Gleichen – dieser Idee hätte auch Nietzsche zugestimmt – die Wiederholung des Gleichen in seiner Differenz. Dass Bach mit Nietzsche verknüpft werden kann, ist schon eine wunderbare Sache ...

gift: Spiegelung auch als formales Konzept?

Franco: Ja – dahinter steht folgende formale Überlegung: man kann die Form nicht nur in eine Richtung spielen, sondern in beide Richtungen, aber die Vorstellung dahinter ist nicht die einer linearen Spiegelung, sondern wieder eines Konzepts von Materialblöcken und Konstellationen, die man miteinander verknüpfen kann. Und Konstellation bezieht sich natürlich auf die Sternen-Konstellation: es gibt die, die leuchten – und wie der Träumer auf der Erde es manchmal mit den Sternen macht, schafft man sich seinen eigenen ‚Parkour‘ mit dem Material.

gift: Du hast am Anfang gesagt: es gibt die Kunst. Du kennst das Diktum von Adorno – nach Auschwitz sei keine Kunst (kein Gedicht) mehr möglich.

Inwieweit bedeutet für dich der Rückgriff auf Bach auch das Eintauchen in eine Welt vor der historischen Verletzung?

Franco: Die Möglichkeit weiterzuarbeiten ist für mich eine Frage der Präzision über unser Verhältnis zur Geschichte – und hierin bin ich dann völlig einig mit Didi-Hubermann. Es gab vor ca. zehn Jahren einen großen Streit, als er sein Buch *Bilder trotz alledem* veröffentlicht hat. Der Streit ging darüber – das ist die These von Lanzmann: Der historische Abgrund von Auschwitz ist außerhalb einer Verbildlichung, außerhalb der Möglichkeit von Repräsentation. Weil es nicht denkbar ist, ist es nicht abbildbar. Und Hubermann hat gesagt: Stimmt nicht. Nicht allein gibt es Bilder, sondern es muss auch denkbar sein.

Wie schwierig auch und wie unmöglich auch, wir haben keine andere Wahl als darüber nachzudenken – über was, wenn nicht darüber? Von daher ist es keine Idee der Versöhnung, das ‚Ding‘ bleibt bei seinem fragmentarischen Schmerz, aber wir können nicht anders als uns dem annähern ... ||

|| Die Fuge birgt als Form das Vergnügen, weiterzumachen mit dem Gleichen. ||

Alain Franco

studierte Musik an den Konservatorien von Brüssel, Lüttich und Antwerpen; Musik und Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts am IRCAM_EHESS Institut Paris; arbeitet als Komponist, Dirigent, Pianist, Performancekünstler und Dozent.



Rainer Mennicken (Intendant des Landestheater Linz) bei der Begrüßung © Reinhard Winkler

– nicht Theater machen, sondern Theater denken –

Dramaturg_innenparty in Linz!

Tanja Brandmayr

Vom 29. Jänner bis zum 1. Februar fand in Linz die Jahreskonferenz der Dramaturgischen Gesellschaft statt, die seit 1982 erstmalig wieder in Österreich tagte. Der Arbeitstitel der Konferenz lautete: *Was alle angeht. Oder: Was ist (heute) populär?*

Der dehnbare Begriff des Populären

Bereits der Titel der Tagung legt eine interessante Ambivalenz an: Während der erste Teil *Was alle angeht* auf gesellschaftliche Relevanz abzielt, holt die Frage *Oder: Was ist (heute) populär?* mit einem Schwung alles Aktuelle ins Boot, von diskursiv-künstlerischen Strömungen bis hin zur Partizipation, zur Fernsehserie, zu Videospiele, Social Media, etc – also alles, was sich unter dem Begriff „populär“ so frischfrei denken lässt. Im Sinne dieses weit aufgeschlagenen zeitgenössischen Spektrums steht zu Beginn der Tagung der deutschsprachigen Dramaturg_innen ein Eröffnungsgespräch mit

Diedrich Diederichsen, dem Theoretiker von Pop, Politik und neuester Kunst. Von ihm ist übrigens auch der Satz „Was alle angeht“ entlehnt, während am Abend der darauf folgenden Tage auch schon mal Musical geboten wird. Einfach ist die Sache mit dem Populären – zwischen Kritik, der Suche nach neuen Kunstformen und Unterhaltung – also nicht.

Das Dramaturgische

Zunächst aber zur Dramaturgischen Gesellschaft selbst: Mit Sitz in Berlin verbindet sie Theatermacher_innen aller Gen-

” Wir haben es mit dem popkulturellen Gestus also mit Performer_innen zu tun, die so etwas wie echte Fiktion sind. “

res und Organisationsformen aus dem gesamten deutschsprachigen Raum. Sie versteht sich als „offene Plattform für den Austausch über die künstlerische Arbeit, die Weiterentwicklung von Ästhetiken, Produktionsweisen und nicht zuletzt über die gesellschaftliche Funktion des Theaters“. Die knackige Formulierung über das Kerngeschäft von Dramaturg_innen, wonach diese nicht Theater machen, sondern Theater denken, könnte man sinngemäß auch auf die Arbeit der Dramaturgischen Gesellschaft umlegen: Auch diese denkt das Theater – in Form von jährlichen Konferenzen mit diversen Schwerpunkten und des Magazins *dramaturgie*. Dass das diesjährige Konferenzthema des Populären in Linz angesiedelt wurde, hat wohl auch mit der Attraktion des neuen Musiktheaters zu tun, das unter anderem das Populäre als zeitgemäße Musiktheater- und Musicalschiene benennt. Und zum anderen mit dem Ars Electronica Center, das das Populäre, wieder in anderer Interpretation, als sich völlig umgestaltende Kommunikationsform innerhalb der neuen Technologien thematisiert. Die Institutionen waren, neben der Kunstuniversität, Gastgeber bzw. Kooperationspartner für die Tagung und über 200 Gäste. Vier Tage dichtes Konferenzprogramm umfasste theoretischen Input, Impulsreferate, Key Notes, Tischgespräche, Streitgespräche, Praxisteile, Partizipation, Vermittlung, Writers' Rooms, szenische Lesungen, performative Impulse, Musiktheater, Musicaltheater, Neue Medien, Crowd, Graphic Novel, Videospiel. Vorweggenommen kann werden, dass im Laufe der Tage zwar hin und wieder die Tiefen und Untiefen der Emotion aufgeflammt sind („Populär ist, was emotional ist?“). Manches Mal wurden auch die Kategorien E und U bemüht, allerdings erweisen diese sich aber kaum noch als brauchbare Begriffe. Als wenig zweckmäßig erweist sich auch das Begriffspaar Hochkultur im Gegensatz zu Populärkultur: es zeugt von sozialer Abgrenzung.

Das Populäre

In dieser breiten Diskussion des Populären geht nun der Versuch dahin, einige symptomatische Gegensätze aufzuzeigen, innerhalb derer dasjenige angesiedelt ist, was uns angeblich alle angehen soll. Wenngleich sich die Übersprünge einer Pop(musik)kultur und Theaterkultur nicht unbedingt leicht erfassen lassen, kann festgestellt werden, dass man heutzutage kaum ohne die kollektiv gewordene Erziehung der Popmusik und deren Mechaniken arbeiten kann – mehr oder weniger sind wir bereits alle Produkte von Popkultur. Als kleinste (performative) Einheit der Popmusik führt etwa Diedrich Diederichsen die Pose an. Später, in einer anderen Diskussion, kommt noch einmal die Pose und das performative Element der Authentizität ins Spiel: Die Errungenschaft der „Populärkultur“ mit ihrer Anbindung an die Popmusik bedeutet im Kern weniger den Einsatz von Video, Mikro und Tempo, dies bildet nur die Oberfläche – sondern es beschreibt das performative Doppelbild der Pose, also einer zusammengesetzten Attitüde aus Darstellung und „Echtheit“. Wir haben es mit dem popkulturellen Gestus also mit Performer_innen zu tun, die so etwas wie echte Fiktion sind: Es handelt sich um einen spezifischen Authentizitätsanspruch. Als Beispiele genannt wurden René Pollesch mit seinem Setting, seine Akteur_innen quasi in der Formation einer Band auftreten zu lassen – und etwa miteinander und gegeneinander spielen zu lassen; sowie She She Pop, die in einer Produktion gemeinsam mit ihren Vätern aufgetreten sind, und damit berührende Authentizität auf die Bühne gebracht haben. Mit dieser Definition lässt sich zum einen erklären, was performatives Spiel und einen popkulturtheoretisch-performativen Kontext auf der Bühne ausmacht (und was nicht). Zum anderen führt dieses Doppelbild aus Darstellung und Echtheit in anderen

theatralen Entwicklungssträngen zu Darstellungsformen, die zwar nicht unbedingt Popkultur sind, aber zumindest darstellerische Erweiterung oder auch Partizipation: Sofern mit Partizipation nicht nur „Mitmachtheater“ gemeint ist, bringt Partizipation Laien oder auch spezifische Personengruppen als „Expertinnen ihrer eigenen Zusammenhänge“ auf die Bühne oder in Kunstzusammenhänge, die sozusagen ihr eigenes Leben darstellen und verhandeln. So gemeint entfaltet das Partizipative sein Versprechen auf Echtheit, vielleicht auch, je nach Zusammenhang, auf Selbstermächtigung.

Das Populäre – es bleibt allerdings schwer greifbar. Popmusikultur im Diedrichsen'schen Sinn ist ein höchst ausdifferenziertes System, das sich ständig wandelt und neue Varianten produziert. Das Populäre ist im Gegensatz dazu, laut Wikipedia, das von vielen geteilte Gemeinsame, das „ohne besonderes Vorwissen Verständliche“. Was das jedoch genau sein soll, darüber scheint man sich in der Praxis kaum einig, der Begriff erweist sich als (zu) breit einsetzbar. Populärkultur, die „ohne Vorwissen“ also voraussetzungslos oder niederschwellig sein soll, könnte zum Beispiel auch als Trivialkultur gelten. So stellt der Philosoph Robert Pfaller das Triviale der Hochkultur, und dem Populären die Klassik gegenüber. Er führt außerdem das apollinische und dionysische Element ins Treffen. In typologisch geschichtlicher Reinform könnte das bedeuten: Das dionysische Prinzip des Rausches, in dem die Trennung zwischen Akteur_innen und Publikum aufgehoben scheint, entspricht dem Pop. Im Gegensatz dazu markiert das Theater das Apollinische, die bürgerliche Darbietung und die Trennung von Darsteller_innen und Zuschauer_innen. Letztere werden zudem, wenig rauschhaft, zur Reflexion der Nachwirkung des Dargebrachten aufgerufen. Hier, in diesem Gegensatz, könnte sich laut Robert Pfaller eine produktive Differenz ergeben, von der das Theater profitieren könne, und es sei an dieser Stelle auf seinen Vortrag hingewiesen, der in der nächsten Ausgabe von *dramaturgie* abgedruckt sein wird.

Die gesellschaftliche Relevanz

Ein bei der Tagung recht spannend und kontrovers diskutierter Zusammenhang ist die gesellschaftliche Bedeutung des Theaters selbst – das Theater zwischen Mainstream, Spezialisierung, hochproduktiver Mehrsparten-Maschine und nicht zuletzt als gesellschaftlich-utopische Heterotopie, die im gebrainwashten Mainstream allerdings von Marginalisierung bedroht ist. Dazu der immer für eine fruchtbare Provokation aufgelegte Carl Hegemann, Dramaturg am Thalia Theater: „Theater ist heute nicht mehr relevant, und das ist die Chance“. Aus seinem Streitgespräch mit Peter Spuhler nehme ich Statements mit, die das Theater im Sinne der aktuellen Notwendigkeit als „Künstlertheater“ (zitiert nach Bernd Stegemann), als „Fluchtburgen gegen den Kommerz“ (zitiert nach Alexander Kluge) genauso begreifen, wie als das offene „(He) Art of the City“ (zitiert nach einem Gebrüder-Cohen-Film), das sich im Namen des Dialogs und einer gesellschaftlichen Verpflichtung für andere Kunstformen oder auch konsequent für kunstferne Nutzungen öffnet. In diesem Diskussionskontext fanden sich die vielleicht brisantesten Stellungnahmen zur aktuellen Lage der Theaterkunst.

Relevant sind unter dem Titel *Was uns alle angeht. Oder: Was ist (heute) populär?* allerdings alle Formen, Entries und Re-Entries, die Umformung, Mischung des Bestehenden mit dem Neuen, von Inhalt, Form bis Technik bedeuten können. So ist das Populäre schlichtweg auch völlig neue Kommunikationsform, in diesem Sinne spricht Gerfried Stocker vom Ars Electronica Center bei der Abschlussdiskussion von sich neu ausgestaltenden Rezeptionsgewohnheiten einer Generation von digital natives. Neue Medien schaffen zwar die Bühne in keiner Weise ab (auch an anderer Stelle war das zu hören, dass im Gegenteil die neuen Medien immer auch die Stärken der „alten Formen“ zutage bringen), dennoch vollzieht sich durch den Gebrauch der neuen Kommunikationsmedien „unter der Hand eine völlige Transformation

des Publikums“. Trotzdem, und nicht nur im Namen von IT, Crowd und Videogaming, hat man hin und wieder ein wenig das Gefühl, dass so neu alles nicht ist, wie es an der einen oder anderen Stelle vorgestellt wurde. Nicht zuletzt holte die Kulturwissenschaftlerin Birgit Mandel das Dramaturg_innenpublikum insofern auf den alten Teppich des Unpopulären zurück, indem sie auf die schwierige finanzielle Lage besonders der Theater in Deutschland hinwies: Was dort wiederum zu einem gewissen Trend führte, nämlich größere Häuser für freie Gruppen zu öffnen. Und so bot das „Populäre“ zwischen dem Relevanten und dem Aktuellen zahlreiche Anknüpfungspunkte, Diskurslinien und Praxisbeispiele. Natürlich sind im Rahmen der Tagung Widersprüche aufgetaucht, die sich wie angesprochen zwischen Theorie, emanzipatorischer Praxis, Aktualität, Relevanz, kulturpolitischem Interesse und Kommerz bewegten. Dass dann nicht alles so heiß gegessen wird, wie am Podium gekocht, bzw. dass Theater ihre eigenen Schwerpunkte für sich und ihr Publikum ableiten, zeigt eine Stellungnahme lokaler Theatermenschen. Zur Tagung und ihrer Begrifflichkeit des Populären befragt, meinen Silke Dörner und Sigrid Blauensteiner vom Theater Phönix: „Die Jahrestagung der Dramaturgischen Gesellschaft bot durch die unterschiedlichen Zugänge der Vortragenden interessante Einblicke in eine zur Zeit in deutschsprachigen Theatern durchaus kontroversiell geführte Diskussion. In einem freien Theater wie dem Theater Phönix spielen allerdings Unterscheidungskriterien wie Pop- oder Hochkultur bei der Spielplangestaltung eine untergeordnete Rolle. Wir wollen dem Publikum eine große Bandbreite an Theater bieten. Das schließt neben klassischen und zeitgenössischen Stücken ebenso Adaptionen populärer Stoffe sowie unterschiedliche Regiezugriffe ein. Ob das populär ist, müssen die Zuschauer_innen entscheiden.“

Populär kann also vieles bedeuten, das haben wir gelernt – bei einer Tagung, die hoffentlich längerfristig ihre Spuren in der Stadt hinterlassen wird. ||

” Theater ist heute nicht mehr relevant, und das ist die Chance. “

Carl Hegemann

gift abonnieren

Bestellen Sie ein *gift*-Abo

- » 20 Euro für 4 Ausgaben pro Jahr
- » 10 Euro für Studierende
- » 25 Euro Auslandsabo

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

office@freitheater.at

www.freitheater.at

01 / 403 87 94

Tanja Brandmayr

ist freie Autorin, Kunst- und Kulturschaffende, sie hat bei der Tagung den Workshop *Ich hier. Ihr dort – Sprache in Bewegung* abgehalten, brandjung.servus.at

szene

Das Andere Theater Steiermark:

Die Gießkanne ist am verdunsten ...

