gift

zeitschrift für
freie theaterarbeit,
tanz und performance

02/2021

Jeanne Marie Bertram
© Walter Pobaschnig

2 Inhaltsverzeichnis
3 Editorial

4 Kolumne Theaterpolitik: „Global Village“?
Wolfgang Schneider
5 Alles, was Recht ist – Finanzmeldepflicht, Sozialversicherung und gemeinnütziger Verein
Hannes M. Saghy
7 „Was ihr wollt“
Übersicht der Umfrageergebnisse
10 Die Zukunft der freien darstellenden Künste
Übersicht der Umfrageergebnisse

16 Schöpfen und Machen: „Wir wollen uns neu erfinden dürfen“
Ein Porträt des Wiener Theaterkollektivs Makemake zum zehnjährigen Jubiläum / Sara Schausberger
24 Teil 10 der Serie: Kunst bezahlen
Im Gespräch mit Silke Grabinger
28 Berufswelt einer jungen Schauspielerin
Im Gespräch mit Jeanne-Marie Bertram

34 6 Prämissen für ein queer_feministisches Kuratieren
Ulli Koch
37 FAIRP(L)AY in Kärnten: Honoraruntergrenze und alternative Fördermodelle
40 Regiewechsel: Zur Lage der Kulturvermittler*innen im Museum
Im Gespräch mit Markus Rieser
44 The History of Romanian Independent Theatre
Ovidiu Mihăiță

52 Meine Wohnung war noch nie so sauber
Ein Gespräch über psychische Belastung mit Elke Hartmann und Brigitte Müllauer
57 Better practice: Produktionen im digitalen Raum
*Drei Produktionen und ihre Künstler*innen über das Produzieren digitaler Inhalte*
63 „Modellregion Vorarlberg“ – Erfahrungen der Öffnungspioniere
*Im Gespräch mit drei Theaterveranstalter*innen*
66 Transkulturelle und partizipative Kunstproduktion in der Brunnenpassage
Im Gespräch mit Ivana Pilić und Anne Wiederhold-Daryanavard
69 H13 Niederoesterreich Preis für Performance
70 Rezension: Kunstpraxis in der Migrationsgesellschaft
- Transkulturelle Handlungsstrategien der Brunnenpassage Wien
Luca Nixdorf
71 Premierenkalender
75 Impressum

Statt eines Editorials:
Der Veranstaltungsbetrieb hat wieder begonnen, Öffnungen und Lockerungen lassen uns Schritt für Schritt wieder ein normaleres – und sozialeres – Leben führen.
Wir haben unser Team gefragt: Auf was freut ihr euch jetzt? Was habt ihr vermisst, das jetzt wieder möglich wird?

„Wieder in Aufführungsräumen, Kaffeehäusern und zwischen vielen Menschen sein zu können fühlt sich noch außergewöhnlich – aber sehr, sehr gut an."
Barbara Stüwe-Eßl, IG Netz

„Sich mit Kolleg*innen in ganz Europa wieder live treffen und austauschen zu können. Das ist so viel produktiver und inspirierender, da ging – und geht – mir das Herz und das Hirn wieder auf."
Ulrike Kuner, Geschäftsführung

„Ich freue mich auf Gespräche, die sich nicht um Viren, Verordnungen und Verhaberungen drehen."
Patrick Trotter, Beratungen

„Ich freue mich auf und über Austausch mit anderen Besucher*innen über gemeinsam erlebte Kulturveranstaltungen!"
Siglind Güttler, Projektleitung ACT OUT

„Auf was ich mich jetzt freue? Ganz ehrlich, auf Live-Premieren. Auf alle abgesagten, verschobenen, umdisponierten Produktionen, die nun endlich stattfinden können. Auf das Publikum – so divers wie möglich –, auf den Austausch mit den Zuschauer*innen, Künstler*innen und Theatermacher*innen über Inhalte und Umsetzung der gerade gemeinsam erlebten Vorstellung; auf ein kleines Bier nach dem Theaterbesuch an einem lauen Sommerabend im Freien. Ich gurgle mich durch die Wochen, das wird mich nämlich nicht von den geplanten Theaterbesuchen abhalten."
Julia Kronenberg, Beratungen

„Das vermeintlich unbegründete Lungern an Ecktischen in Wiener Kaffeehäusern, um morgendliche Rituale Fremder aufzuspüren."
Dafne Aruyta Ilhan, Arbeitstraining

„Wie die meisten anderen Menschen auch, freue ich mich natürlich besonders auf viele tolle Live-Produktionen, aber mindestens genauso auf das Gewusel vor den Veranstaltungsstätten und den Austausch nach einem gemeinsamen Theaterbesuch. Ich freue mich auf laue Sommerabende im Park und Aperol Spritz im Gastgarten und vor allem auf ein bisschen Unbeschwertheit."
Stephanie Schwarz, Projektadministration und Koordination *gift*

„Ich freue mich auf alle Produktionen, in denen Herz und Seele stecken. Auf eine neue Art von Kulturschock, ausgelöst durch die völlige Reizüberflutung eines Live-Events. Teil zu sein. Jung zu sein. Dabei zu sein. Und auf den Sommer, der physische und geistige Wärme verspricht."
Winona Bach, Social Media

„Ich freue darauf, wieder Vorstellungen in einem dafür vorgesehenen Raum zu sehen. Mein Fernseher im Wohnzimmer bietet zwar Komfort, aber nicht die richtige Atmosphäre. Ich freue mich, wieder für ein paar Stunden in eine andere Welt eintauchen zu können, in die Dunkelheit, die Spannung, mit allen Sensoren bei einer Sache zu sein, ohne Handy oder andere Ablenkungen."
Esther Baio, EAIPA Management

Kolumne Theaterpolitik

„Global Village“?

Die Zukunft der Darstellenden Künste in ländlichen Räumen

Wolfgang Schneider
Porträt am Schwarzsee

Ob in Kärnten oder in Mecklenburg-Vorpommern, der Diskurs um das Theater in der Provinz bringt es auf den Punkt: Die Darstellenden Künste sind Ausdruck der Vielfalt in der gesamten Kulturlandschaft – auch wenn Wien und Berlin Theater-Haupt-Städte zu sein glauben! Mehr als zwei Drittel der Bevölkerung in Österreich und Deutschland leben jenseits der Metropolen, aber nur 10 % der öffentlichen Kulturförderung fließt in ländliche Räume. Dabei geht es keineswegs nur um die berühmt berüchtigte Gießkanne der Kulturpolitik, sondern zuallererst um das Menschenrecht auf künstlerische Teilhabe!

Zu klären ist deshalb, was es braucht, um Theater auf dem Lande und in kleineren Städten möglich zu machen. Bei den vielerorts initiierten Debatten stehen drei Aspekte immer wieder im Mittelpunkt: Die Idee vom theatralen Projekt, die Konzeption vom Kooperieren als Format und die Priorität einer publikumsorientierten Theaterarbeit. Ausgangspunkt aller Überlegungen ist die Tatsache: Theater ist für alle da! Wo auch immer Menschen leben, sie haben einen Anspruch auf Theater, auf Zugang und Beteiligung. In der Kulturpolitik geht es allzu oft um die Immobilien des institutionalisierten Theaters und viel weniger um die künstlerische Distribution oder gar um die kulturelle Rezeption.

Kulturförderung als Risikoprämie?

Damit die Darstellenden Künste sich in ländlichen Räumen nicht zwangsläufig provinziell entwickeln, gibt es u. a. Förderprogramme der Bundeskulturstiftung wie „Trafo“ oder des Fonds Darstellende Künste unter dem Titel „Global Village“. Ziel ist es, zum Austausch zwischen Gesellschaft, Kunst und Wissenschaft zu ermuntern, am besten mit internationalen Beziehungen und globalen Kontexten in die Region zu wirken. Es geht um Community Building und Empowerment, um das Zusammendenken von Schau-Spieler*innen und Zuschau-Spieler*innen, um Expert*innen des Alltags und Jugendclubs, um Theaterkunst und Soziokultur. Auf alle Fälle: Theater mit dem Auftrag für standortsensible Recherchen für die Breite der Bevölkerung und einer kommunalen Kulturförderung als Risikoprämie. Die Zukunft der Darstellenden Künste könnte dann interdisziplinär, intergenerationell und interkulturell geprägt sein und die Prozesse der Transformation kritisch und unterhaltsam begleiten, Teil von Kulturentwicklungsplanungen werden und zur Reform der Theaterlandschaft beitragen.

Theater als Heimat-Pflege?

Und hier kommen die Freien Darstellenden Künste ins Spiel; denn insbesondere die sind nah dran und mittendrin, vor Ort, wo die unterschiedlichen Welten aufeinandertreffen, im besten Falle im geschützten Raum des Theaters, wo die existentiellen Auseinandersetzungen thematisiert werden können. Zum Beispiel: Die Pflege von Heimat – ein umstrittenes Thema, aber eins, das Menschen insbesondere in ländlichen Räumen eint. Freies Theater als Heimatpflege kann jenseits von Aus- und Abgrenzung das Für- und Miteinander zum Gegenstand haben, politische und kulturelle

Bildung ermöglichen sowie inhaltliche und ästhetische Impulse für das gemeinsame Gestalten von Zukunft geben.

Dabei ist die Frage nicht „Was ist Heimat?“, sondern „Wie ist Heimat?“. Das Hauptanliegen von künstlerischer Praxis könnte also ein Versuch sein, zu erkennen, was eine Heimat braucht, um eine „gute“ Heimat zu sein und das Bewusstsein darüber zu fördern, dass das, was sie ausmacht, nur bestehen bleiben kann, wenn sie gepflegt wird und sich verändern kann. Der Aspekt dieser bewussten Herangehensweise, der Auseinandersetzung und der Bewahrung der Heimat stellt eine neue Art von Heimatpflege dar – ganz beseelt von einer Idee von Heimat als Kategorie kultureller Identität, oder wie es die Soziologie formuliert hat: Heimat als Möglichkeit des Lebens, das es gelingend zu gestalten gilt.

Professor Dr. Wolfgang Schneider

war Gründungsdirektor des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim und des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland. Als Vorstandsvorsitzender des Fonds Darstellende Künste ist er derzeit mit einem umfangreichen Forschungsvorhaben beschäftigt, das im Rahmen von „Neustart Kultur“ Projekte und Programme begleitet und auf ihre kulturpolitische Nachhaltigkeit überprüft.

Alles, was Recht ist

Finanzmeldepflicht, Sozialversicherung und gemeinnütziger Verein

„Ich habe mich nie bei Finanz und Sozialversicherung gemeldet, weil ich eh nichts verdiene“, „Einen Jahresabschluss haben wir noch nie erstellt, wir sind im Verein ja nur zu dritt“, „Ich weiß nicht, ob wir dem Umsatzsteuergesetz unterliegen, ich habe den Umsatzersatz einfach beantragt“.

Derartige und ähnliche Aussagen hat sich Hannes M. Saghy, Geschäftsführer der JUNIA Wirtschaftstreuhand- und Steuerberatungs KG, seit dem Beginn der Corona-Krise oft angehört. Aber letztlich sind auch Künstler*innen Unternehmer*innen und müssen sich als solche einer Auseinandersetzung mit Steuerrecht, Unternehmensrecht bzw. Vereinsrecht stellen, auch wenn diese oftmals diametral der eigenen operativen Tätigkeit im künstlerischen Feld entgegensteht. Im Folgenden gibt er deswegen Aufklärung über die häufigsten Fragen zur Meldungspflicht zum Zwecke der Sozialversicherungsvereinbarung und zu Auftrag und Pflicht des rechtlich eingetragenen Gemeinnützigen Vereins.

1. **Meldung bei Finanz und Sozialversicherung:** Grundsätzlich gilt, dass die Betriebseröffnung dem zuständigen Finanzamt innerhalb eines Monats ab Beginn der selbständigen Tätigkeit mitzuteilen ist. Dies gehört gemäß Bundesabgabenordnung zu den Mitwirkungspflichten des Steuerpflichtigen. Ähnliches gilt bei der SVS (Sozialversicherung der Selbständigen). Eine allenfalls entstehende SVS-Pflicht sollte jedoch nicht nur als Nachteil gesehen werden,

sondern bringt den Vorteil, dass Pensionsmonate erlangt werden. Nicht selten bedauern Selbständige, nicht wesentlich früher Pensionsbeiträge entrichtet zu haben.

Das Ausbleiben eines geregelten Einkommens und die Auflösung von vielen Dienstverhältnissen seit März 2020 hat leider dazu geführt, dass etliche Selbständige (Künstler*innen, Freiberufler*innen) versucht haben, sich rückwirkend über Jahre bei Finanz und SVS anzumelden, damit diverse Corona-Hilfen in Anspruch genommen werden können. Hierzu muss jedoch erst vorsichtig abgewogen werden, ob dies vertretbar möglich ist (ob glaubhaft gemacht werden kann, dass tatsächlich eine längere selbständige Tätigkeit gegeben war und die Bekanntgabe der Betriebseröffnung nur „vergessen" wurde). Strafbar ist hingegen eine rückwirkende Anmeldung, wenn der Verdacht besteht, dass Umsätze der Vorjahre fingiert wurden, um aufgrund des bestehenden Umsatzeinbruches höhere Corona-Hilfen zu erhalten. Auch bei der Unternehmung, rückwirkende SVS-Nachzahlungen in Kauf zu nehmen, um mögliche höhere Corona-Hilfen zu erlangen, handelt es sich um vorsätzlichen Betrug, der massive strafrechtliche Folgen haben kann.

Anmerkung: Gerade in der freien Kunstszene kommt es oftmals vor, dass unterjährig mehrere kurzfristige, teils geringfügige Dienstverhältnisse bestehen und zusätzlich selbständige Einkünfte erwirtschaftet werden. Mitunter besteht deswegen die Ansicht, dass man neben einer unselbständigen Tätigkeit (Dienstverhältnis) steuerfrei zusätzlich bis zu EUR 11.000,- als Selbständiger verdienen darf. Die Steuerfreigrenze von EUR 11.000,- bezieht sich jedoch auf ALLE in einem Jahr erzielten Einkünfte. Inwiefern deswegen kumulierend eine Einkommensteuerpflicht zutrifft, sieht man oftmals erst nach Erstellung der Einkommensteuererklärung.

2. **Gemeinnützige Vereine:** Die grundsätzlichen Probleme sind seit Längerem bekannt, wurden aber durch Corona und die verbundenen möglichen Zuschüsse virulent.

a. *Vereinsgesetz:* Der Vorstand eines gemeinnützigen Vereines hat diverse Verpflichtungen, die auch dann einzuhalten sind, wenn der Verein nicht mehr als eine Person zählt. Dazu gehören die Führung einer Buchhaltung, die Aufstellung eines Jahresabschlusses (meist Einnahmen-Ausgaben-Rechnung), die Einberufung einer Generalversammlung, die Bestellung eines Rechnungsprüfers, etc. Zu beachten ist auch, dass einen Vereinsvorstand Haftungen treffen können. Vor allem, wenn öffentliche Förderungen und Spenden in Anspruch genommen werden, muss der Vorstand des Vereins seinen gesetzlichen Verpflichtungen nachkommen.

b. *Gemeinnützigkeit:* Für die Beantragung des Corona-NPO-Zuschusses ist eine gemeinnützige Tätigkeit Voraussetzung. Oftmals kann jedoch nicht schlüssig dargelegt werden, worin die gemeinnützige Tätigkeit des Vereins liegt. Hier sind nicht nur die Statuten relevant, die stets einer Aktualisierung bedürfen, sondern auch die gelebte Praxis. Die Abhaltung von Tanzkursen zu einem für die Teilnehmer*innen fremdüblichen Preis ist per se zum Beispiel nicht gemeinnützig und verweist dabei nur auf eine Vereinsgründung zum Zwecke der Befreiung von der Körperschaftssteuer. Zudem ist der Bereich der Gemeinnützigkeit zu großen Teilen durch Spenden oder öffentliche Gelder finanziert und erfordert somit einen sorgsamen und umsichtigen Umgang mit den Finanzen. Publik gewordener Missbrauch schädigt dabei nicht nur die Körperschaft, sondern überdies auch den Ruf des eigenen Berufsfelds.

c. *Der gemeinnützige Verein als Unternehmer:* Der weitaus größte Teil der gemeinnützigen (kleinen) Vereine ist KEIN Unternehmer im Sinne des Umsatzsteuergesetzes. Hier wird sinnvollerweise die umsatzsteuerliche Liebhabereivermutung gerne in Anspruch genommen, da diese vielfältige Vorteile für den Verein bringt. Wenn dem so ist, kann jedoch kein Umsatzersatz beantragt werden.

Hannes M. Saghy

„Was ihr wollt“

Übersicht der Umfrageergebnisse

Wie wollen die Künstler*innen und Kulturschaffenden der freien Szene beschäftigt sein, welche Versicherungsverhältnisse sollen ihnen zur Verfügung stehen – und was fehlt?

Um einen Eindruck über die Art der Beschäftigung und der Sozialversicherung von freischaffenden Künstler*innen und Kulturschaffenden zu gewinnen und ein Stimmungsbild bezüglich alternativer Beschäftigungs- und Sozialversicherungsmöglichkeiten in der freien Szene einzuholen, führte die IG Freie Theaterarbeit im März 2021 eine großangelegte Umfrage durch, an der 514 Künstler*innen und Kulturschaffende teilnahmen. Die Ergebnisse werden der IG Freie Theaterarbeit dazu dienen, Schwerpunkte in ihrer politischen Agenda zu setzen und ihr Beratungsangebot auf die Bedürfnisse der freien Kunst- und Kulturschaffenden anzupassen.

**Erklärung: Aufsummierte Häufigkeiten von über 100 Prozent ergeben sich durch Mehrfachauswahl innerhalb der jeweiligen Fragen*

Die Mehrheit der Antworten kam von Schauspieler*innen (69,5 %), gefolgt von Regisseur*innen (26,3 %), Performer*innen (25,3 %), Choreograf*innen (12,3 %) und Tänzer*innen (14,4 %).

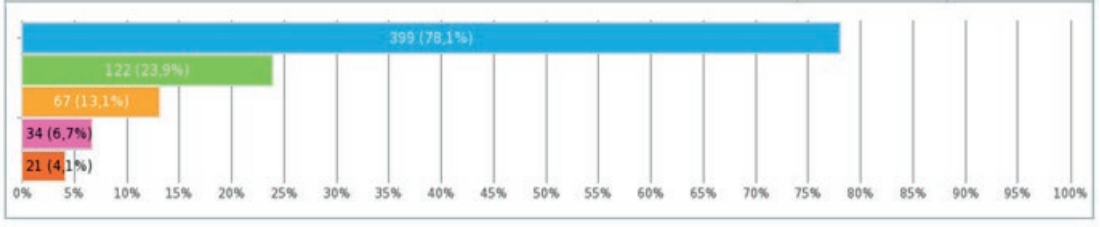
Der Fragebogen wurde von ca. 68 % Frauen ausgefüllt und spiegelt damit die reale Beschäftigungssituation nach Geschlechtern in der freien Szene (und die Mitgliederstruktur der IG Freie Theaterarbeit) wider.

Fast 80 % der Befragten gaben an, aus Überzeugung und künstlerischen Motiven in der freien Szene tätig zu sein, mehr als 24 % wünschen sich ein festes Engagement an einem Theater/Haus oder einer Kompanie. 13 % gaben an, auf einen anderen Job als Haupteinnahmequelle angewiesen zu sein.

Mehr als 80 % der Befragten arbeiten selbstständig (Werkvertrag), gut 46 % arbeiten in Anstellung (Dienstvertrag), während etwa ein Viertel mit freiem Dienstvertrag beschäftigt ist. Rund 65 % der Befragten arbeiten sowohl selbstständig als auch in Anstellung.

Warum bist Du in der Freien Szene tätig?
*Mehrfachauswahl, geantwortet **511x**, unbeantwortet **3x***

Antwort	Antworten	Verhältnis
aus Überzeugung oder künstlerischen Gründen	399	78,1 %
ich möchte eigentlich in ein festes Engagement an einem Haus / Theater oder in einer Truppe / Kompanie	122	23,9 %
ich bin künstlerisch tätig, habe aber noch einen anderen Job (der meine Haupteinnahmequelle ist)	67	13,1 %
andere Gründe:	34	6,7 %
keine Angabe	21	4,1 %



- (7x) Mehr Autononmie / Flexibilität in freier Szene
- (5x) Künstlerische Freiheit
- (4x) Mangel an Möglichkeiten zur Festanstellung
- (4x) Vereinbarkeit mit anderen Jobs
- (14x) Andere Gründe

Insgesamt hält sich das durchschnittliche Bruttojahreseinkommen aus künstlerischen Tätigkeiten bei allen Befragten unter € 25.000,-, wobei über die Hälfte unter € 18.000,- und knapp über ein Viertel sogar unter € 11.000,- Jahresumsatz aus künstlerischen Tätigkeiten im In- und Ausland verzeichnet.

Knapp 64 % sind bei der Sozialversicherungsanstalt der Selbständigen (SVS) versichert, während 42 % bei der Österreichischen Gesundheitskasse (ÖGK) versichert sind. Etwa 16 % sind sowohl bei der ÖGK als auch der SVS versichert (Mehrfachversicherung).

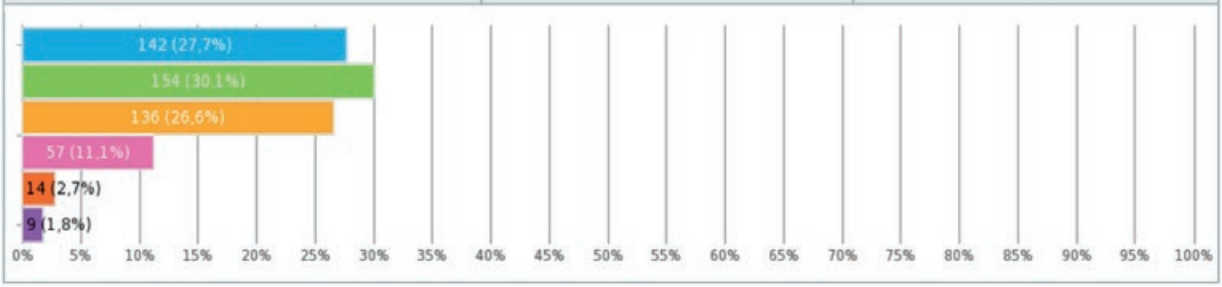
Auf die Frage nach einem bevorzugten Versicherungsträger für all ihre künstlerischen Einkünfte antworteten fast 37 %, dass sie sich zunächst über Vor- und Nachteile der unterschiedlichen Versicherungsträger informieren müssten. Mehr als 30 % würden sich für die SVS entscheiden, während rund 22 % die ÖGK bevorzugen. Etwa 8 % aller Befragten gaben an, dass für sie eine Mehrfachversicherung in Ordnung sei, während knapp 11 % jener, die sowohl bei der SVS als auch der ÖGK versichert sind, angaben, mit der Mehrfachversicherung zufrieden zu sein.

26 % gaben an, dass sie gerne selbst Verantwortung für zu leistende Abgaben tragen; als Begründung gaben die Befragten am häufigsten an, dass sie ihre Finanzen gerne im Überblick behalten. Knapp 35 % möchten die Verantwortung nicht selbst tragen und begründen dies meist mit zeitlichem und finanziellem (Steuerberatung) Mehraufwand sowie fehlendem Know-how.

90 % der Befragten gaben an, dass ihnen eine Arbeitslosenversicherung wichtig (65 % sehr wichtig; 25 % eher wichtig) sei. Ähnlich verhält es sich mit der Wichtigkeit von Unterstützungsleistungen bei Krankheit (93,8 %) sowie garantierter Mindestgage, auch bei nicht vollständiger Vertragserfüllung (96 %).

Wie hoch ist – abseits von Corona – dein durchschnittlicher Jahresumsatz (Umsatz = Summe aller Bruttoeinnahmen) in der künstlerischen Tätigkeit im In- und Ausland?
*Einzelwahl, geantwortet **512x**, unbeantwortet **2x***

Antwort	Antworten	Verhältnis
unter 11.000,-	142	27,7 %
11.000-18.000,-	154	30,1 %
18.000-25.000,-	136	26,6 %
25.000-35.000,-	57	11,1 %
über 35.000,-	14	2,7 %
keine Angabe	9	1,8 %



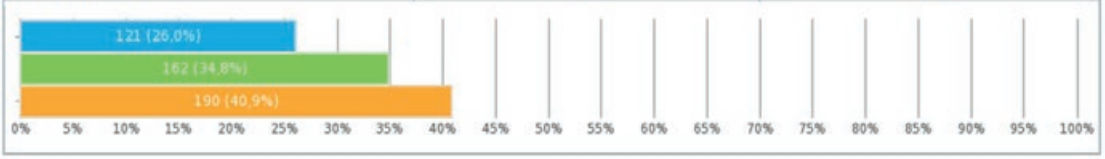
Fazit der IG Freie Theaterarbeit

Durch die Umfrageergebnisse wird deutlich, dass es kein einheitliches Beschäftigungsbild der Akteur*innen der freien Szene gibt. Selbstständiges Arbeiten, Anstellungen und Mehrfachbeschäftigungen sind nach wie vor Usus, wobei die selbstständige Form nach wie vor überwiegt. Dementsprechend sind auch die Versicherungsträger – SVS oder ÖGK – zu ungefähr gleichen Teilen vertreten. Allerdings: **Mehr als ein Drittel der Befragten gibt an, zu wenig über die einzelnen Versicherungen zu wissen.** Und beinahe alle wünschen sich eine Kranken- und Arbeitslosenversicherung ab dem 1. Tag!

Interessant ist auch, dass die absolute Mehrheit der Künstler*innen aus eigenem Wunsch in der freien Szene arbeitet (80 %). Und zwar „aus Überzeugung und künstlerischen Gründen".

Willst Du im Rahmen deiner künstlerischen Tätigkeit selbst verantwortlich sein für zu leistende Abgaben (Sozialversicherung & Steuern)?
*Mehrfachauswahl, geantwortet **465x**, unbeantwortet **49x***

Antwort	Antworten	Verhältnis
ja, weil:	121	26,0 %
nein, weil:	162	34,8 %
keine Angabe	190	40,9 %



ja, weil:
- (47x) Überblick, Eigenverantwortung
- (7x) Gewohnheit
- (5x) Absetzbarkeit
- (5x) Einheitliches System
- (57x) Andere Gründe

nein, weil:
- (53x) Zeit / Mehraufwand
- (59x) Zu kompliziert / Fehlendes Know-How
- (7x) Mehrkosten (Steuerberatung etc.)
- (43x) Andere Gründe

Ulrike Kuner, Geschäftsführerin der IGFT, meint hierzu in einem abschließenden Statement:

Wir stellen vor allem fest, dass es einen großen Wunsch nach eigenständiger künstlerischer Arbeit in der freien Szene gibt. Aber auch einen großen Informationsbedarf bezüglich der Vertragsformen und der Versicherungsmodelle – und was wie im Einzelfall abgedeckt wird. Es kann sein, dass in den künstlerischen Ausbildungen bislang nicht ausreichend Wert auf das professionelle Leben abseits der Bühne gelegt wird, oder dass die Künstler*innen sich für ihre Rechte, ihre Pflichten, ihre Sozialversicherungen und ihre Möglichkeiten erst interessieren, wenn sie in den Berufsalltag einsteigen und mit der Realität konfrontiert werden. Es gibt einen großen Handlungs- und Informationsbedarf und wir werden auch in Zukunft unsere Beratungsleistungen für die Künstler*innen der freien Szene entsprechend weiter ausbauen. 2020 haben wird 3.200 Menschen beraten, und 2021 ist die Nachfrage bereits noch einmal deutlich gestiegen.

Sämtliche Ergebnisse sind auf unserer Website zu finden: freietheater.at/service/igft-infomaterialien

Die Zukunft der freien darstellenden Künste

Übersicht der Umfrageergebnisse

Wie kann es mit den freien darstellenden Künsten weitergehen? Was sind die Auswirkungen und Herausforderungen während und nach der Pandemie? Und was wünscht sich das Publikum weiterhin von der freien darstellenden Kunst?

Mit diesen und vielen weiteren Fragen zur Zukunft der freien darstellenden Künste hat sich die österreichische Studie „Strukturen, Transformation und Zukunft der freien darstellenden Künste", durchgeführt von educult im Namen der IG Freie Theaterarbeit, vor allem zum Ziel gesetzt, herauszufinden, was kulturpolitisch und strukturell notwendig wäre, um die Bedingungen der aktuellen künstlerischen Arbeit zu verbessern. Immerhin hat das erste Jahr der COVID-19-Pandemie aufgezeigt, wie fragil die Strukturen der freien darstellenden Künste sind. Die wirtschaftliche Lage von einigen Akteur*innen ist dabei desaströs und die Tatsache, dass nicht oder nur bedingt gespielt werden kann und konnte, ist die große Herausforderung für das Selbstverständnis der Künstler*innen. Allerdings richtet sich die Studie nicht nur auf die Frage, was war, sondern darauf, wie es weitergehen kann. Zu diesem Zweck wurden Künstler*innen sowie Publikum und Veranstalter*innen befragt, was es braucht, damit Theater in Zukunft stattfinden kann und Künstler*innen in einen Austausch mit ihrem Publikum treten können.

