gift

zeitschrift für freies theater

04/2019

Titelbild
Willie Dorner „Square Malta“
© Lisa Rastl

2 Inhalt

3 Editorial

forum

5 European Association of Independent Performing Arts
International Working Meeting in Vienna, Nov 14-16, 2019

6 Stadt Wien
Fördererhöhungen, Honoraruntergrenze, Neue Förderprogramme ab 2020

profil

8 Die Erweiterung des Horizonts. 30 Jahre Cie. Willi Dorner
Von Silvia Kargl

16 15 Jahre Dschungel Wien

24 Nie ankommen. 30 Jahre aktionstheater
Von Angelika Drnek

30 Mehr als Humtata
40 Jahre Tanz und Performance am klagenfurter ensemble
Von Ingrid Türk-Chlapek

panorama

44 Young Vibes in der Szene Salzburg
Von Cay Bubendorfer

50 Oberösterreich - Kulturpolitik des Landes Oberösterreich 1975-2017
Von Barbara Stüwe-Eßl

58 Panorama international: Slowenien
Independent Performing Arts in Slovenia
By Tomaz Zaniuk

prospekt

64 Buchrezension Christoph Nix: Theaterrecht

67 Gratulation Toxic Dreams zum Nestroy-Preis 2019

68 Premieren

69 Impressum

Endlich!

Im Herbst geht die Zeit immer besonders schnell vorbei – ist zumindest das Gefühl. Schon präsentieren wir die letzte Ausgabe der gift in diesem spannenden Jahr 2019, das uns tatsächlich viel Neues – und endlich auch Besseres – gebracht hat. Die Kulturstadträtin Veronica Kaup-Hasler hat mehr Budget für die Kunst und Kultur erwirkt, und davon profitieren auch die freischaffenden darstellenden Künstlerinnen und Künstler. Endlich wird ab 2020 eine Honoraruntergrenze für geförderte Projekte und 1- und 2-Jahresförderungen eingeführt – eine Forderung, die die IGFT schon lange formuliert hat und die endlich Realität wird! Ein Baustein betreffend einer sozialen Absicherung der Akteur_innen ist gelegt. Auch die Strukturen und Spartenhäuser erhalten mehr Geld und wollen dies mittelbar und unmittelbar in die Arbeit der Künstler_innen einfließen lassen. Und als Drittes werden mehr Förderprogramme aufgelegt, die weitere Möglichkeiten bieten, künstlerische Projekte an vielen möglichen Orten zu realisieren und neue Formate ermöglichen – die Stadtlabore und SHIFT wurden budgetär wesentlich aufgestockt. Und auch aus den Bundesländern erfreuliche Neuigkeiten: Wien, Vorarlberg, Tirol, die Steiermark, Kärnten und das Burgenland werden künftig mit in den IG-Netz-Topf einzahlen – und damit sollte allen Antragsberechtigten in diesen Bundesländern die maximale Zuschusshöhe pro Monat / Mensch garantiert werden können! Eine tolle Neuigkeit, und endlich werden die Bundesmittel um die Mittel der Bundesländer verstärkt – Details wie immer auf *www.freietheater.at*.

Was erwarten wir aber von 2020 sonst noch? ‚Produzieren auf Augenhöhe' ist etwa ein Schlagwort, das uns immer wieder als Wunsch genannt wird. Wie genau das aussehen soll – darüber sammeln wir weiter Meinungen und Fakten.

Wir wünschen allen Künstlerinnen und Künstlern das Beste für Eure professionellen Pläne und Projekte. Wir unterstützen Euch weiter – und bauen auf unsere Erfahrungen aus 31 Jahren IG Freie Theater. Wir haben in den letzten beiden Jahren mehr als 25 % neue Mitglieder hinzubekommen – davon sind 74 % Frauen –, wir haben 2019 bereits mehr als 1.500 Beratungen durchgeführt, mehr als 30 Info-Veranstaltungen und eine wichtige Info-Kampagne „Staying Alive" organisiert. Es sind erste Schritte hin zu einer annehmbaren sozialen Absicherung erfolgt – und nachdem die Freie Szene über den Europäischen Dachverband der Freien Darstellenden Künste nun auch direkt Gehör bei der Europäischen Kommission findet und in das neu formierte ‚European Theatre Forum' – ein regelmäßiges Arbeitstreffen der Theaternetzwerke – geladen ist, freuen wir uns über diese Bandbreite an Aktivitäten und Sichtbarkeit, die nur eins zum Ziel haben kann: Die Freie Szene zu stärken!

Vielen Dank auch allen im Team der IG Freie Theater, die unermüdlich für Euch arbeiten und die wir begeistert zu Euch in die Vorstellungen kommen. Weiter so!

Ulrike Kuner und das Team der IG Freie Theater

EAIPA

International Work Meeting in Vienna 14 – 16 Nov 2019, @ IG Freie Theater

On a quiet November day, a very international group gathered at *IG Freie Theater* in Vienna's sixth district. The represented nationalities ranged from Slovenian and Czech to Hungarian, Swedish and Icelandic, from German to Italian and Austrian. But what brought them together? It was the desire to enrich and intensify cooperation in the Independent and Performing Arts Sector on the international and European level - not only within the European Union (EU), but encompassing the whole European continent.

Members

Currently, the **European Association of Independent and Performing Arts (EAIPA)** counts 14 member associations from 10 different countries. At this point, the EAIPA also wants to use this opportunity to officially welcome their new members, the *Association of Independent Theatres in Iceland* (AITI), and the *Danscentrum Stockholm* from Sweden. Additionally, application talks with associations from countries such as Ukraine and Slovakia are well on their way – these will be up for debate at the next EAIPA meeting in January 2020 in Berlin.

But back to the present – what else happened this November?

The goal for the national associations' representatives was to identify the direction of the association's activities and to outline the next relevant steps on the EAIPA agenda. After intense and constructive discussions, the members managed to compile a concrete 5-year *Timeline and Activities Plan* (2019-2024).

Key aspects

The most important two aspects for the near future are: First, contact with other associations in the scene from all over Europe (not just from the EU!) must be established and further dialogue with Eastern European partners needs to be sought. In order to make the sector's issues visible and improve not only the artists' social security situation but also their funding, the countries and their associations must strengthen cooperative ties.

Second, a crucial aspect is to enter into dialogue with political representatives at a national as well as at the European level. The Independent Performing Arts scene must increase its visibility and engage more with its audience. *Visibility and Recognition* are the key aspects.

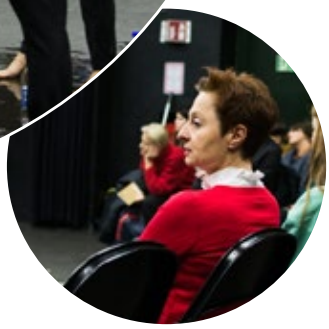
Outlook

After nearly two years of work, the EAIPA has already fully engaged in the exciting process of capacity building, which, for the future, relies on cross-national cohesion in order to be able to act on a European scale. And isn't this exactly the aim of art itself? To create an open society, for cultural exchange to take place across borders and differences?

Stay tuned!

Until the next meeting of EAIPA in January 2020, in the context of the Bundeskongress in Berlin, we will keep you updated via various channels! Follow us on Instagram (@eaipa1), Facebook (EAIPA – European Association of Independent Performing Arts) or via Twitter (@eaipa1).

Mariella Edinger



Stadt Wien

Fördererhöhungen Honoraruntergrenze Neue Förderprogramme ab 2020

Eine aktuelle Information der IG Freie Theaterarbeit

Nachdem Wiens Kulturstadträtin Veronica Kaup-Hasler in ihrer Budgetrede vor dem Gemeinderat am 25.11.2019 eine deutliche Erhöhung der Mittel für die Freie Szene verkündet hat, haben wir nachgefragt. Welche Mittel stehen der Freien Szene zur Verfügung und was ändert sich ab 2020?

Gleich vorweg – mit den zusätzlichen Mitteln für die Freie Szene soll ein Investment in die dort arbeitenden Menschen geleistet werden – es sollen nicht mehr Produktionen entstehen. Aber es gibt neue Fördertools, die ein breiteres und prozessorientiertes künstlerisches Arbeiten ermöglichen! Insgesamt wächst das Kulturbudget um ca. € 26 Millionen. Damit wächst es um ca. 10 % gegenüber dem Vorjahr.

Ein wesentlicher Anteil der zusätzlichen Mittel soll helfen, prekäres Arbeiten in der Kunst- und Kulturlandschaft Wiens zu vermeiden.

Der Theaterbereich wird um ca. € 4.2 Mio. angehoben, dies bedeutet eine Verbesserung um ca. 6 % gegenüber dem Vorjahr.

- Ca. € 2.2 Mio. gehen an die kommunalen Bühnen, die Mittelbühnen, die privaten Bühnen und werden für eine Erhöhung der Konzeptförderungen sowie für Projekt- und Jahresförderungen eingesetzt.
- € 2 Mio. erhält das Volkstheater

Allein die Projekt- und Jahresförderungen wurden von € 2.6 Mio. auf € 3.0 Mio. erhöht und wurden somit im Vergleich deutlich verstärkt.

Über die IG Freie Theater und die Wiener Perspektive wird mit den Künstler_innen eine Honoraruntergrenze für freischaffende Künstler_innen besprochen (bei Förderungen durch die Stadt Wien), welche dann als Empfehlung für zukünftige Einreichungen auf die Websites der Kulturabteilung und der IG übernommen wird. Der Prozess der Ausarbeitung startet jetzt und wird mit Vertreter_innen der Szene direkt geführt; Anwendung finden soll die Honoraruntergrenze zum nächsten Einreichtermin am 15.2.2020.

Die Budgetverbesserungen der Häuser, die mit der Freien Szene kooperieren oder koproduzieren, sollen den Künstler_innen zu Gute kommen, um diese gerechter bzw. überhaupt zu bezahlen und wirkliche Koproduktionen zu ermöglichen. Auch hier gibt es aktuell Gespräche bzgl. eines Mindesthonorars für Künstler_innen. Dort, wo es notwendig wird, werden auch Gehälter bzw. Personalkosten der Häuser angehoben. Die konkreten Umsetzungen werden derzeit von den Häusern und in Absprache mit der Stadt Wien erarbeitet.

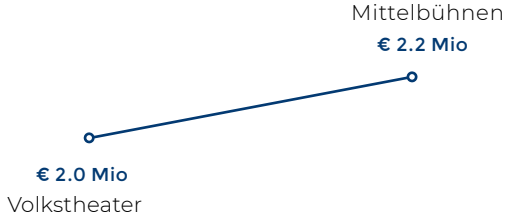
Zusätzlich ist für 2020 ein Infrastrukturtopf in Höhe von ca. € 2 Mio. geplant, der kleineren Institutionen und Veranstaltungsräumen, aber auch Probenorten die Möglichkeit gibt, durch eine einmalige Leistung ihr technisches Equipment bzw. die Ausstattung zu erneuern.

Des Weiteren werden die Bezirksinitiativen Stadtlabore und Shift erheblich ausgebaut (insgesamt stehen hier € 3 Mio. zur Verfügung). Dies bedeutet für die Künstler_innen der Freien Szene zusätzliche Arbeits- und Auftragsfelder, welche außerdem neue Arbeitsformate ermöglichen.

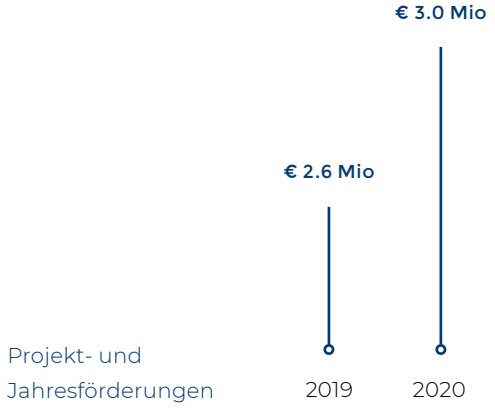
Genreübergreifend ist ein Programm für Exzellenz-Stipendien in Planung, welches v. a. auch der freien Kunstszene als neues Fördertool zur Verfügung stehen wird.

Neu und auch für die freischaffenden Künstler_innen interessant: KulturKatapult, ein Förderprogramm dotiert mit € 800.000, mit welchem kulturelle Vermittlungsprojekte für Jugendliche gefördert werden. Details haben wir auf unserer Website.

Weitere und aktuelle Informationen immer auf *freietheater.at* bzw. im Newsletter.



Theaterförderungen



Projekt- und Jahresförderungen

Die Erweiterung des Horizonts

30 Jahre Compagnie Willi Dorner

30 Jahre Cie. Willi Dorner, 60. Geburtstag von Willi Dorner: Zwei Jubiläen eines der bedeutendsten Choreografen der österreichischen Tanzszene sind 2019 zu würdigen. Wobei Österreich hier nur das Geburtsland Willi Dorners bezeichnet; reichen doch seine Choreografien und Projekte weit über die Grenzen hinaus und waren auf allen Kontinenten zu sehen. Mit neuen Formaten hat er die Einschränkung von Bühnenräumen überwunden, in offenen Räumen zigtausend Zuschauerinnen und Zuschauer erreicht. Hierzulande zu wenig bemerkt, ist Dorner zu einem der meist beachteten österreichischen Künstler_innen im Ausland geworden. Doch er ist nicht der sprichwörtliche Prophet, der im eigenen Land nichts gilt. Groß ist sein Ansehen in Fachkreisen, wie auch das Publikum starkes Interesse an den Aufführungen zeigt.

Zum Tanz ist Willi Dorner über einen Lehrer in der Mittelschule in seiner Heimatstadt Baden gekommen, der eigentlich ein bildender Künstler war. Ab 1985 tanzte er in österreichischen Ensembles, 1990 bei Nina Martin in New York und 1991/92 in der Cie. IDA von Mark Tompkins in Paris. Zu dieser Zeit begann er auch selbst zu choreografieren und absolvierte eine mehrjährige Ausbildung für Tanzpädagogik und in Alexander-Technik. Noch vor der Gründung einer eigenen Compagnie entstanden 1990 *Fremdling(in)*, 1992 *und jetzt* sowie 1993 *Treid*.

Ein Schlüsselwerk wurde 1997 das Duett *intertwining*. Dorner tanzte mit Chris Haring und gestaltete ein spannendes Aufeinandertreffen zweier Körper. Kurze Zeit später beendete er jedoch seine Karriere als Tänzer ziemlich abrupt, um sich fortan auf das Choreografieren konzentrieren zu können. Konsequenterweise folgte 1999 die Gründung der Cie. Willi Dorner. *mazy* war die erste Arbeit, die im Rahmen von ImPulsTanz uraufgeführt und ein Jahr später mit dem Österreichischen Tanzproduktionspreis im Festspielhaus St. Pölten prämiert wurde. Eine erste Auszeichnung, der später weitere folgten. Seit damals fließt Maurice Merleau-Pontys „Phänomenologie der Wahrnehmung" in Dorners Stücke ein. Im folgenden *back to return* (2000) wurden die Körper gleichsam auseinandergenommen, dekonstruiert, wieder zusammengesetzt. Dorner versteht es dabei, den Zuschauerinnen und Zuschauern Philosophie im Tanz zu erklären: „Der Mensch handelt und kann sich dabei zusehen oder sich selbst von innen erleben, Philosophen haben das als die exzentrische Positionalität bezeichnet, oder anders gesagt, der Mensch ist zugleich Subjekt und Objekt seiner selbst. Das hat Auswirkungen wiederum auf mein Handeln und Wahrnehmen."

Gewohnheiten brechen
und mehr Freiheit fordern

Willi Dorner © *Lisa Rastl*

Dem Phänomen der Wahrnehmung gilt die volle Aufmerksamkeit Dorners über mehrere Jahre. Dieses Interesse wird in interdisziplinärer Zusammenarbeit mit Vertreterinnen und Vertretern unterschiedlicher Kunstsparten, aber auch der Wissenschaft, verfolgt. Ein Austausch findet auf vielen Ebenen mit Film, Video, bildender Kunst, Philosophie, Soziologie, auch Architektur und Medienwissenschaften statt, wobei Film und bildende Kunst den größten Einfluss haben. Schnell verließ er damit den Bühnenraum, obwohl er zunächst nur indoor gewirkt hatte. 2004 entstand das Projekt *Hängende Gärten* bei ImPulsTanz in einem neu errichteten Wohnbau. Der Schritt, in den Außenraum zu gehen, war auch geleitet von dem Interesse, in Räumen abseits der Bühne zu arbeiten. Räumlichkeit als einer der drei Schwerpunkte in der Phänomenologie neben Wahrnehmung und Leiblichkeit wurde zum neuen Thema in seiner Arbeit. Eine Sonderstellung nimmt *N.N. – Hanna Berger* ein, das 2006 auf Anregung der Tanzhistorikerin Andrea Amort im Festspielhaus St. Pölten uraufgeführt wurde. Dorner begegnete darin der Mittsiebzigerin Ottilie Mitterhuber, die mit der 1962 verstorbenen Wiener Tänzerin und Choreografin Hanna Berger gearbeitet hatte. Es entstand weit mehr als an sich schon verdienstvolle Rekonstruktionen. Dorner ging es vor allem um die Präsenz Mitterhubers und ihre Erinnerungen, die er in einen leeren Raum stellte.

Die meisten Menschen erreicht die Cie. Willi Dorner jedoch mit Outdoor-Performances, in jüngerer Zeit auch mit Filmen und Ausstellungen. Neben jenem Publikum, das gezielt kommt, begegnen in den Performances auch zufällig vorbeikommende Passant_innen zeitgenössischem Tanz. 2007 begann die Trilogie über das Verhältnis von Körper und gebautem Raum. Auf *bodies in urban spaces* folgten 2010 *above under inbetween* und 2012 *fitting* als Stück über das Bauen, das Produzieren von Raum. Diese *bodies in urban spaces*-Trilogie eröffnet seit mehr als einem Jahrzehnt immer wieder neue Perspektiven auf Gegenden im öffentlichen Raum, der durch die Auseinandersetzung der Performer_innen völlig anders auszusehen vermag. Sie durchmessen dabei den Raum, machen aber auch die starre, unbewegliche Masse von Gebäuden erlebbar. Wie Klappmesser zwängen sie sich manchmal in Nischen, die zuvor niemandem aufgefallen sind. In meist bunter Kleidung sind sie Farbtupfer auf

monotonen Fassaden. Auch als oft von mehreren Menschen gebildete Körperskulpturen erregen sie Aufsehen. „Urbane funktionelle Strukturen werden durch die daraus resultierenden, limitierten Bewegungsmöglichkeiten und -gewohnheiten aufgezeigt“, beschreibt Dorner den Entstehungsprozess. Diese Arbeit berührte Menschen in zig Städten, von der Premiere in Paris über Stockholm, Berlin, London, Marseille, New York, Istanbul, Moskau, Yokohama, Dublin, Belgrad, Chicago, Sydney, São Paulo, Jerusalem, Santiago de Chile bis zuletzt in Graz und Shanghai. Eine hervorragende Dokumentation bildet hierzu der Bildband „Willi Dorner – bodies in urban spaces“ mit Fotografien von Lisa Rastl.

