gift

zeitschrift für freies theater

02/2020

Vestris 4.0
Eva Maria Schaller
© Christopher Mavric

2 Inhalt
3 Editorial

forum

4 Der „Corona-Reflex“ im Theater
Michael Isenberg
8 Auszüge aus dem Theaterarbeitsgesetz
10 Deep Concerns – Let‘s start a dialogue
An open letter from the European Association of Independent Performing Arts

panorama

12 Über Ungerechtigkeiten und das traute Heim
Ein Corona-Bericht von Julia Kronenberg
16 Wider Willen
Bericht einer Spielerin, die nicht spielen wollte
18 Tanzen, Denken, Politik: Kinästhetische Erkenntnisse in pandemischen Zeiten
Eva-Maria Schaller
26 Sich klassischen Stoffen aufs Neue stellen
Ein Bericht zur Mission des Theaters an der Gumpendorfer Straße von Gernot Plass
32 Träumen ist immer erlaubt
Über das Theaterdorf Litschau
36 „Ohne uns ist es dunkel & still”
ohne-uns.at – Ein Sprachrohr aller Veranstaltungsdienstleister

Panorama international

38 We Shall Not Be Moved
The Situation of Independent Performing Arts in Hungary. From Katalin Erdödi.
48 Staying afloat, funded and free
Independent performing arts in Iceland. From Sigridu Jonsdottir.

prospekt

58 VALIE EXPORT
Es bewegt sich
61 H13 Performancepreis Niederoesterreich
61 Wefundyourart.at
62 Buchrezension „Macht & Struktur im Theater“
64 Premieren
67 Impressum

Die letzte gift wurde am ersten Tag des Lockdowns aufgrund der Corona-Pandemie fertiggestellt und in den Druck geschickt, nun liegen mehr als drei sehr aufregende, aufreibende und uns alle vor neue Herausforderungen stellende Monate hinter uns. Und weitere vor uns.

Wir alle in der IG Freie Theater haben in den letzten Wochen unsere Arbeit umgestellt, ergänzt, erweitert. Wir haben versucht, so viel Informationen wie möglich zu recherchieren, zu studieren und in klare Aussagen zu fassen – sei es bezüglich Hilfefonds und Unterstützungsleisten, dem Arbeiten und Proben von Künstler_innen, Rechtssituationen und Verträgen, Veranstaltungen, Honorar- und Gagenauszahlungen, medizinischen Informationen – und und und. Wir waren in sehr vielen Zoom- und realen Konferenzen, an etlichen Runden Tischen des Bundes und der Stadt Wien, in internationalen Austauschmeetings. Wir haben allein im April über 400 Menschen beraten, wir haben unsere Website um die aktuellen Corona-Infos ergänzt, wir haben regelmäßig Zoom-Infoveranstaltungen durchgeführt und dabei so viele Menschen wie nie in ganz Österreich erreicht. Wir sind mit den Politiker_innen auf Bundes- und Bundesländer-Ebene in kontinuierlichem Austausch und weisen auf viele Missstände und Ungerechtigkeiten hin, über die wir in diesen letzten Wochen konkrete Informationen erhalten haben. Wir arbeiten aber auch schon an Zukunftsstrategien und nehmen alle diese Informationen zum Anlass, lang schon schwelende Problemfelder anzugehen und Lösungsvorschläge zu erarbeiten. Diese Krise lässt wie ein Eisberg die Versäumnisse der Vergangheit auftauchen. Nutzen wir dieses Fenster der Aufmerksamkeit und formulieren u. a. krisenfeste Vertragsverhältnisse für freie Künstler_innen und Kunstschaffende, überdenken grundsätzlich die Abhängigkeiten der einzelnen Akteur_innen von Institutionen und Theatern und überlegen langfristig wirkende Versicherungsmodelle – und viel mehr. Wir haben diesen Prozess bereits begonnen und führen ihn in engem Austausch mit den betroffenden Akteur_innen und der Politik weiter.

In diesem Heft lassen wir Stimmen aus der Corona-Zeit erklingen, aber nicht nur. Wir zeigen auch die freie darstellende Kunst in Island, und wir berichten über die Situation der Szene in Ungarn vor dem Hintergrund der dortigen Politik. Es ist wieder ein Leseheft geworden, mit viel Information und vielen Perspektiven.

Und es geht auch weiter: Am 3. und 4. September 2020 werden wir das bereits angekündigte zweite Symposium Freie Szene – Orte schaffen im Semperdepot in Wien abhalten. Mit allen IGs in Wien und auf Initiative der Kulturstadträtin widmen wir uns den Fragen nach Raum, nach Platz und nach Orten für die freie Szene. Und auch hierfür haben die letzten Monate neue Ideen und Anforderungen hervorgebracht!

Einen schönen Sommer wünschen wir - trotz allem.
Ulrike Kuner und das Team der IG Freie Theater

Der „Corona-Reflex“

im Theater

„Längst gelten die ökonomischen Imperative auch dort, wo der Mensch spielt und damit ganz Mensch ist.“

So lautete eine der *Sechs Thesen zum deutschen Theater*, die der Publizist Thomas E. Schmidt 1994 in einem Artikel für die Frankfurter Rundschau aufstellte. Sein Aufsatz war ein wichtiger Diskussionsbeitrag in der Debatte um die Finanzierung der deutschen Stadt- und Staatstheater vor dem Hintergrund der Finanzkrise von 1992. In den kommenden Monaten bezogen zahlreiche Theatermacher Stellung zu Schmidts Thesen, ihre Plädoyers wurden 1995 in dem Buch *Warum wir das Theater brauchen*[1] gesammelt abgedruckt. Da heißt es unter anderem, die Finanzpolitik dürfe nicht die Existenzberechtigung der Theater bestimmen (Ulrich Greb), Theater seien Statthalter der Schwachen (Ulrich Khuon) und dienten dem Erhalt der Utopiefähigkeit einer Gesellschaft (Peter Eschberg).

25 Jahre später: Angesichts einer neuen Form der Wirtschaftskrise[2], wie wir sie gegenwärtig erst im Anfangsstadium erleben, und der vorübergehenden Schließung aller Theater[3] auf noch unbestimmte Zeit[4], sind die aktuellen Folgen der Krise für die Theaterszene noch kaum abzusehen. Besonders hart trifft es Privattheater und selbstständig Beschäftigte, die von enormen Verdienstausfällen betroffen sind und nur wenig Rücklagen haben. Aber auch die öffentlich subventionierten Theater und ihre festangestellten Mitarbeiter_innen spüren die ersten Folgen.

Unter den verschärften Bedingungen der derzeitigen Krise treten die negativen Folgen unseres neoliberalen Wirtschaftssystems deutlich hervor. Es wäre daher gar nicht zu wünschen, dass die Theater nach der derzeitigen Situation wieder zu einer „alten Normalität“ zurückfinden, sondern dass neue Lösungen für schon länger währende strukturelle Probleme entwickelt und in die Tat umgesetzt werden. Die „Ideengrundlage ist brüchig geworden, auf welcher der Turmbau der subventionierten Kultur errichtet worden war“, heißt es bei Thomas E. Schmidt Mitte der 90er-Jahre. Wenn wir angesichts der derzeitigen Situation die Vorstellung von Theater als Ort gesellschaftlicher Reflexion, Kritik und Utopie nicht völlig verlieren wollen, braucht es ganz konkrete Überlegungen und Maßnahmen, die sich klar gegen ein neoliberales Denken stellen.

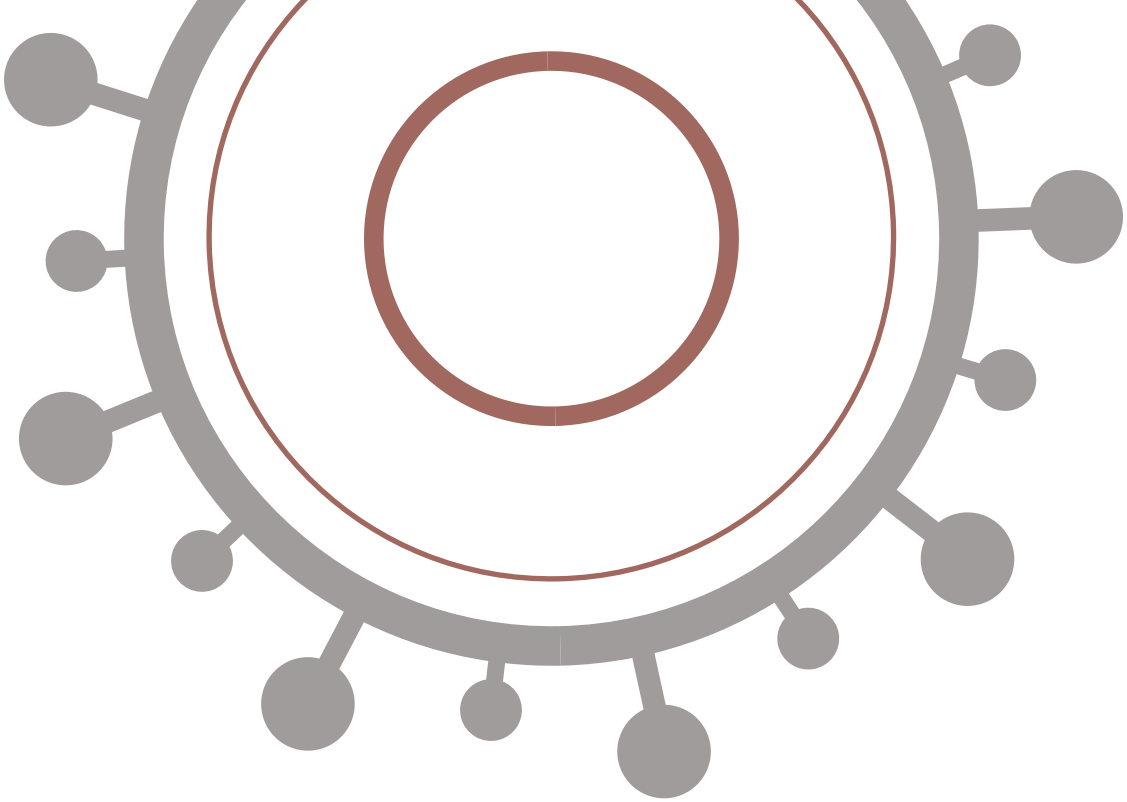
---

[1] *Peter Iden (Hg.), Warum wir das Theater brauchen, Frankfurt am Main 1995*

[2] *https://www.deutschlandfunkkultur.de/wirtschaftshistoriker-ueber-finanz-und-coronakrise-wir.1008.de.html?dram:article_id=473684*

[3] *Seit dem 12. März sind in Österreich alle Veranstaltungen über 100 Personen abgesagt, seit dem 16. März alle kulturellen Veranstaltungen. In der Schweiz wurden erste Einschränkungen bereits am 28. Februar beschlossen. Mittlerweile sind auch in Deutschland sämtliche Theater geschlossen.*

[4] *In Österreich laut Pressekonferenz vom 6. April mindestens bis Ende Juni.*



Verteilungsgerechtigkeit

2014 veröffentlichte die Plattform theaterjobs.de eine Vermögensumfrage unter Schauspieler_innen im deutschsprachigen Raum. Darin heißt es, rund ein Viertel der Befragten sei dauerhaft armutsgefährdet. Sören Fenner, der Geschäftsführer des Portals, resümiert: „Unsere befragten Theaterleute verdienen wenig, haben unsichere Beschäftigungsverhältnisse und Frauen verdienen deutlich weniger als Männer. Gleichzeitig werden auf dieser Basis Inszenierungen produziert, die ethische Grundwerte wie Gleichheit, Gerechtigkeit und Verantwortung an ihr Publikum vermitteln. Wie passt das zusammen?“[5]

Besonders das Verhältnis zwischen dem Einkommen fest angestellter und selbstständig Beschäftigter klafft laut der Studie weit auseinander. Selbstständige im Kulturbereich sind daher auch besonders von den akuten Gagenausfällen in der derzeitigen Krise betroffen. Regierungen in Österreich, Deutschland und der Schweiz haben daher schnelle Hilfsmaßnahmen in die Wege geleitet[6], verschiedene Initiativen und Fonds wurden ins Leben gerufen[7], die Debatte um ein bedingungsloses Grundeinkommen hat neue Dringlichkeit erhalten[8].

Dennoch liegt eine akute Verantwortung bei den gut subventionierten Theatern[9], ihre Vereinbarungen mit selbstständigen Beschäftigten soweit es geht aufrechtzuerhalten und sich auch für ihre Angestellten einzusetzen (so empfiehlt etwa ein Bündnis der Künstlergewerkschaften keine Kurzarbeitsregelung im Theaterbereich, allenfalls zur Deckung des Betrags fehlender Kartenerlöse[10]). Damit nicht jede_r Geschäftsführer_in die Verantwortung auf den eigenen Schultern trägt, wäre eine Verständigung der Häuser untereinander und eine gemeinschaftliche Strategie nötig, die sich verantwortungsvoll für die Rechte der freien und festangestellten Mitarbeiter_innen einsetzt, unterstützt von den verantwortlichen Kulturpolitiker_innen. Auf längere Sicht wird es unumgänglich sein, die Einkommensschere und den Gender-Pay-Gap im Theaterbereich anzugehen und die Einkommensverteilung insgesamt transparenter zu machen, damit das Ideal der Gerechtigkeit nicht nur auf den Bühnen verhandelt wird.

Solidarische Vielfalt

Im Neoliberalismus entsteht Vielfalt aus einem Konkurrenzverhältnis, kreativ ist hier nur „das Neue, das sich durchsetzt“ [11]. Im Theater ist Vielfalt nicht mit ökonomischen Kategorien der Innovation und des Erfolgs zu messen. Die Theaterlandschaft lebt vom Nebeneinander verschiedener

---

[5] *http://www.miz.org/dokumente/2013_Verguetungsumfrage_Theaterjobs.pdf*

[6] *https://freietheater.at/covid-19-help/faq/*

[7] *Z.B. https://ensemble-netzwerk.de/enw/spendenkampagne-aktionsbuendnis/*

[8] *Z.B. https://mein.aufstehn.at/petitions/grundeinkommen-in-der-corona-krise-1 ; https://www.deutschlandfunkkultur.de/bedingungsloses-grundeinkommen-die-zeit-ist-reif-fuer-das.1005.de.html?dram:article_id=474106*

[9] *Die öffentliche Förderung liegt im Schnitt bei 80 bis 90 %.*

[10] *https://www.buehnengenossenschaft.de/gemeinsame-erklaerung-von-dov-gdba-und-vdo-kurzarbeit-bei-oeffentlich-finanzierten-theatern-und-orchestern*

[11] *Ulrich Bröckling, Kreativität, in: Ders. (Hg.), Glossar der Gegenwart, Frankfurt am Main 2004, S. 142*

Ausdrucksformen und der ständigen, nicht auf Erfolg zielenden Befragung unserer Sehgewohnheiten und Wertmaßstäbe.

Es ist daher für die Vielfalt der Theaterlandschaft gefährlich, wenn unternehmerisches Denken und quantitative Kriterien wie Auslastung und Effizienz den Diskurs immer mehr bestimmen. Diese Gefahr verschärft sich noch angesichts der derzeitigen Krise. Viele Privattheater und kleinere Häuser werden die Krise wahrscheinlich nicht überleben. Und auch die Spielpläne der subventionierten Häuser, die den fehlenden Eigenanteil durch ausfallende Kartenerlöse kompensieren müssen, könnten in Zukunft um Produktionen ärmer werden, die aufgrund eines höheren künstlerischen Risikos notwendigen Sparmaßnahmen zum Opfer fallen. „Weniger Kritik = mehr Kitsch!", so fassten Mitte der 90er die Theatermacher Frank M. Raddatz und Friedrich Schirner die möglichen Folgen der Finanzkrise für die Theater pointiert zusammen[12].

Es liegt daher in der Verantwortung aller, die den Diskurs über Theater mitbestimmen, den Theatermacher_innen, Kritiker_innen und Kulturpolitiker_innen, die Vielfalt der Theaterlandschaft gegen neoliberales Denken zu verteidigen. Die derzeit gern beschworene Solidarität, die jedoch oft im Rahmen des eigenen Wahrnehmungshorizonts und der rhetorischen Floskel bleibt, sollte durch starke Allianzen und konkrete gemeinsame Strategien in ein praktisches Modell zur Rettung theatraler Vielfalt überführt werden.

Wert von Arbeit

Der ideologische Rahmen einer Gesellschaft bestimmt, welchen Arbeiten wir welchen Wert zuschreiben. Das Theater muss seinen Wert in der Gesellschaft angesichts öffentlicher Subventionsgelder immer wieder neu legitimieren. Es steht dabei im Zwiespalt, weiten Teilen der Gesellschaft, also auch ärmeren Menschen, offen zu stehen und gleichzeitig seine Mitarbeiter_innen fair für ihre Arbeit zu bezahlen.

Um die gesellschaftliche Bedeutung der Institution Theater auch in Zeiten geschlossener Bühnen weiterhin zu rechtfertigen, haben viele Theater damit begonnen, ihre Aktivitäten ins Internet zu verlagern. Dabei reicht das Angebot von künstlerischen Lebenszeichen einzelner Künstler_innen aus dem eigenen Wohnzimmer, über aktuelle und historische Aufzeichnungsmitschnitte bis hin zu neuen Formaten, die direkt für das Internet entwickelt werden. Die Dramaturgin Katja Grawinkel-Claassen spricht dabei von einem „Corona-Reflex":

> **„Hier bricht sich der Rechtfertigungsdruck Bahnen, den öffentliche Institutionen in der neoliberalen Kultur längst vor Corona verinnerlicht haben. Wir müssen immer mehr produzieren, immer mehr zeigen, immer mehr gesellschaftliche Aufgaben übernehmen, Relevanz performen und beweisen!"**[13]

Aber nicht nur, dass der Rechtfertigungsdruck den Produktionszwang weiter aufrechterhält, wo eigentlich Reflexion notwendig wäre, sondern es ist ebenso problematisch, dass die Mehrzahl dieser Online-Angebote weitgehend kostenlos zur Verfügung gestellt wird. Die österreichische Filmemacherin und Moderatorin Elisabeth Scharang schreibt hierzu: „Wieso spielen, lesen, streamen, schreiben die vielen Künstler*innen, denen Medien allerorts Onlinebühnen zur Verfügung stellen alle ohne Eintritt? Wir bezahlen ja auch für alles andere, was wir uns nach Hause liefern lassen. Nach dem ersten Schock und den wichtigen spontanen Aktionen aus dem Kunstbereich sollte man wieder daran denken: Kunst und Kultur ist kein frei verfügbares Unterhaltungsprogramm; die Menschen, die Kunst machen, leben davon."[14]

---

[12] *Peter Iden (Hg.), Warum wir das Theater brauchen, Frankfut am Main 1995, S. 25.*

[13] *https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17857:liveness-im-digitalen-raum&catid=101:debatte&Itemid=84*

[14] *Öffentliches Facebook-Posting von Elisabeth Scharang.*

Auch wenn Bezahl- oder Spendenoptionen nicht die Ausfälle realer Einnahmen decken und Online-Angebote das Theatererlebnis nicht ersetzen können, sollten die Theater auf die ökonomischen Bedingungen ihrer Arbeit gerade in diesen Zeiten verstärkt hinweisen. Angesichts einer fortschreitenden Digitalisierung sämtlicher Lebensbereiche ist es wichtig, dass wir die naive Vorstellung, dass Dienstleistungen im Internet allen kostenlos zur Verfügung stehen müssen, nicht weiter fortschreiben. Weder Applaus noch Klicks sind das Brot der Künstler_innen, das sie zum Leben brauchen.

Fazit: Theater als Ort der Kritik und Utopie

In den 70er- und 80er-Jahren prägten Ausdrücke wie „Laboratorium der sozialen Phantasie", „Kultur für alle" oder „subventionierte Opposition" die Debatten über die Funktion von Theater in der Gesellschaft. Schon Anfang der 90er-Jahre meinte Thomas E. Schmidt, dass diese Ideengrundlage brüchig geworden sei. Es liegt in der Verantwortung aller, die die gesellschaftliche Bedeutung von Theater anerkennen, dieses Erbe gegen ein neoliberales Wirtschaftssystem wieder ins Spiel zu bringen und den Mut zu haben, radikal zu sein – radikal im Denken und radikal in der Praxis eines solidarischen und lustvollen Miteinanders. Nehmen wir diese Verantwortung angesichts der aktuellen Krise nicht wahr, werden wir in Zukunft weniger Orte vorfinden, an denen der Mensch ganz Mensch ist, indem er spielt.

Dank an Bérénice Hebenstreit, Veronika Maurer und Sara Ostertag für den inhaltlichen Austausch.

