



Titelbild
Fluid Theatre, Performer\*innen:
Manaho Shimokawa,
Georg Blaschke,
Tomaž Simatović
© Laurent Ziegler

2 Inhalt

3 Editorial

Kolumne Theaterpolitik: Auf dem Prüfstand
 - Zur Zukunft der Förderung Freier Darstellender Künste

Wolfgang Schneider

- 5 EAIPA's general assembly in Prague: A tough fifteen months, but with a silver lining
- 7 Umfrage: kind und kunst (wie) geht das?

Veronika Glatzner

13 Porträt: Georg Blaschke – "Ich wurde nicht hineingeboren"

Angela Heide im Gespräch mit dem Wiener Choreografen und Tänzer

20 Teil 11 der Serie: Kunst bezahlen

Im Gespräch mit Aslı Kışlal über diverCITYLAB

26 Bloody Drops of Melancholy

Yosi Wanunu on Daniel Aschwanden

- 30 Kultursommer Wien 2021 Ein Rückblick
- 34 Das "grüne" Theaterfestival Steudltenn

Nadja Prader

38 Dem ersten Klagenfurt Festival scheint die Sonne

Tina Perisutti

44 PREDICTABLY UNPREDICTABLE

Studierende im Gespräch über das Labor zur Zukunft der Wiener Festwochen

52 Das Kellertheater, die Schachnovelle und Ich

Winona Bach im Gespräch mit Johannes Neubert

56 Analyse: Kulturpolitik des Burgenlandes von 1978 bis 2017

Barbara Stüwe-Eßl

65 The Italian Independent Scene: A Systematic Chaos

Davide D'Antonio

- 71 ACT OUT Tour- und Residency Förderprogramm für freie Theater- und PerformanceKünstler\*innen
- 72 IGFT: Online Intensivtraining Produktionsleiter\*innen: Hard Facts und Soft Skills
- 73 HOOD for artist parents
- 75 Premieren
- 79 Impressum

#### Berührungen

Haben wir die heftigste Zeit der Pandemie hinter uns? Jedenfalls befinden wir uns noch immer im Krisenmodus. In einer Zeit der Veränderung. Auf den Proben, in den Theatern und bei den Veranstaltungen selbst mag dies nur latent zu spüren sein. Derzeit sind die Künstler\*innen und Kulturschaffenden mit den Realisierungen der - wiederholt - verschobenen Produktionen beschäftigt, auch die herausfordernden Publikumszahlen und die große Anzahl an Premieren und Vorstellungen benötigten Zeit, Kraft und Ideen. Und Mut. Und Zuversicht.

Auch wir sind wieder viel in den Theatern unterwegs und freuen uns über alles, vor allem aber auf die persönlichen Begegnungen mit den Menschen. Langsam trauen wir uns auch wieder, uns zu treffen, zu umarmen – und das tut gut. Wir spüren, was wir vermisst haben – die Begegnung, die Berührung. Auch das sich Berühren lassen von den Produktionen. Aber wir sind auch kritischer geworden und sensibler. Wir nehmen viel mehr wahr wie wir uns – als Menschen – in bestimmten Situationen fühlen. Unsere Sinne sind geschärft – wieviel Luft haben wir, wie viel Platz? Wie sicher fühlen wir uns in bestimmten Räumen und wie geht es uns in Gruppen und mit anderen Menschen? Wo sind unsere Grenzen, wie reagieren wir, wenn wir uns nicht geschützt fühlen? Wie reagieren wir auf Inhalte und Stücke? Wir sind empfindlicher geworden, empfindsamer. Darin liegt eine neue Chance, und wir sollten uns diese Empfindsamkeit nicht nehmen lassen, sondern konstruktiv einsetzen und damit weiterarbeiten.

Radikal bloßgelegt wurden durch die Pandemie die Strukturen, unter denen freischaffende Künstler\*innen arbeiten. Und immerhin: Das BMKÖS hat einen europaweit einzigartigen Fairness-Prozess eingeleitet, bei dem sowohl die Bundesländer wie auch die IGs der einzelnen Sparten aktiv eingebunden sind. Bereits jetzt wird von Seiten des Bundes mehr Geld in die freie Szene gegeben; Fairness bedeutet aber ein Konzert an Maßnahmen, die angegangen werden: Faire Beschäftigungsformen und -verträge, Umsetzung von Honoraruntergrenzen bzw. Fair Pay -Levels, eine Vertrauensstelle gegen Machtmissbrauch ist am Start, es stehen Besserstellungen im Theaterarbeitsgesetz an, ein Fairness Codex Austria ist im Entstehen, Förderformate werden ergänzt, erweitert und Förderrichtlinien überarbeitet ... überall sind wir als IGFT mit dabei. Für Euch.

Ulrike Kuner und das Team der IG Freie Theater

#### Kolumne Theaterpolitik

## Auf dem Prüfstand

## Zur Zukunft der Förderung Freier Darstellender Künste



Wolfgang Schneider
Porträt am Schwarzsee

Seit Frühjahr 2020 hat sich die Situation in den Darstellenden Künsten drastisch verändert. Zwei Seiten prägen das Bild: einerseits Stillstand der Bühnenarbeiten bis zum existentiellen Notstand für die Akteur\*innen, andererseits neue (digitale) Formate, künstlerische Recherchen und innovative Konzeptionen unter den veränderten Bedingungen. Maßnahmenpakete von Bund, Ländern und Kommunen sollen das Überleben sichern, künstlerisches Arbeiten unter veränderten Vorzeichen ermöglichen und einen Neustart für die Kultur gewährleisten.

Das sollte jedoch auch die Stunde sein, um über die Potentiale der Theaterlandschaft und ihre Reform nicht nur nachzudenken, sondern diese auch neu zu verhandeln. Der Fonds Darstellende Künste initiierte hierfür ein Forschungsprogramm zur Förderung in den Freien Darstellenden Künsten. Interdisziplinär besetzt untersuchte ein wissenschaftliches Team unterschiedlicher Universitäten Wirkmechanismen und Potentiale kulturpolitischer Instrumentarien. Jede einzelne der zwölf Studien des Programms korrespondiert mit Desideraten im System der Kulturförderung.

#### Von der Premiere zum Prozess

Die Arbeitsweisen der Freien Theater sind geprägt vom Ansatz des Kollaborativen, des Transdisziplinären sowie des Partizipativen und schließlich der Überprüfung von neuartigen Formaten und Praktiken. Ein erstes Ergebnis, "Von

der Premiere zum Prozess", betrifft die Abkehr von der traditionellen Produktionsförderung. Förderungen sollten es ermöglichen, dass Prozesse in Gang kommen, dass Zeit für theatrale Entwicklungen finanziert und künstlerische Zusammenarbeit gepflegt werden kann. Ein starres Festhalten an einer "Projektitis" ist nicht mehr zeitgemäß. Es geht also um mehr Flexibilisierung durch eine Stärkung der Prozessorientierung, möglich gemacht beispielsweise durch Residenz- oder Rechercheprogramme, vor allem durch langjährige Konzeptionsförderungen.

Die zweite Erkenntnis betrifft die Bündnisse des künstlerischen Arbeitens: "Vom Nebeneinander zur Kooperation", könnte man das nennen. Zunehmend sind vielfältigere Formen eines Zusammenwirkens von Akteur\*innen verschiedener Künste und Professionen, zwischen unterschiedlichen Institutionen und Häusern zu beobachten. Dafür ist die Theaterlandschaft aber insgesamt noch nicht durchlässig genug. Es gilt auch, die starre Struktur von Stadt- und Staatstheatern, freien Theatern und auch dem Amateurtheater sowie der Soziokultur offener zu gestalten und weiterhin Wege zu schaffen, Potentiale gemeinsam zu nutzen.

#### Mehr Theater für mehr Menschen

Ein drittes Ergebnis liegt in einer Entwicklung "Von der Distributionsförderung zur Rezeptionsförderung", wo es darum geht, das Publikum zu beteiligen. Unter Einbeziehung von Zuschauer\*innen-Organisationen, aber auch jener Städte mit Theatergastspielen, sollte gezielter darauf hingewirkt werden, noch mehr Theater für mehr Menschen zu ermöglichen. Das Kinder- und Jugendtheater spielt dabei eine besonders wichtige Rolle, etwa bei der Kooperation mit Schulen. Darauf muss sich die Förderung künftig noch stärker konzentrieren.

Ein vierter Befund betrifft das Thema Diversität. Bislang ist Vielfalt zwar im Blick, aber noch kein integraler Bestandteil der Förderstruktur. Abzuzielen ist hier einerseits auf die

:: EAIPA

Diversifizierung des Personals in Häusern und Ensembles, aber es geht auch um die Inklusion ausgegrenzter und unterrepräsentierter Gruppen. Es zeigt sich, dass eine ganzheitliche Perspektive noch fehlt; denn letztendlich geht es um einen nachhaltigen Paradigmenwechsel in der Theaterförderung.

#### Theater entwickeln und planen

Das fünfte Resultat der Forschungen rekurriert auf Strukturen und Möglichkeiten, in Kommunen, Ländern und interdisziplinär überhaupt zu einer Verständigung darüber zu kommen, welche Kulturförderung wem und wie zugutekommen soll. Schon die Enquete-Kommission "Kultur in Deutschland" des Deutschen Bundestags hat 2007 in ihrem Abschlussbericht den Ländern und Kommunen empfohlen, "regionale Theaterentwicklungsplanungen zu erstellen, mittelfristig umzusetzen und langfristig die Förderung auch darauf auszurichten, inwieweit die Theater (...) und Opern auch Kulturvermittlung betreiben, um möglichst breite Schichten der Bevölkerung zu erreichen". Ein Zusammendenken der Partner\*innen und ein Zusammenwirken in der Infrastruktur ist der neue kulturpolitische Auftrag.

Neben den Kommunen und den Ländern wären vor allem jenseits der Metropolen die ländlichen Räume stärker zu berücksichtigen. Ein neues Programm der Theaterförderung muss zukünftig zudem soziale Sicherheit für die frei produzierenden Künstler\*innen garantieren und der nachhaltigen und kreativen Entwicklung der Darstellenden Künste dienen, um schließlich mehr Zeit und Raum dem Theatermachen zu ermöglichen.

Der Link zum Forschungsprogramm des Fonds Darstellende Künste: www.fonds-daku.de/aktivitaeten/forschungsprogramm/

#### 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.

EAIPA's general assembly in Prague:
A tough fifteen months, but with a silver lining

With the reopening of venues and the lifting of travel restrictions for the summer, the European Association of Independent Performing Arts (EAIPA) used this opportunity to travel again and meet up for its general assembly in Prague in June. There was much need for exchange and mutual support as each member of the association has undoubtedly had a tough fifteen months: with all nations being kept in a limbo of lockdowns and restrictions that seemed to be as complex and ever-changing as the virus itself, every interest representative group of the performing arts was swamped with work as they were needed more than ever by their communities. The independent performing arts are still widely regarded as the underdog in the European performing arts landscape and rely on strong advocacy to not be overlooked in the political dialogue in favour of their "big brothers", the state theatre institutions.

The European legal systems are as complicated as they are diverse and it needs time to understand under which conditions and in what framework each national representative group had to navigate. But, despite those differences, every member painted a similar picture: the pandemic and its effects on our daily lives have dealt the independent performing arts a hard blow, but it has also brought some public attention towards the fragility of the



Hybrid Generalversammlung © Pavla Haluzová

EAIPA president Ulrike Kuner, Communication Manager Axel Tangerding and Czech minister of culture Lubomír Zaorálek

structures most independent performing arts communities are built on. As a chronically underfunded, yet continuously growing sector, it is mostly upheld by self-driven, hard-working people who strongly identify with their work and are therefore willing to accept low and infrequent pay. As long as the professionals working in the field had been able to get by financially, the system didn't collapse. But with the closing of venues and cancellation of performances and rehearsals, the vast majority of the independent performing arts community had to face a reality they had tried to ignore for far too long: the way the scene has operated so far doesn't offer much social security to its workers.

Some countries have had worse experiences than others (Hungary, Slovenia, Ukraine...), still there is a silver lining for some EAIPA members: governments recognised the need to act, and new channels of dialogue between representative groups and policymakers have been established. With some promising improvement in communication between the independent sector and politicians, EAIPA's members hope to use this raised awareness to achieve some structural changes and improve the artists' social standing.

The tendency to take a closer look and ask about the working conditions under which artists operate has also become a topic of interest in European politics: EAIPA was invited to join the consortium of the European Theatre Forum, a landmark undertaking where, for the first time ever, representatives of the entire European theatre and performing arts scene as well as key European cultural policymakers came together for high-level, strategic discussions to address major challenges faced by the sector. The European Theatre Forum has laid the foundation for a collective political voice and a continuous dialogue with Barbara Gessler (head of unit of Creative Europe, European Commission) and her offices has been established. EAIPA's president Ulrike

Kuner reported of her efforts in these meetings to direct the focus onto the individual artists and to think of performing arts as an art form created by people - leading away from the thought of theatre as the sole building structure. As a result, a "European Performing Arts Alliance" was established together with like-minded international networks representing different aspects of the European performing arts landscape.