Ungewöhnlich sind auch Dorners Weiterarbeit und Entwicklung von *bodies in urban spaces: above under inbetween* wird sowohl im öffentlichen Raum als auch auf Bühnen gezeigt. Die Performer_innen treten in einen „skulpturalen Dialog“ mit Einrichtungsgegenständen einer Wohnung, der Komponist Bernhard Lang schuf die Musik dazu. 2018/19 entstand *it does matter where*, in dem die Cie. Willi Dorner noch weiter geht. Mit Stühlen werden Plätze im öffentlichen Raum besetzt – dabei kann schon mal der Verkehr zum Stillstand kommen. „Gewohnheiten brechen und mehr Freiheit fordern“ ist das Ziel der Performances, die bislang in Aarhus, auf der Bundesgartenschau Heilbronn und beim Europäischen Forum Alpbach zu sehen waren.

Neben tänzerischen Projekten arbeitet Willi Dorner seither aber auch fotografisch und filmisch: „Über die Vertiefung und über die Ausarbeitung – diese Phase hat ungefähr drei Jahre gedauert – ist immer mehr eine Hinwendung zu visuellen Medien passiert und damit auch ein Denken in Bildern. Da hat sich quasi ein zweites künstlerisches Ich entwickelt“.

Die filmischen Arbeiten touren seither auf vielen Experimental- und Architekturfilmfestivals und der letzte Film erhielt darüber hinaus Auszeichnungen. *everyone* war zudem auf ARTE zu sehen, während *bodytrail* von europäischen Fernsehsendern gekauft wurde. Dass auch die Fotos aus verschiedenen Projekten weltweit ausgestellt werden, ist für Dorner „ein weiterer Kollateraleffekt“. Allein dieses Jahr waren sie in Santiago de Chile beim MIL-Festival zu sehen, weiters in Wien in der BildrechtGalerie, bei der Art Basel-Woche in Hongkong und im City Centre London.

Fotos links:
Bodies in urban spaces, NYC 2010
Fotos rechts:
Living room, London

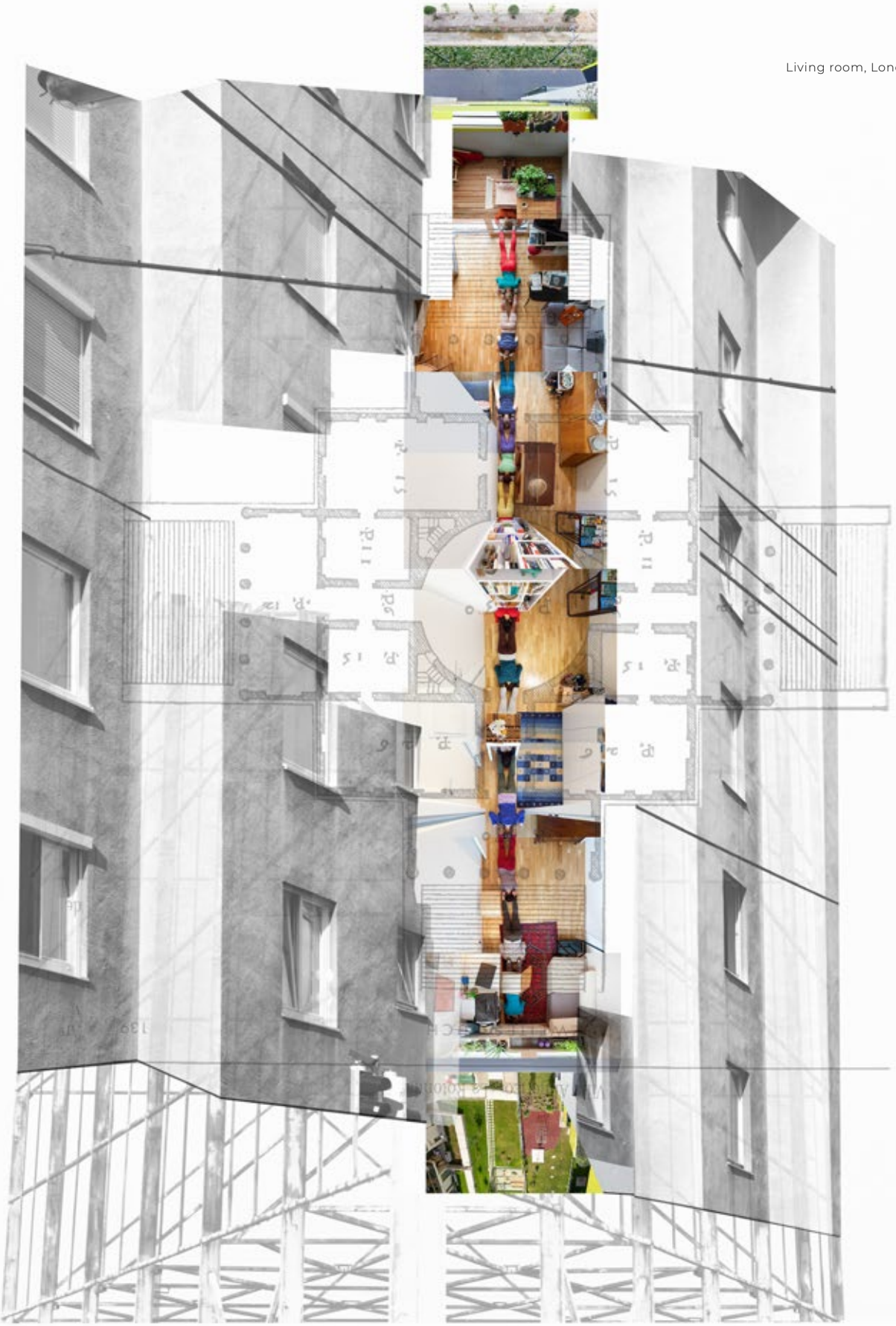
Every-one, London

Doch Willi Dorners Arbeit wird verstärkt auch von der bildenden Kunst wahrgenommen und findet Niederschlag in Kunstmagazinen. Dies führt wiederum zu Einladungen von Museen und zu Messen wie der Art Basel. Er wird zu Vorträgen an Architekturhochschulen und Kunstuniversitäten eingeladen, darunter so renommierte wie die Hochschule für Architektur in Paris oder vom Dachverband der Architekten in Deutschland. „Selbst Life-Style-Magazine haben meine Arbeit entdeckt, nicht zuletzt Modeschöpfer und Designer", stellt Willi Dorner erstaunt fest. Der Pariser Modeschöpfer Simon Jacquemus hat sich von seinen Fotos für eine Kollektion und Ausstellung inspirieren lassen und für Moncler hat Dorner eine Fotostrecke gestaltet, mit der die Fashion Week in Mailand eröffnet wurde. Mit Hermès Paris gibt es zudem eine regelmäßige Zusammenarbeit: „Es gibt eine andere Seite in meiner Arbeit, die sich entwickelt hat, und die ist so als der ‚andere' Willi Dorner zu sehen, abseits und neben den Compagniearbeiten". Über die internationale Berühmtheit in künstlerischen Bereichen außerhalb des Tanzes äußert sich Dorner dabei immer freudig: „Ich muss sagen, dass ich das sehr genieße. Es macht Spaß als Künstler in so vielen verschiedenen Bereichen mitzuwirken." Eines ist Willi Dorner und seiner Compagnie damit in den ersten drei Jahrzehnten ihres Bestehens mit Sicherheit nicht passiert: Künstlerischer Stillstand.

Silvia Kargl

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin des Historischen Archivs der Wiener Philharmoniker. Sie studierte Theaterwissenschaften, Geschichte und Anglistik in Wien und Hamburg. Freiberufliche Tätigkeit für den Alexander-Zemlinsky-Fonds bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien sowie als Tanzkritikerin.

Intertwining © *Lisa Rastl*



Living room, London

15 Jahre
Dschungel Wien

Dschungel Wien wird 15 Jahre alt. Und die IGFT gratuliert!
Anlässlich des Jubiläums haben wir der Künstlerin Steffi Jöris, der derzeitigen künstlerischen Leiterin und Geschäftsführerin Corinne Eckenstein und dem ersten Direktor und Initiator des Hauses Stephan Rabl jeweils drei Fragen gestellt.

Steffi Jöris

Choreographin beim Verein KÖRPERVERSTAND. Hatte 2013 ein Engagement als Tänzerin für drei Saisonen am DSCHUNGEL WIEN u.a. mit dem Stück „Ich gegen mich". 2015 gründete sie gemeinsam mit Anna-Luise Braune den Verein KÖRPERVERSTAND. TANZTHEATER WIEN. Seit 2016 verwirklichte der Verein gemeinsam mit dem DSCHUNGEL WIEN drei Projekte, u.a. in der Spielzeit 2019/20 die Produktion „NoExcuse!".

Du machst Kinder- und Jugend-Tanztheater. Warum? Was interessiert Dich genau am Tanz für Kinder, Jugendliche und junge Erwachsene?

Es gibt Themen, vor allem Jugendliche betreffend, die besprochen werden sollten und auf die Bühne gehören. Es gibt vor allem zwischen den Generationen oft Tabuthemen, oder es fehlt die Verbindung, weil die jungen Generationen mit Themen konfrontiert sind, mit denen sich die Elterngeneration nicht befasst. Zudem möchten wir dem Theater das Elitäre nehmen und alle Jugendlichen ansprechen und Ihnen einen Zugang zu Theater und Tanz bieten. Die Altersgruppe ab 13 Jahren ist diesbezüglich eine Herausforderung, die wir gerne annehmen. Wir wollen einen Weg finden, Tanz und Theater miteinander zu verbinden. Dabei arbeiten wir mit Bildern, die Raum für Interpretation zulassen und gleichzeitig eine klare bis brachiale Sprache finden. Wir genießen und nutzen diese Freiheit, die Kunst uns bietet, Themen für Jugendliche zu behandeln und zu enttabuisieren. Als Choreographin für Jugendtheater finde ich es vor allem wichtig, das junge Publikum nicht zu unterschätzen und sie nicht zu behandeln, als müsse man ihnen alles schon aufbereiten. Kinder und Jugendliche sind dabei aber nicht unkritisch – sie sind in Ihrer Wahrnehmung fantasievoll, aber auch radikal: Sie spüren sofort, wenn etwas nicht authentisch ist. Genau diese Authentizität ist uns wichtig auf der Bühne. Alles, was ich choreografisch umsetze, soll echt und ehrlich sein – dabei interessiert es mich, mich der kritischen Auseinandersetzung mit Kindern und Jugendlichen zu stellen und daran zu wachsen.

Du kommst aus Holland und tourst viel international. Auch Eure Kompanie KÖRPERVERSTAND ist sehr international besetzt. Hast Du Erfahrungen mit gut funktionierenden Modellen oder Maßnahmen in anderen Ländern, die es in Österreich nicht gibt?

Ja, in Holland und Belgien gibt es viel mehr Erfahrungen in diesem Bereich. Grundsätzlich sind die Gehälter in den Niederlanden und Belgien für Künstler_innen höher als in Österreich. Man wird dort jedes Jahr finanziell heraufgestuft. Ich finde das gut, weil es uns Künstler_innen gegenüber Respekt zeigt, und wir für unsere Passion gerecht bezahlt werden. Außerdem gab es in Holland und Belgien Produktionshäuser, die einem als Künstler_innen die Möglichkeit gegeben haben, eigene Produktionen zu verwirklichen und zu touren. Der Markt in Belgien und Holland war für Künstler_innen generell einfacher und hat mehr geboten. Seit einigen Jahren gibt es diese Art der staatlichen Förderung leider nicht mehr, aber es war - meiner Meinung nach - ein Erfolgsrezept. In Belgien gibt es aber noch finanzielle Unterstützung für erfahrene Künstler_innen, wenn diese arbeitslos sind (der sogenannte „artiest status") In Holland gab es ein ähnliches Konzept, das WWik, das nach ähnlichem Prinzip aufgebaut war - leider wurde auch das 2012 abgeschafft.

Welcher Stellenwert hat der DSCHUNGEL WIEN für die Freie Szene in Österreich – als Institution? Was erwartet ihr als Künstler_innen von einem solchen Haus auch in Zukunft?

DSCHUNGEL WIEN ist meines Wissens das einzige Kinder- und Jugendtheater in Wien bzw. Österreich, an dem Freie Gruppen eine Chance haben zu spielen, von der Premiere bis zur Wiederaufnahme. Viele andere Möglichkeiten, außer Festivals, gibt es für uns nicht. Dschungel Wien hat uns von Beginn an unterstützt und wir konnten seit unserer ersten Produktion dort spielen. Wir brauchen ein offenes (Theater-) Haus, das sich den momentanen Gegebenheiten der Szene anpasst, sich künstlerisch weiterentwickelt, sich gesellschaftlich engagiert und uns als Freie Szene die Möglichkeiten gibt, Produktionen auf die Bühne zu bringen. Wir sind sehr froh, dass wir beim Dschungel ein zu Hause gefunden haben. Wenn wir noch einen Wunsch frei hätten, dann würden wir uns zudem ein internationales Tanzfestival für junges Publikum in Wien wünschen, vor allem für den Austausch mit internationalen Künstler_innen und der internationalen Szene.

Corinne Eckenstein

Regisseurin, Choreografin, Autorin und Schauspielerin. Gründerin von Theater Foxfire. Seit 2016 künstlerische Leiterin des DSCHUNGEL WIEN.

Warum brauchen junge Menschen Tanz/Theater/Performance?
Kunst ist die geistige und emotionale Nahrung, die Kinder und Jugendliche für ihre Entwicklung brauchen. Kinder brauchen Inspiration und Freiräume mehr als alles andere und sie brauchen ein offenes Weltbild, nicht vorgefertigte Abziehbilder. Theater, Tanz und Performance können Mut machen, ihre Neugierde wecken und so das eigene Denken in Bewegung bringen.

Dschungel Wien ist ein Kooperationshaus, d.h. viele Stücke werden von den Kompanien und Künstler_innen selbst entwickelt. Was gefällt Dir an der Arbeit der Künstler_innen besonders bzw. was fällt Dir auf?
Obwohl viele Stücke – etwa im Tanz – sehr abstrakt sind, spürt das Publikum, dass es gemeint ist. Es ist vom performativen Zugang zwar überrascht, aber gleichzeitig sehr empfänglich dafür. Und genau das öffnet Hirn und Herz. Das gefällt mir und ich schätze das Anliegen der Künstler_innen, mit dem Publikum auf Augenhöhe zu kommunizieren.

Was sind die größten Herausforderungen, die sich stellen, wenn man für junges Publikum spielt?
Es geht einerseits um das Nachempfinden – wo hol ich sie ab – und andererseits darum, sie herauszufordern und ihre zum Teil vorgefertigten Bilder in Frage zu stellen. Kinder und Jugendliche sind oft schon sehr früh mit Unmengen an Informationen konfrontiert und überflutet, daher ist es wichtig, hier eine andere Sichtweise aufzuzeigen.

Ich finde es aber auch wichtig, Kindern und Jugendlichen etwas zuzumuten. Gerade bei Themen, die gesellschaftlich eher kontrovers verhandelt werden – wie Religion, Feminismus, Sexualität, Diversität –, sehe ich unsere Aufgabe als Künstler_innen darin, ihnen offen und mit der nötigen Sensibilität zu begegnen, aber auch sie mit Bildern zum Denken anzuregen und Empathie zu fördern.

„Kunst für Kinder und Jugendliche muss denselben Qualitätsanspruch haben wie Kunst für Erwachsene. Kinder sind nicht nur das Kunstpublikum von morgen, sondern vor allem von heute“

Andreas Mailath-Pokorny (vormaliger Kulturstadtrat)

Stephan Rabl

Gab 2003 den Anstoß für die Gründung des DSCHUNGEL WIEN und war von 2004 bis 2016 dessen künstlerischer Leiter und Direktor.

Wie kam es zur Gründung des Dschungel? Was war die Motivation dahinter?

Der DSCHUNGEL WIEN hatte im Prinzip die gleiche Entstehungsgeschichte wie das Tanzquartier Wien!
Gegen 1989 bildete sich die AG Kindertheater, die 3 wichtige Forderungen stellte: „Raus aus der MA 13 und hinein in die MA 7, also eine entsprechende Zugehörigkeit zu Kunst- und Kulturagenden", weiters in der Kulturabteilung der Stadt Wien einen eigenen „Kinder- & Jugendtheaterfachbeirat" der nach qualitativen Kriterien die Förderungen definiert, und eben ein „Kindertheaterhaus".

Die Motivation war sehr klar, konnte man doch in Wien damals in keinem Theater als freie Gruppe produzieren, spielen und Wiederaufnahmen machen. Erst am Anfang der 90er kam die Szene langsam aus den Turnsälen, dem Haus der Begegnungen, den Kaberettbühnen heraus. Sehr wenige hatten Möglichkeiten im dietheater (jetzt Brut) zu spielen, doch es war nirgendswo ein Austausch, eine Weiterentwicklung möglich. Es gab auch kein Theaterzentrum, wo sich neue Stile, Formate, Inhalte entwickeln konnten, wo die Medien wussten, welche Premieren stattfinden, wo man neue Publikumsschichten aufbauen konnte. Ebenso gab es keine Austauschmöglichkeit mit der österreichischen oder internationalen Szene, sowie kein Zentrum für die laufende Begegnung mit dem Zielpublikum.