Offener Brief an den Kulturlandesrat Dr. Buchmann, 11.3.2015

Sehr geehrter Herr Landesrat!

Die Sparwut im Bereich der Kulturförderung in der Steiermark gefährdet die Existenz von bisher ohnehin bescheiden geförderten Theaterschaffenden!

Die im Februar 2015 vom Landtag beschlossenen Jahres- und Projektförderungen des Landes Steiermark für freie Theater schockieren. Bei etablierten Theatern ohne einen mehrjährigen Fördervertrag wurden die Fördersummen für das Jahr 2015 einfach weiter geschrieben, obwohl mehr und größere Projekte umgesetzt werden und Formationen wie die Rabtaldirndln und viele andere national wie international großes Ansehen genießen. Jene Theater, die ohnehin schon wenig bekommen haben, wurden aus unverständlichen Gründen um teilweise bis zu 50 % gekürzt.

Nachwuchskünstler_innen, die sich in den letzten Jahren einen Namen gemacht, mit geringen finanziellen Mitteln interessante Theaterprojekte aufgebaut haben, erhalten nun gar nichts mehr – und das bei einem laut LR Buchmann „konstanten Budget für die freie Szene“ durch Umschichtungen von den „Großen“ zu den „Kleinen“.

„Wenig“ bedeutet Fördersummen zwischen 2.000 und 5.000 Euro. So wird erwartet, dass Theater mit einem Beitrag des Landes Steiermark von 1.000 bis 2.000 Euro ein Theaterstück produzieren und aufführen. Geht man vom Prinzip der Drittelförderung aus (1/3 je Gebietskör-

perschaft: Bund, Länder, Gemeinden) und berücksichtigt man, dass vom Bund sehr wenig in die Steiermark fließt (rund 4 % des Kulturbudgets), so stehen vielen Theatern unter 5.000 Euro für eine Produktion zur Verfügung. Eine mittlere Produktion mit 2-3 Schauspieler_innen verursacht bei fairen und professionellen Gagen Kosten von ca. 20.000 Euro.

Kriterien wie Eigenleistungen (manche Theater erwirtschaften bis zu 44 % ihrer Mittel selbst), Internationalität, Förderung von Jugend oder Initiativen in den Regionen, die in den Ausschreibungen und im kulturpolitischen Auftrag an das Kulturkuratorium gefordert werden, zählen letztendlich nicht. So wurde ein Festival für Figurentheater in Gleisdorf von 5.500 auf 3.000 Euro gekürzt – 2.500 Euro, die hier sehr schmerzen, insgesamt aber nur ein „Tropfen auf dem heißen Stein“ sind.

Zur Erinnerung: LR Buchmann in der Kleinen Zeitung am 23.10.2010: „Mein Wort gilt für alle: Wir werden sicher nicht bei den sogenannten Kleinen zu sparen beginnen, weil da ja ohnehin wenig bis nichts zu holen ist.“

Zudem ist ein eklatantes Ungleichgewicht zwischen den einzelnen Fördersummen zu bemerken: Eine Wiederaufnahme

eines Kinderstücks aus NÖ erhielt im Jahr 2014 25.000 Euro an Kulturförderung (entgegen der Empfehlung des Kulturkuratoriums!), ein seit Jahren in der Steiermark arbeitendes Kindertheater bekommt für eine Neu-Produktion 1.000 Euro (angesucht waren bescheidene 4.000 Euro).

Und dabei heißt es, dass man weg wolle vom „Gießkannenprinzip“, das allen etwas, aber nicht genug zum Überleben beschert. Wer eine Förderung bekommen hat, und sei sie auch noch so gering, hat auch kein Anrecht auf eine Vorsprache beim Kulturkuratorium – friss oder stirb!

Eine Konsequenz: Schauspieler_innen melden sich arbeitslos, damit sie finanziell noch über die Runden kommen. Natürlich produzieren sie nebenbei, denn das ist ja ihr Beruf. Nur leben können sie davon nicht.

Damit sind die in den letzten Jahren kontinuierlich fortschreitende Professionalisierung und die damit einhergehende Schaffung von Arbeitsplätzen in der freien Theaterszene in Gefahr! Dass die freien Theater gleichwertig neben dem Schauspielhaus stehen, beweist eine Erhebung von Das andere Theater für die Jahre 2009 bis 2012. Durchschnittlich besuchten 234 Personen pro Tag Stücke der freien Theater, das

Schauspielhaus hatte mit all seinen Bühnen in der Saison 2012/13 durchschnittlich 235 Besucher_innen am Tag. Die Fördersummen liegen dabei bei 1,5 Mio. für die freie Szene und 15 Mio. Euro für die Theaterholding (Schauspielhaus, Oper, Next Liberty, 698 Besucher_innen / Tag). Der Eigenwirtschaftsanteil des Schauspielhauses liegt bei 16 %.

Wir fordern das Kulturkuratorium und den verantwortlichen Landesrat Buchmann auf:

- » Die Rolle der freien Theater in Graz und der Steiermark endlich anzuerkennen und im Kulturbudget entsprechend abzubilden.
- » Für angemessene Fördersummen zu sorgen, damit professionell gearbeitet werden kann und faire Gagen bezahlt werden können.
- » Die eingereichten Budgets als realistische Angaben und nicht als utopische Wunschvorstellungen zu werten und die Förderungen dementsprechend zu gewähren. ||



Produktionsbedingungen im freien Theaterbereich Kärnten / Koroška

Barbara Stüwe-Ebl

Ferdinand Schmalz / teatro zumbayllu: ROY. kein Musical © VolXhaus Klagenfurt / Ljudski dom Celovec

In Kooperation mit der IG KIKK fand am 26. Jänner 2015 der letzte Tourstopp der IGFT-Bundesländer-Tour im VolXhaus / Ljudski dom, Klagenfurt / Celovec statt. Viele sind gekommen, der Austausch war gut und wichtig.

Dem Kärntner Publikum werden viele freie Produktionen angeboten: Einige Künstler_innen produzieren nach wie vor oder erfreulicher Weise wieder und einige erobern das Feld neu. Insgesamt ist viel Energie und Kraft in Kärnten spürbar. Wie die Basisdatenerhebung der IG KIKK (siehe S. 54) eindrucksvoll belegt, ist die Produktivkraft der freien Szene und somit auch der freien darstellenden Künstler_innen in Kärnten enorm: Was Veranstaltungsdichte und erreichte Menschen betrifft, ist die freie Szene der größte kulturelle Player in Kärnten! Ein Faktum, das sich noch lange nicht in entsprechenden Förderhöhen, entsprechender Bezahlung der geleisteten professionellen Arbeit oder in zur Verfügung

stehenden Räumen niederschlägt, wie auch unser Austausch über Produktionsbedingungen klar zum Ausdruck brachte.

Zentral wollten wir die Produktionsbedingungen im freien Theater-, Tanz-, Performancebereich in Kärnten auch unter die Lupe nehmen, um mit dem für Kulturpolitik zuständigen Landesrat Christian Benger über die Situation und Lösungsmöglichkeiten zu sprechen. Kurzfristig sagte der Landesrat den Termin ab. Wertschätzung gegenüber im Feld der Kultur geleisteten Arbeit drückt sich in Förderungen, aber auch in Kommunikation mit den Künstler_innen und ihren Interessenvertretungen aus. Wir freuen uns für die in der IG KIKK vertretenen Künstler_innen über die von LR Benger gemachte Zusage, künftig für Jour fixe zur Verfügung zu stehen, hoffen aber nach wie vor auch auf sein Interesse an der zeitgenössischen Kärntner darstellenden Kunst und ihren Produktionsbedingungen.

” Die Künstler_innen wünschen sich kulturpolitische Akzeptanz und dass professionelle Arbeit auch ein Leben von derselben ermöglichen muss! “

Nach vielen Jahren freiheitlich dominierter Kulturpolitik mit viel hohem budgetären Fördereinsatz für Repräsentations- und Volkskultur erfolgten positive Signale von Landesrat Waldner Richtung zeitgenössischer Kunst. Seit Herbst 2014 ist Landesrat Christian Benger für Kultur zuständig, bisher wurden von ihm vor allem Signale Richtung bodenständiger Kultur (2015 „Jahr des Brauchtums“) und ein Konzept zur forcierten dezentralen Museumsförderung angekündigt. Erste Lichtblicke bezüglich seiner Haltung zeitgenössischer Kunst und Kultur gegenüber zeigten sich in einer Presseaussendung zur Basisdatenerhebung der IG KIKK.

Nach über 13 Jahren der Austrocknung bzw. Schmal-spurförderung zeitgenössischer Kunst und Kultur bedarf es nicht nur einer stärkeren Förderung der freien Szene, sondern auch verstärkt vertrauensbildender Maßnahmen. Eine davon wäre kommunikativer Austausch auf Augenhöhe.

Eine andere wäre, wie in vielen anderen österreichischen Bundesländern üblich, den ohnehin vorhandenen Fachbeiräten nicht nur die Empfehlung von Preisen, sondern auch die Empfehlung von Förderungen in die Hände zu legen und so die Fördermeinung dieser Expert_innen zu nutzen.

Höhere Fördermargen für einzelne Gruppen sowie Jahres- und Mehrjahresförderungen und nicht erst Förderzusagen nach erfolgter Abrechnung der Tätigkeiten aus dem Vorjahr wären eine weitere wichtige vertrauensbildende Maßnahme, die darüber hinaus das finanzielle Risiko vermindern und die Planbarkeit der Kulturarbeit erhöhen würden.

In Klagenfurt und Villach gehen freie Kulturschaffende 2015 aus anderen Gründen entweder ins volle finanzielle Risiko oder produzieren in den ersten fünf bis sechs Monaten des Jahres überhaupt nicht. Die Ursache: am 1. März finden in beiden Städten Wahlen statt. Für den freien Kulturbereich fatale Wahltermine, da Förderentscheidungen an politische Mehrheiten gekoppelt sind und

erst im Mai oder Juni mit Förderzusagen zu rechnen ist. Gerade in Villach sind derzeit viele junge Gruppen tätig: ihre Förderung wäre gesellschaftspolitisch eine gute Zukunftschance für die Stadt, denn ihr kulturelles Tun macht die Stadt und das Leben in ihr für andere junge Menschen interessanter und bringt, bei anständiger Förderung, zusätzliche Arbeitsplätze mit sich.

Die Realität ist wie erwähnt anders: Beim Bundesländer-Treffen fanden zentral Diskussionen darüber statt, wie man angesichts geringer Förderungen und drohender Prüfungen der Gebietskrankenkasse möglichst gesetzeskonform arbeiten kann. Berichtet wurde von niedriger werdenden Gagen und davon, dass Mitarbeiter_innen von Kärntner Förderstellen die Richtgagen der IGFT und die fair-pay Richtlinien der IG Kultur Österreich für überzogen halten. Demgegenüber wünschen sich die Künstler_innen kulturpolitische Akzeptanz, dass professionelle Arbeit auch ein Leben von derselben ermöglichen muss! Und in der Folge auch einen entsprechenden Niederschlag in den Förderhöhen.

Auch in der Tanzszene regt sich einiges. Hier wird überlegt eine eigene IG Tanz zu bilden und bessere Ressourcen für den Bereich zu schaffen. Für den 1. Mai ist ein Treffen geplant.

Wir bleiben dran, am Kampf um bessere Produktionsbedingungen und dem Versuch ein Gespräch mit Landesrat Benger zu bekommen. ||

Barbara Stüwe-Ebl

Theaterwissenschaftlerin, Kulturmanagerin und Mitarbeiterin der IGFT

Freie Szene ist größter kultureller Player in Kärnten

Ergebnisse der Basisdatenerhebung 2014 der IG KIKK

Barbara Stüwe-Eßl

Um Stellenwert und Bedeutung der freien Kulturinitiativen zu erheben, hat die IG KIKK mit finanzieller Unterstützung des Landes Kärnten in Kärnten tätige freie Kulturinitiativen¹ ausführlich zu ihren Tätigkeiten (Bezugsjahr ist 2013) befragt und sich dafür vorgenommen, die gesamte freie Szene abzubilden.