EAIPA kept a busy schedule during those two days in Prague: taking guided tours at performing arts venues, watching performances, supporting the Czech association "Asociace nezávislých divadel ČR, z. s." in their advocacy work by meeting with the Czech minister of culture Lubomír Zaorálek and by joining a panel discussion with Mgr. Milan N Němemeček (PhD., Deputy for managing the live art section), MgA. Hana T řeeštíková (councilor for HMP culture) and the newly elected chairwoman of the Czech association Lenka Havlíková.

But what's next? A new edition of EAIPA's brochure "an Introduction to the Independent Performing Arts in Europe" will be published in September, followed by a study on the "Organizational Structure and Participatory Governance in the Field of Independent Performing Arts in Europe" in 2022 and, hopefully, some EU funding from Creative Europe for projects in the near future – fingers crossed!

Esther Baio



is a team member of IG Freie Theaterarbeit and EAIPA project manager.

## kind und kunst - (wie) geht das?

#### Auswertung der Umfrageergebnisse

Die Initiative HOOD for artist parents, gegründet von Künstlerinnen der freien darstellenden Künste in Wien, hat gemeinsam mit der IGFT eine Umfrage zur Vereinbarkeit von künstlerischem Schaffen und der Gründung einer Familie mit dem Titel: "kind und kunst – (wie) geht das?" ausgearbeitet, die an Mitglieder der IGFT und private Kontakte versendet wurde und von 125 Künstler\*innen beantwortet wurde.

Bei den meisten Fragestellungen hatten die Antwortenden die Möglichkeit, in Anmerkungen ihre individuelle Situation zu schildern. Diese qualitativen Antworten, die über Verteilungen und Häufigkeiten hinausgehen, geben ein reiches Bild an Problemen und Benachteiligungen wieder, mit denen freie darstellende Künstler\*innen-Eltern zu kämpfen haben.

Der Hauptfokus in der Auswertung der Umfrage für das Gift Magazin liegt bei der spezifischen Lebens- und Arbeitssituation der Künstler\*innen (1) nach der Geburt eines Kindes (Wiedereinstieg) und in den Jahren, in denen kleine Kinder betreut werden müssen, (2) der Vereinbarkeit von künstlerischem Beruf und Kindern allgemein (Lebens- und Arbeitsorganisation) und (3) der Selbst- und Fremdwahrnehmung als Eltern im Arbeitskontext von Kunstproduktionen in der (darstellenden) Kunst.

Geschlechtsspezifische Ungleichheiten, wie sie die Umfrage belegt, sind Teil, aber nicht zentrale Aussage der Umfrage. Wo bemerkenswerte geschlechtsspezifische Unterschiede ausgemacht werden können, sind diese angeführt. Die spezifischen Belastungen, welche die Corona-Pandemie für freischaffende Künstler\*innen bedeutet hat, können in diesem ersten Bericht nicht wiedergegeben werden, sollen aber in einer vertiefenden Auswertung Platz haben.

Unter den 125 Befragten finden sich hauptsächlich auftretende Künstler\*innen (75,2 %), gefolgt von Regisseur\*innen/ Choreograph\*innen (38,4%), Tanz-/Theaterpädagog\*innen (22,9 %), Produktionsleiter\*innen (18,8%), aber darüber hinaus auch "im Feld der Kunst tätige Eltern". Die Umfrage wurde zum überwiegenden Anteil von Frauen beantwortet (76,8 %), was einerseits bei dem eindeutigen Geschlechterverhältnis der IG-Mitglieder nicht verwunderlich ist, andererseits aber auf eine geschlechtsspezifische Aufgabenteilung in der Kinderbetreuung verweist.

Den überwiegenden Anteil der Befragten stellt die Altersgruppe der 36- bis 55-Jährigen mit 69,6 % dar, 25,6 % waren unter 36 Jahren. Nur 8,1 % üben eine unselbständige Tätigkeit aus, der Großteil der Befragten ist entweder ausschließlich selbständig (43,1 %) oder übt ein gemischtes Arbeitsverhältnis aus 45 %. Ein Viertel der Befragten ist alleinerziehend.

#### (1) Wiedereinstieg – Einkommensverluste

In Österreich erhalten Elternteile, die sich vorwiegend um die Kinderbetreuungsarbeit nach der Geburt und in den ersten Lebensjahren des Kindes widmen, ein Kinderbetreuungsgeld (KBG), dessen Erhalt jedoch einen begrenzten Zuverdienst bedeutet. In unserer Umfrage haben hauptsächlich Mütter den Großteil des Geldes in Anspruch genommen (und die damit geminderten Arbeitsmöglichkeiten aufgrund der Zuverdienstgrenzen). Wenn überhaupt haben Väter ein Viertel bis die Hälfte dieser intensiven Betreuungsarbeitszeiten übernommen (26,4 % haben 25 % des Kinderbetreuungsgeldes bezogen und 20,8 % haben 50 % des Geldes erhalten). Als Grund nennen 37,1 % der Befragten das höhere Einkommen des\*der Partner\*in. Da hauptsächlich Frauen das KBG in Anspruch genommen haben (siehe oben), ist anzunehmen, dass auch diese Umfrage den Gender-Pay-Gap deutlich macht. Da Frauen weniger verdienen, sind sie es, die das KBG und damit die Betreuungsarbeit übernehmen und weniger Zuverdienst in Kauf nehmen. Anzunehmen ist, dass der Wiedereinstieg Frauen, die nach der Geburt weniger oder gar nicht gearbeitet haben, vor große Herausforderungen stellt. Während die Zeitspanne ohne Arbeit nach der Geburt des Kindes für Väter sehr gering ist (ein einziger Mann gibt 3 Monate an, der Rest zwischen "sofort" und "wenige Wochen"), liegt der Zeitpunkt des Wiedereinstiegs bei Frauen teilweise bei einigen Tagen, ein großer Anteil nach 3 Monaten, einige jedoch erst nach 1-2 Jahren. Jene Frauen, die relativ rasch nach Geburt des\*der Kinder wieder eingestiegen sind, geben sehr häufig eine reduzierte Stundenanzahl an. Mit Einkommensverlusten hatten nach der Geburt 37,9 % der Befragten zu kämpfen. 66,3 % der Frauen spricht von Einkommensverlusten (eher schon/ia). bei den Männern sind es 53.6 %.

Die Zahl der künstlerischen Arbeiten reduzierte sich nach der Geburt deutlich bei denjenigen, die durchschnittlich mehr als fünf Jobs/Produktionen im Jahr vor der Geburt angaben (von 41,3% auf 15,4%). Von 41, 3 % auf 15,4 %. Aber auch bei denjenigen, die durchschnittlich in zwei bis drei Jobs/Produktionen pro Jahr engagiert waren, sank die Zahl der künstlerischen Arbeiten nach dem Wiedereinstieg (von 43% auf 39,8%). Wir können also von einer deutlichen Reduktion der Anzahl künstlerischer Jobs/Produktionen pro Jahr nach der Geburt eines Kindes sprechen. Mehr als die Hälfte der Befragten glauben oder sind sich sicher, dass sich die Anfragen für Jobs/Produktionen aufgrund der Elternschaft reduziert hat. Die überwiegende Mehrheit (82,9%) musste auf Jobs/Produktionen verzichten, weil sie Eltern geworden waren.

Gründe dafür, ein Angebot nicht angenommen zu haben, waren u. a.: Engagement im Ausland, zu schlechte Bezahlung, zeitintensive Proben, örtliche Gebundenheit, Kinderbetreuung zu teuer, während einige aber auch angaben, Zeit mit dem/den Kind/ern verbringen zu wollen und sie nicht im Jahr nach der Geburt in Betreuung geben zu wollen.

Was sind Herausforderungen bzw. Probleme in Bezug auf die Organisation der Kinderbetreuung?

/ What are the challenges or issues related to the organization of childcare?

Mehrfachauswahl, geantwortet 120x, unbeantwortet 5x

Antwort	Antworten	Verhältnis
• zu kurze Öffnungszeiten der Kinderbetreuung im Kindergarten oder in der Schule / short opening hours of childcare in kindergarten or school	20	16,7 %
Arbeitszeiten auch abends und am Wochenende / working hours also in the evening and on weekends	92	76,7 %
• unvorhergesehene, spontane Arbeitszeiten (keine Wochenpläne, Probe nach Ansage, spontane Zusatzproben etc.)/ unpredictable, spontaneous working hours (no weekly schedules, rehearsal by announcement, spontaneous additional rehearsals, etc.)	85	70,8 %
Kosten für zusätzliche Kinderbetreuung sind nicht leistbar / costs for additional childcare are not affordable	44	36,7 %
• familiäre Organisationen bei Gastengagements, Residenzen, Auslandsaufenthalten etc. / family organizations for guest engagements, residencies, stays abroad etc.	78	65 %
• andere / other	11	9,2 %
92 (76,7%)		
85 (70,8%)		
44 (36,7%)		
78 (65%)		
- 11 (9,2%)	85% 90%	95% 100%

#### (2) Lebens- und Arbeitsorganisation

Als größte Herausforderungen in Bezug auf die Organisation der Kinderbetreuung benennen die Befragten die für die darstellende Kunst spezifischen Arbeitszeiten außerhalb der Öffnungszeiten der Betreuungseinrichtungen. also Arbeitszeiten abends und am Wochenende oder unvorhergesehene Arbeitszeiten. Diese Schwierigkeiten der Alltagsbewältigung spiegeln sich auch in den Wünschen an die Arbeitgeber\*innen bzw. Institutionen wider: Die Bedeutsamkeit von Arbeitszeiten, die mit Kinderbetreuung vereinbar sind, werden von 68,4 % angegeben, gefolgt von einem gewünschten Verständnis für Sonderstellung (Pflegekarenz, Stillpausen etc.) von 60,7% und besserer Planbarkeit (frühzeitige Probenpläne) von 64,1% der Befragten. Ohne zusätzliche personelle – meist familiäre – Unterstützung scheint die Organisation der künstlerischen Betätigung mit Kindern schwer zu meistern. Organisation der künstlerischen Betätigung mit Kindern schwer zu meistern, so gaben 62,3% der Eltern Verwandte, hauptsächlich Großeltern, als zusätzliche Kinderbetreuer\*innen an.

Um Auslandsresidenzen und Gastspiele trotz Familienleben wahrnehmen zu können, wäre die Möglichkeit, die Familie mitnehmen zu können, und eine höhere Entlohnung für Zusatzkosten von vorrangiger Bedeutung für die Befragten, für 58,2 % ist es aber auch eine emotionale Unterstützung, die gewünscht wird ("gehört und gesehen und emotional unterstützt zu werden").

#### (3) Selbst- und Fremdwahrnehmung

Die Zufriedenheit mit der derzeitigen Work-Life-Balance ist gering und liegt bei 15 %. Wenig überraschend wünschen sich 68,3 % der Eltern mehr Zeit für sich, zwei Drittel (65 %) würden gerne mehr Möglichkeiten haben beruflich unterwegs zu sein (Networking/Theaterbesuche), 40,8 % würden gerne mehr arbeiten.

Hier ist die Differenz zwischen Männern und Frauen hervorzuheben: während nur 9,7 % der Frauen die Situation so wie sie ist als zufriedenstellend empfinden, sind es 34,6 % der Männer. Allerdings sind es mehr Männer, die gerne noch mehr arbeiten würden – 53,8 % versus 36,6 % der Frauen.

In den Anmerkungen zum Thema Work-Life-Balance der Mütter gibt es viele, die eine Gespaltenheit zwischen den beiden Wünschen – mehr Zeit für die Kinder und gleichzeitig mehr Zeit für ihre künstlerische Tätigkeit zu haben – formulieren. Sie verbringen gerne Zeit mit ihnen, würden sie gerne weniger betreuen lassen müssen und haben gleichzeitig den Wunsch mehr zu arbeiten. "Ich würde gern mehr arbeiten, weil ich meine Arbeit liebe. Ich würde gern weniger arbeiten, weil ich mein Kind liebe. Ich wär gern mehr unterwegs für meinen Beruf, es ist aber nicht überall möglich, mein Kind mitzunehmen."

Diese Gespaltenheit zeigt sich auch in der Selbstwahrnehmung. 32,5 % haben ein schlechtes Gewissen ihren Kindern gegenüber, weil sie zu viel arbeiten, und mehr als die Hälfte der Befragten (52,1 %) gab an sich überfordert zu fühlen, Karriere und Familie unter einen Hut zu bringen. Dass Eltern Schuldgefühle und Überforderung mit der mit der Kind- und Kunst-Situation angeben, lässt möglicherweise auf mangelnde Rücksichtnahme innerhalb des spezifisch künstlerischen Feldes schließen.