Das DSCHUNGEL WIEN ist ein Theaterhaus für Kinder, Jugendliche und junge Erwachsene mit sehr großer Bedeutung für die Freie Szene – was bedeutet dies in architektonischer und organisatorischer Hinsicht?

Die architektonische Herausforderung war sehr groß, gab es doch am Anfang keine Proben- oder Studiomöglichkeiten. Dies konnte ich erst ab 2011 umsetzen, als Puls TV das Museumsquartier verließ, und 3 neue Studioräume für Proben, Ateliers, Workshops, vielschichtige Kulturvermittlungsformate, und auch eine dritte Bühne entstehen konnte. Leider sind nach wie vor keine Lager oder Werkstätten im Haus gegeben, wodurch Produktionsabläufe eingeschränkt sind. Ganz entscheidend war meine Entscheidung am Beginn 2003 ein eigenes Cafe / Bar im Foyer zu errichten, um ein Kommunikationszentrum für Künstler_innen, für das Publikum und zwischen Publikum und Künstler_innen entstehen zu lassen. Dies förderte den täglichen Austausch, die Vermittlung enorm.

Organisatorisch war natürlich die Aufgabe ein vielschichtiges Mehrspartenhaus zu etablieren eine der speziellsten Herausforderungen. Der DSCHUNGEL WIEN war ein Haus für Sprechtheater/Schauspiel, für Tanztheater/Performance, für Musiktheater/Oper und für Objekt-Puppentheater. Weiters wurde er ein Haus für vier Publikumsschichten, also den 2- bis 6-, 7- bis 10-, 11- bis 14-Jährigen und den jungen Menschen ab 15 Jahren. Daneben gab es Vermittlungsarbeiten für pädagogische Einrichtungen, öffentliches Publikum, wie Familien, Jugendliche, Studierende und „Szene- oder Fachpublikum". Die vielen Produktionen kamen aus der freien Szene, aus dem Haus, es gab eine Vielzahl an Koproduktionen und Kooperationen zwischen der Szene, national oder international gestaltet, sowie Wiederaufnahmen, Gastspiele aus dem In- und Ausland und Festivalformate. Dies alles neben der intensiven Arbeit von theaterpädagogischen Formaten und Theater-Tanz-Objekttheaterateliers oder Spielclubs für alle Altersgruppen. Ein derartiges Haus kannte man weder in Österreich noch in dieser Vielschichtigkeit generell im Genre der internationalen darstellenden Kunst. Dies erforderte ein enormes Engagement des Teams, die Bereitschaft ständiger Offenheit und Weiterentwicklung, sowie die Lust und Leidenschaft neue Künstler_innen, Ideen, Formate, Ansätze und Partner_innen zu finden. Die Kommunikation stand dabei im Zentrum der täglichen Arbeit. Jedes Teammitglied war im laufenden Kontakt mit einer Vielzahl an KünstlerInnen, Partner_innen und Projektverantwortlichen. Dabei gab es auch ständig neue Begegnungen, da in der „Nachwuchs- und Weiterbildungsarbeit an freien Künstler_innen" enorm viele Projekte ansetzten. Ob „schreibzeit", Dschungel Akademie, Jungwild, Macht/Schule/Theater, Fresh Tracks Europe, etc...

Ebenso war es eine wirtschaftliche Konfrontation, konnte es doch erreicht werden an die 40 % des Budgets außerhalb der Subvention der Stadt Wien aufzutreiben. Die Abwicklung von über 1000 Veranstaltungen und der Betreuung von an die 80.000 Besucher_innen war ebenso eine Meisterleistung des gesamten Teams.

Was war Deine wichtigste Erfahrung in Deiner Zeit als Direktor?

Wie wichtig es ist, sich ständig weiterzuentwickeln, in und mit einem guten Team arbeiten zu können, offen für Veränderungen zu bleiben, und sich auch laufend selbst zu hinterfragen.

Nie ankommen

30 Jahre aktionstheater

Das aktionstheater ensemble zählt wohl zu den aufregendsten Theatergruppen im deutschsprachigen Raum. Hinter dem Erfolg steckt konsequente Knochenarbeit ohne Wenn und Aber auf und hinter der Bühne. Geleitet wird diese Arbeit von Regisseur Martin Gruber und Dramaturg Martin Ojster. Selbst nach 30 Jahren hat sich bei den beiden keine Routine eingestellt. Im Gegenteil: Bei jedem neuen Stück fängt das Team bei Null an – ohne Rezept, ohne Kompromiss.

Martin Gruber © *Apollonia Bitzan*

Nie haben sich Gruber und Ojster an ein Haus gebunden. Wohl auch deshalb konnten sie einer Radikalität frönen, die kein Spiel im herkömmlichen Sinn, sondern Echtes auf die Bühne bringt: nicht schrill, sondern lebendig, nicht laut, sondern eindringlich, nicht anbiedernd, sondern berührend. Nach wie vor haben Abende mit dem aktionstheater ensemble fast schon ein Alleinstellungsmerkmal in der Theaterlandschaft: Es passiert etwas – mit dem eigenen Ich. Umso unverständlicher war es, dass das aktionstheater bis vor wenigen Jahren immer noch als eine Art Geheimtipp gehandelt wurde. Immerhin wartete die Kompagnie jährlich mit zwei Neuproduktionen auf, spielte in Vorarlberg und Wien und eroberte das Publikum jedes Mal aufs Neue. Der Nestroy-Preis, für den das aktionstheater 2015 nominiert wurde und den es ein Jahr später dann tatsächlich einheimste, hat hier sicherlich dazu beigetragen, den Aufmerksamkeitsfokus im österreichischen Theaterbetrieb etwas stärker in Richtung der freien Gruppe zu lenken. Dennoch: Nicht nur Thomas Rothschild von nachtkritik.de fragt sich, warum das aktionstheater nicht schon längst so berühmt ist wie She She Pop oder Rimini Protokoll und ein fester Bestandteil der wirklich großen Festivals der Szene ist. Dabei könnte diese Szene noch weit mehr Theatergruppen wie jene von Martin Gruber brauchen.

Es ist jedenfalls erstaunlich, was auf den meisten Bühnen des deutschsprachigen Theaters passiert. Die Freiheit des Kulturbetriebes, sich gesellschaftspolitisch zu äußern, wird oft in einem seltsam unfreien, formal abgesteckten Rahmen gezwängt und dünstet dort ihr Potenzial zur Erregung aus. Das spiegelt sich sowohl in den Spielplänen der großen Häuser als auch in den Programmen jener Theaterfestivals, deren Wesen ursprünglich von Irritation, von der Suche nach wirklich Spannendem, vom selbstverständlichem Umgang mit starken Statements geprägt war. Während die aufgeführten Stücke auf Premierenfeiern bei einem Glas Sekt mit dem Gütesiegel „absolut zeitgemäß“ versehen werden, geht das Publikum meist genauso nach Hause, wie es gekommen ist und fragt sich: Was hat das eigentlich mit mir zu tun? Ob in Hamburg, Zürich oder Wien: Niemand rechnet damit, an einem Theaterabend für einen Augenblick ins Wanken zu geraten oder von einem poetischen Bild noch Tage nach der Aufführung begleitet zu werden.

Die gute Nachricht: Es geht eben auch anders. 30 Jahre lang macht sich Regisseur Martin Gruber bereits Gedanken darüber, was es bedeutet, Schauspieler_innen nicht mehr als bloße Erfüllungsgehilfen eines vorgegebenen Texts anzustellen, sondern durch sie an Wahrheiten heranzuführen. An ästhetisch Zwingendes, das sich aus dem Inhalt der Stücke ergibt und nicht von außen in die Inszenierung gepflanzt wird, um zum Ornament zu verkommen. Das Ergebnis dieser Bemühungen ist Theater auf der Höhe der Zeit mit größtmöglicher evokativer Tauglichkeit. Gruber lässt sich in seiner Arbeit nicht von der eitlen Überzeugung leiten, das einzig Richtige zu präsentieren, sondern gibt dem Publikum Raum, durch die Geschichte auf der Bühne an die eigene heranzukommen. Ob es da nun um Angst, Prekariat, Terrorismus,

Die wunderbare Zerstörung des Mannes © *Stefan Hauer*

Flüchtlingshilfe und deren Verweigerung oder um Rechtsruck geht. Plötzlich verläuft vor der Bühne keine Grenze mehr, hinter der man in Sicherheit abwartet, bis es Zeit für den oft herbeigesehnten Schlussapplaus ist. Plötzlich hört man zu, weil hier nicht mehr gespielt wird, weil das alles auch mit der eigenen Biografie zu tun hat.

Fragt sich nur, wie macht Martin Gruber das? Die Antwort hat wohl auch mit dem Begriff des Forschens zu tun. Und mit Ehrlichkeit. Schon immer hat sich Martin Gruber der Wahrnehmung verschrieben. Der Wahrnehmung jener Stimmungen, die in unserem Leben gerade mitschwingen, uns beeinflussen, die wir verdrängen wollen oder denen wir uns uneingeschränkt verschrieben haben. Das Theater als Seismograph der Gesellschaft - schon oft fand diese Begriffsklammer Eingang in diverse Theaterkritiken. Beim aktionstheater ist sie wirklich angebracht. Danach gefragt, wie Gruber immer genau jene Themen ausfindig macht, die gerade relevant zu werden scheinen, gibt er eine einfache Antwort: "Ich sehe mich eben um." Grubers Interesse gilt menschlichen Grundkonflikten, den gesellschaftspolitisch relevanten Entwicklungen, und er verzichtet wohltuenderweise auf den moralischen Zeigefinger genauso wie auf plattes Abbildungs- und Schablonentheater, das Schauspieler_innen als Terrorist_innen auf die Bühne schickt, als Flüchtlinge oder verirrte Politiker_innen. Auch angeklagt wird bei Gruber nicht. Zu erzählen, wie schrecklich die Welt ist - dafür müssten wir alle nicht ins Theater gehen, meint er. Stattdessen fragt er, was all diese Themen und Konflikte mit uns anstellen. Wie sie uns erschüttern, verbiegen, verängstigen. Im besten Falle stellt sich beim Publikum ein Prozess der Erkenntnis ein. Zu erkennen gibt es dabei das eigene Ich und vielleicht sogar noch ein Stück weit das Gegenüber. Aus diesem Anspruch heraus erklärt sich auch die Arbeitsweise des aktionstheaters. Wurden in den früheren Jahren noch Klassiker zertrümmert, und arbeitete man später mit Textflächen von Autoren wie Wolfgang Mörth oder Claudia Tondl, entstehen die Stücke der jüngsten Vergangenheit nun aus dem Ensemble selbst. Mittlerweile wurde die Grubersche Stückentwicklung oft kopiert - mit unterschiedlichen Ergebnissen. Beim aktionstheater jedenfalls steht am Ende immer ein Theaterabend, der unbarmherzig ehrlich und unglaublich schnell von einer scheinbaren Banalität zu einer unmittelbaren Freilegung von Urmenschlichen führen kann. Inhaltliche Verdichtung und absurde Zuspitzung werden von einer sinnlichen Ebene getragen, die Andockstellen abseits der intellektuellen Erfassung bietet. Und das Beste daran: Es ist unterhaltsam!

Angelika Drnek

Angelika Drnek studierte Germanistik mit Russisch und Jus, führte vier Jahre lang das Kulturressort der Neuen Vorarlberger Tageszeitung, seit 2016 Redakteurin bei der Kronenzeitung Vorarlberg, Publikationen in „Neuer Zürcher Zeitung", „Die Welt" und anderen Medien.

Immersion 6 © *Apollonia Bitzan*

Mehr als Humtata

40 Jahre Tanz und Performance im klagenfurter ensemble

Jubiläen bieten sich an, innezuhalten und eine Gesamtschau vorzunehmen. So auch das 40-jährige Bestehen des klagenfurter ensembles (ke). In diesem Artikel wird eine Kontextualisierung der Tanz- und Performanceentwicklung im ke seit 1979 versucht. Spiegeln die Aufführungen eine österreichweite Entwicklung wieder oder agiert Klagenfurt abgeschieden von österreichweiten und internationalen Geschehnissen?

Nun, begonnen hat alles ohne Tanz und Performance. Das 1978 gegründete klagenfurter ensemble verschreibt sich dem avantgardistischen Sprechtheater. 1987 übernimmt Gerhard Lehner die Leitung. Lehner, Betriebswirt und Schauspieler, bringt eine Offenheit für den professionellen Bühnentanz mit. 1974 begeistert ihn eine Aufführung der US-amerikanischen Ikone des Postmodern Dance Merce Cunningham an der Technischen Universität in Wien. Als das ke im Jahr 1994 die erste feste Spielstätte im Schütte-Lihotzky-Haus erhält, beginnt Gerhard Lehner, Gastspiele einzuladen.

Die russische Kompanie Abramow tanzt an

Am 11.2.1995 geht mit „Zwischenstation" der russischen Kompanie Abramow das erste zeitgenössische Tanzgastspiel als Kooperation zwischen Kulturamt Klagenfurt und dem ke über die Bühne. Das Kulturamt ist nach dem Ende des stadteigenen Festivals „Woche der Begegnung" froh über diese neue, vergleichsweise kostengünstige Präsentation von Tanz. Laut Udo Leitner, damals Geschäftsführer, war „das Publikum im komplett überbuchten Theater begeistert". Andrea Hein resümiert dazu in der Kärntner Krone: „Was (...) auf die Bühne kommt, ist Improvisationspantomime bis zur Ekstase, zeitlupenhafte Bewegungsabläufe und ins unerträglich gesteigerte Wiederholungen, die mit sparsamer, doch effektvoller akustischer Untermalung in dynamische Bilder explodierender Gefühle münden."

Die Stadt lässt einen für Tanz geeigneten Holzboden in das Haus einziehen. Obwohl das Kulturamt sich als Veranstalter zurückzieht, beherbergt das ke zwischen 1995 und 2003 über 40 (!) nationale und internationale Tanzgastspiele.

Staudinger-Crisafulli-Eigenmarke

Parallel zu den Tanzgastspielen etabliert sich über die Kooperation zwischen dem ke, dem Autor Andreas Staudinger sowie dem römischen Szenografen Fabrizio Crisafulli und seiner Kompanie Il Pudore Bene in Vista eine charakteristische ke-Eigenmarke. Von 1997 bis 2007 realisieren Staudinger und Crisafulli fünf Produktionen, deren Ästhetik im Sinne des Gesamtkunstwerks Körper, Bewegung, Klang, Licht und Raum gleichberechtigt auf die Bühne stellt. Das ke labelt diese Produktionen seinem Selbstverständnis entsprechend als Experimentelles Theater, wodurch der tänzerisch-performative Anteil unterbelichtet bleibt.

Fabrizio Crisafulli und Andreas Staudinger SEEfs

©Fabrizio Crisafull

1994 – 1999: Die 1. Tanzwelle

Von 1994 bis 1999 kommt es zu zahlreichen Tanzaufführungen im ke, die ich salopp als 1. Tanzwelle bezeichne. Tanzschaffende mit Kärntenbezug wie Zdravko Haderlap, Alenka Hein, Bernadette Prix-Penasso, Marina Koraiman, Karin Steinbrugger und Ulla Schebrak drücken sich die Klinke in die Hand.

Berührend gestaltete sich dabei beispielsweise „Moving out in September" im Herbst 1995 mit Alenka Hein, Andrea Bold und Ina Rager über Facetten weiblichen Innenlebens. Besonders beeindruckt Ina Rager in schwarzem Krinolinenrock mit Schirmchen, die als verkrüppelte Zwergin während eines Spaziergangs im Mist einen roten Schuh findet, der sie einen Augenblick von ihrer Verbitterung ablenkt. Im Tagtraum kann sie sich plötzlich grazil bewegen und ihren Sehnsüchten Ausdruck verleihen.

Überregionale Bedeutung genießt das Stück von Zdravko Haderlap „Marička" aus dem Jahr 1992, welches 1995 im ke wieder aufgenommen wird. Der Kärntner Slowene Haderlap, der mit seinem provokanten Tanztheater Ikarus von 1990 bis 1998 Kärntner Tanzgeschichte schreibt, zeichnet darin die Zeit vom Ersten Weltkrieg bis in die Gegenwart anhand der Lebensgeschichte der Kärntner Magd Marička nach. Ursula Kneiss lobt anlässlich der Uraufführung im Standard: „Marička, die geistig beschränkte, aber schöne Magd, die im Stall leben musste, sexuell missbraucht und dann zwangssterilisiert wurde und deren missglückte Selbstmordversuche in der eigenen Verstümmelung endeten, steht als Mahnmal für die ausgenützten, ausgegrenzten Menschen, für Auflehnung und Unterordnung."

Fotos von links:
Ina Rager_Bella
©Dietmar Egle
Tanztheater Ikarus_Maricka
©Karlheinz Fessl
(Gastspielfassung_1995)
Ursula Schebrak-Carcich „Rosé“
©Peter Hotzy
Palindrome Press Return
©Bernd Telle

Im Gegensatz zu Haderlaps gesellschaftspolitischem Ansatz widmet sich Ursula Schebrak-Carcich in „Rosé – ein Tanzgedicht“ den lyrischen Seiten des Tanzes. Schebrak-Carcich versteht sich als Mittlerin von Seelenbewegungen, die aus dem Motiv der Rose entstehen. Serina Babka schreibt in der Kärntner Krone dazu: „Modernen Tanz sieht man in Klagenfurt selten und gar auf so kleinen Bühnen wie im „ke“-Theater. Kein Wunder, dass der Tanzpädagogin Ulla Schebrak die Publikumsherzen für ihr Tanzgedicht „Rosé“ zuflogen (...).“

Neben Kärntner Größen sind österreichische Choreograf_innen der 1. Generation des zeitgenössischen Tanzes, also der heute um die 60-Jährigen, im ke zu Gast. Mehrfach kommen die Salzburger Kompanien von Helene Weinzierl und von Editta Braun. Einmalig tanzt 2001 die damals gehypte und inzwischen aufgelöste Kompanie pilottanzt von Roderich Madl und Doris Ebner für das ke im Schloss Welzenegg. Ihr „Moving Gallery“ markiert historisch gesehen eine Wende von tanztheatraler zu performativ-zeitgenössischer Dynamik.