1. Ziel der Erhebung

Von den Restriktionen im Kulturbereich zur Bekämpfung der COVID-19-Pandemie sind vor allem die darstellenden Künste betroffen. Dabei hat es die Freie Szene besonders schwer, da diese (nicht nur) aus wirtschaftlichen Gründen darauf angewiesen ist, spielen zu können. Hauptziel der Befragung war deshalb zu erheben, was kulturpolitisch und strukturell notwendig wäre, um die Bedingungen und Herausforderungen der aktuellen künstlerischen Arbeit und deren Praxis berücksichtigen zu können, und was das Publikum von den Freien Tanz- und Theaterschaffenden in Zukunft erwartet.

Um einen multiperspektivischen Blick auf die Fragestellung zu werfen, richtete sich die Umfrage zu den freien darstellenden Künsten in Österreich an drei Befragungsgruppen:

- Veranstalter*innen, das umfasst u. a. Festivals, Spielstätten sowohl der Freien Szene als auch öffentliche Spielorte, die von der Freien Szene genutzt werden
- Künstler*innen im Bereich freie darstellende Künste
- Publikum, Zuschauer*innen, Besucher*innen, Teilnehmer*innen von Veranstaltungen

Für jede Befragungsgruppe standen spezifische Fragen zur Verfügung, wobei die Fragen an Einzelpersonen (also Künstler*innen und Besucher*innen) in einem Fragebogen zusammengefasst wurden, der offen zugänglich war. Ein zweiter Fragebogen wurde gezielt, d. h. mit personalisierten Links, an Veranstalter*innen versandt.

Da die Akteur*innen in der Bundeshauptstadt einen großen Teil der Gesamtstichprobe ausmachen, wurden zusätzlich Auswertungen in zwei Teilgruppen vorgenommen – Wien und die restlichen Bundesländer –, um ggf. signifikante Unterschiede in den Resultaten abbilden zu können.

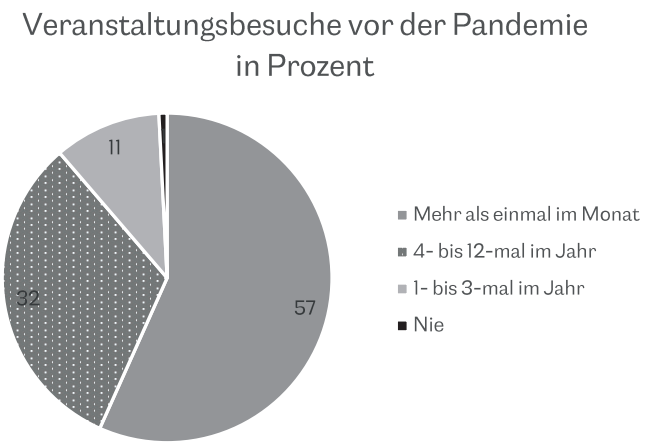
2. Umfrageteilnehmer*innen

An der österreichweiten Befragung haben sich 45 Veranstalter*innen beteiligt. Von diesen sind 16 in Wien, 9 in Niederösterreich, 5 in Salzburg, jeweils 4 in Tirol, Oberösterreich und der Steiermark, 2 in Vorarlberg und 1 im Burgenland ansässig. Knapp zwei Drittel veranstalten (auch) Festivals. 40 % verstehen sich selbst als Veranstalter*in von Gastspielen und ebenfalls 40 % vermieten Räumlichkeiten an andere Akteur*innen. Etwas mehr als ein Drittel bezeichnet sich als Produktionshaus und 29 % als freie Spielstätte. Immerhin ein Viertel ist ein Ort, an dem auf Einnahmenteilung gespielt wird, und 13 % sind eine veranstaltende Gruppe der Freien Szene. Die Veranstaltungen der Befragten decken vor allem Schauspiel und Tanz/Performance (je 60 %), Musiktheater (42 %), Theater/Tanz für junges Publikum (36 %), Vermittlungsangebote, Szenische Lesungen/Literarische Formate, Puppen-/Figuren-/Objekttheater (je 33 %), Installationen/Ausstellungen (31 %), zeitgenössischen Zirkus (22 %) und Kabarett (11 %) ab.

Auch von den 301 befragten Künstler*innen hat ein Großteil seinen Hauptwohnsitz in Wien, nämlich 71 %. Ansonsten haben jeweils zwischen 6 % und 3 % aus

Niederösterreich, Oberösterreich, Salzburg, der Steiermark, Vorarlberg und Tirol teilgenommen, 2 % aus Kärnten und eine Person aus dem Burgenland. Zwei Drittel sind Frauen und knapp ein Drittel Männer, 2 % geben „divers“ an und 4 % machen keine Angabe. 37 % sind zwischen 18 und 35 Jahre, 45% zwischen 36 und 55 Jahre und 18 % über 55 Jahre alt.

Die meisten befragten Künstler*innen sind hauptsächlich im Schauspiel (65 %) und im Bereich Tanz/Performance tätig (42 %) tätig. Außerdem machen 28 % hauptsächlich Theater und Tanz für junges Publikum und verstehen sich hierbei als eigenes Genre. Auch im Musiktheater (17 %), im Bereich Szenische Lesungen (16 %) und in der Vermittlung (15 %) sind die Befragten aktiv. 11 % geben Installationen/Ausstellungen, 9 % Puppen-/Figuren-/Objekttheater und 6 % zeitgenössischen Zirkus als hauptsächliche Tätigkeitsbereich an.



Wie oft haben Sie vor der Covid-19 Pandemie Veranstaltungen der Freien Theater und Tanzszene besucht?

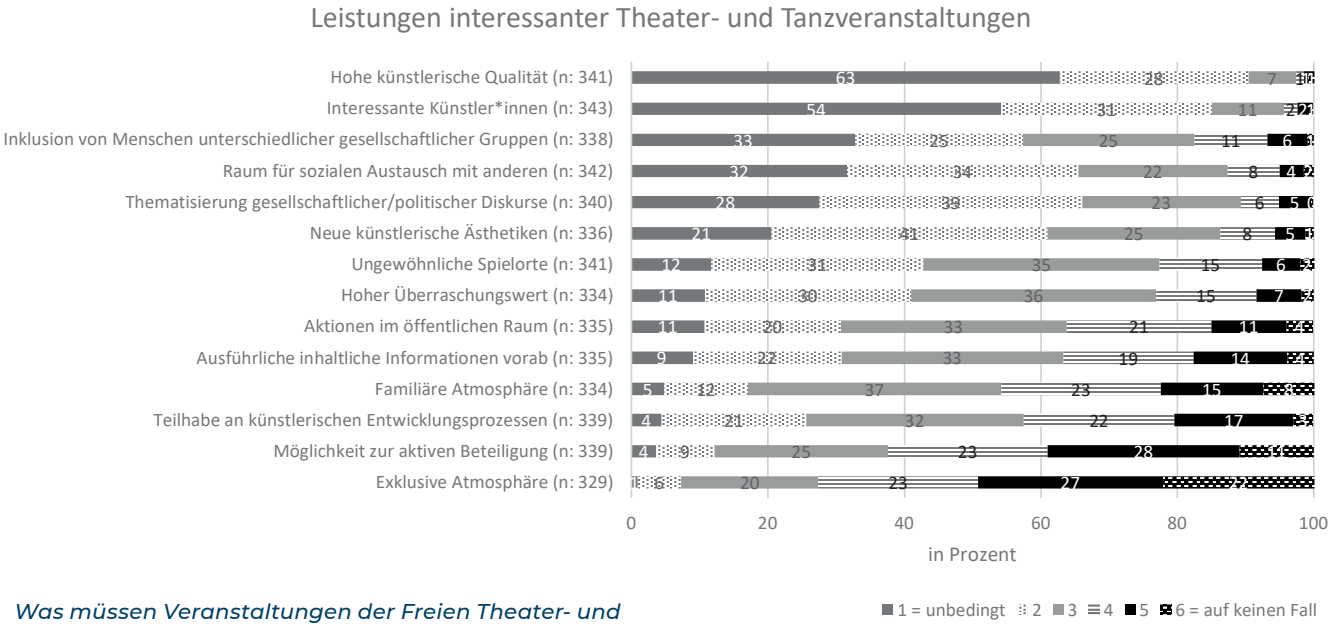
Ähnlich den Künstler*innen kommen 73% der 350 an der Umfrage teilgenommenen Besucher*innen der freien darstellenden Künste aus Wien. Jeweils zwischen 5% und 2% haben ihren Hauptwohnsitz in Niederösterreich, der Steiermark, Oberösterreich, Salzburg, Vorarlberg und Tirol. Weniger als 2% sind aus Kärnten und dem Burgenland. Geschlechts- und Altersverteilung entsprechen mit einprozentiger Varianz denen der Künstler*innen. Die befragten Besucher*innen sind tendenziell ein Publikum, das viele Veranstaltungen besucht. Das ist nicht verwunderlich, da sich auch eher diese Gruppe in einer solchen Umfrage engagiert. So haben 57 % der Befragten vor der Pandemie mehr als einmal im Monat eine Veranstaltung der Freien Tanz-/Theaterszene besucht. Ein Drittel tat dies 4- bis 12-mal im Jahr und 11% waren 1- bis 3-mal in einer solchen Veranstaltung.

3. Sozialbewusstes Angebot

Den Veranstalter*innen ist die Bedeutung des sozialen Aspekts ihrer Arbeit sehr bewusst. Zwar ist ihnen auch in Zukunft die künstlerische Qualität des eigenen Angebots am wichtigsten (98 % stimmen dem zu). Bereits 93 % geben aber auch an, das sie immer einen Raum für sozialen Austausch mit anderen Menschen schaffen möchten und ebenfalls so vielen ist kontinuierlich die Inklusion von Menschen unterschiedlicher gesellschaftlicher Gruppen wichtig. Auch bedeutsam ist den Veranstalter*innen die ständige Thematisierung gesellschaftlicher/politischer Diskurse (82 %).

Das wird auch in den Zielgruppen deutlich, welche die Veranstalter*innen zukünftig erreichen möchten. Im Bereich Audience Development wollen 78 % unbedingt zukünftig einen Schwerpunkt setzen. Nicht überraschend ist, dass das Stammpublikum dabei von den meisten im Fokus (96 %) liegt, bereits gefolgt von Jugendlichen als Zielgruppe (78 %). Aber auch mehr als die Hälfte (56 %) wollen marginalisierte Gruppen und sogar 44 % tanz- und theaterferne Gruppen erreichen.

Das befragte Publikum, das zum Großteil als Stammpublikum zu bezeichnen ist, hat ähnliche Vorstellungen wie die Veranstalter*innen, was das Angebot betrifft. Auch steht die künstlerische Qualität an oberster Stelle (91 %), allerdings gemeinsam mit interessanten Künstler*innen (85 %). Die Thematisierung gesellschaftlicher/politischer Diskurse erwarten zwei Drittel der befragten Besucher*innen. Ebenfalls zwei Drittel wünschen sich unbedingt den Theaterbesuch als Raum für sozialen Austausch und immerhin 58 % sehen die Inklusion von Menschen unterschiedlicher gesellschaftlicher Gruppen als sehr wichtig an. 62 % des Publikums wollen neue künstlerische Ästhetiken sehen. Die acht anderen Optionen werden dagegen als weniger relevant bezeichnet. Unterschiede zwischen Veranstalter*innen und Publikum zeigen sich v.a. in Bezug auf eine exklusive Atmosphäre, die nur von 7 % der Besucher*innen als unbedingt erwünscht genannt wird, während 46 % der Veranstalter*innen das bieten möchten. Die unbedingte Möglichkeit zur aktiven Beteiligung nennen 13 % des Publikums, wohingegen 48 % der Veranstalter*innen dies als sehr wichtiges Angebot betrachten. Eine familiäre Atmosphäre wollen 80 % der Veranstalter*innen unbedingt bieten, ist aber nur für 17 % der Besucher*innen oberste Priorität.



Was müssen Veranstaltungen der Freien Theater- und Tanzszene leisten, damit diese für Sie interessant sind?

Die befragten Künstler*innen hätten dagegen gerne ein internationales Publikum (76 % geben das an). Stammpublikum ist ebenfalls für 76 % von Bedeutung – hier ist ein Unterschied zu den Veranstalter*innen festzustellen. Obwohl fast drei Viertel der Befragten ihren Hauptwohnsitz in Wien haben, sind 70 % von ihnen Menschen in ländlichen Räumen ein wichtiges Publikum. Tanz- und theaterferne sowie marginalisierte Gruppen haben ebenfalls 58 % bzw. 51 % im Fokus, was den Ergebnissen bei Veranstalter*innen und Besucher*innen ähnelt.

4. Umfassende Wiedereröffnung

Nahezu alle Veranstalter*innen wollen ihr Programm vor Ort starten, sobald das möglich ist, davon 87 % indoor und 67 % outdoor, während auch 44 % hybride Konzepte, also Online-Angebote parallel zur Veranstaltung vor Ort, planen. Keine der befragten Veranstalter*innen beenden ihre Tätigkeit oder würden auf Sicherheitsvorkehrungen verzichten wollen und deshalb erst nach vollständig überstandener Pandemie öffnen.

Unter Einhaltung von Sicherheitsmaßnahmen will auch die überwiegende Mehrheit des Publikums (91 %) im restlichen Jahr 2021 in geschlossenen Veranstaltungsräumen zusammenkommen. Fast genauso viele (90 %) wünschen sich aber auch Open Air Veranstaltungen.

Die gesetzlichen Sicherheitsvorschriften scheinen dabei für die meisten Veranstalter*innen kein Hindernis zu sein, mit Rücknahme der Einschränkungen wieder Veranstaltungen umzusetzen. 91 % geben an, diese erfüllen zu können. Allerdings nennen auch einige finanzielle Herausforderungen in diesem Zusammenhang.

5. Moderate Erwartungen an gesundheitliche Vorkehrungen

Dass fehlende oder ungenügende Lüftungssysteme ein Problem im Wiedereröffnungsprozess darstellen können, zeigt die Erwartung des Publikums an dieser Stelle: Mit 84 % der Befragten ist es das mit Abstand am häufigsten gewünschte Element eines Sicherheitskonzepts. Für eine COVID-19-Testpflicht treten 60 % der befragten Besucher*innen ein und etwas mehr als die Hälfte spricht sich für eine Maskenpflicht aus. Mindestens ein Meter Abstand zu anderen Besucher*innen scheint den meisten ausreichend zu sein. Das erwarten sich ebenfalls etwas mehr als die Hälfte, wohingegen nur ein Fünftel einen Mindestabstand von zwei Metern erhofft. Für eine Einbahnregelung spricht sich ein Drittel der Befragten aus. Erwähnenswert ist aber auch, dass doch ein großer Teil (40 % bzw. 47 %) keine Testpflicht bzw. Maskenpflicht möchte.

6. Starker Wunsch nach physischem Zusammenkommen

Streams von Live-Events möchte nur noch ein Fünftel der befragten Besucher*innen in Zukunft nutzen, obwohl in Zeiten, in denen keine Vor-Ort-Besuche möglich waren, 83 % Online-Angebote genutzt haben – 17 % sogar mehr als einmal im Monat. Die Gründe dafür zeigen, dass es weniger an interessanten Formaten (das sagt nur ein Fünftel) oder an interessanten künstlerischen Arbeiten liegt (das geben nur 15 % an). Vielmehr ist es für drei Viertel schlicht besser, als gar kein Theater zu sehen. Entspannter von zuhause schauen zu können oder sich sicherer zu fühlen geben dagegen nur 11 % bzw. 8 % an.

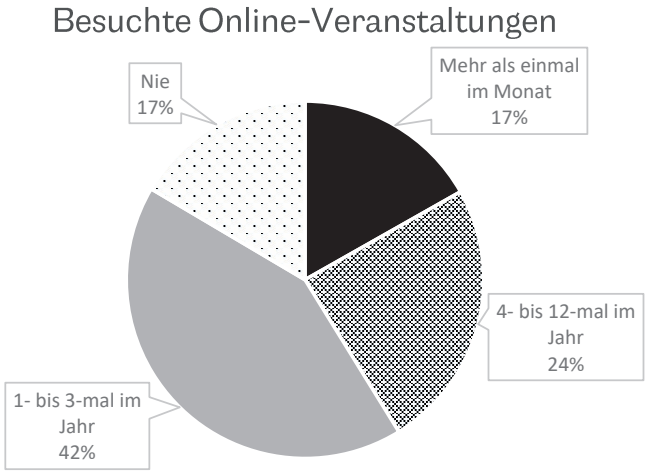
Die Freie Szene braucht dabei keine Angst vor zu wenig Publikum zu haben: Nur ein kleiner Teil (5 %) des befragten Publikums gibt an, erst wieder nach vollständig überstandener Pandemie Vorstellungen besuchen zu wollen. Hierbei muss allerdings auch berücksichtigt werden, dass vor allem Vielbesucher*innen befragt wurden.

Insofern decken sich die Wünsche der (Viel-)Besucher*innen mit denen der befragten Künstler*innen. Rein digital möchten nur noch 9 % arbeiten. Immerhin ein knappes Drittel kann sich hybride Formate vorstellen. Die Künstler*innen, die in Zukunft auch digital oder hybrid arbeiten wollen, sehen dagegen schon die Chance, dass interessante Formate und neue Ästhetiken entstehen können (77 % dieser Gruppe) und dass dadurch ein anderes Publikum erreicht werden kann (70 % dieser Gruppe). Mehr Publikum zu erreichen, gilt allerdings nur 38 % der befragten Künstler*innen als Argument. 9 % dieser Gruppe gibt an, sich auf das digitale Arbeiten spezialisiert zu haben. Der fehlende Live-Charakter und das Publikum nicht direkt sehen und spüren zu können, sind die Hauptargumente derer, die nicht digital/hybrid arbeiten möchten (93 % bzw. 87 % dieser Gruppe).

7. Bedürfnisse von Veranstalter*innen nach besserer finanzieller Ausstattung und Vermittlungskapazitäten

Um zukünftig gut arbeiten zu können und diese Ziele erreichen zu können, geben drei Viertel der Veranstalter*innen an, unbedingt mehr finanzielle Mittel für Koproduktionen, Kooperationen und Gastspieleinladungen zu benötigen. Um den eigenen gesellschaftlichen Zielen gerecht werden zu können, brauchen 70 % der Befragten mehr Kapazitäten für Kulturvermittlung und Community Building. Immerhin 65 % erhoffen sich mehr Grundförderung.

In Zeiten der Pandemie ist nicht zu übersehen, dass knapp die Hälfte (bessere) Lüftungsanlagen benötigt, um eine höhere gesundheitliche Sicherheit gewährleisten zu



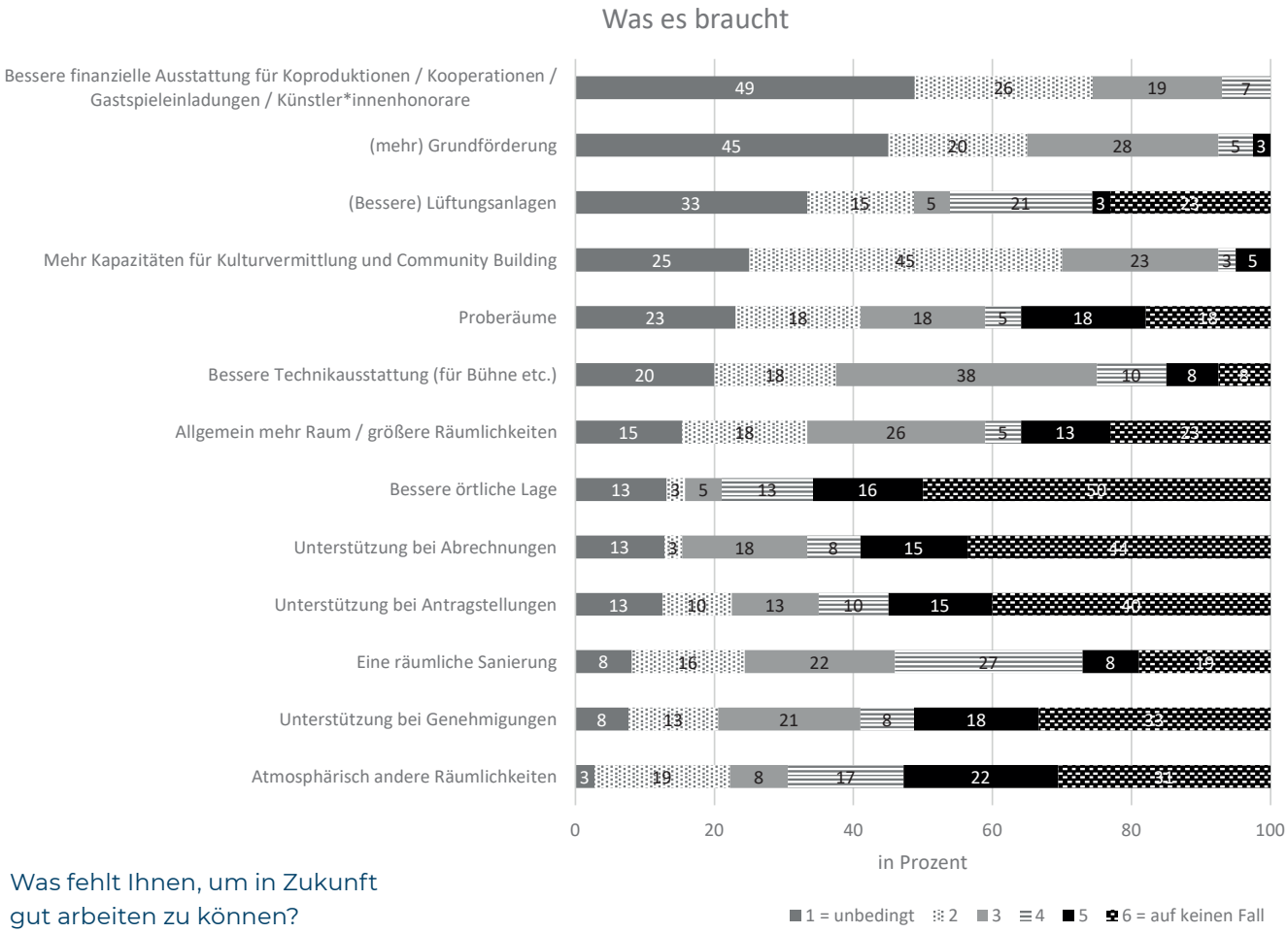
Wie oft haben Sie in Zeiten, in denen keine Theaterbesuche möglich waren, online Veranstaltungen der Freien Theater- und Tanzszene angesehen?

können. Proberäume sind für 41 % ein dringendes Thema und für weitere 18 % eher von Bedeutung. Eine bessere Technikausstattung nennen 38 % der Veranstalter*innen als unbedingt notwendig und weitere 38 % immerhin als eher wichtig.

8. Fehlen von sozialer Absicherung und Austausch als Manko für Einzelkünstler*innen

Die Künstler*innen wurden gefragt, was ihnen am meisten fehlt. Im Wissen um die soziale Lage der Künstler*innen überrascht hierbei nicht, dass finanzielle Mittel das größte Thema sind. Gleichermaßen fehlt es sehr an einer ausreichenden finanziellen Grundlage für Projekte/Gesamtförderung (83 %), an einer finanziellen Absicherung für die private Lebensführung (83 %) und an einer guten sozialen Absicherung für Krankheit und Pension (80 %). Als sehr fehlend werden aber auch von drei Vierteln der befragten Künstler*innen Gastspielmöglichkeiten und von über zwei Dritteln Spielorte und Bühnen genannt. Ebenfalls zwei Drittel wünschen sich sehr Förderformate in Form von Residenzen. Für weitere 19 % fehlt das zumindest etwas. Über die Hälfte nennt hier auch Proberäume, Festivals, Stipendien und bessere Voraussetzungen zur Nutzung des öffentlichen Raums.

Was austauschbezogene Aspekte betrifft, so herrscht das größte Bedürfnis der Künstler*innen in Bezug auf internationale Austauschmöglichkeiten. Das fehlt 64 % der



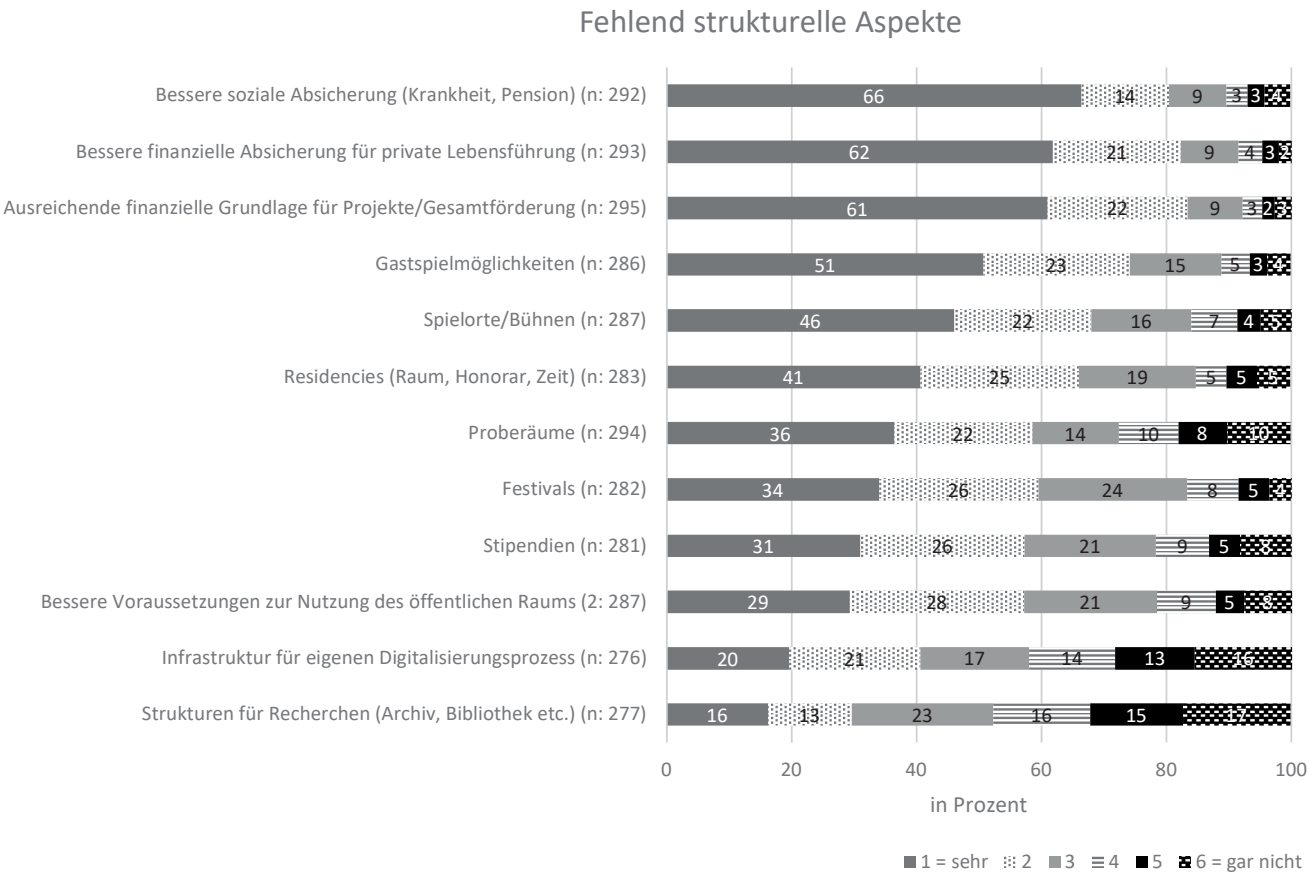
Was fehlt Ihnen, um in Zukunft gut arbeiten zu können?

Befragten sehr. Austausch in der österreichischen Szene nennen 61 % als sehr fehlend. Gemeinsam mit einem besseren Zugang zum Publikum sind das die beiden Aspekte, die den meisten fehlen, wenn auch die hinzugenommen werden, denen das zumindest etwas fehlt (je 85 %). Hier wird in Wien ein größerer Bedarf festgestellt (88 %) als in anderen Bundesländern (79 %). Insgesamt ist festzustellen, dass alle zur Auswahl stehenden austauschbezogenen Aspekte von der überwiegenden Mehrheit als fehlend bezeichnet werden. Hier sind auch Unterstützungsangebote bzgl. Genehmigungen, Abrechnungen und Antragstellungen sowie Fortbildungen, Formate für Audience Engagement/ Community Building und theoretischer Input/Diskursangebote zu nennen. Diese Forderung geht mit dem Wunsch nach mehr Solidarität innerhalb der Freien Szene und des Theater-/Tanzbereichs insgesamt einher, der mehrfach in offenen Fragen geäußert wird.