#### Hast du Diskriminierung aufgrund oder während deiner Schwangerschaft/Mutterschaft/Vaterschaft im Arbeitsumfeld erfahren? / Did you experience discrimination based on or during your pregnancy/maternity/paternity in the work environment?

Mehrfachauswahl, geantwortet 120x, unbeantwortet 5x

Antwort	Antworten	Verhältnis
nein/no	52	43,3 %
ja, und zwar / yes, namely:	8	6,7 %
zugesicherte Engagements wurden abgesagt / promised bookings were canceled	19	15,8 %
langjährige Arbeitsbeziehungen wurden "plötzlich" beendet / longstanding working relationships were 'suddenly" terminated	14	11,7 %
diskriminierende, herablassende oder unreflektierte Kommentare / discriminatory, condescending or unreflective comments	26	21,7 %
<ul> <li>diskriminierende Bewerbungsmodalitäten oder Nachfragen, wenn im Lebenslauf aufgrund der Babypause nicht durchgehend Projekte aufscheinen / discriminatory application modalities or inquiries if projects do not consistently show up on the resume due to the baby break</li> </ul>	9	7,5 %
mangelnde Rücksichtnahme innerhalb der Kunst- und Kulturszene für die Vereinbarkeit von Künstlertum und Elternschaft / lack of consideration within the art and culture scene for the compatibility of being an artist and being a parent	51	42,5 %
● fehlende Unterstützung von*m dem*der Arbeitgeber*in / lack of support from the employer	15	12,5 %
Die Wahrnehmung meiner künstlerischen Arbeit und Person hat sich geändert, ich werde vermehrt als Mutter oder Vater wahrgenommen und weniger als Künstler*in / The perception of my artistic work and person has changed, I am increasingly perceived as mother or father and less as artist	39	32,5 %
andere Erfahrungen / other experiences:	7	5,8 %
52 (43,3%)  8 (6,7%)  19 (15,8%)  14 (11,7%)  26 (21,7%)  9 (7,5%)  51 (42,5%)  15 (12,5%)  39 (32,5%)  7 (5,8%)		

#### (3a) Diskriminierung

Entgegen unserer Umfrage vorangegangenen qualitativen Gesprächen mit Künstler\*innen gaben nur 6,7 % an, Diskriminierungserfahrungen aufgrund von Schwangerschaft oder Elternschaft im Arbeitsumfeld erfahren zu haben. Hier wird die mangelnde Rücksichtnahme innerhalb der Kunstund Kulturszene für die Vereinbarkeit von künstlerischem Beruf und Elternschaft als hauptsächliche Benachteiligung (42,5%) angegeben. Geschlechtsspezifisch interessanter Aspekt: Von denjenigen, die angaben, Diskriminierungserfahrungen gemacht zu haben, gab ein größerer Anteil der Frauen an, seit der Familiengründung stärker als Elternteil denn als Künstler\*in wahrgenommen zu werden (36,6 % Frauen versus 17,9 % Männer).

#### Resümee und Ausblick

Die Umfrage macht deutlich, mit welchen Benachteiligungen Eltern, vornehmlich Mütter, die als (darstellende) Künstler\*innen tätig sind, zu kämpfen haben. Es handelt sich dabei weniger um eine offen ausgetragene als um eine strukturelle Diskriminierung. Von institutioneller Seite

haben nur wenige Künstler\*innen Erfahrungen gemacht, die sie zu dem Schluss kommen ließen, als Elternteil aufgrund Ihrer neuen Rolle benachteiligt zu sein. (auch wenn sich dieses Bild in unseren qualitativen Vorgesprächen ganz deutlich gezeigt hat). Als größte Herausforderung sehen Künstler\*innen die Vereinbarkeit von Arbeit- und Familie unter den Vorzeichen der für das freie künstlerische Feld (besonders der darstellenden Kunst) spezifischen Arbeitsorganisation (Zeiten, Orte, Finanzierung von Zusatzkosten).

Die Arbeitsorganisation von künstlerischen Produktionen in der freien darstellenden Kunst erfordert ein hohes Maß an Flexibilität, Mobilität und Arbeitszeiten außerhalb der Norm und damit außerhalb von Kinderbetreuungseinrichtungszeiten. Zusätzliche Kosten werden bei einer Beschäftigung einer Künstler\*in mit Kindern nicht berücksichtigt – und das in einem künstlerischen Feld, wo die Tendenz, selbstausbeuterisch oder unterbezahlt zu arbeiten, eher zur Norm als zur Ausnahme gehört.

Förderinitiativen, die Künstler\*innen finanziell unterstützen, die rund um die Geburt oder mit ein oder mehreren Kleinkindern einen Schritt zurücktreten müssen oder

Was würdest du dir von Institutionen und Arbeitgeber\*innen wünschen?

/ What would you want or need from institutions and employers?

Mehrfachauswahl, geantwortet 117x, unbeantwortet 8x

Antwort	Antworten	Verhältnis
<ul> <li>Zuspruch und Unterstützung bei Wiedereinstieg ins Berufsleben / encouragement and support for re-entry into working life</li> </ul>	67	57,3 %
frühzeitige Proben- und Arbeitspläne / advance rehearsal and work schedules.	71	60,7 %
Arbeitszeiten, die mit Kinderbetreuung vereinbar sind / working hours that are compatible with childcare	80	68,4 %
Ermöglichung von Stillpausen während der Proben / enabling breastfeeding breaks during rehearsals	41	35,0 %
• Verständnis für Pflegekarenz (bei Krankheit des Kindes etc.) / understanding of caregiver leave (in case of child's illness, etc.)	75	64,1 %
andere / other	12	10,3 %
- 67 (57,3%)		
71 (60,7%) 80 (68,4%)		
41 (35,0%)		
75 (4.120)		
75 (64,1%)		

wollen, fehlen ebenso wie eine Wiedereinstiegsoffensive für Künstler\*innen, die aufgrund von Benachteiligungen (Alleinerzieherin, Geringverdienerin), oder weil sie Kinderbetreuungsarbeit leisten, Schwierigkeiten haben, in der Szene als Künstler\*in präsent zu bleiben. Sie haben weniger Gelegenheit Networking zu betreiben und können Produktionen mit Abendverpflichtungen nur unter großem personellen und/oder finanziellem Aufwand annehmen.

Die Gründe, warum die künstlerische Arbeit nach der Geburt eines Kindes für Künstler\*innen weniger wurde, sind zahlreich und weisen auch hier einerseits auf mangelnde Kompatibilität von Arbeitszeiten und -orten mit Betreuungseinrichtungen und geringe Bezahlung hin. In persönlichen Kommentaren drückten die Befragten aber auch ihren Wunsch aus, die Kinderbetreuung im ersten Jahr selbst zu übernehmen. In einer freien Kunstszene sollte die Entscheidung, trotz Kindern zu arbeiten oder nicht bzw. weniger arbeiten zu wollen, nicht zu Marginalisierung führen. Arbeitszeitorganisation, faire Entlohnung und örtliche Gebundenheit sollte von Arbeitgeber\*innen/Institutionen bei der Vereinbarung eines Engagements mit kinderbetreuenden Eltern berücksichtigt werden.

Besonders oft werden Auslandsresidenzen und -produktionen erwähnt, für die sich die Befragten nicht beworben haben, weil dies mit dem Familienleben nicht vereinbar wäre. Eine familienfreundliche Unterstützung für Residenzen und Gastengagements zu etablieren, um künstlerisches Schaffen im Ausland mit Kindern zu ermöglichen, ist ein Vorhaben, das z.B. die Berliner Initiative Tanz und Elternschaft vorantreibt. Im Austausch mit Kurator\*innen von Residenzen soll eine Wahrnehmung für die Hemmnisse geschaffen werden, mit denen Tänzer\*innen mit Familien konfrontiert sind, die Auslandsresidenzen annehmen möchten. Den Bedarf an einer erhöhten Wahrnehmung von Dienstgeber\*innen bzw. Institutionen für die speziellen Anforderungen und Bedürfnisse von artist parents belegt auch unsere Umfrage. Neben zusätzlichen Geldern, die Künstler\*innen für das Fortsetzen ihrer internationalen Karriere (Residenzen, Gastspiele etc.) benötigen, geben fast 60 % an, sie wünschten sich, "gehört, gesehen und emotional unterstützt zu werden". Befragte beschreiben u. a. den Wunsch, als vollständige Künstler\*in wahrgenommen zu werden und nicht als "Mutter, die auch Künstlerin ist", oder sie beschreiben eine Tabuisierung des Themas.

Andere haben die Konsequenz gezogen und ihre Arbeit soweit reorganisiert, dass sie mit dem Familienleben vereinbar ist: "I have developed my work so that it fits my family life, which mainly entails working alone".

Fazit der Umfrage: Die Herausforderungen für Eltern hauptsächlich Mütter - die vor der Vereinbarkeit von freiem künstlerischen Schaffen in der darstellenden Kunst und Familienleben stehen, sind weniger individueller als struktureller Natur. Die Umfrage zeichnet ein Bild, in dem sich die Eltern an den strukturellen Problemen von Arbeitszeiten und -orten und mangelnder finanzieller Unterstützung für Kinderbetreuung außerhalb der "klassischen Betreuungszeiten" abarbeiten und ihr Leben nach diesen Herausforderungen reorganisieren. Sie reagieren damit auf benachteiligende Strukturen und sind als Individuen institutionellen, geschlechtsspezifischen, gesellschaftlichen Benachteiligungen ausgesetzt. Aktiv können nur Kollektive und Initiativen wie HOOD for artist parents o. ä. anhand von validen Daten bei politischen Entscheidungsträger\*innen eine Bewusstseinsänderung für die spezifischen Anforderungen der freien (darstellenden) Kunst entwickeln, die zur Veränderung von diskriminierenden Strukturen führen.

Gemeinsam mit der IGFT ist die Umfrage für HOOD for artist parents ein erster Schritt, Herausforderungen und Benachteiligungen zusammenzufassen und politischen Handlungsbedarf empirisch zu untermauern, um die Wahrnehmungsbildung in Sachen Eltern-Künstler\*innen an Institutionen, Theaterhäusern und Fördergeber\*innen zu stärken. Wir werden viele Anmerkungen, Erfahrungen und Wünsche der an der Umfrage beteiligten Künstler\*innen sortieren und einarbeiten, um Lösungsansätze und Verbesserungsvorschläge zu erarbeiten.

Veronika Glatzner

Gründerin der Vereins TEMPORA - Verein für vorübergehende Kunst, Regisseur\*in und Schauspieler\*in, zweifache Mutter und Vorstandsmitglied der IG Freie Theaterarbeit.

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

Mehr zu HOOD for artist parents ist unter der Rubrik Prospekt in dieser gift-Ausgabe zu finden.



## "Ich wurde nicht hineingeboren"

Ein Gespräch mit dem Wiener Choreografen und Tänzer Georg Blaschke

#### Kein Tanzboden

Favoriten in den 1980er-Jahren war kein leichter Boden für jemanden, dessen Leben einmal in den (zeitgenössischen) Tanz führen sollte. Favoriten, das waren in der Kinder- und Jugendzeit von Georg Blaschke Sport und Fußball. "Mit Tanzen hatte ich in meiner Jugend überhaupt nichts am Hut", erinnert sich der Choreograf und Tänzer heute. Und daran, dass seine Mutter später immer wieder davon erzählen sollte, dass er schon als kleiner Bub nach einem Schiunfall mit bis oben durchgegipstem Bein versuchte, in ständiger Bewegung zu bleiben. Kriechend, rollend, robbend.



Dass der Gedanke an eine Tanzausbildung nie im Raum stand, war keine Frage des Verbietens "aus Mutwillen. Es war kein Teil des Weltbildes", erzählt Georg Blaschke. Nach dem Fußball kam erst der Tanz: Partys und Paartanzen. Schulpartys, Kellerpartys. Clubs, Diskos, Pogo, Ska und "Atrium" ... und Turniertanzen: Vizelandesmeister, "Klasse D in lateinamerikanischen Tänzen". Diametraler auseinanderklaffend geht es in der Rückschau nicht. Aber so war es.

Blaschke bezeichnet das Tanzen in den Clubs in der Rückschau als erste Erfahrung eines "kathartischen" Ausdrucks. Und das Turniertanzen eine erste, sehr intensive Begegnung mit dem (damals wie heute fast täglichen) Trainieren. Ein Tanz- oder Choreografie-Studium aber, vielleicht sogar ein internationales, das war für ihn damals nicht denkbar. Dann eben: Mathematik auf Lehramt.

#### Wege hinaus

Während des Studiums bleibt Georg Blaschke dem Trainieren treu. Er entdeckt das USI und belegt dort eine Reihe von Kursen, darunter auch Pantomime – eine "sehr körperbetonte, sehr schauspielerische, improvisationsnahe Annäherung" an das, was er später machen wird, erste "Inszenierungen" ... nein. Die gab es schon vorher. Während der Sportwochen, Schikurse und als Semesterabschlussperformances. Also doch: Möglichkeitsformen. Zumindest in der Rückschau. Die Kurse in Pantomime waren aber der erste bewusste Weg "hinaus", eine erste intellektuelle Entscheidung, etwas zu machen, das im direkten Umfeld nicht gemacht wurde.