Michael Isenberg

Auszüge aus dem

Theaterarbeitsgesetz

Welches Arbeitsgesetz gilt für den Theaterbereich?
Auf Verträge zwischen einem_er Theaterunternehmer_in und Personen, die sich zur Leistung künstlerischer Arbeiten in einem oder mehreren Kunstfächern zur Aufführung von Bühnenwerken verpflichten, findet in Österreich zwingend das Theaterarbeitsgesetz (TAG) Anwendung. Die Regelungen können durch den Vertrag nicht zulasten des_der Dienstnehmers_in aufgehoben oder beschränkt werden.

Kann eine Probezeit vereinbart werden?
Die Vereinbarung einer Probezeit ist gemäß § 5 TAG unzulässig.

Kann ich gekündigt werden?
Kündigung § 25

(1) Eine Vereinbarung, wonach ein Vertrag durch Kündigung gelöst werden kann, ist nur dann wirksam, wenn der Vertrag für länger als ein Jahr geschlossen ist und beiden Teilen das gleiche Recht eingeräumt wird. Sind ungleiche Fristen vereinbart, so gilt für beide Teile die längere Frist. Die Kündigung kann nur für das Ende einer Spielzeit vereinbart werden und muss spätestens am 15. Februar des Jahres erklärt werden, in dem diese Spielzeit endet.
(2) Gesetzliche Kündigungsfristen (§ 28) können nicht durch Vereinbarung herabgesetzt werden.
(3) Kündigungen müssen bei sonstiger Unwirksamkeit schriftlich erklärt werden.

Wann kann vom Vertrag zurückgetreten werden?
Vereinbarung des Rücktrittsrechts § 34

(1) Eine Vereinbarung, nach der einem Teil das Recht eingeräumt ist, vor Arbeitsantritt zu erklären, dass der Vertrag in Kraft treten oder unwirksam sein soll, ist nur dann wirksam, wenn auch dem anderen Teil das gleiche Recht eingeräumt ist.
(2) Abs. 1 gilt nicht für Vereinbarungen mit Mitgliedern, die für nicht mehr als 60 Aufführungen im Spieljahr gegen eine Gage, die für jeden Auftritt das 17fache der täglichen Höchstbeitragsgrundlage nach § 45 ASVG übersteigt, verpflichtet werden.

Wie hoch ist das 17fache der täglichen Höchstbeitragsgrundlage?
2020 beträgt die tägliche Höchstbeitragsgundlage 179 Euro, das wären also 3.043 Euro pro Vorstellung.

Und was bedeutet § 35 Rücktritt vom Vertrag?

(1) Der/die Theaterunternehmer/in kann vor Arbeitsantritt vom Vertrag zurücktreten, wenn das Mitglied, ohne durch ein unabwendbares Hindernis gehindert zu sein, die Arbeit an dem vereinbarten Tag nicht antritt, oder wenn sich infolge eines unabwendbaren Hindernisses der Arbeitsantritt um mehr als 14 Tage verzögert. Das Gleiche gilt, wenn ein Grund vorliegt, der den/die Theaterunternehmer/in zur vorzeitigen Entlassung des Mitgliedes berechtigt.

Konkret? § 35 TAG bezieht sich auf den Nichtantritt oder die Verzögerung des Arbeitsantritts seitens des_der Dienstnehmers_in. Wenn der Arbeitsantritt von Seiten des_der Dienstnehmer_in nicht verzögert wird, sondern die Verzögerung aufgrund mangelnder Annahme der Arbeitsleistung von Seiten des_der Dienstgeber_in entsteht, besteht kein Rücktrittsrecht.

Wie definiert sich ein Gastvertrag?

Laut § 41 (1) Ist ein Mitglied (Gast)

1. nur zur Mitwirkung bei nicht mehr als fünf Aufführungen in einem Spieljahr oder
2. für nicht mehr als 60 Aufführungen im Spieljahr gegen ein Entgelt verpflichtet, das die festen Bezüge, die den am jeweiligen Theaterunternehmen im selben Kunstfach tätigen übrigen Mitglieder im Durchschnitt gebühren (Durchschnittsbezug), übersteigt, so entsteht ein Gastvertrag. Spätestens in einem Rechtsstreit hat der_die Theaterunternehmer_in dem Gast den Durchschnittsbezug gemäß Z 2 auf Verlangen bekannt zu geben. (2) Auf Gastverträge finden die Bestimmungen der §§ 5, 8 Abs. 2 und 3, 9, 11, 18, 20, 24 Abs. 4, 25 bis 27, 29, 34 Abs. 1 und 35 Abs. 3 keine Anwendung.

Häh?

Bei einem Gastvertrag kann der_die Theaterunternehmer_in eine Probezeit vereinbaren und von dem Rücktrittsrecht Gebrauch machen.

Aber?

Treffen die oben genannten Kennzeichen für einen Gastvertrag auch zu?

Und was war das mit höherer Gewalt?

§ 1155.

(1) Auch für Dienstleistungen, die nicht zustande gekommen sind, gebührt dem Dienstnehmer das Entgelt, wenn er zur Leistung bereit war und durch Umstände, die auf Seite des Dienstgebers liegen, daran verhindert worden ist; er muß sich jedoch anrechnen, was er infolge Unterbleibens der Dienstleistung erspart oder durch anderweitige Verwendung erworben oder zu erwerben absichtlich versäumt hat.

(2) Wurde er infolge solcher Umstände durch Zeitverlust bei der Dienstleistung verkürzt, so gebührt ihm angemessene Entschädigung.

(3) Maßnahmen auf Grundlage des COVID-19-Maßnahmengesetzes, BGBl. Nr. 12/2020, die zum Verbot oder zu Einschränkungen des Betretens von Betrieben führen, gelten als Umstände im Sinne des Abs. 1. Arbeitnehmer, deren Dienstleistungen aufgrund solcher Maßnahmen nicht zustande kommen, sind verpflichtet, auf Verlangen des Arbeitgebers in dieser Zeit Urlaubs- und Zeitguthaben zu verbrauchen.

Und was heißt das?

Kam die Dienstleistung aufgrund des COVID-19-Maßnahmengesetzes (aufgrund Verbot oder Einschränkung des Betretens von Betrieben) nicht zustande, gebührt dem_der Dienstnehmer_in das volle Entgelt.

Und jetzt?

Sollte dein Vertrag aufgrund der Corona-Krise aufgelöst worden sein, informiere dich. Wir beraten dich gerne.

Alle Angaben ohne Gewähr.

EAIPA

DEEP CONCERNS – LET'S START A DIALOGUE

AN OPEN LETTER TO THE EUROPEAN UNION

EAIPA, the European Association of Independent and Performing Arts, represents the culture and theatre sector of 14 European countries.

The umbrella organisation EAIPA was founded in September 2018. EAIPA operates at B2B level, its members being interest groups or representatives of the individual member countries, which in turn represent the actors from the Independent Performing Arts field. Therefore, EAIPA represents people, companies and theatres working in Europe's independent Performing Arts sector, and it responds to Europe's cultural policy making by collecting up-to-date information, initiating new policy proposals and by raising visibility for the needs and achievements of the sector.

The designation 'independent performing arts community' comprises all professional freelance theatre makers, artistic ensembles, independent institutions and structures working in the genres of dance, theatre, performance, music, children's and youth theatre as well as overall interdisciplinary and transdisciplinary artistic work.

After comparing the national and international effects of the current COVID-19 governmental measures implemented within the artistic sector, the EAIPA association needs to express great concern about the situation of the independent performing arts sector.

The independent performing arts sector is an important part of the national and European cultural landscape, which continually produces and develops relevant contemporary art forms and content. This sector is a strong advocate of multicultural diversity and represents one of the key aspects of our societal life. Further encouraging and nourishing this diversity also means to reinforce a sense of belonging to a united Europe – as outlined by the European Commission. Thus, sufficient funding for the sector should be a priority on the EU's political agenda as well as at the respective national levels.

A unified representation of the independent performing arts sector was initiated by young artists in the early 70s; international and decentralised from the very beginning. Since then, the focus has been on developing alternative ways of working and producing, on democratic and socially sustainable working methods, on research into new aesthetics, and

on focusing on issues and cultural needs of minorities to open up access to cultural participation. All of these issues were up until then not covered by official state theatre organisations. From very early on, the independent performing arts sector has been a civil society project, a complementary movement to the official state organisations and a freelance project – self-organised, self-commissioned and self-committed.

The independent performing arts sector has in some European countries, such as Germany, already been recognised as the 'second pillar of culture', according to its impact and figures. Today, the independent performing arts sector has become an important 'marketplace' for emerging, young and skilled artists. It functions as a resource for all performing art enterprises. The independent sector needs to be protected, as it is not only a laboratory for progressive artistic work, where new methods and new cultural fields are continually being developed, but it is also a great research sector for the future development of a participatory and socially sustainable culture.

Ever since the COVID-19 crisis has taken hold of our lives, we have witnessed the shortcomings, fragility and precariousness of our sector. People working in this sector do not have enough savings to come through this crisis. Many of them live from hand to mouth, relying on the income generated by every single performance and project. Within only a few weeks, this income basis has evaporated and has made the structural instability of the sector even more apparent.

Taking this into account, we have identified the most important issues that need to be addressed right now. In the long run, however, it is necessary that the entire sector requires support to become more stable and sustainable, and the focus of funding schemes should be directed at the individual artists as well as at the supporting production and presentation structures. In consequence, the strong presence of art and artistic works will be felt throughout society and reach ever more people. Easy access to artistic works and processes will stimulate the participation of audiences and will inspire them to take a greater interest in a diverse variety of formats, methods and artistic ideas.

- We strongly recommend the reformulation of the current funding system and the corresponding contracting system. The aim must be that the individual artist and cultural workers acquire the right to access social benefits, such as unemployment benefits and all other tools which are available to people in ordinary employment structures.

- We demand that municipalities, governments, public bodies and publicly funded theatres and venues honour (current) contracts/funding agreements/approved grants / etc. They should be held accountable to pay previously agreed fees and to accept their financial co-production obligations – thus avoiding to pass on the risk to the independent artists. In future, such risks must be avoided at all costs and new funding contracts should be drawn up accordingly.

- For the independent performing arts sector it will be essential not to cut any funding for the 2021 period and beyond, even if projects planned and approved for 2020 will have to be postponed or extended. Artistic work and productions must continue and be allowed to expand, as art is crucial for the social health and security of society.

- We encourage funding bodies not to cut back funding, and instead urge them to increase funding and investment in artists and artistic productions to re-establish trust with audiences to visit and support the performing arts. In the long run, this will also include audience development.

- Re-establishing transnational work, international cooperation and shared artistic projects, touring and mobility are core values of the independent arts sector and will help overcome the re-emergence of nationalist tendencies, that have spread during the past few months and weeks.

EAIPA's platform offers the opportunity to start a dialogue with all responsible parties and to share experiences, both positive and negative, in order to safeguard the performing arts in the long run. Let us re-establish a dialogue to make the performing arts sustainable throughout the crisis and beyond!

Über Ungerechtigkeiten

und das traute Heim

Freitag, der 13. Ich sage meinen Friseurtermin ab. Wir sind zu dritt im Büro und verteilen die Aufgaben, die ab sofort von zuhause erledigt werden. Am Heimweg kaufe ich drei Packungen Kaffee, das scheint mir irgendwie essentiell. Das Kind ist auch schon zuhause, im Kindergarten gab es eine bedeutungsschwangere Verabschiedung: „Bleiben Sie gesund". Schließlich sitzen wir da also zu dritt in unserer 60m2-Wohnung – die dazugehörige Terrasse wird uns in den nächsten Wochen vor der Depression retten – und verschanzen uns. Privat und Beruf, alles wird nun hier stattfinden, 24/7.

Woche eins. Sobald wir aufstehen, fängt eine_r an zu arbeiten, während der/die andere das Kind bespaßt. Mittags wird gewechselt, der nächste Wechsel folgt nochmal am späten Nachmittag. So ist jede_r von uns zumindest in Stundenabständen beruflich erreichbar. Nein, eigentlich sind wir immer erreichbar, denn wann gerade Arbeitszeit oder Kinderbetreuungszeit ist, weiß ja außerhalb dieser vier Wände niemand. Also gehen die Anrufe und Mails rein und wir gehen dran und beant-worten. Denn in den allermeisten Fällen ist es dringend. Mittlerweile sind alle Veranstaltungen unter-sagt, alle Theater haben geschlossen, alle Künstler_innen und Kulturschaffenden stehen vor einer massiven Herausforderung – den Einkommensverlusten der besten Monate vor dem Sommerloch. Es ist ein Einkommen, mit dem gerechnet wurde, das benötigt wird. Nicht für den nächsten Urlaub, sondern für die nächste Miete.

Die Arbeitstage sind intensiv, die Tage fangen an, sich unmerklich in Wochen einzureihen, während eine Ankündigung der Bundesregierung die nächste jagt. Unser Team verfolgt Pressekonferenzen und Runde Tische, recherchiert angekündigte Unterstützungsmaßnahmen, Verordnungen und Gesetze, studiert Richtlinien und muss ernüchtert feststellen, dass es etliche Personen geben wird, die durch den Rost fallen werden oder – selbst nach der zweiten Justierung der Maßnahmen – mit einer beschämend geringen Unterstützungsleistung für lange Zeit auskommen werden müssen.

Ich verbringe täglich mehrere Stunden am Telefon. Anrufe von Künstler_innen und Kunstschaffenden mit Fragen, die individuell zu beantworten sind, häufen sich. Die Unsicherheit wird spürbar. Irgendwann wird auch der Ton einiger Künstler_innen rauer. Ich höre zu und merke, dass es der prekären Situation geschuldet ist. Es gibt keine finanziellen Rücklagen – von der Hand in den Mund, so hat man sich Jahrzehnte lang über Wasser gehalten. Doch in unserem System muss sich Selbstständigkeit lohnen, einen Gewinn erzielen. Das bekommen die Kunstschaffenden nun deutlich zu spüren.

Wenn das Kind schläft, wird weitergearbeitet, werden Mails beantwortet, die Homepage aktualisiert, Material vorbereitet. Wenigstens sitze ich hier nicht alleine bis Mitternacht, sondern vis-à-vis der Vater des Kindes. Ohne, dass wir uns gerade viel über unsere Jobs unterhalten,

lerne ich in dieser Zeit ganz schön viel von seinem kennen. Bisher konnte ich mir kein klares Bild von seiner Tätigkeit machen, nun sitze ich da und lausche seinen Besprechungen. Und wir trinken Wein. Sehr viel Wein.

So vergehen die ersten Wochen, von täglichen Hochs und Tiefs durchzogen. Morgendliches Kinderyoga, gefolgt von Hiobsbotschaften für die Kunstschaffenden, gefühltes permanentes Kochen und noch viel öfter dieses verhasste Ausräumen der Geschirrspülmaschine, das Vortäuschen der vollen Aufmerksamkeit gegenüber dem Kind, während man mit einem Kopfhörer im Ohr Pressekonferenzen oder Online-Diskussionen verfolgt. War das Smartphone anfangs ein begehrtes Objekt des Kindes, wurde es bald von ihm als permanenter Störfaktor erkannt.

Aber die Dauerbeschäftigung und das Immer-erreichbar-Sein gehen an die Substanz. Nicht nur bei mir, sondern vor allem bei all jenen Künstler_innen und Kunstschaffenden, deren Ahnung langsam zur Gewissheit wird, dass sie noch sehr lange Verdienstausfälle haben werden, von dem wenigen, was bleibt oder was unterstützt wird, überleben müssen.

Abgesehen von den mangelnden Unterstützungsleistungen für die Künstler_innen und Kulturschaffenden wird in dieser Krise noch etwas sichtbar: Die etablierte Kunst- und Kulturszene, zumindest die, mit der ich es im Rahmen meiner Tätigkeit in der IG Freie Theater zu tun habe, arbeitet mit Hierarchie, Angst und Druck. Je etablierter, desto größer das Machtgefälle zwischen Institution und Künstler_in. Und es wird schamlos ausgenutzt. Quer durch das Land werden Künstler_innenverträge ob des Veranstaltungsverbots aufgelöst. Wäre diese Vorgehensweise den gesetzlichen Richtlinien entsprechend, wäre es einfach eine weitere fatale Situation für die Künstler_innen. Doch, wie ich mithilfe des uns zur Seite stehenden Rechtsanwalts immer deutlicher lernen und erkennen muss, in den allermeisten Fällen wird hier gegen das Arbeitsrecht verstoßen.

Mir ist schon klar, dass sowohl Kulturschaffende als auch Kulturbetriebe gerade ums Überleben kämpfen, aber Maßnahmen wie die Kurzarbeit sind zielführend und werden bei Künstler_innen, die im festen Ensemble stehen, durchaus angewandt. Wieso werden also externe Künstler_innen, die für eine Produktion ans Haus kommen, als Dienstnehmer_innen zweiter Klasse behandelt – zumal sie Anspruch auf Vertragszuhaltung hätten?

Ich konnte noch nie gut mit Ungerechtigkeiten umgehen. Mittlerweile musste ich schmerzlich lernen, dass auch Gesetze nicht schwarz oder weiß sind, sondern dass es hier jede Menge Spielraum gibt und sehr viele Jurist_innen, die diesen zu Gunsten ihrer zahlenden und zahlungsfähigen Klient_innen auslegen. Und mal ganz abgesehen davon: Wie viele Künstler_innen wollen sich in einen Rechtsstreit mit den Theaterhäusern begeben? Vor allem, wenn vonseiten der künstlerischen Leiter_innen offener Druck ausgeübt wird und daraufhin keine Folge-Engagements absehbar wären?

Ich bin enttäuscht. Enttäuscht von sehr vielen Leiter_innen (nach wie vor hauptsächlich Männer) österreichischer Theaterbetriebe, von den Betriebsräten, die sich nicht für alle einsetzen, sondern in erster Linie nur für sich selbst. Aber am meisten von der Doppelmoral, die hier zu Tage kommt. Das wahre Gegenüber zeigt sich still und leise, abseits von jeglichem Publikum.

Was mich aber bestärkt, ist wieder die Solidarität der Freien Szene: Je kleiner das Theater oder die Company, desto fairer wird agiert. Während es das allerkleinste Theaterensemble mit einer Spendenaktion schafft, seine Künstler_innen – zwar schlecht, aber immerhin – zu bezahlen, erhalten andere Künstler_innen von Theaterinstitutionen eine E-Mail mit der Information, dass ihr Dienstverhältnis übrigens schon mit voriger Woche abgemeldet wurde…

Heute kann ich die Wochen im Nachhinein kaum mehr auseinanderhalten. Als in irgendeiner weiteren Woche Österreichs Kanzler erklärte, dass es für Kindergärten keinen Fahrplan geben wird, weil diese „ja ohnehin geöffnet sind", platzte mir aber noch der Kragen. Ich rief umgehend beim Kindergarten an und meldete das Kind für die darauffolgende Woche wieder an. Wie sich bald herausstellte, durfte ich mich sehr glücklich schätzen – Kulturarbeit ist nicht systemerhaltend, nicht überall hat die Kindergartenleitung dafür Verständnis.

So folgt den Tagen der totalen Überforderung zumindest eine Gewohnheit, die den Zustand des Homeoffice, die Vermischung von Beruf und Privatleben auch als irgendwie zusammengehörig erscheinen lässt. Inzwischen haben wir auch eine neue Kulturstaatssekretärin, die dritte Nachjustierung des Härtefallfonds und einen vorsichtigen Fahrplan für Veranstaltungen in den nächsten Monaten. Ob es dadurch einfacher wird, wird sich erst zeigen. Ich jedenfalls freue mich, wieder ins Büro gehen zu können, auch wenn ich sicher die ein oder andere Umstellung durch das Homeoffice beibehalten werde. Und ich brauche dringend einen Friseurtermin.

Julia Kronenberg

Fachreferentin der IG Freie Theater, freie Schauspielerin und von 2013 bis 2018 Leiterin des Theater praesent in Innsbruck.

Bezahlte Anzeige

24-Stunden Frauennotruf
01 71 71 9

Frauenhaus-Notruf
05 77 22

Reden hilft – gegen die Krise daheim.

Die Auswirkungen der Corona-Epidemie sind auch in den eigenen vier Wänden spürbar: Für Frauen, die von Gewalt betroffen oder bedroht sind, gibt es eigene Hotlines, die in Problem- und Gefahrensituationen unterstützen. Jetzt anrufen – wir sind rund um die Uhr für dich da.

Stadt Wien

wien.gv.at/coronavirus

Wider Willen

Bericht einer Spielerin, die nicht spielen wollte

Ich war von Mitte Januar bis Mitte März als Schauspielerin für eine Theaterproduktion in Österreich an einer freien Off-Bühne engagiert. Mein letzter Vorstellungsblock dieser Produktion lag auf den Tagen 12./13./14. März 2020. Zur Wahrung der Anonymität der Beteiligten sind die Namen geändert.