Der Wiener Georg Blaschke zählt übrigens mit fünf Gastspielen im Laufe von 14 Jahren zu den häufigsten Wiederkehrern. Dies ermöglicht dem Publikum, seine Entwicklung von biografisch-tanztheatralen Zugängen (Kafka, 1998) über digitale Auseinandersetzungen (space-dervish, 2002) bis zu abstrakten Arbeiten (figure 5, 2012) zu verfolgen.

Kontakte zum Alpen-Adria-Raum und darüber hinaus

Georg Blaschkes Frühwerk entstand in Kooperation mit der Kompanie „Atti Impuri“. Das ke arbeitet (Stichwort Eigenmarke) intensiv mit Fabrizio Crisafulli zusammen. Vor diesem Hintergrund erklären sich ganze zehn (!) Produktionen mit italienischem Anteil auf dem Spielplan. Im Gegensatz dazu erweist sich die Tanzszene aus dem benachbarten Slowenien auffallend unterrepräsentiert. So bleibt das Gastspiel „Telborg“ von Mateja Bučar im Jahr 1999 für 16 Jahre der einzige Tanzbeitrag aus diesem Nachbarland. Angesprochen auf diese Tatsache, erklärt Intendant Gerhard Lehner im Interview, ihm war es ein Anliegen, einheimische Produktionen in den Mittelpunkt zu stellen und „von 2004 bis 2010 konnten wir mangels Budget sowieso nichts machen.“ Doch dazu später.

Internationale Gastspiele über den Alpen-Adria-Raum hinaus sind in den 1990er Jahren rar. Am Puls der Zeit ist man jedoch mit „Press Return“ der deutsch-amerikanischen Palindrome Dance Company im Jahr 1998. Gemeinsam mit der inzwischen aufgelösten Kärntner Kulturinitiative ATTIK und dem Kulturamt Klagenfurt präsentiert das ke diese interaktive Performance. Über ein spezielles Computer-Kamera-System und über direkt am Körper befestigte Elektroden interagieren die Tänzerinnen und Tänzer mit der Musik, gesampelten Texten, Bühnenlicht und Bildprojektionen. Ein Cyber-Erlebnis der besonderen Art.

1999 – 2003: Fette Jahre / Festival „Zwanzig +“

Die meisten internationalen Tanzgastspiele finden zwischen 1999 und 2003 statt. Anlässlich des 20-jährigen Bestehens des ke installiert Gerhard Lehner mit Hilfe von Sonderzuwendungen der öffentlichen Hand das Sommer-Festival „Zwanzig +“ für Tanz, Theater und Avantgarde. Mit Ausnahme eines rhythmischen Konzertes von „Les Tambours de Brazza“ aus der Republik Kongo kommen alle Gäste von „Zwanzig +“ aus Europa, genauer gesagt aus Italien, Norwegen, Spanien, Slowenien und Ungarn. Die Einladungen der Künstlerinnen und Künstler folgen dabei keiner ästhetischen Systematik. Neben Schauspiel, Konzerten, Kabarett ist auch Ballett, Tanztheater, zeitgenössischer Tanz und Performance zu Gast.

Zu einem Höhepunkt von „Zwanzig +“ zählt „live“ der norwegischen Kompanie Wee des Italieners Francesco Scavetta im Jahr 2003. Scavetta interagiert darin dynamisch, präzise und humorvoll mit dem Live-Video an der Wand. Andrea Hein schreibt in der Kärntner Krone: „Das norwegisch-italienische Ensemble aus Oslo mixte „live“ mit Fantasie, Intelligenz und Humor einen erstklassigen, extravaganten Cocktail aus Körper und anderen Künsten.“

2003 – 2009 Dornröschenschlaf

2003 endet das Festival „Zwanzig +“ aufgrund von Sparmaßnahmen der öffentlichen Hand. Auch das seit 1995 bestehende Kinder- und Jugendtheaterfestival „allerhandundfuß“ und das junge „Mailüfterl“, ebenfalls für junges Publikum, müssen 2003 finanziell bedingt zusperren. Dadurch wird Tanzschaffenden wie Irène Borguet-Kalbusch (Compagnie Irène K. aus Belgien), Elisabeth Orlowsky (Compagnie Smafu), Bernadette Prix-Penasso (Tanztheater Stella Maris), Klaudia Reichenbacher (TanzTheater Graz), Karin Steinbrugger (Tanztheater Humunculus) und Aurelia Staub (Theatergruppe Konnex) eine wichtige Präsentationsplattform entzogen. Das Einstellen der Festivals schlägt eine tiefe Schneise in das Kulturangebot für junge Menschen. Eignen sich doch just die bilderreichen, nonverbalen Tanzstücke optimal, um sie für die darstellenden Künste zu begeistern.

Aufgrund weiterer finanzieller Abstriche durch die öffentliche Hand verliert das ke 2004 seine fixe Spielstätte im Schütte-Lihotzky-Haus. Von 2004 bis 2009 kann es kein einziges Tanzgastspiel beherbergen. In den Jahren der Wanderschaft stemmt man kaum die raren Eigenproduktionen.

2010 – 2015: Aufwind UND die Jungen kommen

Nach sechs dürren Jahren geht es ab 2010 wieder bergauf. Das ke zieht in die theaterHALLE11 ein. Die räumliche Sicherheit geht Hand in Hand mit einer Steigerung der Tanzgastspiele. Diese geben Einblick in eine inzwischen nachhaltig veränderte Tanzlandschaft. Neben bekannten Namen wie

Helene Weinzierl, Editta Braun und Georg Blaschke geben viele Newcomer_innen ihre Visitenkarte ab: Zum einen besuchen zwei neue Kärntner Player_innen das Haus: Das seit 2010 aktive CCB Center for Choreography Bleiberg/Pliberk ist zu Gast. Andrea K. Schlehwein, die sich ab 2008 in Millstatt ein Zuhause mit explizit zeitgenössischem Tanz aufbaut, zeigt in diesem Zeitraum sechs neue Arbeiten. Als „getanzte Assoziationen" beschreibe ich 2010 „Ariadnes Faden" in einer Rezension für die Kleine Zeitung. Und weiter: „In der für Schlehwein typischen artifiziellen Gesamtkunstwerk-Ästhetik aus Bühne, Sound, Text, Schreiben, Sprechen und Tanzen entsteht ein packender poetischer Abend über die Geburtswehen einer Idee."

Fotos von links:

Wee Company Francesco Scavetta live © *Alessandro Botticelli*

Andrea K. Schlehwein, Ariadnes Faden © *Guenter Jagoutz*

Eva und Eva „ICH SIND" © *Doris Salzmann*

OFFSPRING.production „Reality?" © *Nataša Sienčnik*

Thales Weilinger „Sisyphos' Stein" © *Martin Beisteiner*

Abgesehen von Schlehwein und dem CCB tritt erstmals eine Generation junger Tanzschaffender mit Kärntenbezug als positive Schubkraft in Erscheinung. Im Gegensatz zur 1. Generation der um die 60-Jährigen, die sich ihre Technik und Ästhetik häufig autodidaktisch aneigneten, können die Jungen der 2. und 3. Generation bereits einen Hochschulabschluss vorweisen und auf dem historischen Kanon der Gründer_innen aufbauen. Die meisten der jungen Kärntner_innen machen mangels regionaler Verdienstmöglichkeiten in Wien Karriere. Das Bestreben des Nachwuchses, seine Arbeiten in der Heimat zu zeigen, belebt jedoch ab 2011 das Tanzangebot ungemein: Valentin Alfery, Anna Hein, Leonie Humitsch, Sapia Nedwed, Niki Meixner, Anja Kolmanics, Martina Rösler, Stefanie Sternig, Astrid Seidler, Martina Seidl und Thales Weilinger bieten variantenreiche Produktionen.

Valentin Alfery gelingt mit seiner Kompanie „Hungry Sharks“ das Kunststück, den Urbanen Tanz österreichweit auf zeitgenössischen Bühnen salonfähig zu machen. Gemeinsam mit Produzentin Dušana Baltić punktet er mit „Hidden in Plain Sight“ über zwanghaften Smartphone-Gebrauch in Wien. Tanz- und Performancekritiker Helmut Ploebst schreibt 2016 im Standard: „Das neue Stück ‚Hidden in Plain Sight’ des Choreografen Valentin Alfery ist ein Musterbeispiel dafür, wie Urban Dance vom Style zur Kunst mutieren kann, ohne dabei seine Frische aufzugeben.“ Inzwischen touren die „Hungry Sharks“ weltweit. Trotz des internationalen Erfolgs zeigt Alfery weiterhin seine Stücke im ke.

Das zeitgenössische Tanzgeschehen befeuert in den Jahren 2014 und 2015 eine Initiative des Kulturamtes Klagenfurt. Unter dem Titel „dance2eleven“ erhalte ich den Auftrag, eine Gastspielserie im ke zu programmieren. 2014 testet die Linzer Kompanie Transitheart Productions ihre Körper auf Ausdauer und Belastbarkeit. Editta Braun recherchiert in „derzeit wohnhaft in“ über kulturelle Identitäten und das Toihaus Salzburg entwickelt in „feed and bleed“ eine außergewöhnliche Bewegungssprache in Anlehnung an mutierte Insekten.

2015 nütze ich für dance2eleven meine Kontakte nach Ljubljana, um endlich wieder slowenische Gastspiele zu ermöglichen. So performen in diesem Jahr sowohl Tanja Zgonc in „Tulkudream“ als auch Matija Ferlin in „Sad Sam Lucky“. Insgesamt zeigt sich jedoch, dass einzelne Aufführungen während der laufenden Spielsaison schwierig zu positionieren sind. Aufgrund von Sparmaßnahmen der Stadt Klagenfurt ist „dance2eleven“ nach nur zwei Spielzeiten Geschichte.

Foto links oben:

Hungry Sharks „Hidden in Plain Sight“ © *Jelena Jankovic (2017)*

Foto links unten:

Toihaus Salzburg „feed and bleed“ © *Ela Grieshaber*

Foto rechts:

Tanja Zgonc „Tulkudream“ © *Saša Hess*

Seit 2016: PELZVERKEHR, Festival für Tanz und Performance

Seit 2016 findet unter meiner Leitung Ende September das etwa 10-tägige Festival PELZVERKEHR für Tanz und Performance als Kooperation zwischen der Kulturinitiative „Tanzamt Klagenfurt“ und dem ke statt. PELZVERKEHR ist das erste Festival in Kärnten, welches sich ausschließlich auf Tanz und Performance fokussiert. Der Name ist Programm: „Sind Menschen nicht behaarte Wesen in Bewegung?“, lautet die Beschreibung der ersten Edition auf www.festivalpelzverkehr.at (Zugriff, 18.10.2019).

Mit der Aufbruchsstimmung der lokalen Tanzszene im Rücken zeigt PELZVERKEHR Produktionen, deren tänzerisch-performatives Spektrum von ästhetisch Vertrautem bis zu Experimentellem reicht. Neben Erwachsenenproduktionen sind von Anfang an auch Stücke für Kinder und Jugendliche im Programm.

Foto links oben:
Sujet PELZVERKEHR 2019 © *Public Domain*
Foto links unten:
Messer Gabel Schere Licht © *Bernhard Wolf*
Foto rechts oben:
Simon Mayer „Sons of Sissy“ © *Peter Empl*
Foto rechts unten:
Silvia Gribaudi „R.Osa“ © *Laila Pozzo*

Dem Alpen-Adria-Gedanken entsprechend präsentiert PELZVERKEHR sowohl Kärntner und österreichische Produktionen als auch Arbeiten aus Slowenien und Italien. Alle Stücke verbindet eine gesellschaftliche Relevanz: Da werden beispielsweise Gesellschaftstänze zeitgenössisch re-politisiert, Partizipation geübt, Genregrenzen überschritten, Choreografie innovativ erweitert, Utopien erzeugt und Geschlechterstereotypen hinterfragt.

Das Publikumsinteresse an PELZVERKEHR ist hoch, das Medienecho durchwegs positiv.

Duckburg ODER über die Aufwertung der Peripherie

Das ke präsentiert – so viel zeigt diese beeindruckende Zusammenschau – in seinem 40-jährigen Bestehen viel mehr Tanz und Performance als vermutet. Das Angebot besteht aus Aufführungen im laufenden Spielbetrieb und während Festivals. Neben bekömmlichen Arbeiten werden viele Stücke gezeigt, die in der Regel einen hohen Grad an Sehgewohnheit und Fachwissen erfordern. Der Verdacht, wonach Klagenfurt von der österreichischen Tanzentwicklung abgeschnitten ist, bestätigt sich nicht. Zentrale Positionen innerhalb der österreichischen Tanzentwicklung seit den 1980er Jahren, darunter sehr viel Tanztheater und zuletzt vermehrt zeitgenössischer Tanz und Performance, Community-Arbeiten, inklusiver Tanz finden ihren Weg auch an den Wörthersee.

Das positive Ergebnis dieser Recherche bestätigt die These, die Franz Anton Cramer, Matjaž Farič und ich beim Tanzkongress in Hannover 2016 im Workshop „Dance und Performance in Duckburg: Wir sind der Schnabel der Welt" aufstellten. Dort behaupteten wir, dass sich das Zeitgenössische in ländlichen Gebieten nicht so sehr zeitverzögert durchsetzt als schlichtweg anders.

Michael Turinsky „heternonomous male"

© Lucas Zavalia

This is the end

Die Last, als einzige Black-Box-Bühne in der Landeshauptstadt Tanz angemessen zeigen zu können, schultert das ke meisterlich. Und dies, obwohl sich die theaterHALLE11 nicht optimal für Tanz eignet. Die Bühne ist eigentlich zu klein, der Raum zu niedrig. Die technische Ausstattung ist komplexen Anforderungen kaum gewachsen und gehört zeitnah upgedatet. Der Kauf eines Tanzbodens ist dringend nötig.

Das Auf und Ab von Tanz im ke ist eng mit kulturpolitischen Maßnahmen verknüpft. Budgeterhöhungen vermehren das Angebot. Budgetkürzungen oder der Verlust einer festen Spielstätte vermindern es. Auch nach 40 Jahren ist man von einer nachhaltigen kulturpolitischen Absicherung des ke und der Sparten Tanz und Performance weit entfernt.

Aber: Happy Birthday! Ein Hoch auf das klagenfurter ensemble. Möge es noch viele Jahre Tanz und Performance präsentieren.

Ingrid Türk-Chlapek

Tanzwissenschaftlerin, Leitung Artemis Generationentheater, Kuratorin dance2eleven, Intendantin Festival PELZVERKEHR

Foto: Moritz Schell

YOUNG VIBES
in der SZENE Salzburg

Intendantin Angela Glechner baut ganzheitliche Brücken mit interaktivem „Gegenverkehr" zwischen zeitgenössischen Tanzformaten und dem jungen Publikum.

Young Vibes „Bodhi Project & Gnimc"

© Szene, Bernhard Müller

„Ich kann mir nicht vorstellen, dass junge Menschen keine Lust auf analoge Erlebnisse haben.“, sagt Angela Glechner, Intendantin der SZENE Salzburg. Dennoch ist nicht nur für die SZENE Salzburg klar, dass es neuer Wege und Brücken bedarf, um das Interesse der nächsten Generation für zeitgenössischen Tanz und Performance zu wecken. Audience Development ist auch in anderen Sparten, für klassische genauso wie für Neue Kunst ein Gebot der Stunde – und es ist das aktuelle Thema des europäischen Netzwerks apap – advancing performing arts project, das die SZENE Salzburg im Jahr 2000 initiiert hat. In diesem Zusammenhang ist auch der Kontakt zu ABC – Art Basics for Children entstanden, einer Einrichtung zur ganzheitlichen kulturellen Bildung für Kinder, die unter Leitung des Österreichers Gerhard Jäger seit 2008 mit Sitz in Brüssel tätig ist. ABC hat eine ganze Reihe von Formaten und Workshops entwickelt, die sich auch für die Bereiche Performance und modernen Tanz adaptieren lassen. Angela Glechner hierzu: „Kulturelle Bildung und Kunstvermittlung haben in Österreich keine sehr lange Tradition und das, was passiert, spielt sich größtenteils an den Museen und Theatern ab. Die Schweiz und Deutschland sind mit der Kulturvermittlung in Sachen Tanz und Performance deutlich weiter als wir. Dort gibt es beispielsweise vermehrt Förderprogramme an Tanzhäusern oder Stiftungen.“

Damit sich das in nächster Zukunft ändert, hat die SZENE Salzburg im April 2019 die neue Serie YOUNG VIBES gestartet – zunächst als Pilotprojekt für zwei Jahre. Und eine eigene (Teilzeit-)Position für Kulturvermittlung, Audience Development und die zugehörige Netzwerk-Arbeit geschaffen. Elfi Eberhard, Kulturmanagerin und durch verschiedene Projekte seit vielen Jahren aktiv mit der freien Tanzszene verbunden, betreut nun u. a. die YOUNG VIBES. Eingeladen werden dazu Tanz- und Performanceprojekte mit lokalen, nationalen und internationalen Künstler_innen, die für und mit Jugendlichen kreiert worden sind.

„Es geht uns aber nicht nur um das An- und Zuschauen, sondern um ein Gesamterlebnis im Sinne von kultureller Bildung. Und dazu gehört auch Beteiligung auf verschiedene Art und Weise“ betont Angela Glechner

Young Sharks © *Szene, Bernhard Müller*

Young Vibes, Doris Uhlich © *Szene, Bernhard Müller*

Rund um die Aufführungen gibt es somit Angebote zum aktiven Mitmachen – wie zum Beispiel Workshops, Tanzpartys, Einführungen oder Gespräche mit den Künstler_innen. Ein Netzwerk mit Schulen und Jugendeinrichtungen ist gerade im Entstehen. „Die Schulen sind sehr angetan von solchen Impulsen und kostenlosen Angeboten von außen", bestätigt Elfi Eberhard. „Und die Jugendlichen lernen in den Workshops die andere Seite kennen – was es nämlich bedeutet, Bewegungen und eine Choreographie zu erlernen. Wenn sie das nächste Mal im Publikum sitzen, erkennen sie das selbst Erprobte wieder und sehen eine Performance mit neuen Augen."

Teil des Konzepts sind darüber hinaus der neue Club YOUNG FRIENDS, der das Programm mit Specials ergänzt und dazu Freiraum für die Selbstorganisation und das Ausprobieren ermöglicht, und das YOUNG STUDIO, das als Bühne für junge Leute offensteht, um ihre Tanzstücke erarbeiten und aufführen zu können.