Über das USI lernt Georg Blaschke dann auch das Neubauer Studio von Margit Manhardt kennen. Dort hat, meint er heute, seine "eigentliche Laufbahn" begonnen. Wieder tägliche Trainingseinheiten, künstlerische und menschliche Begegnungen, die prägend sein werden, erstes Arbeiten mit Material/en, die auch schon über den (eigenen) Körper hinausgehen. Und bald schon auch: die "sehr körperlichen Begegnungen" mit dem Kursprogramm von ImPulsTanz. Tagsüber Mathematikstudium, abends und während der Semesterferien trainieren. Warum er nie an ein Vollstudium in Tanz oder Choreografie gedacht hat? "Heute ist das Besuchen renommierter Ausbildungsstätten viel präsenter, Mitte der 1980er-Jahre war das nicht so. Ich habe auf der einen Seite mein Mathematikstudium absolviert, auf der anderen Seite täglich stundenlang trainiert."

Dennoch entscheidet sich Georg Blaschke bald darauf für ein "Auslandsjahr" und geht dank eines Stipendiums nach Paris. Wieder ist es keine Schule, sondern das tägliche Training in unterschiedlichen Studios, für das er sich entscheidet. Die französischen Erfahrungen sind erneut wichtig und begleiten seine Arbeit und sein Privatleben noch lange. Dass sein beruflicher Weg ein vorwiegend

künstlerischer werden würde, wird Georg Blaschke dann aber erst in "der Zeit meiner Diplomarbeit" bewusst. Er schließt dennoch sein Studium ab - und absolviert zeitgleich seine erste "und einzige" Audition bei Editta Braun, die kurz zuvor ihre eigene Kompanie gegründet hatte. Das Stück heißt Materialien für Tanz & Musik und ist laut Werkliste von Editta Braun die zweite Produktion der Gruppe, die 1989–1990 in Salzburg entsteht und danach mehrere Jahre lang international tourt. Salzburg, Stuttgart, Budapest, Paris, Luxemburg, Wien. Georg Blaschke bleibt in den folgenden zwei Jahren Teil des Ensembles und ist 1992–1993 in but kind old sun will know ... und zuletzt 1993-1994 in La Vie, c'est contagieux zu sehen, eine Co-Choreografie von Braun mit Jean Babilée, dem großen französischen "enfant terrible" des internationalen Tanzes nach 1945, der auch für Georg Blaschke prägend wird: In den kommenden Monaten arbeitet er in Österreich und Frankreich und ist bei zwei Produktionen Teil der französischen Compagnie Jean-Yves Ginoux.

#### **Zwei Welten**

Mit Ende 20 hat Georg Blaschke "so etwas wie eine erste Krise". Die Arbeit als Tänzer ist zwar intensiv und die Begegnungen sind durchwegs positiv, doch da ist sie noch, die andere Welt: das Lehrer (Da-)Sein. Georg Blaschke steigt mit 29 Jahren aus der editta braun company aus und beginnt zu unterrichten. Da er es versäumt hat, das Probejahr zu machen, ist die erste Schule, an der er arbeiten kann, gleich ein früher "Schulversuch" in Atzgersdorf. "Es war eine ,Brennpunktschule', wie man heute sagen würde, und ich musste mich vom ersten Tag an ein Jahr lang mit jugendlichen Halb-Kriminellen auseinandersetzen, was ich nur schwer ausgehalten habe." Er hält durch, vor allem, weil es hier die Möglichkeit gibt, projektorientiert zu arbeiten und "mit den Kids auch mal in die Disko zu gehen". Nach einem Jahr wechselt er aber dann doch an eine innerstädtische AHS, wo er das Probejahr absolviert: Mathematik, PPP, daneben "Kreativ- und Tanzunterricht". Danach folgen Angebote einer Reihe von Schulen. "Doch zu diesem Zeitpunkt war mir schon wieder klar, dass mein Weg beim künstlerischen Tanz lag."

Es ist der Zeitpunkt, an dem Georg Blaschke beginnt, eigene Projekte zu entwickeln. Er arbeitet in den kommenden Monaten vor allem in Italien in Kollaborationen mit Dark Camera und Daria Deflorian und beschäftigt sich intensiv mit Pier Paolo Pasolini (*Kleine Aktionsgedichte I–III, Pasolini al Mandrione*, 1994–1996), macht vor allem, was er heute als "Körpertheater" bezeichnet, entwickelt mehrsprachige Stücke, die er in Wien – "damals noch ohne öffentliche Förderungen" – am dietheater Künstlerhaus, am klagenfurter ensemble und in Italien an Originalschauplätzen realisiert.

Er gründet sein erstes (und letztes) eigenes, international zusammengesetztes Ensemble und nennt es, weiterhin stark mit Pasolini befasst und angelehnt an dessen postum erschiene "Romane über die Freundschaft" (Amado mio, preceduto da Atti impuri, 1982) Atti Impuri. Beschäftigt sich mit Kafka (Die Verwandlung. Getanzt, 1998), Pessoa (Schlafen ohne Ort, 1996–1997), Christa Wolf (SiriusSteps, 2003, Mycenae: A Dance Poem, 2004-2005) und Grotowski. Entwickelt, wie er es, wieder in der Rückschau, formuliert, "stark tanztheatralische bis hin zu sehr grotesken und von Körperritualen" beeinflusste Arbeiten – "man könnte die Arbeiten von damals auch grob als "ritualisiertes Körpertheater' umschreiben" –, begleitet von neuen wichtigen Impulsen wie einer Reihe von Butoh-Workshops bei ImPulsTanz¹, die sein Körperwissen wesentlich erweitern.

Parallel dazu stößt Georg Blaschke auf Roderich Madl und dessen 1991 gegründete Co. PILOTTANZT – und entdeckt wieder eine neue Facette künstlerischer Auseinandersetzung, "abstrakteren, stark von der gemeinsamen choreografischen Recherche geprägten Tanz, der sich wesentlich von den bisherigen Arbeiten unterschied und mich fasziniert hat. Ich habe von Roderich 'zeitgenössisch tanzen' gelernt. Damals war ich mutig genug, mit dem Schulbetrieb aufzuhören und fest bei PILOTTANZT einzusteigen." Es folgen intensive Ensemble-Jahre, "in denen wir im Kollektiv und sehr individuell unsere Projekte entwickelt haben".

Erst 2001 steigt Georg Blaschke ganz aus dem Ensemble aus, um von nun an nur noch eigene Projekte zu verfolgen.

#### "Diese Begriffe gibt es für mich nicht"

"Immer Gruppe. Ich wollte immer Gruppe!", erinnert sich Georg Blaschke. Lange Zeit. Das hatte ihn für drei Jahre zur editta braun company geführt, zur Compagnie Jean-Yves Ginoux nach Frankreich und für sieben Jahre zu PI-LOTTANZT. Das hatte ihn seine eigene Companie gründen

körper.bauen.stellen © Rudi Kern

lassen, zu der Irene Coticchio, Giordana Pascucci, Lucia Riccelli, Christophe Dumalin und Sascha Krausneker, Heide Kinzelhofer und Max Steiner gehörten. "Auch, wenn ich von Beginn an in den Kompanien, in denen ich gearbeitet habe, Solos getanzt habe, war klar, dass ich nach unterschiedlichen "Familienkonstellationen" gesucht habe, um mich mit den Zusammenhängen zwischen den Menschen zu beschäftigen. Es war auch sicher Angst mit dabei, ganz bewusst allein zu arbeiten und Solos zu entwickeln." Dass es ihn gerade dorthin führen würde, trotz Angst, trotz Scheu, wird erst in den folgenden Jahren klar. Heute meint er: "Dance Community" oder "Szene" – diese Begriffe gibt es für mich nicht."

2008 löst Georg Blaschke seinen ersten Kulturverein auf und gründet im Jahr darauf mit M. A. P. Vienna einen neuen, der nicht mehr auf Ensemble-Arbeit basiert, sondern bis heute als organisatorisches Fundament für die Entwicklung unterschiedlicher Projekte in stets "eher losen Formationen" dient, auch wenn sich manche Kolleg\*innen und künstlerische Partner\*innen immer wieder in den Besetzungslisten finden. Es ist ein anderer Zugang, entscheidungsfreier; vielleicht auch angstfreier. Von nun an arbeitet Georg Blaschke immer wieder als Solist: Er beginnt sich mit unterschiedlichen Release-Techniken, so genannten "somatischen Methoden" und, eng damit einhergehend, der Feldenkrais-Methode zu beschäftigen. Produktionen, Gastchoreografien und Rekonstruktionen, die damit besonders in Zusammenhang stehen, sind in diesen Jahren u. a. körper. bauen. stellen. (2007), Jetzt bist Du dran (2008), In case of loss (2010) und Your dancer mit Liz King (2010). Er unterrichtet von nun an auch vermehrt österreichweit wie international und entwickelt dabei mit dem Feldenkrais-Trainer und Mitbegründer des Wiener Feldenkrais Institutes Sascha Krausneker Unterrichtsformate im Team-Teaching, die u. a. in mehreren Arbeiten für die MUK – Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien münden.

Die Verbindung, in der Lehre etwas zu vermitteln und zugleich als Künstler in die Recherche über den eigenen Körper zu gehen, "hat mich vielleicht zurückgebracht zu jener "Purheit', mich als Künstler mit der eigenen Existenz zu beschäftigen." Und: "Ich war immer leidenschaftlicher Performer".

Die Grenze zwischen dem eigenen Tun und so etwas, wie Anweisungen (an)nehmen und geben, ist für ihn schwer zu ziehen. "Ich hatte und habe diese Grenze nicht, ob ich Company-Chef, Choreograf, Performer bin oder unterrichte. Jede dieser Positionen oder Tätigkeitsbereiche schließt die anderen mit ein anstatt aus."

#### "Vielleicht bin ich auch ein verhinderter Bildhauer"

Bis heute hält Georg Blaschke an der Auseinandersetzung mit dem (eigenen) Körper fest – im Raum, "mit dem Körper. wie er unter dem Einfluss der Schwerkraft bricht, wie er sich wieder aufrichtet", mit anderen Körpern und Architektur/ en, die von einer "Dezentralisierung von Raum und Körperpräsenz über deren Ränder und Grenzen hinaus" erzählen. "Was macht Bewegungen, Gestik aus im Raum, und wie greift man auf den aktuellen Körper zurück?", sind Fragen, denen er sich in der letzten Dekade des immer wieder auf sich selbst zurückgeworfenen Arbeitens befasst. Er nennt diesen Zugang einen "somatischen" und definiert ihn als eine Folge von "Recherchen, die auf Methoden und Wahrnehmungen beruhen, die auch die innere Körperlichkeit betreffen, das Skelett, die Beweglichkeit, die Anpassungen an die Schwerkraft". Die damit einhergehende Entwicklung einer eigenen "Körpersprache", auch in der Arbeit mit anderen Performer\*innen, definiert er hingegen nicht als etwas "Neues": "Die Entwicklung einer spezifischen Art von Körpersprache steht nicht im Vordergrund, ich befasse mich vielmehr bei unterschiedlichen thematischen Vorgaben immer mit ähnlichen Fragen körperlicher Zugänge."

Was sich hingegen verändert, sind die Kontexte "wie etwa in der Zusammenarbeit mit Jan Machacek. Denn hier treffen andere mediale Welten aufeinander", die Georg Blaschke wiederum auf für ihn essenzielle Kernfragen über die Darstellung – und Darstellbarkeit – "des Körpers in Bewegung, dessen Fragmentierungen und auf Möglichkeiten der Abbildung" zurückführen, wie er seinen aktuellen künstlerischen Forschungsansatz definiert.

#### Der Körper als archäologisches Fundstück

In der Rückschau hat sich seine Arbeitsweise immer wieder stark verändert – und immer wieder ausgehend von Impulsen, die "außerhalb" (des eigenen Körpers) liegen – neben anderen Künstler\*innen waren das früh schon Musik, bald auch Literatur und von je her der starke Einfluss der bildenden Kunst, der in seinen Arbeiten jedoch erst in den letzten Jahren immer deutlicher wird. Georg Blaschke formuliert auch hier den starken Widerhall im (eigenen) Körper: "Aber hier, würde ich sagen, ist der Prozess vom Bedürfnis geprägt, aus einer Form von Diskrepanz, der Dialektik einer bildnerischen Darstellung, die nach Bewegung drängt, eine körperliche Notwendigkeit zu ziehen, in der eine expressive Kraft liegt und die eben auch eng mit dieser bildnerischen Darstellung zu tun hat. Diese Diskrepanz zieht sich bis in die jüngsten Arbeiten."