„Kultur kostet Geld. Sie kostet Geld vor allem auch deshalb, weil der Zugang zu ihr nicht in erster Linie durch einen privat gefüllten Geldbeutel bestimmt sein darf. (...) Substanziell hat die Förderung von Kulturellem nicht weniger eine Pflichtaufgabe der öffentlichen Haushalte zu sein als zum Beispiel der Straßenbau, die öffentliche Sicherheit oder die Finanzierung der Gehälter im öffentlichen Dienst. Es ist grotesk, dass wir Ausgaben im kulturellen Bereich zumeist 'Subventionen' nennen, während kein Mensch auf die Idee käme, die Ausgaben für ein Bahnhofsgebäude oder einen Spielplatz als Subvention zu bezeichnen. Der Ausdruck lenkt uns in die falsche Richtung. Denn Kultur ist kein Luxus, den wir uns leisten oder auch streichen können, sondern der geistige Boden, der unsere eigentliche innere Überlebensfähigkeit sichert.“

Dieses Zitat des CDU-Politikers Richard von Weizsäcker ist gemeinsam mit einem Zitat von Wolfgang Sternecker, der die Notwendigkeit der Entwicklung einer selbstbestimmten Kultur hervorhebt, der Basisdatenerhebung der Interessengemeinschaft der Kulturinitiativen in Kärnten / Koroška (IG KIKK) vorangestellt. Eine Voranstellung, die sehr viel Sinn macht, denn, so zeigen die Ergebnisse der Basisdatenerhebung der IG KIKK, die freie Kärntner Szene hat allen Grund zu mehr Selbstbewusstsein: Sie ist bezogen auf erreichte Menschen und Zahl der Veranstaltungen der größte kulturelle Player Kärntens. Die Politiker_innen und Kulturverwalter_innen haben damit allen Grund, die viel zu niedrigen Subventionen noch viel deutlicher als es im Land Kärnten im Jahr 2014 geschehen zu erhöhen. Eine Zukunftsinvestition die sich für das Land Kärnten jedenfalls lohnt. Die Basisdatenerhebung wurde Ende Februar 2015 veröffentlicht und unter Mitarbeit von artig&huber, Markus Renè Einicher, David Guttner, Angelika Hödl, Hans Jalovetz, Claudia Lasser, Niki Meixner, Gerhard Pilgram, Raimund Spöck, Brigitte Strasser und Alina Zeichen erstellt. Die Ergebnisse sind nicht nur bezüglich des hohen

Rücklaufs – knapp 80 % der 82 Initiativen haben geantwortet – sondern auch hinsichtlich der hohen Produktivkraft im Vergleich zur niedrigen öffentlichen Förderung und anderen erschwerenden Produktions- und Veranstaltungsbedingungen höchst beeindruckend.²

Facts & Figures für das Jahr 2013 im Überblick

- » 3.732 Veranstaltungen (inklusive Volkskino Klagenfurt 5.167)
- » durchschnittlich 10 Veranstaltungen täglich (14 inklusive Volkskino)
- » Fördervolumen: Land Kärnten 469.915 Euro, Gemeinden 537.715 Euro, bm:ukk 504.100 Euro; 50 % der Finanzierung durch Eigenleistungen (inkl. Einnahmen)
- » 1.431 Eigenveranstaltungen, davon 415 Eigenproduktionen
- » freie Szene ist größter kultureller Player Kärntens: 226.672 erreichte Besucher_innen (ohne 33.955 Volkskino-Besucher_innen); Vergleich Stadttheater Klagenfurt Saison 2012 / 2013: 224 Veranstaltungen mit 108.011 Besucher_innen
- » Großteil arbeitet spartenübergreifend
- » 47 % in Klagenfurt und Villach – nur 10 % der freien Szene in Oberkärnten tätig (in fünf von zehn Kärntner Bezirken sind freie Kulturinitiativen gar nicht / nur spärlich vorhanden)
- » hohe Strahlkraft nach außen und frische Impulsgebung nach innen: 87 % sind im übrigen Österreich, 68 % in EU-Staaten (davon 41 % in Slowenien; 38 % in Italien) und 27 % außerhalb der EU tätig
- » fast 40 % arbeiten im Kontext der slowenischen Volksgruppe

- » kaum adäquate Honorierung von Kulturarbeiter_innen: 5 ganzjährige Vollzeitbeschäftigungen, 60 ganzjährige Beschäftigungen mit Werkvertrag, Teilzeit- oder geringfügiger Beschäftigung und 273 nicht ganzjährige Beschäftigungen (4 auf Vollzeit- und 6 auf Teilzeit-Basis); Geschlechterverhältnis bei Beschäftigungen: 44 % Frauen zu 56 % Männern
- » 1.030 Personen ehrenamtlich / unentgeltlich tätig = von vier Personen arbeiten drei unentgeltlich (Geschlechterverhältnis ist mit 51 % Frauen zu 49 % Männern ausgeglichen)
- » 78 % müssen auf private Räume für die Kulturarbeit zurückgreifen
- » der durchschnittliche Förderbetrag aus der Kulturabteilung liegt zwischen 500 und 7.000 Euro
- » 2013 wurden wesentlich mehr Kulturinitiativen gefördert als in den Vergleichsjahren 2005, 2010 und 2011, auch das Gesamtvolumen stieg im Vergleich mit den Vorjahren, jedoch erhielten die einzelnen Kulturinitiativen gleichzeitig nicht höhere Förderungen

Mit der Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst und Kultur stellen freie Kulturinitiativen einen hohen Identifikationsfaktor insbesondere für Jüngere her und wirken der Landflucht entgegen. Kulturförderung ist ein Return of Investment für das Land Kärnten, „eine gute Investition in die Zukunft, die sich auszahlt, und damit einer wirtschaftspolitischen Maßnahme gleichsetzbar ist.“ So gut die Bilanz für Kärnten ist, so schlecht ist sie bezogen auf die Existenzsituation der Kulturarbeiter_innen, die diese Arbeit leisten. Dezidiert nicht auf eine Neiddebatte zielend, stellt die IG KIKK nüchtern und kritisch die „Relation von Förderung und der damit verbunden Wertschätzung“ betrachtend, die Pro-Kopf-Förderung durch das Land Kärnten für

das Stadttheater von 93,74 Euro jener für die freie Szene von 1,59 Euro gegenüber. Dem Fördervolumen entsprechend ist die Prekarität der in der freien Szene tätigen Kulturarbeiter_innen groß, der Rückgriff auf ehrenamtliche Arbeit, meist handelt es sich um 'unfreiwillig' unbezahlte professionelle Arbeit, sehr hoch. Kann die geleistete Arbeit bezahlt werden, so liegt die Bezahlung „im Vergleich zur Qualität der geleisteten Arbeit weit unter dem vertretbaren Maß.“ Die immerhin 415 Eigenproduktionen sind bemerkenswert, „da die dafür zur Verfügung stehenden Rahmenbedingungen als bescheiden bis prekär bezeichnet werden müssen.“ Finanzierbare Räume, sowohl Veranstaltungs- als auch Arbeitsräume, sind Mangelware. Elf Kulturinitiativen brauchen dringend Veranstaltungsräume und stecken sehr viel Zeit und Energie in die Suche nach finanzierbaren Räumen; private Räume werden häufig als Büros, Werkstätten, Proberäume etc. genutzt. Zum Aufbau der notwendigen räumlichen Infrastruktur sind langfristige Konzepte und mehrjährige finanzielle Zusagen seitens der Subventionspartner_innen notwendig. Festgehalten wird, dass Klagenfurt die einzige Bundeshauptstadt ohne spezielle Räumlichkeiten für Proben, Trainings, Aufführungen oder Residencies im Bereich des zeitgenössischen Tanzes ist.

Die geleistete freie Kulturarbeit wird mit dieser Erhebung gut sichtbar gemacht und damit hoffentlich zukünftig weniger marginalisiert werden. Durch persönlich geführte Interviews konnten bereits individuelle Hilfestellungen, eine Verbesserung der Vernetzung untereinander als auch innerhalb der IG KIKK hergestellt werden. Diese erhielt 2013 nach 13 Jahren erstmals wieder Förderung durch die öffentliche Hand³ und damit wieder eine bessere Basis für notwendige Aktivitäten, die ehrenamtlich nicht zu leisten waren.

Vor allem aber heben die Daten den Selbstwert der freien Szene in Kärnten und signalisieren die „gewichtige, unübersehbare Größe“ innerhalb der Kulturlandschaft. Eng

” Die freie Kärntner Kulturszene stellt eine der wichtigsten Säulen für die gesellschaftliche Entwicklung dar. “

Christin Benger, zitiert nach *Kleine Zeitung*

mit dem Selbstwert ist Wertschätzung verknüpft. Letztere ist verbesserungswürdig, das zeigen auch die Zufriedenheitswertungen hinsichtlich der Kommunikation mit Subventionsgeber_innen in den Ämtern und Behörden – bedauerlicherweise wurde die Kommunikation von Kulturpolitiker_innen nicht erfragt. In der Durchschnittsbewertung nach Schulnotenvergabesystem schnitten alle Behörden, trotz teilweise großer einzelner Streuwerte, nur durchschnittlich ab (EU: 3,4; Land Kärnten: 3,2; Gemeinden: 2,95; bm:ukk: 2,8).

Bei den 2013 vergebenen Subventionen liegt das Land Kärnten mit 469.915 Euro an Förderungen hinsichtlich des Fördervolumens erst an dritter Stelle; die Kulturabteilung des Landes vergab mit ihrem Anteil davon (360.416 Euro) nur 1,36 % des Kulturbudgets an freie Initiativen. Beantragt wurden von diesen bei der Kulturabteilung 899.360 Euro. Nur 40 % der beantragten Mittel wurden bewilligt.

In einer Presseaussendung weist Landesrat Benger darauf hin, dass im Jahr 2014 die Förderungen durch die Kulturabteilung des Landes verdoppelt (rund 730.000 Euro) werden konnten. „Für ihn stelle“, so die *Kleine Zeitung* die „freie Kärntner Kulturszene 'eine der wichtigsten Säulen für die gesellschaftliche Entwicklung dar', beteuerte Landeskulturreferent Christian Benger [...] und stellte den 'kulturellen Nahversorgern' Mehrjahresverträge sowie ein 'einheitliches und für alle nachvollziehbares Fördermodell' in Aussicht. Motto des ÖVP-Politikers: 'Die Zeit der Willkür ist vorbei.'“ Diese Worte werden hoffentlich bald in – den großartigen Leistung der freien Kärntner Kulturszene – entsprechende Subventionszahlen gegossen. ||

¹ Die Kernkriterien freier Kulturarbeit definiert die IG KIKK über die Faktoren zeitgenössische Kulturarbeit, Veranschaulichen und Hinterfragen gesellschaftlicher Prozesse, Unabhängigkeit von Gebietskörperschaften und religiösen sowie politischen Gruppierungen und Sensibilität gegenüber gesellschaftlich benachteiligten Gruppen. (IG KIKK 2014: 5)

² Radio Agora wurde aufgrund der schwierigen Vergleichbarkeit der Daten aus der Erhebung genommen, das Volkstheater Klagenfurt bezüglich Besucher_innenzahlen und Veranstaltungstagen gesondert dargestellt.

³ Ab 2000 wurde es nicht nur um die IG KIKK in Kärnten relativ still: „Die freiheitliche Kulturpolitik zeigte wenig Interesse, die freie Kulturszene in ihrer Entfaltung zu fördern. Eines der ersten Opfer dieses politisch intendierten Spaltungsprozesses war die IG KIKK. Für 13 Jahre wurde die Förderung vonseiten des Landes auf Null gestellt.“

Literatur

Interessengemeinschaft der Kulturinitiativen in Kärnten / Koroška (Hg.) (2014): *Basisdatenerhebung der Kulturinitiativen in Kärnten / Koroška. Klagenfurt / Celovec*
<http://igkikk.at>

Barbara Stüwe-Eßl

Theaterwissenschaftlerin, Kulturmanagerin und Mitarbeiterin der IGFT

Räume kreativer Nutzungen

Im Rahmen eines Symposiums präsentierte departure, die Wirtschaftsagentur der Stadt Wien, am 4. Dezember 2014 die Studie *Räume kreativer Nutzungen. Potenziale für Wien*.

Die Studie erfasst – mit Fokus auf die Raumsituation – die Wiener Kulturszene, mit der explizit auch staatlich/städtisch unterstützte Kunst- und Kulturinitiativen, und nicht nur die Kreativwirtschaft, also überwiegend erwerbswirtschaftlich Agierende, gemeint sind. Die Bilanz der vielfältigen, jungen Kulturszene ist hervorragend: Sie etabliert sich zunehmend neben den „hochgradig geförderten Institutionen der Klassik und der Hochkultur“ und ihre kreativen Nutzungen tragen maßgeblich dazu bei, dass Wien eine Kulturmetropole ist. Mit 3,8 Mrd. Euro hat die Kreativwirtschaft über 5 % der Bruttowertschöpfung aller Wiener Betriebe erwirtschaftet und damit Tourismus und Bauwirtschaft überholt und somit einen essentiellen Anteil an der regionalen Wertschöpfung und Beschäftigung der Stadt Wien.

Dem steht ein Mangel an finanzierbaren Arbeitsräumen gegenüber. Die österreichische Kreativwirtschaft besteht zu 70 % aus Ein-Personen-Unternehmen (EPU)¹, deren Berufs- und Privatleben häufig verschränkt ist. Zugang zu Raum unter Anregung einer Kultur der Teilhabe und einer urbanen Lebenskultur sind die beschriebenen politischen Zukunftsnotwendigkeiten für die Stadt Wien, deren Bevölkerungsstruktur sich gerade internationalisiert und ändert. Ansätze, wie der von Oliver Frey, nicht mehr von Kreativindustrie, sondern lieber von kreativen Milieus zu sprechen, die bedürfnisorientierte architektonische Miteinbeziehung benötigen, werden als zukünftige Herausforderungen für eine positive Stadtentwicklung von Wien beschrieben.