16. März 2020

Am Mittwoch (11.3.) ist die Verordnung, dass Veranstaltungen nur noch von maximal 100 Menschen besucht werden dürfen, bereits erlassen worden. Es gibt schon Empfehlungen, größere Menschengruppen zu vermeiden und Abstand zu halten, um sich keinem unnötigen Risiko einer Ansteckung auszusetzen. Am Mittag schickt das Theater, an dem ich engagiert bin, eine Rundmail an das Ensemble mit folgendem Inhalt: Die letzten drei Vorstellungen werden stattfinden, und die Besucher_innenzahl wird auf max. 90 Personen beschränkt.

Ich reagiere wenig später mit einer Mail darauf: dass ich Unsicherheit empfinde, ob das eine gute Entscheidung sei – nicht (nur) für mich, sondern auch für das Publikum bzw. alle Personen, die im Rahmen der Vorstellungen zusammenkommen. Ich erwähne, dass wir Künstler_innen Verantwortung tragen, und frage, ob ein Gespräch möglich sei. Außerdem hänge ich noch ein Statement der ZDF-Moderatorin Dunja Hayali an, von dem ich glaube, dass es mir helfen wird, mich meinem Theater gegenüber verständlich machen zu können. Zitat: »(...) Somit kamen wir zu dem Schluss, dass wir nicht eine abgesenkte ‚Maximalzahl von Besuchern' für Veranstaltungen abwar-ten, sondern gelassen aber seriös einen Beitrag dazu leisten möchten, eine unnötige Ausbreitung des Virus verantwortungsvoll zu vermeiden, mindes-tens aber zu verlangsamen. (...) Denn sinnvolle Prävention ist ganz sicher keine Hysterie."

Danach versende ich (da ich kein WhatsApp mehr habe) einzeln an meine vier Bühnenkolleg_innen eine SMS, dass ich unsicher bin, ob ich es vertreten kann zu spielen, und frage nach deren Meinung und Empfinden. Eine Antwort ist: Sei dir bewusst, wenn du nicht spielst, wirst du vertragsbrüchig. Eine andere: Ich würde spielen, die Theaterleitung bewegt sich ja in ihrem rechtlichen Rahmen. Eine weitere: Mir ist es eigentlich egal. Die vierte Person antwortet gar nicht.

Am Donnerstagmittag (12.3.) finde ich eine Reaktion des Theaters in meinem Postfach. Die Entscheidung bleibt bestehen: Wir sollen spielen. Es wird darauf hingewiesen, dass das Haus sich damit im legalen Rahmen bewegt. Und sie finden es wichtig, einen ‚Teil der Normalität' aufrechtzuerhalten.

Ich rufe im Theater an und frage, ob ich vorbeikommen kann. Kann ich. Dort treffe ich nur auf einen der beiden Theaterleiter, Axel (Name geändert). Der andere Theaterleiter Hans (Name geändert), zugleich der Regisseur von meinem Stück, ist außer Haus. Ich spreche also unter vier Augen. Das geht gut. Ich kann in Ruhe berichten, wie ich empfinde, und dass ich denke, wir könnten mehr tun als nur eins zu eins das, was von oben verordnet wird. Ich werde angehört, und Axel denkt über das, was ich sage, nach. Das kann ich sehen. Er sagt zu mir, dass er sich nochmal mit Hans besprechen wird, und sich dann wieder bei mir melden wird. Damit bin ich einverstanden.

Etwa anderthalb Stunden später bin ich erneut im Theater, nun sind beide Theaterleiter anwesend, dazu sitzt die Sekretärin (schweigend) ebenfalls im Raum hinter ihrem Computer. Was nun geschieht, trifft mich überraschend und knallhart: Hans unterstellt mir, dass ich ihm unterstelle, er hätte eine leichtfertige Entscheidung getroffen. Er teilt mir laut und deutlich mit, wie überheblich meine Haltung sei, denn jede Person, die ins Theater kommt, habe eine eigene Verantwortung, die ich ihr nicht absprechen dürfe. Ich erinnere daran, dass zwei Tage zuvor bei einem Monologstück in diesem Haus (ich war selbst im Publikum, ebenso der nun schweigende Axel) mehrere deutlich kranke Personen im Zuschauerraum saßen und offensichtlich nicht in der Lage waren, ihre eigene Verantwortung tatsächlich zu übernehmen – ganz zu schweigen davon, dass ja auch Menschen, die scheinbar gesund wirken, sich möglicherweise in der Inkubationsphase befinden und gar nicht wissen können, ob sie tatsächlich gesund sind oder bereits krank. All dies wird abgewehrt und mir wird zugeschrieben, panisch und hysterisch zu sein. Ich solle doch den Experten vertrauen, und

sie befänden sich doch exakt im rechtlichen Rahmen der Verordnung. Das restliche Gespräch verläuft katastrophal, es entsteht keinerlei Kommunikation und an der Entscheidung der Theaterleitung verändert sich nichts.

Als ich schließlich erfrage, was für Konsequenzen mich denn erwarten, wenn ich mich dazu entscheide, nicht zu spielen, und ich nach einigen Minuten ausweichender Bemerkungen erfahre, dass in diesem Falle die Konventionalstrafe zum Zuge kommen würde (in meinem Fall wären das über 3.000 Euro), erbitte ich mir Bedenkzeit. Wir einigen uns auf eine knappe Stunde, damit genug Zeit bleibt, um gegebenenfalls dem Publikum abzusagen. Es wird noch bemerkt, dass mich ja niemand „zwinge", auf die Bühne zu gehen – aber mit dieser Strafe, das liegt wohl auf der Hand, habe ich kaum eine Wahl.

Zu Hause lasse ich mich von der IG Freie Theater rechtlich beraten. Schnell wird klar: Um die Konventionalstrafe komme ich nicht herum, nicht beim aktuellen Stand der Dinge.

Ich ringe mit mir, ob ich die hohe Strafe in Kauf nehmen soll. Um der Sache willen und um ein Statement zu setzen. Unter arger Zeitnot entscheide ich mich schließlich dafür, zu spielen – aber deutlich ausgesprochen „wider Willen".

Als ich abends ins Theater komme, frage ich alle Beteiligten, ob wir uns nach der Vorstellung zusammensetzen und austauschen können. Ich treffe kleine Vereinbarungen zur Veränderung mit den Kolleg_innen, wo es mir nötig erscheint, um genügend Abstand auf der Bühne zu wahren. Wir spielen vor 21 Menschen. Nach der Vorstellung treffen wir uns zu elft im Maskenraum. Ich fasse kurz zusammen, wie mein Tagesverlauf mit den zwei Gesprächen bisher war, äußere meine anhaltenden Bedenken und frage, was die Meinung der anderen ist. Schweigen. Nur schleppend kommt ein Austausch in Gang. Mit viel Zögern sprechen wir über die Möglichkeit, am nächsten Tag nochmal gemeinsam mit Axel und Hans ins Gespräch zu gehen. Doch je mehr ich mich engagiere, umso schneller wiederholt sich exakt dasselbe wie wenige Stunden zuvor mit Hans: Mir wird erneut unterstellt, ich würde glauben, dass sich mit der Entscheidung keine Mühe gemacht wurde. Mir wird ebenso erneut vorgeworfen, hysterisch und panisch zu reagieren. Und mir wird nahegelegt, dass wir ja sowieso nichts erreichen werden, selbst wenn wir zur Theaterleitung gehen. Als sich der ältere Kollege gegen mich zu ereifern beginnt, dass ich ihn ja offensichtlich dazu drängen würde, sich meine Parole („nicht spielen") auf die Fahne zu schreiben – was ich zu keiner Zeit formuliert und gefordert habe – und er dabei laut wird, breche ich ab und gehe nach Hause.

Am Freitagnachmittag finde ich schließlich eine Mail des Theaters in meinem Posteingang: Dass sie nun aufgrund neuerlicher dringender Empfehlungen der österreichischen Bundesregierung die zwei letzten Vorstellungen absagen werden. Jedoch keinerlei Bemerkung zu unseren internen Gesprächen.

10. Mai 2020

Heute denke ich zurück. Mittlerweile bin ich wieder zu Hause in Berlin angekommen und mache die empfohlenen 14 Tage Quarantäne als Rückkehrerin aus Österreich. Aber das Erlebnis hat bittere Spuren in mir hinterlassen, und es hat meinen grundsätzlichen Umgang mit der anhaltenden Krise geprägt. Ich habe erkannt, dass meine Signale damals in der herrschenden Aufregung nicht leicht zu lesen waren, und übe mich seitdem in mehr Klarheit und Ruhe. Es schmerzt mich, dass das Theater keinen Kontakt mehr mit mir gesucht hat, denn eigentlich ist es eine Off-Bühne, bei der ich an einer weiteren Zusammenarbeit interessiert gewesen wäre. Aber diese Erfahrung und die Art und Weise des sozialen Umgangs in dieser Krisensituation lassen mich konsequent werden: Nach all dem möchte ich dort nicht mehr arbeiten. Und trotz mehrerer Menschen im Team, mit denen mich jahrelanges Vertrauen und Freundschaft verband, habe ich mich wegen dieses Erlebnisses auch von diesen distanziert.

Doch abseits dieses Bruchs habe ich auch zu mehr Rückgrat in mir selbst gefunden und bereue meinen Einsatz nicht. Mein innerer Kurs wird deutlicher, je länger die Krise andauert: Kunst ist systemrelevant und braucht unbedingt ihren Platz. Aber genauso braucht es das eigenverantwortliche Denken und Handeln der Kunstschaffenden. Ich sehe mich nun noch mehr in Projekten, in denen ich aktiv mitgestalten und -entscheiden kann. Ich mache wieder mehr Musik, schreibe, konzeptioniere, entwickle mit meinem engsten Kreis aktuelle Stoffe und neue mögliche Kunstformen unter den veränderten Gegebenheiten. Ich werde politisch aktiver, halte ab und zu auch mal eine Rede vom Berliner Balkon (früher undenkbar). Ich suche Anschluss, werde aber gleichzeitig souveräner als Individuum mit einer eigenen Meinung. Mein Erlebnis hat diesen Entwicklungsprozess definitiv beschleunigt, und dafür bin ich durchaus auch ein Stück dankbar.

(Außerdem bin ich seit der Krise Mitglied der IG Freie Theater. Ohne die freundliche, spontane und tatkräftige Unterstützung des Teams der IG Freie Theater und vor allem Julia Kronenberg hätte ich vielleicht eine Dummheit begangen oder wäre zwischendurch verzweifelt. Ein herzliches Dankeschön an dieser Stelle.)

Tanzen, Denken, Politik

Kinästhetische Erkenntnisse in pandemischen Zeiten

Eva-Maria Schaller

SHARE YOUR DARLINGS
© Hanna Fasching

Mittwoch, 25.3.2020 – Heute vor zwei Wochen fand der letzte Probentag im Tanzquartier Wien statt. Ab dem darauffolgenden Tag, dem Donnerstag, blieb ich mit einem grippalen Infekt zu Hause; vier Tage Fieber. Am Sonntag, dem 15. März, wurden in Österreich Ausgangsbeschränkungen beschlossen. Dadurch entfielen alle weiteren Proben. Bis heute hätte das Stück im Groben stehen sollen, Durchläufe mit Zuschauer_innen und Outside Eyes waren geplant. Inzwischen frage ich mich, ob wir – also Viele, die Machthabenden und die nicht so Machthabenden – es schaffen werden, das Momentum der Solidarität, des „moralischen Bewusstseins", das gerade aufgeflammt ist, aufrechtzuerhalten und weiterzutragen, auch wenn sich die Auswirkungen des „Virus" regulieren und eindämmen haben lassen, sobald wir zur sogenannten Normalität zurückkehren sollten.

Und wollen wir zur Normalität zurückkehren? Irgendwie haben wir in einem Moment des Schocks begriffen: Das betrifft uns alle – also wirklich alle Menschen auf der ganzen Welt. Im Ausnahmezustand werden die Schwachstellen in unserem Sozialsystem so deutlich wie (zumindest für meine Generation) noch nie. Können wir diese beseitigen und unser System des Zusammenlebens mit einer sozial erfreulicheren Vision neu gestalten? Woher kommt das plötzliche Gefühl der Solidarität? Ist Solidarität ein Gefühl, eine Handlung, ein Bewusstseinszustand? Hat Solidarität eine Richtung? Macht sie ausschließlich Sinn von oben nach unten und in die Breite gedacht, auf Augenhöhe? Um solidarisch mit jemandem zu sein, muss ich mir meines eigenen Standpunkts bewusst sein...

Die Proben wurden zu einem Zeitpunkt unterbrochen, als wir im Ablauf des Stücks gerade soweit waren, die ersten drei Szenen in einem Durchgang spielen zu können, wobei im Teil „Aufruf" noch viele Fragen offen sind: Wie übersetze ich einen Tanz aus dem Jahr 1943, der also in der Kriegszeit, unter Zensur der NS-Diktatur und teils in Lagerhaft, entstanden ist, der als getanzter Aufruf, an eine bessere, sozialere – in dem Fall sozialistische – Zukunft zu glauben und für sie zu kämpfen, konzipiert war, in das Jahr 2020?

Welche Kraft und Bedeutung haben politische Gesten heute überhaupt? Da sie einem doch andauernd entschlüpfen in ihrer Wahrhaftigkeit, in ihrem So-gemeint-Sein, weil sie sich einfügen in die unendliche Wandelbarkeit und Relativität der Bilder im virtuellen Raum. Sie werden bedeutungslos, wenn sie dort zur Vermarktung der eigenen Idee – und sei diese ein künstlerisches Produkt – und zur Werbung im internationalen, europäischen oder auch nur österreichischen System Kulturbetrieb genutzt werden.

DeSacre!
Choreografie: Christine Gaigg
© Forum Alpbach 2019

Eine Zeit- und Raum-Überquerung

Während der Vorbereitungen und Recherche zum Stück habe ich einen auf Film erhaltenen Ausschnitt von Hanna Bergers Tanz „Aufruf“ (oder auch „Kampfruf“ genannt) intensiv geübt, geprobt, praktiziert. Auf Englisch würde man sagen: It became a choreographic practice. Die Auseinandersetzung mit einer spezifischen körperlichen Dynamik – mit dem Ausdruck, der sich im Tanz vermitteln soll, mit den Gedanken, die sich in Bewegung manifestieren, eben mit einem bestimmten gestischen Vokabular – bewirkte, dass sich in mir vollkommen unvorhersehbar ein starkes Gefühl der Solidarität ausbreitete. Nun nehme ich die Menschen in der Straßenbahn als eine Gemeinschaft wahr – ein Wir – die wir alle unsere Dinge tun, unseren Arbeiten und Geschäften nachgehen. Und ich fühle mich selbst nicht mehr so sehr als ein abgekoppeltes Individuum, sondern auch mein Tun steht in Zusammenhang mit all den anderen Menschen und Tätigkeiten.

© Kilian Immervoll

Woher kommt dieser Shift, diese Verschiebung der Wahrnehmung, die Fokussierung auf das Wir, auf die Menschen um mich herum, die ich sonst einfach nicht auf diese Weise bewusst wahrnehme? Von den Proben? Vom Praktizieren, Üben und Wiederholen dieser Gesten? Haben sich die Gedanken und Gefühle, welche den Gesten aus der ursprünglichen Choreografie Hanna Bergers innewohnen, über meinen Körper ihren Weg in mein Bewusstsein gebahnt?

Das Virus entwirft eine eigenartige soziale Choreografie

Dienstag, 31.3.2020 – Im Moment fällt fast alles Wesentliche, das meinen Beruf ausmacht, weg: der reale physische Kontakt mit Menschen beim Proben und Trainieren, die kreative oder pädagogische Arbeit mit Bewegung und Präsenz anderer, die Arbeit mit der Resonanz, mit der Lebendigkeit von körperlicher Präsenz und der Energie, die durch die Bewegung mehrerer (tanzender) Menschen im Raum entsteht. Und es fehlt mir, all dies mit einem gemeinsam physischen Publikum zu teilen, das durch seine körperliche Anwesenheit all die Nuancen des Theaters, des Tanzes wahrnehmen kann und nicht eine zweidimensionale, vollkommen aller Sinnlichkeit beschnittene, digitale Version davon bekommt – the medium is the message. Trotzdem höre ich nicht auf, die Welt durch die Augen des Tanzes wahrzunehmen und auch geschärft durch den Fokus meiner choreografischen Arbeit zu sehen: Welche soziale Choreografie inszeniert das Virus bzw. die Politik, die darauf reagiert, gerade?

Die Wechselwirkung zwischen unserer Sinneswahrnehmung, unseren Körpern, unserer Beziehung zur Umgebung und einer inneren Stimmung und Haltung wird gerade durch den Ausnahmezustand auch im öffentlichen Raum sichtbar. Während manche Menschen auf die neue choreografische Anordnung, einen Meter Distanz zu anderen zu halten und eine Maske zu tragen, mit einem Lächeln reagieren und insgesamt ein Gefühl der Gemeinsamkeit verspüren, beobachte ich gleichzeitig viele – mich miteingeschlossen – die im Moment der Begegnung ihren Blick senken, ob auf dem Gehsteig, an der Kassa im Supermarkt oder in den öffentlichen Verkehrsmitteln. Der Körper reagiert unbewusst und signalisiert dem Hirn: „Achtung, der andere Mensch bedeutet Gefahr", worauf ein In-sich-Zusammenziehen, ein Senken der Augen und des Kopfes folgt.

Doch wie wird uns das prägen, was wir hier ungewollt einüben: Wenn dieses betretene Verhalten zu unserer Praxis wird, wie wirkt es sich längerfristig auf unser Verhältnis zueinander aus? Wie lange werden wir diese Angewohnheiten in unseren Körpern speichern?

Herrschaft über die Zeit

Sonntag, 19.4.2020 – Der momentane Zustand birgt für mich zwei Seiten in sich. Die Passivität, die sich einstellt, die immer auch Voraussetzung ist für die Akzeptanz, die sich endlich nach fünf Wochen einstellt, die aber gleichzeitig ganz existentielle Fragen aufwirft, und die können ziemlich bodenlos sein. Diese Akzeptanz stellt die bedingungslose Produktivität in Frage. Was ich mit Bedingungslosigkeit meine: Es gibt immer Bedingungen, unter denen ich etwas schaffe. Wenn ich diese ignoriere, was für einen Wert hat dann mein „Werk" für mich, für andere? Und so ist dieser relative Stillstand, die Eingeschränktheit eine Bedingung für alle Menschen, so unterschiedlich sie diese Zeit erfahren. Und sie stellt die Anpassung in Frage. Jetzt tue ich, was mir beliebt. Was aus meinem Inneren kommt, ist stärker greifbar und es öffnet sich ein Raum. Zeit ist ja im Überfluss da, für Neues, Unvorhergesehenes. Spontanität, die sonst nicht denkbar wäre, wird wieder erlebbar.

Trotzdem spüre ich einen beinahe körperlichen Widerstand, mich allzu schnell zu bewegen, denn ich traue der Situation nicht ganz. Was genau soll jetzt geschaffen werden, für welche Menschen, für welches Publikum? Wenn ich nicht einmal die gegenwärtige Situation und die nähere Zukunft einschätzen und beurteilen kann? Können wir wirklich nicht einmal still sein und eine Erfahrung machen, die eben einmal länger dauert?

Anders formuliert, es ist ein wenig wie bei einer großen Improvisation, die nicht so richtig gelingt, weil niemand wirklich zuhört. Da geht es um Intuition, um Timing, um ein ästhetisches Urteilsvermögen, nach dem ich handle. Erst wenn man nicht mehr wild herumschreit, kann etwas entstehen, das vielleicht abstrakt ist, aber dessen innerer Sinn und dessen inhärente Logik einen Mehrwert darstellt, mehr ist als die Summe der hyperaktiven Teile.