Noch heute nennt Georg Blaschke nicht den Tanz seine "Hauptkunst". "Die erste Kunstform, die mich neben der Musik interessiert hat, war die bildende Kunst, nicht die Tanzkunst." Damit einher geht auch seine in den letzten Jahren intensive Auseinandersetzung "mit Video und Fragen des Medialen". Das stetig wachsende Interesse dafür verdankt er der Begegnung mit dem Medienkünstler Jan Machacek, dessen Arbeiten er bereits einige Zeit verfolgt hatte – "mich hat speziell seine Reflexion über Körper und Raum angezogen" -, ehe er ihn direkt ansprach und zu einer ersten Kooperation einlud. Gemeinsam befragen die beiden seit ihrer ersten Zusammenarbeit I don't remember this body (Galerie Jünger, brut Zieglergasse, 2017–2018) "wie man den sich bewegenden Körper einfängt. Wie projiziert man ihn oder lässt ihn auch dem Publikum begegnen, und wie wirkt das Abbild wieder zurück auf den Performer: Doublage, Körper auf Körper, Architektur auf Architektur, aber nicht in einer Art "Aufblaseffekt", sondern mit der Frage verbunden, wie ich des Moments habhaft werden kann, in welchem die Grenzen zwischen Bild und realem Körper im Raum verschwinden."

Einen anderen Aspekt, der mit dieser hochtechnischen und doch konsequent nah am (eigenen) Körper sich bewegenden Arbeit(sweise) einhergeht, könnte man als "archäologische Studien" bezeichnen: die Untersuchung der "Evolutionsgeschichte des Körpers" und dessen "Haltungen", beschreibt es Blaschke: "Das heißt, ich befasse mich mit dem Körper als archäologischem Fundstück und der Frage, wann er Mensch wird, wann er nicht mehr ist. Je mehr - oder: fanatischer - sich die Menschheit mit Digitalisierung befasst, umso mehr, scheint es, muss ich mich mit der Evolutionsgeschichte des menschlichen Körpers befassen." Dass er das in den letzten fünf Jahren so tun kann, beruht viel auf den technischen Möglichkeiten, die ihm die Zusammenarbeit mit Jan Machacek bietet. "Diese Kollaboration bereichert mich sehr", erzählt Georg Blaschke, nicht zuletzt, weil sie auch einen kontinuierlichen Verweis zur bildenden Kunst darstellt, Fragen danach stellt, wie das "flache", im Falle der Zusammenarbeit mit Machacek meist projizierte Bild mit dem - realen, bewegten, lebendigen, oft aber auch, wie zuletzt in ani\_male (Studio brut, 2020), archaisch reduzierten anwesenden Körper "in Verbindung gebracht wird". So ist auch die aktuelle Recherche – nach der mehrjährigen Projektreihe The Bosch Experience<sup>2</sup> zum Werk von Hieronymus Bosch, Antonio's Imaginary Workshop über den Bildhauer Antonio Mak (WUK, 2017) und Bodies and Accidents, einer "künstlerischen Reaktion auf das Werk Francis Bacons" (brut im Atelierhaus der Akademie der bildenden Künste Wien, 2019) – von einem "Alten Meister" geprägt. In der Auseinandersetzung mit dem Renaissancekünstler Giotto di Bondone, dessen Fresken für ihn eine "korridorartige Bewegung des Raums in Richtung eines Fluchtpunkts suggerieren", begeben sich Georg Blaschke und Jan Machacek in *Giotto's Corridor*<sup>3</sup> erneut auf "the dark site of the existence". Da ist sie wieder. Die dunkle Seite des Seins.

Immer wieder nennt Georg Blaschke in der Reflexion seines künstlerischen Werdegangs, aber auch aktueller Themen, die ihn beschäftigen, den Begriff "Krise". Die hat unterschiedliche Gesichter, mal persönlicher, mal künstlerischer, mal beruflich, mal privat, immer existenziell. Sein Arbeiten ist immer wieder mit diesem Begriff der "Krise/n" verwoben. Und mit der

"Erlaubnis, die künstlerische Praxis weiter zu definieren, meiner eigenen Erlaubnis, aber auch der des Publikums weiterzumachen. Wenn das, was ich mache, niemanden mehr interessieren würde, würde ich nicht mehr weitermachen."



Heute ist sich Georg Blaschke in vielem sicherer. "Ich spüre ein Vertrauen in mir 'dranzubleiben', habe heute die Geduld und nehme mir bewusst Zeit, die Dinge in der Geschwindigkeit zu entwickeln, die ich brauche." Ob die Angst der frühen Jahren ihn dabei weiterhin begleitet: Ich habe nicht danach gefragt.

www.georgblaschke.com

Angela Heide (Mag. Dr.

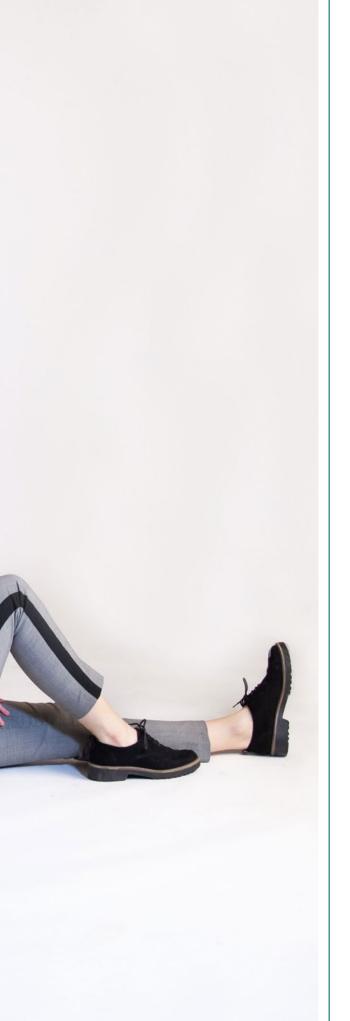
ist seit über 30 Jahren beruflich in unterschiedlichen Feldern des Kunst- und Kulturbetriebs tätig.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Zuletzt war Georg Blaschke mit seinem gemeinsam mit Christian Kosmas Mayer und Christian Schröder entwickelten "Seestadtpro jekt" Verwilderung von 10. bis 15. August 2021 bei ImPulsTanz zu Gast.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> The Bosch Experience part I: Choreografie und Bildersturm (Im PulsTanz, 2014), The Bosch Experience part II: body and machinery (Expedithalle Ankerbrotfabrik, 2015) und The Bosch Experience part III: STAINS (brick-5, 2015).

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Premiere von Giotto's Corridor ist im Dezember 2021 im brut nord west.





#### Teil 11 der Serie: Kunst bezahlen

## Im Gespräch mit Aslı Kışlal

Im Gespräch mit der Regisseurin, Dramaturgin, Schauspielerin und Leiterin von diverCITYLAB, über die fehlende Diversität in Theatern, die Bedeutung von antihierarchischen Zugängen im Ausbildungswesen und das Ausfüllen sämtlicher Rollen, von Künstlerin über Pädagogin zu Organisatorin.

## Divercitylab wurde 2013 gegründet. In welcher Form arbeitet diverCITYLAB und wie kam es dazu?

Die Idee zur Professionalisierung der postmigrantischen Schauspielszene und die konkrete Gründungsidee zu diverCITYLAB kamen uns bei der Evaluierung des Festivals "pimp my integration". 3 Monate lang haben wir dabei den Ist-Zustand der österreichischen Bühnen erörtert und uns mit Best Practice-Beispielen beschäftigt.

Eine wesentliche Erkenntnis war, dass für viele der Zugang zu einer professionellen Theater- oder Performanceausbildung in Österreich schwer bis unmöglich war. Eine Gesellschaft, die sich am Wettbewerbsgedanken orientiert, verwehrt den Menschen, sich selbst auszuprobieren und verschärft Klassenzugehörigkeiten und Gefälle im Bildungsangebot. So wird die Kunst nur von einer Klasse für dieselbe Klasse erprobt, produziert, rezipiert und genossen. Das wiederum führt dazu, dass die Institutionen und möglichen Arbeitgeber\*innen sich darauf berufen, dass es keine bzw. keine gut ausgebildeten Akteur\*innen gebe, weshalb auf den österreichischen Bühnen postmigrantische Akteur\*innen fehlten.

Da die Türen der vorhandenen Institutionen für uns verschlossen waren, entschieden wir, diese Professionalisierung selbst vorzunehmen. Im Grunde ist unsere diverCITYLAB-AKADEMIE eine kunstpolitische Aktion, welche sich als Schauspiel- und Performanceakademie tarnt. In der Überzeugung, dass Kunst ein Allgemeingut ist, kämpfen wir dafür, die Türen zu den Kunstinstitutionen für die gesamte Gesellschaft zu öffnen, egal welches Alter, sexuelle Orientierung, Kultur oder Kunstverständnis jede\*r mitbringt.



Tent sweet tent © Anna Schober

#### In welcher Form seid ihr derzeit organisiert?

diverCITYLAB ist auf 3 Säulen aufgebaut: die Akademie, als Bruststätte für kritische, postmigrantisch denkende Schauspieler\*innen und Performer\*innen, die Kunstvermittlungsprojekte, in welchen sich die Akademie mit Schulen, NGOs und verschiedenen Vereinen vernetzt und das Residency-Programm, welches Autor\*innen, Performer\*innen und Regisseur\*innen bei ihren ersten Projekten in Wien unterstützt. Viele unserer Studierenden wurden nach einem Jahr Ausbildung bei uns von etablierten Schulen abgeworben, was uns sehr glücklich macht. Das zeigt, dass sich auch die etablierten Institutionen, wenn auch noch recht zaghaft, in Richtung mehr Diversität bewegen.

## Welche Personen sind involviert und auf welcher Basis arbeitet ihr zusammen?

Hierarchien im Theater zeigen sich immer in der Beantwortung folgender Fragen: Wer spricht für wen, wer entscheidet was für wen gespielt wird, wer darf was spielen und für wen werden diese Geschichten erzählt?

Wir hinterfragen das "Normale", das "Gewohnte" und möchten Kunst für jede\*n zugänglich machen egal ob auf, hinter oder vor der Bühne. Wir stellen Ausbildung zur Verfügung, die wir in Frage stellen; wir sind eine öffentlich geförderte Institution, die das System in Frage stellt; wir machen Kunst und stellen den Kunstbetrieb in Frage; wir lehren und stellen die Hierarchie zwischen Lehrenden und Lernenden in Frage; wir produzieren Texte und stellen sie in Frage. So wollen wir alternative Denkmöglichkeiten entwickeln, Kommunikation ermöglichen, Ängste abbauen, das "Andere" zulassen, zuhören und die eigenen Grenzen aufzeigen.

Diese großen Ziele krachen natürlich in der Umsetzung immer wieder mit der Realität zusammen. Diversität verlangt ein neues Verständnis, offene Ohren und Lernbereitschaft von allen Beteiligten, nicht zuletzt von uns selbst.

#### Wie finanziert Ihr Euch?

Formal sind wir ein gemeinnütziger Kunstverein. Den größten und kontinuierlichsten Teil unseres Budgets erhalten wir in Form einer 4-Jahres-Konzeptförderung von der Stadt Wien. Leider bekommen wir seit vier Jahren keine Förderungen vom Bundesministerium mehr, weshalb wir auch um einige andere Gelder ansuchen, wie um die Unterstützung der Sozialversicherungsbeiträge durch das IG-Netz. Zudem erhalten wir für einzelne Projekte immer wieder Förderungen von unterschiedlichen Förderstellen (Österreichisches Filminstitut, Bezirke, ...).

Um zu produzieren sind wir auf Kooperationen und Koproduktionen angewiesen, diesen Austausch empfinden wir als bereichernd. Außerdem versuchen wir möglichst unabhängig von Eintrittsgeldern zu sein, da hohe Eintrittsgelder



nicht mit unserem Konzept vereinbar sind und wir gerne im öffentlichen Raum arbeiten.

## Wieviel Aufwand ist es, ein Künstler\_innenleben zu organisieren?

Der Wunsch, unseren Studierenden die bestmögliche Ausbildung zu ermöglichen, hat in den letzten Jahren den Großteil unseres organisatorischen, bürokratischen sowie finanziellen Aufwands geschluckt. Das meiste davon ist an mir und Anna Schober hängen geblieben. Dadurch mussten wir unsere Residency-Projekte oft hintenanstellen und/oder sehr klein budgetieren. Insgesamt haben Anna Schober und ich bei allen Produktionen der letzten Jahre im Hintergrund als Realisatorinnen, Organisatorinnen, Mütter, Problemschlichterinnen, Pädagoginnen, Ermutigerinnen und Verhandlerinnen gearbeitet und weniger selber Kunst gemacht.