Die Bandbreite der Stile der YOUNG VIBES ist bewusst gemischt gehalten: Zum Auftakt im Frühjahr standen Hip-Hop Dance, Breakdance und Urban Street Dance rund um die in Salzburg und Wien beheimateten Hungry Sharks im Fokus, die mehrfach für ihr erstes, 2014 in Salzburg uraufgeführtes Stück #fomo – the fear of missing out ausgezeichnet wurden. Ergänzend zu den beiden Aufführungen moderierte einer der jungen Performer einen Artist Talk und das Workshop-Format Original Blockparty System fand für Schulklassen statt.

Im Mai setzte die isländische Künstlerin Ásrún Magnúsdóttir mit einer Listening Party fort. Als Gastgeber fungierte eine große Gruppe von Salzburger Jugendlichen zwischen 12 und 18 Jahren, die das Projekt vorab in einem 5-tägigen Workshop mit der Choreographin erarbeiteten. Zur eigenen Lieblingsmusik tanzten sie eigene Moves und Choreographien, sprachen über ihre Lieder und über Ideen, Sorgen und Träume, die sie bewegen.

Ganz anders die im Herbst folgende Performance Routes mit dem Bodhi Project aus dem SEAD (Salzburg Experimental Academy of Dance): In der Choreographie für sechs Tänzer_innen des libanesisch-spanischen Duos Guy Nader und Maria Campos entstand eine dynamische Verbindung von Akrobatik, zeitgenössischem Bewegungsmaterial, Rhythmus und Sound. Vorbereitend wurden Workshops an der Schnittstelle Zeitgenössischer Tanz und Akrobatik direkt in den Schulen umgesetzt.

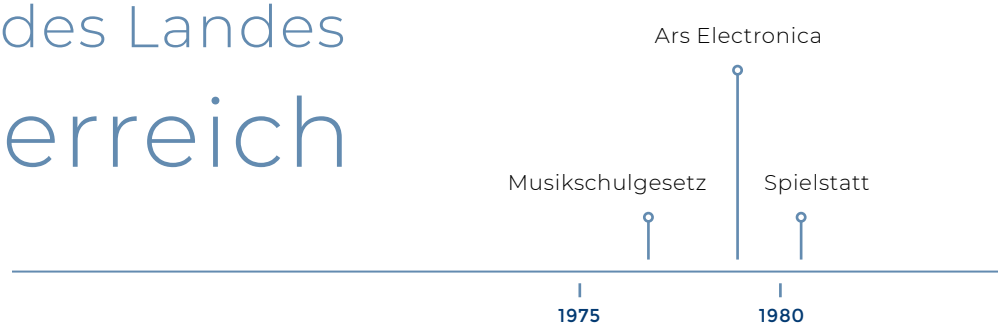
Zum Abschluss des Programms 2019 war die in Wien lebende Choreographin Doris Uhlich mit dem Stück Unkraut zu Gast. Dafür hatte sie mit sechs jungen Frauen eine Bewegungsrecherche zu „Unterdrückung“ und „Aufbegehren“ gestartet, mit dem die „Unkräuter“ gegen den Druck, in ein gesellschaftlich normiertes Frauenbild zu passen, antanzten. Über die individuellen Erfahrungen aus der Stückentwicklung sprachen die Protagonistinnen gemeinsam mit Doris Uhlich beim Podiumsgespräch nach der Vorstellung.

Im Frühling 2020 geht die Serie YOUNG VIBES in das zweite Jahr. Themen und Ideen gibt es noch reichlich; etwa eine zukünftige Kooperation mit der Pädagogischen Hochschule – „das sind die Menschen, die später mit Kindern arbeiten werden. Kunst ist eine von mehreren Möglichkeiten, Inhalte zu vermitteln. Einen solchen Zugang würden wir gerne in Workshops für die Studierenden anbieten.“
Partizipative, zeitgenössische Formate für junges und erwachsenes Publikum werden aber auch weiterhin ihren fixen Platz im Programm der SOMMERSZENE behalten, so Glechner:

„Ein Festival dieser Größenordnung muss auch Raum für solche Projekte haben. Neben dem Tanz im engeren Sinne braucht es andere Setzungen, denen jedenfalls nicht der Nimbus des Elitären anhaftet“.

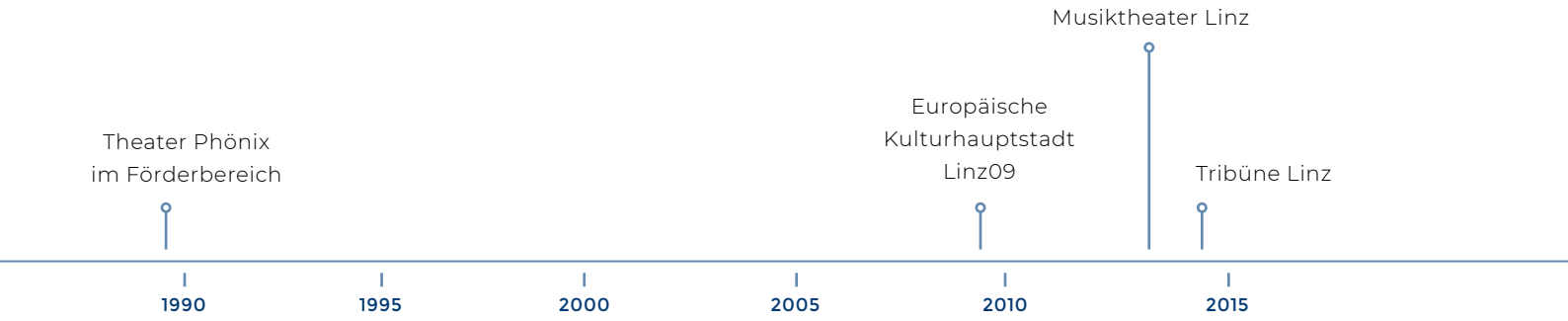
Kulturpolitik des Landes Oberösterreich

Von 1975 bis 2017



Dieser Artikel gibt Teilergebnisse des Dissertationsvorhabens „Freie Darstellende Künste in Österreich – Kulturpolitische Rahmenbedingungen und Förderpraxis ab den 1970er Jahren" von Barbara Stüwe-Eßl wieder. Der vorliegende Text wurde aus den Auswertungen der Kunst- und Kulturförderung des Landes Oberösterreich bis 2016 entwickelt. Der Fokus dieser wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der freien, professionellen, darstellenden Kunst liegt auf der Förderpraxis und den damit verbundenen kulturpolitischen Rahmenbedingungen und Ermöglichungen durch die österreichischen Bundesländer und den Bund auf Grundlage veröffentlichter Kunst- und Kulturberichte.

Selbstbestimmte, zeitgenössische, freie Kunst und Kultur muss in Oberösterreich – trotz vieler kulturpolitischer Bekenntnisse zu ihrer hohen Bedeutung – immer noch mit einem beträchtlichen finanziellen Gefälle zurechtkommen. Der Fördervergleich über 34,5 Jahre (1975-2000 und Mitte 2006-2016[1]) zeigt deutlich, dass zeitgenössische freie Kunst – und hierbei speziell freie darstellende Kunst – bezogen auf den finanziellen Gesamtmitteleinsatz durch das Land OÖ (abgesehen von Leuchtturmprojekten) viel zu gering dotiert und nicht nachhaltig gefördert wurde. Verbunden mit dieser kulturpolitischen Förderpraxis ist die soziale Prekarisierung vieler in diesem Feld arbeitender Menschen, aber auch eine Schwächung der sozialen Kohäsion der Gesellschaft. Denn: Zeitgenössische Kunst und Kultur stärken individuelle Reflexion und unterstützen den gesellschaftlichen Zusammenhalt durch Begegnung und Auseinandersetzung mit anderen Lebenswelten und Denkkonzepten.



Über den hier gezogenen Vergleich hinausgehend, der mit dem Jahr 2016 begrenzt ist, zeigen sich 2018/2019 neuerliche Verschärfungen dieser kulturpolitischen Schieflage. Die Kulturplattform Oberösterreich (KUPF) berichtet im August 2019 von einer noch stärker als geplant ausgefallenen Kürzung für die zeitgenössische, freie Kulturszene. Die Enttäuschung über nicht eingehaltene kulturpolitische Versprechungen, die als Reaktion auf die Petition *Rettet das Kulturland OÖ* in einem Gespräch am Runden Tisch gegeben wurden, ist groß. Rücklagen sollten die Abfederung der angekündigten 10%igen Kürzungen bei zeitgenössischen Kunst- und Kulturinitiativen sowie Künstler_innen ermöglichen. Diese Rücklagen flossen allem Anschein nach zu einem guten Teil in das neue Industriemuseum/den Showroom[2] Motohall von KTM, also in einen Betrieb, der *„jährlich Gewinne von mehr als 100 Mio. € macht und auf keinen Cent aus dem Kulturbudget angewiesen ist [...] Zur Erinnerung: Zuerst wurde das Förderbudget 2018 um 1,2 Mio. € gekürzt, danach 200.000 € nicht ausbezahlt und schließlich noch 1 Mio. € an Rücklagen entgegen einer Zusage des Landeshauptmanns abgezogen. [...] ‚Wir hoffen sehr, dass der Landeskulturreferent die Sorgen der Kulturinitiativen um das Kulturland OÖ endlich ernst nimmt'."* so abschließend Thomas Diesenreiter, Geschäftsführer der KUPF Oberösterreich in einer Presseaussendung vom 16.8.2019.

Kulturpolitische Entwicklung und Trends in Oberösterreich

Seit 1945 waren die Landeskulturreferenten durchwegs Vertreter der ÖVP; ihre kulturpolitischen Gegenüber in der Landeshauptstadt Linz Vertreter der SPÖ. Entsprechend angespannt gestaltete sich das Verhältnis über Jahrzehnte. Dennoch liegen sowohl durch das Land OÖ als auch die Stadt Linz kulturpolitische Konzepte vor, die empfehlen, zeitgenössische Kunst und Kulturinitiativen stärker zu fördern und die gesellschaftliche Kohäsionskraft von kleinteiligeren Kunst- und Kulturvorhaben zu nutzen. In den Kulturentwicklungsplänen der Stadt Linz (2000 und 2013) findet sich „Kultur für alle" als Leitmotiv. Im Kulturleitbild des Landes OÖ (2009) wird das Recht auf Partizipation sowie die Schwerpunktsetzung auf zeitgenössische Kunst und Kultur, Innovation und die Bedeutung übergreifender Kulturarbeit verankert.

Von 1973 bis 1991 war Josef Ratzenböck für die Kulturagenden zuständig. Ihm wird ein grundlegender Strukturwandel der oberösterreichischen Kulturpolitik zugeschrieben. Neben der traditionellen Kulturpflege setzte das Land OÖ unter Ratzenböck verstärkt auf Teilhabe an Kultur, die Errichtung von Kulturzentren und damit auch auf eine Verbesserung der Lebensqualität der Bevölkerung durch Kunst und Kultur. Mit der Ars Electronica wurde ab 1979 der

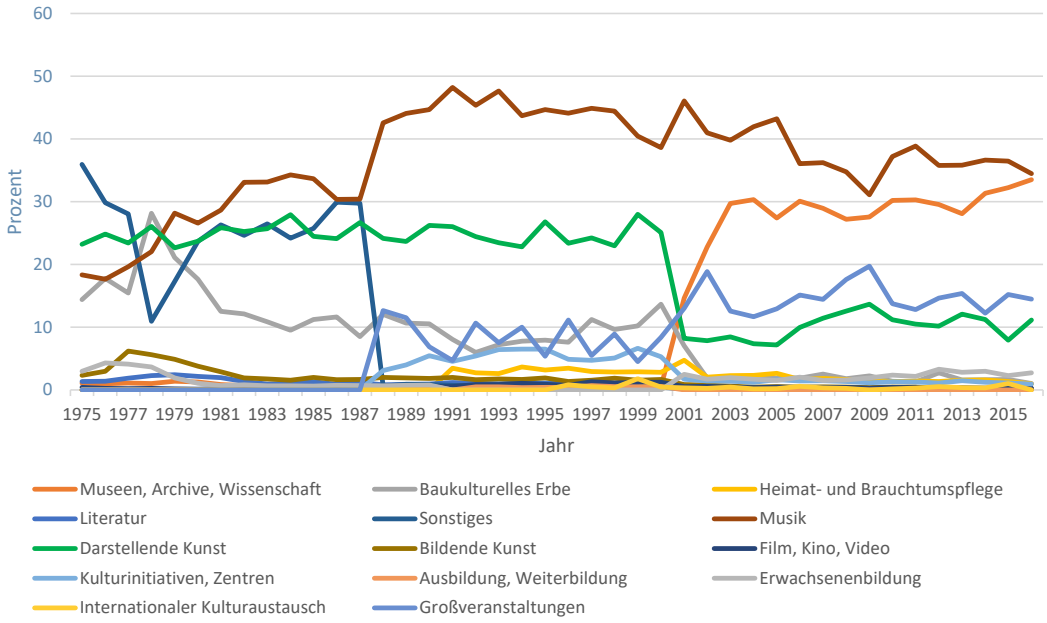
richtungsweisende Dialog von Kunst und Technik gefördert. 1977 wurde das Musikschulgesetz beschlossen und damit zumindest in der Sparte Musik das Motto „kulturelle Teilhabe/Kultur für alle“ vorbildlich praktiziert. Dieser bis heute aufrechterhaltene Schwerpunkt verweist bereits im Jahr 2011 deutlich auf die finanzielle Enge des oberösterreichischen Kulturbudgets, indem das Musikschulwesen das Kulturbudget bis heute stark dominiert[3].

Die Tabelle „Kulturförderungen des Landes OÖ nach LIKUS“ gibt die Förderwerte der Kulturförderberichte und Rechnungsabschlüsse des Landes OÖ wieder. Deutlich zeigt sich die förderpolitische Dominanz des Musikbereichs, der das Musikschulwesen enthält, bezogen auf prozentuelle Anteile am Förderbudget.

Der in der folgenden Grafik abgebildete Bereich Museen, Archive, Wissenschaft und die entsprechende LIKUS-Zuordnung zeigt erst ab 2001 eine starke Steigerung. Bis dahin orientieren sich die zugrundeliegenden Zahlen an den Kulturförderberichten. Ab 2001 werden außerdem Ausgaben für Forschung und Wissenschaft sowie Erwachsenenbildung – entsprechend den oberösterreichischen Rechnungsabschlüssen – miteinbezogen.

Die Kategorien Bildende Kunst und Literatur erfahren Anfang der 1980er Jahre einen auffälligen finanziellen Einbruch und weisen im Jahr 2016 Förderwerte auf, die unter denen des Jahres 1979 liegen. Von den späten 1980er Jahren bis Ende der 1990er Jahre lässt sich ein starkes Förderinteresse für den Bereich der Kulturinitiativen feststellen. Ein ähnlicher Verlauf zeigt sich auch für den Bereich der Volkskultur/Heimat- und Brauchtumspflege in diesem Zeitraum – allerdings mit dreijähriger Verzögerung. Danach ist die Fördertendenz in beiden Bereichen deutlich abfallend; der Bereich Kulturinitiativen erfährt prozentuell stärkere Einschränkungen.

Land Oberösterreich Kulturförderung nach LIKUS (%)



OÖ – Kulturförderung gesamt; %

Land Oberösterreich - Darstellende Künste gesamt (%)

Förder-bereich /Jahr	Darstellende Kunstförderung gesamt ohne TOG /Landestheater	Oö. Theater & Orchester GmbH - Landestheater Linz	Förder-bereich /Jahr	Darstellende Kunstförderung gesamt ohne TOG /Landestheater	Oö. Theater & Orchester GmbH - Landestheater Linz
1975	4,6	95,4	1994	8,9	91,1
1976	6,2	93,8	1995	9,3	90,7
1977	5,0	95,0	1996	7,0	93,0
1978	4,5	95,5	1997	6,9	93,1
1979	5,2	94,8	1998	11,9	88,1
1980	3,9	96,1	1999	7,4	92,6
1981	6,4	93,6	2000	8,1	91,9
1982	3,3	96,7	2006	7,0	93,0
1983	4,0	96,0	2007	16,5	83,5
1984	2,8	97,2	2008	22,3	77,7
1985	4,3	95,7	2009	41,9	58,1
1986	3,7	96,3	2010	14,9	85,1
1987	4,6	95,4	2011	8,5	91,5
1988	7,2	92,8	2012	6,4	93,6
1989	4,7	95,3	2013	5,3	94,7
1990	12,6	87,4	2014	5,7	94,3
1991	8,4	91,6	2015	7,1	92,9
1992	6,6	93,4	2016	4,4	95,6
1993	10,4	89,6			

Quellen: Rechnungsabschlüsse, Förderberichte und Berichte Kulturförderungen des Landes OÖ

Eine gesteigerte Förderaufmerksamkeit, ab dem Jahr 1987 bis in die 2000er Jahre und seither hoch bleibend, zeigt sich für Großveranstaltungen. Deren Förderanteile liegen deutlich über dem Anteil der Darstellenden Künste. Der Darstellende Kunstbereich, der sich prozentuell ab dem Jahr 2001 signifikant reduziert zeigt (im Jahr 2016 nur noch einen Anteil von 11,14 % aufweist), zeigt ab dem Jahr 2005 wieder deutliche Steigerungen. 2009, im Jahr der Europäischen Kulturhauptstadt Linz09, erreicht die Förderung des Darstellenden Kunstbereichs einen Höchstwert von 31,3 Mio. € nominal (VPI-Wert bezogen auf das Jahr 1975: 11,45 Mio. €). 2016 wird Darstellende Kunst – soweit recherchierbar[4] – mit 25,19 Mio. € (VPI-Wert bezogen auf 1975: 8,11 Mio. €) gefördert. Generell setzt das Land OÖ im Darstellenden Kunstbereich kulturpolitisch hauptsächlich auf das Landestheater/OÖ Theater und Orchester GmbH (TOG) als kulturellen Träger. Dies dokumentieren die Förderanteile deutlich. Bis 1989 stagnierten alle anderen Fördermaßnahmen in diesem Bereich auf einem arithmetischen Mittelwert von 4,3 %. Erst ab den 1990er Jahren, mit Eintritt des Phönix Theaters in den Förderbereich, erhöht sich der Förderanteil bis zum Jahr 2000 auf ca. 9 %.