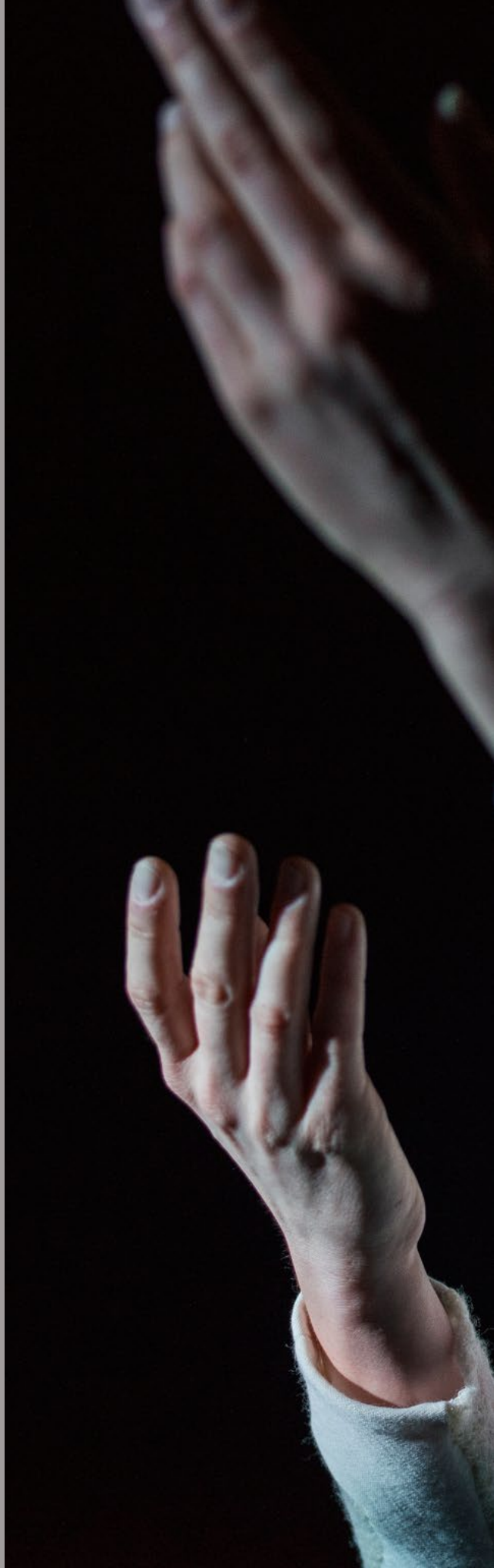
Wagen

Es ist abzuwägen, wie über die Zeit in der Pause verfügt werden kann. Das bedeutet, wach zu bleiben, um im richtigen, musikalischen Zeitpunkt, den ich selbst bestimme, mich wieder in die Welt zu werfen, mit dem eigenen Körper. The revolution will not be televised.

Am 8. Mai 2020 hätte die Aufführung von „Recalling Her Dance" im Tanzquartier Wien stattfinden sollen. Der erwähnte Aufruf würde als Teil des Stücks zu sehen sein. Hanna Berger hat diesen kurzen Tanz ohne Musik vor 75 Jahren am Tag der Solidarität in Wien aufgeführt. Vielleicht gehe ich in zwei Wochen raus und tanze diesen Aufruf – einfach so.

Aus dem geplant gewesenen Pressetext des Tanzquartier Wien:
Die Tänzerin Hanna Berger (1910-1962) zählte in der Zeit, als Wien ein Zentrum der Moderne war, neben zahlreichen anderen Künstlerinnen zu den markantesten Vertreterinnen des Modernen Tanzes. Während der NS-Diktatur war Berger im Widerstand aktiv, sie wurde in Berlin als Kommunistin verhaftet, und kehrte 1945 nach Wien zurück, wo sie sich bis zu ihrem frühen Tod der Weiterentwicklung des Tanzes in unterschiedlichsten Bereichen widmete.

Eva Schaller setzt sich in Recalling Her Dance tänzerisch mit Biographie und Werk Bergers auseinander. Ein besonderes Moment steht jedoch am Anfang dieser Arbeit: Die Unbekannte aus der Seine, ein Solo Hanna Bergers, übertrug diese selbst an ihre Schülerin Ottilie Mitterhuber, die es an Esther Koller weitergab, von der wiederum Eva Schaller 2018 den Tanz übertragen bekam. Recalling Her Dance ist somit ein Stück über die Vermittlung von Körperwissen, ein Weitertanzen und Weiterdenken von Idealen und Lebensrealitäten und zugleich ein Versuch der eigenen Verortung als Tänzerin im Hier und Jetzt.



Eva Maria Schaller „Vestris 4.0"
© Erli Gruenzweil

Sich klassischen Stoffen aufs Neue stellen

Ein Bericht zur Mission des Theaters an der Gumpendorfer Straße

Das Theater an der Gumpendorfer Straße (TAG) geht in eine Verlängerung der Leitungsperiode der beiden Geschäftsführer Gernot Plass und Ferdinand Urbach bis Juli 2025. Gleichzeitig hat die Stadt Wien auch eine Erhöhung der Subvention auf 945.000 Euro / Jahr bewilligt. Folgend gibt es hierzu einen Bericht zur Mission des Theaters vom künstlerischen Leiter Gernot Plass.

TAG, Fahrenheit 451
© Anna Stoecher

Das TAG ist ein Sprechtheater im Ensemble- und Repertoirebetrieb. Dies erzeugt zwangsläufig einen hohen, vor allem künstlerischen Lohnkostendruck, da die Schauspieler_innen und Techniker_innen auch durchgehend in den Sommermonaten angemeldet bleiben. Eine Errungenschaft, die wir uns erst seit der Saison 19/20 leisten können, da in den letzten Jahren die Besucher_innenzahlen und damit auch die Ersteinnahmen kontinuierlich gestiegen sind. Es ist und bleibt unsere Überzeugung, dass man die Qualität im künstlerischen Bereich durch lange und sozial sichere Arbeitsperioden erhöht und das Zusammenspiel und die ganz generellen Kompetenzen der Kolleg_innen durch die damit gesammelte Erfahrung und Routine verbessert. Dessen ungeachtet sind wir auch in den nächsten Jahren, nicht zuletzt durch die Erhöhung der Mittel, immer wieder bereit, das Ensemble durch Gäste (und da vor allem durch junge Kolleg_innen) zu durchlockern. Immerhin hat sich das TAG inzwischen regional und international in der Improvisationstheaterszene einen Namen gemacht, durch das „Moment-Festival" oder die Polit-Impro „Fake Off" und diverse SonntagsArena-Formate. Aber auch der „TAGebuch SLAM" erfreut sich nachhaltiger Beliebtheit. Zusätzlich wird an spielfreien Tagen eine Musikschiene programmiert, innerhalb derer Bands und Einzelkünstler_innen die Gelegenheit erhalten, ihr Material und Neuveröffentlichungen vor Publikum zu präsentieren.

Programmatisch bleiben wir jedoch unserer Linie treu, klassische Stoffe, Stücke, Filme und Romane zu bearbeiten und neu zu fassen. Ein Konzept, das ein gewachsenes Stammpublikum sehr zu schätzen gelernt hat. Die sogenannte und mittlerweile verbreitete „Klassiker-Überschreibung" ist die Methode, die es dem TAG möglich macht, sehr bekannte klassische Autoren mit jungen und zeitgenössischen Kolleg_innen über Schreibaufträge zu kombinieren. Denn unsere Idee ist, dass es möglich sein kann und muss, sich den althergebrachten oder „klassischen" Stoffen aufs Neue zu stellen und gleichzeitig mit jeder TAG-Premiere dem Publikum einen komplett neuen Text, also eine Ur- und Erstaufführung zu präsentieren. Diese Fassungen entstehen in den Köpfen, auf den Tischen der Theatermacher_innen, unter den Rotstiften und Scheren der Dramaturg_innen, oder ganz spontan im Munde improvisierender Schauspieler_innen auf der Probebühne mit der Hilfe dokumentierender und Videomaterial sichtender Assistent_innen. Ganz gleich aber wie diese Prozesse sich entfalten, wachsen, sich steigern – ihr vorläufiges Endergebnis ist ein dialogischer Dramentext, fiktiven Figuren zugeordnet, dargestellt von professionellem, angestelltem Personal. Der Regie-Gedanke folgt erst danach und ordnet sich dem unter. Das Ergebnis ist stets ein Novum im Bezug auf den sogenannten Kanon. Oder auch ganz einfach: Neues Sprechtheater.

Und hätte es in der dramatischen Kunst nicht diverse Wenden, performative und poststrukturalistische Brüche und Dekonstruktionen von Text, Vorgang und Erzählung gegeben, könnte man auf das Wörtchen „neu" auch gleich wieder verzichten. Aber wir leben in der „Post-post-Ära": Man besinnt sich auf das Alte, reflektiert das zuletzt kritisch Hinzugekommene und zieht daraus seine synthetischen Schlüsse.

Was die Erarbeitung eines Textes betrifft, geht von unserer Seite der Wunsch natürlich immer in Richtung einer Personalunion von Autor_in und Regisseur_in – dem / der sogenannten „Theatermacher_in" – und wir fordern Textfasser_innen stets dazu auf, es auch mit der Regie und Umsetzung zu versuchen. Umgekehrt werden auch Regisseur_innen dazu angehalten, einmal ihre eigenen Texte zu schreiben oder klassische zu überarbeiten. Jedoch nehmen wir dieses Prinzip mit den Jahren nicht mehr ganz so streng, da wir ebenso gute Erfahrungen gemacht haben, wenn man die genannten Positionen wieder trennt. Nicht zuletzt, weil sich nicht allzu viele „Allrounder_innen" in unserem Segment finden lassen.

Und doch: Die vielen Entscheidungen, die zu treffen wir beauftragt sind, von Eigentümer_innen, öffentlicher Hand, und endlich auch vom Publikum, überlagern immer einen unangenehmen Abwägungsprozess zwischen Wunschtraum, Möglichkeiten und harter Realität. Vieles hat sich bewährt, an Manchem arbeiten wir uns fortgesetzt und Jahr für Jahr ab, ohne auf gänzlich befriedigende Lösungen zu stoßen.

TAG, Reigen
© Anna Stoecher

In einem Bereich ergibt sich plötzlich überraschender Fortschritt, während in anderen sicher Geglaubtes Gefahr läuft zur Routine herabzusinken. Erfolge bei Publikum, Presse, ein guter Ruf in der Szene, von dem man fernhin hört, dürfen, obzwar wohltuend, einem nicht die Wachheit für Veränderungen nehmen. Und so versuchen wir in der sehr strukturierten und diversen Theaterlandschaft der Kulturmetropole Wien ein spezielles Theaterangebot zu liefern, dass es so nur an diesem Ort gibt und hoffen, dass uns dieses auch in der mittelfristigen Zukunft weiter gelingt.

TAG, Medea
© Anna Stoecher

Wenn mir jemand vor mehr als 25 Jahren, als es mich in die nördlichste Ecke des Waldviertels verschlug, erzählt hätte, worüber ich Ihnen heute berichte – ich hätte nur breit gegrinst. Es war nicht zu erwarten, was sich in den letzten zwei Jahrzehnten hier in dieser kleinen Stadt entwickelt hat.

Es ist manchmal so, dass einmal eingepflanzte Samen zu Sprösslingen werden und sich diese weiter zu einer Pflanze entwickeln. Als Riet und Harrie Biemans, Besitzer des touristischen Leitbetriebs des nördlichen Waldviertels, des Hoteldorfs Königsleitn, an mich mit der Idee einer Übernahme herantraten, lehnte ich dankend ab. Gerne Theaterdirektor – aber bitte nicht Hoteldirektor.

Nun, gut 18 Monate später, wird das Hoteldorf, dank eines gefundenen Investors, zum Theater- und Feriendorf Königsleitn. Litschau wird damit einmal mehr seinem Ruf als kulturfreundlichste Gemeinde gerecht. Zukünftig soll es neben einem wunderbaren Urlaub, den man umgeben von Wiesen und Wäldern direkt am See verbringen kann, auch möglich sein, bereichernde Erfahrungen mit der darstellenden Kunst zu sammeln. Es werden bald professionelle Probemöglichkeiten für Ensembles geboten, Theaterworkshops für jedes Alter in den Ferien, Schultheaterwochen für Kinder und Jugendliche in der Schul- und Lehrzeit, Weiterbildungen für Pädagog_innen und kleine, feine Festivalformate, vor allem in der Nebensaison. Und im Sommer werden das Schrammel.Klang.Festival und das 2018 gegründete Theaterfestival HIN & WEG für volle Apartments und Hotelzimmer sorgen.

Probeparadies im Theaterdorf

Zum bereits vorhandenen Seminarzentrum, das nach geringfügigen Adaptionen sieben Proberäumlichkeiten in unterschiedlichen Größen zu bieten hat, werden nach Ende der Saison 2020 Umbauarbeiten im Bereich der schon lange nicht mehr genützten Tennishalle vorgenommen. Hier entsteht ein Probenparadies mit modular abtrennbaren Proberäumen, die je nach Bedarf verkleinert oder vergrößert werden können. Eine Kostümschneiderei mit Fotobox wird Theaterensembles dazu in der Probezeit die Kostüme anpassen und, wenn gewünscht, gleich professionelle Fotos für

Träumen ist immer erlaubt

Waldviertel Tourismus
© Christoph Kerschbaum

Ankündigungen und Programme machen können. Ein Aufenthaltsraum mit kleiner Bar und eine großzügige Terrasse mit Blick auf den See sollen Wartezeiten zwischen den Proben verkürzen. Nach konzentrierter Probe wird es so nur ein Schritt hinaus in die unberührte Natur sein, wo man Abstand gewinnen und neue Kraft schöpfen kann.

Der Dachboden wird der Theaterfantasie gewidmet werden; ein Ort voller Kostüme und Requisiten, für Inspiration und Träume. Dort werden in Zukunft oft Theaterwochen für junge Menschen beginnen.

Es ist diese unbändige Lust der Verwandlung, der Geruch von alten Kostümen, das Licht, das hinter die Kulissen scheint, das Prickeln vor dem Auftritt – das Lachen, Verzweifeln, der Sturm im Wasserglas, das Bedeutendste der Welt. Und es ist das Wieder-Hinaustreten in die Realität, die einem dann gar nicht mehr so real erscheint – die Sehnsucht nach der Bühne ist sofort wieder da – zurück auf die Probe, zurück ins lustvolle Suchen mit Sicherheitsnetz, zurück zum wahren Lieblingsort: die Probebühne.

Das angeschlossene Feriendorf wird insgesamt 65 Apartments und 13 Hotelzimmer und damit großzügigen Platz zum Wohnen bieten.

Das Restaurant mit bedarfsorientierter Küche wird ein gemütlicher Platz für Entspannung und Kommunikation.

Das Abenteuer Theater

Die Verbindung von „Kunst und Natur" hat Litschau bereits in der Vergangenheit bekannt gemacht. Begonnen hatte es mit Theater. Eine wilde Truppe junger Theaterstudierender zog sich im Sommer 1994, noch vor dem großen Sommertheaterboom, aufs Land zurück, um eine Theaterproduktion auf die Beine zu stellen. Gehaust wurde auf einem Dachboden einer ehemaligen Brauerei, auf der dahinterliegenden Wiese geprobt und im örtlichen Strandbad ein Schilfzaun aufgestellt. Auf einer Bühne aus vom Wiener Burgtheater geborgten Podesten und auf dem Dach des Badekabinenpavillons wurde gespielt. Ein großes Abenteuer für alle beteiligten Spieler_innen, Macher_innen, Einheimische und Gäst_innen.

Es folgten viele Jahre freie Theaterarbeit, vor allem im Sommer, im BRAUHAUSstadl, 2007 die Erfindung des heute so beliebten Schrammel.Klang.Festivals und 2009 die Errichtung des mit einem Holzbaupreis ausgezeichneten Herrenseetheaters im Strandbad Litschau. 2018 kam es zur Gründung des Theaterfestivals HIN & WEG, als Reverenz an das vielfältige, freie Theaterschaffen in unserem Land und mit einer Ausrichtung auf hauptsächlich zeitgenössische Dramatik.

Ich bin überzeugt, dass Theater als wichtiger Teil unserer Gesellschaft auch in einer digitalisierten Welt Bestand hat. Die letzte Zeit hat bewiesen, wie sehr wir Menschen den gemeinsamen Akt, das rituelle Zusammensein im Zuschauerraum, das gemeinsame Atmen und Erleben brauchen. Theater ist ein Lebensmittel – umso wichtiger ist es, dies auch jungen Menschen zu vermitteln. Vielleicht ist eine Frucht des Theaterdorfs endlich die Implementierung des Pflichtfachs Theater an Österreichs Schulen – Träumen ist ja immer noch erlaubt.

Zeno Stanek

INFORMATIONEN

Adresse
Hoteldorf Königsleitn,
Buchenstraße 1, 3874 Litschau
T: +43(0)2865/5393
E: resort@koenigsleitn.at
www.koenigsleitn.at

Kapazität
12 Zimmer, 65 Appartements, Seminarräume für 2 bis 150 Pax., Restaurant für Hotelgäste oder Gruppen auf Vorbestellung

Preise
Variieren nach Lage, Größe und Ausstattung. Zimmer ab € 63,- /Person/Nacht inkl. Frühstück, Appartements ab € 108,- (für max. 3 Personen/Nacht exkl. Frühstück ab 4 Nächten) Details: http://www.koenigsleitn.at/preise

Freizeit
Herrensee, Golfplatz, Freibad mit großem Spielplatz, Tennisplätze, Stand Up Paddeling, Bootsverleih, Leihräder, geführte Wanderungen, Ausflüge nach Tschechien, Angeln, Wandern, Burgbesichtigungen, Glasblasen, Unterwasserwelt Schrems, Moorführungen, Sonnenwelt, HUKI Kinderwerkstatt, Alpaka, u. v. m.

Reservierungen
T: +43(0)2865/5393 E: resort@koenigsleitn.at

Pressekontakt
Beate Scholz, Tel: 01 / 310 60 42, 0699/ 190 383 92

Relaunch für Hoteldorf Königsleitn in Litschau

Der Waldviertler Tourismus-Leitbetrieb positioniert sich neu – als ganzjährig geöffnetes Theater- und Feriendorf Köngisleitn.

Das bei vielen Gästen beliebte Hoteldorf Köngisleitn in Litschau hat neue Eigentümer. Damit ist die Zukunft dieses touristischen Leitbetriebs im nördlichen Waldviertel gesichert. Festival-Erfinder und Wahl-Litschauer Zeno Stanek ist es gelungen, mit dem aus Horn stammenden Immobilienentwickler Günter Kerbler einen Investor zu finden, der gemeinsam mit Stanek das Hoteldorf ab der Saison 2021 zu einem Theater- und Feriendorf ausbauen wird. Die bisherigen Betreiber, Riet und Harry Biemans aus den Niederlanden, werden nach einer sorgfältigen Übergabe dann im kommenden Jahr ihre wohlverdiente Pension antreten.

Saisoneröffnung zu Ostern 2020

Heuer steht Königsleitn ab Ostern wie bisher wieder allen Gästen als attraktiver Beherbergungsbetrieb zur Verfügung – unabhängig von allen bevorstehenden Neuerungen. Vor allem in den Sommermonaten ist Litschau am Herrensee ein immer beliebterer Erholungsort. Die von Zeno Stanek gegründeten Festivals – Schrammel.Klang im Juli und Theaterfestival HIN & WEG im August – sowie weitere Kulturangebote vor Ort und in der nahen Umgebung ziehen auch immer mehr kulturinteressiertes Publikum an.

Neugestaltung ab Herbst 2020 bei laufendem Betrieb

Ab Herbst 2020 wird das Hoteldorf Königsleitn sukzessive und behutsam renoviert und zum Theater- und Feriendorf Königsleitn werden, das dann zusätzlich zum Hotelbetrieb rund ums Jahr als Kreativschmiede für Theater und Musik fungieren wird: Dank großzügiger Proberäume sind etwa Theaterworkshops für jedes Alter in den Ferien möglich. Aber auch zu jeder anderen Jahreszeit gibt es Angebote: etwa Theaterwochen für Kinder und Jugendliche in der Schul- und Lehrzeit, professionelle Probemöglichkeiten für Ensembles und kleine, feine Festivalformate mit Musik, Theater und Kulinarik. Denn Litschau, umgeben von wunderschöner Natur mit Wiesen, Wäldern und dem Herrensee, bietet die ideale Voraussetzung, konzentrierte kreative Tätigkeit mit entspannter Freizeit oder gleich einem längeren Urlaub zu verbinden.

Wir freuen uns, die Stammgäste des Feriendorfes heuer mit Saisoneröffnung zu Ostern wieder zu begrüßen und zusätzlich auch theaterbegeisterten Menschen ab 2021 die Tore noch weiter zu öffnen", meint der für seine Kulturprojekte mehrfach ausgezeichnete Regisseur Zeno Stanek. „Ich habe in den letzten 25 Jahren als Theater- und Festivalveranstalter in Litschau sehr viele positive Erfahrungen gemacht. Ich bin mir sicher, dass wir – auch dank Unterstützung von Land, Gemeinde und nicht zuletzt der Bevölkerung vor Ort – mit dem neuen Theater- und Feriendorf Königsleitn eine Menge neuer Gäste gewinnen und einen starken touristischen Impuls im nördlichen Niederösterreich setzen werden. Mit Familie Kerbler konnte ich an Kunst und Kultur interessierte Investoren gewinnen, die sich auch aus persönlicher Verbundenheit zum Waldviertel für eine positive wirtschaftliche Entwicklung dieser Region engagieren wollen.