Größere Unterschiede zwischen Wiener Künstler*innen und Künstler*innen anderer Bundesländer werden beim Wunsch nach mehr Spielorten deutlich. Dies nennen 72 % in Wien als besonders fehlend und 56 % in anderen Bundesländern. Offensichtlich ist auch der Unterschied in Bezug auf eine ausreichende soziale Absicherung. Von 70 % der Akteur*innen in anderen Bundesländern wird eine solche besonders vermisst, während es 85 % der Wiener Akteur*innen sind, die das benennen.

9. Wunsch nach Förderformaten abseits von Projektförderung

Eine sichere finanzielle Absicherung wird auch dadurch erschwert, dass vor allem projektbezogen gefördert wird. 91 % der befragten Künstler*innen finanzieren sich über Projektförderungen. Etwas mehr als ein Drittel der Befragten macht von Einzelstipendien Gebrauch und immerhin 30 % nutzen Residenzförderungen. Eine Jahresförderung erhalten nur ein Fünftel, Gesamtförderung für zwei Jahre 6 % und Konzeptförderung (mehr als zwei Jahre) 7 % der Befragten.



Wie sehr fehlen Ihnen die folgenden strukturellen Aspekte für Ihre zukünftige Arbeit?

Das Interesse an anderen Förderformaten ist dementsprechend hoch. Besonders erwünscht wäre die Förderung von weiteren Folgeaufführungen nach der Premiere bzw. ersten Aufführungen – 77 % würden dies ganz sicher in Anspruch nehmen, wobei dies von Akteur*innen in Bundesländern außer Wien etwas stärker genutzt werden würde (80% andere Bundesländer; 75 % Wien). Einzelstipendien sollten unbedingt (weiterhin) zur Verfügung stehen – so 68 % der befragten Künstler*innen.

Ebenfalls sehr erhofft werden Residenzangebote (66 %) sowie Ausschreibungen für Räume, Freiflächen und Begegnungsorte (65 %), wobei diese von mehr Wiener Künstler*innen erwünscht sind als in anderen Bundesländern (69 % Wien; 53 % andere Bundesländer). Ähnlich verhält es sich mit der Wiederaufnahmeförderung (69 % Wien;. 52 % andere Bundesländer). Mehr als die Hälfte (55 %) würde ganz sicher Kollektivstipendien nutzen, wiederum vor allem von Wiener Akteur*innen nachgefragt (58 % Wien; 46 % andere Bundesländer).

IMPRESSUM
EDUCULT – Denken und Handeln in Kultur und Bildung Q21 (im MuseumsQuartier Wien)
Museumsplatz 1/e-1.6, A-1070 Wien
https://educult.at

Mai 2021
Projektteam:
Dr. Aron Weigl / Veronika Ehm, MA

Die Gesamtergebnisse der Umfrage können auf der Website der IG Freie Theaterarbeit eingesehen werden.
freietheater.at/service/igft-infomaterialien

Die Studie wurde unterstützt von der Stadt Wien / Kultur

makemake
© Apollonia Theresa Bitzan

Schöpfen und Machen:

„Wir wollen uns neu erfinden dürfen“

Ein Porträt des Wiener Theaterkollektivs Makemake zum zehnjährigen Jubiläum

Manche Geschichten enden traurig. „Das Kind der Seehundfrau“ ist so eine Geschichte. Ein einsamer Fischer verliebt sich in eine Seehundfrau, stiehlt ihr das Fell und bekommt ein Kind mit ihr. 2013 machte die Theatergruppe Makemake Produktionen aus dem Inuit-Märchen ein Stück für Kinder ab acht Jahren. Selten war im österreichischen Kinder- und Jugendtheater so viel Schmerz und Trauer zu spüren, wie in dem Moment, als die Seehundfrau jaulend ihr Fell zurückverlangt.

In der Wiener Kindertheaterszene war das alles andere als gewöhnlich. Wie schon bei ihrer allerersten Produktion, „Momo oder die Legende vom Jetzt“, kooperierte die Gruppe mit Wien Modern. Makemake Produktionen mutete den Kindern nicht nur ein trauriges Ende zu, sondern auch noch Neue Musik. Das Ergebnis war ästhetisch anspruchsvoll, poetisch komisch und schonungslos melancholisch.

Makemake spricht man übrigens nicht wie das englische „make“ (machen) aus: Die Gruppe ist nach einer Schöpfer- und Fruchtbarkeitsgottheit der Osterinseln benannt. Gemacht wird dennoch viel und das seit zehn Jahren. International bekannt wurde die Truppe mit Kinder- und Jugendtheater, wofür es insgesamt neun Mal den *Stella-Darstellender.Kunst.Preis für junges Publikum* gab. Mittlerweile füllen die Theatermacherinnen aber auch den Abendspielplan: Ein Glück für das erwachsene Publikum.

Gegründet wurde Makemake Produktionen 2011 von Absolventinnen der Zürcher Hochschule für Künste. Zum Kernteam des sechsköpfigen Wiener Kollektivs gehören mittlerweile die Regisseurin Sara Ostertag, die Bühnen- und Kostümbildnerin Nanna Neudeck, die Choreografin Martina Rösler, die Dramaturgin Anita Buchart, die Schauspielerin Michèle Rohrbach und die Produktionsleiterin Julia Haas. Für die einzelnen Produktionen holen sich

die Theatermacherinnen weitere Künstlerinnen und Künstler dazu, oft dieselben. 24 Produktionen hat das Kollektiv im Moment auf dem Buckel.

Zum Interview im Kosmos Theater anlässlich des zehnjährigen Jubiläums erscheinen sie zu dritt. Im Gespräch mit Sara Ostertag, Martina Rösler und Anita Buchart merkt man, dass hier drei Frauen sitzen, die es gewohnt sind miteinander zu arbeiten und sich auszutauschen. Eine jede nimmt ungefähr gleich viel Raum ein. Es ist der letzte Tag im April und der letzte Endprobentag für ihre Romanadaption „Alles was glänzt" von Marie Gamillscheg. Manchmal ist ein dunkles Rauschen aus dem Bühnenraum zu hören, manchmal Gesang. Die Musikerinnen Clara Luzia und Catharina Priemer-Humpel haben die Musik fürs Stück komponiert und machen gerade Soundcheck. Pandemiebedingt musste die Premiere in den Dezember verschoben werden. „Einerseits nimmt es Stress raus, weil man die Inszenierung nicht gleich herzeigen muss", sagt die Choreografin Rösler über die Verschiebung. „Andererseits fehlt aber genau dieser Stress, um das Stück in einem Zug zu Ende zu bringen." Um im Dezember nahtlos am derzeitigen Stand anschließen zu können, dokumentieren die Theatermacherinnen die Endproben ganz genau.

„Alles was glänzt" ist eine Geschichte zwischen Mensch und Rohstoff. Ein ausrangiertes Bergwerk steht im Mittelpunkt des Stücks. „Bei uns kapituliert der Mensch", erzählt die Regisseurin Ostertag. „Er löst sich in der Landschaft auf." Sprechende Steine, vibrierende Gliedmaßen und tropfende Wörter illustrieren den Zerfall. Das Material verschmilzt mit den Spielerinnen und Musikerinnen auf der Bühne.

Das grosse Heft, Michèle Rohrbach
© Bettina Frenzel

KÜNSTLER*INNEN LABORE

Zwischen Wiener Wald und Neuer Donau treffen sich Künstler*innen und das Publikum für gemeinsame kreative Prozesse und intensiven Austausch.

VON UND MIT Azade Shahmiri, Begüm Erciyas, Gabriela Carneiro da Cunha, Jozef Wouters, Kate McIntosh, Laia Fabre, Thomas Kasebacher, Melis Tezkan, Okan Urun, Michikazu Matsune, Stine Javin, Ula Sickle und Persis Bekkering

Jetzt anmelden!
Bis 31. Juli auf www.festwochen.at/mitten

PREDICTABLY UNPREDICTABLE

Ein Festival, was ist das? Was war das? Was kann es sein? Die Wiener Festwochen laden zu einem Labor über das Festival der Zukunft.

VON UND MIT Alexandra Althoff, Begüm Erciyas, Claudia Bosse, Sandi Hilal, Elke Krasny, Helga Nowotny, Jozef Wouters, Marvi Mazhar, Michael Spranger, Wolfgang Zinggl u. a.

Partner Universität für angewandte Kunst Wien, Akademie der bildenden Künste Wien, Universität Wien, Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien, Kunstuniversität Linz

Infos und Anmeldung
auf www.festwochen.at/mitten

MITTEN

/21

WIENER FEST ~~WOCHEN~~ MONATE

1. bis 12. September
brut nordwest und
weitere Orte in der Stadt

#festwochen2021

Der Makemake-Stil ist experimentell und dennoch zugänglich. Die Gruppe vereint eine Vielfalt an performativem Ausdruck live auf der Bühne: Musik, Bewegung, Schauspiel und bildende Kunst; alles ist gleichberechtigt. Vielleicht macht das auch den Erfolg des Kollektivs aus, es verortet sich in keinem Feld so richtig und deckt auf diese Art gleich zweierlei Publikum ab: Diejenigen, die sich mehr für das Kunstige interessieren und die, die Kultur konsumieren, weil es Spaß macht.

So war es eigentlich von Anfang an. Schon das Kindertheater berührte auch die Begleitpersonen. Seit 2017 macht Makemake nun auch Theater für Erwachsene. Für die Gruppe war es spannend, ihre Arbeitsweise auf das Erwachsenentheater zu übertragen. Gewisse Themen gehen erst für Ältere, meinen die Theatermacherinnen. „Vor allem wenn es um politische Fragestellungen geht, kannst du mit Leuten erst in einen Diskurs treten, die die Fähigkeit haben, gewisse komplexe Inhalte auf einer anderen Ebene als einer rein kreativen zu vernetzen“, stellt Ostertag fest. „Ich finde es gut, dass wir auf eine Art die Kurve kratzen und uns in der Wiener Szene weiterentwickeln und noch einmal in ein anderes Feld einsteigen.“ Seitdem besteht eine enge Zusammenarbeit mit dem Kosmos Theater. Für das Generationenstück „Muttersprache Mameloschn“ gab es auch prompt den Nestroy-Preis in der Kategorie Beste Off-Produktion, die Inszenierung „Das große Heft“ schaffte es letztes Jahr auf die Shortlist für das Berliner Theatertreffen.

In der Romanadaption „Das große Heft“ findet all das, was Makemake Produktionen immer schon interessant gemacht hat, zu einer Art Höhepunkt: Das Verschränken von Körper und Text sowie eine physische Abstraktion, die trotzdem noch eine hohe Theatralität hat. Ein Zwillingspaar wird während des Zweiten Weltkriegs aufs Land zur Großmutter gebracht und dort immer gewaltvoller. Makemake hat aus Ágota Kristófs Romantrilogie düsteres und modernes Materialtheater gemacht, bei dem trotz Schwere immer wieder der Humor durchblitzt. Regisseurin Ostertag übersetzt die Gewalt in schrille Bilder, Rhythmus und Choreografie. Hippes Bodypainting trifft auf Wasserbomben, Walt Disney auf einen Haufen sprechende Erde und brutaler Text auf einen Klangteppich der Musikerin Jelena Popržan.

Im Jubiläumsjahr wurde die Vierjahres-Konzeptförderung der Stadt Wien auf 200.000 Euro jährlich erhöht. Für die Gruppe bedeutet dies eine bessere Planbarkeit der kommenden Jahre. Vor allem aber können sich die Theatermacherinnen jetzt nicht nur für die einzelnen Projekte, sondern auch für die Arbeit drumherum bezahlen. „Es geht bei uns auch viel um die Zwischenräume“, sagt die Dramaturgin Buchart. Zwischen den Produktionen schreiben die sechs Frauen Förderansuchen, kümmern sich ums Marketing, die Homepage und suchen nach neuen Stoffen. Das Kernteam bringt dafür das zeitliche Commitment mit. „Wir arbeiten konstant seit zehn Jahren als Team zusammen. Da springt viel dabei raus, aber gleichzeitig macht es dich auch langsam, weil du immer alles als Gruppe verhandelst“, erzählt Ostertag. Das Kinder- und Jugendtheater wird ein wichtiger Bestandteil von Makemake bleiben, mindestens ein Drittel der kommenden Projekte soll für ein junges Publikum sein. Im November feiert im Wiener Dschungel das Ritterabenteuer „Iwein“ Premiere.

Für die Zukunft wünscht sich das Kollektiv, dass es immer wieder Neues zu entdecken gibt. „Wir dürfen nicht an diesem Punkt einschlafen und uns reproduzieren, nur weil es hier funktioniert“, findet Buchart. Und Rösler ergänzt: „Wir wollen uns neu erfinden dürfen, obwohl wir eine eigene Sprache und einen eigenen Stil gefunden haben.“

Apropos Weiterentwicklung: Weil die Pandemie Live-Vorstellungen vor Publikum für so lange Zeit unmöglich machte, gibt es im Repertoire der Gruppe nun mit „Weiter leben“ auch eine begehbare Videoinstallation. Für je eine Person ist der Rundgang durch den zweiten Bezirk konzipiert. Schauspielerinnen und Schauspieler schlüpfen auf der Leinwand in die Rolle der kürzlich verstorbenen Holocaust-Überlebenden und Autorin Ruth Klüger: Sie erscheint im Keller des Odeon-Theaters, im leeren Saal des Hamakom, in einer Bar und in einem zum Kino umgebauten Lastwagen. Da ist die junge Ruth, die in Auschwitz an ihrem Leben hängt; die Immigrantin, die in den USA kellnert und nach der Nummer auf ihrem Arm gefragt, „My boyfriend‘s“ antwortet und die Wienerin, die Liptauer liebt, aber mit ihren Kindern nie Deutsch gesprochen hat. Selbst in dieser tragischen Erzählung flackert der Humor immer wieder durch. Traurig und komisch, das schließt sich nicht aus. Das hat das Kollektiv Makemake Produktionen von Anfang an verstanden.

Sara Schausberger

Das grosse Heft, Jeanne Werner
© Bettina Frenzel

makemake
© Apollonia Theresa Bitzan

Teil 10 der Serie: Kunst bezahlen

Im Gespräch mit Silke Grabinger

Im Gespräch mit der Performerin, Choreographin und künstlerischen Leiterin von SILK Cie, SILK Fluegge sowie KLIScope über die Unterschiede solo oder im Team zu arbeiten, die Bedeutung von Reflexionspausen zwischen Probenblöcken und die Unsicherheiten während der Förderantragsstellung.

In welcher Form arbeitest du, wie kam es dazu?
Ich habe ursprünglich die Grafik-HTL in Linz mit der Meisterklasse, sowie einen Bachelor in raum&designstrategien und einen Master in Time-based Media abgeschlossen. Inzwischen bin ich aber urban-zeitgenössische Choreografin, Performerin und Künstlerin. Ich hatte in all der Zeit unterschiedliche Anstellungen, wie z. B. beim Cirque du Soleil in Las Vegas oder am Musiktheater in Linz. Ich habe bei internationalen Compagnien unter Werkvertrag, wie z. B. bei Dave St.Pierre Inc. in Montreal, oder als freischaffende Performerin gearbeitet. Seit über zehn Jahren bin ich zudem künstlerische Direktorin von den zwei Tanzcompagnien SILK Cie. und SILK Fluegge in Wien und Linz. Dabei konzentriert sich SILK Cie. auf zeitgenössische Großproduktionen bzw. Solos von mir, während SILK Fluegge ein Experimentalfeld öffnet und auch Performances für junges Theater produziert – Kunstvermittlung ist hier auch ein zentraler Punkt. Seit 2021 bin ich nun auch als Künstlerische Leitung vom KLIScope tätig, einem neuen Raum von uns. Wir möchten hier einen Spielbetrieb mit Gastspielen aufbauen, bzw. interdisziplinär arbeiten. Hierbei besetzen wir den Raum größtenteils mit unseren Produktionen und Projekten und vergeben den Raum in der restlichen Zeit an Compagnien von außerhalb. Außerdem soll der Space mit Ausstellungen und Kooperationsprojekten auf vielen Ebenen gefüllt werden. Somit antworte ich auf die folgenden Fragen einmal aus Sicht des KLIScopes, und einmal aus der Sicht der neuen Selbständigen.

Wie finanzierst Du Dich?
In Nicht-Corona-Zeiten finanziert sich SILK Fluegge zu ca. 50 % durch Touring und zu 50 % durch Förderungen. Ich selbst finanziere mich durch Projekte oder Lehraufträge an Universitäten bzw. über Werkverträge als Choreografin.

Wie bist Du derzeit organisiert?
Ich übernehme für meine eigene Finanzierung sämtliche Administration und Konzeption bzw. Umsetzung der choreografischen Werke und künstlerischen Konzepte. Ich bereite meine Abrechnung vor, diese wird dann vom Steuerberater geprüft und eingereicht. Bei SILK arbeiten wir in einem Team von sechs Personen, hier wird die Künstlerische Leitung, das Company-Management, die Produktion bzw. das Back-Office und die Finanzabrechnung abgedeckt.

Unter welchen steuerlichen und rechtlichen Voraussetzungen arbeitest Du?
Ich selbst bin neue Selbstständige.

In welcher Form arbeitest Du mit anderen Künstler_innen bzw. Mitarbeiter_innen zusammen? Und welche Personen sind involviert, und auf welcher Basis arbeitet ihr zusammen?
Im Team von KLIScope haben wir einen Dramaturgen, einen Pool an Performer*innen, Kostüm und Bühnenbild, Lichtdesign, etc. Wir kooperieren mit unterschiedlichen Komponist*innen und Musiker*innen. Wenn ich als Solo-Künstlerin arbeite, muss ich nicht die organisatorische Struktur begleiten und unterstützen, sondern genieße einen klaren Aufgabenbereich, den ich zu erfüllen habe. Hierbei bin ich aber in meinen Entscheidungen an andere gebunden und habe nur begrenzten Einfluss auf das Gesamtwerk bzw. den resultierenden Output.

SILK, Silke Grabinger
© Christoph Liebentritt

Wo arbeitet ihr?
Im KLIScope, dem ehemaligen Versorgunghaus von Kaiser Franz Josef in Linz am Spallerhof, in einer ehemaligen Kapelle. Dieses ist als Proberaum, Veranstaltungsraum und Residency Space konzipiert. Sonst sind wir auch gerne auf Residencies bei unseren Koproduktionspartnern.

Wie sieht ein Produktionsprozess für ein neues Stück aus – wie sieht der zeitliche Rahmen aus?
Ich arbeite sehr gerne in Rehearsal-Blocks mit Abständen über einen längeren Zeitraum, um in der Zwischenzeit über die Arbeit zu reflektieren. Dadurch kann die Auseinandersetzung und der Research manchmal tiefer gehen. Manchmal ist es dann aber auch einfacher, sich auf das Wesentliche zu besinnen und nicht in den Details zu verlieren.

Wieviel Aufwand ist es, ein Künstler*innen-leben zu organisieren?
Prinzipiell habe ich das Gefühl, man agiert wie eine kleine Institution aber ohne die finanziellen Mittel, bzw. man agiert auf Privatrisiko. Auch mit viel weniger zeitlichen Ressourcen und Womanpower. Man ist abhängig von Kurieren und Befindlichkeiten oder veränderten Förderrichtlinien, wobei man hierbei versuchen muss, seine künstlerische Linie beizubehalten und zu stärken. Man ist sehr angewiesen auf gute, qualifizierte Unterstützung bei Fragen über Abwicklungen von Administration oder Abrechnungen. Hier leisten die IG Freie Theaterarbeit und die KUPF OÖ große Arbeit. Prinzipiell verliert man sehr viel Zeit in der administrativen Umsetzung, beim Antragstellen oder für die Vorbereitung der Abrechnung.

Was würde Dir, was würde euch helfen?
Eine Sicherheit in der Planung und der Umsetzung der Projekte auf längere Sicht. Vereinfachung von Antragstellungen. Finanzielle Absicherung der künstlerischen Arbeiten im Voraus, und nicht mittendrin aufgrund der Wartezeiten bei den Zu- oder Absagen.

Anzeige

WIEN DREHT AUF!
KULTUR-SOMMER 2021

© stadt wien marketing GmbH
Herbert Zotti

Wien dreht auf
– mit einem umfassenden Theater-Programm!

Beim Kultursommer 2021 erwarten die Wienerinnen und Wiener bis 15. August 1.000 Acts bei freiem Eintritt – auch aus dem Bereich Theater und Performance.

Ein unbeschwerter Sommer in der Stadt mit Unterhaltung für Herz und Hirn: Das bringt der Kultursommer 2021! Mit kostenlosen-Angebot für alle Altersgruppen an rund 40 Veranstaltungsorten. Das Programm ist an Vielfalt nicht zu überbieten, es umfasst u.a. Musik aus allen Stilrichtungen, Zirkus und Literatur, Performance und Kabarett sowie vieles mehr.

Im Bereich Theater wartet der Kultursommer mit zahlreichen Uraufführungen auf: In der Komödie „In Grund und Boden“ sowie im interaktiven Theaterstück „Kontrolle ist gut“ über Netzpolitik bestimmt das Publikum den Verlauf mit. In verschiedenen Sprachen zu spielen und trotzdem alle zum Lachen zu bringen, das schafft zum Beispiel die österreichisch-türkische Komödie „U7 nach Istanbul - U7 Istanbul‘a gider“. Und das ist nur ein kleiner Ausschnitt aus dem Programm.

Machen Sie den Kultursommer 2021 auch zu Ihrem Fest! Alle weiteren Infos erhalten Sie auf der Kultursommer-Website (www.kultursommerwien.at) bzw. bei der Hotline 01 34 35 814 sowie im Kultursommer-Guide, der an allen Bühnen und vielen Orten in der Stadt aufliegt.

Stadt Wien
Bank Austria Member of UniCredit
In Kooperation mit: IMPULSTANZ
Wien Event nicht Stadt
Für die Stadt Wien

Berufswelt einer jungen Schauspielerin

Im Gespräch mit Jeanne-Marie Bertram

Es war ein Freitagnachmittag, an dem noch ein Beratungstermin mit dem Namen Jeanne-Marie im Kalender der IG Freie Theaterarbeit eingetragen war. Das Team war großteils schon im Wochenende, Ulrike klapperte im Nebenzimmer auf ihrer Computertastatur, draußen begann es bereits zu dämmern. Da kam eine selbstbewusste Frau ins Büro reingeschneit, frisch aus der Schauspielschule und mit einer Vielzahl an Fragen im Gepäck. In den darauffolgenden zwei Stunden sind wir alle offenen Fragen durchgegangen – und bis heute kontaktierst du uns regelmäßig und nimmst interessiert an unseren Informationsveranstaltungen teil.

Das folgende Gespräch zwischen Jeanne-Marie Bertram und unserer IG Fachreferentin Julia Kronenberg soll einen Einblick geben in die Erfahrungen einer jungen Schauspielerin, in ihre Vorstellungen und Erwartungen vor, während und nach der Ausbildung sowie in die tatsächliche Lebenswelt des beruflichen Alltags.

JK: Liebe Jeanne, magst du dich kurz selbst vorstellen? Wo hast du deine Ausbildung absolviert, seit wann bist du als Schauspielerin und Künstlerin tätig?

JMB: Mein Name ist Jeanne-Marie Bertram, ich bin 27 und habe meine Ausbildung am Max Reinhardt Seminar zwischen 2013 und 2017 absolviert. Künstlerisch tätig war ich eigentlich schon immer. Zunächst durch Malen und Singen und später durchs leidenschaftliche Gedichtevortragen überall, für alle und zu jeder Stunde, womit ich schon im Kindergarten tagtäglich meine Betreuer*innen beglückte. Meine erste kleine Bühnenrolle hatte ich mit ca. 10 Jahren im Theater Altenburg-Gera als geschrumpfte Hexe im Zauberer von Oz. Danach viele Rezitator*innenwettbewerbe, Musikunterricht in Klavier, Gesang und Orgel, Schultheater und später auch mehrere Kleindarsteller*innen-Rollen am DNT Weimar. Ab 2013 dann das Studium und seit 2015 erste Produktionen in Wien am Volkstheater, Nestroyhof/Hamakom und am Burgtheater.

JK: Warum hast du dich für diesen Beruf entschieden?

JMB: Um ehrlich zu sein, gab es für mich nie eine Alternative. Deswegen ist es eigentlich gar keine Entscheidung in dem Sinne gewesen. Ich kann mich an keinen Moment meines Lebens erinnern, in dem ich etwas anderes gewollt hätte. Weil beide meine Eltern Schauspieler*innen sind, bin ich in der Theatergarderobe buchstäblich gestillt und gewickelt worden und hatte sehr früh eine beinahe religiöse Bindung zu diesem Ort. Der Wechsel zwischen der Welt hinter der Bühne, mit der besonderen Stimmung unter den Mitarbeiter*innen und dem vertrauten Geruch nach Schminke und muffigem Molton, und der Bühnenwelt, in die man sich im Samtsessel sitzend entführen lässt, hat mich von Minute Null in ihren Bann gezogen. Ähnlich erging es mir, wenn ich im Kino saß und Spielfilme erlebte. Es war daher einfach klar, dass ich beim Schauspiel bleibe.

JK: Wie hast du dir diesen Beruf vorgestellt? Was waren deine Erwartungen an diesen Beruf?

JMB: Als Kind und Heranwachsende habe ich mir den Beruf sicher um einiges blumiger vorgestellt, als er es tatsächlich ist. Ich habe zwar meine Mutter erlebt, wenn sie zur Mittagspause fluchend von der Probe kam und sich stundenlang über die Zustände, Ungerechtigkeiten und Gepflogenheiten am Kleinstadttheater aufregte, bis sie sich schließlich kurz schlafen legte, nur um danach gleich wieder zur Probe aufzubrechen – und auch meinen Vater, wie er alle paar Jahre wegen eines neuen Engagements den Wohnort wechseln musste und von den vielen Umzügen schon ermüdet war, aber ich habe es trotzdem irgendwie geschafft, mir mit meiner ausgeprägten Phantasie und jugendlichen Naivität nur die schönen Seiten des Berufes zu bewahren. Irgendwie gab es da eine unbedarfte Gewissheit, dass, wenn ich soweit wäre, alles schon ganz anders und viel einfacher sein würde. Dass es dann nur nette Intendant*innen und Regisseur*innen und allgemein sehr viel Ruhm und Ehre geben würde. Finanzielle Überlegungen haben bei meinen Träumereien

Jeanne-Marie Bertram
© Volker Schmidt

© Volker Schmidt

tatsächlich nie eine Rolle gespielt. Wir hatten nicht viel Geld zuhause, aber irgendwie hat es dann doch gerade so gereicht und ich hatte tatsächlich (vielleicht auch dank der antikapitalistischen Mentalität meiner Ex-DDR-Familie) nie die Ambition einmal selbst viel mehr Geld zu verdienen. Dass ich spielen darf, war mir das einzig Wichtige.

JK: Wie ging es dir in der Ausbildung? War es das, was du erwartet hast bzw. dir vorgestellt hast, was dir in der Ausbildung vermittelt wurde?

JMB: Obwohl mir die grundlegenden Bestandteile des Studiums durch die Erzählungen meiner Eltern bekannt waren, war ich doch überrascht, wie frei die Ausbildung am Max Reinhardt Seminar war. Meine Eltern waren beide in sogenannten Ostschulen gewesen, die aus einer etwas strengeren Tradition kamen und einen strafferen Stundenplan vorschrieben als das Seminar mit seinem schönen Garten und den prunkvollen Räumlichkeiten. Das hatte sein Gutes, denn zu viel schulischer Druck wäre für mich sicherlich nicht förderlich gewesen. Auf der anderen Seite waren wir auch mit vielem etwas allein gelassen und es wurde nicht wirklich auf eine ausgewogene Verteilung von Lernaufgaben und Sichtbarkeit geachtet. Dadurch, dass auch die Regiestudierenden am Institut waren und ihre Inszenierungen mit uns Schauspielstudierenden besetzten, brach die Jahrgangsstruktur relativ früh auseinander und es fanden sich jahrgangsübergreifende Ensembles zusammen, die an verschiedenen Projekten arbeiteten. Es war damals für mich spürbar, dass jene mehr gesehen und dadurch mehr besetzt wurden und Erfahrungen machen konnten, die ihr Können selbstbewusster zu präsentieren wussten. Da ich noch ziemlich jung und wenig mit Wettbewerbsstrukturen in Berührung gekommen war, schüchterte mich das ein und ich habe rückblickend ob meiner Unsicherheit und Zurückhaltung sicher nicht so viel vom Studium mitgenommen, wie es mir eigentlich möglich gewesen wäre. Da hätte ich mir manchmal gewünscht, ein bisschen mehr an die Hand genommen, in meiner Zurückhaltung wahrgenommen und manchmal auch aus der Reserve gelockt zu werden. Zum Glück gab es aber ein paar Dozierende, die die nötigen psychosozialen und pädagogischen Fähigkeiten besaßen, um mich dort abzuholen, wo ich in meiner persönlichen Entwicklung damals stand. Dafür bin ich ihnen heute unendlich dankbar.