Nach neun Jahren diverCITYLAB kam dann die Zeit, auch unsere eigene Arbeit und die Akademie in Frage zu stellen. So entstand als Weiterentwicklung der Arbeit der letzten Jahre unser Konzept für die Jahre 2022 bis 2025: diverCITYLAB 2.0

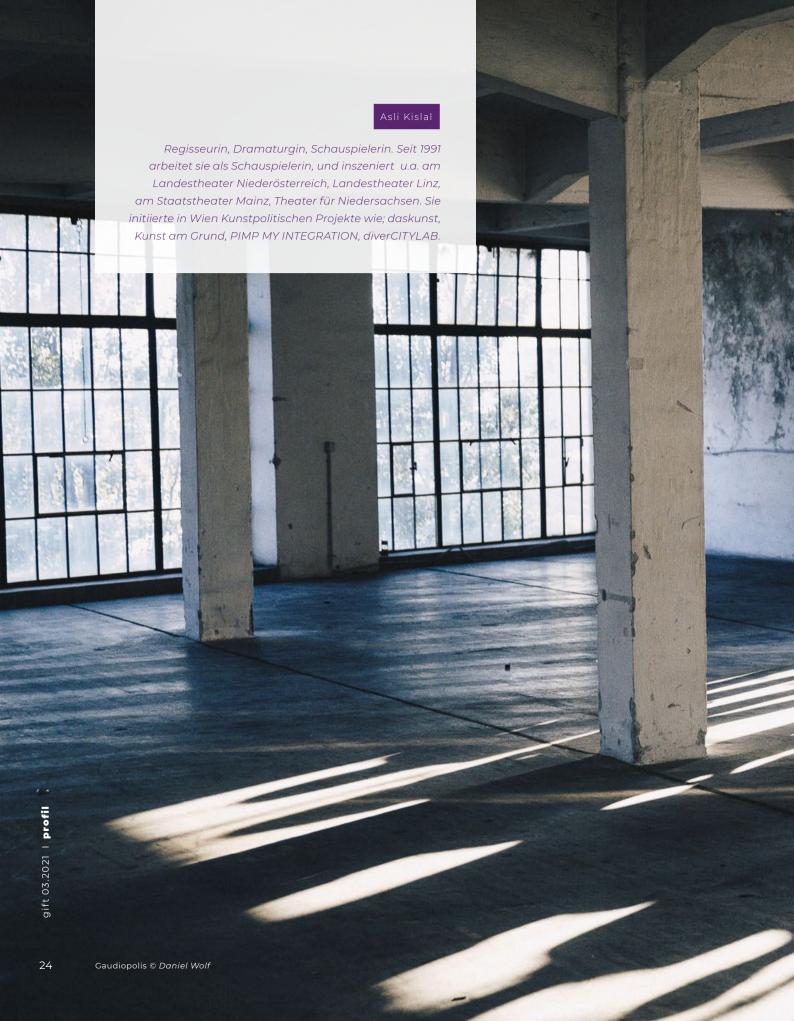
## Was würde Dir, was würde euch jetzt und in Zukunft helfen?

In der freien Szene wird mittlerweile diverser besetzt. Wenn wir uns aber anschauen, wofür unsere Absolvent\*innen

angefragt werden oder für welche Kooperationen diverCI-TYLAB angefragt wird, zeigt sich uns eine weitere Facette der Exklusivität des Kunstbetriebes: Was wir im Laufe der Jahre feststellen mussten, ist, dass jene Absolvent\*innen, die der angeblichen "Leitkultur" zugerechnet werden, schneller auf dem Arbeitsmarkt fußfassen konnten als jene die durch Name, Aussehen oder Aussprache als "anders/von wo anders" wahrgenommen werden, obwohl sie dieselbe Ausbildung genossen haben. Zweitere werden beinahe ausschließlich für dezidiert "migrantische" Rollen besetzt. Dieses Type-Casting macht unsere Arbeit zunichte und verschärft bestehende Klischees.

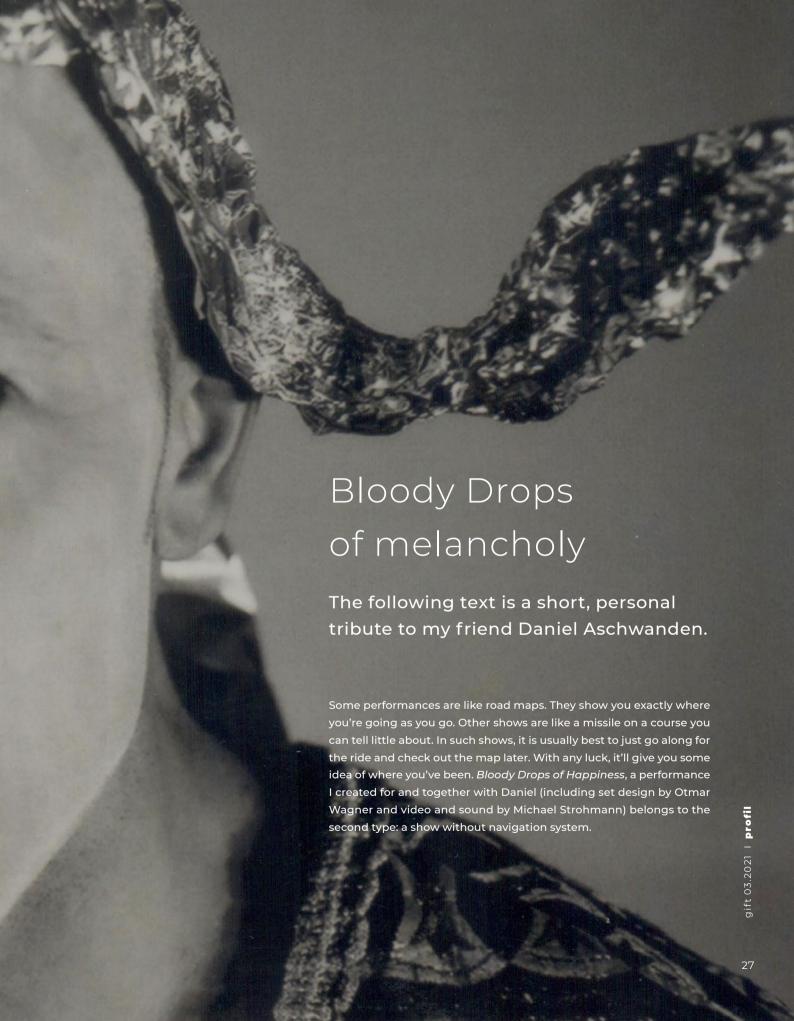
Da wir aber weiterhin davon überzeugt sind, dass die Bühnen dieser Stadt den Menschen, die in ihr leben, gehören, haben wir beschlossen uns auf einer anderen Ebene für gleichberechtigte Diversität einzusetzen. In den nächsten vier Jahren möchten wir mit Autor\*innen und Regisseur\*innen zusammenarbeiten, die neue Stoffe mit einem neuen Ensemble verwirklichen wollen, ohne wieder in dieselbe alte Falle zu gehen.

Unsere Arbeit bleibt ein Diskurs. Es braucht eine weitaus reflektiertere Auseinandersetzung mit unseren Wahrnehmungen. Dieser Herausforderung stellen wir uns auch in Zukunft.









By the time we staged the performance, I had already known Daniel for some time. We had become friends and had worked together on pieces for both Bilderwerfer and toxic dreams. I don't remember why I suggested that we should do a show inspired by the life and work of Jack Smith. Maybe it was the campy spirit that I saw in the works of Bilderwerfer. Or maybe it was Daniel's physique: lean and frantic and full of repressed eroticism. Back then, he looked to me like a monk driven by an inner spiritual fire, a perfect character from Flaming Creatures.

Daniel was not familiar with Jack Smith, but together we dived into the work of an artist who is generally regarded as a founding father of American performance art. We wanted to stage an orgiastic celebration of camp, an Arabian night fantasy, a twisted Hollywood fairytale, a celebration of the unshackled body. Back then, Daniel was interested in the body and the ways we use and present it. He saw the place and the function of the body in other cultures, including subcultures, not only as alternative models of being in the world, but he also felt obliged to embody and explore these other bodies, these private selves, their spiritual and cultural values in the context of state power and social norms. During his time at Bilderwerfer, Daniel had urged us to regard the body as the final repository of the play of forces that define the scope, purpose, and wellbeing of society and culture.

In *Bloody Drops of Happiness*, Daniels's body was the dancing body, the acting body, the action body, the sculptural body, but also the canvas, the surface on which stories are told. You never knew what Daniel the performer would put before you. Daniel's performance was like an extended series of free falls. There was a kind of rigidity in his performance that was not really rigid. In the end, what gave his performance a kind of depth was that there was always an ambiguity under the surface. His body said things that he didn't intend to say or wasn't aware of. In *Bloody Drops of Happiness*, Daniel's body sung the song of eroticism and violence, his body became a vessel of free expression. It was the best I saw of Daniel as a performer.

Many years later, long after we had ended our artistic collaboration, I asked Daniel why he had stopped performing the kind of roles he had taken on while at Bilderwerfer and toxic dreams. He told me that his artistic interests had shifted. He didn't want to work in a black box anymore. He disliked frontal theatre. He wanted to work in what he termed non-traditional spaces. He had felt that the theatricality of

Bilderwerfer wasn't right for him anymore. He wanted to be the creator, curator, facilitator and director of the events he wanted to stage and help organize. Daniel the performer (in a more traditional sense) took the backseat.

He continued to perform, of course, but he moved from the stage to urban public spaces and abandoned locations. I remember seeing some installments of *Goldberg 365*; by then, the campy Daniel was long gone. Instead, it was almost like witnessing a primitive rite. Daniel the performer went raw. It was intentional "bad acting". And, at the same time, there was a kind of discipline and rigor, an insistence that was present throughout his work for the last ten years. The irony is that he came to Vienna to become an actor.

We must regard Daniel's work to a certain extent as outsider art, which is very often schizophrenic art, concerned with filling every available space and energizing every inch of space. That was a feature of Daniel's art. Rewatching videos of his shows, one realizes that Daniel was a man without a road map. He went where his body took him, sometimes unaware of the final destination. It almost feels like watching someone frenetically switching channels on a television set. At the same time, what maybe goes unnoticed due to the nature of video footage, is the pure melancholy, this moving element which runs like a golden thread through his work. I'm not sure if he knew how melancholic his work was. I don't know where these images of a destroyed soul, a destroyed being came from - of looking at and physically experiencing the world as it decays. In Daniel's work, the word and the world were made flesh.

Yosi Wanunu

is a member of the performance group toxic dreams

#### Daniel Aschwanden, 1959-2021.

In der gift 1\_2019 gibt es ein mehrstimmiges Porträt über diesen für die Wiener Szene so wichtigen Choreografen und Künstler. Unser Beileid gilt seiner Familie, seinen Freunden. Wir vermissen ihn.



# 03.2021 | panorama

## Kultursommer Wien 2021

Fin Rückblick

Auch dieses Jahr wurde Freiluft geschnuppert und dabei 1000 künstlerische Acts in Liegestühlen genossen. Das Team der IGFT war mittendrin: Siglind Güttler war Projektkoordinatorin, Julia Kronenberg war als Moderatorin vor Ort und Esther Baio durfte als Tänzerin das Publikum begeistern. Auch die Zirkusartist\*innen Sebastian Berger & Christiane Hapt vom KV FENFIRE waren auf der Bühne zu bestaunen. Zusammen geben sie uns einen sommerlichen Rückblick.

#### Wie habt ihr die Stimmung empfunden – unter den Künstler\*innen und im Publikum?

Esther: Meine Kolleg\*innen und ich waren heuer jedenfalls entspannter als letztes Jahr, weil wir diesmal die Organisation und die Bühnen schon kannten und wussten, auf was wir uns einstellen können. Wir hatten eine sehr schöne Erfahrung im Mühlschüttelpark nach einem sehr starken Regenguss: Wir waren kurz davor abzusagen, weil es noch sehr nass war und es nicht so aussah, als würden viele Leute bei dem Wetter Lust dazu haben, sich in einen Park zu setzen. Aber nach unserer Vorstellung hatte sich eine ordentliche Menge vor unserer Bühne versammelt. An dem Tag war die Stimmung sehr aufgeschlossen und ich denke, es gab einige Menschen in diesem Publikum, die zum ersten Mal eine Vorstellung aus der freien darstellenden Szene aus Wien zu sehen bekommen haben.

Julia: Ich war als Moderatorin beim Kultursommer im Einsatz und hatte auch viel mit den nicht-künstlerischen Teams vor Ort zu tun. Und hier möchte ich ein großes Lob aussprechen: Organisation und Stimmung waren großartig. Bei einem Festival mit 16 Bühnen und einem so umfangreichen künstlerischen Programm ist es erstaunlich, dass mir nirgends, wirklich nirgends, ein\*e Ungustl\*erin über den Weg gelaufen ist. Detto bei den Künstler\*innen und beim Publikum. Die Künstler\*innen – so jedenfalls mein Eindruck bei denen, die ich anmoderieren durfte – freuten sich alle auf ihre Auftritte an den verschiedenen Spielorten, die mal weniger, meistens aber viel

Sebastian Berger & Christiane Haupt zeigten mit TAG 200 einen Einblick in ihr nächstes Programm © Maria Gabriela Beraer





Charme durch die Umgebung boten und immer den Reiz des "noch nie hier Gewesenen" ausstrahlten. Es war herrlich mitanzusehen, wie sich die Freude der Künstler\*innen, die teilweise seit über einem Jahr nicht mehr live aufgetreten sind, auch auf das Publikum übertragen hat.