Zeitplan

- Beginn der Umbauarbeiten: Frühherbst 2020
- Programmpräsentation Theater- und Feriendorf Köngisleitn: Mitte März 2021 (Presseführung mit Besichtigung)

Hoteldorf Königsleitn
Buchenstraße 1, 3874 Litschau
T: +43(0)2865/5393
E: resort@koenigsleitn.at
www.koenigsleitn.at

OHNE UNS

VERANSTALTUNGSDIENSTLEISTER
IST ES DUNKEL & STILL

Ohne uns ist es dunkel & still

Ein Sprachrohr für die Veranstaltungsbranche

ohne-uns.at ist eine unabhängige, österreichweite Plattform für die gesamte Veranstaltungsbranche, gegründet von zehn Unternehmen aus der Branche. Sie sehen sich dabei als Sprachrohr aller Veranstaltungsdienstleister_innen. Es geht ihnen gleichermaßen um die vielen EPUs und KMUs der Branche. Ihrer Plattform haben sich mittlerweile 625 Unterstützer_innen angeschlossen, mit denen sie im Austausch stehen und deren verschiedenste Sorgen und Nöte sie wahrgenommen haben.

Wie beschreibt ihr die Menschen, die in eurem Bereich arbeiten? Und wie viele sind ungefähr betroffen?
Die Vielfältigkeit der Branche spiegelt auch die Vielfältigkeit der Menschen wider: kreativ, höchst flexibel, engagiert, innovativ und humorvoll. Wir liefern das, wonach sich die Menschen mehr denn je sehnen: Unterhaltung, Austausch, Freude, Motivation, Energie – durch persönliche Begegnungen im Rahmen der Live-Kommunikation. Laut einer IHS Studie (2017) sind in der Veranstaltungsbranche 140.000 Menschen beschäftigt.

Können die betroffenen Techniker_innen durch die existierenden Instrumente (Härtefallfonds, AMS) ihre Lebenshaltungskosten ausreichend decken? Was ist für euch derzeit die größte Herausforderung?
Wir waren als Erste betroffen und werden die Letzten sein, die wieder ihrer Arbeit nachgehen können. Die derzeitigen Instrumente reichen für unsere Branche nicht aus, bzw. es geht vielen bereits die Luft aus – es geht ums Überleben. Die angebotenen Hilfeleistungen der Bundesregierung werden für die meisten Unternehmen in der Veranstaltungswirtschaft bei Weitem nicht ausreichen und es werden unverschuldete Insolvenzen folgen, trotz guter wirtschaftlicher Ergebnisse vorangegangener Jahre. Um den Schaden für diese Branche dennoch bestmöglich einzudämmen, sind punktgenaue und treffsichere Hilfen oberstes Gebot. Vieles konnte bereits auf den Weg gebracht werden (Kurzarbeit, 15 Mrd. Corona-Nothilfefonds, Härtefallfonds, 100 % Kreditgarantien des Bundes, Bezuschussung von bis zu 75 % der Betriebskosten), dennoch müssen diese Maßnahmen und Pakete adaptiert werden, um die Auswirkungen der gänzlichen, monatelangen Umsatzverluste durch das Veranstaltungsverbot oder Veranstaltungsbeschränkungen zu mildern. Es braucht speziell auf unsere Branche adaptierte Maßnahmenpakete sowie einen Stufenplan zur ehestmöglichen Wiederaufnahme unserer Tätigkeit.

Da die Eventbranche in Österreich (Eventagenturen, Eventcateringunternehmen, Messebauunternehmen, Designer_innen & Architekt_innen, Medientechnikdienstleister_innen, Mobiliarverleiher_innen, Veranstaltungstechniker_innen, Zeltbauunternehmen, Locationbetreiber_innen, Kongress-, Messe-, Kultur- und Sportveranstalter_innen, Personaldienstleister_innen, Logistikdienstleister_innen, Technikdienstleister_innen, Sicherheitsdienstleister_innen, Dekorateur_innen, Moderator_innen, Künstler_innen/Entertainment...) in verschiedene Kammern, Innungen und Interessensvertretungen fragmentiert ist, gibt es leider kein starkes, einheitliches Sprachrohr nach außen. Wir brauchen eine geeinte Vertretung der Branche an einem Tisch – nur gemeinsam fällt keiner durch den Rost. Wir von ohne-uns.at sind Stimme und Sprachrohr der gesamten Branche gleichermaßen: wir hören zu, wir sammeln, wir erarbeiten Maßnahmen und wir setzen uns mit vereinten Kräften dafür ein, als Branche wahrgenommen und gehört zu werden und alle an einen Tisch zu bekommen, um gemeinsam konstruktiv Richtung Politik agieren zu können.

Welche Vertragsformen erweisen sich in der Krise als die beständigsten für Techniker_innen?

Die Arbeitslandschaft der Techniker_innen ist in Österreich äußerst vielfältig. Von Ein-Personen-Unternehmen, freien Dienstverträgen, geringfügigen Beschäftigungen bis hin zur Fixanstellung findet sich hier alles, was die gesetzlichen Lager zulassen. Die sicher stabilste, aber insbesondere im nicht ortsgebundenen Bereich seltener vorkommende Dienstform, die den Techniker_innen auch die größte Chance auf einen Verbleib im jeweiligen Unternehmen bietet, ist die Fixanstellung. Obgleich auch hier viele Kündigungen durchgeführt wurden, bietet hier die Kurzarbeit eine attraktive Form, die Mitarbeiter_innen zu behalten. Sämtliche andere Beschäftigungsformen bieten derzeit, wo Umsätze meist um mehr als 90 % eingebrochen sind, keine zuverlässige Zukunftsperspektive und sind, insbesondere da keine Aussicht auf ein Wieder-Anlaufen der Branche besteht, als wenig Hoffnung gebend zu betrachten.

Welche (kreativen, digitalen) Ersatzmöglichkeiten hat die Branche etabliert? Können diese Formen zumindest eingeschränkt ertragreich sein?

Auch wenn die Branche durchaus kreativ ist, alternative Eventmethoden zu entwickeln – und auch viele derartige Versuche bereits entstanden sind – ergibt sich daraus nur wenig Chance, den Aufwand sinnvoll monetär ersetzt zu bekommen. Die meisten Formen von Streaming-Konzerten, digitalen Ausstellungen, Videokonferenzen etc. sind zwar perfekt technisch umzusetzen, aber damit einen Ertrag zu erzielen, der dem technischen Aufwand entspricht, ist fast nicht möglich. Sicher sind hier noch weitere kreative Ideen möglich, dennoch ergibt sich wenig Bereitschaft auf der Kund_innenseite, finanzielles Risiko einzugehen und in professionell umgesetzte Events zu investieren.

Wie schaut die Branche in die Zukunft? Vor welchen Herausforderungen steht sie? Welche Möglichkeiten tun sich auf?

Es ist derzeit noch nicht absehbar, wann wieder Veranstaltungen im gewohnten Ausmaß durchgeführt werden können – derzeit gibt es keine Perspektiven. Es braucht daher dringend einen Stufenplan, der die Kriterien für eine schrittweise Aufhebung des Veranstaltungsverbots, unter Bedachtnahme der unterschiedlichen Veranstaltungsformate festlegt. Wir brauchen längerfristige Hilfsmaßnahmen, die den Strukturerhalt der Unternehmen (EPU und KMU) ermöglichen, die Überschuldungen verhindern, den Erhalt der Arbeitsplätze sicherstellen, zukünftige Investitionen ermöglichen und somit Perspektiven für das „Danach" bieten.

Die Fragen beantworteten Judy Emrich, Jakob Gailhofer und Philipp Cejnek stellvertretend für **ohne-uns.at**.

We Shall Not Be Moved

An Overview and Conversation about the Situation of Independent Performing Arts in Hungary

„Here's the city and country together, we shall not be moved…"

Peter Seegers

"Theaters in Hungary feel the chill of Viktor Orban's culture war"— the New York Times reported on 13 December 2019[1], marking one of the rare instances, when international press attention was directed at cultural policy changes in Hungary. Such was the case at the end of last year, when the contents of an omnibus bill were leaked with plans for further centralization and concentration

[1] *Karasz, Palko, Theaters in Hungary Feel the Chill of Viktor Orban's Culture War, New York Times, 13 December 2019. https://www.nytimes.com/2019/12/13/arts/hungary-theater-orban.html*

© Gólem Szinhaz

of power in the cultural field, in particular in the area of the performing arts. The latter had become the new site of a culture war in Hungary, since the 'victory' of the opposition during the 2019 municipal elections — the greatest political gain of the opposition since 2010 — resulted in a change of guards in city councils across the country, not only in Budapest, but also in 10 out of 23 regional capitals, thus putting the monopoly of the Orbán regime on power to the test.

In the following, I will attempt an overview of the situation of independent performing arts in Hungary, spanning the period from 2008 until today, focusing on the major challenges after the change of government in 2010, and how the independent scene and particularly its advocacy group, the Association of Independent Performing Arts Professionals (FESZ) — the Hungarian equivalent of IG Freie Theater — responded to these, as well as what strategies of advocacy, protest and self-organisation were used. I will trace these developments to finally arrive at the present moment, in which the operational funding of the field is threatened by the tug of war for power between the government and the city of Budapest, provoked by the disruption of the earlier status quo by the 2019 municipal elections.

The End of Permanent Underfunding?

2008 was an outstanding year for the independent performing arts scene in Hungary, as it was the year in which the Performing Arts Law was passed. As a result of several years of lobbying and advocacy, this law created a separate category (Category VI) for independent performing arts organisations, thus regulating and guaranteeing their operational funding via an open call for applications to be published each year. Categorized as 'independent' were a diverse spectrum of not-for-profit organisations, from theatre and dance companies of varied but dominantly contemporary aesthetics to presenters, theatres and production houses that did not receive normative funding from the state. The law was widely regarded as a historical moment in terms of the artistic and institutional development of the independent scene, which, since its 'emergence' from underground subculture after the political transition in 1989, had been struggling to create the necessary infrastructure needed to sustain both its artistic and organisational activities. Cultural politics under Socialism were in the best-case scenario being tolerated, and in the worst case it led to prohibition or persecution of the independent performing arts. Therefore, the institutionalization of the field could only begin in the 1990s. However, the political changes also brought new socio-economic challenges: the full employment and social net of Socialism, from which artists also benefited, quickly became a thing of the past and independent cultural producers found themselves confronted with the precarity of freelance work, forced to self-manage as entrepreneurs in times of deepening economic crisis.

Starting in the early 90s, important locally and internationally active institutions and festivals were created by and for the independent scene, such as MU Theatre and Trafó House of Contemporary Arts in Budapest or the MASZK Association/Thealter Festival in Szeged. Here, artists could show their work. However, they didn't have sufficient means to co-produce or support the artists more structurally beyond project-based collaborations. The Performing Arts Law responded to the urgent need for more predictability and stability regarding operational funding, and also strived to ensure the possibility of long-term planning: although artists and organisations had to apply each year, the jury was to be elected for three years in order to ensure that the experts evaluating the applications could follow the artists' work over a long period of time.

2009 was the first year in which the field benefited from increased funding — 1,16 billion Hungarian Forints (4,22 million Euros) — with the new law coming into effect in 2010. In order to ensure the increased level of funding on a long-term basis, a percentage clause was negotiated: the independent performing arts scene (Category VI) was to receive 10 % of the entire budget dedicated to Categories I-VI, according to the Performing Arts Law. What did this mean exactly?

Regrettably, this did not imply 10 % of the total public funding for the field of performing arts, only 10 % of the state funds granted by the Cultural Ministry for municipal and regional theatres — excluding state-run theatres and additional municipal funding — and amounting to 1,3 billion Hungarian Forints (4,73 million Euros) for the independent scene, which was only 3,8 % of the funding for the entire theatre field. To give an indication of the size of the independent scene in 2010: Category VI included 108 registered organisations (across the country, with a significant concentration in Budapest), comprising circa 2.000 artists and cultural workers, with more than 6.000 performances annually.

The Poor Become Poorer

Unfortunately, the funding figures stated above — clearly not sufficient, but a significant improvement in terms of working conditions — were never paid out to the independent scene. In April 2010, the FIDESZ-KDNP coalition won the elections and the government changed, resulting in changes in the Cultural Ministry and the re-negotiation of the state budget in response to policy changes as well as the effects of the 2008 global economic crisis, to which the new government responded with severe austerity politics. Although the jury made its funding recommendations in June 2010 (which already meant that organisations and artists had to pre-finance at least six months of their activities from their own resources), in July the ministry announced that due to budget issues it would only pay up to 50 % of the initial funding, withholding the other half, which — despite protests and appeals from the scene — resulted in a 34 % budget cut for the calendar year. The downward spiral continued in 2011, when the Performing Arts Law was amended and the 10 % clause was first reduced to 8 %, only to be abolished entirely in 2012, thus no longer guaranteeing a fixed level of funding. The jury elected for 3 years was also dissolved in 2011 and, from then on, curators were appointed on a year-to-year basis — usually on very short notice, thus impeding the necessary preparation for expert decision-making. The ministry increasingly elected pro-government and politically loyal professionals as curators. However, until 2018 the field's advocacy group FESZ held the right to be consulted on their appointment.

To make things worse, in 2012, 36,5 % of the independent scene's financing was once again frozen. As a result of vocal protests, petitions and appeals, in December 2012 (at the end of the affected calendar year), the Ministry announced that the funds would be paid, but this only happened retroactively in the first half of 2013. In order to illustrate the varying — predominantly sliding — scale of operational funding over the past years (especially, if one takes inflation rates and increased costs of living into account), I would like to share the statistics provided by FESZ:

Year	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019
Funding (million Euros)	4,22	2,90	2,68	2,28	4,17	3,97	3,42	3,32	3,58	3,52	3,47

*In the years 2017-2019 the amount of funding in Forints did not change, but the Euro-Forint currency rate did.

© K2

© Juranyi Szinhaz

Multiple Shocks to the System

What did this pervasive unpredictability and precarization mean for the independent scene? As the numbers also show, in terms of funding, independent performing artists and their organisations are clearly minor players within the larger field of theatre and dance. The envisioned growth and development that the new law would have facilitated was immediately stunted as the years 2010-12 shook an already fragile and precarious system. Due to the irregularity of funding — delayed payments and budget cuts — many professionals found themselves in debt, having taken out loans to pre-finance their activities: Theatre and dance companies with ensembles were forced to re-consider their way of working, more connected and internationally acclaimed artists tried to survive with the help of transnational co-productions or increasingly chose to work abroad (such as theatre directors Árpád Schilling, Viktor Bodó, Kornél Mundruczó, or, more recently, the choreographer Adrienn Hód), the number of local and national co-productions increased as artists and institutions scrambled to pool resources. Several groups, including smaller stages and production houses, tried to reduce their activities to a bare minimum and survive on meagre project funding from the National Cultural Fund, or the more fortunate ones on the income from EU cooperation projects, while others had to stop working entirely, resulting in the dissolution of companies and the closing of spaces.

Parallel to the budget cuts, the threat of institutional take-over also loomed over the field. In early 2012, the choreographer Yvette Bozsik was announced as the new director of Trafó in Budapest, the most significant institution for contemporary performing arts in the country. With this move many artists saw their main partner in danger, as it was unclear with what profile and mission the renowned but politically disputed artist would take over Trafó. This appointment was one of several in the first years of the FIDESZ-KDNP government — from the National Theatre and New Theatre to Kunsthalle and Ludwig Museum — by which the new political regime strived to consolidate their desired 'cultural change'[2]. After vehement protests, Yvette Bozsik resigned from her appointment and, following a new call, the internationally acclaimed choreographer Josef Nadj was chosen as new director. This resulted in a curious scenario: the desire for change was fulfilled. However, Nadj had no ambition of intervening in Trafó's profile and mission. He therefore ensured a certain continuity for the next years — paradoxically, with former director György Szabó as artistic consultant at his side. That Trafó was spared from a real takeover might have to do with the fact that the institution is not of such high prestige and was not so central to the government's symbolic politics, thus becoming one of the pockets of freedom which allow politicians to waive accusations of exerting overt control over the cultural field.

---

[2] *'Cultural change' has been high on Viktor Orbán's agenda since (at least) 2009, when — already certain of winning the upcoming elections in 2010 — he spoke of 'culture's future role' in creating a central force of political power not divided by value debates but 'naturally' representing national values at the annual gathering of the FIDESZ party elite in Kötcse, a small village in Hungary. There, he described the function of cultural policy as creating and maintaining the political community, clearly not considering culture as a distinct sphere separated from politics (Kristóf 2017). His 2009 statements not only question the autonomy of the cultural field but also point to the later culture wars, manifested in the clash of two dominant cultural hegemonies, with the more liberal canon supported by the earlier social democrat-liberal government — and currently defended by the left-liberal political opposition — up against the post-communist traditionalism/neoconservatism of the present political regime.*

© Juranyi Szinhaz

© Katona

© Varoterem

What Is to Be Done?

The above shockwaves also had an impact on the independent scene's advocacy activities. The lobbying and policy-making work around the Performing Arts Law as well as the 2010 protests against budget cuts were led by AFSZSZ, the Association of Alternative and Independent Theatres and BESZT, the Association of Hosting Theatres (or Presenters). However, the two coalitions did not survive this challenging period. Therefore, in 2012, a small core group of engaged professionals — including Árpád Schilling, theatre director, Balázs Erős, artistic director of MU Theatre, and Kata Csató, puppet theatre director — decided to reorganize the independent scene's grassroots advocacy work and formed FESZ, the Association of Independent Performing Arts Professionals[3].

Adrienn Zubek, a long-time board member of FESZ and co-organiser of the 2012 campaign against the threatened budget cuts, recalls: "AFSZSZ fought heroically for what it could achieve at the time, but, as it often happens in the case of bigger organisations with a long history, you do not always have enough resources to sustain an active membership. The key to our success in reorganizing was that we adopted a different attitude. This meant creating a more horizontal and basic democratic organization which defined its new profile and line of work via a collective and participatory process of self-definition." This more inclusive and transparent way of working strengthened FESZ at a crucial moment, when intense campaigning and self-organising was needed, in order to oppose the existential threat to the field. These developments also coincided with broader political change: 2012 was the year of significant student movements across Hungary against the new higher education law, in which grassroots organizing and mobilizing played a central and highly mediatized role, with mass assemblies held by students at various universities. The following year, 2013, can be seen as a year of cross-sectoral alliances, as Adrienn also stresses: "We created Humán Platform (Human Platform)[4] in order to represent all the fields that were impacted by the policy-making of the newly formed mega-ministry, the Ministry of Human Capacities, responsible for education, healthcare, social policy and culture, and organized collective protests with many other advocacy and activist groups. Our goal was to work together, to strengthen one another. It is a complete luxury for these fields to struggle separately." Unfortunately, as she also notes, this cross-sectoral cooperation did not prove sustainable on the long term. "Oppressive politics can bring about alliances and collaborations. However, existential insecurity and burn-out endanger both advocacy and activism. There is no healthy fluctuation of people: if you stop, there's no one there to continue."

Cooperation or Confrontation

Adrienn assesses the advocacy work of FESZ between 2012 and 2018 to have been relatively successful, which the increase in operational funds from 2013 also confirms: "After 2012, the government's strategy was to avoid scandal. They wanted us to keep silent, they didn't want protests. But with hard work and well-prepared proposals we could achieve quite a lot, even though there were no longer formalized channels for advocacy. For example, in 2015, we developed a strict criteria system for the evaluation of the annual operation aid applications. This happened collaboratively, all FESZ members could contribute, and it was finalized in an internal, democratic decision-making process. It was written from A to Z, according to the highest professional standards, with the strictest accounting. So, in the end, the Ministry adopted it." However, as Adrienn also acknowledges, trying to collaborate with the Ministry to improve the conditions of the independent scene has its limits. Therefore, FESZ also

[3] *http://www.fesz.org*

[4] *http://humanplatform.hu/en/about-human-platform/*

© Orkeny

© Katona

took more confrontational steps, such as turning to the ombudsman in order to investigate the 2010 budget cuts and the 2012 freezing of funds. In the first case, it was revealed that these measures were based on unfair discrimination (as the budget cuts only effected the independent scene), in the second, they raised the question: what happens when the state does not comply with its own contractual obligations? What rights does one have in a legal agreement with the state? Unfortunately, neither case had legal consequences.

When talking about the challenges of advocacy work, Adrienn also mentions the heterogeneity of FESZ members, especially politically: "The members have very different opinions about how their interests should be represented and what approaches and attitudes — from the cooperative to the confrontational — they have regarding advocacy work. What makes a good advocacy group? In terms of self-critique, I often think that at the time of reorganization and transformation, we should have done a more rigorous self-definition process, even at the price of losing some people along the way." FESZ currently has 100 members — of which 85 are organisations and 15 are individuals — with a board that is elected yearly by its members. The board has to apply as a group and formulate a programme in which they also describe their approach to advocacy work — an addition suggested by Adrienn — so that the membership can vote accordingly.

Embezzled Existence

"After 2018, a shift happened in government politics," Adrienn observes. "The goal was no longer to keep us silent, but for us not to exist. No one informs us about policy-making, you have to do detective work and constantly read between the lines."