Die Gründung und der Bau des neuen Musiktheaters in Linz, das 2013 eröffnet wurde, verstärken neuerlich eine einseitigere kulturpolitische Ausrichtung im Bereich. Im Jahr 2016 werden über 95,6 % der transparent gemachten finanziellen Mittelaufwendungen für Darstellende Künste durch das Land OÖ für das Landestheater aufgebracht. Lediglich in den Jahren 2006 bis 2011 liegt der Anteil der Landestheater-Bühnen durch das kulturpolitische Großprojekt Kulturhauptstadt Linz09 niedriger als in den restlichen Jahren. Im Jahr 2015 sind, laut Rechnungsabschluss des Landes OÖ, hohe Rückzahlungen der Stadt Linz für den Musiktheater-Neubau geflossen. Das geschätzte Projektvolumen für den Bau des Musiktheaters betrug laut Landesrechnungshof rund 177 Mio. €, die Ausfinanzierung des Musiktheaterbaus ist für das Jahr 2025 angestrebt.

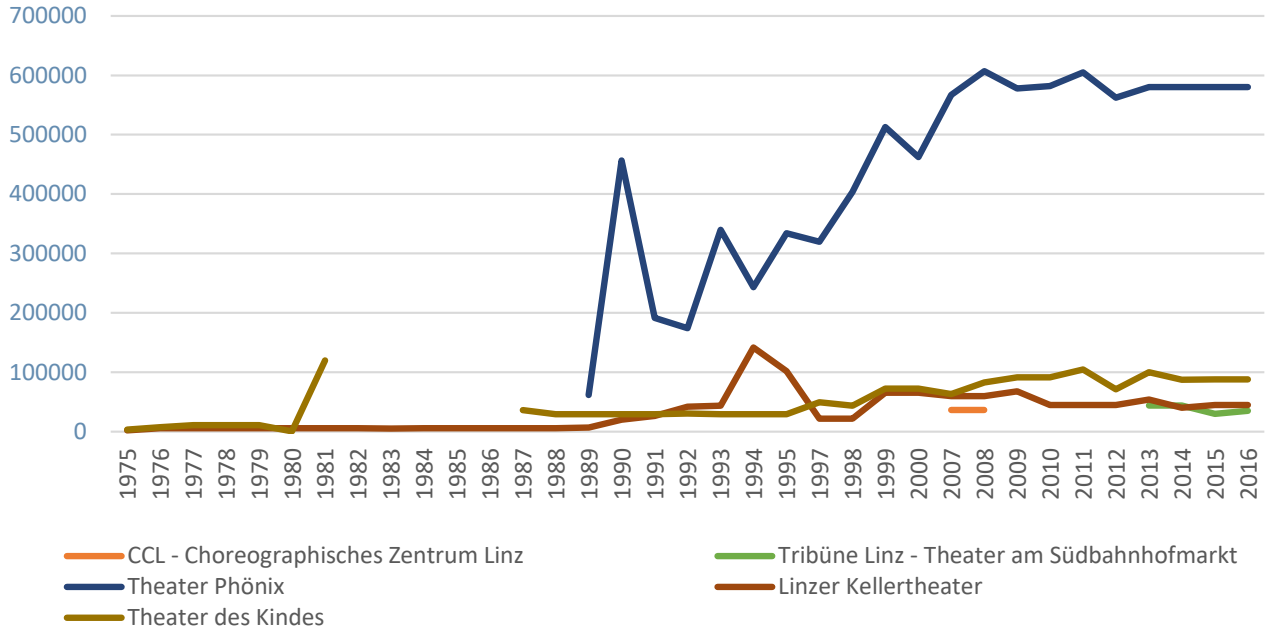
Förderentwicklung Freie Professionelle Darstellende Kunstszene

Mitte der 1970er Jahre sind bereits Förderungen an freie professionelle Gruppen und Künstler_innen ohne eigenen Spielort dokumentiert. Eine der frühen Initiativen ist die 1981 gegründete *Spielstatt*, der es im Jahr 1989 gelang, ein ehemaliges Kino als Mittelbühne unter dem Namen *Theater Phönix* zu etablieren. Das Theater Phönix erweist sich im Bereich Darstellende Künste als am zweithöchsten dotiert. Im Jahr 2016 erhielt es – wahrscheinlich aufgrund seiner Sitzplatzanzahl, die es als Mittelbühne qualifiziert – durch das Land OÖ eine 6,6- bis 13-fach höhere Förderung als die anderen Privattheater. Allerdings stagniert die jährliche Förderung des Landes OÖ für das Theater Phönix seit 2013 bei 580.000 € – derselbe Betrag scheint auch noch für das Jahr 2018 auf.

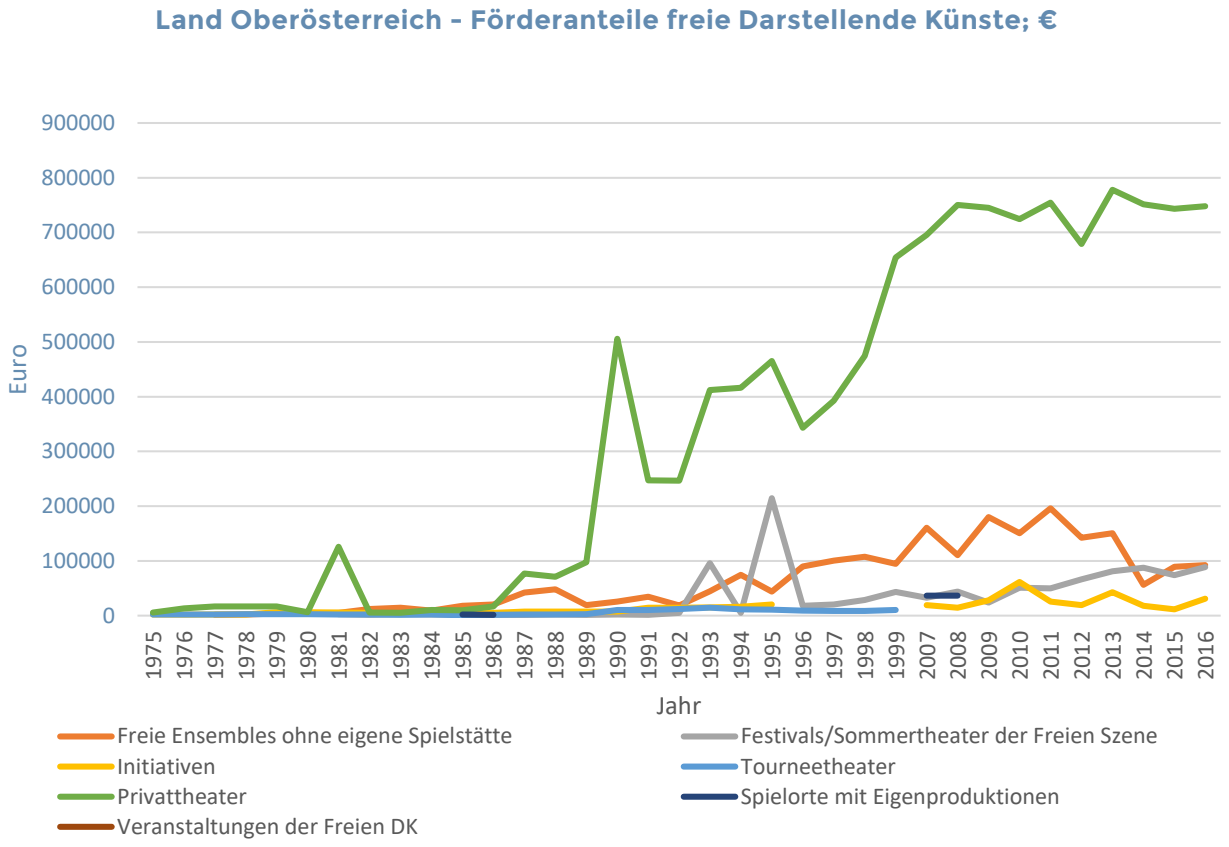
Generell ist zu beobachten, dass bei den durch das Land Oberösterreich geförderten Privattheatern eine stark urbane Förderkonzentration besteht. Sämtliche Spielorte, die vornehmlich der Darstellenden Kunst gewidmet sind und nicht im Eigentum von Gebietskörperschaften sind, befinden sich in Linz. Die Tabelle „Land OÖ – Bühnen der Freien Szene“ zeigt die Entwicklung ihrer Förderung durch das Land OÖ.

Deutlich zeigt sich in dieser Abbildung der kulturpolitische Bedeutungsgewinn der Privattheater mit Ende der 1990er Jahre und das Absacken ihrer Förderungen, bei nicht erfolgenden Inflationsanpassungen, ab Ende der 2010er Jahre.

Land OÖ - Bühnen der Freien Szene, Einzelförderungen (€)



OÖ - Bühnen der Freien Szene; € erhalten



OÖ - Förderanteile Freie Darstellende Künste, € erhalten

Die Förderung der Festivals der Freien Darstellenden Kunst zeigt sich als stark inkonsistent. Ab dem Jahr 2012 scheint sie sich zu stabilisieren, bleibt jedoch auf finanziell niedrigem Niveau (2016: 88.500 € Jahresgesamtförderung). Förderdaten des Schäxpir-Festivals sind hier nicht enthalten, da Ausgaben dafür direkt in die Budgets des Landes Oberösterreich integriert sind. Ein genauer Förderbetrag konnte nicht eruiert werden. Grundsätzlich werden Veranstalter_innen und Spielorte der Freien Szene nur punktuell für Eigenproduktionen bzw. Veranstaltungen im Bereich gefördert. Die Initiativen Red Sapata und Assitej erhielten ab dem Jahr 2007 konstantere Förderung. Förderungen für Tourneetheater fanden irgendwann zwischen den Jahren 2001 und 2005 nicht mehr statt.

Freie Ensembles ohne eigene Spielstätte und Einzelkünstler_innen (FG) finden bis zum Jahr 1981 nur zaghaft Förderung. Die Darstellende-Kunst-Förderanteile für FG zeigen ab 1994 einen deutlichen Anstieg, der sich bis zum Jahr 2011 – mit starken Schwankungen – auf eine Förderhöhe von 196.000 € steigert. Die nominale Förderreduktion im Jahr 2016 im Vergleich zum Jahr 2011 beträgt über 50 %. Seit dem Jahr 2011 zeigen sich starke Förderreduktionen von bis zu ¾ der Jahresgesamtfördersumme (2014: 56.000 €).

Land Oberösterreich – Förderungen Freie Gruppen und Freie Einzelkünstler_innen ohne eigenen Spielort Darstellende Künste (FG) Jahresförderung gesamt (€)

Jahr	Gesamt-förderung	VPI-Wert Gesamt-förderung, bezogen auf 1975	Finanzierung pro Oberöster-reicher_in /Jahr	Finanzierung pro Oberöster-reicher_in /Jahr - VPI-Wert	Jahr	Gesamt-förderung	VPI-Wert Gesamt-förderung, bezogen auf 1975	Finanzierung pro Oberöster-reicher_in /Jahr	Finanzierung pro Oberöster-reicher_in /Jahr - VPI-Wert
1975	2 762	2 762	0,002	0,002	1993	44 476	21 857	0,033	0,016
1976					1994	74 708	35 663	0,055	0,026
1977	1 599	1 412	0,001	0,001	1995	44 984	21 002	0,033	0,015
1978	2 326	1 983	0,002	0,002	1996	89 787	41 156	0,066	0,030
1979	3 852	3 168	0,003	0,003	1997	99 816	45 158	0,073	0,033
1980	4 215	3 260	0,003	0,003	1998	108 138	48 480	0,079	0,036
1981	4 724	3 420	0,004	0,003	1999	101 923	45 432	0,075	0,033
1982	12 064	8 284	0,009	0,006	2000	148 401	64 634	0,108	0,047
1983	14 607	9 708	0,011	0,008	2007	160 500	60 971	0,114	0,043
1984	9 157	5 758	0,007	0,005	2008	110 500	40 673	0,078	0,029
1985	18 023	10 983	0,014	0,009	2009	180 250	66 004	0,128	0,047
1986	20 130	12 065	0,016	0,009	2010	150 570	54 165	0,107	0,038
1987	42 368	25 035	0,033	0,019	2011	196 000	68 285	0,139	0,048
1988	48 109	27 893	0,037	0,022	2012	142 000	48 268	0,100	0,034
1989	17 296	9 778	0,013	0,008	2013	150 550	50 173	0,106	0,035
1990	25 872	14 166	0,020	0,011	2014	56 000	18 367	0,039	0,013
1991	35 101	18 597	0,027	0,014	2015	89 000	28 929	0,061	0,020
1992	18 459	9 402	0,014	0,007	2016	92 000	29 639	0,063	0,020
arithmetischer Mittelwert für Jahre mit Förderung 1975-2016						66 293	27 329	0,048	0,020

Quellen: Förderberichte Land Oberösterreich, Statistik Austria

Zu einem kleineren Teil ist dieser Fördereinbruch mit der Verhäuslichung der „Bühne 04" (ab dem Jahr 2014 „Tribüne Linz/Theater am Südbahnhofmarkt"), die in den Jahren davor zwischen 26.000 und 30.000 € jährliche Förderung durch das Land OÖ erhielt, erklärbar. Im Verbraucherpreis-Index (VPI)-Vergleich, der Kaufkraftvergleiche ermöglicht, zeigt sich, bezogen auf das Jahr 1975, im Jahr 2016 mit nicht ganz 30.000 € ein Förderrückgang auf Werte der 1990er-Jahre. Im arithmetischen Mittelwert, für Jahre mit ausgewiesener Förderung, wurden FG im Langzeitvergleich ab 1975 nominal insgesamt jährlich mit 66.000 € (VPI-Wert: 27.329 €) und im Vergleich der letzten zehn ausgewerteten Jahre mit 132.737 € (VPI-Wert: 46.547 €) gefördert.

Auf den Landesregierungsbeschluss zum Gender Mainstreaming im Jahr 2002 bezogen zeigt sich bei FG, dass Genderbudgeting in der Förderung für FG nicht umgesetzt wurde. Männer als künstlerische Leiter erhalten ab dem Jahr 2007 einen fast um ein Drittel höheren Anteil an der Jahresgesamtförderung (arithmetischer Mittelwert für Jahre mit Förderung Männer insgesamt: 49.750 €) als Frauen (32.525 €). Im Organisationssegment FG zeigt sich jedoch nicht nur ein Gendergap:

- FG mit der Zielgruppe Erwachsene / Jugendtheater liegen durchschnittlich bei 14.708 €.
- Förderungen für Produktionen für junges Publikum durch das Land OÖ liegen im Durchschnitt bei 2.204 € – und damit deutlich unter der ohnehin sehr niedrigen durchschnittlichen Förderhöhe von einzelnen geförderten Vorhaben, die bei bei 4.683 € liegt.

Gemessen daran, dass für eine durchschnittliche Produktion der Freien Darstellenden Künste mit einigermaßen fairer Bezahlung der beteiligten Professionist_innen eine Finanzierung von um die 30.000 € nötig ist, verdeutlicht sich der durch das Land OÖ kulturpolitisch beigemessene Wert für Freie Darstellende Kunst, die ohne eigene Spielstätte produziert wird, als absolut zu gering.

Veranschaulichen lässt sich dies durch ein (un-)schönes Bild – das Übertragen der Förderungen auf Finanzierungsanteile je Oberösterreicher_in. 2016 liegt dieser Wert für **freie Gruppen ohne eigene Spielstätte** bei nicht ganz 5 Cent. Im Vergleich zeigt sich pro Oberösterreicher_in für das **Landestheater** im Jahr 1975 ein Anteil von 1,55 €, der im Jahr 2016 bei 16,46 € liegt. Die gesamte restliche Darstellende Kunst wird im Jahr 2016 pro Oberösterreicher_in mit 75 Cent gefördert.

Stand 2019 und Ausblick

Am 8. Mai 2019 startete der Arbeitsprozess für ein neues Kulturleitbild mit dem von Landeshauptmann Thomas Stelzer ausdrücklich formulierten Ziel *„dem kulturellen und künstlerischen Arbeiten im Land ein neues grundlegendes Fundament zu geben"*.

Abzuwarten bleibt, ob sich diese kulturpolitische Zielsetzung auf die Arbeits- und Lebensrealitäten der freien, professionellen, Darstellende-Kunst-Szene Oberösterreichs zukünftig positiv auswirkt. Zentral für die Szene sind Fördermargen, die eine faire Bezahlung und ein professionelles Arbeiten ermöglichen, auch um soziale Absicherungen der Akteur_innen zu gewährleisten.

Durch höher dotierte, kulturpolitisch konstant mitgedachte, nicht dem freien Spiel von Ermessensausgaben überlassene, also kulturpolitisch geplante und abgesicherte Budgets könnte sich einiges zum Besseren wenden. Förderungen müssen die Inflation berücksichtigen, längerfristige Fördermodelle, die den Künstler_innen im eigenen Land künstlerische Arbeit zu fairen Bedingungen und damit Entwicklung ermöglichen, sind notwendig. Die KUPF fordert darüber hinaus eine Erhöhung der Ausgaben für Kunst, Kultur und Kultus auf mindestens 5 % des Gesamthaushalts des Landes Oberösterreich. Damit könnten bereits formulierte Schwerpunkte für zeitgenössische Kunst- und Kulturförderung umgesetzt werden. Gleichzeitig könnte vermieden werden, dass sich Kulturschaffende in dauerhaft prekären Lebenssituationen wiederfinden. Die Neudefinition der Industriestadt Linz zur Kulturstadt Linz wäre damit auch im Sinne der in OÖ lebenden Künstler_innen und Kulturarbeiter_innen vollzogen.

Barbara Stüwe-Eßl

arbeitet für die IG Freie Theater.