Kreative Zwischennutzungen und Selbstaneignung von Räumen, verdeutlicht die Studie, sind kein Novum der letzten Jahre. Bereits in den 1970er Jahre wurden neue Orte der kreativen Nutzung nicht nur von freien Kulturschaffenden genutzt. „Die 'Arena', das 'Amerlinghaus' oder das 'WUK' sind das Erbe einer Wiener Raumpolitik der 1970er Jahre, die solche

Entwicklungen bis zu einem gewissen Grad zugelassen hat.“ Das wird auch mit der jahrzehntelangen Leerstandnutzungskultur (u. a. Residenzkinos – jetzt Dschungel Wien, Kabelwerk in Meidling – mittlerweile Werk X, 3raum-anatomietheater) des Theatermakers und „Stadtnomaden“ Hubschi Kramar dokumentiert. Wichtige Stadtentwicklungsziele sind „eine Kultur des Ermöglichs, eine Akzeptanz des Wandelbaren und das Öffnen von Räumen für die vielfältigen kreativen Nutzungen in der Stadt. [...] Notwendig wird eine Verknüpfung bislang meist isoliert voneinander verlaufender Sektoralpolitiken: von der Wirtschaftsförderung über den Wohnbau und die Kulturpolitik bis hin zum Städtebau. [...] Im Sinne des Urban Manufacturing ist eine stärkere Vernetzung der Förderung kreativer Nutzungen mit der Raum- und Stadtteilentwicklung unabdingbar.“

Die Studie plädiert für eine Öffnung von Räumen für kreative Nutzungen, weist aber auch auf die prekären Bedingungen, mit denen die Nutzer_innen temporärer kreativer Räume konfrontiert sind, hin und empfiehlt insgesamt bessere Rahmenbedingungen, betont die Notwendigkeit langfristiger Raumnutzungsmöglichkeiten und thematisiert in diesem Zusammenhang auch die Verteilungsproblematik: „Im Kulturbereich spiegelt das Fördersystem die institutionelle Hierarchie wider: Oft erhalten kleine, experimentelle Projekte im aktuellen Fördersystem nur geringe finanzielle Unterstützung. Entweder weil sie aufgrund ihrer Größenordnung gar nicht ernst genommen werden, den Förderstellen eine zu geringe 'Reichweite' bieten (geringe Besucher_innen-Zahlen, zu wenig breite öffentliche Sichtbarkeit) oder weil die Mittel zu weiten Teilen bereits durch große Institutionen gebunden sind. [...] Zusammengefasst ist eine Neuausrichtung der Förderstrukturen (Raum, Hardware, Netzwerke) sowie eine Umverteilung notwendig.“ (bast)

¹ EPU zu sein bedeutet knapp an bzw. unter der Armutsgrenze zu arbeiten. Im Jahr 2014 waren in Österreich 266.910 Menschen als EPU tätig. Ihr mittleres Monatseinkommen lag bei Männern bei 1.264 Euro und bei Frauen bei 732 Euro, womit viele von ihnen zu den „working poor“ gezählt werden müssen, die mittlerweile auf eine halbe Million Menschen angewachsen sind, berichtete am 25.2.2015 das ORF Magazin *Menschen und Mächte* unter dem Titel „Armut trotz Arbeit“.





© Lisa Rastl: Cie Willi Dorner
Living Room
Terni 2014



© Privat

Friedrich Zawrels Begrüßung am Telefon fällt mir als erstes ein, wenn ich darüber nachdenke, was ich über meinen besonderen und lieben Freund sagen soll. Ich könnte über das Leid und die Ungerechtigkeit sprechen, die ihm durch die Nazis und später massiv durch die österreichische Justiz zugefügt wurde, dass man sich niemals bei ihm im Namen der Justiz entschuldigt hat. Wenn man sich, auch nur oberflächlich, mit seiner Lebensgeschichte auseinandersetzt, kann man sich eigentlich nicht vorstellen, wie das alles zu überleben ist.

Nachruf Friedrich Zawrel

„Hallo hallo hallo! Puppenspieler!“

Nikolaus Habjan

Friedrich hat überlebt. In jeder Hinsicht.

Am 3. September 2011 hab ich ihn zum ersten Mal im Altersheim besucht. Ich hatte zuvor seine Lebensgeschichte studiert und wollte diesen sympathischen und verschmitzten Mann, den Erzähler aus Elisabeth Scharangs Dokumentation *Meine Liebe Republik* persönlich kennen lernen. Seine Geschichte aus seinem Mund hören. Und, eventuell, wenn er es mir erlauben würde, sie auf die Bühne bringen. An der Rezeption sagte man mir, Herr Zawrel würde schon ganz ungeduldig warten.

Und wirklich, ganz neugierig stand da ein kleiner, zarter alter Mann mit einer Krücke, einem blauen, perfekt gebügelten Hemd mit roter Innenseite am Kragen und lachenden freundlichen Augen. Er sah gar nicht aus wie in der Dokumentation. Offenbar hatte er in kurzer Zeit viel Gewicht verloren. Aber was ich sofort erkannte war das Lachen, und die Augen. Ich hatte unglaublichen Respekt vor Herrn Zawrel, und traute mich nicht, ihn etwas zu fragen, aus Angst, in ein Trauma zu stechen, oder zu persönlich zu werden.

So saß ich bei ihm und plauderte um den heißen Brei. Nach etwa zehn Minuten lächelte er mich entwaffnend an und sagte: „Warum san Sie denn da, wenn's nix wissen wollen? Wenn Sie nix fragen, dann erzähl ich Ihnen halt was.“

Und er begann mir in allen Einzelheiten von seinen ersten Kinderjahren in Kaisermühlen zu erzählen. Von der Kinderübernahmestelle, den entsetzlichen Pflegeeltern, den Waisenheimen, der Sehnsucht nach der leiblichen Mutter, und der Einweisung auf den Spiegelgrund. Ich brachte es endlich übers Herz, ihn zu fragen, ob ich denn ein Stück über sein Leben machen darf, selbstverständlich nur in seinem Sinne und mit seiner Mitarbeit. Seine Antwort: „Wissen's, Puppenspieler, Sie san mir sehr sympathisch, aber Kasperltheater und mein Leben, des geht nicht z'samm.“

Ich akzeptierte es natürlich; nur Kasperltheater, das ließ ich nicht auf mir sitzen und gab ihm eine DVD mit Ausschnitten aus meinen Stücken. Am nächsten Morgen, für meine Künstlerverhältnisse sehr früh, klingelte mein Handy. „Hallo hallo hallo Puppenspieler! Des san ja große Puppen! Und ernsthaft ist das auch! Wenn ich Ihnen jetzt zusage – aber ich

bleib noch im Konjunktiv – gäbe es dann auch so eine Puppe von mir?“ Ich bejahte. Darauf Herr Zawrel: „Die muss dann aber auch so große Ohrwaschl haben, wie ich!“

Ich versicherte ihm, dass ich da persönlich Maß nehmen würde. Er kicherte in sich hinein. (Dieses Kichern sollte ich immer von ihm hören, wenn es um die Puppe ging). Er fragte mich, wie mich meine Freunde nennen, und ob er auch Niki zu mir sagen dürfte. Ich bejahte. Dann sagte er feierlich: „Niki, ich leg mein Leben in deine Hände, mach was draus, aber, mach's g'scheit!“

Das war der Beginn unserer wunderbaren, intensiven Zusammenarbeit, aus der ein unglaublich erfolgreicher Theaterabend und eine für mich so wichtige Freundschaft entstanden ist. Ich habe von Friedrich so viel erfahren, so viel gelernt. Er hat mir alles von sich erzählt, mir voll vertraut. Ich ihm auch. Ich hab ihm auch alles erzählt, von ihm Lebensratschläge bekommen. Mein Leben ist durch diesen starken, kleinen, sanften, weisen Mann so viel besser geworden.

Ich habe nicht genug Worte um zu beschreiben, wie sehr. Aber allein seine Sicht auf die Dinge, sein Fokus auf die kleinen und großen guten Dinge im Leben.

Eine kleine Anekdote

Einmal mieteten wir ein Auto, um Friedrich aus dem Heim abzuholen und ihn zum Theater zu bringen, damit er bei einer Probe dabei sein konnte.

Als ich das Auto sah, dachte ich mir – was für eine Blechkiste. Verrostet bis zum Gehtnichtmehr. Mein Kollege meinte, es wäre eine Frechheit von der Autovermietung, solche Schrotthaufen noch zu vermieten. Als Friedrich uns schon vor dem Heim erwartete, war sein Kommentar zu dem Auto: „Woher habt ihr gewusst, dass Rot meine Lieblingsfarbe ist? So ein schönes Rot.“ Genau so auch seine Antwort, als ich ihn fragte, wie er es 1975 ausgehalten hat, dass er

für einen quasi Mundraub, dank Dr. Gross für sechs Jahre zu den Schwerstverbrechern nach Stein musste, und Heinrich Gross das große goldene Verdienstzeichen der Republik Österreich erhielt. „Ja, des war schon unfair, aber die sechs Jahre in Stein, die waren nicht negativ. Ich bin dank des damaligen Gefängnisdirektors hochanständig behandelt worden und hab meinen Schulabschluss gemacht.“ Friedrich Zawrel trug nie eine rosa Brille. Er nahm nur die richtigen Dinge im richtigen Moment ernst bzw. nicht ernst. Ein paar Tage vor seinem Tod hat er noch über einen Witz von mir gelacht. Und meinte darauf: „Dass ich jetzt noch lachen kann, wundert mich. Aber irgendwas muss ja da schon stimmen.“

Friedrich Zawrel hat die Nazis überlebt, die Gemeinheiten der Republik Österreich nach dem Krieg. Und er wird den Tod überleben, in der Erinnerung der vielen Jugendlichen, denen er unermüdlich seine Geschichte erzählt hat und, obwohl es für ihn immer ein erneutes Durchleben dieser schrecklichen Verletzungen war, er nie müde wurde.

Das Stück *F. ZAWREL – erbbiologisch und sozial minderwertig* ist Friedrichs und mein Projekt, Friedrichs Geschichte, seine Botschaft, weiter an Jugendliche und alle, die es interessiert, in seinem Sinne weiterzutragen. Menschen wie Friedrich fehlen uns gerade in dieser Zeit.

Ich schließe mit den Worten Friedrichs:

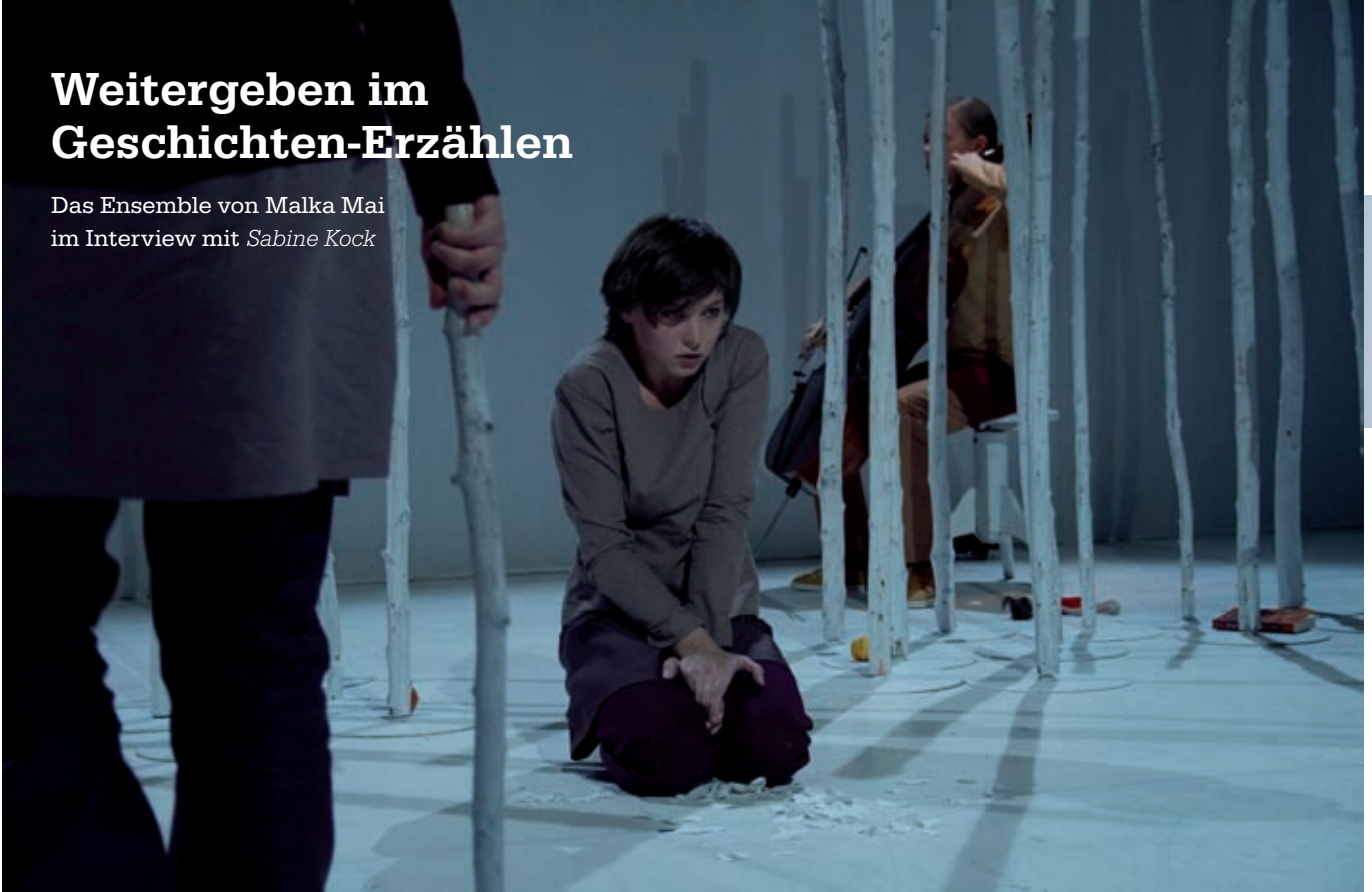
„Ich wünsche Ihnen viel Glück und viel Erfolg, verbunden mit der Bitte: Begegnen Sie allen Menschen vorurteilslos, und ehren Sie auch fremden Glauben. Machen Sie es besser, als die Generation, in der ich ein Kind gewesen bin.“ ||

Erstabdruck im *Augustin* Nr. 386/März 2015

<http://schuberttheater.at>
<http://nikolaushabjan.com>

Weitergeben im Geschichten-Erzählen

Das Ensemble von Malka Mai
im Interview mit *Sabine Kock*



teater ISKRA: Malka Mai © Ani Antonova

gift: Wie ist die Idee eines Projekts Malka Mai entstanden, Nika?