JK: Hat sich deine Erwartungshaltung verändert, hat sich das Berufsbild während der Ausbildung verändert? Wenn ja, wie?

JMB: Auf jeden Fall. Aus einer romantischen Vorstellung von der Magie des Augenblicks auf der Bühne wurde eine mitunter physisch wie psychisch anstrengende Arbeit, die zu großen Teilen auf profan-technischen, sehr nüchternen Parametern beruht. Das war schon auch desillusionierend. Meinen größten Tiefpunkt hatte ich im zweiten Studienjahr bei meiner ersten abendfüllenden Produktion. Ich war vorher so freudig gespannt gewesen und dann trieb mich die Probenzeit fast ins Burnout. Ich hatte noch nie gelernt, meine Kräfte während eines Probenprozesses einzuteilen und der Regisseur, der kein Student war, sondern von außen kam, probte mitunter von 10 Uhr morgens bis 10 Uhr abends ohne längere Pause. Hinzu kam, dass ich weder mit dem Stück, noch mit meiner Rolle wirklich etwas anfangen konnte. Obwohl es sich nicht um eine Hauptrolle handelte, musste ich trotzdem wie das gesamte Ensemble die volle Probenzeit anwesend sein. Im Grunde fühlte ich mich wie eine Dienstleistende, die immer mal zwischendurch auf Knopfdruck ein paar Worte absondern sollte. Diese für mich sehr unkünstlerische Erfahrung deprimierte mich zutiefst. Als ich völlig aufgelöst eine Dozentin aufsuchte, die damals Teil der Leitung war, sagte diese mir nur, es würde später im Theater noch viel schlimmer werden und wenn mir diese Arbeit schon solche Probleme mache, solle ich mir doch mal überlegen, lieber etwas anderes zu studieren. Diese harte Ansage gab mir den Rest und für eine Weile war ich sehr resigniert.

Zu meinem großen Glück war die nächste Produktion jedoch eine wundervolle, mit ganz viel Gaudi, Ensemblegefühl und Gestaltungsfreiraum, die mir half meine Freude und Leichtigkeit am Spielen wieder zu finden. Mit der Zeit habe ich gelernt mit meinen Kräften besser zu haushalten, mich nicht von jeder Kleinigkeit emotional mitnehmen zu lassen und die schönen und freien Aspekte des Berufes, die es immer wieder gibt, bewusst zu suchen und zu genießen.

JK: Seit wann bist du mit der Ausbildung fertig und wie und wo arbeitest du in deinem Beruf?

JMB: Meine Abschlussfeier hatte ich 2017, meine Diplomarbeit folgte dann 2019. Seither habe ich mich in der Theaterwelt gut umgeschaut. Ich habe ins Kinder- und Jugendtheater reingeschnuppert, sowohl am Theater der Jugend als auch am Dschungel in Wien. Ich habe freie, absolute Low-Budget-Arbeiten gemacht, aber auch in einer riesigen, sehr aufwändigen Produktion am Burgtheater mitgewirkt. Ich war als einzige oder als eine unter wenigen Frauen in vorwiegend männlich geführten Produktionen, sowie in nur von Frauen* umgesetzten Produktionen tätig. Ich war an staatlichen Theatern wie an etablierten Häusern der freien Szene, habe mich in Hierarchien eingeordnet und volle künstlerische Mitbestimmung erlebt und konnte so die unterschiedlichen Milieus, Arbeitsstrukturen und -klimata, die innerhalb der Theaterlandschaft zu finden sind, gut kennenlernen.

JK: Warum arbeitest du in der freien Szene? Würdest du ein festes Engagement bevorzugen?

JMB: Schwer zu sagen. Ich habe mich nach dem Studium bewusst für das freischaffende Dasein entschieden und möchte den Einblick in die verschiedenen Verästelungen meines Berufes auf keinen Fall missen. Nach meinem Studium war mir aber mitnichten klar, was der Beruf alles sein kann und zu wieviel Prozent ich ihn selber gestalten kann. Ich lerne dauernd neue, inspirierende Künstler*innen kennen und habe die Möglichkeit, mich in eigenen Projekten auszuprobieren, ob Solo-Abend, dramatisches Schreiben oder Konzert. Wenn ich einen Film in Marokko drehen oder eine Weiterbildung in Frankreich machen will, hält mich keine vertragliche Verpflichtung davon ab.

Gleichzeitig habe ich gerade während der Corona-Lockdowns auch ein bisschen sehnsüchtig zu meinen Kolleg*innen im Festengagement hinüber geschielt und mir schon manchmal ausgemalt, wie wohlig sich die Sicherheit eines festen Einkommens wohl anfühlen muss. Über das Finanzielle hinaus ist das ja auch einfach eine schöne Bestätigung als Künstler*in. Selbst wenn du nicht immer die Elektra oder den Hamlet spielst, so bekommst du doch immer dein monatliches Gehalt, das deine Arbeit als Schauspielerin anerkennt und wertschätzt. Der Preis ist natürlich, dass du spielen musst, was am Besetzungszettel steht, dich teilweise hanebüchenen Arbeitszeiten anpassen musst, manchmal schwierige Regisseur*innen aushalten musst, die Gehälter nicht immer gerecht verteilt sind, etc… Es hat für mich ganz einfach beides seine klaren Vor- und Nachteile. Mittlerweile kann ich mir aber ein festes Engagement an einem fortschrittlichen Haus, das zu mir passt, schon viel besser vorstellen als vor vier Jahren.

JK: Was hast du heute (vier Jahre nach dem Abschluss deiner Ausbildung) im Bezug auf die tatsächlichen Umstände deines Berufes gelernt? Klaffen hier frühere Vorstellungen und Realität auseinander?

JMB: So, so vieles! Mir ist vor allem bewusst geworden, wie vielseitig der Beruf sein kann und auch die Aufgaben, mit denen du konfrontiert bist. Das geht vor allem in der Freien Szene weit über das Künstlerische hinaus: das Management und die Office-Arbeit, deren Ausmaß mir vorher überhaupt nicht bewusst waren. Ich meine Jobakquise,

Selbstvermarktung, Netzwerken, Bewerbungen schreiben, Website erstellen, aber auch Vertragsverhandlung, Steuerausgleich, Versicherung, Altersvorsorge, Finanzplanerstellung von freien Projekten und vieles mehr. All diese Dinge waren völliges Neuland für mich und ich bin Euch als Interessenvertretung wahnsinnig dankbar, dass ihr bitter nötige Bildungsarbeit leistet und das Fußfassen in der österreichischen freien Szene so phänomenal toll unterstützt!

Ich denke, dass ich vor und besonders während des Studiums eine viel einseitigere, klassische Vorstellung davon hatte, was es bedeutet, Schauspielerin zu sein. Nämlich entweder im Theater oder im Film vorzukommen und rein nach dem Ermessen Übergeordneter besetzt oder eben nicht besetzt zu werden. Diese Vorstellung finde ich aus heutiger Sicht veraltet. Ich versuche mich als autonome Künstlerin wahrzunehmen, die selbst einen Anspruch auf Autorinnenschaft hat und auch selbst entscheiden kann, in welchen Rollen und in welchem künstlerischen Kontext sie auf der Bühne oder vor der Kamera auftreten möchte. Was ich außerdem für mich festgestellt habe, ist, dass ein respektvoll und auf Augenhöhe kollaborierendes, möglichst diverses Team in dieser Kunstform viel angemessener ist und ihr viel besser tut als ein (man verzeihe mir den Hauch von Polemik) weißer Cis-Mann über fünfzig, der seine eigene Sicht auf die Welt und das Theater zum Nonplusultra kürt und Kolleg*innen und Mitarbeiter*innen wie Untertanen behandelt. Diese feudalistische Erscheinungsform des Theaters und der Filmbranche, wie sie leider heute immer noch zu finden ist, interessiert mich einfach nicht mehr. Ein Arbeitsklima, das es erlaubt alles zu sagen, Zweifel zu äußern und Ideen einzubringen, ist mir bisher vorrangig in der freien Szene begegnet. Hier wird mitunter wendiger auf Veränderungen der Umwelt reagiert als in so manchen millionenschweren Theaterinstitutionen, wenn es wie jetzt z. B. im digitalen Feld nötig ist. Ich hoffe dennoch sehr und glaube auch, dass sich diesbezüglich momentan in der Theaterlandschaft viel weiterentwickelt und der Trend in Richtung flachere Hierarchien, mehr Diversität und Interdisziplinarität geht. Einige der großen Theater holen sich jetzt auch schon Regieteams, Kollektive und Performancekünstler*innen ans Haus. Eine größere Vermischung zwischen freier Szene und den öffentlich geförderten Theatern halte ich für die richtige Entwicklung.

JK: Was hat dir rückblickend aus heutiger Perspektive in der Ausbildung gefehlt?

JMB: Genau diese progressive Wandelbarkeit und Flexibilität, die das Theater braucht. Als Einrichtungen, die die Theatermacher*innen von morgen ausbilden, haben Institutionen wie Schauspiel- und Regieschulen eine große Verantwortung. Sie müssten eigentlich Experimentierlabore für neue Ideen sein und den jungen Leuten Ressourcen und Vertrauen geben, um sich ausprobieren zu können und mitunter auch um grandios zu scheitern. Die Vermittlung eines modernen Berufsbildes und die Ermutigung zur künstlerischen Autonomie und Emanzipation hat mir in meinem Studienplan insgesamt gefehlt. Wir wurden eigentlich nur (wenn auch sehr gut) schauspielerisch ausgebildet und allemal auf ein Festengagement im staatlichen Theaterbetrieb vorbereitet. Ein Eingehen auf alles, was jenseits davon liegt, gab es nicht. Wir hatten zwar ein paar freiwillige Stunden in Theaterrecht, aber wir alle wollten natürlich vorrangig erstmal ganz tolle Spieler*innen werden und uns nicht mit sowas „Unkünstlerischem“ wie Vertragsverhandlung oder Gagenberechnung herumschlagen. Da finde ich liegt die Verantwortung auch wieder bei der Schule, es den Leuten überhaupt erstmal klar zu machen, was später für die meisten von ihnen die tatsächliche Berufsrealität sein wird. Auch Diskurse über Diversität und Machtstrukturen, wie sie jetzt wichtige Verbände wie KILL the TRAUERspiel oder in Deutschland Pro Quote Bühne oder das Ensemble Netzwerk führen, haben mir gefehlt. Ich glaube und hoffe, dass sich da in den Jahren seit meinem Abschluss schon einiges getan hat und die Studierenden das mittlerweile mehr einfordern.

JK: Wie gehst du mit der finanziellen Unsicherheit um? Kannst du von dem Einkommen als Schauspielerin leben?

JMB: Bisher hatte ich keine Geldprobleme. Ich habe nur einmal für ein paar Wochen einen Nebenjob in einem kleinen Geschäft gehabt, sonst ist es sich immer gut ausgegangen. Das liegt aber sicher auch daran, dass ich wenige Ausgaben habe. Ich wohne auf eigenen Wunsch in einer WG mit guten Freund*innen, was mir eine verhältnismäßig kleine Miete beschert und kaufe alles, was ich brauche, schon rein aus ethischen Gründen second hand. Während der Pandemie hat mich das Arbeitsamt und auch die Beihilfe vom KSVF gut aufgefangen, wofür ich sehr dankbar bin, denn ich weiß, dass meine Kolleg*innen in Deutschland nicht das Glück hatten, so gut durch die Krise gebracht zu werden.

Problematischer ist für mich jedoch der emotionale Umgang mit den Leerläufen zwischen zwei Produktionen und die Momente, in denen ich noch nicht weiß, wann die nächste Arbeit beginnt. Das reißt mich manchmal ziemlich aus der Bahn und erfordert viel Selbstdisziplin und Yogastunden, um die freie Zeit dann positiv und kreativ für mich nutzen zu können. Was mir außerdem ein bisschen Sorgen macht, ist, wie sich die Situation für mich verändern wird, wenn ich in Zukunft eine Familie gründen möchte

oder einfach mit dem Alter auch die Ansprüche wachsen. Irgendwann wird eine finanzielle Sicherheit wahrscheinlich unabdingbar. Außerdem weiß ich, dass es Schwangeren und Müttern in diesem Beruf oft nicht leicht gemacht wird, wiedereinzusteigen, und ich überlege deshalb schon jetzt, ob ich meinem Kinderwunsch überhaupt nachgehen können werde, ohne meine Karriere zu stark zu gefährden. Obwohl ich nie den Traum gehegt habe einmal wohlhabend zu sein, lässt es mich doch nicht kalt, dass manche immer noch mit Selbstverständlichkeit davon ausgehen, es wäre legitim, ausgebildete Schauspieler*innen unentgeltlich oder für absolute Niedriglöhne zu beschäftigen oder nicht zu versichern. Wenn ich mir die Einstiegsgehälter früherer Schulkolleg*innen anschaue, die in anderen Jobs arbeiten, aber einen gleichwertigen Abschluss haben, werde ich manchmal schon ziemlich wütend. Was mir auch nicht von Anfang an bewusst war, ist, wie ungerecht die Gagenhöhe an staatlichen Theatern immer noch verteilt ist und dass Männer noch heute durchschnittlich mehr verdienen als Frauen im selben Berufsjahr. Das finde ich unmöglich. Ich denke es braucht unter uns jungen Spielerinnen vor allem ein größeres Selbstbewusstsein darüber, wie viel unsere Arbeit eigentlich wert ist.

JK: Wie geht es für dich weiter?

JMB: Das lasse ich auf mich zukommen. Ich mag die Abwechslung, die ich momentan in meinem Beruf erlebe, und möchte das gern noch weiter ausschöpfen. Langfristig wünsche ich mir aber schon, eine Art „künstlerisches Zuhause“ zu finden, sei es fix an einem Theater mit einer progressiven Leitung und einem tollen Ensemble oder in einer freien Gruppe. Ich stelle es mir sehr schön vor, über einen längeren Zeitraum mit den gleichen Kolleg*innen zusammenzuarbeiten, mit ihnen persönlich verbunden zu sein und mich mit ihnen gemeinsam künstlerisch weiterzuentwickeln.

Anzeige

6 Prämissen

für ein queer_feministisches Kuratieren

Feministisch, oder besser gesagt queer_feministisch zu denken und zu handeln, zu kuratieren, zu leiten und zu bewerben, lässt sich nicht auf allgemein gültige Art und Weise festhalten. Zielführender scheint es zu sein, anhand von Prämissen eine Momentaufnahme zu erstellen, die nur unvollständig bleiben kann und trotzdem ein Arbeitsinstrumentarium anbietet, das für zukünftige Vorhaben von Relevanz sein kann.

Prämisse 1 / Sichtbarkeit:
Sichtbarkeit herstellen, denn was ich nicht sehe, ist nicht da. Oder: Nur wenn ich sehe, höre, wahrnehme, dass eine sich als lesbisch definierende, dicke, be_hinderte Person auf die Bühne tritt, kann ich mir auch vorstellen, dass es mir, als lesbische, dicke, be_hinderte Person möglich ist, ebenfalls die Bühne zu betreten. Teresa Vittucci, Performancekünstlerin, meint dazu: „Sehen und Gesehenwerden ist weit mehr als nur ein Markt um Aufmerksamkeit. Gesehen und wahrgenommen werden ist ein existenzieller Mechanismus. Wer von einer Gesellschaft nicht wahrgenommen wird, existiert für die Gesellschaft nicht und hat keinen Anteil an ihrer Gestaltung. Unsichtbar zu sein oder unsichtbar gemacht zu werden bedeutet unmündig gemacht zu werden."

Prämisse 2 / Körperwahrnehmungen:
Körper und damit verbundene Körperwahrnehmungen, -normen und -einschränkungen wirken auf das Individuum ein, versuchen es einem imaginierten Ideal anzupassen, das auf Binarität und Ausschluss aufbaut. „Körper sind meiner Wahrnehmung nach einer gewissen Form von Terrorisierung ausgesetzt.", meint dazu die Performancekünstlerin Claire Vivianne Sobottke. „Ich erlebe den Körper als turbulente Ansammlung von Projektionen, Kategorisierungen, geschichtlichen Einschreibungen, Erwartungen und Träumen. Diese turbulente Ansammlung ist ständig mit einem Blick von außen konfrontiert." Eine Darstellung pluraler Körperformen, die Diversität und Mehrdeutigkeiten feiert, trägt essentiell zur Vervielfachung von Körperwahrnehmungen bei. Oder vorsichtiger von Claire Vivianne Sobottke formuliert: „Veranstaltungen oder Projekte, in denen sich Menschen mit Körpern auseinandersetzen, die ihnen selbst fremd sind, aber auch Menschen zu Protagonist_innen machen, über die wir sonst nichts erfahren können, sehe ich als Versuch,

mit diesen Projektionen und Vorstellungen des Körpers zu brechen.“ Hier spielt die erste Prämisse mit hinein und verdeutlicht bereits jetzt schon die Verschränkung jeder der hier aufgeworfenen Prämissen, denn es ist „entscheidend in Bezug auf die Akzeptanz von pluralen Körperbildern, inwieweit diese schon in der Gesellschaft repräsentiert sind. Und auch, welche Möglichkeiten und Angebote es zur Identifikation für Menschen mit anderen Körpern oder Begehrlichkeiten gibt. “ verdeutlicht Claire Vivianne Sobottke.

Prämisse 3 / Umdeutungen und Transformierungen:
Die Durchführung von Umdeutungen und Transformierungen gängiger Normierungen mittels Kunst eröffnet neue Ebenen. „Was ich sehr befremdlich finde, ist, wie – neben vielen tollen Fat-Aktivistinnen, feministischen Ansätzen – vor allem auf Instagram die Rückkehr zu alten Rollenbildern propagiert wird. Die meisten Selbstinszenierungen kopieren ja genau die Bilder, die durch Werbung und Topmodel-Benimmschulen propagiert werden… Das finde ich sehr erschreckend. Ich versuche deswegen durch ein aktives Eintauchen in diese Welten, diese zu erleben, zu überzeichnen und umzutransformieren“, beschreibt die Performancekünstlerin Barbis Ruder einen möglichen Zugang, um Normierungen einer Umdeutung und Transformierung zu unterziehen.

Prämisse 4 / Formen der Zusammenarbeit:
Neue Formen der Zusammenarbeit, die mehr auf Kooperation und gemeinsamem Denken beruhen, stellen das Phantom des künstlerischen Genies radikal in Frage und ermöglichen vielschichtig und ausdifferenziert auf konkrete Fragestellungen einzugehen. Die künstlerische Verantwortung kann trotzdem weiterhin bei einer Person verbleiben, wie auch Anna Nowak ihre Zusammenarbeit mit Anna Mendelssohn und Karin Pauer beschreibt: „The concept and methods came initially from me. However, we develop all the materials, texts and choreographies together, we reflect and question the methods and look for solutions together. It is up to me to come up with a plan for the day, to guide and give final directions. However, we are all in the same boat, rowing, rowing, rowing down and up the stream, constantly changing roles and relying on each other‘s competence.”

Prämisse 5 / Aufgreifen politischer Themen:
Politische Themen zu verhandeln ist der Thematik Queer_Feminismus genuin inhärent. Dies schlägt sich auch in künstlerischen Projekten nieder, die nach neuen Formen politischer Verhandlung suchen und versuchen, das Potential in Widerständigkeiten aufzugreifen – oder wie es die Musikerinnen und Performancekünstlerinnen Sylvi Kretzschmar und Camilla Milena Fehér von SKILLS in Bezug auf Protestbewegungen auf der Straße ausdrücken: die Suche nach „Momente[n], die ein utopisches Potential andeuten oder einfach eine Art, gemeinsam auf der Straße zu sein, die offenbar so nur im Ausnahmezustand möglich ist. Was entsteht, wenn die bestehende Ordnung mal für einige Tage außer Kraft gesetzt ist? Welche Begegnungen ermöglicht das, die sonst nicht stattfinden würden?“

Prämisse 6 / Wertschätzendes Sprechen:
Auch Humor ist ein Feld der Verhandlung höchst politischer Denkungsweisen und deckt sehr schnell auf, wer über wen Witze machen darf. Warum wird sonst dem PCCC*, dem Politically Correct Comedy Club im WUK immer wieder die Frage gestellt, ob politisch korrekte Comedy lustig sein kann. Die Antwort unserer Host Denice Bourbon lautet darauf wie folgt:

> No, it can‘t. It‘s not funny at all. We do a 140-minute show without anyone in the audience laughing even once. It‘s more important to us to make moral pronouncements. This comedy club is not about entertainment, unity through laughter or humour for all. It‘s about gender-obsessed feminazi Gutmensch propaganda. Also, everyone knows it‘s a scientific fact that you can only be REALLY funny if you are kicking people below you on the privilege ladder. That‘s called being ‘provocative’.

Ulli Koch

*lebt in Wien und leitet die Öffentlichkeitsarbeit der WUK performing arts. WUK performing arts realisiert interdisziplinäre Projekte, Produktionen und Formate, die zwischen Performance, bildender Kunst, Musik, Tanz, Theater, Choreografie, Digitalität, Text, Sound und Video oszillieren. In Form von Koproduktionen, Kooperationen, Gastspielen oder Formaten bietet WUK performing arts jährlich über 300 beteiligten Künstler*innen (mit einem überwiegenden Anteil an als Frauen* lesbaren Bühnenakteur*innen) Zeit, Raum, Öffentlichkeit und Unterstützung für das Entwickeln und Realisieren ihrer Projekte.*

FAIRP(L)AY in Kärnten

Honoraruntergrenze und alternative Fördermodelle

Auf Initiative der IG Theater Tanz Performance Kärnten/Koroška (IGTTPKK), der IG Freie Theaterarbeit (IGFT) und der Kulturabteilung des Landes Kärnten wurde eine Workshopreihe unter dem Titel FAIRP(L)AY ins Leben gerufen, in der soziale Absicherung, eine mögliche Honoraruntergrenze sowie alternative Fördermodelle für die freie darstellende Szene in Kärnten/Koroška herausgearbeitet wurden. Das Ergebnis: Es bedarf u. a. einer Fördermittelerhöhung des Lands Kärnten um 102 %.

1. Workshop: Erfahrungsaustausch im März 2021

2016 wurde in Berlin erfolgreich eine Honoraruntergrenze eingeführt, die nach einer Eingewöhnungsphase großen Anklang fand. Betont wurde dabei aber, dass es sich bei der HUG um eine Empfehlung handle und nicht um eine gesetzliche verankerte Grundlage (im Gegensatz zum Mindestlohn in Deutschland). Es gibt daher keine Möglichkeit, die Nichteinhaltung der Empfehlung zu sanktionieren. Trotzdem hat sich die HUG in Deutschland als Erfolgsmodell erwiesen, das allerdings nur durch eine gleichzeitige Budgeterhöhung tatsächlich umgesetzt werden konnte – in Leipzig, Chemnitz und Dresden wurden die Förderrichtlinien dahingehend überarbeitet.

In Wien konnte dann Anfang 2020, nach einem zweijährigen Prozess, gemeinsam mit Künstler*innen, der Wiener Perspektive und der IGFT die Empfehlung für eine Honoraruntergrenze (HUG) ausgearbeitet werden, die inzwischen bei Projekt-, Ein- und Zweijahresförderungen der Stadt Wien Anwendung findet. Die Honoraruntergrenzen-Empfehlung liegt derzeit bei **€ 165 brutto-brutto pro Tag und 8 h Proben-/Arbeitszeit**. Als **Vorstellungsentgelt** wird für die ersten zwei Vorstellungen min. **€ 350**, ab der 3. Vorstellung min. **€ 200** (pro Vorstellung) empfohlen.

Ulrike Kuner, Geschäftsführerin der IGFT, machte darauf aufmerksam, dass Fördergelder jedoch häufig nicht direkt bei den Künstler*innen ankommen, sondern über Theater oder andere Organisationen etwa in Form von Sachleistungen (Raum, Technik, Marketing etc.) zur Realisierung der künstlerischen Produktionen eingesetzt werden.

Aus Künstler*innenperspektive wurde durch die Einführung der HUG zusätzlich eine Diskussion über den Wert künstlerischer Arbeit angestoßen. Einig ist man sich dabei, dass die Honoraruntergrenze als Untergrenze – und nicht als Obergrenze – verstanden werden darf.

Interessant waren auch die Erfahrungen aus Jurysperspektive: So war es laut Kolja Burgschuld, ehemaliges Jurymitglied der Stadt Wien, durchaus eine Herausforderung, der HUG gerecht zu werden. Häufig seien in Förderanträgen die veranschlagten Arbeitszeiten zu kurz angesetzt worden, um Fördersummen niedrig zu halten und dennoch die HUG zu beachten. So musste die Jury vereinzelt sogar um neue, höhere Anträge bitten. Beobachtet wurde, dass die betroffenen Künstler*innen zur Selbstausbeutung tendieren, wohl aus Angst zu hohe Summen zu fordern und daraufhin gar keine Förderung zu erhalten. Im Rahmen der Projektförderungen sowie 1- und 2-Jahresförderungen wurde aber nun fast bei allen Anträgen entsprechend der eingereichten Budgets gefördert, also eine Kostenwahrheit realisiert. In

Kärnten gibt es derzeit jedoch noch keine Förderung entsprechend der Kostenwahrheit: Hier werden oft geringere Budgets als beantragt vergeben.

2. Workshop: Arbeitstreffen im April 2021

Ergänzend zu den Einreichformularen der Stadt Wien hat die IGFT ein **Kalkulationstool** zur Verfügung gestellt, das bei der Berechnung des finanziellen Budgets unterstützen soll. In der Arbeitsgruppe **Honoraruntergrenzen** wurde das Tool unter der Leitung von Patrick Trotter (IGFT) auf Anwendbarkeit geprüft. Deutlich wurde der Wunsch, das Kalkulationstool für ganz Österreich zu vereinheitlichen, jedoch auch auf länderspezifische Faktoren Rücksicht zu nehmen. So sollen z. B. in Kärnten die Kosten für Technik höher berechnet werden, weil kaum Koproduktionshäuser vorhanden sind, die technische Infrastruktur zur Verfügung stellen könnten. Das Ziel des Tools muss es sein, die Arbeit zu erleichtern und Kostenwahrheit aufzuzeigen.

Die Arbeitsgruppe **Alternative Fördermodelle** unter der Leitung von Simone Dueller hat sich für eine spontan beantragbare, unbürokratische Kleinstförderung von etwa € 1000 – € 3000 ausgesprochen. Zudem gab es großen Zuspruch für die Idee von Arbeitsstipendien, an dessen Ende kein fertiges Projekt stehen muss. Damit sollen längerfristige Arbeitsprozesse der Künstler*innen ermöglicht werden und die theoretische und praktische Reflexion unterstützt werden. Weiters werden Gastspielförderungen gewünscht, um den internationalen Austausch anzuregen.

Die Arbeitsgruppe **Unabhängige Jury** unter der Leitung von Andrea K. Schlehwein erarbeitete den Vorschlag einer dreiköpfigen Jury bestehend aus Personen, die selbst nicht um Förderungen ansuchen, um Unabhängigkeit zu bewahren. Diese Jury sollte sowohl die Förderansuchen selektieren wie auch die Szene professionell begleiten und mit Feedback unterstützen. Die Beurteilung für die Vergabe von Förderungen soll dabei jedoch zu jeder Zeit transparent und nachvollziehbar gestaltet werden.

Die Arbeitsgruppe **Förderkriterien** unter der Leitung von Ulrike Kuner kam zum Ergebnis, dass Gelder an Aufgaben geknüpft werden sollen. Dadurch soll jedoch nicht in den künstlerischen Prozess bzw. künstlerische Entscheidungen eingegriffen werden, sondern die Einbindung lokaler Künstler*innen, Genderdiversity und – besonders wichtig in Kärnten – Zweisprachigkeit gewährleistet werden. Ulrike Kuner wies erneut daraufhin, dass Gelder bei den Künstler*innen ankommen müssen und dort für Einkommen und soziale Absicherungen eingesetzt werden. Hilfreich wäre es, wenn Einzelpersonen aus der gesamten Fördersumme die Honorare für sich selbst berechnen könnten.

Zudem bedarf es einer Verbesserung der Kommunikation und Abstimmung zwischen Bund, Ländern und Städten, damit sich die Förderungen der verschiedenen Instanzen ergänzen – und sich nicht gegenseitig ausschließen.