[1] Ab dem Jahr 2001 stellte das Land Oberösterreich die Herausgabe von Kulturförderberichten ein, obwohl Kulturreferent und Landeshauptmann Josef Pühringer im Kulturförderbericht 2000 ankündigte, dass diese sich künftig am LIKUS-System orientieren sollten. Die Anwendung des LIKUS-Systems, das die Kulturfinanzierung von Gebietskörperschaften in Österreich vergleichbar macht, wurde durch das Land Oberösterreich niemals vollzogen. Erst mit Stichtag 1. Juli 2006 gab es auf der Internetseite des Landes WIEDER Onlineförderberichte über sämtliche Förderungen des Landes OÖ – nicht nur jener im Kunst- und Kulturbereich – ab einer Höhe von 2.000 € (bis zum Jahr 2016 ab einer Höhe von 4.000 €).

[2] Museumsverband-Vorsitzender Sandgruber: „Natürlich ist die Motohall kein Museum. Sie ist auch keine Kulturhalle. Sie ist der Präsentationsraum eines erfolgreichen Unternehmens." (KUPF-Zeitung Nr. 171, S. 30)

[3] Kerstin Scheller berichtet in DerStandard bereits für das Jahr 2011 von einem 38%igem Anteil des Musikschulwerks am Kulturgesamtbudget im Kostenvoranschlag des Landes OÖ.

[4] Da keine Finanzdaten zu den Ausgaben für das Schäxpir-Festival vorliegen, ist es nicht möglich hier Förderrelationen herzustellen. Ebenso wenig ist eine Aussage zur finanziellen Bedeutung des Darstellenden Kunstbereichs im Posthof Linz oder der Bühne im Hof zu treffen. Beide, wie übrigens auch das Festspielhaus St. Pölten, sind durch ihre Integration in die NÖ Kulturszene Betriebsges.m.b.H. finanziell nicht abgrenzt darstellbar und daher ihren Anteilen entsprechend auch nicht der Darstellenden Kunst zuzuordnen. Diese Daten würden eine starke Änderung der vorliegenden Darstellende Kunst-Ergebnisse bewirken.

Independent Performing Arts in

Slovenia

Glej Theatre „Gilgrieveing"

© Ivian Kan Mujezinović

What is the current situation of the independent performing arts in Slovenia?

The independent performing arts sector – comprising a range of non-governmental performing arts organisations, non-formal collectives and individuals, producing primarily visual and physical theatre, experimental drama theatre, street theatre and other interdisciplinary theatre forms – is nowadays considered to be the most vital and progressive part of a vivid general theatre scene in Slovenia. With a population just below two million, Slovenian attendance at theatre productions of public theatres, independent professional groups and non-professional or amateur theatres in 2017/18 amounts to 976.000 sold tickets, according to The Letopis SGM - Annual survey of the National Theatre Museum 2017-2018. This represents a significant increase from the 880.000 tickets sold in 2016/17.

Coexistence of the institutional and the non-institutional sectors

Coexistence of the institutional and the non-institutional sectors in the performing arts has been a long-term aim of cultural policy. These sectors are interrelated in many ways: some professionals working at public theatres and ballet houses also take part in independent stage productions, and, from time to time, institutional premises are used for festivals and individual productions by independent cultural organisations, groups and individuals. Also, the non-professional or amateur sector is very active and important, with approximately 170 amateur groups producing drama. Often, these groups present future professionals with the opportunity to take their first steps in the performing arts toward a professional career. The three most prominent theatres, Slovene National Theatre Drama Ljubljana, Slovene National Theatre Maribor and Slovene National Theatre Nova Gorica, represent the core of the state-supported performing arts infrastructure. There are another nine public professional theatres in Slovenia: the Ljubljana City Theatre (MGL), the Mladinsko Theatre, the Prešeren Theatre Kranj, the Slovene People's Theatre (SLG) Celje, the Koper Theatre, the Ptuj City Theatre, the Ljubljana Puppet Theatre and the Maribor Puppet Theatre, as well as the Anton Podbevšek Theatre established in 2006 in Novo mesto.

In addition to the main theatres, a small number of independent performing arts venues maintain stages and technical equipment. These include the Glej Theatre (established in 1970, it is the oldest independent performing arts venue in Slovenia), the Dance Theatre Ljubljana (pioneering in the development and promotion of contemporary dance in Slovenia since 1984), the Mini Theatre, Stara Elektrarna - Old Power Station run by Bunker Institute, Center of Culture Španski borci run by EN KNAP dance group, CSK France Prešeren Arts and Culture Associationin Ljubljana and GT22 in Maribor. Performing arts are also an integral part of other public cultural institutions, such as Cankarjev dom Culture and Congress Centre or Kino Šiška, Center for Urban Culture in Ljubljana or Culture events center National home Maribor. Across Slovenia, the professional independent performing arts are closely linked to regional theatres or to individual municipal cultural centres, sometimes also youth centres. Nova pošta is the latest performing arts venue, established in collaboration between the independent Zavod Maska institute and the „institutional" Mladinsko Theater. With its tradition in modern and experimental theatrical research it is a real exception among public theatres. But performing arts events also take place at some independent galleries, such as Kapelica or Steklenik, in the context of gallery project Zavod Cona, developed by the Botanic Gardens of the University of Ljubljana, and at other collaborative working spaces, such as Poligon, Cirkulacija 2 and Osmo/za, which is a collaborative space set up in 2017 by a consortium of Ljudmila, Delak Institute and the Projekt Atol Institute.

Differences in funding between the institutional and the non-institutional sectors

Despite successful coexistence and collaboration between the two sectors in Slovenia, there are still significant differences concerning funding. The independent performing arts are yet to recover from a series of cuts in funding opportunities that started in 2010 in the name of the financial crisis, as a 2009-2019 analysis presented by the Asociacija (Association of non-governmental organizations and individuals in the field of culture) shows. While all public theatres other than those in Ptuj, Koper and Novo mesto are home to a permanent resident company, the big majority receives direct

funding from the national budget. Only these other three (Kranj, Ptuj and Koper) receive funding from local municipalities. Youth performing art has mainly been developed in the context of grammar school theatre groups. Amateur groups are funded by the Public Fund for Cultural Activities of the Republic of Slovenia, which has branch offices across Slovenia and organises workshops and festivals. However, it only provides funding for fairly small-scale productions. Independent performing arts venues, non-governmental organisations, groups and individuals mainly receive funding through successful applications for open calls for general cultural programs and projects on a national and municipal level. Since the greater part of the Ministry of Culture's budget comprises fixed costs (salaries and expenses) of public cultural institutions, the independent scene is generally among the biggest contributors to public savings. And this situation has still not improved, despite the highest budget of all time.

While most of the basic public funding for independent performing arts projects in local communities is spent on an annual basis, there are some municipalities that follow the example of the Ministry of Culture, initiating open calls for projects lasting 2 to 4 years; but only direct project costs are eligible for project funding. When independent performing arts producers apply for the the ministry's open calls (this does not apply for the program financing of NGOs), they are competing with public institutions. This leads to unfair competition, because local cultural public institutions are also receiving funding directly from local municipalities. Besides open project calls, there are also open calls for independent performing arts producers. These funding opportunities are more substantial in that they ensure continuity and improve working conditions over a four-year period, thereby supporting cultural programs and covering NGOs' running costs. The Ljubljana Urban Municipality, which dedicates ca. 1/10 of its budget to culture in general, is the only municipality in the country that has applied this same type of grant scheme, but with a policy of four-year contracts for selected independent producers. You can now apply for the 2020-2023 open call.

The last open call by the Ministry of Culture was for 2018-2021 and had seen a significant decrease in funding and in the number of recipients. Only 8 programs by independent performing arts producers received funding (Zavod En-Knap, Plesni teater Ljubljana, Zavod Flota Murska Sobota, Društvo Gledališče Glej, Mini teater, Via Negativa, KUD Moment Maribor, Zavod Bunker), and funds were significantly lower than in previous years. As a result, some previously successful applicants and performing arts producers (Zavod Maska, Zavod Emanat, Zavod Delak and Nomad Dance Academy) took the matter to the administrative courts. The verdict concluded

Glej Theatre „Blueprint for revolution"

© Lana Pozlep

that some of these performing arts producers should not be excluded from program funding. Some of them have since received contracts for the remaining years of the current funding period. But as Asociacija, an independent advocacy network of NGOs and individuals, warned at a recent press conference, the Ministry of Culture is extracting these extra funds from the existing programs for independent performing arts producers, because the overall budget for 2020 is going to be lower than estimated for the 4-year contract program financing in 2018 .

The level of full-time or part-time employed personal in the independent performing arts sector also remains low, most of the jobs in the sector generally depend on the Ministry of Public Affairs's projects for professionalization of the NGO sector or on the subsidies provided by European social funds. The status of a self-employed professional in the field of culture (61 specialized professions are defined) is granted by a commission at the Ministry of Culture Slovenia. At the end of 2018, there was a total of 3020 cultural professionals with a self-employed status. 2110 of these were also granted the reimbursement of the minimum social and health insurance expenses that are covered by the ministry. Self-employed professionals are also eligible to apply for special annual open calls for working grants or scholarships, and the ministry has additional open calls for state-run art residences in Berlin, London, New York and Vienna.

Important actors and festivals in the independent performing arts scene

The Slovenian independent performing arts scene has a long tradition, with the first wave of theatres in the 1960s including such theatre groups as The Experimental theatre of Balbina Battelino Baranovič / Eksperimentalno gledališče Balbine Battelino Baranovič (1955-1967, The alternative Ad Hoc Theatre by Draga Ahačič (1958-1964) and Stage 57 / Oder 57 (1957-1964) and the later Pupilija Ferkeverk Theatre / Gledališče Pupilije Ferkeverk (1968-1975) or The Scipion Nasice Sisters Theatre (1983-1987). These were relicts of a strong cultural exchange between the capitals of former Yugoslavia. Today, the Slovenian independent performing arts scene forms an integrative part of the wider, collaborative European and international performing arts context.

Other important independent performing arts producers that are not funded through open call schemes for programs but by open calls for projects are Contemporary dance Association of Slovenia (Društvo za sodobni ples Slovenije), festival „GIBANICA“ - bienale of Slovene contemporary dancing arts, Association of Ana Monro and international street festival „Ana Desetnica“, Vitkar institute and „Festival Rdeči revirji“, The City of Woman - Association and Festival for promotion Women in Culture Delak Institute for postgravity art Noordung Cosmokinetic Cabinet, Emanat, institute for dance and contemporary arts development and affirmation, Maska Institute, DUM Association of Artists, Fičo Balet, Federacija Institute, Senzorium_Institute_for_Sensorial_Theatre_and_Research, Kolektiv Narobov, KUD Ljud, Bufeto - institute for circus theatre art development and „Klovnbuf“, Plesna izba Maribor and platform of contemporary dance „Performa / Platforma“, Pekinpah Association and „Spider Festival“, the Exodos Institute and The Exodos International Festival of Contemporary Performing Arts, Nomad Dance Academy Slovenia and „CoFestival“ etc. In addition, the Bunker institute organises Mladi levi Festival / Young Lions Festival in Ljubljana and Drugajanje Festival at Second Grammar School at Maribor. But there is also The international festival of independent performing arts Prestopi / Crossings by KUD Moment,and Flota Institite organizes Front@ Contemporary Dance Festival at Murska Sobota.

Problems and prospects in the independent performing arts scene in Slovenia

An independent performing arts scene is absolutely vital for institutional theatre in general. It is its generator of modernity, because independent artistic explorations are often transferred to institutions as new practises, aesthetics and forms. Even though the independent performing arts scene in Slovenia is no longer considered inferior to the institutional performing arts practises and it is accepted as a parallel and not at all separate field for producing performing art, there are still many problems it has to face. While the independent performing arts sector in Slovenia is among the most successful Slovenian cultural NGOs applying for EC Culture or Creative Europe programs, the last couple of years have also seen a record number of NGOs from Slovenia included in cultural collaborative projects in general. This year, 28 of the 106 approved projects are collaborations with Slovenian cultural producers, which represents 26% of all successful applications. And in 5 projects the lead partner or applicant is an

organisation from Slovenia. But one problem that needs to be addressed quickly is the question of a sustainable local and national plan to co-finance projects that have received funding from Creative Europe or other transnational funding sources. Also, the new cultural model and a national program for culture are yet to be developed and implemented, administrative regulations must be simplified and the definitions of quality criteria and public interest should be made more clear than they are at present. Lack of funding and a scarcity of performing, training and storage spaces for independent performing arts producers and individual artists must be resolved. Since artists are dealing with sensitive social subjects, such as migration, intolerance and poverty, there is also less and less media coverage that currently gives critical voice to independent performing arts or culture in general. If this is one of the main reasons for the marginalisation of the independent performing arts in Slovenia, the other two would also be the malnutrition of the whole independent arts sector and the overall awareness and value of Arts and Culture in Slovenian society.

Tomaž Zaniuk

Foto oben: Glej Theatre „Psycho“ © *Mankica Kranjec*

Foto unten: Moment „Hero“ © *Andra Salaoru*

Buchrezension

Theaterrecht. Handbuch für Theatermacher

Christoph Nix

Der Theatermacher und Jurist Christoph Nix hat ein neues Buch veröffentlicht: Mit „Theaterrecht. Handbuch für Theatermacher“ hat Nix eine informative Lektüre herausgegeben, die sich mit der scheinbar schwierigen und undurchsichtigen Materie des Theaterrechts beschäftigt, sich jedoch erstaunlich gut lesen lässt. Gerade für Berufseinsteiger_innen bietet dieses Werk eine gute Grundlage für die rechtlichen Praktiken des (deutschen) Theateralltags, gibt Einblicke in die allgemeine Rechtslage und führt praxisnahe Beispiele an.

Eine informative und kurze Einleitung gibt einen groben Überblick über Funktionen und Struktur des Rechts und die Hierarchie von Rechtsnormen, während im anschließenden ersten Kapitel sogleich näher auf die rechtlichen Grundlagen eingegangen wird. Behandelt wird hier das Thema Theater als Unternehmen privater und öffentlicher Natur, wobei zwischen Privattheater und öffentlichen Theaterunternehmen, zwischen Regiebetrieb, Eigenbetrieb und GmbH unterschieden wird, sowie andere Rechtsformen erläutert und deren Haftungsfragen geklärt werden.

Im Kapitel zum Theaterarbeitsrecht werden nun die rechtlichen Grundlagen des (deutschen) Theaterarbeitsrechts und die Verträge im Detail untersucht. Beispiele der verschiedenen Vertragsarten – Werkvertrag, Dienst- und Arbeitsvertrag im Kontext des Tarifvertrags NV Bühne und Normalvertrag (NV) Bühne – veranschaulichen deren Anwendungsgebiete, Vertragsinhalte und -konditionen. Welcher Vertrag im einzelnen Fall zur Anwendung kommt bzw. ob ein freies Beschäftigungsverhältnis oder ein echtes Dienstverhältnis vorliegt, wird im deutschen wie auch im österreichischen Recht im Wesentlichen nach ähnlichen Kennzeichen beurteilt und von Nix ausführlich mit Praxisbeispielen erläutert. Anschließend wird auf den Geltungsbereich des Tarifvertrags NV Bühne sowie auf die Konditionen im Arbeitsvertrag eingegangen, der Fokus liegt hierbei auf dem Beschäftigungsanspruch (Recht auf Beschäftigung) und auf den verschiedenen Formen der Beendigung bzw. Auflösung des Arbeitsverhältnisses. Auch die Bedingungen und Konditionen von Gast- und Regieverträgen werden vorgestellt, während am Ende des Kapitels kollektive Arbeitsweisen im Theater wie auch das Prozedere im Bühnenschiedsgericht, sowie mögliche Vertreter_innen und Beistände genannt werden.

Im darauffolgenden Kapitel erörtert Nix wesentliche Fragen zur Gründung einer Theatergruppe und spart dabei nicht an Kritik gegenüber den Ausbildungsstätten:

> **„Freie und selbstständige Organisationsformen werden an den Schauspielschulen so gut wie nicht vermittelt. Der abhängige Schauspieler im NV Solo ist der Prototyp der meisten Ausbildungsgänge. Wie aber organisiert man sich auf dem freien Markt, wenn man als Theater- oder Performancekollektiv zusammen arbeiten, auftreten oder Produktionen ans Stadttheater verkaufen will?“**
>
> *(Nix, Christoph, Theaterrecht. Handbuch für Theatermacher, Berlin: Theater der Zeit 2019, S. 51)*

Es fehlen, so Nix, Leitziele oder generelle, solidarische Bildungsprozesse zur künstlerischen Entwicklung der jungen Kunstschaffenden. Dennoch ermutigt Nix diese zur Selbstermächtigung. Danach gibt er einen rechtlichen Überblick über die Möglichkeiten und jeweiligen Rechtsformen zur Gründung einer (freien) Theatergruppe, nennt dabei die GbR (Gesellschaft bürgerlichen Rechts), OHG (offene Handelsgesellschaft), Limited und UG (Unternehmergesellschaft), sowie die GmbH (Gesellschaft mit beschränkter Haftung). Konditionen und Besonderheiten, Vor- und Nachteile, sowie wichtige Überlegungen bei der Wahl der geeigneten Rechtsform werden herausgestrichen und obwohl Nix hierbei lediglich eine kurze Übersicht bietet, dient diese als Orientierung auf dem Weg zur Gründung der eigenen Gruppe. Interessant ist hierbei aus österreichischer Sicht, dass der Verein, der hierzulande die gängigste Rechtsform von Gruppen und Theaterkompanien in der Freien Szene darstellt, gänzlich unerwähnt bleibt. Darüber hinaus wäre gerade für Berufseinsteiger_innen im Zuge der möglichen Rechtsformen ebenso eine kurze Übersicht über das deutsche Fördersystem und Subventionsmöglichkeiten interessant gewesen.

Der folgende Abschnitt ist den Rechten der innerinstitutionellen Sondergruppen wie Hospitant_innen, Praktikant_innen, Statist_innen, Kleindarsteller_innen, Schauspiel- oder Gesangsschüler_innen gewidmet. Ansprüche, Ausnahmen und nach wie vor herrschende Rechtsunsicherheiten bezüglich des seit 2019 in Deutschland geltenden, gesetzlichen Mindestlohns werden von Nix aufgezeigt. Dennoch, Kollektivverträge, Empfehlungen zu Honoraruntergrenzen und der gesetzliche Mindestlohn, dies alles sind Ansätze wider das Prekariat der Kunst- und Kulturschaffenden. Im Anschluss geht Nix auf die Besonderheiten für Bühnentechniker_innen, Chorist_innen und Tänzer_innen ein, wobei sich herausstellt, dass gerade Mitglieder von Opernchören oftmals tariflich besser abgesichert sind als viele Solist_innen.