Nika Sommeregger: Es ist (m)ein Beitrag zum Ende des zweiten Weltkrieges. 70 Jahre nach Kriegsende habe ich mir gedacht, ich möchte etwas zu dem Datum machen, weil es für mich ein so wichtiger wie freudiger Anlass ist, dass die Nazi-Herrschaft vorbei war.

gift: Und war dabei das Buch von Miriam Pressler der künstlerische Anlass?

Sommeregger: Nein, der Anlass war das nicht. Das Buch ist die Geschichte. Ich habe es schon vor Jahren gelesen, und es ist ‚hängen geblieben‘ und irgendwann mal ist dann der Zeitpunkt zu denken: Und jetzt mach ich das. Jetzt ist es richtig.

gift: Wie habt ihr euch dem Thema in der Arbeit angenähert?

Anne Wiederhold: Mir ist es extrem nahe gegangen. Ich bin Deutsche, ich bin Mutter, ich habe mich in anderen Theaterproduktionen auch schon mit dem Holocaust künstlerisch auseinandergesetzt. Ich hatte das Gefühl, dass die Rollen ein Stück weit fast zu mir gekommen sind, insofern, als dass es auch um eine siebenjährige und sechzehnjährige Tochter geht, das ist genau das Alter meiner Töchter Und für mich ist das Thema Flucht in meinem Alltag sehr präsent. Weil viele meiner Freund_innen auch geflohen sind, nehme ich die vergangene Geschichte, die wir auf der Bühne erzählen, gleichzeitig als etwas sehr, sehr Aktuelles wahr. Etwas, das nie vergessen werden darf und so auf die Bühne gehört.

Franziska King: Ich denke, dass jede einen eigenen Zugang hat. Mir war es wichtig, möglichst unschuldig, unbefangen an das Thema heran zu gehen. Also trotz meines Vorwissens und der Tragik des Themas möglichst offen zu beginnen, um einen inneren Raum zu öffnen, und das zu finden, was in dem Text und in dem Stück vorhanden und verborgen ist. Ich

Nika Sommeregger inszeniert im Dschungel Wien *Malka Mai*, die wahre Geschichte eines 7-jährigen Mädchens, das auf der Flucht vor den Nazis aus Polen von ihrer Mutter bei Schleppern gelassen wird. *Sabine Kock* spricht mit dem Ensemble über die Figuren, das Konzept der Inszenierung und Flucht als aktuelles Thema.

denke, dass Theater Kommunikation zwischen Publikum und Schauspieler_innen bedeutet und dass ein offener Raum da sein muss, dem das Publikum auch entgegenkommen kann. Wenn ich das Thema oder die Figuren zu persönlich nehme, dann wird der Raum klein für das Publikum, darin zu lesen. **Angela Ahlheim:** Ich habe die Zeit genutzt, mich intensiv mit dem Thema zu beschäftigen, vor allem auch mit der geschichtlichen Dimension. Auf der anderen Seite war es für mich die Frage, wie man das auf eine Bühne bringen kann, also wie man eine Übersetzung findet. Natürlich ist das Thema sehr berührend, aber das ist ja nicht das, was ich zeigen will, dass ich berührt bin. Sondern es geht darum, dass das Publikum berührt wird

gift: Du spielst Cello in dem Stück. Wie ist deine Figur angelegt und wie entsteht die Musik in dem Stück?

Marta Berchtold: Wir sind zu viert auf der Bühne, also alle vier spielen zusammen, aber ich habe quasi keine Rolle in dem Sinn, dass ich eine Figur spiele und spreche. Aber das Cello ist und spielt die Figur – die Musik spricht zum Text und ist für sich auch eine eigene ‚Sprachebene‘.

gift: Auch das Buch selbst spielt mit, ein schönes Moment der Inszenierung. Es wird daraus gelesen. Was bedeutet das für die Stückanlage – das Buch als eine Fiktion, die schon besteht, und dann entsteht mit eurer Arbeit eine zweite Fiktion?

King: Es gibt ja viele verschiedene Fiktionen und es kann, denke ich, nicht darum gehen, eine Fiktion durch eine andere zu ersetzen, sondern jede Fiktion durch die andere zu bereichern, um weitere Aspekte sichtbar zu machen. Ich glaube, es geht darum, dass sich Fiktionen gegenseitig unterstützen und dass in diesem Prozess etwas Neues entstehen kann.

Wiederhold: In dem Stück ist es immer wieder so, dass die Frage auftaucht, wie kann man das überhaupt spielen? Und

was davon sollte man spielen? Und immer wieder gibt es Punkte, wo eine sagt, „jetzt reicht es mir“ oder „jetzt ist eigentlich alles gesagt“. Und dann fängt aber eine andere an: „Ich finde, wir sollten das aber auch erzählen“, „Hey, mir ist aber auch was Schönes eingefallen!“ Durch solche Momente geht das Stück immer weiter, immer weiter – das finde ich an der Inszenierung so spannend, für mich als Schauspielerin. Und was auf der Bühne entsteht, ist immer eine Auswahl, etwas, das im Prozess der Arbeit wichtig wurde.

gift: Ich habe es wahrgenommen als eine doppelte oder eine mehrfache Bewegung. Auf der einen Seite entsteht durch die Zurücknahme des Bühnenbildes ein beinahe holzschnittartiges Tableau dieser Geschichte und auf der anderen Seite ist darin eine ganz starke und sehr sensitive Authentizität als Bewegung in und zwischen den Figuren zu erfahren, gerade dadurch, dass es keine Figurenidentität gibt, sondern immer wechselnde Rollen ...

Sommeregger: In meinem Kopf gibt es verschiedene Denkebenen. Eine ist sehr abstrakt, auf dieser abstrakten Ebene gab es für mich bei den Proben dieses Stückes Bewegung. Was aber nicht heißt, dass sich die Schauspielerinnen immer bewegen, eigentlich gar nicht. Und trotzdem ist Bewegung da, als ein Begriff von Geschehen. Aus dem Buch wird zwei Mal vorgelesen. Einmal wird etwas über die Mutter erzählt, das andere Mal wird vorgelesen, was Malka macht. Beides sind Momente, in denen die Frauen, also das Mädchen und die Mutter, in großer Not sind. An diesen wichtigen Stellen das Buch direkt sprechen zu lassen, liegt auf der Hand, weil es die konkreten Erinnerungen der Malka Mai sind. Und sei das auf Papier oder Buchdeckeln, sie sind ja da, man muss sie nur zu Hand nehmen und lesen, damit aus heutiger Sicht in diese Buchseiten Bewegung kommt. Für mich ist entscheidend, dass man merkt, dass dahinter noch mehr verborgen ist.

Wiederhold: Dieses: Wir spielen jetzt was. Welche Geschichte spielen wir heute? Das ist genau die Frage, die auch in der Podiumsdiskussion aufkam: das Thema, wie kann man das Grauen in der Kunst darstellen. Mein ganz konkret gewonnener Eindruck ist, dass jeder Mensch ganz individuell einen Zugang dazu hat, manche Dinge nicht zu benennen vermag, andere Dinge unbedingt benennen muss und jeder einen individuellen Zugang hat zu einer kollektiven Geschichte und dem Moment einer kollektiven Verantwortung im Hier und Jetzt, in der Notwendigkeit, sich damit auseinanderzusetzen. Diese individuelle Ebene wird in der Inszenierung angesprochen, weil es immer wieder Fragen gibt, wie „okay stopp, wir steigen aus, da sind Rehe“. „Gehen Rehe eigentlich auch über die Grenze?“ Und dass da immer wieder so ein Aussteigen aus allem ist, aus dem Thema, dem Spiel, ein Aussteigen von einer Person in einem individuellen Blickwinkel.

gift: Wie ist es euch jungen Frauen damit gegangen? Mit diesem historischen Thema und gleichzeitig mit einer Geschichte, die ja ein Kind betrifft?

King: Wir untersuchen in dem Stück ja auch grundlegende Dynamiken: Wie gehen Menschen mit Notsituationen um, und speziell: wie geht ein Kind mit Notsituationen um? Welche Strategien werden in der Not entwickelt, um diese ertragbar zu machen. Ich glaube, dass sich solche Rettungsstrategien vielleicht in der Form unterscheiden, je nach Alter und Sozialisation einer Figur oder einer Person, aber ich glaube grundsätzlich, dass die Strategien in der Tiefe darunter sehr ähnlich sind, wie sich Menschen retten, damit sie am Leben nicht verzweifeln.

gift: Wenn du Strategien in Notsituationen ansprichst, Überlebensstrategien: Was wird gespiegelt, was erlebt ihr vom Publikum, aber auch, was ist thematisiert worden an Fragen in den Gesprächen?

Sommeregger: Naja, sehr oft das Schicksal der Malka. Und was ist dann weiter passiert? Es hat auch Jugendliche gegeben, die nicht interessiert waren. Dann gab es eine junge Frau, die erzählt hat, dass ihr Urgroßvater aus Mumqatsch stammt, also aus dem Dorf, das auch in unserem Stück vorkommt, er wurde nach Auschwitz deportiert und hat überlebt. Der Urgroßvater ist mittlerweile tot, die Urgroßmutter lebt noch, aber sie hat nie darüber gesprochen. Diese junge Frau ist mittlerweile die dritte Generation, und möchte sehr wohl darüber reden ... und ich dachte: ja genau, dafür machen wir es.

gift: Anne und Franziska, ihr habt schon in Nikas Inszenierung von Ruth Klügers Autobiografie *Weiter leben* in einer nicht identitären doppelten Personenperspektive auf der Bühne gearbeitet. Ist es in der Arbeit über Malka Mai ganz anders oder gibt es einen Anschluss? Es ist ja eine ganz andere Figur, aber auch da geht es um eine junge Frau, ein Mädchen ...

King: Der Spannungsraum, den wir versuchen aufzumachen, liegt darin: es ist ein konkretes Schicksal und gleichzeitig ist es eben kein konkretes Schicksal, weil so viele die Erfahrung von Flucht und Exil machen mussten. Es gibt also einen Spannungsbogen zwischen Konkretem und Kollektivem, und diese Ebene, die ist ähnlich zu dem anderen Stück, aber trotzdem sind es für mich im Spielen ganz unterschiedliche Zugänge.

Wiederhold: Für mich fühlt sich die Zugangsweise komplett anders an. Bei *Weiter leben* geschieht das viel mehr auf einer erzählenden Ebene. Dass wir beide die Figur spielen und dass wir jetzt alle drei die Figuren spielen, das ist vergleichbar, aber dieses spielerische Element ist bei Malka Mai viel präsenter und auch notwendiger. Ein anderer Unterschied: Für mich ist bei *Weiter leben* so wichtig, gerade hier in Wien diese Geschichte zu erzählen, weil es immer wieder um Orte in Wien geht, etwa um die Neubaugasse – und das ist bei dem Stück jetzt anders, es fühlt sich einfach sehr anders an, so dass ich jetzt bei Malka Mai mehr an das Schicksal eines Kindes im

77 Die Kerngeschichte ist eine wirkliche, aber drum herum ist Fantasie, und das war für mich das Entscheidende. 44

Nika Sommeregger

Irgendwo denke, vielleicht weil ich selber in Wien bin und ich mehr an Kinder in Syrien denke, an jetzt flüchtende Kinder.

King: Ich sehe es auch so, dass *Weiter leben* eher erzählend ist, vom Zugang und vom Gestus her. Bei dem Stück jetzt habe ich den Eindruck, dass es eher ein forschender Zugang ist. Wie spielt man das? Wie findet man eine Form, das Grauen darzustellen?

Ahlheim: Und dass wir als Spielerinnen alle vier auf der Bühne immer wieder suchen und dann immer wieder an Punkte kommen, wo es nicht weiter geht und dann: Okay, gehen wir einen anderen Weg.

Sommeregger: Bei den Proben zu Malka Mai habe ich keine Sekunde an *Weiter leben* gedacht. Die Geschichte Malka Mai ist ein Verweben aus Fiktion und tatsächlich Erlebten. Die Kerngeschichte ist eine wirkliche, aber drum herum ist Fantasie, und das war für mich das Entscheidende. Auch, dass diese Form erlaubt, zu spielen, forschend zu spielen. Wie spielen wir eine Geschichte, die sich im Kern so zugetragen hat, an der gleichzeitig aber vieles Phantasie ist? Und: wie spielen wir diese und nicht, wie erzählen wir die?

gift: Weil wir bei dem formalen Punkt sind – woher kommt das musikalische Material, was erzählst du da?

Berchtold: Wir haben am Anfang viel improvisiert – die Schauspielerinnen, und ich habe auch improvisiert, zu den Gefühlen, die mir an einer bestimmten Stelle im Spiel gekommen sind, habe ich improvisiert. Wenn mir was gefallen hat, habe ich mir das gemerkt, und so ist dann alles entstanden. Es war uns auch wichtig, dass die Musik keine Illustration ist oder nur als Überleitung wirkt, sondern dass sie auch die Geschichte erzählt.

Sommeregger: Eine eigenständige Stimme.

gift: Das Stück lebt wesentlich aus der Beziehung der drei Frauen, der Mutter mit ihren beiden Töchtern. Wie habt ihr

an diesem Beziehungsgeflecht der Figuren gearbeitet?

Sommeregger: Es sind ja nicht nur Mutter, Tochter und Tochter. Die Behauptung, die theatrale, sind vier Akteurinnen, die Rollen spielen, und das war das Entscheidende: Wann übernimmt eine Spielerin welche Rolle, und in welcher Situation befindet sie sich, wenn sie einen Satz sagt wie „Kommen wir heute an?“ Daran ist sehr gearbeitet worden. Befindet sie sich in der Erinnerung dort oder ist sie in dem Augenblick des Aussprechens dieses Satzes in der Situation?

King: Die Grundprämisse von Regieseite war, die Not des Kindes darzustellen, also, dass wir von Malka als Figur ausgehen und dann in die Perspektive der anderen Rollen wechseln, um das zu prüfen. Malka hat natürlich auch ein Bild von der Welt bzw. wir stellen uns ein Bild von der Welt vor, das sie haben könnte und dadurch, dass wir in die anderen Figuren schlüpfen, wird das gegengeprüft, und dann kommt es wieder auf die Spielebene, wo wir dann fragen: „Können wir in der Richtung weiter suchen oder weiterspielen? Oder muss es einen Situationswechsel geben, weil die Prüfung nicht standhält?“

gift: Ein Begriff in eurer kurzen Textbeschreibung – der ‚Schlepper‘ – bringt ganz unvermutet eine Aktualität in die Produktion, die ihr auf der Bühne nicht ausstellt – die Aktualität des Themas Flucht, Exil, Asyl. Ist das in den Publikumsgesprächen zur Sprache gekommen? Und: Inwieweit hat das auch eure Arbeit mitbestimmt, dieses Mitdenken der Gegenwart-Ebene?