Bisher bleibt jedoch die Konzeptphase (Antragstellung, Abrechnung, Themenfindung, Recherche etc.) finanziell völlig unbeachtet. Nur wenige Künstler*innen stellen diesen wichtigen Arbeitsschritt in Rechnung, auch weil nicht ausreichende monetäre Mittel zur Verfügung stehen. Auch hier bedarf es ganz klar einer Anpassung der Förderkriterien.

3. Workshop: Errechnen einer Förderbedarfserhöhung im Mai 2021

Unter Einbindung verschiedener freier darstellender Gruppen konnte der Bedarf an zusätzlichen Fördermitteln ausgerechnet werden. Die Ergebnisse sind eindeutig:

Die Projektkosten der an der Berechnung teilnehmenden Theatergruppen steigen mit der Anwendung der Honoraruntergrenze von € 1.191.691,- auf € 1.561.577,-.

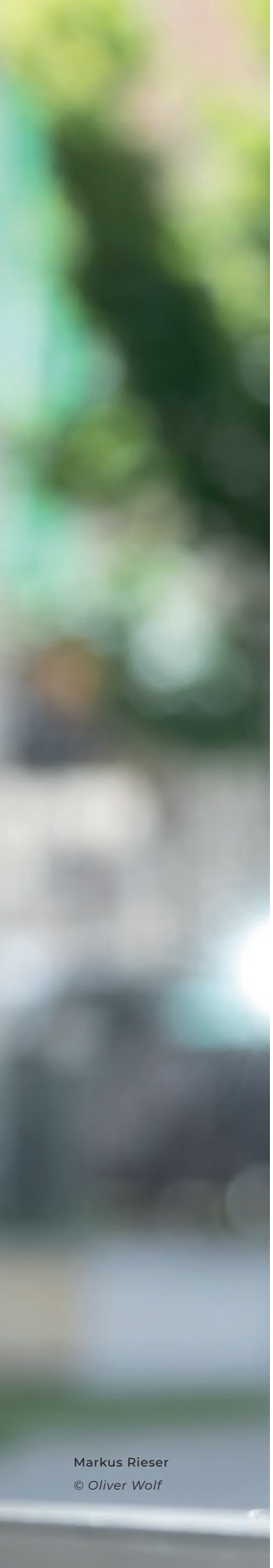
Bei gleichbleibenden Eigenmitteln steigt der allgemeine Förderbedarf durch Stadt/Land/Bund von € 937.169,- auf € 1.307.055,-, was einer Erhöhung um plus 39 % (= € 369.886,-) entspricht.

Bei gleichbleibenden Eigenmitteln erhöht sich die benötigte Fördersumme beim Land Kärnten auf € 484.909,-, das bedeutet eine **Erhöhung um plus 102 %** (= € 245.409,-).

Nächste Schritte eingeleitet

Es empfiehlt sich die Erstellung einer allgemeinen Richtlinie zu fairen Honorarsätzen und Arbeitsbedingungen, die u. a. die HUG berücksichtigen und Gehaltstabellen zur Verfügung stellen, aber auch (Förder-)Kriterien formulieren, die auf Fairness, Diversität und Inklusivität abzielen. Im nächsten Arbeitsschritt sollen von den IGs gemeinsam mit dem Land Kärnten solche Richtlinien erarbeitet und veröffentlicht werden. Zudem soll das Kalkulationstool der IGFT für Förderungen des Lands Kärnten angepasst werden und ein Stufenprozess mit Sensibilisierungsmaßnahmen für faire Entlohnung begonnen werden. Die Ergebnisse der Workshopreihe zeigen somit erneut, dass die Akteur*innen unter prekären Bedingungen arbeiten und dringender Handlungsbedarf auf allen Ebenen besteht.

Probiere unseren Face Filter
von Ines Alpha und tagge
@impulstanz_festival auf Instagram!
Art Direction & Design by CIN CIN, cincinat / Photos by Ulrich Zinell
Performer: Breanna O'Mara / 3D Makeup by Ines Alpha
Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union
Bundesministerium
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport
Kultur
Stadt
Wien
Kultur
IMPULSTANZ
15.7.–15.8.2021
Vienna International Dance Festival
Performances, Workshops & Soçial
impulstanz.com



Markus Rieser
© Oliver Wolf

Regiewechsel:

Zur Lage der Kulturvermittler*innen im Museum

Die IG Freie Theaterarbeit im Gespräch mit Markus Rieser

Genauso wie bei den freischaffenden Künstler*innen stehen auch bei den Kulturvermittler*innen die Themen soziale Absicherung und faire Vertrags- und Beschäftigungsverhältnisse an erster Stelle, und dies nicht erst seit der der Pandemie geschuldeten Krise im Kunst- und Kultursektor. Die vielen Schließungen trugen allerdings dazu bei, dass viele der Museen ihre Kulturvermittler*innen freisetzten. Markus Rieser, primär Leiter der Kulturvermittlung am Universalmuseum in Graz, engagiert sich deswegen als Vertreter des Österreichischen Verbands der Kulturvermittler*innen im Museums- und Ausstellungswesen für die Interessen der österreichischen Kulturvermittler*innen, ob freischaffend oder im festen Dienstverhältnis. Im Rahmen des großen Corona-Krisen-Tischs sowie des Forum Fairness des BMKOeS kam IGFT-Geschäftsführerin Ulrike Kuner mit ihm ins Gespräch. Nachfolgend wurden die wichtigsten Gesprächspunkte noch einmal festgehalten.

Wie fair ist die Pandemie?
Fair ist sie nicht, eher fordernd, obwohl Fairness gerade eine zentrale Rolle spielt. Wie gerecht fühlen sich die getroffenen Maßnahmen an, wie fair sind die Auswirkungen auf die Gesellschaft verteilt? Trifft es alle gleich? Da drängen sich viele interessante Fragen auf die Bildfläche.

Wie lief es für die Kulturvermittler*innen an den Museen?
Ziemlich ähnlich wie in den darstellenden Künsten, würde ich sagen. Auf den Schock folgten die Maßnahmen und Auswirkungen. In einem Angestelltenverhältnis war man noch relativ gut abgesichert, auch bei Kurzarbeit. Für die freien Dienstnehmer*innen aber war es extrem schwer. Für sie gab es plötzlich keinen Bedarf mehr. Für den Saisonstart 2020 mündlich zugesagte Verträge wurden oft nicht eingehalten und auch hier wurde der wirtschaftliche Druck der Museen 1:1 an die Kulturvermittler*innen weitergegeben.

Also alles eine Frage der Verträge?
Ja, aber nicht nur. Die zum Teil schon vorher sehr problematische Vertragssituation an den Museen zeigte sich hier mit voller Wucht. Arbeitsrechtlich ist sie in vielen Fällen bedenklich und wenig krisensicher. Das hat viele Kulturvermittler*innen existentiell ausgehebelt.

Aber auch den Museen setzte die Pandemie schwer zu. Die Institution „Museum“ hat schon länger ein massives strukturelles Problem und ist – wenn der Boden bebt – wie viele andere Institutionen auch, unbeweglich und eher bewahrend unterwegs.

Was könnte man den Museen empfehlen?
Den Gestaltungsspielraum stärker aufzuteilen und viel mehr auf Kollaboration zu setzen. Die vielen hierarchischen Ebenen machen Museen starr und sind nicht mehr zeitgemäß, vor allem an der Schnittstelle zu Besuch und Öffentlichkeit. Ich denke, es braucht auch Mut zu unterschiedlichen Geschwindigkeiten. Die Arbeit an der Sammlung braucht ganz andere Bedingungen als beispielsweise die Kulturvermittlung, die auf den Zeitgeist sehr schnell reagieren muss. Die Besucher*innen leben in einer Welt, die sich rasant entwickelt. Diese Veränderungen müssen sich innerhalb der Institution abbilden, aber nicht unbedingt in allen Bereichen gleich. Die Pandemie kann hier auch ein positiver Impulsgeber sein?

Ist das Bestreben des BMKOeS, in allen Bundesmuseen einen einheitlichen Kollektivvertrag einzuführen, so ein Impuls?
Unbedingt. Gefühlte zwanzig Jahre ist nichts weitergegangen und jetzt scheint es ziemlich schnell zu gehen. Seit einigen Monaten laufen die Gespräche und Verhandlungen und mit Jänner 2022 soll er eingeführt werden. Mich würde es für die Kolleg*innen in Wien sehr freuen. Nur bitte keinen kleinsten gemeinsamen Nenner der Ist-Situation festschreiben. Wir brauchen ein bewegliches Fundament, eine organische Struktur für Gegenwart und Zukunft, in der Entwicklung möglich ist.

Am Universalmuseum Joanneum in Graz konntest du schon einiges in Bewegung bringen. Ganz ohne Impulse?
Nicht ganz. Wir hatten als Museumsverband in den letzten fünfzehn Jahren zwei problematische Situationen zu bewältigen. Auch bei uns ging es um existentielle Fragen und um die Notwendigkeit hinzuschauen. Als Folge daraus haben wir bereits 2007 die Werkverträge abgeschafft und alle Kulturvermittler*innen „sauber“ angestellt. 2013 wurden sie mit einem radikal veränderten Berufsbild ausgestattet. Gleichzeitig sind wir beim Arbeitszeitmodell von Dienstplan auf Gleitzeit umgestiegen, was einer gefühlten „Entfesselung“ gleichkam, hin zu einem größtmöglichen Gestaltungsspielraum für die Kulturvermittler*innen. Wir haben uns in beiden Fällen für Systemwechsel mit Entwicklungspotential entschieden, waren mutig und das hat sich ausgezahlt. Seitdem sind die Kulturvermittler*innen programmatisch eine treibende Kraft im Museum und auch in der digitalen Transformation nehmen sie eine zentrale Rolle ein.

Wie seid ihr bisher durch die Pandemie gekommen?
Auch wir hatten in der Kulturvermittlung und anderen besuchsorientierten Tätigkeiten Kurzarbeitsphasen, sind aber zwischen den Lockdowns programmatisch immer stark zurückgekommen. Da hatten wir als Museum sicher einen Vorteil im Vergleich zu anderen Kultureinrichtungen. Es gab viel Solidarität innerhalb der Abteilung und die kollaborative Arbeitsweise brachte uns bisher gut durch die vielen schwierigen Phasen.

Du bist auch im Vorstand des Österreichischen Verbands der Kulturvermittler*innen? Bist du aus Sicht der IG mit dem Joanneum zufrieden?
Da kann ich nur auf die Außenwahrnehmung vertrauen und bekomme viel positives Feedback für die Kulturvermittlung am Universalmuseum Joanneum. Aber natürlich gibt es auch bei uns noch Entwicklungspotential. Beim Thema „Teilzeitarbeit“ haben wir sicher Luft nach oben. Das ist generell für den Beruf der Kulturvermittlung einer der existentiellen Knackpunkte. Wie soll ich mich für einen Beruf entscheiden, wenn ich davon nur bedingt leben kann?

Ideen, wie es gehen könnte? Was könnte der Verband dem Joanneum ausrichten?
Hier lässt sich einiges aus der Berufsbild-Definition ableiten. Wichtig scheint mir, das aber nicht isoliert aus der Sicht der Kulturvermittlung zu betrachten, sondern immer im Kontext des Museums zu sehen. Wir gewinnen gemeinsam und verlieren gemeinsam. Hier verbinden sich meine beiden Rollen ganz gut. Es geht „uns beiden“ nicht um reine Klientelpolitik, sondern die Frage, was die Kulturvermittlung für das Wirken des Museums beitragen kann. Qualitativ wie quantitativ.

Ein wichtiger Faktor dabei ist, Kulturvermittlung nicht nachfrageorientiert, sondern nachfrageschaffend zu verankern. Sie sollte auch nicht nachgereiht an die Ausstellungen gedacht, sondern vielmehr als Partner in der inhaltlichen Ausrichtung der Institution gesehen werden. Auch die digitale Transformation zeigt, wie sich Aufgabenfelder der Vermittlung verändern und erweitern können, zum Vorteil

des Museums und der Besucher*innen. Die Kommunikationsarbeit ist den Vermittler*innen in ihrem Berufsbild ohnehin mit angelegt, auch da gibt es Spielraum für zusätzliche Einsatzfelder. Letztendlich könnte all das für die Museen einen massiven Schub in der öffentlichen Wahrnehmung und im Besuch erzeugen. Gleichzeitig würde es den Kulturvermittler*innen durch die Erweiterung der Tätigkeiten mehr Kontinuität und höhere Anstellungsverhältnisse bis hin zur Normalität der „Vollzeitbeschäftigung" bringen. Eine Win-Win-Win-Situation sozusagen, wenn man die Besucher*innen als Hauptprofiteur*innen in die Bilanz mitaufnimmt. Als Verband geht es uns darum, ins Gespräch zu kommen und gemeinsam Potentiale zu heben. Die Museumslandschaft braucht Vorbilder, die andere dazu inspirieren, Neues zu wagen – das ist zum Wohle aller.

Klingt gut. Wie weit seid ihr?

Am Weg. Die Museen sind nicht so dynamisch wie andere Branchen, aber auch nicht bewegungslos. Es gibt Häuser die schon jetzt strukturell gut unterwegs sind und andere, die noch sehr traditionelle Zugänge leben. Es hängt sehr stark von den Persönlichkeiten in den Leitungspositionen ab. Ist man bereit, Althergebrachtes loszulassen? Können alte Glaubenssätze aufgelöst, die Kontrolle über alles und jeden minimiert werden? Dass man als Führungskraft alles in der eigenen Hand halten kann, ist schon lange nur mehr Illusion. Arbeitsfelder definieren sich immer stärker aus. Technologische und gesellschaftliche Entwicklungen schreiten mit einem enormen Tempo voran. Da ist es wichtig, Verantwortung auf viele Schultern zu verteilen. Unter den Kulturvermittler*innen gibt es viele spannende Menschen mit großem Potential.

Gibt es weitere Ansätze, wie der Verband für die Kulturvermittler*innen da ist?

Wir sind ein mitgliederstarker Verband, werden heuer 30 Jahre alt. Unser Budget ist klein, weil wir ohne Förderungen, rein über Mitgliedsbeiträge operieren. Wir teilen uns im Vorstand die Arbeit auf, sehr föderalistisch, Bundesland für Bundesland. Da geht es um Information, aber viel mehr noch um die Ermöglichung von Begegnung und Austausch. Wir wollen ein starkes Netzwerk, das sich untereinander stützt, nicht nur von Verband zu Mitglied. Im Rahmen der Möglichkeiten setzen wir dazu immer wieder Initiativen. Anlassbezogen sind wir auch da, wenn es irgendwo brennt: Als Gegenüber, um gemeinsam einzuordnen oder Möglichkeiten abzuwägen.

Euer Fokus ist ganz klar die Welt der Museen und Ausstellungshäuser. Wie sieht's mit der Theatervermittlung aus?

Es gab immer wieder Überlegungen aufzumachen, für Musik- oder Theatervermittlung. Vereinzelt gab es auch Anfragen und Gespräche. Sollte es mehr werden, ist das sicher ein Thema.

Du warst selbst zehn Jahre im Theater-Genre aktiv. Was würdest du einem Theater anraten, das stärker auf Vermittlung setzen will?

Das Theater hat mich immer fasziniert und tut es noch heute: So intensiv, wie man sich selbst erlebt, seinen Körper im Raum, in Beziehung zu anderen, ohne Netz… Um das zu vermitteln sollte das Theater bei jenen nachfragen, die das Theater verkörpern. Das kann man nicht erzählend weitergeben, das muss man selbst spüren und erleben dürfen.

Ulrike Kuner *@ Erich Leonhard*

The History of Romanian Independent Theatre

First of all, I would like to start with the definition of a particular word:
independent
adjective
UK /ˌɪn.dɪ'pen.dənt/ US /ˌɪn.dɪ'pen.dənt/
Meaning: not influenced or controlled in any way by other people, events, or things, i.e. an independent enquiry/organization.

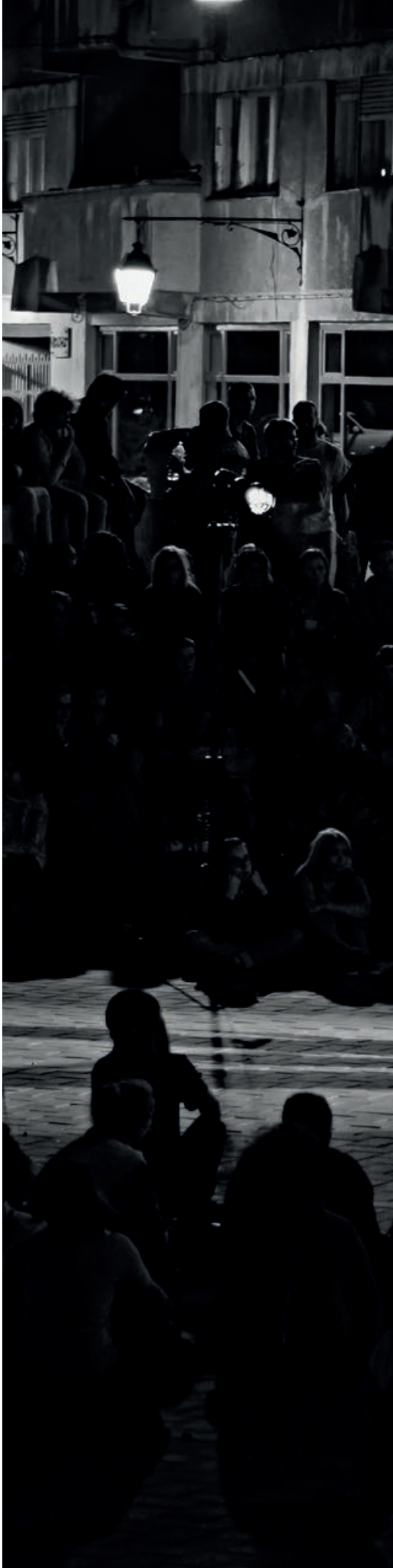
Assuming that the Cambridge English Dictionary is right, and before we start describing the Romanian independent theatre movement, how can this simple definition help us understand independent theatre in general: What does a theatre need in order to be called independent? Not be affiliated with a state or an official institution? Is it a matter of financial or ideological independence? Is an independent theatre free of censorship? What is its relationship with politics? So many questions that go far beyond the simple answer the dictionary gives us. We shall keep them in mind while we follow the history of Romanian Independent Theatre from the early days to the contemporary performances of a diverse set of theatre groups and ensembles.

The Early Stages of Romanian Independent Theatre

Speaking about the birth of theatre in Romania, we can easily say that it was born free, or in modern terms, independent. At first, it seemed to belong to no one. Only over time, it was privatized and institutionalized. But there still remain a number of diverse and independent structures today.

”Father Agop” is most commonly referred to as the spiritual father of Romanian independent theatre. He may be a legend, but he did indeed exist. He was an actor, director, stage designer, accountant, manager... and whatever odd job that needed doing – not unlike today, in fact.

At the beginning of the 17th century, “Father Agop” had a group that included himself, his wife and a young actor. They played Shakespeare or Molière without knowing the actual words: they only knew the plot, but that was enough. Back then, copyright was not as important as it is today. They played Shakespeare or Molière with just three actors,



Aualeu HUOOOOO show, 2017 in Timisoara
© Andreea Eva Herczegh

and when the play reached its climax, towards the end of the performance, "Father Agop" appeared on stage with a pig's bladder filled with beans and kicked the young actor in the forehead for the general amusement of the audience. Different times...

The first officially recorded theatre in Bucharest can be dated back to 1783. It was a small, pretty hall – but this all the information we have, I am sad to say. The second theatre to be recorded, however, was called "Teatrul de la Cişmeaua Roşie". This theatre boasted 14 rows of seats, while its architectural foundation still mainly consisted of hard-trodden earth, lined with red cloth and tallow candles. Then there was Momulo, an innkeeper, who opened his "Teatrul Momulo" in Bucharest in 1833, and which would go on to exist for more than 30 years. A few years later, in 1844, Costache Caragiale also opened the "Teatrul de Diletanţi" (The Amateurs Theatre), where, apparently, a comedy called "O repetiţie moldovenească" (A Moldavian rehearsal) ran quite successfully. From script notes we know that this play also addressed the difficulties private theatre companies faced at the time: no money, no proper rehearsal spaces, and so on – again, not unlike today's situation in the independent performing arts. In fact, it's been more than 175 years, but there's still barely any change.

Then, there was legendary actor Matei Millo, who started touring Transylvania and Bucovina with his theatre group in 1851, before joining Mihail Pascaly's troupe "Şcoala Dramatică" (The Dramatic School) in Bucharest in 1862. Şcoala Dramatică played at Bosel Hall and also briefly joined the Circus Suhr. The stars of the group were Matei Millo and Fanny Tardini, who went on to become legends of Romanian theatre. In 1868, Mihai Eminescu (then the most renowned Romanian poet) was also hired by the group as a prompter.

In the following years, some other theatre groups started showing up: "Teatrul Bossel" started performing in 1867 and Teatrul Alcazar" in 1877, and in 1909 Alexandru Davila launched the „Compania Dramatică Davila", which was then the first Romanian theatre to be financially supported by the state. Famous actors like Tony Bulandra, Lucia Sturdza Bulandra, Mărioara Voiculescu, Ion Manolescu and Gheorghe Storin were part of the company. In 1913, Davila even tried to change the theatre law but failed. In 1912, Mărioara Voiculescu, by then already a star, also went on to successfully run her own company, the "Compania Mărioara Voiculescu". She would go on to write history and earn a fortune from heavily touring the country. In 1914, Lucia Sturza Bulandra and Tony Bulandra also started their own theatrical company, the "Teatrul Regina Maria", which would later become the "Teatrul Municipal Bucureşti", or as it is known today: the notorious "Teatrul Bulandra".

Between 1926 and 1936, Sică Alexandrescu (one of the earliest advocates of Stanislavsky in Romania), opened no less than six theatres: "Teatrul Nostru", "Teatrul Mic", "Teatrul Alhambra", "Teatrul Comedia", "Teatrul Vesel" and "Teatrul Liber". He would go on to run them all under the banner of some corporate-style society, a so-called "artistic theatre", with his eyes only set on selling as many tickets as possible. High hopes, low profiles.

Just before WWII, there were lots of groups willing to play. The most notable is „Maria Ventura Theater", headed by the famous Maria Ventura herself. She studied acting in Paris and played alongside Sarah Bernhardt. Even though she had already been an actress at the Comédie-Française, she still took part in the independent theatre scene.

And then there are many other groups which also tried to win the heart of an audience, among them: "Teatrul Tudor Muşatescu","Teatrul Nostru", "Teatrul Sărindar", „Modem", „Fantazio", „Teatrul Sărindar'', "Teatrul Savoy", „Rio", "Teatrul Atlantic", "Teatrul Colorado" and, finally, the renowned "Grădina Cărăbuş", home to the famous comedian Constantin Tănase, and equipped with the largest outdoor stage in Bucharest. However, others faced a more tragic end, as for example the manager of "Teatrul Alhambra'', who committed suicide out of despair over his bankruptcy. Sometimes, as anyone reading this might know, one can lose everything due to bad management of a theatrical enterprise.

Right after WWII, between 1945 and 1948, many private companies flourished, but the communist party shut them down at once. This coincided with the instauration of communism, as it led to the nationalization of private companies. Some of the actors thus decided to join state theatres, starting in 1946. (On that note, we could see history repeating itself in 2020, when lots of independent actors left the tiny stages to get a monthly salary at a state or national theatre in order to survive financially during the pandemic – but this is another story.) **Since Lenin notoriously claimed that "cultural values are reasons of nationalization", all private independent theatres were closed for the next 42 years until the regime collapsed during the Romanian Revolution in December of 1989.**

The first Romanian independent group after 1989 was "Teatrul Levant", established in 1990 by well-known Romanian actress Valeria Seciu. In the following years, many more followed: "Trupa pe Butoaie", led by director Victor Ioan Frunză, in 1992, "Teatrul LUNI" from "Green Hours Pub" in

1997 and "Teatrul ACT" as well as "Teatrul Inexistent" in 1998. In 1999, Chris Simion established „Compania de Teatru D'aya". In 2003, Cristi Nedea started "Teatrul Imposibil", Nicu Mihoc started running "Teatru 74" in Tîrgu-Mureş in 2004 and Christian Theodor the Popescu compania "777" in Bucureşti. All of them featured an impressive repertoire but none of them exist today. Other theatres that, unfortunately, also didn't last were: "La Scena", "Macaz" and "Teatrul Mignon" from Bucharest, "Teatrul Ararat" from Baia Mare, "Stage" from Craiova, "Electric Theatre" from Timişoara and "Lorgean Theatre", which was a small theatre located in a flat, hosting very small events with only up to 12 people attending each show. This small flat was also host to a small theatre festival. There is also another theatre in Bucharest called "Point", but there haven't been any news from them for the past few years.

There is a saying among European independent theatres: If a theatrical group manages to survive more than 11 years, they will last forever. Sadly, in Romania not that many succeeded, sometimes because of internal affairs, other times because they simply and naturally disbanded, but most of the time it is because there is no policy in place to protect these artists and companies. There is no such thing as a law for independent theatres in Romania. Nevertheless, the first time the subject was up for discussion – incredibly or not – was back in 1913, although nothing really happened.

Almost a hundred years later, in 2007, Demeter Andras Istvan, still incumbent state secretary of the Ministry of Culture, worked towards a theatre law, which would have also included independent theatres. Sadly, it didn't pass.

Anzeige

AualeuMioritashow, 2017 in Bucharest
© Andreea Eva Herczegh

Romanian Independent Theatre Today

In 2013, the first edition of the "Festivalului Naţional de Teatru Independent" was organized by "Teatrul Godot" in Bucharest. This was followed by many more festivals across the country, like the „Antagon Festival" in Timisoara, „24h de Teatru" in Sibiu or „Undercloud" and „Fringe" in Bucharest.

In 2016, the Association of Independent Theaters was established, which, among others, has the purpose to work on and make suggestions for a theatre policy. The association tries to speed up the agenda and make suggestions to the Ministry of Culture, but the frequent changes in ministers have resulted in little change for the independent theatre scene. One important thing to know about Romanian culture is that in 31 years, since the revolution in 1989, we have had 32 ministers of culture.

On top of this, in 2015, Ion Caramitru, director of the "National Theatre Ion Luca Caragiale" and president of "UNITER" (the union of Romanian theatres), addressed young actors working in the independent scene this way: "These youngsters who call themselves independent are actually no more than unemployed artists." No further comment needed.

Nowadays, most independent theatres in Romania are, with very few exceptions, commercial ones. Like it or not, theatre can be a money maker. Well-known actors from national or state theatres also roam the independent stages and attract crowds that are willing to pay for expensive tickets, sometimes even more expensive than your regular state theatre tickets.

In the following, however, I would like to present a list of companies who still exist today – more or less – despite their financial difficulties due to the pandemic:

"Teatrul Fără Frontiere" (Theatre without frontiers) was set up in 1996 by the actress Mihaela Sîrbu. Over the years, she has managed to stage some of the most important contemporary plays, mostly translations from English to Romanian, such as "The shape of things" or "Bash" by Neil LaButte. With no venue of their own, the shows take place at „Act Theatre" and they also tour the country. Furthermore, the theatre has been host to masterclasses with important actors and directors from all over the world.

"Teatrul Luni de la Green Hours" was one of the pioneers of independent theatre in Bucharest and was the starting point for many a young theatre artist, from Radu Afrim, Gianina Cărbunariu, Peca Ștefan, Ana Mărgineanu, Florin Piersic jr. and Ada Milea to many more. Created by Voicu Rădescu in 1997, "Teatrul Luni" had a bumpy ride, from moments of absolute greatness to barely avoiding dissolution. This theatre remains in public memory as one of the first post-communist independent theatres.

"Teatrul Act" was established in 1998 in the basement of an old building in the very heart of Bucharest by the famous actor Marcel Iureș, who wore a constructor's helmet on the opening day. Alongside theatre directors Mihai Măniuțiu and Alexandru Dabija, Marcel Iureş wanted to create a theatre laboratory and stated that he would never again play in a state theatre. Meanwhile, in 2018, Teatrul ACT became a so-called "institution of public interest". The theatre celebrated 20 years of existence by launching a retrospective album in remembrance of one of the older independent theatres from Romania.

Established in 1998, the main purpose of „The Cultural-Humanitarian Foundation Logos Theater" is to host performances, acting and dialect-speech classes that focus on cultivating a style after the spiritual and artistic principles of the ancient Greek theatre, of tragedy and comedy - adapted for our times by Rudolf Steiner, with special emphasis on experimenting with the validity of these principles today.