A first significant step in this direction was the suspension of TAO, the corporate tax aid, introduced in 2009 by the previous social democrat-liberal government, which enabled organisations in the field of performing arts and filmmaking to collect a sum equal to 80 % of their ticket income from private companies as re-directed tax. In 2010, the Orbán government controversially extended TAO to the field of sports. This corporate tax aid had played an important role in alleviating the dramatic consequences of irregular operational funding, even though it perpetuated inequality, as it clearly benefited those with higher audience numbers and therefore ticket income. Nevertheless, it also meant significant financial resources for the independent scene — in some cases up to 15 to 20 % of annual budgets — and, more importantly, resources that artists, organisations and institutions could calculate and plan with in advance, as it was quantifiable and guaranteed. Until the end of 2018, that is, when it was retroactively suspended — only for the cultural field, not for sports —, leading to a loss of money that had already been spent, as everyone had calculated with it for the calendar year.

Following appeals from the entire performing arts scene (as everyone was affected), in 2019, the government announced that they would compensate the loss of TAO with centrally distributed public funding, which could be directly requested by organisations in the amount corresponding to their earlier corporate tax aid. This resulted in outrage when the funding decisions were published: although officially only registered performing arts organisations could apply, large sums were distributed to applicants ranging from voluntary firemen's associations to dubious private companies (tracked back to government politicians) and proxy NGOs, many of which had no identifiable performing arts activities and did not comply with the application guidelines. FESZ evaluated the results, showing that only a maximum of 1 to 2 % of the 37 billion Forints distributed (115 million Euros) actually benefited the independent performing arts scene, while many eligible organisations — independent as well as city theatres — had been rejected due to the lack of

© Studio K

resources. This gives an extremely bitter aftertaste to the fact that the government suspended TAO on account of alleged embezzlement and misuse of funds. FESZ is currently working on an investigative documentary as well as planning legal steps, as, according to the association, the Ministry broke its own rules when distributing this funding.

A Tug of War Between the City and the State

This brings us to mid-December 2019, when the omnibus bill I mentioned in the beginning of the article was leaked. "We were investigating what will happen to the National Cultural Fund (author's note: which the bill was planning to abolish), when we discovered that they were planning to scrap the operational funding of the independent scene," Adrienn recalls. With the motto "Culture is a national minimum" (a word-play on the name of the National Cultural Fund, as 'fund' in Hungarian means 'minimum' in slang), FESZ initiated a demonstration in Budapest and an online petition that was distributed nationally as well as internationally, calling for solidarity. The demonstration was joined by three prominent city theatres, who were also directly affected by said bill, which, among other things, wanted to increase the Ministry's influence over the appointment of the heads of municipal theatres that are co-financed by the state (which they all are). The protest thus resulted in an unprecedented, albeit temporary alliance between different sectors of the performing arts scene, in particular the independent scene and city theatres. Following the demonstration, which was attended by 13.000 people and also supported by Budapest's new mayor Gergely Karácsony, the bill was amended. However, the new version was passed without consultation in an end-of-the-year rush procedure. The National Cultural Fund and the operational funding of the independent scene were spared, but the tug of war around the co-financing of municipal theatres was upheld, making state funding conditional on greater political influence and leading to the territorialization of Budapest's theatre system in March 2020. The earlier co-financing between the state and the city was re-negotiated in a 'divide and rule' spirit: Gergely Karácsony agreed to finance four institutions fully (the József Katona, Radnóti and Örkény Theatres as well as Trafó), 'liberating' them from potential state influence — but also making them wholly dependent on municipal funding—while six other institutions, which also form an integral part of the city's theatre infrastructure, were to be exclusively funded by the state. Cynically, the two parties called their agreement pax theatrum (theatre peace), announcing it as their common position against a culture war, although it can clearly be seen as the direct result of one.

Territorialized Dependencies

What impact does this have on the independent scene? Unfortunately, the territorialization didn't stop at the city theatres but was also extended to the 2020 call for operational funding, which was consequently divided into the categories 'Budapest' and 'not Budapest', depending on the organisations' place of registration. As a result of protracted negotiations, the mayor Gergely Karácsony acquired the right to appoint the Budapest jury. "Their appointment happened like in a true democracy: the mayor asked FESZ as the advocacy group of the field to make recommendations and proposed our candidates to the Ministry. This is undoubtedly an improvement, but overall this division is both socially and politically damaging for the independent scene," Adrienn observes. "We would never have advocated for splitting the scene in such a way, not to mention that this completely exposes the organisations not based in Budapest to the whims of the government. A further complication is that there are a number of organisations who are active in Budapest but registered elsewhere. For example, the FÜGE Association, which runs the Jurányi Production House in Budapest and, absurdly, even has a public service contract with the city council. The FÜGE as well as the Roundtable, a Budapest-based theatre-in-education group, and important initiatives for the independent scene, such as the MASZK Association in Szeged — all in the 'not Budapest' category — lost up to two-thirds of their operational funding in comparison to last year."

FESZ is currently contending funding decisions in this category based on the constellation of the jury, which was not appointed according to the Ministry's own guidelines, thus posing a conflict of interest, among other issues. Concurrently, the advocacy group is also working on solidarity actions and co-operations to support the 'losers' of the current funding round, who are doing professionally relevant and valuable work. Should this 'divide and rule' logic be consolidated on the long term, several questions must arise, such as: How is the total budget to be divided between these two categories (and further subcategories; leading to an already contentious, politically motivated process)? And also: What happens if the government withdraws from the funding of Budapest-based artists and organisations, in order to coerce the mayor of Budapest into assuming full financial responsibility for 'his' share of the independent scene, which would in turn existentially threaten the field due to the city's lack of sufficient finances?

"In such a situation," Adrienn comments, "it would be a fateful mistake for the scene not to use its remaining capacity for advocacy. I believe that independent performing arts can have a disruptive function, if we take the mission to create critical art seriously. Independent artists are capable of generating a counter-discourse, a counter-public, even in our ever-narrowing public spheres, with guerilla tactics if necessary. This is also what the government is afraid of, that even the smallest voice can harm them. Change is cumulative, the smallest steps add up. Therefore, it is important to resist normalization and submissive attitudes, step by step, if must be."

Katalin Erdődi

Sources

***artPortal**, A kormány januártól megszüntetné a Nemzeti Kulturális Alapot? (Does the government want to abolish the National Cultural Fund from January?), 3 December 2019, https://artportal.hu/magazin/a-kormany-januartol-megszuntetne-a-nemzeti-kulturalis-alapot/*

***Association of Independent Performing Arts Professionals**, Petition against the destruction of cultural life, https://terjed.ahang.hu/campaigns/fesz*

***Csáki, Judit**, Jobbhorog és balegyenes – A főváros és a kormány alkudozása a színházakról (Right hook and left jab – The negotiation between the capital city and the government about theatres), Revizor Online, 11 February 2020, https://revizoronline.com/hu/cikk/8322/a-fovaros-es-a-kormany-alkudozasa-a-szinhazakrol/*

***Erdődi, Katalin**, Tauziehen zwischen Staat und Stadt - Eine neue Ära des Kulturkampfs in Ungarn (Tug of War Between the State and the City - A New Era of Culture War in Hungary), Bildpunkt - Zeitschrift der IG Bildende Kunst, Spring 2020 Nr. 53.*

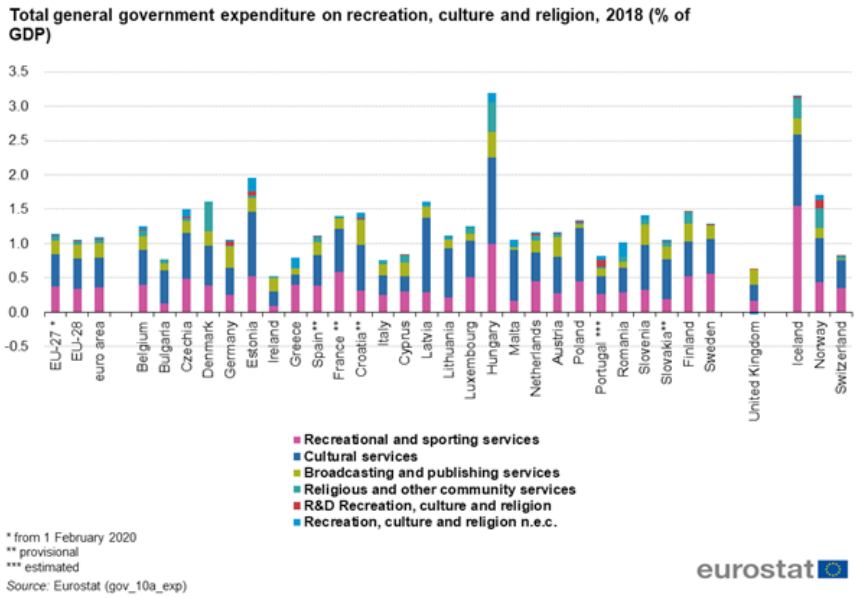
***Humán Platform** (ed.), Hungary Turns Its Back on Europe – Dismantling Culture, Education, Science and the Media in Hungary 2010-2019, Publication in English language available online: http://oktatoihalozat.hu/hungary-turns-its-back-on-europe/*

***Jászay, Tamás**, Finita la Commedia: The Debilitation of Hungarian Independent Theatre (Hungary), Critical stages, June 2018, Issue No. 8. http://www.critical-stages.org/8/finita-la-commedia-the-debilitation-of-hungarian-independent-theatre-hungary/*

***Kristóf, Luca**, Cultural Policy in an Illiberal State. A Case Study of Hungary after 2010, Intersections Vol 3, No 3 (2017): 126-147. https://intersections.tk.mta.hu/index.php/intersections/article/view/328*

***Tompa, Andrea**, Aki szegényebb, legyen még szegényebb! A függetlenek sajtótájékoztatójáról - jegyzet (The poor should be poorer! Notes on the press conference of the independent scene), Színház, 25 July 2010, http://szinhaz.net/2010/07/25/tompa-andrea-aki-szegeny-legyen-meg-szegenyebb/*

Am 8. Mai 2020 erreichte den Vorstand des Europäischen Dachverbands der Freien Darstellenden Künste ein Schreiben des ungarischen Kulturministers Péter Fekete, in dem er Stellung bezog btr. der Anfrage des Dachverbandes bezüglich der drohenden Budgetkürzungen für u.a. die freie Szene in Ungarn. Zum Zweck journalistischer Transparenz wollen wir dieses Schreiben hier ebenfalls mit abdrucken.



Freie Szene — Orte schaffen

Räume und Infrastrukturen für Kunst und Kultur in Wien

Internationales Symposium am 3. und 4. September 2020

Semperdepot Wien

Budapest, 8th May 2020
to Ulrike Kuner

MINISTRY OF HUMAN CAPACITIES

Dear Ulrike Kuner!

On 30 April 2020, the Government of Hungary issued Act XCIX of 2008 on the support and special employment rules of performing arts organizations. In accordance with the provisions of the law, decided on the financing of the independent performing arts sector and the distribution of the available resources within the prescribed deadline. Hungary is one of the most comprehensive countries in Europe providing independent support to the performing arts.

Representing your theater, your expressed your concern at the end of last year because of the intimidation of the independent art and their guarantees.

Please allow me to seize this opportunity to thank you for paying special attention to the cause and protection of those working in the Hungarian performing arts.

I am pleased to inform you that in the Hungarian Performing Arts Act - the XCIX. Act on the Support of Performing Arts Organizations and its Special Employment Rules - a decision was made to finance the independent performing arts sector and to allocate the available resources within the prescribed time limit. Contrary to rumors, the funds did not decrease by a single penny, and their distribution was decided by an independent committee - responsible for the distribution of their own capital instutions - set up by the Mayor of Budapest.

I would like to inform you that in parallel with the distribution of the grants, some 3,000 independent artists have received additional state funding of approximately EUR 1,000. The amount will be paid to them in the form of an advance in view of the emergency situation caused by the pandemic, which may be offset by various performances in the sake of public interest following the end of the emergency. The Government of Hungary spends 1.2% of GDP on financing cultural life, thus leading the ranks of the Member States that spend the most on culture.

The Government of Hungary maintains an extremely wide system of state institutions, within the framework there are many theaters with independent theater-companies and buildings in our cities. In the capital of Budapest, in addition to the national institutions - the Hungarian State Opera House, the National Theater, the National Dance Theater and orchestras - the Government also finances the operation of 7 capital-owned theaters 100%.

In addition to our community-owned state, municipal and ecclesiastical institutions, we pay special attention to - and uniquely in Europe - funding the independent performing arts sector. As a result, there are more than 500 independent theater, dance and music groups in Hungary.

Given that political freedom is part of the freedom of independent art, it may often be the case that its representation or maintenance is embodied in opposition, anti-government behavior. Sometimes, many of the approximately 500 organizations use both the art itself and their relationships to achieve their political goals. In most cases, unfortunately, the goal is obviously not to elevate or keep art there, but rather to gain or at least influence political control. Thus, as in December, it may happen that false, untrue information is spread about our country and its cultural leadership.

I would also like to inform you that your previous concerns have been unfounded, as evidenced not only by the exemplary support of the independent performing arts organizations outlined above, The National Cultural Fund continues to operate in the service of performing artists. And the Minister of Human Resources does not choose the directors of the theaters.

My dear Colleague, the purpose of my letter was to reassure you that independent artists and art institutions in Hungary receive significant support, and the Government of Hungary and I will work to ensure that this remains. I hope that the time has come for individuals and organizations responsible for disseminating misinformation to apologize for using their professionalism and competence and the trust they have built in their audiences to achieve their own policy goals.

Yours sincerely,
Péter Fekete
Minister of State for Culture

Staying afloat, funded and free

Independent performing arts in Iceland

With a population of roughly 360,000, it should come as no surprise that the Icelandic performing arts scene is small. Very small. On the whole, it is a tightly knit group of people passionate about theatre. This passion functions in two ways: it is a key element for any artistic endeavor and the only way to survive the harsh economic environment in which artists live. This economic vulnerability of independent performing artists in Iceland, and indeed globally, has been swiftly and cruelly exposed in recent months with the onset of a devastating global pandemic.

When this article was commissioned at the end of February, the Icelandic performing arts season was in full swing, usually spanning the months from September to May, with regular premieres and artists both performing and preparing new works. Few had an inkling of the devastation ahead. Less than a month later, every theatre in the country had shut its doors, performances were postponed or cancelled, and a whole industry was left in financial limbo. It had been bad beforehand, but now it was even worse. However, Iceland has incredible numbers when it comes to audiences. In 2014, nearly 270,000 people bought a ticket to a professional performance. Hopefully, they will return sooner rather than later.

Globally, there is no end in sight. Performers, creatives, producers, and theatre companies all around the world are fighting a battle for their lives in an unforgiving current of uncertainty. Audiences have disappeared into the shelter of their homes and an online world to watch performances, provided mostly by larger artistic institutions, and it seems inevitable that freelancers and smaller companies will bear the brunt of the coming economic downturn.

However, this is a story of a small band of artists on a small island in the middle of the Atlantic fighting for their right to be heard, seen and to survive.

The independent past

To write about the country's current theatre environment and its future, it is necessary to briefly write about the past. Icelandic professional theatre has its roots in amateur theatre and, perhaps to the surprise of some, does not have a very long history. Of course, Icelandic cultural history spans hundreds of years, but modern theatre practices were not introduced to the country until the late 19th century, and it would take until the middle of the 20th, when the National Theatre was opened in 1950, for the first fully professional theatre to open its doors.

Ten years later, the theatre group Gríma was founded, not the first of its kind but quite possibly one of the most influential. The company brought the European avant-garde to Reykjavik, which the group perceived as being ignored by the two houses, including works by Jean Genet and Samuel Beckett but also premiered work by progressive Icelandic playwrights, such as Oddur Bjornsson and Svava Jakobsdottir. Some members are still active today: Magnus Palsson is a respected visual artist and Kristbjorg Kjeld is still working as an actress. (On a side note: Vigdis Finnbogadottir, once the artistic director of the Reykjavik City Theatre, would also go on to become the first female president of Iceland and the world's first female democratically directly elected leader.)

Kata
© Eyður

Over the years, a plethora of theatre companies have come and gone, many having a lingering influence. It is impossible to go into great detail, but a few worthy mentions include Svart og sykurlaust that brought theatre to the streets in the early 80s, Frú Emilia made an impact performing the classics in the late 80s, Lab Loki brought experimentation in the 90s and Vesturport went international in the 00s. Some are still surviving, most have not. The reasons will be explored later in this article as they are still prevalent today, but first it is necessary to set the scene, starting with the two towers dominating the Icelandic theatre landscape.

The National Theatre and Reykjavik City Theatre

It is impossible to write about Icelandic independent theatre without talking about the scene as a whole, which is dominated by two towering giants: The National Theatre and Reykjavik City Theatre. They are both ensemble houses, each with their own company of actors and creatives, which is impressive for such a small country. The first is being funded by the government, the second by the city of Reykjavik, with each receiving around 6 million Euros in funding each year. The independent sector receives about 1.5 million Euros in total. And while institutional funding has been slowly increasing over the past few years, the independent sector has plateaued.

The theatre season was already in upheaval before the pandemic. Both institutions changed Artistic Directors and are currently going through a period of artistic transformation. Traditionally, both houses host visiting independent companies, chosen each year by application. These are popular slots as the institutions offer a higher profile, better equipment and, at least in the case of Reykjavik City Theatre, quality spaces. However, these slots do come at a cost. If the companies get through the selection process, they need to put up their own funding and work around the schedule of the house. If the project is successful, either critically or financially, the house will use it to its advantage and promotion, if it is not, it can be brushed off as an independent project.

Independent venues

Unlike many other countries, Iceland does not have many theatre buildings run by independent companies. Many have opened and shut over the decades, most of them lasting only for a few years. But a few manage to survive, building a solid base for a company to grow and develop. Gaflaraleikhúsið can be found in Hafnarfjörður, recently staging mostly performances for children, and The Freezer Hostel is located in Snæfellsnes.

Tjarnarbio, located in the heart of Reykjavik, has a long history as a haven for independent theatre. A reputation it still holds today. Originally a cinema built in 1913, it then served as a theatre in the 60s, hosting Gríma among other groups. The Alliance of Professional Theatre Companies (AITI) has operated the building since 1995. Ten years later, discussions about using the venue as a permanent base for independent theatre between the alliance and the city council of Reykjavik proved fruitful. Refurbishment started in 2008 and the revamped building opened its doors in 2010. However, Tjarnarbio functions not as a production house for their own performances but rather as a venue for independent companies to stage their productions, hold meetings and events. There is only one stage, so the space is very sought after and operates with an application process. Fridrik Fridriksson is the chief excecutive of Tjarnarbíó and serves as the president of AITI.

There is another house less than a five-minute walk away, which has an even longer history than Tjarnarbio. Since the late 18th century Iðnó has served as a theatre for the city, it has been a founding home for professional theatre in the country and hosted the Reykjavik City Theatre up until the late 80s. It has a lauded history and the building is protected by law. Sadly, at the beginning of May, the new managers of Iðnó announced that they would have to shut their doors permanently due to the pandemic. The story of these two houses encapsulates the difficulties independent companies are facing in this country.

Evolving education

Over the past hundred years, dramatic education has come a long way. From informal evening classes led by self-taught actors, to a formal acting school (Leiklistarskóli Íslands), to a fully-fledged arts university with diverse programming.

The foundation for the Iceland University of the Arts was laid in late 1998, teaching began in 1999, and in 2000 the theatre department opened with acting as its main focus. The institution has broadened the artistic approach since

Fotos von oben:
1. Spills
2. Sóley Rós ræstitæknir
© Jóhanna Helga Þorkelsdóttir
3. Welcome home
© Owen Fiene

then. In 2005, the university opened a new department called Theatre and Performance Making (full disclosure: the author of this article is a graduate from this program). Contemporary dance was added to the curriculum two years later and a MFA program in Performing Arts has also been made available. These courses have transformed the theatrical landscape over the past fifteen years. Its influence can be felt in almost every niche of the industry. If artists want to specialize, for example in directing or stage design, they are forced to go abroad. Copenhagen was very popular in the 70s and 80s, followed by the United Kingdom in the 90s and Germany in the 00s.

Iceland University of the Arts is the hothouse for the dramatic arts in the country, fostering talent and forging connections between students. Classes are small, interdisciplinary work and collaboration are being encouraged.

Fight for funding

Kolbrún Halldórsdóttir's experience within the theatre sector of Iceland is vast and spans four decades, ever since she graduated as an actress. She has worked as a director, producer and served as a member of Parliament, serving as minister for the environment.