Sommeregger: Ich habe den Begriff sehr bewusst aufgenommen und wir haben darüber während der Proben sehr viel diskutiert, letztendlich aber entschieden, die Aktualität zwar mitzudenken, aber nicht direkt im Stück anzuspielen.

Wiederhold: Mich hat das sehr beschäftigt während der Proben. Gerade fand ein Kongress statt über Fluchthilfe in der Nazizeit und Fluchthilfe, also Schlepperei, heute. Fluchthel-

77 Fluchthelfer_innen in der Nazizeit, die Menschen versteckt haben, werden heute als Held_innen gefeiert, Schlepperei wird aber kriminalisiert. ““

Anne Wiederhold

fer_innen in der Nazizeit, die Menschen versteckt haben, werden heute als Held_innen gefeiert, Schlepperei wird aber kriminalisiert. Wo fängt das an, Menschen zu helfen? Wo hört es auf? Auch bei uns in der Geschichte wird an einer Stelle Geld dafür verlangt. Auch jetzt helfen Menschen anderen Menschen, ohne sich dafür bezahlen zu lassen, geraten aber dennoch in Gefahr, kriminalisiert zu werden. Für mich ist ganz wichtig, das in den Publikumsgesprächen einzubringen, wenn es nicht ohnehin passiert.

gift: Die Premiere war am 27. Januar, der Tag, an dem der Befreiung von Auschwitz gedacht wird. Das war ganz bewusst von euch so gewählt, es ist ganz sicher auf der symbolischen wie politischen Ebene ein Stück gegen Vergessen.

Sommeregger: Gegen Vergessen und für das Leben.

Ahlheim: Das Buch ist für mich ein ganz wichtiges Symbol auf der Bühne: dass wir darin lesen, aus dem Buch, aus dem die Geschichte ist. Weil es einfach darum geht, Geschichte weiter zu geben. Ich habe sehr bewusst realisiert und bin sehr froh, dass es Menschen gibt, die so eine Geschichte aufschreiben. Wie sie gibt es ganz viele, die ihre Geschichte aufgeschrieben haben. Darüber können wir sehr froh sein, denn sonst würde man sie bald nicht mehr erfahren können. Und wieder weiter wird man vielleicht auch selber dazu ermutigt, möglicherweise nicht nur Dinge zu lesen, die andere aufgeschrieben haben, sondern selbst Dinge aufzuschreiben. So wird es ein Weitergeben ...

gift: Malka Mai lebt, sie lebt in Tel Aviv. Weiß sie von euch?

Sommeregger: Ich hoffe. Der Verlag hat es weitergegeben. Ich fliege nach der Produktion nach Tel Aviv und hoffe sie dort zu treffen, ich würde gerne mit ihr reden, in welcher Sprache auch immer. ||

Angela Ahlheim

aufgewachsen in Mainz, ausgewandert nach Österreich, Schauspiel-diplom 2014, als freie Schauspielerin in Kärnten und Wien tätig.

Marta Berchtold

*1993 in Klagenfurt, studiert derzeit Medizin in Wien, nebenbei tätig als Musikerin, u. a. Symphonija – Gustav Januš.

Franziska King

*1980 Omegna/Italien, aufgewachsen in Wien, 2003 Diplomabschluss Schauspiel, danach Theater in der Josefstadt, Kammerspiele, Theater der Jugend, seit 2005 in der freien Szene tätig.

Nika Sommeregger

Studium der Theaterwissenschaft, Politikwissenschaft und Philosophie, zahlreiche Engagements als Dramaturgin und Regisseurin, speziell auch für Kinder und Jugendliche, 1992 Gründung der Theatergruppe ISKRA.

Anne Wiederhold

Schauspielerin und künstlerische Leiterin der Brunnenpassage. Als Schauspielerin in vielen internationalen Produktionen und Ensembles, vor allem im experimentellen Körpertheater tätig.

Wer geht leer aus?

Am 15. Dezember präsentierten die IG Kultur Wien, Willi Hejda, Anna Hirschmann, Raphael Kiczka und Mara Verlič, im Rahmen eines Pressegesprächs das Buch *Wer geht leer aus?*, ein Plädoyer für eine andere Leerstandspolitik.

4,1 Millionen Wohnungslose im EU-Raum stehen mehr als 11 Millionen leerstehenden Wohnungen gegenüber, wird die britische Zeitung Guardian zitiert: theoretisch und rein rechnerisch müsste niemand obdachlos sein, wenn globale Finanzmärkte und damit einhergehende Deregulierung weltweiter Kapitalflüsse städtischen Raum nicht zu einem der „wichtigsten Operationsfelder für die spekulativen Investitionen der globalen Finanzwirtschaft“ gemacht hätten. Zu hohe Kosten von Räumen sind eine wesentliche Ursache für die Verschuldung im Kulturbereich: Eine Erhebung der Interessengemeinschaften für Kultur in den Bundesländern ergab, dass ein guter Teil der Vereine verschuldet sind: in manchen Regionen sind es an die 36 % der Kulturvereine, in Wien rund 25 %. Die Autor_innen sind den Ursachen von Leerstand und seiner teils sehr bewussten Erzeugung für kapitalistische Zwecke im Zusammenspiel mit neoliberaler Politik auf der Spur. Sie erachten eine „tiefgreifende kritische Auseinandersetzung mit den Bedingungen, die Leerstand produzieren“ für wichtig. Dementsprechend werden auch Vor-

behalte gegenüber zu positiven Erzählungen über kreative Stadtpotenziale formuliert. Anna Hirschmann: „In den hegemonialen Vermittlungen seitens der Stadtpolitiker_innen und vieler Wissenschaftler_innen bleiben die wirtschaftspolitischen Bedingungen und sozioökonomischen Zusammenhänge unbenannt oder werden durch andere Bedeutungskonstruktionen verschleiert. Das größte Ablenkungsmanöver beschreiben die unüberhörbaren Narrationen der Kreativen Stadt.“

Als Ursachen von Leerstand beschreiben sie u. a. das Herstellen von Stadt als Spekulationsobjekt, den Umgang mit Raum als Ware (der Menschen ausschließt, die „nicht über das Privileg verfügen Kapital zu besitzen“ und daher von Mitsprache, Gestaltung und Nutzung ausgeschlossen werden) und die zunehmende Einstellung von städtisch finanziertem sozialen Wohnbau, der durch Wohnraumförderung im Privatbesitz ersetzt wird.

Die politische Bestandsaufnahme von Willi Hejda: Nicht mehr viel ist seit Beginn der 2000er Jahre von einer als relativ offen und liberal beschriebenen Kulturpolitik übrig geblieben. Wurde angesichts der brennenden Straßen in Zürich und Berlin auch in Wien Anfang

der 1980er Jahre „relativ großzügig (städtischer) Raum vergeben“, wird heute mit Polizeieinsätzen auf aktive Raumnahmen reagiert. Und das, obwohl der Raumbedarf immer größer wird: In Wien gab es seit dem Jahr 2000 doppelt so viele Besetzungen als von 1970 bis 2000 – die mit einer deutlich ablehnenderen und verdrängenderen Politik konfrontiert sind als die raumnehmenden Initiativen der 1980er Jahre. Nicht nur in Wien findet politisch ein immer stärker auf Prestigeprojekte orientiertes Standort- und Stadtmarketing statt.

Unter Einbezug alternativer Ansätze des Umgangs mit Leerstand und Räumen finden sich im Buch Gespräche mit Leerstandsexpert_innen wie Dieter Schrage, Ula Schneider und Hansl Sato, Ansätze Leerstand zu Commons zu machen, Diskussionen über Eigentum, Toolboxes zur Aneignung der Stadt oder auch Beschreibungen von Raumöffnungen mit Fokus auf soziale Aspekte des Lebens. Unter ihnen das Modell der Vinzirast Mittendrin, bei dem Obdachlose und Student_innen mittlerweile schon sehr erweiterte Formen des sozialen Miteinanders praktizieren. (bast)

Willi Hejda / Anna Hirschmann / Raphael Kiczka / Mara Verlič / IG Kultur Wien (Hg.) (2014): *Wer geht leer aus? Plädoyer für eine andere Leerstandspolitik*. edition monochom, Wien.

Download: www.igkulturwien.net/wergehtleeraus



„Ich bin von Haus aus Optimistin“

Myrto Dimitriadou im Porträt

Christa Hassfurther

Was ursprünglich als „kleiner künstlerischer Versuch“ begann, wie die künstlerische Leiterin des Toihaus Theaters es selbst nennt, hat sich bis heute zu einem Meilenstein in der Salzburger Kulturlandschaft entwickelt.

Im vergangenen Jahr ist das Toihaus Theater in der Franz-Josef-Straße 30 Jahre alt geworden. Ein guter Zeitpunkt, Rückschau zu halten. *Christa Hassfurther* hat ein Gespräch mit Myrto Dimitriadou geführt, immer wieder von der Leichtigkeit ihres Lachens begleitet: Über ihre Ziele, Wünsche, Gedanken als Person, als Künstlerin und kulturpolitische Aktivistin.

Die Schauspielerin, Tänzerin und Regisseurin ließ sich in den 70er Jahren in Salzburg nieder. Es war dies eine Zeit des gesellschaftlichen Umbruchs, der auch vor den Toren des konservativen Salzburg nicht Halt machte. Dennoch wurde jungen Künstler_innen sehr bald klar, dass durch neue oder andere künstlerische Ausdrucksformen allein gesellschaftliche Systeme nicht zu verändern waren. Man musste sich auch öffentlich kulturpolitisch einmischen. Deshalb war es wichtig, Gleichgesinnte zu finden.

Ein erster Schritt dahin war für Myrto Dimitriadou die Kooperation mit der neu gegründeten Szene der Jugend (heute Sommerszene). Diese war 1978 vom Kulturbeauftragten des Landes initiiert worden. Bald übernahm die Szene den Petersbrunnhof, das heutige Schauspielhaus Salzburg. Für die Eröffnung probte eine freie Künstler_innen-Formation – darunter Myrto Dimitriadou – eine Bearbeitung der *Kinder der Nacht* von Jean Cocteau, während im Raum daneben die Bewegung der Jugendzentren den barocken Schweinestall besetzt hielt.

Die 80er Jahre waren die Zeit, in der sich die kleinen Initiativen etablieren konnten und zu wachsen begannen: 1984 übernahm die Künstler_innengruppe um Myrto Dimitriadou gemeinsam mit dem Fotohof einen Teil der Räumlichkeiten des heutigen Toihaus Theaters unter dem Namen Galerietheater. Ein in vieler Hinsicht revolutionäres Theater für Kinder, und nicht nur das, hatte sich in dem neuen Haus niedergelassen. Von Anfang an waren Abendproduktionen und Kooperationen mit anderen Kunsteinrichtungen – wie

etwa bis heute mit der Residenzgalerie – ein wichtiger Bestandteil des Theaters.

Sehr bald wurde deutlich, dass die damals ungewohnte Art Theater zu machen – nämlich nicht linear erzählte Geschichten, sondern assoziative, emotionsgeladene Bilder zu schaffen – auf Verunsicherung, zum Teil auf Unverständnis stieß. Die Antwort darauf war das Entwickeln von Konzepten, die vorbereitend eine aktive Rezeption des Theatererlebnisses ermöglichten: Workshops für Lehrer_innen wurden angeboten, Wochenenden für Erwachsene und Kinder.

Da ergab es sich fast selbstverständlich, dass Myrto Dimitriadou auch über die Landesgrenzen hinaus ihren Blick richtete und sehr früh begann, internationale Kontakte zu knüpfen. Nach dem Besuch eines Theaterfestivals für Kinder und Jugendliche in München mit dem Titel Theater der Welt, bei dem sie erste Kontakte mit Vertreter_innen der Assitej knüpfte, waren es Marlene Schneider aus Wien, Margit Rausch Daves aus Vorarlberg und Myrto Dimitriadou, die in Österreich die Gründung der Assitej Austria voran trieben.

Auch wenn nun eine Reihe von Kunstgemeinschaften feste Häuser bezogen hatte, ihre Zukunft schien anfänglich keineswegs gesichert. Myrto Dimitriadou beschreibt mit überzeugender Selbstverständlichkeit die damals notwendige Vernetzungsarbeit so: „Es ist uns sehr bald klar geworden, dass – wenn wir wollen, dass jemand unsere Interessen vertritt – wir uns selber vertreten müssen. Wir mussten daher versuchen, in unserer Kleinheit kulturpolitische Belange weiterzubringen.“ 1988 schlossen sich daher neun Initiativen zur „Gesellschaft

bürgerlichen Rechts“ zusammen. Die Mitglieder finanzierten eine Geschäftsführerin und traten gemeinsam gegenüber den Politiker_innen auf. Bereits in dieser ersten Phase forderten sie von der Politik klare Förderrichtlinien und mittelfristige Verträge mit Kulturinitiativen, die damals bereits ein ganzjähriges Programm hatten (wie etwa die ARGEkultur). 1992/93 wurde der Verein Dachverband der Salzburger Kulturstätten gegründet. Ab diesem Zeitpunkt konnten Kulturinitiativen, die sich der zeitgenössischen Kunst widmeten, Mitglied wer-

den. Heute umfasst der Dachverband über 70 Mitglieder. Auch nach über 20 Jahren ist er immer noch erster Ansprechpartner für Künstler_innen und Kulturschaffende, um ihren Anliegen in der Öffentlichkeit Nachdruck zu verleihen. „Wenn man versucht, die Bedingungen von außen her zu verbessern, bedarf es der Zusammenarbeit, der gegenseitigen Achtung und des Respekts“, betont Myrto Dimitriadou. Und wie es den Anschein hat, ist die kulturpolitische Arbeit für die engagierte Theaterleiterin noch lange nicht zu Ende.