"Compania de teatru D'Aya" was founded in 1999 by Chris Simion-Mercurian, together with world renowned French writer Pascal Bruckner. In 2008, the company started its own international theatre festival, "Undercloud", which still runs to this day. In 2016, Chris Simion sold her grandma's house and bought a space for a new theatre in Calea Grivitei nr. 53.There is a fundraiser at the moment and you can actually buy a brick for 53 euros. Doing so will contribute to building the theatre. For more information, go to: www.grivița53.ro

"AUĂLEU" was started in 2005, initially in a garage and adjoining courtyard in Timişoara. Since then, it has become 100 % autonomous and independent, both financially and ideologically. Auăleu has played all over, from public spaces to state penitentiaries, both in Romania and Europe. Auăleu usually produces one show a year and plays regularly at their own venue (which is also host to the Scârţ Loc Lejer restaurant and The Museum of Communist Consumer, without any financial backing and free entrance), with up to 150 performances annually. Auăleu is a permanent group of 8 actors

and musicians, who mainly play shows based on their own scripts. Some of the language they use has caused offence and they had several run-ins with local authorities. Even so, Auăleu is a partner in two major projects of "Timișoara European Capital of Culture 2023", "Lumina" and "Theatre as Resistance".

The "Apropo Theater" is one of the two essential projects of the "Teatrul.Ro Association", a cultural organization founded in 2006 alongside "The Bucharest Fringe Festival - The Independent Theater Marathon". Nowadays, the theatre is based in the business neighbourhood of "Pipera", being the only cultural and independent alternative which puts the goal of decentralization of cultural life – as per the cultural strategy of the city of Bucharest – into practice.

"BIS Teatru" have been around in Sibiu since 2009, staging performances in the backyard of a house owned by the founder of the group, Bogdan Sărătean. Starting in 2011, they have been organizing theatre marathons, so-called "25 DE ORE DE TEATRU NON-STOP" (25 Hours of Non Stop Theater). In 2015, they also started a community project called „Teatrul din Cartier" (Theatre from the neighbourhood).This small company is one of the few in this country to have their own permanent ensemble, repertoire and space.

"Unteatru" started in an old house in 2010 and moved to a bigger space with an adjacent bar a few years later. What do they say about themselves? "The specific element that makes our project special is that we do not betray: "unteatru" is not commercial. "unteatru" is only the framework which we use to present cultural products to an audience. We are a host theatre that wants to promote and increase the visibility of young artists."

The actor George Remes opened the gates of "Godot Cafe Theater" in 2010. When it had to close in 2018, because of the building's high seismic risk, it had become one of the most successful independent theatres in Bucharest. More than 300 actors used to play at Godot as years went by, on the basis of 15 shows per week in a hall with 150 seats (with tables). In 2015, Godot sold more tickets than most state theatres in Bucharest. Hilarious, interesting and funny at the same time, isn't it? Today, the theatre is due to reopen at a bigger location.

"Teatrul de Artă București" is a company established in 2010, 100 % independent. In 2012, the team set up its own theatre hall in a former barn in Bucharest. "The Art Theater Bucharest" has its own programme, hosting theatre festivals while they also offer personal development workshops which are based on theatrical techniques and practices.

"Center of Educational Theatre Replika" consists of a group of artists specializing in theatre for teenagers (Mihaela Michailov, Radu Apostol, Mihaela Rădescu, Viorel Cojanu, Gabi Albu) and was founded in 2011, with the belief of making a "theatre of partners that educate one another". Everything is based on good vibes of creativity and spontaneity as well as on the respect for individual and collective contributions. At "Replika", the shows are for free and everyone is allowed to come and see. It is the only educational theatre in Romania and also the sole one to present public performances by professionals without any entrance fee. The theatre relies financially on project-based funding supported through the "AFCN" (the administration of national cultural fund).

"Teatru FiX" is an independent theatre based in the center of Iași and established in 2012. In November 2017, they moved into a former factory and planned to build a contemporary art center. Two years later, in November 2019, "Teatru FiX" closed its doors due to various reasons. Nowadays, they have all their hopes set on reopening soon.

"Reactor de creație și experiment" from Cluj, established in 2014, supports young artists with their programme "Fresh Start". Their main focus, however, is on contemporary dramaturgy with their programme "Drama 5", but also on audience development through "Teen Spirit", a platform for youngsters. Another important element is "Mini Reactor", which presents shows, workshops and other activities for youngsters. And "Reactor Social" is a platform that bears a name that makes it easy to understand what it is all about.

„Arte dell'Anima Association" promotes theatre, music and visual arts. In 2015, they set up a small theatre school, where actors interact with young people on the basis of theatrical games. Nowadays, they play more than 12 shows a year and make their space available to other productions by young actors as well as to different kinds of conferences, masterclasses, exhibitions and workshops.

"Teatrul Apollo 111" opened in 2016, with an ambitious programme consisting of theatre shows directed by film directors, such as the likes of Radu Jude (who recently won big at the Berlinale film festival). The concept behind the theatre

was to play each show for only six weeks. Even though, public response was not as hoped for in the beginning, they continued and have since produced some very successful shows, such as “Medeea’s Boys“, directed by Andrei Măjeri.

„Elisabeta Theatre“ is one of the biggest and most commercially successful theatres from Bucharest, with several TV stars leading their cast. Frequent and avid theatre visitors do not really attend their shows, but, still, most of the time tickets are sold out.

Last but not least, there are some new companies, which are just starting out. Among them are „Founded“ by Andrei Ursu and the “Basca” theatre in Timişoara, with the latter only having staged a few shows so far, even though they already have an audience of their own in the Fabric neighbourhood. The same goes for “Teatrul Nou” (The New Theatre), based in Bucharest and set up by young actors just before the pandemic, as well as “Giuvlipen”, which is a new project that focuses on Romani culture.

Of course, there is much to be added to this condensed history of Romanian independent theatre, which offers just a glimpse of this ephemeral phenomenon. It is also needless to say that all these companies had their ups and downs, won prizes and went on tour, played before a full house or only in front of two people. However, most of them are still struggling to keep their doors open and remain efficiently and permanently neglected by the state, even while they enjoy the support of a loyal audience.

Ovidiu Mihăiţă

Aualeu Circus Mundi show, 2020 in-Timisoara
© Andreea Eva Herczegh

Meine Wohnung war so sauber wie noch nie

Im Gespräch mit Elke Hartmann und Brigitte Müllauer

IG-Fachreferentin Julia Kronenberg im Gespräch mit der Regisseurin und Schauspielerin Elke Hartmann und der Psychotherapeutin Brigitte Müllauer über Künstler*in-Sein in Zeiten von Corona, wie viel wir aus dieser Krise lernen und was wir am besten gleich wieder verlernen, Schubladen-Produktionen und schlechte Aussichten auf die nächsten Jahre.

JK: Wollt ihr euch kurz selbst vorstellen?

EH: Ich arbeite seit langer Zeit am Theater, als Schauspielerin seit 30 Jahren, als Regisseurin seit ca. 12 Jahren und seit 2018 bin ich in der künstlerischen Leitung von Theater praesent in Innsbruck. Ich bin also sowohl Dienstnehmerin als auch Dienstgeberin.

BM: Ich habe in Wien im 4. Bezirk eine Gemeinschaftspraxis mit einigen Kolleg*innen. Ich habe die personzentrierte Psychotherapieausbildung gemacht und arbeite seit 2004 mit Jugendlichen, Erwachsenen und älteren Menschen, darunter sind auch ein paar Künstler*innen.

JK: Elke, wie stark warst du als Künstlerin bisher von der Corona-Krise betroffen?

EH: Finanziell bisher wenig, muss ich hier fairerweise sagen. Es wurden zwar einige Projekte auf unbestimmte Zeit verschoben, aber das wurde mir zum großen Teil vom KSVF COVID-19 Fond ausgeglichen. In der letzten Saison habe ich insgesamt allerdings nur sechs Vorstellungen gespielt. Bei meinen Projekten als Regisseurin war das schon anders. Meine letzte Arbeit, die zur Aufführung kam, war am 6. März 2020 am Tiroler Landestheater, da haben wir nur die Premiere gespielt, den Rest leider nicht mehr. Dass die nächste Saison schwierig wird, ist aber jetzt schon klar. Ich weiß zum Beispiel, dass ich am Landestheater, welches meine größte Einnahmequelle ist, nächstes Jahr kein Engagement haben werde. Sollte meine Produktion sogar auf 2022/23 verschoben werden, werde ich auch übernächste Saison keines haben. Wir haben natürlich aber den Vorteil, dass wir uns an unserem kleinen Theater selbst ein paar Jobs verschaffen und eigene Projekte umsetzen können. Ich befürchte trotzdem, dass die Kulturbudgets gerade für die freie Szene in den nächsten Jahren nicht wachsen, sondern eher sogar kleiner werden. Die Nachwirkungen der Pandemie werden Künstler*innen sicher noch einige Jahre spüren.

JK: Während die Künstler*innen von Ausfällen betroffen sind, sollte man meinen, für die Branche der Therapeutin ist in der Krise durchaus mehr zu tun. Stimmt das so, Brigitte?

BM: Ja, es gab Zeiten, wo es sehr viele Anfragen gab, inzwischen gab es aber wieder einen Einbruch. Viele Menschen haben einfach kein Geld mehr und die Krankenkassen ein sehr geringes Kontingent. Die Österreichische Gesundheitskasse stellt mir drei Kassenplätze zur Verfügung, die sind schnell mal weg. Die SVS und BVA haben zwar ein großzügigeres Kontingent, die meisten Personen sind allerdings bei der ÖGK versichert. Insofern ist es für die Menschen sehr teuer, denn nur ein sehr geringer Teil wird refundiert, bei der ÖGK sind das 28 Euro.

JK: Beobachtest du, dass die psychischen Krankheitsverläufe seit Corona sich verschlimmert haben?

BM: Ich dachte mir auch, dass das so sein wird, aber interessanterweise war das nicht bei allen Patient*innen so und sogar bei den meisten nicht. Gerade bei Angstpatient*innen waren die Auswirkungen am Anfang eher gering. Sie mussten nicht mehr hinaus, niemand hat das mehr von ihnen verlangt, dadurch ging es ihnen sogar anfangs besser. Patient*innen, die an Depressionen litten, waren nicht mehr alleine in ihrem Sein. Auf einmal erging es allen Menschen so wie ihnen und man musste nicht funktionieren. Am Anfang war das für viele meiner Patient*innen sogar eine ziemliche Entlastung. Allerdings hat sich das inzwischen geändert und ich nehme wieder vermehrt depressive Zustände und Ängste bei meinen Patient*innen wahr.

Elke Hartmann
© Martina Jaider

JK: Viele Künstler*innen, gerade Darsteller*innen waren im letzten Jahr mit Vertragsauflösungen und somit relevanten Einnahmeausfällen konfrontiert. Es gab Unterstützungsfonds, die mal besser, mal schlechter gegriffen haben. Wie geht man damit am besten um?

BM: Das kommt natürlich individuell auf die Person an. Ich denke am besten hilft einem, sich selbst bewusst zu machen, dass es sich um eine Pandemie, eigentlich eine Naturkatastrophe handelt und dass äußere Gegebenheiten der Grund sind. So kann man sich davon ein wenig distanzieren und das von sich selbst trennen. Es sagt grundsätzlich sehr wenig über eine*n selbst aus, was im Moment vor sich geht. Es ist zum Beispiel nachgewiesen, dass Traumata, die sich auf Naturkatastrophen beziehen, besser verarbeitet werden können als persönliche. Jede*r ist betroffen. Wenn man sich das immer wieder vor Augen führt, kann man vielleicht besser damit umgehen. Ein fertiges Rezept gibt es da aber leider nicht. In meiner Praxis stelle ich mich auf mein jeweiliges Gegenüber ein und versuche mit den Klient*innen gemeinsam herauszufinden, was in dieser schwierigen Situation hilfreich sein könnte.

JK: Elke, warst du als Künstlerin mit Vertragsauflösungen oder Verschiebungen konfrontiert? Wie viele Inszenierungen hast du „für die Schublade“ produziert, sprich, wo du bis jetzt nicht weißt, ob sie jemals gesehen werden?

EH: Ich habe zum Glück keine negativen Erfahrungen mit Vertragsauflösungen an anderen Theatern gemacht, weil mich das nicht betroffen hat. Die Projekte, die verschoben wurden, waren hauptsächlich eigene Projekte von Theater

Brigitte Müllauer © *Bea Kuui*

praesent. Die meisten davon werden aber wohl nicht mehr stattfinden. Ich arbeite gerade an der fünften Produktion, bei der ich nicht weiß, ob sie je gesehen werden wird. Das ist natürlich furchtbar. Ich fühle mich seit einem Jahr wie in einer geschützten Werkstätte. Eine Produktion war dabei in einem Sex-positiv-Club geplant, mit der Intention ganz nah am Publikum zu sein – schlechte Idee inzwischen, nicht? Und ein anderes Stück hätte über den ersten Lockdown sein sollen, aber das will doch inzwischen auch kein Mensch mehr sehen. Wir haben aber trotzdem alle Verträge der Künstler*innen voll ausbezahlt, obwohl wir keine einzige Vorstellung spielen konnten. Bei einer Produktion, die verschoben wurde, musste ich auch als Schauspielerin einspringen, weil die ursprüngliche Schauspielerin zu dem Zeitpunkt nicht mehr verfügbar war. Weil wir aber schon alle Verträge eingehalten und die Künstler*innen voll ausbezahlt hatten, konnte es sich unser Theater nicht mehr leisten, auch noch mich voll zu bezahlen. Somit habe ich die ganze Produktion mit 12 Aufführungen für insgesamt 300 Euro gespielt.

JK: Brigitte, was macht das mit der Psyche, wenn ständig Jobs, mit denen gerechnet wurde, abgesagt werden? Ist es in dieser Situation überhaupt möglich, die ungewollte Freizeit auch richtig zu nutzen?

BM: Es ist sehr individuell, wie jede*r damit umgeht und es geht mit den eigenen Umständen einher. Auf einmal hat man unfreiwillig viel Freizeit und bekommt auch noch allerlei Tipps, wie man am besten damit umgehen soll. Die einen kriegen Zustände, wenn man vom Spazierengehen spricht und machen dann lieber in ihrer Freizeit Online-Kurse oder lieber einfach gar nichts.

Natürlich kommt es durch diese ständige Belastung oft zu Depressionen. Das ist auch ein chemischer Vorgang im Gehirn: Durch die ständigen Frustrationen werden im Gehirn verschiedene Botenstoffe ausgeschüttet oder zu wenig produziert, selbst bei hierfür nicht anfälligen Menschen. Der Rat „Schau, dass du hinauskommst", ist aber dann einfach oft kontraproduktiv und ein Großteil der Menschen, die an Depressionen leiden – zumindest die, die ich kenne – ob aufgrund von Corona oder nicht, bei denen funktionieren diese gut gemeinten Tipps überhaupt nicht. Die sind schon froh, wenn sie überhaupt aus dem Bett kommen.

Etwas, bei dem ich das Gefühl habe, dass es eher funktioniert, ist das Erlauben. Erlauben, dass es einer*m schlecht geht, anstatt sofort wieder arbeitsfähig werden zu müssen. Kein „gegen die eigenen Gefühle Arbeiten", sondern viel mehr ein Zulassen. Am meisten hilft den Menschen, mit ihnen zu sein und ihren aktuellen Zustand zu respektieren und zu achten.

JK: Elke, hattest du viel Freizeit im letzten Jahr? Wie bist du damit umgegangen?

EH: Anfangs hatte ich einfach große Angst, dass ich es nicht ertragen werde, zuhause zu bleiben. Die Gewöhnung kam aber schnell. Ich war dann in einem konstanten Schwebezustand, wo immer alles gleich war. Jeden Tag zur selben Uhrzeit Yoga, jeden Tag etwas kochen und meine Wohnung war so sauber wie noch nie. Ich war in einem komischen Zustand, der irgendwie auch völlig in Ordnung war. Als danach der Lebensstrudel wieder losgegangen ist mit den normalen Anforderungen, Terminen, Entscheidungen, habe ich mich dabei ertappt, zu denken, dass ein kleiner Lockdown auch wieder ganz schön wäre.

JK: Brigitte, Stichwort Struktur… wie geht man mit diesen Leerläufen im Leben um?

BM: Das hat Elke schon gut für sich gelöst. Problematisch ist es, wenn jeder Tag zum Sonntag wird: Wenn es keinen Unterschied mehr gibt, außer man kocht etwas anderes. Ich

würde empfehlen, nicht in den Tag hinein zu schlafen, sondern sich einen Rhythmus, eine Struktur zu schaffen, sich einen Stundenplan zurechtlegen. Und das machen, worauf man Lust hat. Sich überlegen, was eine*n stärkt: sich etwas Gutes kochen, wenn man das gerne macht. Sich selbst aber nicht Hobbys aufzwingen, die eine*n nicht interessieren. Ich zum Beispiel tanze jeden Dienstag abends via Zoom bei einem Online-Kurs, den meine Tochter gestaltet. Es ist etwas seltsam, denn man tanzt alleine einen Paartanz, aber es tut einfach gut, es macht Spaß und mir geht es danach immer viel besser.

JK: Elke, hast du einen Unterschied wahrgenommen, wie Künstler*innen im festen Engagement und jene aus der freien Szene mit der aktuellen Situation umgehen?

EH: Mein Eindruck ist, dass Frustration und psychische Belastung sehr unterschiedlich gelagert sind. Schauspieler*innen der freien Szene bangen um ihre finanzielle Existenz. Dementsprechend froh sind sie, wenn dann doch ein Job reinkommt und sie nach Monaten wieder arbeiten dürfen. Ich habe die Spieler*innen der freien Szene deswegen noch motivierter als sonst erlebt. Bist du in einem festen Engagement, sieht die Sache anders aus. Dein Geldleben ist zwar durch Kurzarbeit gesichert, aber die Leute dort probten ein Jahr lang ohne etwas präsentieren zu können. Das ist absolut deprimierend. Natürlich, Luxusprobleme. Aber das fühlt sich für die Betroffenen gar nicht nach Luxus an. Manche Schauspieler*innen sind dadurch wirklich in eine psychische Krise gekommen... Da war es teilweise ganz schön schwierig, sie in eine Probenlaune zu bringen. Das hat natürlich auch mit den Widrigkeiten zu tun, mit Mund-Nasenschutz proben zu müssen. Du hörst die Sprache nicht so gut, die Stimme ist nicht da, die Gesichter sind nicht da. Interessanterweise habe ich von vielen Schauspieler*innen die Rückmeldung bekommen, dass sie sich – wenn sie dann endlich nach sechs Wochen bei der Hauptprobe ohne Maske spielen dürfen – auf einmal ganz nackt fühlten.

JK: Muss ich mich als Künstler*in gerade jetzt mit der zunehmenden Digitalisierung abfinden? Oder darf ich sie boykottieren? Wie finde ich „meinen Weg“ damit?

BM: Ich kann dir darauf nur persönlich antworten: Ich bin immer froh, wenn ich in der Praxis sein kann. Allerdings habe ich vier Klient*innen, die nicht in die Praxis kommen, weil sie sich zu sehr vor einer Covid-Erkrankung fürchten. Da bin ich dann selbstverständlich digital. Am Anfang war das Ganze auch für mich unglaublich stressig und ich war nach einer Stunde immer komplett erschöpft. Es ist einfach eine andere Kommunikation, es fehlt die Körpersprache, die Ausstrahlung. Ich weiß nicht, ob man das auf Theater umlegen kann, aber in der Therapie ist es jedenfalls besser als gar nichts.

EH: Ich habe mir ein paar Aufführungen online angesehen, aber das wenigste davon hat mir gefallen. Ich finde viele dieser Online-Theateraufführungen sind nur ein Abfilmen für Archivzwecke, wo einfach nur die Kamera draufgehalten wird. Eine schöne Inszenierung war jedoch werther.live, das war eben auch eigens dafür gemacht, ein inszenierter Bildschirm, der da stattgefunden hat. Das hat wirklich Spaß gemacht, ich wurde bei der Inszenierung überrascht und war selbst verwundert, dass es mich berührt. Wir selbst arbeiten jetzt an einer filmischen Produktion. Aber die ist eben eigens für dieses Format gemacht.

JK: Brigitte, wie kann die Überlegung einen Plan B zu verwirklichen nicht als Scheitern betrachtet werden?

BM: Das Gefühl des Scheiterns kommt so oder so ständig vor. Elke und ich haben zusammen die Schauspielschule Krauss absolviert und ich hatte natürlich auch das Gefühl des Scheiterns, als ich aufgehört habe zu spielen. Aber Scheitern ist so ein großes Wort. Vielleicht ist es wichtig, das in Relation zu dem zu bringen, was sonst noch wichtig ist in der Welt und seine Werte dahingehend zu hinterfragen. Vielleicht auch wieder so, dass man sich bewusst macht, dass wir in einer Pandemie sind. Da kann niemand was dafür. Das heißt also man selbst ist nicht gescheitert. Und auch da hilft Achtsamkeit für sich selbst, die Auseinandersetzung damit und das Zulassen von Gefühlen. Es auszuhalten, dass ich mich gerade gescheitert fühle, denn dieses Gefühl wird auch wieder vergehen. Falls sich die Depression aber hält, oder auch Ängste, ist es sicher gut, sich professionelle Hilfe zu holen. Bei Psychotherapeut*innen und auch bei Psychiater*innen, wenn man Medikamente braucht.

EH: Das mit dem Scheitern geht wirklich in jeder Liga. Wenn es mir gut geht, klingt das in meinen Ohren total toll: Ich bin Regisseurin, Schauspielerin und in der Leitung eines Theaters. Wenn es mir aber schlecht geht, denke ich mir: Bravo, ich bin im Pimperltheater angekommen, das zu wenig Geld hat, um wirklich vorzukommen, und bin schon dankbar, wenn ich mal in einem größeren Theater inszenieren darf. In unserem Beruf kannst du dich immer gescheitert fühlen. Wenn du dauernd an mittelgroßen Häusern inszenierst, kannst du dir denken: Wieso inszeniere ich jetzt nicht an der Burg? Dann bist du auch gescheitert. Jede*r Schauspieler*in im Ensemble fühlt sich auf eine Art gescheitert, weil der oder die andere die Hauptrolle spielt. Als Hauptrolle fühlt man

sich sowieso auch immer gescheitert. Scheitern und Erfolg, beides sehr subjektiv.

JK: Brigitte, beobachtest du auch eine gewisse Art von Angst vor den angekündigten Öffnungsschritten und dem Ende des Lockdowns? Schließlich bewegen wir uns seit über einem Jahr in selbst auferlegten Strukturen und auf einmal kommt bald das Außen wieder in unser Leben. Wie stellt man sich da wieder um?

BM: Ich denke, dass diese Angst total normal ist. Seit einem Jahr hat man sich auf etwas völlig anderes eingestellt, wir sind nun einmal Gewohnheitstiere und jetzt braucht es einfach wieder eine Umgewöhnung. Wichtig ist, dass man sich auch hier wieder nicht verurteilt, dass man Angst hat. Man kann eh nicht anders, als dass man sich dem wieder stellt und die Angst und die Befürchtungen wieder erträgt und zuordnet. Es hilft ja schon viel, wenn man weiß, woher man diese Angst hat und wo sie hingehört, sodass man sich nicht so ausgeliefert fühlt. Und dass man sich nicht selber dafür verurteilt, so zu reagieren oder solche Ängste zu haben, denn das ist etwas Gesundes und Selbstverständliches. Es wäre eher seltsam, wenn man nicht so reagieren würde und das nichts mit einem machen würde. Da würde ich mir sogar mehr Sorgen um jemanden machen.

Eines ist mir noch wichtig zu sagen, weil ich das gerade in der Praxis sehr erlebe: Psychopharmaka. Die meisten Menschen haben Angst vor Psychopharmaka und lehnen sie total ab, weil sie glauben, dass das die Psyche verändert und manipuliert und man ein komplett anderer Mensch wird. Aber allen, die ich kenne und die sich lange geweigert haben, Psychopharmaka zu nehmen und sie dann doch genommen haben, ging es anschließend besser. Wenn es also nicht mehr geht, wirklich nicht mehr geht und man sich traut, es zu nehmen, dann ist das wirklich eine Hilfe. Wichtig ist, dass man zur*zum Psychiater*in geht und es nicht vom*von der Hausärztin verschreiben lässt.

JK: Gibt es noch etwas, was ihr sagen möchtet, damit wir positiver aufhören können?

EH: Das ist doch eh voll positiv. Es gibt Psychopharmaka.

Elke Hartmann

erhielt ihre Ausbildung zur Schauspielerin und Regisseurin in Wien. Nach ersten Engagements in der freien Theaterszene war sie 13 Jahre Ensemblemitglied des Schauspielhaus Salzburg. Seit 2009 ist sie freie Regisseurin und Schauspielerin und seit 2018 in der künstlerischen Leitung von Theater praesent in Innsbruck.

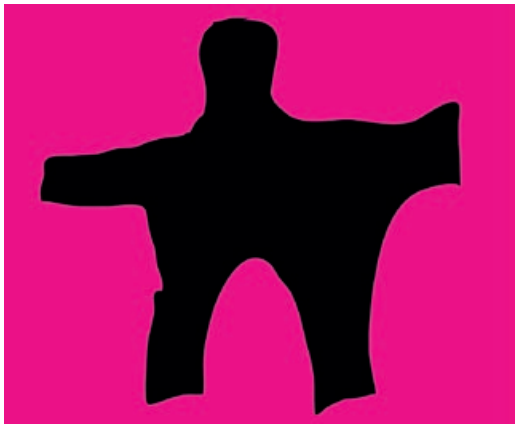
Brigitte Müllauer

ist nach mehreren Ausbildungen (Reproduktion- und Drucktechnik, Schauspielausbildung, Berufsorientierungstraining) seit 2004 in freier Praxis als Psychotherapeutin in Wien tätig. Sie arbeitet mit Jugendlichen, Erwachsenen und alten Menschen sowie lange Jahre in einem Heim der Bewährungshilfe.

Elke Hartmann,
Brigitte Müllauer,
Dafne Ilhan,
Julia Kronenberg
© JK

BETTER PRACTICE – Produktionen im digitalen Raum

Drei Produktionen und ihre Künstler*innen über das Produzieren digitaler Inhalte



Draußen bei den Innereien
© Kiss & Lethen

Die Pandemie hat nicht nur zu Schließungen der Tanz- und Performanceveranstaltungsorte geführt, sondern auch Künstler*innen vor die Entscheidung gestellt, ihre Projekte abzusagen, zu verschieben oder in die Online-Kultur zu übersetzen. Im Folgenden haben wir drei Künstler*innen zu ihren Beweggründen befragt, warum sie sich für ein Produzieren im digitalen und virtuellen Raum entschieden haben und ob sie darin auch eine Zukunft sehen. Die Choreografin, Autorin und Ärztin **Käthe Kopf** hat dabei zusammen mit der bildenden Künstlerin Lena Kiss auf der Website www.draussenbeideninnereien.com performative Annäherungsversuche an die Leib-Seele-Verstrickung versammelt, indem sie einen virtuellen Denk- und Bewegungsraum aus Sprachkunst und Bildender Kunst, Musik und Licht geschaffen hat. **Simon Mayer** hat mit seinen bereits zuvor gesammelten Erfahrungen beim Dreh von Musikvideos für brut Wien das Musik- und Performancevideo Strong Man geschaffen und verweist im Gespräch auf die Vorteile des Online-Mediums, wenn es um mehr Beteiligung in Workshops und um Publikumserschließung geht. Und **Christa Hassfurther** führt im Zusammenhang ihrer Produktion TOSENDE STILLE I – Die Frauen bleiben ungehört und Beethoven ist taub aus, was für Herausforderungen und Chancen im Zusammenhang mit den technischen Aspekten beim digitalen Produzieren entstehen.

KÄTHE KOPF

1. War die Produktion für den digitalen Raum konzipiert oder musste sie wegen Covid adaptiert werden? Wenn nicht adaptiert wurde, was waren die Beweggründe, für den digitalen Raum zu produzieren?

Die Produktion „Körper & Seele, oder: Draußen bei den Innereien“ war ursprünglich nicht für den digitalen Raum konzipiert. Aufgrund von Covid haben wir das Konzept adaptiert. Wichtig war mir und uns als Team dabei, dass wir keine „Notlösung“, sondern eine eigenständige Arbeit entwickeln, die losgelöst vom haptischen Bühnenraum ihre Berechtigung hat. So ist ein Glossar aus 16 Annäherungsversuchen an die Seele und ihren Körper entstanden – 16 Kurzfilme, die als einzelne Äußerungen für sich stehen können, die aber auch zusammen als ein „Ganzes“ funktionieren. Versammelt werden diese Körper-Seelen-Momente auf draussenbeideninnereien.com, einer eigens dafür entwickelten Homepage, die analog zu einem Gedichtband zu begehen ist. Es ist also möglich, irgendwo „aufzuschlagen“, sich nur einigen wenigen Annäherungsversuchen, in welcher Reihenfolge auch immer, zu widmen, oder aber du kannst entlang der vorgeschlagenen Reihenfolge weitergehen und dir so ein „abendfüllendes“ Stück anschauen. Gelangst du auf die Homepage, findest du unmittelbar unser sogenanntes „Schemenwesen“, das zum Logo des Projekts geworden ist. Als Bühnenobjekt aus Stoff kommt es in zweifacher Ausführung vor. Auf der Eingangsseite der Homepage tritt das Schemenwesen im Sinne einer Karte eines anatomischen Atlas auf. Die verschiedenen Annäherungsversuche liegen auf dieser wie Organe, ausgewiesen durch Zahlen, die du anklicken kannst. Klick - und du bist drin. In: Körper. & Seele!