Sebastian & Christiane: Wir haben eine besondere Wertschätzung für Live-Performances gefühlt – unter den Künstler\*innen, Techniker\*innen und dem Publikum. Es war bei allen Beteiligten spürbar, dass der Hunger nach Kunst & Kultur nun ansatzweise gestillt wird. Das Arbeiten vor einem Publikum, das "weit weg" und "verstreut" sitzt, ist eine neue Herausforderung, im energetischen Austausch mit dem Publikum. Eine Herausforderung, der wir uns gerne gestellt haben.

Siglind: Soweit ich es mitbekommen habe, war die Stimmung durchwegs sehr gut. Im 2. Jahr wussten sowohl wir in der Organisation als auch die Künstler\*innen schon besser, was auf den Bühnen möglich ist und was nicht. Auch das Publikum konnte sich durch die etwas längere Vorlaufzeit besser über das Programm informieren und ist somit bewusst zu Veranstaltungen gekommen oder hat sich bewusst überraschen lassen.

Wie habt ihr euch gefühlt, nach dem langen Kulturlockdown wieder bei einer großen Veranstaltung aktiv dabei zu sein? Und was war euer persönliches Highlight?

Esther: In meinem Fall kam es mir mehr vor als wäre mit den Öffnungen der Theater und Festivals der Startschuss für eine große Aufholjagd gefallen. Bis in den Mai hinein war alles im Kalender mit "vielleicht" vermerkt und auf einmal war ich wochenlang unterwegs und flog von einer Stadt in die nächste. Ich habe mich dabei mehrmals gefragt, was denn jetzt aus all den Lehren des Lockdowns geworden ist, von wegen "Entschleunigung" oder "Mindfulness" etc. Mein persönliches Highlight war wohl unsere Premiere bei Impulstanz. Einfach aus persönlichen künstlerischen Gründen, weil es mein erstes abendfüllendes Solo war …

Julia: Es gab viele kleine Highlights. Das ist, denke ich, auch das Konzept: Einen Geschmack von den unterschiedlichsten Künstler\*innen und Genres zu bekommen und sich diejenigen zu merken, die einen positiv überraschten und Lust auf mehr machen. Für mich persönlich waren es eher die Formate, die mich immer wieder überzeugten: Zum einen natürlich die Musik. An einem Sommerabend

auf der Wiese oder im Liegestuhl sitzend einem Konzert beizuwohnen, hat einfach immer was. Da verzeihe ich auch künstlerisch und musikalisch viel. Zum anderen haben mich die Acts aus dem Kinder- und Jugendtheater durchwegs positiv überrascht. Ich glaube, es liegt daran, dass sich dieses Format (genau wie die Musik) schon immer an die Umgebung und das Publikum anpassen musste. Und das haben die Programme für Kinder und Jugendliche, die ich begleiten durfte, einfach großartig umgesetzt. Es ist etwas anderes, ob ich im dunklen Theater vor ruhigem Publikum spiele oder auf einer Freiluftbühne mit Straßenlärm und Laufpublikum – noch dazu bei freiem Eintritt. Hier sind auch die Künstler\*innen gefordert zu überlegen, wie und ob die Produktion im Freien funktioniert. Aber nicht alles lässt sich adaptieren. Und wenn du mich gleich nach einem Wunsch fragen wirst, schicke ich ihn vorweg: eine Bühne, die einen intimeren, geschützteren Raum bietet für jene Produktionen, denen eine andere Ästhetik inne ist, wo die Ablenkung vermieden wird, damit Gemeinsames erlebt werden kann.

Sebastian & Christiane: Wir haben das Glück einen sehr performancereichen Sommer hinter uns zu haben. Das persönliche Highlight war die Begeisterung des Publikums und auch der Techniker\*innen, die für sich auch neue Kunstsparten wie den zeitgenössischen Zirkus entdecken konnten. Auch wir entdeckten einiges Neues aus der heimischen Szene.

**Siglind:** Naja, wir waren in der Organisation / Produktion im Lockdown permanent aktiv. Im Planen, Absagen, Verschieben, neu Planen, neu Absagen, neu Verschieben und dann kam Ende Mai 2021 und alles musste gleichzeitig stattfinden. Das fiel in die stärkste Vorbereitungsphase des Kultursommers und hat mich somit doch mehr gefordert, als ich erwartet hatte.

Mein persönliches Highlight beim Kultursommer war diese eine Dame im Herderpark, die meinte: "Ich schau mir alles an, was hier gespielt wird, auch wenn ich es nicht kenne. Weil, warum soll ich durch die ganze Stadt fahren, wenn ich direkt vor der Haustür tolles Programm habe?" Ein weiteres Highlight war die fröhliche, beschwingte Stimmung der Bewohner\*innen im Haus Atzgersdorf beim "Ständchen in Ehren" mit Soyka, Stirner, Rittmannsberger. Die Hofkonzerte für die Senior\*innen wurden bei einer Umfrage in den Häusern fürs Leben schon 2020 als größte Bereicherung von Bewohner\*innen genannt.

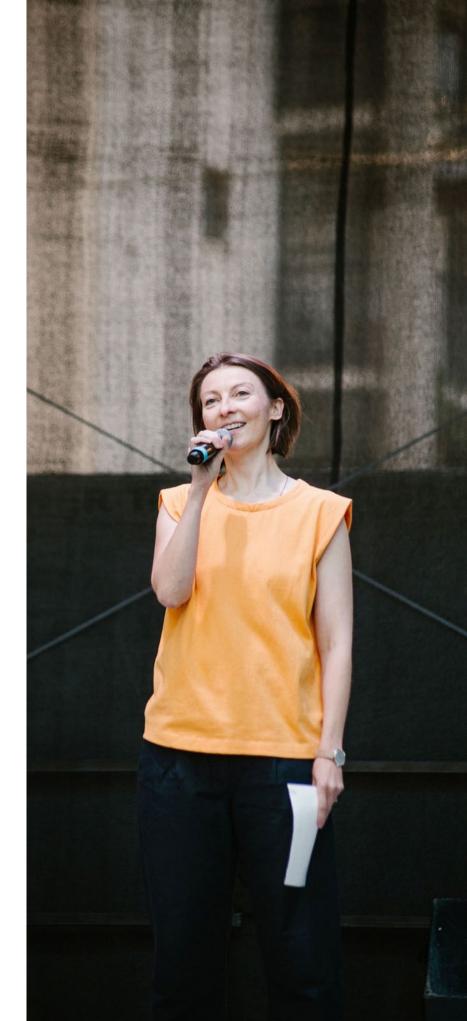
## Was würdet ihr euch für den nächsten Kultursommer wünschen?

Esther: Ein Zirkuszelt! Oder mehr standortspezifische Spielmöglichkeiten (z.B. Innenhöfe, oder Plätze, an denen Tribünen für das Publikum aufgebaut werden). Ich denke, die Bühnen des Kultursommers eignen sich sehr gut für Lesungen, Konzerte oder Stand-ups. Aber für viele darstellende Stücke sind diese Orte wirklich schwer zu bespielen. Es wäre schön, wenn es ein paar Standorte gäbe, an denen man mehr dramaturgisch umsetzen könnte.

Julia: Ich hatte zuweilen das Gefühl, dass ich von der Fülle des Programms überfordert bin. Vielleicht ging es manchen Zuschauer\*innen auch so, denn an den verschiedenen Orten fragte ich mich, wie sehr die unmittelbare Nachbarschaft hier wohl erreicht würde. Wie kann die Diversität der Stadt, die auf der Bühne immer wieder hervorblitzt (auch hier gibt es noch Luft nach oben), auch im Publikum entstehen? Das ist wohl ein längerer Prozess, aber einer, den es sich anzugehen lohnt.

Sebastian & Christiane: Wir finden es sehr positiv, dass der Kultursommer die Sparte "zeitgenössischer Zirkus" gleichwertig mit anderen Kunstsparten behandelt. Wir wünschen uns, dass der Kultursommer diesbezüglich weiterhin ein Vorbild für andere Veranstaltungen bleibt. Ebenso ist die Offenheit, "Work in Progress" zu zeigen, etwas Wertvolles, das bestehen bleiben soll.

Siglind: Zuallererst natürlich, dass es viele weitere Kultursommerjahre geben wird. Und dann auf jeden Fall mehr Zeit in der Planung und Vorbereitung. Eine Veranstaltung in dieser Größenordnung benötigt eine ganzjährige Betreuung. Weiters wünsche ich mir, jedes Jahr neue, spannende Orte kennenzulernen und selbst mehr von den vielen Veranstaltungen sehen zu können.





## Das "grüne"

#### Theaterfestival Steudltenn







Wenn du ein Schiff bauen willst, dann trommle nicht Männer zusammen, um Holz zu beschaffen, Aufgaben zu vergeben und die Arbeit einzuteilen, sondern lehre sie die Sehnsucht nach dem weiten, endlosen Meer.

Bernadette Abendstein und Hakon Hirzenberger haben auf den bekannten Bühnen Österreichs und Deutschlands gespielt und inszeniert. 2011 kehren sie dann buchstäblich zurück zum Ursprung und "upcyclen" den 700 Jahre alten, bis dahin völlig unbekannten Heustadl der Familie im Zillertal zum überregionalen Theaterfestival. "Steudltenn" ist seit seiner Gründung bestrebt möglichst nachhaltig zu agieren. Den Austrian Green Event Award als Initiative des Ministeriums für Klimaschutz gab es hierfür 2020. Welche kleinen Schritte neben dem großen Ziel hierfür wichtig waren, schildert die Projektleiterin Nadja Prader.

#### 14.000 Chancen auf Nachhaltigkeit nutzen

"36 Dosen, 15 Kilo Servietten und gefühlte 30 Kilo Speisereste" – ein Jahr lang führten wir Müllprotokoll, um zu erkennen, wie unsere Besucher\*innen Müll trennen. Danach änderten wir unser Abfallkonzept. Genau so darf man sich den gesamten Prozess vorstellen. Eine Summe vieler, kleiner Aneinanderreihungen von Messungen, Maßnahmen und Mitteln, die am Ende ein größeres Ganzes ergeben sollten. Uns hat dabei stets geholfen, die Besucher\*innen nicht nur als umzuerziehende Masse, sondern vor allem als Multiplikator unseres Bestrebens zu verstehen. Vierzehntausend Gäst\*innen pro Jahr – das sind vierzehntausend Chancen, gehört und weitererzählt zu werden. Dabei macht jede kleine Geste einen Unterschied.

Angefangen vom ritualhaft wiederholten Satz: "Wir sind ein Green Event" von Festivalleiterin Bernadette Abendstein vor jeder Vorstellung, bis hin zu den





Foto oben: Steudltenn Team mit Auszeichnungsplaketten

© SteudItenn

Foto unten: Friedl Bison und seine Kinder von Hakon Hirzenberger

© Christoph Liebentritt

umliegenden Unterkünften der Künstler\*innen, die auch auf Nachhaltigkeit umstellten. Wer einmal hinsieht, erkennt immer mehr Möglichkeiten.

Im künstlerischen Prozess, von der Technik angefangen, über Bühne, Maske und Kostüm: nachhaltige Kosmetika kaufen, Kostüme mit Waschnüssen oder Waschmittel ohne Mikroplastik waschen, auf die Wahl der Stoffe und Materialien achten, wenn sie neu, oder besser Secondhand gekauft werden.

### Einfache Schritte für neue Werte mit Publikum

Seit dem Umstieg auf die Suchmaschine "Ecosia" wird mit jeder vierzigsten Suchanfrage ein Baum gepflanzt, Einladungen werden jetzt digital verschickt und barrierefreie Anreizmodelle werben für die Anreise per Bahn und Fahrrad.

2019 die Maßnahme "Grüne Bühne": Dazu wurden die Bühnenbilder der Steudltenn-Eigenproduktionen ausschließlich aus recycelten und biologisch abbaubaren Materialien gebaut. Die Euro-Paletten des Bühnenbilds von "Krach im Hause Gott" von Felix Mitterer wurden an die Firma zurückgegeben. Die nach einem Lawinenabgang zu Sperrholz deklarierten Jung-Birken fanden sich im dunklen Wald vom "Grüffelo" wieder, später wurden sie zu Deko im Kassenbereich. Für "Der Panther" wurden säckeweise alte Zeitungen wiederverwertet, in einer Outdoor-Ausstellung haben Künstler\*innen mit CO2-bindendem Hanfbeton experimentiert.

Kooperationen wie mit dem Akzent Wien, dem Hin&Weg Festival und dem Waldviertler Hoftheater sichern den Aspekt des nachhaltigen Tourings, Steudltenn-Produktionen werden überregional fortgeführt.