In a conversation with the author of this article, she describes the policy development of the performing arts scene in Iceland as moving at a "snail's pace", with each improvement being either short-lived or miniscule. In the late 80s, Frú Emilía received an unprecedented three-year grant to develop and produce performances, which was not renewed and given to another company without any proper reasoning. Then, this type of funding simply stopped. In 2013, Parliament approved and put forward a cultural agenda which has never been formally implemented, and Kolbrún calculates that Iceland is 10-15 years behind its neighbors in regard to cultural policy. Members of Parliament and government officials need to foster a better relationship with the arts sector and listen to the artists' experiences and recommendations.

Only recently, the minister of social work, Ásmundur Einar Daðason, said this on national television: "I'm not a supporter of either students or others who are on the unemployment registry receiving government funding to do nothing at all". Even though he was speaking about the working population as a whole, this encapsulates the view of many Icelandic citizens who feel arts funding is basically paying people to do nothing at all.

The beginning of each new year in Iceland sees the announcement of funding for the arts. A controversial policy issue at the best of times. This year, 620.000 Euros in funding were awarded to 20 projects: 10 plays, one performance for children, one circus performance, four dance works and four operas. Broadly, the funding for the arts can be split into three categories: the artists' salaries, funding from the council for the performing arts, and cultural grants from the Reykjavik city council. In one application, the project has to be "profitable", yet it must also contain the words "research" and "development". These words are a point of contention, both because the demand for profitability is vague and little funding is given to projects in development; the focus is mainly on delivering a finished product within the next year. Another criticism has been the lack of support for independent playwrights, who usually have to apply for support through a company or take their chances and apply for an author's grant. Only very few succeed.

At the end of April, the ministry of education and culture announced another 620.000 Euros in additional funding. This is a good start but not enough. Only last week, there was harsh criticism concerning how the funding is organized, with authors receiving the most and those hit hardest by the pandemic, musicians and theatre makers, receiving a lot less. The city of Reykjavík also announced additional funding of a little less than 200.000 Euros. Applicants will receive a grant of either 4.600 Euros or 3.100 Euros, not a lot, but even small amounts can make or break a company. Additionally, extra monthly payments of 2200s Euros are being made temporarily available for the next two years.

In a recent online survey conducted by Fridrik Fridriksson, 24 theatre companies and festivals participated and reported the cancellation of 435 performances in Iceland and 45 performances abroad. Purported loss of revenue in potential ticket sales is a little more than 400,000 Euros. The report also included suggestions for improvement, ranging from paid workshops, more financial support for independent venues – so they are not totally dependent on ticket sales – to the initiative that The Icelandic

National Broadcasting Service, or RÚV for short, will support independent performing arts by purchasing and broadcasting their performances. The last suggestion follows regular showings of past National Theatre performances on national television. The argument being that a national institution has a duty to serve not only other national institutions but the citizens of the country, including the artists.

The artists' struggle

Independent artists in Iceland are struggling. To a certain extent, they have always struggled. Marred by lack of funding, lack of time and lack of space. Icelandic independent artists often wear multiple hats moonlighting and are involved in multiple projects at the same time. To an outsider, this energy might seem volcanic, but it is draining and quietly destructive.

Things were hard for independent companies before Covid-19, but now they are seemingly impossible. Independent artists from all sectors report massive financial losses. Rehearsals have been cancelled, productions postponed, and unemployment is skyrocketing. For many independent artists, the hit has been doubled by the loss of their secondary income; retail jobs shrunk, the restaurants closed and the tourist industry all but vanished overnight. However, this bleakness only scratches the surface. Kara Hergils, an independent theatre artist and co-founder of Trigger Warning, has lost all her dance teaching opportunities over-night, a project has been postponed until next year and a touring trip to Denmark was cancelled. However, she says that the pandemic "has also opened up new opportunities", and with the re-opening of government funding she was able to re-apply, as she did not receive funding the first time around.

Independent companies

Finally, our story takes us to the companies themselves. Interdisciplinary collaboration defines most independent performing arts groups in the country. The artists move between different ensembles, depending on the project. Or start new ones with each funded project. This comes both out of necessity and familiarity. As stated before, the scene is small and work is scarce. It is not unusual for phone calls to be made and meetings to be held during the summer months to figure out whose name is going to be on the autumn funding applications, with the same name often on a number of different ones. The upside to this arrangement is fluidity, with artists with different orientations working together, the downside is the lack of stability. One can also argue that the aesthetics of minimalism dominating the scene in the past few years can be connected to funding issues, but that might be overreaching it just a little.

Internationally, possibly the most recognizable current performing arts group from Iceland is Hatari, the leather-clad performance punk band who acquired Eurovision fame. This might be a controversial opinion as they are mostly known

© Eyður

for their music, but, for anyone who has seen their music videos, television appearances and especially the live performances, it becomes abundantly clear that performance is at the black heart of their project. As an example, prior to their massive success, they staged a collaborative performance evening at a bar during election night in 2017.

In 2001, Vesturport exploded onto the Icelandic theatre scene. Their first bona fide hit was an acrobatic version of William Shakespeare's Romeo and Juliet, which then toured all over Europe. Vesturport was awarded the Europe Theatre Prize in 2010. Since then, Vesturport have performed all over the world. In the past twenty years, the group has moved from the fringe into the heart of the establishment. Today, the company functions more as a production company, working on individual shows for the big Reykjavík theatres.

An up and coming company is Trigger Warning. Their work has mostly revolved around personal stories from the fringe; the first being a story of a transwoman told from the point of view of and performed by her son. Their second project, called Welcome Home, was also based on the performer's personal story of being a bi-racial individual in Iceland. These pieces both confronted complex issues with a minimalist and humorous approach.

Honorary Nation is another interesting company with an impressive repertoire of performances, ranging from opera to science fiction and documentary theatre. A Thousand Year silence was an experimental piece performed in Mengi, a tiny independent arts venue, and their latest piece SOL told a true story about finding love online. Their contemporaries, Kriðpleir, constructed one of the best shows last year with Club Romantica, based on a photo album found and bought at a German flea market.

Even though 16 Lovers was founded a little over a decade ago, they can be considered the old guard of progressive groups currently working in the country. In 2008, the collective's first project was IKEA Travels, taking audiences on a trip around the world through small spaces. Their work is immersive, often performed in existing locations and laced with both humour and scathing social commentary, tackling subjects like capitalism and the meaning of life. Marble Crowd premiered what was quite possibly the best show of the last season. Øland was an ambitious and large-scale performance piece confronting the ecological devastation ahead, perhaps showing the audience what has already happened.

Last but not least, there are Kvenfélagið Garpur and Sokkabandið, both women-led companies focusing on works by women about women. Kvenfélagið Garpur had a massive hit a couple of seasons ago with the documentary play Sóley Rós, ræstitæknir. A two-hander that told the story of a working-class woman struggling with structural inequalities.

Dance companies possibly operate at the forefront of the avant-garde in the country, hosting workshops and classes at Dansverkstæðið (Dance Workshop), which has finally

received funding for a permanent location. There are usually few and infrequent performances, but one can usually rely on seeing something brand new and exciting each time. Children's theatre is also a very important subsection of the scene, with Lotta touring the country each summer with a new show, and more companies, such as Ten fingers, are bringing the experimental spirit into the genre.

All of these companies exemplify a different side of Icelandic culture, but they do share quite a lot of commonalities. They work when they receive funding, almost all of them have performed in either The National Theatre or Reykjavík City Theatre, and members swap between groups.

International circuit

Many independent artists work abroad, often returning with their work to Iceland. Rósa Ómarsdóttir is a dancer who until recently worked out of Brussels. When asked about the difference between Iceland and Belgium in regard to the arts scene, she replied:

> "The scene in Brussels is very vibrant, there are a lot of dancers and choreographers here, it is quite an international scene and there is a lot of variety. There are more institutions, theatres, workspaces, production houses and so on. So, I feel like there are perhaps more opportunities in Belgium in that way, at least on an institutional level. The dance scene in Iceland is of course quite small, but I would think it is still quite big compared with the small population of Iceland. There is perhaps more sense of community there, everyone sees each other's shows and the scene is extremely supportive. It is mostly artist-run and you can sense that it has been built from scratch by a few very passionate people. It is always so pleasant to perform in Iceland because you can really feel the sense of community of the place."

For years, there has been a discussion between arts organisations and the government to open a promotion center for the Icelandic performing arts. Finally, it seems to become a reality. Before the pandemic, the opening was set for July 1st of this year, but this has only been a whisper and it seems to be happening with little fanfare.

Festivals, past and future

Like independent companies, independent theatre festivals have come and gone throughout the decades. They pop up, often briefly, run by a small group of individuals, manage to function for a few years, and then fold due to lack of funding or because their showrunner has moved on to other projects. However, the grand dame of them all is the biannual Reykjavik Arts Festival, founded in 1970. Most of its funding comes from the government and the Reykjavik city council, plus some corporate sponsorships, but it is a vital venue for independent artists to showcase their work on an international stage.

Lunga Festival, the naughty teenager of the Icelandic festival scene, was supposed to celebrate its twentieth anniversary later this summer but has postponed the festivities until 2021. Since its inception, it has been a melting pot of young energy, with this tiny village in East Iceland becoming the place to be for young art lovers and performers. Seyðisfjörður now hosts an arts school. There is also the A! Performance Festival in Akureyri, Plan B Art Festival in Borgarnes and Act alone in Suðureyri.

Initially, LÓKAL and Reykavík Dance festival were two separate festivals that are now held back to back. The youngest of the festivals is Reykjavik Fringe Festival, which is hosted during the summer months and is still trying to find its feet.

The future of Icelandic independent performing arts

On May 4th, some of the pandemic-related restrictions were scaled back in Iceland, allowing for 50 people to gather in one place. As of today, May 16th 2020, the pandemic is officially in recession. This month, only 5 new cases have been recorded, none in the past four days and only 6 active cases are on record. The country is slowly coming to life. However, there is still the very real possibility of the virus coming back.

To be fair, Iceland had everything in hand to contain the pandemic; restrictive measures were put in place very early on – the boarders of an island are easier to close – and, financially, the country is relatively stable. But there are warning signs for a looming recession, Fridrik warns: "My current fear is that the economic downturn because of Covid-19 will result in the government needing to tighten spending, and I fear

the arts will be the first sector to feel the cut." The issue at hand is not only the devastating financial loss but also how long the current situation will last. Theatres remain closed, and when they finally reopen, there is no guarantee that audiences will return in the same number as before, although Fridrik remains confident that they will.

Additional funding has been showering down on artists in the independent performing arts sector recently, if applications were successful. But any plans for building a stable working environment for the future remain opaque. There is still no road map to a place where independent artists are not left fending for themselves year after year, from one project to the next, and juggling multiple jobs in order to simply survive, let alone thrive.

This history of the performing arts in Iceland, and especially the independent sector, is yet to be written. The present is in development, pending proper funding. The future remains uncertain, but it is filled with potential and plenty of talented people.

Sigridur Jonsdottir

is a theatre critic for Frettabladid. She is currently employed as a health-care worker and will be working for the Fulbright Program starting in August. She has lectured on theatre criticism and queer theatre.

WEBSITES:

http://www.16elskendur.is/

https://www.marblecrowd.com/

http://www.honorarynation.com/home

https://www.lunga.is/

http://www.lokal.is/

http://www.reykjavikdancefestival.com/

https://www.actalone.net/

http://stage.is/

https://www.thefreezerhostel.com/

https://tjarnarbio.is/

Vor allem Aktions- und Performancekünstlerin

Zum 80ten Geburtstag von VALIE EXPORT

Seit 2011 ziert den Österreichischen Filmpreis eine Trophäe, die von einer entscheidenden Wegbereiterin des Feminismus im filmischen Genre gestaltet wurde. Die Rede ist natürlich von VALIE EXPORT. Immerhin war sie selbst schon 1985 für den Goldenen Bären für ihren Spielfilm "Die Praxis der Liebe" nominiert gewesen. Doch in den mehr als 50 Jahren künstlerischer Praxis hat sie sich nicht nur als Filmemacherin, sondern auch als Performance- und Medienkünstlerin international einen renommierten Namen gemacht. Denn Kino wurde von VALIE EXPORT schon immer im Zusammenhang von Blick- und Sinneslenkung verstanden. Tatsächlich sehe sie sich selbst nämlich "vor allem als Aktions- und Performancekünstlerin". Allen voran die kunstgeschichtliche Zentralrolle des männlichen Blickes auf den weiblichen Körper entblößte sie schon in den späten 60er Jahren gekonnt und konterte diesen mit performativen Eingriffen wie den inzwischen ikonenhaften Projekten "Aktionshose: Genitalpanik" oder dem "Tapp- und Tastkino". Auch einer ihrer ersten Filme, der "Menstruationsfilm", wollte bereits die Tabuisierung und Einschränkung von weiblichen Körpern aufbrechen. So sagte sie kürzlich selbst rückblickend zu ihren Arbeiten:

VALIE EXPORT
© Violetta Wakolbinger

> „Ich habe mich mit der Stellung der Frau in der bildnerischen Kunst beschäftigt. Da bin ich draufgekommen, dass Frauen meist eine ganz dezidierte Körperhaltung einnehmen: demütig und angepasst. Sie waren immer in der zweiten Reihe."

Ihre aktionsbasierte Auseinandersetzung mit Körperlichkeit, Sexualität und Geschlechterrollen ließ sie deswegen zu einer Vorreiterin und aufsehenerregenden Provokateurin in dem noch eingeschränkten Freiheitsdenken der relativ jungen zweiten Republik werden. In vielerlei Hinsicht wurde sie folglich auch zum Kreis der Wiener Aktionisten um Günter Brus, Hermann Nitsch und Co. gezählt. Doch ihre divergierenden Ansätze zu dieser hauptsächlich männlich besetzten Bewegung wurden dabei in den bereits erwähnten performativen Alltagsinterventionen deutlich. Ein weiteres Beispiel wäre aber auch die Aktion "Aus der Mappe der Hundigkeit", bei der sie im Jahr 1968 ihren damaligen Lebenspartner Peter Weibel an einer Hundeleine durch die Wiener Innenstadt führte. Dies sorgte nicht nur für Wirbel in der Presse, sondern selbst Drohbriefe erreichten die Künstlerin.

Als gegen den Strom Schwimmende kann VALIE EXPORT aber auch deshalb begriffen werden, da man sich bei einem Vergleich ihres künstlerischen Werkes mit anderen schon international umsehen muss. Das Werk der Amerikanerin Carolee Schneeman wäre ein solches. Und so ist es auch nicht weiter überraschend, dass sie eine Wegbegleiterin war und mit ihr über die Jahre im Austausch stand.

Ihre Aufnahme in Österreich unterzog sich hingegen über die Jahrzehnte einem Wandel: von der skandalumwitterten Provokateurin zur etablierten und gefeierten Pionieren feministischer Kunst. Wie die Stufen der von ihr gestalteten Trophäe sich in Windungen und nur unter Spannung emporsteigt, so kann auch ihre persönliche Karriere verstanden werden. Schon Elfriede Jelinek beschrieb die schleichende Anerkennung des künstlerischen Werkes von VALIE EXPORT mit den Worten, dass sie sich "träge meist, unter der herkömmlichen Geschichtsschreibung dahinwälzt." Während sie sich 1970 noch einer Pornographie-Anklage und eines Sorgerechtsentzugs für ihre Tochter ausgesetzt sehen musste, durfte sie 1980 zusammen mit Maria Lassnig Österreich bei der Biennale in Venedig vertreten und 2010 wurde ihr schließlich das Große Goldene Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich verliehen.

Dass die 1940 in Linz geborene Waltraud Lehner die feministische Performanceszene aber bis heute geprägt hat wird nicht nur durch die zeitgenössische Theatergeschichtsschreibung deutlich, sondern selbst 50 Jahre später begab sich die Schweizerin Milo Moiré 2016 in bewusster Anspielung auf EXPORT mit einer "Mirror-Box" auf europäischen Straßen und Marino Abramovic brachte "Aktionshose: Genitalpanik" 2005 zur Wiederaufführung im Guggenheim Museum. Teile ihres fotografischen Werkes sind überdies längst im Bestand der Sammlung des ebenso in New York beheimateten MoMA.

Der künstlerische Vorlass von VALIE EXOPRT hat inzwischen mit der Beheimatung in der alten Linzer Tabakfabrik als VALIE EXPORT Center und unter Verweis auf die Anspielung ihres Künstlernamens auf die Zigarettenmarke Smart Export kaum eine passendere Bleibe gefunden. Indes hätte den 80. Geburtstag der Künstlerin eine große Schau im Linzer Lentos begleiten sollen, die allerdings krisenbedingt auf Oktober verschoben wurde. Ein Retrospektive ihrer Filme ist des Weiteren im September für die Ars Electronica geplant und die Sonderausstellung VALIE EXPORT. COLLECTION CARE kann noch bis Mitte September im Francisco Carolinum in Linz besucht werden.

© VALIE EXPORT 2020

THEATER HIN & WEG FESTIVAL

7. – 16. AUGUST 2020

TAGE FÜR ZEITGENÖSSISCHE THEATERUNTERHALTUNG

LITSCHAU

AM HERRENSEE

www.hinundweg.jetzt

KULTUR NIEDERÖSTERREICH

Design: Patricio Handl · patograf | Illustration Amaia Sarah

H13

Niederoesterreich

Preis für Performance

Zum 14. Mal wurde Österreichs einziger Preis für Performance-Kunst als Medium der bildenden Kunst, der mit 5.000 € dotierte H13 Niederoesterreich Preis für Performance, vom Kunstraum Niederoesterreich vergeben. Die Gewinnerin ist 2020 die Künstlerin Julischka Stengele mit ihrem Projekt fat, dis_abled & mad. Die aus Katharina Brandl (Kunstraum Niederoesterreich), Astrid Peterle (donaufestival), Stefanie Sourial (Perfomerin) und Luisa Ziaja (Belvedere 21) bestehende Jury begründete ihre Entscheidung mit den Worten, dass Stengele in ihrer Arbeit den Begriff Performance in seiner Doppeldeutigkeit als Leistungsmaß und künstlerisches Medium thematisiere: „Wer muss, wer darf und wer kann Leistung erbringen, gerade in Zeiten der COVID-19-Pandemie? Die Künstlerin bringt in der Performance aktuelle Fragen des Zusammenlebens auf den Punkt: Welche Körper werden, besonders in diesen Tagen, als Last verstanden? Wie kann Solidarität, wie kann Relationalität zwischen Körpern gedacht werden, wenn physical distancing das Gebot der Stunde zu sein scheint? Julischka Stengeles künstlerische Arbeit zeichnet sich, wie sie selbst sagt, durch unmissverständliches Eintreten für eine queere, feministische und body-positive Praxis aus."

Die Performance und die feierliche H13-Preisverleihung finden am DO, 03.09.2020 im Kunstraum Niederoesterreich statt, von 04.09.2020 bis 12.09.2020 wird die begleitende Ausstellung zu sehen sein.

Vor etwa einem Monat, nach wochenlangem Hausarrest, nach Arbeitsentzug und Händen, die inzwischen mehr mit Seife als mit künstlerischen Werkzeugen hantierten, hatte eine Gruppe von Künstler_innen genug davon, von „ahnungslosen Minister_innen und von sich selbst inszenierenden „Rettungs"-Künstler_innen vertreten zu werden". So kam es dazu, dass die Eigeninitiative We Fund Your Art geboren wurde. Innerhalb von nur wenigen Tagen waren sich über ein Dutzend Künstler_innen der verschiedensten Sparten, Altersgruppen und Backgrounds auf Augenhöhe begegnet. Sie alle erklärten sich bereit, ehrenamtlich als Juror_innen an einem Projekt teilzunehmen, das sich, während dieser außergewöhnlichen Zeit, gegenüber anderen Künstler_innen solidarisch zeigen soll. Es wurden finanzielle Mittel gesammelt und Wege gesucht, wie die meisten freischaffenden Künstler_innen binnen kürzester Zeit erreicht werden können.

Mittlerweile haben sich bereits mehr als 1100 Künstler_innen über die We Fund Your Art-Plattform vernetzt, und es werden täglich mehr. Das Projekt soll trotz der derzeitigen Situation Kreative zum interdisziplinären Austausch animieren. Nicht nur Bewerber_innen, sondern auch die Jury-Mitglieder haben inzwischen miteinander kollaboriert und neue Ideen verwirklicht, die sich in der digitalen Welt schnell und unkompliziert verbreiten lassen sollen. Die Inspiration entsprang dabei vor allem aus den fehlenden Mitteln – statt im Tonstudio wurde im Kleiderschrank aufgenommen, statt im großen Konzertsaal wurde im kleinen Privatstudio mit dem Smartphone gefilmt, statt Ideen von ihrer zeitlichen Erstellung abhängig zu machen, wurde Neues und Traditionelles miteinander vereint.

Mehr Infos unter www.wefundyourart.at

Buchrezension

Macht und Strukturen im Theater.