Im Kapitel Urheberrecht spannt Nix den Bogen von der gesetzlichen Grundlage des Urheberrechts hin zum Geltungsbereich und der Definition von Werken der darstellenden Kunst. Als Einzelschöpfungen gelten hierbei Bühnenbild, Maske, Kostüme, Bühnenmusik, Choreographie ebenso wie originelle Einzeldarstellung eines/r Schauspieler_in. Doch auch die Inszenierung kann als schöpferische Bearbeitung eines Werks angesehen werden und folglich dem/der Regisseur_in ein Bearbeiter_innen-Urheberrecht zuerkannt werden. Gerade die Rechteüberlassung der Bühnenkünstler_innen oder -angestellten ist meist umfassend – nicht selten zeitlich, räumlich und inhaltlich unbegrenzt – zugunsten des/der Bühnenbetreibers_in für öffentliche Wiedergabe, Werbe- oder Übertragungszwecke geregelt.

Wichtig und empfehlenswert für alle Kunstschaffenden, die in Deutschland tätig werden (wollen) ist vor allem das nachfolgende Kapitel zur Sozialversicherung. Es beschreibt die zwei wesentlichsten Bereiche der Sozialversicherung, einerseits die KSK, die Künstlersozialkasse für unabhängige Künstler_innen, und andererseits die Sozialversicherung abhängig beschäftigter Bühnenkünstler_innen, die Bühnenversorgung, die bei der Bayerischen Versorgungskammer in München angegliedert ist. Die Schwierigkeiten bei der Differenzierung der künstlerischen Tätigkeiten in selbständige oder unselbständige sind offensichtlich, dennoch bieten beide Systeme einen umfassenden Sozialversicherungsschutz. Nix zeigt jeweils Vor- und Nachteile auf und gibt hilfreiche Tipps.

Nachfolgend wirft Nix Fragen der Mitbestimmung am Theater auf und definiert aus rechtlicher Sicht die Möglichkeiten und Grenzen der Mitbestimmung und mögliche

Einflussnahme in Teilbereichen, seien es inhaltliche, arbeitsrechtliche oder personelle. Abschließende Kapitel untersuchen die Freiheit der Kunst und die Verteidigung ebendieser, gefolgt von einem historischen Abriss über die Entwicklung und Veränderung des Theaterrechts, die Entstehung rechtlicher Normen an deutschen Bühnen, die Zeit des Nationalsozialismus und Westdeutschlands nach 1945, sowie auch Erwartungen an die aktuelle Kulturpolitik.

In der anschließenden umfangreichen Textsammlung finden sich der Tarifvertrag NV Bühne sowie Auszüge aus der Bühnenschiedsgerichtsordnung, dem Sozialgesetzbuch zur Arbeitslosenversicherung, dem Betriebsverfassungsgesetz zu den Mitbestimmungsrechten und dem Urheberrechtsgesetz. Äußerst hilfreich sind auch die im Anhang beigefügten Musterverträge für Solist_innen, Privattheater, Bühnentechniker_innen, Opernchor und Tanz, ebenso wie Muster eines Gesellschaftsvertrags und Vorlagen zur Gründung einer Ein-Personen-Gesellschaft.

Christoph Nix behandelt in diesem Handbuch zwar das deutsche Theaterrecht, die Parallelen zur österreichischen Rechtslage sind jedoch deutlich erkennbar. Somit ist das Buch zwar nicht 1:1 auf die österreichische Rechtslage anwendbar, jedoch stellt es gerade für junge Kunstschaffende und Berufseinsteiger_innen eine informative Einführung in die Arbeits-, Vertrags- und Versicherungsverhältnisse dar und ist somit empfehlenswert für alle, die in Deutschland tätig sein wollen oder werden. Zudem verweist Nix kontinuierlich in seinem Buch auf weiterführende Literatur oder hilfreiche Links und gibt praxisnahe Tipps, etwa für Vertragsverhandlungen.

Einziger Wermutstropfen: Weder wird eine geschlechtsneutrale Sprache verwendet, noch gegendert oder eine Einbindung weiblicher oder Geschlechtergrenzen überschreitender Personen erwähnt. Zwar zählen Jurist_innen meist nicht zu den Vorreiter_innen im Gebrauch gendergerechter Sprache und Ausdrucksweise, aber das Bewusstsein und die Sensibilität ob deren Wirkung oder Unterlassung vonseiten des Theaterintendanten Nix wäre wünschenswert und zeitgemäß.

„Wenn Kommunikation versagt, wenn die Moral verschwindet, so kann die Anwendung von rechtlichen Regeln Konflikte lösen, Interessenlagen ausgleichen oder sie konstituieren."

(Nix 2019, S. 11)

Zu verstehen ist dieses Buch trotzdem als ein Aufruf zur Selbstermächtigung der/des einzelnen Kunstschaffenden, zur Bewusstmachung der jeweiligen rechtlichen Lage. Je klarer die Bedingungen, desto eher können Konflikte vermieden werden. Ein Appell also an alle Kunstschaffenden sich mit der Materie des Theaterrechts auseinanderzusetzen und sich aktiv Wissen anzueignen.

Julia Kronenberg

arbeitet als Fachreferentin Services /Beratungen in der IG Freie Theater

© TimTom

Am 24.11.2019 gewann Toxic Dreams für ihre Produktion „The Bruno Kreisky Lookalike“, eine Sitcom in 10 Episoden, den Nestroy-Preis für die beste Off-Produktion.

Wir gratulieren ganz herzlich und können uns Yosis Worten nur anschließen, der in seiner Dankesrede deutlich machte, dass es eine bewusste Entscheidung ist, in der Freien Szene zu arbeiten und er für solche Preise fordert, dass diese auch die gesamte Szene mit einbeziehen sollten.

Toxic Dreams hat sich in den letzten Jahren zu einer der wichtigsten Performancegruppen in Österreich entwickelt. Ihr Witz entsteht aus ihrer Professionalität und aus Yosi Wanunus nicht enden wollenden Ideen, die auf der Bühne als theatralische Beobachtungen des alltäglichen, des individuellen und des politischen Lebens erscheinen. Für die Zuschauer_innen ist es ein Vergnügen, zuzusehen und den wirklich großartigen Performer_innen zu folgen, die so viel können und uns immer wieder begeistern. Kein Wunder sind die Vorstellungen alle ausverkauft. Es tut gut, eine solche international besetzte Gruppe in Österreich zu haben.

The Bruno Kreisky Lookalike, *Text und Regie Yosi Wanunu, Uraufführung, Koproduktion Toxic Dreams und WUK performing arts.*

Final Episodes 7 - 10
10. - 19.1.2020 / WUK performing arts, Wien

„I am working in the free scene because - ideologically, aesthetically and artistically - I chose to. And not, because I cannot be somewhere else“. *(Yosi Wanunu)*

Premieren 12/2019 - 03/2020

13.12.2019
KOTO ZEN - POESIE GESANG UND TEE
dasdorf.at

15.12.2019
DORNRÖSCHEN
Theater Forum Schwechat
forumschwechat.com

08.01.2020
ERÖFFNUNG DES SCHWECHATER SATIREFESTIVALS
Michael Feindler
satirefestival.at

08.01.2020
WENN ICH GROSS BIN, WILL ICH FRAULENZEN
Dschungel Wien
dschungelwien.at

08.01.2020
CARRÈ NOIR
Elisabeth Bakambamba Tambwe
studio brut
brut-wien.at

10.01.2020
THE BRUNO KREISKY LOOKALIKE
Final Episodes 7 - 10
Toxic Dreams
WUK Performing Arts
wuk.at

10.01.2020
SCHÄFERS ALL
Katharina Paul
Arge Kultur Salzburg
argekultur.at

11.01.2020
DAS VERSPRECHEN
Claus
Tröger Stattheater Mödling
theaterzumfuerchten.at

12.01.2020
ALT. EIN ROBOTERMUSICAL
Bum Bum Pieces WUK Projektraum
bumbumpieces.at

16.01.2020
ANTIGONE
-ANTIGONOS
-ANTIGONÄ
Ein Abend mit drei zeitgenössischen Antigone – Interpretationen
Toihaus Theater Salzburg

16.01.2020
ANGRY HOUR
studio brut
brut-wien.a

18.01.2020
AUF DÜNNEM EIS - VON ERIC ASSOUS
ArteFaktum Souterrainbühne des Café Prückel Wien
artefaktum.wordpress.com/theater

21.01.2020
ZORN
Joanna Murray-Smith
Freie Bühne Wieden
freiebuehnewieden.at

23.01.2020
DIE GESICHTER DER HEDY LAMARR
Schubert Theater Wien
schuberttheater.at

23.01.2020
LILITHS KUSS
Mona May, Verein argeLeute TheaterArche
monamay@aon.at oder Tel.: 0660 22 66 70 8

23.01.2020
ONIRICA
Marta Navaridas ROPAC Halle PNEU Festival Salzburg

24.01.2020
ORPHEUS
David Baldessari
Theater des Kindes Linz
theater-des-kindes.at

28.01.2020
CARUSO - I DID IT MY WEGAS
David Kleinl
OFF Theater Wien
oho.at

28.01.2020
WELCOME TO THE INSECTS
Spitzwegerich Schubert Theater Wien
spitzwegeriche.at

29.01.2020
PENTHESILEA
Stephan Engelhardt
Lessingtheater Wien
lessinggasse.at

29.01.2020
MOZART IN THE WIND
Pool of Invention
SZENE Salzburg
nataliefend.jimdo.com/poi/

29.01.2020
HEILE MICH
Martin Gruber
und aktionstheater
ensemble
WERK X
werk-x.at

30.01.2020
OCTOPUS
Navaridas
/Deutinger/Szalay
studio brut
brut-wien.at

31.01.2020
EINFRIEREN,
HOCHLADEN,
WEITERLEBEN
Spitzwegerich
Schubert Theater Wien
spitzwegeriche.at

01.02.2020
NOA & SNOW
- POEM #1
Alix Eynaudi brut im Volkskundemuseum Wien

05.02.2020
TANZGESCHICHTEN
makemake
Theatermuseum Wien
makemake.at

06.02.2020
DIE REISE. EIN TRIP
NACH BERNWARD
VESPER
tangent.COLLABORATIONS
Werk X-Petersplatz
tangent.at/die-reise

07.02.2020
NACHTFALTER
werk89, Kuskus Art Production & Puppentheater Maribor Dschungel Wien dschungelwien.at

11.02.2020
MARATHON OF
THE BELIEVERS
Abdallah Shmelawi
/diverCITYLAB
Theater Nestroyhof
/Hamakom
divercitylab.at

13.02.2020
UNTER_GRUND
Ben Pascal OFF
Theater Salzburg
theater-transversale.at

13.02.2020
DAS VERSPRECHEN
Claus Tröger
Theater Scala Wien
theaterzumfuerchten.at

13.02.2020
AIDS FOLLIES
Johannes Müller
/ Philine Rinnert
+ Gemnoel
von Lilienstern
studio brut
brut-wien.at

14.02.2020
PETTERSSON
UND FINDUS
THEO Perchtoldsdorf
theaterort.at

14.02.2020
IN 80 TAGEN UM
DIE WELT
Erik Etschel Theater
das Kindes Linz
theater-des-kindes.at

14.02.2020
LIVING
DOCUMENTS I - V
Charlotta Ruth
& Dominik Grünbühel
brut im Kempelenpark
brut-wien.at

15.02.2020
JOHNNY GEHT
SPAZIEREN
Meidlinger Tor/Grünbergstraße (U4 Station Schönbrunn) Anmeldung bitte im Tanzquartier Wien

19.02.2020
FRÜHLINGS
ERWACHEN
Borg 1 für Musik und Kunst Hegelgasse 12
Dschungel Wien
dschungelwien.at

20.02.2020
THOM PAIN (BASED
ON NOTHING)
Jason Cloud
AtelierTheater Wien
mentaleclipsetheater.com

20.02.2020
ANI_MALE
Georg Blaschke
& Jan Machacek
studio brut
brut-wien.at

22.02.2020
WER WILL
KANN GEHEN
Barbara Kraus
Tanzquartier Wien
Halle G

26.02.2020
FRESSEN
brut im
Dschungel Wien
brut-wien.at

27.02.2020
BLUTIGER SOMMER
Alireza Daryanavard
WERK X-Petersplatz
werk-x.at

28.02.2020
POLITOPIA – DREI FRAUEN. EINE PARTEI
play:vienna Ausstellung „Das Rote Wien im Waschsalon“ Halteraugasse 7 1190 Wien
politopia.at

04.03.2020
WIE KOMMT DAS SALZ INS MEER?
Theater Forum Schwechat
forumschwechat.com

05.03.2020
KÖNIG JOHANN
Von Friedrich Dürrenmatt nach Shakespeare
wortwiege Kasematten in Wiener Neustadt
wortwiege.at

05.03.2020
Jattle BAM + Poetry
OFF-Teater Wien
danceability.at

09.03.2020
OXY MORON
studio brut
brut-wien.at

12.03.2020
NYXXX
Lau Lukkarila
brut im Ankersaal
brut-wien.at

13.03.2020
PLASTIK IM BLUT
kollektiv kunststoff
Dschungel Wien
dschungelwien.at

14.03.2020
TEMPO TEMPI
Ein Musiktheater für Kinder ab 3 Jahren Toihaus Theater Salzburg

15.03.2020
DAS VERSPRECHEN
Claus Tröger
Stadttheater Bruneck

18.03.2020
IN DER DUNKELWELT
Dschungel Wien & TANZKOMPLIZEN Dschungel Wien
dschungelwien.at

19.03.2020
HORSES
Splitscreen Entertainment WERK X-Petersplatz
werk-x.at

19.03.2020
OVIDS METAMORPHOSEN
Schubert Theater Wien
schubertttheater.at

19.03.2020
TILDA EULENSPIEGEL
Rebekah Wild Schubert Theater Wien
schubertttheater.at

19.03.2020
THE WAY OF THE INK
Asher O'Gorman
brut in der Erbsenfabrik Wien
brut-wien.at

20.03.2020
DIE GROSSE M.I.N.T. -SHOW
hannsjana
studio brut
brut-wien.at

21.03.2020
PLASTIC HEROS Ariel
Doron Schubert Theater Wien
schubertttheater.at

21.03.2020
WALDNACHT
Chor im Hemd
Odeon Wien
chorimhemd.com

23.03.2020
ON THE OTHER SIDE
Lottaleben Dschungel Wien
dschungelwien.at

25.03.2020
KIND.ERBE.REICH
Feldkirch Altes Hallenbad
dieheroldfliri.at

26.03.2020
SOFT SKILLS
Claudia Lomoschitz brut Wien im Kosmostheater
brut-wien.at

26.03.2020
PROTECT.
Inge Gappmaier
studio brut
brut-wien.at

28.03.2020
THE SUITCASE
Open House Theatre & Powerstone Entertainment Dschungel Wien
dschungelwien.at

28.03.2020
WE COME BEARING GIFTS
Alex Franz Zehetbauer
brut im KunstBOGEN
brut-wien.at

30.03.2020
NoEXCUSE!
Körperverstand. Tanztheater Wien Dschungel Wien
dschungelwien.at

Neue Mitglieder der IG Freie Theater seit Oktober 2019: Emina Cengic, Claudia Edermayer, Emina Eppensteiner, Thomas Garvie, Alduin Gazquez, Sofie Bettine Christina Rübig, Bernhard Georg Rusch, Daniela Schilcher, Andrea Seewald, Catharina Zukrigl

Impressum

gift – zeitschrift für freies theater
ISSN 1992–2973
Redaktionsschluss 5.12.2019

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

Christian Keller, Ulrike Kuner, Julia Kronenberg,
Teresa Simon, Patrick Trotter, Stephanie Schwarz

Namentlich gekennzeichnete Beiträge entsprechen der Meinung der/des Autor_in und geben nicht zwingend die Meinung der IG Freie Theater wieder.

Layout
Bildredaktion

Julia Tabor
www.kokostudio.eu

Vorstand

Inge Gappmaier, Veronika Glatzner, Barbara Herold, Daniela Oberrauch, Martin Ojster, Sara Ostertag (Obfrau), Sabine Reiter, Charlotta Ruth

Einzelverkaufspreis

€ 5,- / € 2,50 ermäßigt für Studierende

Abos

€ 20,- (Inland) bzw. € 25,- (Ausland) / € 10,- ermäßigt für Studierende

Erscheinungsweise

4 Ausgaben pro Jahr

freie theater

Stadt Wien Kultur

Theater der Zeit

Buchverlag Neuerscheinungen

Informieren Sie sich über Ihre Rechte im Theaterbetrieb

Die Kunstfreiheit gehört zu den am stärksten geschützten Rechten des deutschen Grundgesetzes, doch wie sieht es mit den Rechten der Bühnenkünstler aus? Suchen junge Theaterpraktikerinnen und -praktiker den Einstieg in den Beruf, sind sie mit einer Reihe von rechtlichen Anforderungen konfrontiert, die ihnen an den Kunsthochschulen häufig nicht vermittelt wurden.

„Theaterrecht“ vom Intendanten und Rechtsanwalt Christoph Nix ist ein praxisorientierter Ratgeber, der über die Rechtsgrundlagen von Bühnenkünstlern an staatlichen Theatern, als freie Künstler oder als Gruppe informiert. Aktuell und verständlich werden u.a. das Bühnenarbeitsrecht, das Vereins- und Gesellschaftsrecht, das Urheberrecht oder Fragen der Mitbestimmung erläutert. Darüber hinaus enthält der Band eine ausgewählte Textsammlung der wichtigsten bühnenrechtlichen Gesetzestexte, den NV Bühne sowie Musterverträge.

Christoph Nix
Theaterrecht
Handbuch für Theatermacher

Paperback mit 252 Seiten
ISBN 978-3-95749-158-9
EUR 20,00 (print) / 16,99 (digital)

Erhältlich in Ihrer Buchhandlung oder portofrei unter

www.theaterderzeit.de

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

IG Freie Theaterarbeit
Gumpendorferstraße 63B
A - 1060 Wien