Draußen bei den Innereien
© Lethen

2. Wie herausfordernd war die technische Umsetzung? (Die vom BMKÖS ausgeschriebene Förderung „Von der Bühne zum Video", bei der Künstler*innen gefördert wurden, um ihre Produktionen für den digitalen Raum zu adaptieren, wurde stark nachgefragt. Die IGFT erreichten viele Nachrichten dazu, weil häufig das nötige Know-How fehlte.)
Die technische Umsetzung war frei heraus gesagt wirklich sehr herausfordernd. Die Umsetzung für den digitalen Raum hat auch bei weitem den zeitlichen Rahmen gesprengt, der für die ursprüngliche Umsetzung vorgesehen war. Ich habe schlussendlich bewusst mit keiner professionellen Filmerin gearbeitet, sondern mit der Person, die durch ihre Foto-Dokumentation des Arbeitsprozesses schon mit allem vertraut war. Die Person hat sich auf Basis ihrer Vorerfahrungen in das Medium Film weiter „eingefuchst" und wir haben mit vereinten Kräften seitens Licht, Bühne, Ton, … diesen Dreh bewältigt. Die Dramaturgin hat in der Filmwoche auch den Ton abgenommen. Das ist beispielhaft dafür, wie für jede von uns noch andere Zuständigkeitsbereiche hinzugekommen sind oder wie sich jede Beteiligte auch mit ihrem eigenen Aufgabenbereich auf das Medium Film eingestellt hat: die Bildende Künstlerin, die zur Set-Designerin wurde; die Lichtdesignerin, die für jede Einstellung gefühlt das halbe Equipment neu positioniert hat. Mit der Postproduktion mussten wir dann nochmals einen Riesenschritt machen, dessen Größe uns – zum Glück, würden wir fast sagen – erst stückweise klar wurde. Die Filmerin und ich haben Seite an Seite gearbeitet und uns immer wieder Rückmeldung von den anderen Beteiligten geholt. So haben wir das am Ende gemeinsam „hingekriegt".

3. Welche Vor- und Nachteile hat das Produzieren für den digitalen Raum im Vergleich zur Bühne?

Ein Vorteil, den das Produzieren für den digitalen Raum hat, ist sicherlich die Möglichkeit der Reichweite. Dieses Projekt hat mittlerweile viel mehr Leute erreicht als es im Rahmen einer Bühnenaufführung der Fall gewesen wäre. Leute haben es gesehen, die den ursprünglich geplanten Aufführungsort nicht erreicht hätten, sei es dadurch, dass sie woanders leben oder normalerweise einfach keine Theater-Besuchenden sind. Und das ist was Schönes. Der große Nachteil ist natürlich, dass mit dem digitalen Raum das wegfällt, was Theater im Grunde genommen ausmacht. Um ein wenig Haptik hinüberzuretten, haben wir nun auch noch eine gewisse Stückzahl an haptischen Einladungen verschickt. Teil der Einladung ist ein Teebeutel, auf dessen Zettelchen zu lesen ist „Dein Schlucken ist laut". Dieses Zettelchen kommt in überdimensionalem Format als Bühnenobjekt auch in der Arbeit selbst vor. Auf diese Weise wollten wir den virtuellen Raum in den körperlichen Raum hineinreichen lassen und umgekehrt. Und ja, wenn du alleine vor dem Computer sitzt, ohne jegliche sonstige körperliche Präsenz neben dir, ist dein Schlucken wohl verhältnismäßig laut. Fragt sich, ob zu laut und für wen?

4. Wird die Form der digitalen Fassung beibehalten oder war es ein einmaliges Experiment und eine Notlösung aufgrund des Lockdowns?

„Körper & Seele, oder: Draußen bei den Innereien" wird in seiner digitalen Form jedenfalls fortbestehen. Der Veröffentlichungszeitraum wurde analog zu der Zeitlichkeit von Ausstellungsformaten über mehrere Monate gewählt. Geplant ist, dass die Homepage danach weiterhin auf Nachfrage besucht werden kann. Auch im digitalen Raum unterwegs, auf verschiedenen Streaming Plattformen zu finden, ist der Soundtrack zur Arbeit (Release 9.7.2021). Schönes Reinhören!

SIMON MAYER

1. War die Produktion für den digitalen Raum konzipiert oder musste sie wegen Covid adaptiert werden? Wenn nicht adaptiert wurde, was waren die Beweggründe, für den digitalen Raum zu produzieren?

Der Wunsch, Videoarbeiten oder Filme aus meinen Bühnenstücken, Liedern und Kompositionen zu machen, ist schon sehr lange da. Vor zwei Jahren brachte ich meine letzten experimentellen Musikvideos in Anlehnung an meine Bühnenstücke „Sons of Sissy" und „SunBengSitting" bei Impulstanz zur Premiere. Die Beweggründe, in Richtung digitales Format zu gehen, waren dabei die Neugier an einer Kombination aus Musikvideo in Verbindung mit Tanz und Performance und die Entdeckung eines neuen Mediums der Kommunikation mit anderen narrativen Möglichkeiten. Außerdem ist Live-Performance der Vergänglichkeit unterworfen. Das ist zwar die Magie daran, dennoch wuchs die Sehnsucht nach einer beständigen Form, nach einer Möglichkeit, einen Live-Moment mit vielen Menschen zu teilen. Es war sehr berührend, plötzlich von Menschen überall auf der Welt Rückmeldungen zu meinen Videos zu bekommen. Menschen, die ich trotz der vielen Tourneen im Theater bisher nie erreicht hatte, bzw. die auch ganz einfach nicht ins Theater gehen oder die Möglichkeit nicht haben. Im Zuge dessen finde ich es faszinierend das Thema Nähe in seiner Vielfalt zu erforschen. Welche Arten von Nähe zum Publikum man live oder mittels Kamera erzeugen kann.

Die Umstellung durch die Pandemie und die Auswirkungen auf Nähe und Intimität durch social distancing waren daher sehr leicht mit meinen Interessen zu verbinden. Während der ersten Quarantäne purzelten gleich zwei Aufträge auf mich zu, die sehr willkommene Möglichkeiten boten, sich dem digitalen Raum und diesen Themen zu widmen: Im Auftrag von Impulstanz und in Zusammenarbeit mit

Links:
Damencasting
mit Beethoven
c.hassfurther
© *atelierdemontage*

Rechts:
Schnittplatz
© *c.hassfurther*

dem Rabenhof Theater und W24/„abgesagt, angesagt“, schrieb ich den Corona-Song „Dunkler Schatz“, woraus ein Performancevideo entstand; und der Song „Strong Man“, den ich schon viele Jahre zuvor geschrieben hatte, fand durch die Einladung von brut Wien seinen Weg in die Videoform.

2. Wie herausfordernd war die technische Umsetzung? (Die vom BMKÖS ausgeschriebene Förderung „Von der Bühne zum Video“, bei der Künstler*innen gefördert wurden, um ihre Produktionen für den digitalen Raum zu adaptieren, wurde stark nachgefragt. Die IGFT erreichten viele Nachrichten dazu, weil häufig das nötige Know-How fehlte.)
Uiuiui.... da ich mich natürlich auf Grund meines Perfektionismus in eine Produktion hineingeritten hatte, die weit über dem Budget lag, stand ich mit meiner Handykamera, welche ich mit Gaffa-Tape auf einen Mikrofonständer geklebt hatte, vor einer dreckig weißen Arbeitsplatzwand und hab stundenlang versucht im Rahmen zu bleiben.

Nach einiger Verzweiflung bat ich doch den großartigen Pascal Holper (meinen Sounddesigner) um Hilfe. Der stand mir dann glücklicherweise mit seiner Expertise, was Video, Schnitt, Kamera und Dramaturgie betrifft, zur Seite. Da ging es gleich viel leichter. Auch Kilian Immervoll (Schnitt, Editing) und Franz Standhartiner (Fotos) möchte ich hier dankend erwähnen. Die haben mich echt gerettet mit ihrem spontanen und äußerst professionellen Einsatz.

3. Welche Vor- und Nachteile hat das Produzieren für den digitalen Raum im Vergleich zur Bühne?
Ich habe den Eindruck, dass der digitale Raum eine spannende Auseinandersetzung mit sich bringt, wenn es darum geht, Möglichkeiten der Verbundenheit und Verbindung wieder zu entdecken. Sichtbare, physische und unsichtbare Verbindungen. Es macht natürlich einen Riesen-Unterschied, ein physisches Publikum vor mir zu haben oder nur ein schwarzes Kasterl mit einem Kameraauge. Das ist anfangs etwas ernüchternd. Als ich dann aber begann in den digitalen Raum wirklich einzutauchen und mir all diese unsichtbaren Realitäten vorzustellen, war die imaginäre Tribüne plötzlich vollgestopft mit tobenden Zuseher*innen. Klingt verrückt, aber so ist der digitale Raum. Neben den physischen Verbindungen, die man gewohnt ist, wenn man sich im selben Raum befindet, macht der digitale Raum auch unsichtbare Verbindungen möglich bzw. er schärft die Wahrnehmung dahingehend. Und das ist dann auch bei Live-Auftritten ein Vorteil.

4. Wird die Form der digitalen Fassung beibehalten oder war es ein einmaliges Experiment und eine Notlösung aufgrund des Lockdowns?
Da die Liebe zum digitalen Raum und Video endlich entfacht ist und ich mittlerweile auch endlich weiß, wer Instagram ist, bin ich motiviert diese Beziehung nun ordentlich zu pflegen. Weitere Musikvideos sind jetzt schon, nach dem Revival meiner Band „Rising Halfmoon“ im Juli auf dem Hear Open Air Andorf, in Planung. Es gibt aber noch viel zu entdecken und auch bestehende Formate werde ich weiterhin online halten, da ich die Möglichkeit toll finde, in Workshops eine echte Vielfalt an Teilnehmer*innen zu hosten. Ich veranstalte zum Beispiel jeden Freitag einen „Ecstatic Body Online Dancefloor“. Das taugt den Leuten total, aus dem Bett heraus zu tanzen. Da geht man gleich ganz anders in den Tag. Wenn man im eigenen Wohnzimmer an einem Workshop teilnehmen kann, entsteht bei vielen Menschen ein Gefühl von Sicherheit. Es ist scheinbar für manche so leichter, den ersten Schritt zu wagen, mal etwas Neues auszuprobieren und sich auf innere Prozesse tiefer einzulassen. Natürlich gibt es für Live-Formate keinen Ersatz, aber ich sehe es gerade im Workshopbereich als sehr komplementär an.

CHRISTA HASSFURTHER

1. War die Produktion für den digitalen Raum konzipiert oder musste sie wegen Covid adaptiert werden? Wenn nicht adaptiert wurde, was waren die Beweggründe, für den digitalen Raum zu produzieren?
Das Projekt *TOSENDE STILLE I – Die Frauen bleiben ungehört und Beethoven ist taub* war als Theater-Produktion anlässlich des Beethovenjahrs in großer musikalischer Besetzung mit Chor und Orchester geplant gewesen. Nach dem ersten Lockdown schrumpfte es dann auf ein Stück mit vier Darsteller*innen zusammen. Als der zweite Lockdown im November kam, schien es, als sei nun das völlige Aus gekommen. Nach der Schockstarre dann der Entschluss, wir verwandeln das Theaterstück in ein digitales Projekt. Wir wollten die Chance des Experiments nützen, wir wollten sichtbar bleiben, uns von der Situation nicht unterkriegen lassen. Wir wollten arbeiten und dabei Neues entdecken. Es sollte damit jedoch kein abgefilmtes Theaterstück werden, aber es sollte auch kein Film im herkömmlichen Sinn sein – das Theater sollte weiterhin spürbar bleiben.

Strong Man
© Simon Mayer

2. Wie herausfordernd war die technische Umsetzung? (Die vom BMKÖS ausgeschriebene Förderung „Von der Bühne zum Video“, bei der Künstler*innen gefördert wurden, um ihre Produktionen für den digitalen Raum zu adaptieren, wurde stark nachgefragt. Die IGFT erreichten viele Nachrichten dazu, weil häufig das nötige Know-How fehlte.)
Die Herausforderungen waren immens. Zwar arbeiten wir seit Jahren mit Nicole Baïer, einer versierten Videokünstlerin zusammen, die sehr bald eine klare Vorstellung davon hatte, in welche Richtung sich das Projekt ästhetisch entwickeln könnte, aber die konkrete Arbeit einer filmischen Bildgestaltung, die sich die Montage zunutze macht und mit den Möglichkeiten des Greenscreens spielt, verlangte vom Team der Darsteller*innen und mir als Regisseurin ein völliges Umdenken. In unserem Fall sind eine Reihe von Bildideen und ihre Erweiterungen erst während der Aufnahmen Stück für Stück hinzugekommen. Da müssen wir, was die Vorbereitung für ähnliche zukünftige Projekte anlangt, noch eine Menge lernen.

Eine weitere Schwierigkeit war, darauf zu vertrauen, dass, noch mehr als im Theater, manchmal Bilder alleine reichen, um eine Geschichte zu erzählen. Es galt, Details von Objekten aufzunehmen, kleine Aktionen in Nahaufnahme zu finden, die später in der Postproduktion als Zwischenschnitte hilfreich sind und eine Szene reicher machen können, es erleichtern, Übergänge zu schaffen. Mir persönlich fehlte das Wissen, was alles die Kunst der Montage leisten kann.

Die nächste Herausforderung war der Umgang mit der Technik. Aufgrund der knappen finanziellen Mittel mussten wir sowohl personell als auch ausstattungsmäßig besonders sparsam sein. Das heißt, es fehlten uns erfahrene Fachleute und technisches Equipment, wie zum Beispiel Ansteckmikrophone. In der Postproduktion musste dann umso mehr am Ton gearbeitet werden. Auch das Fehlen genügender Monitore – nur die Kamerafrau hatte einen – hatte zur Folge, dass weder ich als Regisseurin noch der Tontechniker, der mit Angel und Richtmikrophon arbeitete, über ein störungsfreies Bild die Kontrolle hatten, geschweige denn, dass ich in die Bildgestaltung hätte eingreifen können. Wir hatten auch nicht genügend große SSD-Festplatten, um die gesamte Datenmenge auf einer Festplatte speichern zu können. Immer wieder kam es im Verlauf der Postproduktion zu Verzögerungen, weil die verschiedenen Programme, obwohl im Handbuch als kompatibel ausgewiesen, dann doch nicht miteinander korrespondierten.

3. Welche Vor- und Nachteile hat das Produzieren für den digitalen Raum im Vergleich zur Bühne?
Durch diese Erfahrungen ist uns sehr deutlich vor Augen geführt worden, dass wir noch sehr viel zu lernen haben, wenn wir uns weiterhin im digitalen Raum künstlerisch bewegen wollen. Es wird auch notwendig sein, entweder weitere Fachleute, insbesondere im Bereich des Tons und der Lichtsetzung, hinzuzuziehen oder hier unsere Kompetenzen zu erweitern. Und schließlich bedarf es einer zusätzlichen technischen Ausstattung, wie sie einem freien Theater zur Zeit wohl kaum zur Verfügung steht. Die technischen Möglichkeiten, wie sie bereits jetzt die institutionalisierten Theater zur Verfügung haben, wird ein freies Theater nie haben. Umso mehr müssen wir zwar unsere eigenen Wege und Nischen finden, digital neue Spuren zu legen, aber eine Grundausstattung sollte jeder Kulturinitiative zur Verfügung stehen. Vielleicht lässt sich das regional in einem Pool organisieren.

Dennoch finden wir es spannend, auch für den digitalen Raum zu produzieren. Das erschließt uns neue Zuschauer*innenschichten, erhöht unsere Reichweite und lässt uns mit neuen Formen experimentieren. Auch die Möglichkeit, unmittelbar nach einer gestreamten Performance mit Zuschauer*innen in ein Gespräch zu kommen, Feedback zu erhalten, erhöht die Bindung zu unserem Publikum.

4. Wird die Form der digitalen Fassung beibehalten oder war es ein einmaliges Experiment und eine Notlösung aufgrund des Lockdowns?
Wir sind ein Theater. Wir wollen auch weiterhin zuallererst den unmittelbaren Austausch mit unserem Publikum, das präsent ist. Trotzdem stellt der digitale Raum eine Erweiterung dar, den wir in der Präsenz der Aufführung zukünftig ausloten wollen. Eine digitale Fassung von vornherein zu planen, und dafür eine besondere Ästhetik zu finden, stellt aber eine schöne Herausforderung dar. Deshalb haben wir bereits für ein nächstes Projekt bei der Bundesförderung „Von der Bühne zum Video“ eingereicht. Wir möchten unseren Probenraum so ausstatten, dass er als Aufnahmestudio nutzbar wird und auch anderen Künstler*innengruppen zur Verfügung stehen kann.

„Modellregion Vorarlberg“ – Erfahrungen der Öffnungspioniere

Im Gespräch mit drei Theaterveranstalter*innen

Plötzlich richteten sich alle Augen auf den Zipfel am Landesende: Mit 15. März durfte Vorarlberg als erstes Bundesland wieder die Pforten öffnen. Unter den bekannten Bedingungen wurde die Offline-Kultur hochgefahren. Wir haben nachgefragt, wie es den Veranstalter*innen ging.

gift: Wie ist die Stimmung im künstlerischen Team und im Publikum?

Brigitte Walk, Walktanztheater: Die Stimmung war und ist super, alle freuen sich sehr, dass geprobt, gespielt und geschaut werden kann. Immer voll, alles ausverkauft, großartige Rückmeldungen und sehr viel Presse. Im Probenprozess gab es immer die Unwägbarkeit (wir haben am 15.3. zu proben begonnen), ob wir auch wirklich bis zur Premiere am 24.4. werden weitermachen können und haben immer auch eine Streaming-Variante in Erwägung gezogen. Zudem gab es immer wieder die Furcht, dass irgendwer K1 oder infiziert sein könnte, wir haben sehr auf Testen und Maskentragen gesetzt. Dass wir zusätzlich eine Gruppe von Amateur*innen im Darsteller*innenteam hatten, die sich in einem ungeklärten Status befanden, hat die Sache auch unübersichtlich gemacht. Wir wollten aber nicht auf sie verzichten. Letztendlich hat alles aber gut geklappt, auch wenn es hier und da auch mal sehr knapp wurde.

Heike Kaufmann
© Lukas Hämmerle

Brigitte Walk
© Mark Mosman

Augustin Jagg, Theater KOSMOS: Wir spielen bereits seit 19. März wieder und freuen uns über die Neugier und das Interesse des Publikums.

Heike Kaufmann, Spielboden Dornbirn: Die Stimmung ist gemischt, würde ich sagen: Zum einen sind wir froh, dass wir wieder Betrieb haben – nennen wir es mal Experimentbetrieb. Und auch Teile des Publikums nehmen das künstlerische Angebot nach der langen Zeit der kulturellen Entbehrungen mit Freude an. Zum anderen sind natürlich Maskenpflicht, Sitzplatzbeschränkungen, Sperrstundenregelungen oder Reiseeinschränkungen für alle Betroffenen nicht gerade motivierend.

gift: Warum habt ihr aufgesperrt?

BW: Die Stückpremiere von HANNAH ARENDT. OHNE GELÄNDER. hätte eigentlich im Oktober 2020 und dann im Jänner 2021 stattfinden sollen. Deswegen war es endlich Zeit dafür. Wir wollten es unbedingt machen und auch nicht nochmals verschieben.

HK: Ein*e Kulturveranstalter*in ohne Publikum ist nun mal sinnbefreit. Unser Kulturauftrag funktioniert nur im direkten Austausch mit Menschen. Und ja, wir lieben unser Tun.

gift: Wie nehmen die Gäst*innen die Pflicht, einen negativen Test mitzubringen, auf? Kommen genug Leute?

BW: Es waren alle Vorstellungen überbucht, niemand hat wegen der Maßnahmen gemeckert, wir haben uns auch sehr pflichtgemäß an die gültigen Vorschriften gehalten und alles demgemäß umgesetzt

und im Vorfeld kommuniziert, wie übrigens alle anderen Theater in Vorarlberg auch. Zudem war den Leuten die privilegierte Situation in Vorarlberg schon bewusst, sie konnten ja auch schon ins Café gehen.

AJ: Die Besucher*innen sind äußerst diszipliniert, bringen ihre Testergebnisse oder mittlerweile ihre Impfbestätigung mit und halten sich an alle Auflagen unseres Präventionskonzepts.

HK: Mittlerweile haben die meisten Gäst*innen sowieso den Impfpass dabei. Das ist schon ziemlich eingespielt und funktioniert den Umständen entsprechend. Aufgrund der Personenbeschränkungen sind unsere Veranstaltungen momentan nie kostendeckend, das Interesse des Publikums ist aber da – wenn auch nicht in dem Ausmaß wie vor der Pandemie.

gift: Lohnt sich das Aufsperren mit der Kapazitätsbegrenzung auch finanziell?

BW: Was soll ich sagen? Immer ausverkauft! Mehr Publikum als sonst. Vielleicht wären auch so viele gekommen ohne Ausnahmesituation, vielleicht ist der Erfolg auch dem künstlerischen Projekt geschuldet? Hoffen wir's, wer weiß …

AJ: Theater spielen lohnt sich immer – oder nie, je nachdem, wie man es betrachtet.

HK: Da wir ein teilsubventionierter Betrieb sind, können und müssen wir uns das Veranstalten unter widrigen Bedingungen leisten. Dies klappt jedoch nur für eine gewisse Zeit. Und wir haben natürlich auch weit weniger Veranstaltungen als im gewohnten Betrieb.

gift: Was kann der Rest von Österreich aus der „Modellregion Vorarlberg" lernen?

BW: Ich bin keine Politikerin, das mag ich nicht beantworten. Zudem ist der ‚Rest' ja der überwiegende Teil, wir sind ein kleiner Zipfel mit zugegeben regem Kulturleben und einem sehr guten Publikum nach jahrelanger Aufbauarbeit. Was sich lohnt ist Kontinuität und Mut, aber das gilt für Kulturpolitik und Künstler*innen eh immer.

AJ: Achtsam bleiben!

HK: Das klingt sehr schulmeisterlich. In Vorarlberg hat man sich früher getraut als anderswo, moderate und vernünftige Öffnungsschritte zu setzen.

Das Theater KOSMOS Areal
© Theater KOSMOS

Labor für transkulturelle Kunstproduktion

Im Gespräch mit Ivana Pilić und Anne Wiederhold-Daryanavard

Die Brunnenpassage, in einer ehemaligen Markthalle am Wiener Brunnenmarkt gelegen, besteht seit 2007 und versteht sich laut Ivana Pilić (freie Kuratorin, Kulturwissenschaftlerin und ehemalige künstlerische Leiterin der Brunnenpassage) und Anne Wiederhold-Daryanavard (Schauspielerin, Organisationspsychologin und Mitbegründerin sowie derzeitige künstlerische Leiterin der Brunnenpassage) als Ort transkultureller und partizipativer Kunstproduktion. In Kooperation und strategischer Partnerschaft mit etablierten Kulturinstitutionen der Innenstadt reicht das transdisziplinäre Programm der Brunnenpassage dabei von Theater, Performance und Tanz über Musikformate bis hin zu bildender Kunst und Film. Im Gespräch mit Luca Nixdorf reden die beiden Leiterinnen über die Bedeutung von Mehrsprachigkeit auf der Bühne, personelle Diversität und kooperative Synergien.

© Igor Ripak

Die Brunnenpassage setzt auf transkulturelle und vor allem auch partizipative Formen künstlerischer Produktion. Durch den partizipativen Charakter arbeitet ihr auch viel mit Lai*innen zusammen. Wie bewertet bzw. evaluiert ihr die künstlerische Qualität umgesetzter Projekte und inwiefern ist eine solche Bewertung, bei der Arbeit mit einem prozessorientierten Kunstbegriff, überhaupt sinnvoll?

Die Involvierung von Menschen aus der Zivilgesellschaft in Kunstproduktionen gibt es ja schon lang und immer mehr. Christoph Schlingensief, Pina Bausch, Romeo Castellucci, Bouchra Ouizguen, Milo Rau oder Tania Bruguera, also an sich zeigen viele Künstler*innen auf, wie solche Produktionen gelingen können. Wir beschäftigen uns mit der Frage, wie durch künstlerische Produktion Praxen etabliert werden können, die den hierarchisierenden Machtverhältnissen der Gesellschaft entgegentreten und sich um all jene bemühen, die an den klassischen und etablierten Institutionen ausgeschlossen sind. Das ist Teil unserer kuratorischen Linie, bei der Künstler*innenauswahl, in der Programmatik, bei der Stoffauswahl oder bei der Arbeit mit Mehrsprachigkeit hier an einer anderen Ästhetik mitzuwirken. Das ändert ja nichts daran, dass wir von der Kunst ausgehen, auch wenn wir uns spezifischer für einen Kunstbegriff einsetzen, der das Potential hat, einen Raum zu schaffen, um Dialog und Aushandlungsprozesse in Gang zu setzen.

Die Frage nach der Prozessorientierung versus Produktorientierung ist einer partizipatorischen Kunstpraxis natürlich inhärent, weil ein demokratischer Probenverlauf und Fragen der künstlerischen Qualität hier natürlich ebenso eine Rolle spielen – und dafür braucht es in der Zusammenarbeit mit Lai*innen andere Zeitressourcen. Involvierung auf der Bühne heißt noch nicht Teilhabe am künstlerischen Produkt, das ist sehr differenziert zu betrachten.

Ihr arbeitet viel mit Mehrsprachigkeit, gerade in Theaterprojekten kann das nicht immer ganz einfach sein. Welche Schwierigkeiten ergeben sich in der Umsetzung mehrsprachiger Projekte, welche Chancen eröffnen sich?

Ja, wir arbeiten und experimentieren sehr viel mit Vielsprachigkeit in der Kunst, als ästhetischem Ausdruck. Dabei wird manchmal mit Übersetzungen gearbeitet oder beispielsweise ein Klangteppich gewoben, mit unterschiedlichen Sprachelementen – wo von niemandem alles verstanden wird. Während es in der Oper beispielweise ganz „normal" ist Italienisch zu hören oder bei Theaterfestivals Stücke auf Englisch oder Spanisch zu sehen, wird es im Theaterbetrieb in Österreich mehrheitlich immer noch die Frage gestellt, wie Mehrsprachigkeit für das Theater umsetzbar sei. Dabei gibt es immer mehr Akteur*innen, die damit arbeiten. Das Ziel ist für uns, auch das Theater als einen mehrsprachigen künstlerischen Raum erlebbar zu machen, der damit näher an der Alltagsrealität liegt. In anderen Genres ist dies längst der Fall, im Rap, im Poetry Slam, im Storytelling oder natürlich in der Bildenden Kunst. Also ein künstlerischer Raum, in dem Verständnislücken erlaubt und neue Formen des Ausdrucks erwünscht sind.

Mit Mehrsprachigkeit im Produktionsprozess zu experimentieren wäre ohne die vielen gesprochenen Sprachen sowohl im Brunnenpassage-Team als auch von den engagierten Künstler*innen gar nicht möglich. Auch bei der Bewerbung wäre dies ohne ein diverses Team nicht denkbar.

Im Buch teilt ihr eure Erfahrungen aus der Zusammenarbeit mit größeren Institutionen und gebt konkrete Handlungsanweisungen, wie derartige Kooperation gelingen kann. Was können bzw. sollten etablierte Institutionen, auch abseits von Kooperation mit Institutionen wie der Brunnenpassage, überdenken und ggf. ändern, um eine Kunst für alle zu realisieren? Welche Anreize könnte die Kulturpolitik bieten?

Die Heterogenität der Gesellschaft sollte sich auf möglichst vielen Ebenen der Kulturinstitutionen widerspiegeln.