Asymmetrien der Macht

Thomas Schmidt

Prekäre Verhältnisse, psychische Unterdrückung und die liebe Vetternwirtschaft – dass in der deutschsprachigen Theaterszene bei Weitem nicht alles rosarot ist, ist nichts Neues. 2018 führten Autor Thomas Schmidt und Kolleg_innen in Kooperation mit dem *ensemble-netzwerk* mit 1966 Teilnehmer_innen die weltweit größte Studie zum Thema Kunst und Macht durch. Die Ergebnisse sind ernüchternd. Es sieht nicht gut aus in einem der dichtesten Theatersysteme der Welt.

Das Grundproblem trägt den Namen intendantenzentriertes Theater-Modell, das sich im DACH-Raum seit der Ära Max Reinhardts nicht weiterentwickelt hat. Eine_r herrscht allein mit Vollbefugnis über jegliche Bereiche eines komplexen Theaterunternehmens und wird dabei durch die Politik und den Deutschen Bühnenverein beschützt. Dabei werden bei der Auswahl eines_r Intendant_in nur dessen/deren künstlerische Fähigkeiten, nicht aber die menschlichen berücksichtigt. Es gibt zudem keine fundierte Ausbildung, die einer solchen künstlerischen Leitung die notwendigen Managementfähigkeiten nahebringen würde. Nicht zu unterschätzen ist die Psychologie der Macht, die den langen Weg zum Intendant_innendasein honoriert. Es fehlt die Zusammenarbeit auf Augenhöhe zwischen Team und Vorgesetzten, Vertrauensverhältnisse sind unklar und die Tür, die immer offensteht, ist nicht mehr als ein leeres Versprechen.

„Diese Studie handelt von Menschen, die das Theater lieben, die ihm ihre Ausbildung und ihr Leben, ihre Träume und ihre ganze Kraft gewidmet haben."

S.1

„Macht erzeugt immer noch mehr Macht. So werden binnen kurzer Zeit aus jungen, engagierten Intendanten machtbewusste Menschen, die lernen, sich nach außen gegenüber den Interessen der Politik abzugrenzen. Sie übertragen ihre damit verbundene psychologische Veränderung jedoch immer mehr auch nach innen, ins Theater, in die Zusammenarbeit mit den Direktoren, mit den Assistent*innen im eigenen Büro, mit dem Ensemble, den Mitarbeiter*innen."

S.52

Das Problem der Machtausbeutung existiert seit Jahrzehnten, wird aber strukturell vernachlässigt. Die wenigen Fälle, die zu einem Skandal wurden und ernsthafte Folgen nach sich zogen, sind schnell verebbt und aus Krisen hat man nichts gelernt.

Der Kern der Studie fokussierte den Missbrauch am Theater – in all seinen unmenschlichen Nuancen: Fremden- und Frauenfeindlichkeit, das Ausnutzen einer Probesituation zum Ausleben der eigenen sexuellen Phantasien, Fälle, die sich nicht weit entfernt von Vergewaltigung bewegen. Und Mobbing und Intrigen verursachen ein „ständiges Klima der Angst in den Proben und im Haus" (S.9). Frauen sind in allen Bereichen besonders stark betroffen. Mehr als die Hälfte aller Proband_innen und fast 60 % der Frauen haben schon Missbrauch am Theater erfahren müssen. Was die Künstler_innen in den Zeilen für alternative Antwortmöglichkeiten angeben, eröffnet nicht viel Hoffnung:

„Was ist eine Ohrfeige im Kontext eines Theaters? Wie schwer wiegt eine Grenzüberschreitung, wenn es darum geht eine Produktion herauszubringen, die fünf, zehn, vielleicht sogar zwanzig Tausend Zuschauer*innen sehen werden und die ein wichtiger Baustein wird im Spielplan des Theaters, das um Aufmerksamkeit und Legitimität kämpft." S.17

„So läuft es halt am Theater" dürfte schon längst kein Argument mehr für solche Zustände sein, dennoch hält sich die Politik mit Stellungnahmen zurück, denn über das Problem der Intendant_innenmacht möchte lieber nicht gesprochen werden.

Die Fragen zu sozialen Lebensbedingungen und der finanziellen Situation ergaben nicht weniger ernüchternde Angaben. Künstler_innen kratzen an (Existenz-)Grenzen, auch hier sind Frauen am stärksten betroffen. Man flieht sich in Euphemismen wie „Nichtverlängerung", die künstlerische Angestellte alternativlos zurücklassen. Eine Familie in solchen Verhältnissen zu gründen ist eigentlich undenkbar – wenn man denn überhaupt so weit kommt, denn bei zehn Arbeitsstunden aufwärts pro Tag ohne jegliche Erholungsphasen bleibt nicht viel Zeit für eine Partnerschaft. „Künstler_in sein" ist schon lange kein Traumberuf mehr.

Als ausführliche theoretische Grundlage beleuchten Machttheorien die differenzierten Blickwinkel komplexer Gewaltgefüge, wobei Hannah Arendt als einzige weibliche Größe zwischen Persönlichkeiten wie Thomas Hobbes, Pierre Bourdieu oder Michel Foucault standhält. Der Autor argumentiert stringent, wobei immer wieder auch die persönliche Motivation durchscheint. Auch er scheint betroffen zu sein von den Ergebnissen der Studie, was den wissenschaftlichen Umfang des Buchs nahbarer gestaltet. Dabei bleibt er stets sehr eindeutig in seiner These: Das veraltete Theatermodell, samt Intendant_innenvormacht, gehört endgültig abgeschafft.

Schmidt eröffnet schließlich auch Lösungsmöglichkeiten und rundet damit das Werk ab. Er schlägt als Alternative eine Team- und Prozessorientierte Strukturreform der Theater vor. Erste Schritte hin zu mehr Respekt, mehr Teamarbeit, mehr Solidarität gibt es bereits, aber diese Versuche reichen nicht. Es braucht eine umfassende Reform eines Systems, das einer Geisterbahn gleicht. Diese wissenschaftliche Analyse ist als ausgiebige Beweislage ein Fundament für eine stichhaltige Argumentation gegenüber Zweifelnden.

Preislich fällt das Buch unter die Bezeichnung „Anschaffung", es soll aber allen (auch angehenden) Theaterschaffenden eine Empfehlung ausgesprochen werden. Es ist ohnehin kein Buch für ein Wochenende – man benötigt Zeit und emotionale Stärke, um sich damit auseinanderzusetzen. Das Wort „Intendant" wird nie wieder dasselbe sein.

Winona Bach

Thomas Schmidt ist seit 2010 Professor und Direktor des Studiengangs Theater- und Orchestermanagement in Frankfurt. Er war 2003 bis 2013 geschäftsführender Intendant des Nationaltheaters Weimar und 2014 Gastprofessor an der Harvard University.

Macht und Strukturen im Theater
Asymmetrien der Macht
Thomas Schmidt
Springer, 2019 (464 Seiten)
ISBN 978-3-658-26451-2

Premieren 06-10/2020

Einreichfrist
Di. 30.06.2020

OPEN CALL
Voiks wos? Kultur? Nice?
für Jugendliche zwischen
14 und 20 Jahren
Ausschreibung von Regina Picker in Kooperation mit dem Österreichischen Volksliedwerk
Infos und Einreichung: reginapicker.at/voiks-wos, vimeo.com/415853664

FR. 03.07.2020

FLUCHT ÜBER DIE BERGE
auf den Spuren des jüdischen Exodus von 1947 (!)
5. Krimmler Theaterwanderung
5743 Krimml – Tourismusbüro
teatro-caprile.at

Fr. 03.07.2020

DIE WAND nach dem Roman von Marlen Haushofer
Regie: Danielle Fend-Strahm
Ferienhaus Rainerau, Hittisau

Sa. 04.07. / So. 05.07.2020

WÜNSCHEGOLD UND DIE DOLCHE DER MACHT
Koveranstalter: Keltenmuseum
Regie: Christa Hassfurther
theater bodi end sole
Hallein
bodiendsole.at

Mo. 13.07. - So. 19.07.2020

POLY-FLEXION
a re-performance
of feminine diagonals
Living Away Platform
Naïma Mazic / n ï m company
Living Away Fest New York City
this time online: a socially-distanced and domestic live arts festival that integrates a mix of online and offline activities.
livingaway.org
more2rhythm.com

Do. 30.07.2020

POLIGONEROS CIA.
Marco de Ana
..die Gstätten lebt..
- Tanzperformance after Flamenco Areal der Goesserhalle, Laxenburgerstrasse 2b, 1100 Wien
(Open Air Veranstaltung)
marcodeana.blf@gmail.com

Fr. 14.08.2020

LANGE NACHT DES TANZES
Center for Choreography Bleiburg /Pliberk
Feldkirchen in Kärnten
ccb-tanz.at

Sa. 22.08.2020

DER KLEINE PRINZ - Theater & spielpädagogischer Workshop
Sigrid Francesca Beckenbauer
Dipl. Bildungsmanagerin, Trainerin & integraler Coach, Theaterpädagogin
Zukunftshof, Rosiwalgasse 43, 1100 Oberlaa
0660/73 49 417, sigrigel@yahoo.de
sigridfrancesca.wordpress.com
zukunftshof.at

Do. 27.08.2020

DER SATANARCHÄOLÜGENIAL-KOHÖLLISCHE WUNSCHPUNSCH
von Michael Ende für alle von 5-99 Jahren
Regie: Birgit Oswald
bei Schönwetter als Open Air vor dem Kulturzentrum,
bei Schlechtwetter im THEO. TheaterOrt für junges Publikum Perchtoldsdorf
theo-perchtoldsdorf.at

Fr.28.08. / Sa.29.08.2020

RADIOWERKSTATT
RADIO COOL BRUNCH
Für Jugendliche
ab 12 – 18 Jahren
Sigrid Francesca Beckenbauer
Dipl. Bildungsmanagerin, Trainerin &
integraler Coach, Theaterpädagogin
Nökiss Festival
Herzogenburg
noekiss.at

Di. 01.09.2020

WENN GÖTTER DAS DÜRFEN
Aristoteles Chaitidis
Schubert Theater Wien, 1090,
Währingerstraße 46
schuberttheater.at
/wenn-goetter-das-duerfen

Di.01.09. - Sa. 05.09.2020

LUAGA&LOSNA mit Autorenbörse
10 Theatergruppen aus Österreich,
Deutschland, Frankreich, Schweden
Vorarlberg Feldkirch und Nenzing
luagalosna.at

Sa.05. / So. 06.09.2020

PERFORMANCE BRUNCH WUAZL
Onano/ Hartwig Hermann, Patricia
Bustos, Karin Diaz
Als Glamour meine unscharfe
Bullajonköpfig in schillernde Iteration
presste mit Christa Lamm
& Bernadette Laimbauer
Sprachwurzelgeschichten und Hemma
Schliefnig
Volkskundemuseum Wien
Reservierung erforderlich:
performancebrunch.at

Sa.05. / So.06.09.2020

JE T`AIME MOI NON PLUS
– Saisoneröffnung
Augustina Sario & Matthieu Perpoint
Anne Juren
Golden Pixel Cooperative
LE STUDIO Film und Bühne
c/o Studio Molière
Liechtensteinstrasse 37, 1090 Wien
lestudio.at

Mi.09.09. - Sa. 13.09.2020

IN-BETWEEN PRIVACY
Jaskaran Anand in cooperation
with Stefan Fuchs
online performances
jaskarananand.com
Website for the project &
updates:inbetweenprivacy.lilimit.com

Mi.09.09. - So. 04.10.2020

BLOODY CROWN
- Europa in Szene
Kasematten Wiener Neustadt
bloodycrown.at

Do. 11.09.2020

SAISON ERÖFFNUNG
BEI FREIER SPENDE
Schubert Theater Wien, 1090,
Währingerstraße 46
schuberttheater.at

Fr. 12.09.2020

PAPERMAN
Simon Meusburger
Schubert Theater Wien, 1090,
Währingerstraße 46
schuberttheater.at/paperman

Mi. 16.09.2020

PROJEKT PINOCCHIO
Simon Meusburger
Schubert Theater Wien, 1090,
Währingerstraße 46
schuberttheater.at/project-pinocchio

Fr. 18.09.2020

ON HOW TO DEAL WITH A HUMAN
editta braun company_heitzinger
im Rahmen des tanz_house Festivals 20
tanz_house Studio in der ARGEkultur,
Salzburg

Do. 24.09.2020

TOHUWABOHU
-Ein tönendes Tanzstück mit viel Drunter und Drüber 6+
Irina Pauls / DasCollectif
Theater Dschungel, Wien

Fr. 25.09.2020

GLOWING CURRENT MOODS
Pelzverkehr/ Sophia Hörmann
Klagenfurt
sophiahoermann.com/news

Sa. 26.09.2020

ODYSSEE IM KREIDEKREIS
- Uraufführung mit live-Musik
Cassandra Rühmling,
Theater.Licht
Off Theater, Eichstraße 5, 5020 Salzburg

Di. 13.10.2020

HYDRAOS
editta braun company
im Rahmen des tanz_house Festivals 20
ARGEkultur Salzburg,
Großer Saal

UNTITLED
(LOOK,LOOK,COME CLOSER)
Christine Gaigg / 2nd nature
Digitales Videomaterial aus dem Web wird von den Performer*innen mit analogen Mitteln hergestellt und eröffnet so einen etwas anderen Blick auf die Bilder von Terror und Gewalt
vimeo.com/142593415
2ndnature.at

Neue Mitglieder der IG Freie Theater seit März 2020

Anand Jaskaran Singh, Arnetzeder Domenika, Beckmann Otto, Bermoser Martin, Binder Hanna, Blutsch Elisabeth, Bortha Tertia, Burghofer Christiane, Csitkovics Paul, Dahl Anne, De Dominicis Martina, Edinger Barbara, Eidenhammer Magdalena, Färber Cäcilia, Federspieler Sabine, Ferreira Michelly (Mia), Garderer Sarah, Gehberger Aramis, Grasser Natascha, Grindlstrasser Theresa Luise, Hagenauer Christoph-Lukas, Hakala Annika, Halikiopoulos Elisabeth, Hartl Magdalena, Haslinger Florian, Hegen Klemens, Herbrik Julia, Hermann Laura, Herterich Verena, Hild Olivia, Hirzenberger Hakon, Hofmann Nora-Anna, Horenczyk Daphna, Hörtnagl Lisa, Hügli Andrea, Ickelsheimer Andreas, Kalfa Nurettin, Karanitsch Daniel, Kavin Lukas, Klinser Sebastian, Krische Matthias, Kronthaler Gregor, Kugener Anne, Lang Laetitia, Loidl Julian, Lößl-Brousil Ruth, Ludwig Katharina, Lukas Felicitas, Lukić Nevena, Maas Johannes, Maier Gudrun, Malizia Roberta, Mammerler Ingeborg, Marchart Thomas, Mathie Antonia, Mégier Anne, Meusburger-Waldhardt Simon, Mikesch Magdalena, Mölkner Mascha-Maria, Morishita Yoh, Muchsel Christoph, Musser Kristian, Pauer Karin, Petz-Wahl Bianca, Pircher Verena Alexandra, Pohn Thomas, Popovic Boris, Prainsack Wilhelm, Pucher Marlies, Purth Martin, Rabitsch Josef, Radakovits Christoph, Ramic Melika, Ransmayr Julia, Rebeiz Rene, Riera Philippe, Rothenburger Nadja, Schachermaier Michael, Schall Gabriele, Schopper Verena, Schumacher Franz-Xaver, Schuppe Melissa, Schwin Svetlana, Sedlak Isabella, Selle Rebecca, Sifkovits Anú, Sommergruber Daniel, Spisser Lukas, Studeny Michaela, Sudermann Lia, Sulzenbacher Carmen, Tautorus Sophie, Toderascu Alexandru, Ullmann-Bautz Dagmar, Vinh Emmanuelle, Vozenilek Charly, Waas Teresa, Werner Jeanne, Winkler Stefan, Winter Franz, Zanger Juri, Zangerle Helen, Zöch Anna.

Impressum gift – zeitschrift für freies theater
ISSN 1992–2973
Redaktionsschluss 29.6.2020

Medieninhaberin IG Freie Theaterarbeit, ZVR–Nr. 878992823
Herausgeberin Gumpendorferstraße 63B, A–1060 Wien
Verlegerin 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
Offenlegung lt. § 25 Mediengesetz:
Blattlinie: Fachzeitschrift für Kulturpolitik, Diskurs, Vernetzung im Sektor Darstellende Kunst.
Namentlich gekennzeichnete Beiträge entsprechen der Meinung der/des Autor_in
und geben nicht zwingend die Meinung der IG Freie Theater wieder.

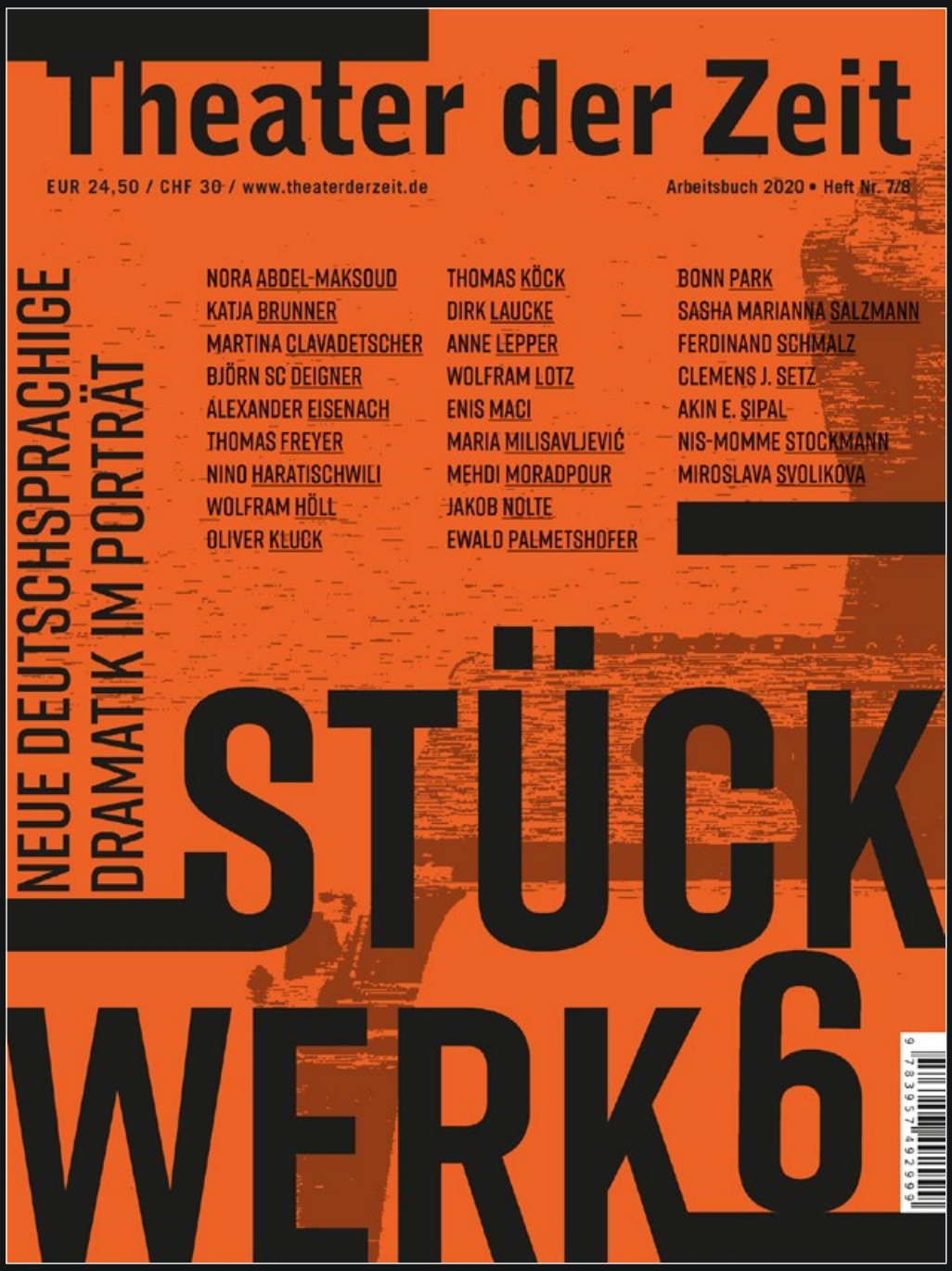
Layout Julia Tabor
Bildredaktion www.kokostudio.eu

Vorstand Ingrid 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



Die Zeitschrift für Theater und Politik stellt monatlich die neuesten Entwicklungen des deutschsprachigen und internationalen Theaters vor.

Erhältlich im Handel oder als PDF-Download

Kostenlos probelesen unter

www.theaterderzeit.de/probeabo

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

IG Freie Theaterarbeit
Gumpendorferstraße 63B
A - 1060 Wien