Dachverband Salzburger
Kulturstätten 1992

Stehend (v.l.): Birgit Feusthuber,
Gerhard Wohlzog, Sylvia Eichhaber,
Verena Nussbaumer, Andrea Wieser-
Ostendorf.

Sitzend (v.l.): Myrto Dimitriadou, Bruni
Schwarz, Renate Wurm, Michael Bilic,
Arno Fischbacher

© Herbert Huber

Auszüge aus dem Interview mit Myrto Dimitriadou

Christa Hassfurther: Du verbindest Tanz, Musik, Bildende Kunst und Sprache zu einer dir eigenen Formensprache. Sowohl thematisch als auch ästhetisch.

Myrto Dimitriadou: Tanz fängt dort an, wo die Sprache aufhört. Wenn beispielsweise ein großes Unglück passiert, dann kann ich nicht mehr sprechen. Ich tanze oder singe es. Das gilt auch für großes Glück, das ist auch unerträglich. Alles, was über unsere Kräfte geht, macht uns sprachlos. Wo diese große emotionale Anspannung da ist, fängt für mich der Tanz an. Das muss nicht heißen selber zu tanzen. Es meint beispielsweise auch die Assoziationen, die entstehen, wenn ich jemandem dabei zuschaue: Was im Kopf zunächst weit entlegen scheint, fügt sich zusammen. Dann geht es um das, was einem die anderen geben, durch ihren Tanz, durch ihre Malerei, durch ihre Musik.

Hassfurther: Du hast zu vielen positiven Entwicklungen in dieser Stadt wichtige Impulse gegeben. Bis heute blieb das einer Reihe von Leuten, die nicht unmittelbar davon betroffen waren, verborgen.

Dimitriadou: Wenn ich meine Person beschreiben sollte, dann ist das so, dass ich eigentlich schüchtern bin. Kaum einer, der mich heute sieht, glaubt das. Doch alles, was ich in den letzten 30 Jahren kulturpolitisch oder künstlerisch getan habe, war für mich mehr oder weniger selbstverständlich. Das muss man nicht hinausposaunen.

Hassfurther: Ab 1984 hattet ihr ein eigenes Dach über dem Kopf. Was hat sich daraufhin verändert?

Dimitriadou: Wir wollten immer gute „Arbeit“ leisten [Myrto Dimitriadou zögert beim Wort Arbeit]. Wir wollten künstlerisch auch andere Wege gehen. Das haben wir immer gemacht

und machen es nach wie vor. Unsere Wege sind anders als damals. Logisch. Muss auch so sein. Aber es gibt Grundsätzliches, das noch immer gilt: Was wir damals wollten, waren andere Strukturen als sie an traditionellen Theatern üblich waren. Das fing mit der gleichen Bezahlung für alle an. Auch sollte die hierarchische Struktur so flach wie möglich sein. Bis heute ist sie so flach wie möglich. Was auch immer noch auf keinen Fall hierarchisch ist, sind Fragen in künstlerischen Belangen. Wenn jemand in der Compagnie eine Idee hat, die die Gruppe überzeugt, kann er / sie verwirklichen.

Hassfurther: Und was ist, wenn jemand mit seinem Projekt scheitert?

Dimitriadou: Dann ist Offenheit wichtig. Was nicht gut ist, ist nicht gut. Doch es gibt das nächste Mal die Chance, es besser zu machen. Wir haben keine Zensur und keine Angst vor dem Scheitern. Alle sind nach wie vor offen für Neues. Gerade junge Künstler_innen haben heute ganz andere Zugänge. Manche dieser Zugänge sind konträr zu dem, was wir bisher gemacht haben, andere nicht. Wenn du das akzeptierst, kommt Bewegung in alles – auch in deine eigenen Gedanken.

Auf diese Weise haben wir gemeinsam viele positive und wichtige Erfahrungen gemacht. Das Resultat eines solchen künstlerischen Prozesses ist dann nicht das Ergebnis des Einzelnen sondern etwas, das mit der Kraft anderer Leute gemeinsam entwickelt worden ist. Das bezieht sich nicht nur auf die Produktionen, sondern auch auf die Geschichte unseres Theaters selbst. Am Anfang war es eine kleine Gruppe von Künstler_innen, die im Endeffekt in Sachen Theaterbetrieb keine Erfahrung hatte. Alles, was verlangt war, um ein kleines Theater zu betreiben – null Erfahrung. Von Politik – null Erfahrung. Von Verhandlungsstrategien – null Erfahrung. Geht

man da zu einem Politiker hin und sagt: „Jetzt bin ich da?“ Doch wir haben schnell gelernt und sind mittlerweile alle ein sehr professionelles Team.

Hassfurther: Du hast dich entschlossen Kindertheater zu machen, ein anderes Kindertheater.

Dimitriadou: Künstler_innen damals wie heute wollten und wollen nicht ausgetretene Pfade beschreiten. In der Anfangsphase unseres Theaters war das jedoch die einzige Möglichkeit, andere künstlerische Wege zu gehen. Man benannte es einfach „Theater für Kinder“. Das war aber nur einer der Gründe, Kindertheater zu machen. Gesellschaftspolitische Anliegen spielten von Anfang an eine ebenso große Rolle. Das Theater für Kinder, wie es jetzt bei uns ist, verändert sich dauernd. Unsere Linie ist am ehesten mit einem Perpetuum Mobile vergleichbar. Ständig in Bewegung, bringt das eine das andere hervor.

Hassfurther: Mit deinem künstlerischen Ansatz hast du eine Generation von Menschen, die dein Theater als Kind besucht haben, geprägt.

Dimitriadou: Es war immer meine Überzeugung, dass Kinder und junge Leute von Anfang ihres Lebens an Zugang zum öffentlichen Leben erhalten müssen – auch in der Kunst: Warum sollte man mit einem Baby nicht ins Festspielhaus gehen können? Wenn's heult, geht man hinaus, wenn's nicht heult und einfach schaut oder schläft, bleibt es drinnen. Wenn ich die Kinder tatsächlich an allen Lebensbereichen teilnehmen lasse, ermögliche ich ihnen, den Reichtum und die Vielfalt dieser Welt zu erfahren. Nur so können sie wählen, welche Sichtweise für sie passt. Die Erschließung der Welt geht doch nicht nur so vor sich, dass ich weiß: „Das hier ist ein roter Tisch.“ Es geht doch auch darum, dass die Farbe Rot ebenso etwas anderes sein kann als bloße Farbe. Dass es auch jemanden gibt, der in Betracht zieht, dass sie ebenso etwas anderes sein könnte.

Ich bin von Haus aus Optimistin und überzeugt, dass sich das allgemeine gesellschaftliche Bewusstsein verändern wird. Kunst wird immer wichtiger für den Menschen werden.

So, wie sich unsere Gesellschaft im Augenblick darstellt, fehlt es ihr an emotional berührenden Assoziationsfeldern im öffentlichen Raum. Gefühlsmäßig habe ich den Eindruck, dass diese emotionale Leere immer stärker wahrgenommen wird, und dass die Bewegung, dagegen anzukämpfen, wächst.

Hassfurther: Befinden wir uns wieder in einer Zeit des Umbruchs und der Veränderung?

Dimitriadou: Ja natürlich; das merkt man an vielen unterschiedlichen Dingen. Im Theater wie im Alltag. Um nicht ausschließlich vom Theater zu reden: Wenn ich in der Residenzgalerie für unsere Performances dort längere Zeit ein Bild betrachte, kann mir das unendlich viel geben. Und interessanterweise kann ich oft beobachten, dass es den Leuten, die dort hinkommen, ähnlich ergeht. Du siehst, wenn sie stehen bleiben, wie sie sich verändern, wie sich Haltungen verändern; weil ein Bild, ein Kunstwerk, eine starke Ausstrahlung hat. Da hast du dann eine Begegnung mit etwas, das Realität ist und doch außerhalb deiner Realität liegt. Das ist etwas sehr Wichtiges. Der Mensch kann nicht ohne solche Begegnungen sein. Das Heraustreten aus Sachzwang und Zeitdruck des Alltags, das Innehalten vor einem Bild, ist eine Herausforderung, die einen verändert.

Hassfurther: Mit dem internationalen Theaterfestival BIM BAM gelingt es deinem Team und dir, weiter hochkarätige Theatergruppen nach Salzburg zu bringen. Wieder ein Beispiel eurer unablässigen Vernetzungsarbeit.

Dimitriadou: Was mir immer wahnsinnig leid tut, ist, dass es so schwierig ist, sehenswerte Künstler_innen mit ihren Produktionen einzuladen. Es ist einfach nicht genug Geld dafür da. Denn Auftreten auf Einspielergebnisse ist einfach entwürdigend.

Eine Ausnahme im Augenblick ist unser internationales Festival BIM BAM im Bereich des Klein(st)kindertheaters. Da treten Gruppen aus ganz Europa auf. Das Festival wird mit Ausnahme einer kleinen Förderung vom Bundesministerium und kleinen zusätzlichen österreichischen Sponsor_innen mit Hilfe der EU aus unserem Budget getragen. Auch im

” Ich glaube nicht an den „armen Poeten“.
Man muss nicht leiden oder hungern, um gut zu werden! “

Laufe des Jahres versuchen wir, Künstler_innen im Rahmen unserer Möglichkeiten – die sehr begrenzt sind – Auftritte zu ermöglichen. Es ist jedoch immer schade, wenn man etwas künstlerisch Überzeugendes sieht, ohne es ans Haus bringen zu können. Ich würde mir wünschen, über so viel Budget zu verfügen, um einmal im Monat – oder zumindest alle zwei Monate – eine Gruppe einladen zu können. Es wäre sehr schön, wenn man hier zeigen könnte, was es sonst noch alles gibt.

Hassfurther: Andere Veranstalter, die vielleicht die finanziellen Mittel hätten, setzen lieber auf bekannte Namen, als dass sie leere Häuser riskieren.

Dimitriadou: Man müsste Veranstalter_innen zweckgebundenes Geld zur Verfügung stellen, damit sie Gastproduktionen einladen können, die nicht Mainstream sind. Hier brauchen wir neue Förderkriterien. Dann wird sich mit der Zeit auch der Publikumsgeschmack verändern. Ein Publikum entwickelt sich mit dem, was es sieht. Wenn Menschen aber nicht wissen, was es anders gibt, können sie auch nicht wissen, ob es ihnen gefallen würde oder nicht.

Hassfurther: Da ist heute der Dachverband als anerkannter Gesprächspartner der Politik gefordert.

Dimitriadou: Das ist eine Errungenschaft. Denn es gab Zeiten, da hat man nicht mit uns gesprochen. Es gab gute Gesprächspartner_innen und es hat auch katastrophale Situationen gegeben, wo man mitunter nicht gewusst hat, wie einem geschah. Der Einfluss der Kunst und der Künstler_innen auf Politik ist begrenzt.

Manchmal wäre es gut gewesen, wenn jemand in kulturpolitischen Belangen über längere Zeit hinweg die Verantwortung gehabt hätte. Aber Demokratie funktioniert so nicht. Das ist auch gut so. Doch Gott sei Dank haben wir es auch immer wieder mit Beamt_innen zu tun, die für uns kontinuierliche Ansprechpartner_innen darstellen.

Hassfurther: Was macht deiner Ansicht nach auch noch heute die Arbeit für den Dachverband schwierig?

Dimitriadou: Was ich problematisch erlebe, ist, wenn künstlerische Arbeit – und da spreche ich nicht nur vom Theater sondern ganz allgemein – wenn also künstlerische und kulturelle Arbeit auf Zahlen reduziert wird. Wenn beispielsweise Verhandlungspartner_innen fragen: „Wie viele Zuschauer_innen, wie viel Geld braucht ihr dafür – warum so viel?“ Sie fragen nie: „Warum so wenig?“

Das Toihaus Theater kann man nicht mit einer Musicalbühne vergleichen. Das sind zwei absolut verschiedene Dinge, zwei theatralische Phänomene, die nicht miteinander vergleichbar sind.

Künstlerische Entwicklung jeglicher Art hat natürlich ab einem gewissen Punkt immer auch mit Geld zu tun. Ich glaube nicht an den „armen Poeten“. Man muss nicht leiden oder hungern, um gut zu werden! Manchmal braucht man mehr Geld, um bessere Rahmenbedingungen zu schaffen, um eine künstlerische Idee nach den eigenen Vorstellungen so und nicht anders umsetzen zu können. Deshalb muss man unbedingt daran arbeiten, den Rahmen zu verbessern. Andernfalls fällt man im Niveau zurück.

Und zur Verbesserung der Rahmenbedingungen gehört letztendlich auch ein Grundeinkommen für alle, nicht nur für Künstler_innen. ||

Myrto Dimitriadou

geboren in Griechenland, Tänzerin und Schauspielerin, lebt und arbeitet in Salzburg als künstlerische Leiterin des Toihaus Theater Salzburg, das sie 1984 mitbegründet hat; Gründungsmitglied des Dachverbands der Salzburger Kulturstätten und der ASSITEJ Austria. 2006 wurde ihr von der Stadt Salzburg das silberne Siegel der Stadt für ihre künstlerischen Verdienste verliehen. www.toihaus.at

Christa Hassfurther

Lehrbeauftragte für Mediendidaktik an der Uni Salzburg, 1993 gründete sie theater bodi end sole in Hallein. Seit 2011 ist die Vorstandsmitglied im Dachverband Salzburger Kulturstätten; Mitglied des Landeskulturbeirats für Darstellende Kunst. www.bodiendsole.at





© Lisa Rastl:
Cie. Willi Dorner
Bodies in Urban Spaces
New York 2010



© Tal Leder

Ein Café in Tel Aviv, 15. Januar 2015

info

Wir begrüßen unsere neuen Mitglieder

Gloria Benedikt, Wien; Carina Thesak, Wien; Pawel Dudus, Wien; Julia Karnel (I need Lovers), Wien; Katharina Gerlich (Imp:Art), Baden; Teresa Vittuci (Oh Dear Productions), Wien; Eva-Maria Schauer, Wien; Martina Theissal, Wien; Florian Zambrano Moreno, Karnburg; Ilarina Soriani, Wien; Jochen Schmidberger (Theatermeer), Wien; Julia Radlwimmer, Wien; Elisabeth Zenz (Wohnraum Künstlergasse), Wien; Mona Whaba (schallundrauch agency), Wien; Jim Libby (English Lovers), Wien; Benjamin Kaufmann, Wien; Greta Lindermuth, Wien; Iris Marina Stromberger, Wien; Sabine Wutschek, Wien; Florian Drexler (playgroeund), Wien; Melaine Herbe, Wien; Claudia Gatzke, Wien; Naria Teresa (tanzarella), Wien; Corinna Pumm, Wien; Rudi Hausmann, Wien; Christine Pohn (Sommertheater Perchtoldsdorf), Wien; Birgit Oswald, Wien; Magdalena Wiesmann, Pilichsdorf; Barbara Millonig, Wien; Paula Diana Galimany, Wien; Claire Grainer, Wien.

szene

Ehrung

Andrea Latritsch-Karlbauer erhielt am 22. Jänner 2015 das Goldene Ehrenzeichen der Stadt Villach für besondere Verdienste um das kulturelle Leben der Stadt.