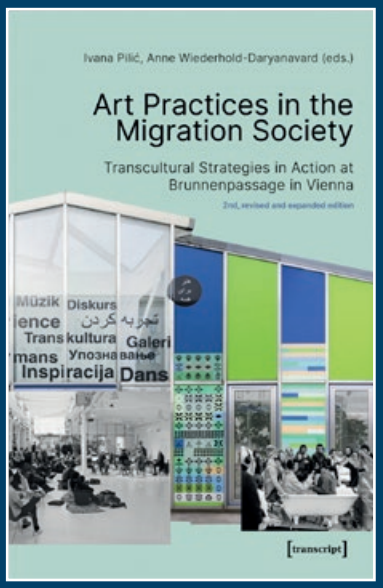
Es sollte angestrebt werden, Inhalte zu etablieren, die für breite Teile der Bevölkerung interessant und relevant sind. Die aktive Teilhabe marginalisierter Gruppen in den Kunstinstitutionen bezieht sich dabei keinesfalls nur auf die Publikumsarbeit, vielmehr fordern wir, dass marginalisierte Künstler*innen, Kurator*innen und Kulturarbeiter*innen verstärkt als Kulturproduzent*innen wahrgenommen werden. Ein weiterer wichtiger Aspekt des Öffnungsprozesses stellt die Sensibilisierung für diskriminierende Strukturen innerhalb der Institutionen, aber auch im Team dar, um ausschließenden Aspekten bei der Konzeption, Programmierung, Umsetzung und Bewerbung möglicherweise auch mit externer Begleitung gewahr zu werden. Auch das gegenseitige, nachhaltige Kennenlernen auf der Personalebene zwischen den verpartnerten Institutionen erscheint als relevanter Aspekt, um ein Verständnis für die unterschiedlichen Arbeitsweisen und Fähigkeiten zu entwickeln. Damit können Synergien entstehen und Aufgaben entsprechend den jeweiligen Stärken übernommen werden.

Zukunftsweisende Veränderungen können nur dort passieren, wo Kulturinstitutionen sich der eigenen Begrenztheit bewusstwerden. In einem kleinen, homogenen und zumeist elitären Kreis fehlen notwendige Kompetenzen für eine breite Öffnung zur vielfältigen Stadtgesellschaft. Diesen Ausschluss von großen Bevölkerungsteilen gilt es in den Blick zu nehmen und bei der eigenen Arbeitspraxis anzusetzen. Die Kulturpolitik ist längst gefragt, da Prozesse zu unterstützen, im Förderwesen, in der Vergabe der Jurys und Gremienposten und natürlich der Leitung von Institutionen. In anderen Ländern ist dies schon weiter fortgeschritten als in Österreich.

Aktuell findet ein angeregter Diskurs über die Führungsstrukturen von Kulturinstitutionen statt, das Intendanzmodell steht auf dem Prüfstand. Wie operiert die Brunnenpassage, wer setzt die Agenda, wer definiert die Zielgruppen, etc.?

Ein wesentlicher Faktor für den Erfolg der Brunnenpassage ist die Diversität der im angestellten Personal agierenden Menschen. Wir haben aktuell 11 (!) verschiedene Erstsprachen und 15 Alltagssprachen im angestellten Personal (14 Personen) und darüber hinaus noch viel mehr bei unseren Künstler*innen und im freiwilligen Personal. Diese Sprachressourcen fließen permanent in unsere Arbeit ein hinsichtlich der Erreichung der Dialoggruppen. Die Zusammenarbeit im Team findet weitmöglichst auf Augenhöhe statt und die vielfältigen Hintergründe und Erfahrungen ermöglichen unterschiedliche Blickwinkel und einen Lernprozess für die Gesamtorganisation.

Es gibt in der Brunnenpassage von Beginn an die künstlerische Leitung und die stellvertretende künstlerische Leitung, die seit Gründung in unterschiedlichen Konstellationen besetzt wurden. Viele programmatische Prozesse werden von den zuständigen Kurator*innen der jeweiligen Genres geleitet. Die Gesamtorganisation versteht sich als lernende, transkulturelle Institution, die sich durch strukturell verankerte Reflexionsprozesse stetig auf allen Ebenen in Hinblick auf Diversität weiterentwickelt.



Eine Rezension der überarbeiteten und erweiterten Neuauflage ihres Buches *Kunstpraxis in der Migrationsgesellschaft – Transkulturelle Handlungsstrategien der Brunnenpassage Wien* ist unter der Rubrik Prospekt in dieser Ausgabe zu finden.

Brunnenpassage,
Musik findet Stadt
© Maria Noisternig

H13 Niederösterreich Preis für Performance

Zum 15. Mal wurde der mit 5.000 € dotierte H13 Niederösterreich Preis für Performance vom Kunstraum Niederoesterreich vergeben. Diesjährige Gewinnerin ist die Choreografin, Tänzerin und bildende Künstlerin Sara Lanner mit ihrem Projekt MINE, welches sich im konkreten wie auch übertragenen Sinne mit Bergbau und dessen global gesellschaftspolitischen Zusammenhängen auseinandersetzt.

Die aus Katharina Brandl (Kunstraum Niederoesterreich), Madeleine Amsler (Performancepreis Schweiz), Kira Kirsch (brut Wien) und Petra Poelzl (Kunstpavillon & Neue Galerie Innsbruck) bestehende Jury begründete ihre Entscheidung mit den Worten, dass Lanner in ihrer künstlerischen Praxis durch ein hohes choreographisches Verständnis, aber auch durch eine ausgesprochene Sensibilität für die Zeigekonventionen der bildenden Kunst überzeuge. Ihr Projekt befasse sich dabei mit grundlegenden Fragen unserer Beziehung zur Welt.

Die Performance und die feierliche H13-Preisverleihung finden am MI, 01.09.2021 im Kunstraum Niederoesterreich statt, mit einem Artist Talk am 04.09.2021.

Von 02.09. bis 11.09.2021 wird die begleitende Ausstellung zu sehen sein.

Buchrezension

Kunstpraxis in der Migrationsgesellschaft – Transkulturelle Handlungsstrategien der Brunnenpassage Wien

Luca Nixdorf

Ivana Pilić und Anne Wiederhold-Daryanavard gewähren in der überarbeiteten und erweiterten Neuauflage ihres Buches Kunstpraxis in der Migrationsgesellschaft – Transkulturelle Handlungsstrategien der Brunnenpassage Wien Einblicke in die Arbeitsweise der Brunnenpassage Wien und argumentieren für Kunst- und Theaterstätten, die sich als Orte transkultureller und partizipativer Kunstproduktion verstehen. Vor dem Hintergrund bestehender intersektionaler Ausschlussmechanismen im Kunst- und Kulturbereich sei die die Brunnenpassage hier ein gutes Beispiel, da sie sich zum Ziel nehme, Kunst für alle zu ermöglichen und damit der Menschenrechtscharta der Vereinten Nationen entspreche, so die Autorinnen:

> «Jeder Mensch hat das Recht, am kulturellen Leben der Gemeinschaft frei teilzunehmen, sich der Künste zu erfreuen […]».

Eine transkulturelle und partizipative Kunstpraxis werde somit vielmehr der Heterogenität der Gesellschaft gerecht.

Generell ist das Buch in vier Hauptkapitel unterteilt: Im Kapitel Thinking in Practice wird eine theoretische Einbettung des Programms und der Methodik der Brunnenpassage vorgenommen und anhand aktueller Literatur begründet.

Im zweiten Kapitel, Transformative Practice, wird anschaulich gemacht, inwiefern diese theoretischen Überlegungen – in Form von diskriminierungskritischem Kuratieren, Transdisziplinarität, Partizipation, Kooperation und weiteren Handlungsstrategien – Einzug in das Konzept und die künstlerische Praxis der Brunnenpassage finden.

Das dritte Kapitel Navigating Change befasst sich mit strategischen Partnerschaften und Kooperationen mit etablierten Institutionen der sogenannten ‚Hochkultur'. Es wird auf Chancen, aber auch auf potentielle Schwierigkeiten in der Umsetzung derartiger Projekte eingegangen. Darüber hinaus werden mit dem Partnership Compass ein praktisches Tool zur laufenden Evaluation von Kooperationen vorgestellt und ausdrückliche Empfehlungen für zukünftige Projekte gegeben.

Promising Practice stellt das letzte sowie umfangreichste Kapitel dar, in dem, anhand der Dokumentation von elf Produktionen, die vorangegangen theoretischen Überlegungen in der Praxis dargestellt und konkrete Handlungsstrategien beispielhaft aufgezeigt werden.

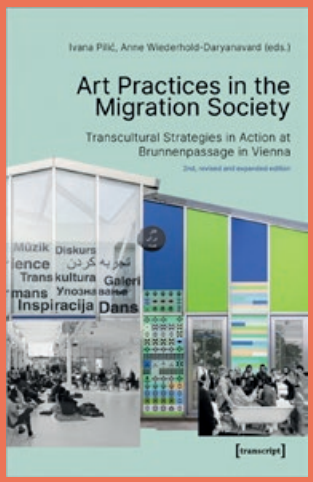
Insgesamt ist der Brückenschlag von der theoretischen Überlegung, über konkrete Handlungsanweisungen, bis zur Dokumentation der praktischen Umsetzung, außerordentlich gut gelungen. Der Aufbau und die Argumentation des Handbuchs sind überzeugend und schlüssig. Darüber hinaus besticht die Publikation mit zahlreichen ansprechenden Fotografien sowie einem insgesamt sehr gelungenen graphischen Layout, das zur inspirierenden Lektüre einlädt.

Ivana Pilic
Anne Wiederhold-Daryanavard

Kunstpraxis in der Migrationsgesellschaft – Transkulturelle Handlungsstrategien am Beispiel der Brunnenpassage Wien

Art Practices in the Migration Society – Transcultural Strategies in Action at Brunnenpassage in Vienna

27. September 2015, 260 Seiten
ISBN: 978-3-8394-3191-7
Preis: 26,99 €



Premieren 6-10/2021

TANZTALK
eine Radiosendung über zeitgenössischen Tanz, in der Menschen aus Tanz, Theater und Performance über ihre Arbeit und ihr Leben erzählen
Als Podcast verfügbar via spotify, google podcasts und im Radioarchiv cba.fro.at.
Nächster Sendungstermin: 4. Juli, Regina Picker, performance brunch
tanzland.at/tanztalk

CRITTER
Doris Uhlich
Several Venues and Dates
impulstanz.com
Programmänderungen vorbehalten (Stand 28. Mai 2021)

08.06.2021 Di.
RHYTHMUS UND RAUSCH
CieLAROQUE / helene weinzierl
Koproduktion CieLAROQUE und SZENE Salzburg
aufgeführt bei der Sommerszene Salzburg
Ort: Skulpturenplatz des Museum der Moderne, Salzburg
szene-salzburg.net/programm

23.06.2021 Mi.
DER WEIBSTEUFEL
von Karl Schönherr
Steudltenn Eigenproduktion
Regie: Klaus Rohrmoser
Ort: Terrasse des Hotel Lamark, Fügenberg
steudltenn.com

26.06.2021 Sa.
CHARIVARI
von Nestroy
Regie: Peter Gruber
Nestroy Spiele Schwechat
Ort: Schloss Rothmühle
nestroy.at

29.06.2021 Di.
long life
editta braun company
Ort: SZENE Salzburg
szene-salzburg.net

28.06.2021 Mo.
DIE EISBÄREN UND DIE ROTEN HACKERINNEN
von Hanspeter Horner 10+
(Film) Produktion im Rahmen des U21, dem Kinder und Jugendtheaterprojekt des Steudltenn. Buch/ Regie: Hanspeter Horner
Regie/ Coach: Hakon Hirzenberger. Ort: Festivalgelände Steudltenn, Zillertal
steudltenn.com

08.07.2021 Do.
EXTRAWURST
österreichische EA von Dietmar Jacobs und Moritz Netenjakob
Theater Sommer Klagenfurt
Regie: Helmuth Fuschl
Ort: Innenhof Stadthaus Klagenfurt
theatersommerklagenfurt.at

09.07.2021 Fr.
MADAME JOURDAIN UND IHRE HÖCHST WUNDERSAME REISE IN DIE GUTE GESELLSCHAFT
Veranstalter*in:
Theater im Hof Enns
Regie: Christian Himmelbauer
Ort: Innenhof im Florianer Freihaus, Mauthausner Straße, Enns
theater-im-hof.at

14.07.2021 Mi.
FRIEDL BISON UND SEINE KINDER
von Hakon Hirzenberger
Koproduktion Steudltenn/ Wald4tler Hoftheater
Regie: Hakon Hirzenberger
Ort: Festivalgelände Steudltenn, Zillertal
steudltenn.com

15.07.2021 Do.
ESPERANZA – HOFFNUNG
Tanztheater von und mit Samira Kirschhofer, Kirschblütenzeit Salzburg
Ort: Gastspiel bei Theater ecce, Theaterzelt im Klosterpark St. Josef
kirschbluetenzeit.com, theater-ecce.com

16.07.2021 Fr.
AUF DER FLUCHT
Eine Grenzerfahrung zwischen Österreich und der Schweiz
9. Montafoner Theaterwanderung 2021
Ort: vor der Kirche Gargellen (Montafon / Vorarlberg)
teatro-caprile.at

17.07.2021
POINTS OF DEPARTURE
Hyphen Ian Kaler (AT/DE)
Ort: WUK
impulstanz.com
Programmänderungen vorbehalten (Stand 28. Mai 2021)

22.07.2021 Do.

der falsche socken zum richtigen schuh oder die zeichen stehen auf sturm / denar in rit se mora skrit
Choreografisches Theater von Zdravko Haderlap, frei nach lyrischen Texten von Maja Haderlap
Eine Produktion der »Lepenska šola« /«Lepener Schule«
in Kooperation mit SPZ / Slowenischer Kulturverband Klagenfurt / Celovec. Ort: Vinklhof-Hof in Leppen / Lepena bei Bad Eisenkappel / Zelezna Kapla
Kartenreservierung: willi.osina@slo.at oder +43(0)650 2807574
haderlap.at

24.07.2021 Sa.

NoExcuse!
Gruppe: Körperverstand. Tanztheater Wien
Ort: Projekttheater Dresden, Louisenstraße, Deutschland
koerperverstand.com

24.07.2021 Sa.

WERKSTATT DER SCHMETTERKLINGE
Veranstalter: FRida & freD, Kindermuseum Graz
Regisseur: Michael Hofkirchner
Gruppe: Theater Asou
Ort: Graz

25.07.2021 So.

JEDERMANN
nach Hugo von Hofmannsthal
Veranstalter*in: Kulturbuehne Jedermann
Regie: Doris Harder
Kostüm: Marion Hackl
Ort: Festung Hohensalzburg
jedermann-salzburg.com

25.07.2021 So.

KOSMOS WIENER TANZMODERNE
Deen (AT), Haager (AT), Illnar (AT), Kartmann (DE), Kraft (AT), Omer (IL/AT), Schaller (AT), Senk (AT)
Ort: MuTh, Wien
impulstanz.com
Programmänderungen vorbehalten (Stand 28. Mai 2021)

27.07.2021 Di.

PIRANHAS IM WASSERBETT
von Peter Limburg
Theater Sommer Klagenfurt
Regie: Heinrich Baumgartner
Ort: Innenhof Stadthaus Klagenfurt
thatersommerklagenfurt.at

29.07.2021 Do.

STANISLAW LEM TURNS 100: PERFORMANCE AND MUSIC MOVE OUTERSPACE
Malika Fankha (AT/CH) / Karol Tyminski (DE/PL) / Klangforum Wien (AT)
Ort: Ehemaliges Gustinus-Ambrosi-Museum, Wien
impulstanz.com
Programmänderungen vorbehalten (Stand 28. Mai 2021)

30.07.2021 Fr.

PETER PAN. EINE ZAUBERHAFTE REISE DURCHS NIMMERLAND
von James Matthew Barry
Stückfassung von Sophie Benedikte Stocker und Lukas Wachernig
Regie: Lukas Wachernig
Ort: Stiftsgarten
St. Lambrecht, Steiermark
wandelbuehne.at

30.07.2021 Fr.

STANISLAW LEM 2021 CONCERT 100 YEARS SCIENCE OF FICTION
Klangforum Wien (AT)
Ort: Ehemaliges Gustinus-Ambrosi-Museum, Wien
impulstanz.com
Programmänderungen vorbehalten
(Stand 28. Mai 2021)

30.07.2021 Fr.

in tripic
Tanzsolo
Veranstalter*in: Andrea K. Schlehwein + NETZWERK AKS. Mit: SeungHwan Lee
mehrmalige Aufführung im Rahmen der KunstNacht Stift Millstatt

04.08.2021 Mi.

figure
Willi Dorner (AT)
Ort: WUK
impulstanz.com
Programmänderungen vorbehalten
(Stand 28. Mai 2021)

04.08.2021 Mi.

HAPPY BIRTHDAY MR. BEUYS!
Plastic Party Vienna
Ort: MQ Libelle
impulstanz.com
Programmänderungen vorbehalten
(Stand 28. Mai 2021)

06.08.2021 Fr.

BRINA - A KINAESTHETIC MONUMENT
Leja Jurišić (SI), Bara Kolenc (SI), Peter Kutin (AT), Patrik Lechner (AT), Mathias Lenz (AT)
Ort: mumok kino
impulstanz.com
Programmänderungen vorbehalten
(Stand 28. Mai 2021)

08.08.2021 So.
THROUGH TOUCHES
Saskia Hölbling / DANS.KIAS (AT)
Ort: WUK
impulstanz.com
Programmänderungen vorbehalten (Stand 28. Mai 2021)

08.08.2021 So.
BOOK LAUNCH: PERFORMING MOURNING, LAMENTS IN CONTEMPORARY ART.
Guy Cools (BE/AT) in conversation with Alain Platel (BE)
Ort: Volkstheater
impulstanz.com
Programmänderungen vorbehalten (Stand 28. Mai 2021)

12.08.2021 Do.
DIE WUNDERÜBUNG
von Daniel Glattauer
Regie: Anna Marboe
Ort: Festivalgelände Steudltenn, Zillertal
steudltenn.com

12.08.2021 Do.
STILL/ STRANGER THAN PARADISE
(live/ on screen)
Liquid Loft
Ort: MuTh, Wien
impulstanz.com
Programmänderungen vorbehalten (Stand 28. Mai 2021)

12.08.2021 Do.
LA CORONA Oper von Christoph Willibald Gluck
Inszenierung, Bühnenbild und Kostüme: Bernd R. Bienert
Ort: Neuer Burgsaal, Perchtoldsdorf
Tickets und Info:
info@perchtoldsdorf.at

13.08.2021 Fr.
SCREENS ARE MY NEW CLOTHES. Extended Album Release Show
Mermaid & Seafruit (AT/PL)
Ort: WUK
impulstanz.com
Programmänderungen vorbehalten (Stand 28. Mai 2021)

25.08.2021 Mi.
EINE ORTSBESTIMMUNG
Konzept & Regie: Elena Carr & Franziska Schindler
Hallenbad Amraser Straße
carrcabinet.com

26.08.2021 Do.
DIE KLEINE HEXE
(Open Air) Veranstalter*in: THEO. TheaterOrt für junges Publikum Perchtoldsdorf
Regisseurin: Birgit Oswald
Ort: THEO. TheaterOrt für junges Publikum Perchtoldsdorf
theaterort.at

27.08.2021 Fr.
light things + dark things
new group production 21
Andrea K. Schlehwein + NETZWERK AKS
Ort: Art Space Stift Millstatt

01.09.2021 Mi.
THEATR IN DER VORSTADT
Veranstalter*in: Theater Forum Schwechat
Regie: Manuela Seidl
Ort: Ehrenbrunngasse 24, Schwechat
forumschwechat.com

01.09.2021 Mi.
GARGELLNER RUCKSACKLESUNG
Ort: Bergbahnen Gargellen, Gargellen HNr. 89A, Gargellen
teatro-caprile.at

02.09.2021 Do.
DIE MUTANTE
von Doris Schumacher
Monolog für eine Darstellerin mit Marion Hackl
theater bodi end sole
Ort: Hallein, Pernerinsel
bodiendsole.at

04.09.2021 Sa.
GARTEN ZU-LASSEN
Sprechperformance mit Texten aus allen Richtungen mit Mareike Tiede und Franziska Trischler Gesamtleitung: Christa Hassfurther
theater bodi end sole
Ort: Hallein, Pernerinsel
bodiendsole.at

11.09.2021 Sa.
ODYSSEE 2021 ein Wiener Stationentheater - mit einem Prolog im öffentlichen Raum - an wechselnden Orten in diversen Bezirken Idee und Regie: Jakub Kavin. Texte: Dante Alighieri, Fjodor Dostojewski, Homer und James Joyce.
Ort: Jeweils um 18.30 Uhr (an wechselnden Orten) und ab 19:30 in der TheaterAche

16.09.2021 Do.
ALLES, WAS ICH HABE
von Bum Bum Pieces (Simon Windisch und Nora Winkler) im Rahmen des NewsOFFStyria-Festivals in Graz
bumbumpieces.at

18.09. - 25.09.2021
PELZVERKEHR
Festival für Tanz und Performance
Pelzverkehr ist ein Festival für zeitgenössischen Tanz und Performance in Klagenfurt/Celovec – für die lokale Bevölkerung, für Durchreisende und für Gäste.
Ort: Klagenfurt
festivalpelzverkehr.at

05.09.2021 So.
ICH BIN ALKOHOLIKER, ICH BIN SÜCHTIG, ICH BIN SCHWUL, ICH BIN EIN GENIE
Ein Truman Capote-Abend mit Eduard Wildner. Dramaturgie: Susanne Höhne. Veranstalter*in: Beseder, Verein f. bildende Kunst. Ort: Cafe Prückel, Subenring, Wien
kip.co.at

10.09.2021 Fr.
KEEP IT SIMPLE Interaktives Musiktheater für 5 Performer
von ERROR THEATER
Komposition: Alexander Chernyshkov
Ort: Echoraum, Sechshauserstrasse, Wien
errortheatre.com

10.09.2021 Fr.
STRIKING ROOTS INTO THE VOID
luftartistische Performance an schwebender Baumwurzel mit live Cello
Veranstalter*in: tensegrity – Verein für Bewegungskünste
Ort: F23, Breitenfurter Straße, Wien
in-tensegrity.com

17.09.2021 Fr.
DA WÄCHST WAS
von Henry Mason 4+
Regie: Henry Mason
Ort: Theater des Kindes, Linz
theater-des-kindes.at

20.09.2021 Mo.
DOOMSDAY
Veranstalter*in: Das Planetenparty Prinzip
Ort: Kristallwerk, Graz
planetenparty.at

23.09.2021 Do.
HIER SIND SIE RICHTIG
Veranstalter*in: Theater Forum Schwechat
Regie: Marius Schiener
Ort: Ehrenbrunngasse 24, Schwechat
forumschwechat.com

28.09.2021 Di.
ENDLICH TOT, ENDLICH KEINE LUFT MEHR
von Werner Schwab
Eine Abschlussproduktion der Schauspielakademie Elfriede Ott
Ort: Theater Rabenhof, Wien
ottstudio.at

30.09.2021 Do.
TSCHIKWEIBER
von Christa Hassfurther und Gerd Hartmann
Ein Stück über die Halleiner Zigarrenfabriksarbeiterinnen
Regie: Christa Hassfurther
theater bodi end sole
Ort: Hallein, Pernerinsel
bodiendsole.at

01.10.2021 Fr.
SURMOI Perfomance: Anne Kugener, Marleen Moharitsch
Dramaturgie: Arne Marnnott
Ort: noch nicht festgelegt

01.10.2021 Fr.
THE ART OF ASKING YOUR BOSS FOR A RAISE
THE ART OF ASKING YOUR BOSS FOR A RAISE

20.05.2021 Do.
DER LIEBE LINKE HAND
Gruppe: LEMOUR - Physical Theatre
Ort: Innenhof Stadttheater Wiener Neustadt
lemour.at

05.10.2021 Di.
FRANKENSTEIN
Veranstalter*in: Mezzanin Theater
Regie: Natascha Grasser
Ort: TaO! – Theater am Ortweinplatz, Graz

07.10.2021 Do.
SCHNAUFEN Eine Koproduktion des Mezzanin Theaters und der TanzCompanyELLA
Regie: Hanni Westphal
Ort: Kristallwerk, Graz

07.10.2021 Do.
DEATH IN VENICE
(Benjamin Britten)
Neue Oper Wien
Ort: Museums Quartier Halle E, Wien
neueoperwien.at

02.10.2021 Sa.
Performance Brunch SPIAGLN Veranstalter*in: Regina Picker
Ort: Wiener Volksliedwerk, Gallitzinstraße, Wien
Infos und Anmeldung:
performancebrunch.at

13.10.2021 Mi.
ZUCKERL, GURKERL, KACKALARM
Musikperformance für junges Publikum ab 6 Jahren
Stückentwicklung: Johanna Jonasch, Regina Picker, Julia Schreitl
Veranstalter*in/Koproduktion: WUK Kinderkultur
Ort: Museumsräume/WUK, Wien
wuk.at, reginapicker.at, juliaschreitl.com

15.10.2021 Fr.
DAS ALPHABET DER TRÄUME
Theater foXXfire!
Regie: Richard Schmetterer
Ort: Dschungel Wien
thaterfoxxfire.at

29.10.2021 Fr.
PROSERPINA
(Wolfgang Rihm)
Neue Oper Wien
Ort: Theater Akzent, Wien
neueoperwien.at

Neue Mitglieder der IG Freie Theater seit 20.3.2021:

Johanna Öhlinger-Rieger, Gin Müller, Ayse Bostanci, Ragna Heiny, Veronica Buchecker, Olivia Plankenauer, Alexandra Pernkopf, Thomas Gassner, Max Brühl, Tanja Maria Troll, Johanna Eigner, Anna Leon, Florian Danklmaier, Daniel Flor, Carmen Maria Pratzner, Ina Maria Jaich, Christopher Domig, Katrin Grumeth, Laura Rieger, Iris Nussbaum, Lisa Heider, Peter Buchecker, Andreas Patton, Ralph Pierre Roman Öllinger, Margarete Meixner, Horst Dinges, Laura Sixt, Dusana Baltic, Mariya Olshanska, Dagmar Tröstler, Camilla Schielin, Brigitte Soucek, Fabian Tobias Huster, Lena Rothstein-Scholl, Daniel Nasr, Tamara Kusic, Dagmar Goller, Bernadette Abendstein, Aleksandra Cwen, Marion Rothhaar, Artjom Astrov, Rosa Degen-Faschinger, Julia Ruthensteiner-Schwarz, Philipp-Oliver Auer, Christoph Filler, Elisabeth Mackner, Laura Steinl, Ursula Fink, Damián Cortés Alberti, Katharina Augendopler, Stephan Dorn, Andrea Flachs, Laura Bezold, Samuel Feldhandler, Katia Bottegal, Jan Machacek, Aurelia Eidenberger, Leon Bernhofer, Martin Mak, Karin Maria Bauer, Milena Michalek, Emese Horti, Paul Schwind, Lucia Müllauer, Georg Hasenzagl, Bianca Bauer, Elisabeth Kanettis, Julia Stiegler, Dagmar Windisch, Nicolas Charaux, Peter Wolf, Caroline Mercedes Hochfelner, Elias Stabentheiner, Liane Baal, Verena Spiesz, Mira König, Stefan Wunder, Sophie Prusa, Nina Fog, Magdalena Stolhofer, Bita Bell, Stefan Schweigert, Christina Marisi Ganthaler, Armin Weber, Krystian Bieniek, Martin Muliar, Ursula Anna Baumgartner, Caroline Pucher, Julia Alexandra Soteris Riederer, Maria Weiss, Felix Rank, Marcus Becker, Anna Sandreuter, Salha Fraidl-Marth, Fabian Klopf, Sara-Lisa Bals, Sascha Becker, Selina Traun, Blanka Daneluk, Renate Aichinger, Peter Lorenz, Eva-Maria Schachenhofer, Diana Vizvary, Barbara Maierl, Angela Ribero-Rottensteiner, Adriana Zangl, Gerhard Flödl, Andrea Költringer, Gabriele Seeleitner-Siffert, Lisa Horvath, Christa Stöffelbauer, Tiina Sööt, Jeric Segui, Mareike Heitmann, Manuela Tymciw, Silvia Both, Marco Otoya, Albert Gitschthaler, Doris Hintsteiner, Roland Dandó, Elisabeth Kofler, Selina Ströbele, Natascha Nepp, Michael Söllinger, Thomas Fabian Eder, Tobias Herzberg, Lidia Luca Palyi, Eldad Ben-Sasson, Juraj Bako, Markus Weitschacher, Jo Demian Proksch, Florinda Fürst, Sarah Petsovits, Lukas Gander, Luca Pümpel, Anni Taskula,

Impressum

gift – zeitschrift für freies theater
ISSN 1992–2973
Redaktionsschluss 24.6.2021

Medieninhaberin
Herausgeberin
Verlegerin

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

Redaktion

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

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
Bildredaktion

Julia Tabor
www.kokostudio.eu

Vorstand

Inge Gappmaier, Veronika Glatzner, Barbara Herold, Daniela Oberrauch,
Hannes Saghy, 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

KURIER

Euro 5,- / 2,50 ermäßigt für Studierende
P.b.b.
Verlagspostamt 1060 Wien
Zul. Nr. 092038334M

IG Freie Theaterarbeit
Gumpendorferstraße 63B
A - 1060 Wien