Ulrike Kaufmann (1953–2014)

Die Mitbegründerin des Serapions Ensemble ist im Dezember 2014 ihrer schweren Krankheit erlegen. Die Bühnen-/Kostümbildnerin und Schauspielerin bekam zahlreiche Ehrungen, darunter die Kainz-Medaille und insgesamt drei Auszeichnungen beim Nestroy-Preis, den letzten 2010 gemeinsam mit Erwin Piplits für das Lebenswerk. Erwin Piplits und ihr Sohn Max Kaufmann haben nun die künstlerische Leitung des Ensembles inne. Die neue Produktion *Anagó*, deren Kostüme alle aus ihren Beständen stammen, ist Ulrike Kaufmann gewidmet.

Michael A. Mohapp (1958–2015)

Ein vielfältiger Künstler und Mensch Kabarettist, von Gerhard Bronners Fledermaus bis zu Programmen im Simpl – politische Arbeit im Vorstand der IG Freie Theaterarbeit – Schauspiellehrer – Regisseur – Intendant der Sommerspiele im Stift Altenburg – Lotto-Werbesprecher – Synchronsprecher, u. a. vom Schweinchen Babe – wir schließen uns dem Simpl an: „Mach's gut, Michael“!

Kärnten: Plus 1 Theater

Am 23. Jänner 2015 wurde ein weiterer Standort im Regionalthater-Netzwerk theflädeck (theater flächendeckend) eröffnet. Das Bahnhofsbuffet Zur Dampflok in Krumpendorf wird künftig Schauplatz regelmäßiger Theateraufführungen sein. Produktionen von VADA, teatro zumbayllu und Kabarett mit Jakob Pernull, aber auch externe Produktionen werden zu sehen sein. Die Dampflok wird auch einer der Austragungsorte des Internationalen Monodramen-Festivals MONO BENE sein, das 2015 zum zweiten Mal stattfindet. www.vada.cc

ausschreibungen

Wiener Wortstätten: Exil-Dramatiker_innen-Preis 2015

Einreichfrist: 30.04.2015

Seit 2007 vergeben die Wiener Wortstätten im Rahmen des Literaturwettbewerbs "schreiben zwischen den Kulturen" einen Dramatiker_innenpreis. Der mit 2.000 Euro dotierte Preis wird an eine_n Autor_in vergeben, die/der ein abendfüllendes, noch nicht uraufgeführtes Stück einreicht, welches sich im weitesten Sinne mit den Themen Identität, Integration, Interkulturalität und dem Leben zwischen Kulturen auseinandersetzt. Die Arbeiten müssen auf deutsch geschrieben sein.

www.wortstaetten.at

Music Theatre Now

Einreichfrist: 30.06.2015

Music Theatre Now schreibt zum dritten Mal einen Wettbewerb für Erstproduktionen neuer Werke aus. Ob Produktionen von Opernhäusern, Festivals oder Individuen, MTN ist offen für jegliches

professionelles Musiktheater, das Grenzen aufbricht. Alle Arten von Werken, die eine neue Entwicklung des Genres aufweisen – sei es in der Partitur, dem Text und/oder der Inszenierung – können eingereicht werden. Besondere Aufmerksamkeit wird Werken geschenkt, das sich auf außereuropäische musikalische und theatrale Traditionen beziehen.

Musiktheaterproduktionen, die zwischen Juli 2012 und Juni 2015 uraufgeführt wurden, können eingereicht werden. The final meeting will be held in May 2016 during Operadagen Rotterdam.

musictheatrenow2015.iti-germany.de

Projektförderungen Wien

Einreichfrist: 15.06.2015

Bis 15. Juni 2015 können bei der Stadt Wien Anträge für Produktionskostenzuschüsse für Einzelprojekte, die ab Jänner 2016 stattfinden, eingereicht werden. Voraussichtlich Mitte Oktober erfolgt die Benachrichtigung über die Empfehlungen.

www.kuratoren-theatertanz.at

veranstaltungen

Gesellschaft für Tanzforschung: Das Erbe der Tanz-Moderne

05.-07. Juni, Köln

Während der Fachtagung „Das Erbe der Tanz-Moderne im zeitgenössischen Kontext“ soll dem „Körperwissen“ und den Konzepten des Modernen Tanzes nachgespürt werden.

Es soll u.a. an Jubiläen (150. Geburtstag von Emile Jaques-Dalcroze und 110. Geburtstag von Rosalia Chladek) erinnert werden, im Mittelpunkt aber stehen die Ergebnisse der Bewegungsforschungen und pädagogischen Ansätze dieser und weiterer Persönlichkeiten, wie z. B. Maja Lex, Rudolf von Laban und Irmgard Bartenieff.

Die Systeme dieser Protagonist_innen werden in den heutigen zeitgenössischen Kontext gestellt und nach dem Stellenwert der verschiedenen Ansätze des Modernen Tanzes in der professionellen Tanz- bzw. Tanzpädagogik-Ausbildung wird gefragt. Zielpublikum sind Tanzpädagog_innen, Multiplikator_innen und Studierende sowie alle anderen Tanzinteressierte.

www.gtf-tanzforschung.de

festivals

Homunculus Festival

7.-15. Mai, Hohenems

Das 24. Internationale Figurentheaterfestival Homunculus besinnt sich heuer auf seine österreichischen Wurzeln: „Ein Heimspiel für die Österreicher“ nennt Intendant Pierre Schäfer (Theater Handgemeinde, Berlin) das diesjährige Festival für „Puppen, Pointen und Poesie“, denn mehr als die Hälfte der Abende werden von österreichischen Produktionen bestritten. Der Österreich-Schwerpunkt ist u.a. dem Anlass „250 Jahre Hohenems bei Österreich“ geschuldet. Vor 250 Jahren, im Jahr 1765, erfolgte die Übernahme der Grafschaft Hohenems durch Österreich.

www.homunculus.info

Viertelfestival NÖ 2015

9. Mai – 9. August, Industrieviertel

Unter dem diesjährigen Festival-Motto „Durchbruch“ werden 60 Kunst- und Kulturprojekte – davon 11 Schulprojekte – umgesetzt: Das Industrieviertel

hat eine wechselvolle Geschichte hinter sich, geprägt von einem rasanten Aufstieg als Technik- und Industriestandort und einem schleichenden Niedergang nach zwei Weltkriegen (nach 1945). Heute beheimatet das Viertel sowohl prosperierende Wirtschaftsräume als auch Gebiete mit unklaren Entwicklungsprognosen. Die Projekte sollen mit den Mitteln von Kunst und Kultur die aktuelle Position und seine Chancen und Risiken für die kommenden Jahre und Jahrzehnte bewerten. Haben die Region und ihre Menschen das Potential für eine positive Entwicklung, für einen „Durchbruch“ hin zu neuen Themenfeldern?

www.viertelfestival-noe.at

tanz ist – Internationales Tanzfestival

11.-20. Juni, Dornbirn

„Gerade als wir angenommen haben, das alles 'gesagt' worden ist, was die Erneuerung von zeitgemäßem Tanz betrifft, kommt ein junger Choreograf wie James Wilton daher ...“ (Grande Theatre Blackpool, David Upton) – er wird tanz ist eröffnen und gibt den Themenschwerpunkt vor: Die Erforschung der

fragilen Natur unserer Existenz und den Willen zu überleben.

www.tanzist.at

Sommerszene

23. Juni – 4. Juli, Salzburg

Das Sommerszene Festival bringt wieder Tanz- und Theatergastspiele, outdoor-Produktionen und extra für das Festival konzipierte Arbeiten nach Salzburg. Als innovative Plattform für avancierte zeitgenössische Bühnenkunst wird das Festival neben Projekten aus der darstellenden Kunst auch Installationen und Performances aus dem Grenzbereich zur bildenden Kunst hin präsentieren.

www.szene-salzburg.net

Schäxpir 2015

25. Juni – 4. Juli, Linz

Rund 40 Produktionen aus dem In- und Ausland für junges und jung gebliebenes Publikum werden in Linz gezeigt – Schauspiel, Tanz und Musik – oft in Formen und an Plätzen, an denen man Kunst so nicht erwartet.

www.schaexpir.at

Impressum:

gift – zeitschrift für freies theater
ISSN 1992-2973

Medieninhaberin, Herausgeberin, Verlegerin:

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

Redaktion:

Jürgen Bauer, Katharina Ganser, Sabine Kock, Xenia Kopf, Stephan Lack,
Barbara Stüwe-Ebl, Andrea Wälzl, Carolin Vikoler (koordinierende Redakteurin);
Bildredaktion & Layout: Xenia Kopf

Offenlegung lt. § 25 Mediengesetz:

Blattlinie: Fachzeitschrift für Kulturpolitik, Diskurs, Vernetzung
im Sektor Darstellende Kunst.

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

Geschäftsführung: Sabine Kock

Vorstand: Katharina Dilena, Jury Everhartz, Thomas Hinterberger,
Alexandra Hutter, Tristan Jorde, Asli Kisla, Sabine Mitterecker,
Claudia Seigmann

Einzelverkaufspreis: Euro 5,- / 2,50 ermäßigt für Studierende

Abo: Euro 20,- / 10,- ermäßigt für Studierende

Erscheinungsweise: 4 Ausgaben pro Jahr

freie theater



WIEN KULTUR

BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH

Premieren

- 25.04.
theatercombinat:
a first step to ideal paradise
Donaufestival Krems / atelier
kunstmeile krems
www.donaufestival.at
- 26.04.
Proll Positions:
100 Books & Performances... to be armed, to fuck reality, to rave your brain away
Donaufestival Krems /
Messegelände
www.donaufestival.at
- 01.05.
BOEM* featuring Krankšvester:
The Appendix Show
Donaufestival Krems / Halle 2
www.donaufestival.at
- 04.05.
Mezzanin Theater:
Rosenrot und Schneeweißchen
Theater am Ortweinplatz Graz
0316 84 60 94
- 04.05.
Gerhard Werdeker:
Donauwellen
Theater Spielraum Wien
01 713 04 60 60
- 06.05.
Lohengrin
L.E.O. Wien,
0680 335 47 32
- 07.05.
Andrea Maurer u. Ewa Bańkowska:
numbers in pieces
WUK Wien
www.wuk.at
- 07.05.
Open House Theatre Company:
Hypnosis
Kunst im Prückel
0680 225 12 90
- 07.05.
Milan Peschel:
Hannah und ihre Schwestern
Werk X Wien
01 535 32 00 11
- 11.05.
reschen.see:
Depeche Mode
Werk X Wien
01 535 32 00 11
- 20.05.
Sebastian Prantl:
TRANSfigure MOZART
Tanz Atelier Wien
01 522 60 44
- 20.05.
Peter Faßhuber: Stella (kocht)
Theater Oberzeiring
0664 834 74 07
- 22.05.
sirene Operntheater:
Gilgamesch
Expeditihalle / Ankerbrotfabrik
Wien, 0650 676 13 11
- 27.05.
wolkenflug: Die Hinterhältigkeit der Windmaschinen
Vorplatz Johanneskirche/Klagenfurt, 0681 819 263 17
- 28.05.
Barbara Ungepflegt: Durstig
Werk X Wien
01 535 32 00 11
- 28.05.
IYASA:
Do you jodel?
Dschungel Wien
01 522 07 20 20
- 28.05.
tanz.coop:
You're sexy, you're cute – take off your riot suit!
KosmosTheater Wien
01 523 12 26
- 29.05.
Liquid Loft:
False Colored Eyes
in Koproduktion mit ImPulsTanz und Burgtheater
Kasino am Schwarzenbergplatz
Wien, 01 513 1 513
- 31.05.
Theater GundBerg:
Wind
Eisenberger Fabrik Gmünd
www.salonditta.at
- 05.06.
Martin Dueller:
Eine Mittsommernachts-Sex-Komödie
neuebuehne Villach / Theater am Schiff, 04242 287164
- 08.06.
Theater Zeppelin:
Emil und die Detektive
Dschungel Wien
01 522 07 20 20
- 10.06.
Frontzement:
Stalker Wunschmaschine
Werk X Wien
01 535 32 00 11
- 11.06.
STUTHE:
Leonce und Lena
Theater Brett Wien
info@nordlicht-theater.de
- 11.06.
Caroline Richards:
Pflicht oder Wahrheit
kleines theater Salzburg
0662 87 21 54
- 16.06.
kunststoff:
Messer Feuer Schere Licht
Dschungel Wien
01 522 07 20 20
- 16.06.
die theaterachse:
Die lustigen Weiber von Windsor
kleines theater Salzburg
0662 87 21 54
- 17.06.
Adensamer/Steiner/Weisch/Weiß:
Eine Kuh macht Mühe
Dschungel Wien
01 522 07 20 20
- 19.06.
Jérôme Junod, Anna Maria Krassnigg:
Hochstaplernovelle
Thalhof Reichenau
0664 911 21 18
- 24.06.
schallundrauch agency:
Gabi, der Unfall, das Glück und die Milbe
Dschungel Wien
01 522 07 20 20

Weitere Programm-Infos online auf www.theaterspielplan.at



SZENE
SALZBURG

SOMMERSZENE 2015
23. Juni —————> 4. Juli

szene-salzburg.net

Euro 5,- / 2,50 ermäßigt für Studierende
P.b.b.
Verlagspostamt 1060 Wien
Zul. Nr. 09Z038334W