Zur Sensibilisierung der fortführenden Generation Menschheit sind Programme mit Kindern und Jugendlichen unerlässlich: ein Malwettbewerb für die Umsetzung des "Müllmonsters", eine Performance mit Schüler\*innen zu "Gemüse mit Charakter", beim Infomaterial im "grünen Fensterladen" des Kassenbereichs finden sich regionale Initiativen, grüne Netzwerke und kleine selbsterstellte Broschüren zu Themen wie Upcycling oder Zero Waste.

### Jeder kleine Schritt lohnt sich

Mittlerweile gibt es zum Thema "Green Producing" tolle Handlungsleitfäden, beispielsweise "The Theatre Green Book" oder von der European Theatre Convention. Wie in jeder Organisation braucht eine Veränderung gerade zu Beginn Botschafter\*innen mit Durchhaltevermögen. Die Ernte der sich wiederholenden, kleinen Prozesse stellt sich dafür mit Sicherheit ein. Wenn das Bewusstsein erst verankert ist, folgen automatisch neue Ideen auf allen Ebenen.

Theater bietet hierfür mit jeder Eintrittskarte als Begegnungsstätte der Gesellschaft und Schule der Empathie absolut einzigartige Chancen, Nachhaltigkeit ins Bewusstsein zu bringen. Das tröstet über die kollektive Mühe so mancher von Hand gezählter Bierstöpsel hinweg.

Nadia Prader

Projektleiterin Green Event & Nachhaltigkeit für das Theaterfestival Steudltenn

### Im Artikel erwähnt:

www.steudItenn.com www.greenevents-tirol.at www.theatregreenbook.com www.europeantheatre.eu

### Sidenote zum nachhaltigen Touring:

Die Festivalproduktion "Friedl Bison und seine Kinder – Eine Kriminialkomödie" von Hakon Hirzenberger ist am 9., 18. & 31. März 2022 im Theater Akzent in Wien zu sehen. Tickets unter www.akzent.at







# Dem ersten Klagenfurt Festival scheint die Sonne

Neuer Platz, Burghof, Stadttheater, Lakeside Park – das Klagenfurt Festival war an mehreren Orten präsent, um "frischen Wind" in die Kärntner Landeshauptstadt zu bringen. Mit einem musikalischen Auftakt durch die slowenische Kultband "Laibach" war für eine Woche lang bei schönem Wetter ziemlich viel los in der Stadt. Hier ein paar Stimmungen, Reflexionen und Aussichten von Publikum, Künstler\*innen und dem Festival-Intendanten.

### **Der Beginn eines Festivals**

Dass die Stadt im Süden Österreichs am türkis schimmernden Wörthersee mit zeitgenössischer Kultur belebt werden sollte, war und blieb vielen Einwohner\*innen wie Kulturschaffenden schon lange ein Bedürfnis. Mit sehnsuchtsvollem Blick auf die in den 1980er Jahren veranstaltete "Woche der Begegnung" und mit Bestrebungen einer Wiederbelebung dieses vielfältigen Kulturereignisses, zu welchem auch der Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb mit berühmten Literaturkritiker\*innen wie Marcel Reich-Ranicki zählte, verliefen sämtliche Ideen und Initiativen aus der Freien Szene im kulturpolitischen Sand. 2019 drehte sich der Wind: In einer Pressekonferenz wurde Bernd Liepold-Mosser als Initiator und Intendant des "Klagenfurt Festivals" vorgestellt. Auch wenn zu diesem Zeitpunkt noch kein konkretes Konzept vorlag, gaben die Stadt Klagenfurt, der Tourismusverband sowie das Land Kärnten jeweils 100.000 Euro, die nicht aus dem Kulturtopf stammten, zur Finanzierung des Festivals. Durch die Verschiebung des Festivals von dem geplanten Termin im Mai 2020 in den September dieses Jahres konnten vom Bund wie auch von Sponsoren weitere finanzielle Unterstützungen eingeworben werden. Gegründet wurde eine GmbH (KFG Klagenfurt Festival GmbH), die zu 90 % der Stadt und zu 10 % dem Tourismusverband Klagenfurt gehört.



### Der Anspruch an das Festival

Auf der Website der Stadt Klagenfurt steht zu lesen: "Die Idee von Intendant Bernd Liepold-Mosser war bzw. ist es, ein Kultur-Programm nach Klagenfurt zu bringen, das es in dieser Form noch nicht oder zu wenig gegeben hat. 'Wir haben einen guten Mix aus internationalen Künstler\*innen und heimischen Kulturvertreter\*innen gefunden', erklärt Liepold-Mosser. Kurz gesagt: Innovation, Urbanität, Heimat – das breite Spektrum von Klaus Maria Brandauer bis hin zu zeitgenössischen Performances." Das Programm bestand aus 23 Veranstaltungen, davon acht aus Kärnten, bei denen mehr als 40 Künstler\*innen aus der heimischen Freien Szene auf den Bühnen standen. Der Intendant betont im Interview für diesen Artikel: "Es ist mir wichtig, die Freie Szene sichtbar zu machen – ich komme selbst ja auch aus der Freien Szene." Wichtig ist Bernd Liepold-Mosser ebenso, Synergien zu erzeugen, wie etwa mit dem Werk X oder mit dem in Kärnten lebenden Künstler, Theatermacher und Bühnenbildner Gerhard Fresacher.

### Was war los?

An jedem Tag vom 31. August bis 5. September bespielte das 1. Klagenfurt Festival mit zumindest einer Veranstaltung die Stadt. Als Pre-Opening zog die international renommierte,

mitunter kontrovers diskutierte Band "Laibach" etliche Menschen in den Klagenfurter Burghof, der - mit einer riesigen Bühne versehen – wohl als Hauptlocation des Festivals anzusehen war. Ihr 2018 in Berlin uraufgeführtes Musical "Wir sind das Volk", mit Texten von Heiner Müller, war nicht umsonst ausverkauft. Als weitere Publikumsmagneten bewiesen sich: Grissemann & Stermann & Kropiunig (die zweisprachige Kärntner Schauspielerin Magda Kropiunig war mit von der Moderationspartie), Voodoo Jürgens & Die Ansa Panier, Clara Luzia, Klaus Maria Brandauer und schließlich als Abschluss und quasi "Heimspiel" Naked Lunch Reduced (der in Klagenfurt geborene Naked Lunch-Frontman Oliver Welter gemeinsam mit dem aktuellen Pianisten der Band). Darum herum mehr oder weniger Bekanntes vom Berliner Ensemble mit Stefanie Reinsperger über Philipp Hochmair bis hin zu "lokalen Größen", Newcomer, aber auch Theater aus Slowenien.

### Wie war es, wie soll es werden?

Dabei sind sich die meisten Befragten einig: Es ist gut und wichtig, dass etwas passiert – ein Kulturfestival gehört zum Selbstverständnis einer Stadt. Dass große Festivals mit einem großen Budget große Ungleichheit bei den Kulturschaffenden erzeugen, wird aber auch gesehen, vor allem,





wenn der Aufwand und die permanente, über das gesamte Jahr laufende Arbeit der einzelnen Künstler\*innen und Theater im Schatten eines groß beworbenen Events steht. In Sachen Bewerbung wünschen sich die in Kärnten lebenden Akteur\*innen künftig allerdings eine gleichwertige Präsenz zu den "großen Namen" sowohl seitens des Festivals als auch seitens der Medien.

Die Vielfalt der Veranstaltungsorte wurde ebenso positiv wahrgenommen wie die Präsenz von slowenischen Produktionen und die sich auf mehreren öffentlichen Plätzen bewegende Performance und kritische Auseinandersetzung mit einem zweifelhaften Kärntner Kriegshelden ("Šteinacher – Hamsuchung) oder die Tanzproduktionen am Neuen Platz von Netzwerk AKS und Hungry Sharks.

Intendant Bernd Liepold-Mosser muss noch evaluieren und überlegen, wie man das Festival weiter verfolgt. Insgesamt ist er aber zufrieden: "Die Projekte und die Resonanz waren super – auch das Feedback. Und das Wetter spielte wunderbar mit."

Verwunderlich fanden einige aus dem Publikum die Betonung seitens des Festivals "frischen Wind" nach Klagenfurt zu bringen, was den Beigeschmack aufkommen lässt, die dargebotene Kultur wäre angestaubt – was wiederum viele Kulturschaffende verbittert: Bemühen sie sich seit Jahren unter größtem Aufwand mit wenig (monetärer wie moralischer) Unterstützung seitens der Kulturpolitik, ihre durchaus international verorteten Ideen, Konzepte und Produktionen ausführen zu können. Ein Wunsch hierzu kommt von der seit vielen Jahren international und in Kärnten wirkenden Künstlerin Andrea K. Schlehwein: "Man sollte miteinander reden und nicht übereinander."

### Tina Perisutti

ehemalige diplomierte Intensivpflegerin,
Absolventin der Philosophie und der
Angewandten Kulturwissenschaft – ist
seit 2005 durch eigene Projekte mit der
Kunst- und Theoriegruppe "Philosophische
Versuchsreihen" wie auch als Kulturarbeiterin
u. a. bei UNIKUM, klagenfurter ensemble und
Carinthischer Sommer in der Kärntner Kultur
tätig. Seit 2018 freie Kulturjournalistin für die
Kronenzeitung Kärnten, Landeskulturzeitung
Brücke und seit Frühjahr 2021 Leiterin in
der Kärntner Allgemeinen Zeitung kaz.
mit Blick auf den Alpen Adria-Raum.





## PREDICTABLY UNPREDICTABLE

Studierende im Gespräch über das Labor zur Zukunft der Wiener Festwochen





121

Anlässlich ihres 70-jährigen Bestehens luden die Festwochen dazu ein, gemeinsam Zukünfte zu entwerfen. Im Rahmen eines viertägigen Labors kamen Forscher\*innen und Studierende von fünf Universitäten, Künstler\*innen und Publikum zusammen, um in Lectures, Diskussionen sowie performativen, installativen und akustischen Interventionen nach der Positionierung eines Festivals im Gestern, Heute und Morgen zu fragen.

Zehn Studierende aus sechs unterschiedlichen Studiengängen und Schwerpunkten des Kulturcampus der Universität Hildesheim haben dabei beim Labor PREDICTABLY UNPRE-DICTABLE der Wiener Festwochen observiert und gesammelt. So unterschiedlich wie die Studierenden selbst waren auch die Herangehensweisen an das Sammeln, Ver- und Bearbeiten ihrer Eindrücke des Labors. Auf dem Blog zum Labor werden diese in Form von Wort, Bild, Ton und Video präsentiert. Für die GIFT haben sich die Studierenden zum gemeinsamen abschließenden Schreibgespräch getroffen, um das Labor kritisch zu betrachten und Reaktionen und Eindrücke festzuhalten.

**Anonymes Axolotl:** Herzlich Willkommen zum digitalen Schreibgespräch.

Anonymes Krokodil: Geht 's schon los?

Anonymes Erdmännchen: Ich kann nicht so lange.

**Anonymes Nilpferd:** Ich würde gerne wissen, was eure Highlights waren.

Anonymes Krokodil: Die Gespräche und Diskussionen, die sich mit den anderen Fachbereichen beschäftigen und dabei dann auch die Vernetzung mit den anderen Studis, die bei dem Labor ihre Beiträge vorgestellt haben. So gab es voll viele neue Perspektiven.

**Anonymes Erdmännchen:** Super interessant und wichtig. Man bräuchte im Alltag mehr davon und nicht das Konkurrenzdenken vieler Universitäten.

**Anonymes Nilpferd:** Ich mochte es, einfach mal den Versuch zu starten, raus aus dem Kunstdiskurs zu kommen und so auch mal Kunst-Uninteressierte in diesen einzubeziehen. **Anonyme Klapperschlange:** Ist für mich erst so richtig passiert, als fachfremde Personen dazugekommen sind.

**Anonymes Erdmännchen:** Dito! Fand das hat ansonsten alles immer noch sehr um sich selbst gekreist.

**Anonymes Krokodil:** JA! Zum Beispiel als es um Physik oder KI ging, das war super. Das erweitert meine Vorstellung von Welt, inspiriert zu neuen Themen etc.

Ich will schon auch noch über prekäre Arbeitsbedingungen reden, aber dann irgendwie produktiver, adressiert an die, die etwas daran verändern müssen. Und sonst gerne weg von dieser Selbstthematisierung.

Anonymes Axolotl: Ich fand allerdings, dass es auch viel Input gab und dann aber zu wenig Diskussionsmomente mit den Teilnehmer\*innen, den Speaker\*innen und Künstler\*innen

**Anonymes Nilpferd:** Da fehlt dann doch irgendwie immer die "endgültige Transparenz", wer wird warum ausgewählt und so

**Anonyme Klapperschlange:** Ja total! Inwiefern haben sich denn die zugrundeliegenden Strukturen verändert?

**Anonymes Erdmännchen:** Bei den Tandem-Talks hätte man echt noch die Potentiale mehr nutzen können. Die Expertisen der Expert\*innen kamen gar nicht so raus.

**Anonymes Krokodil:** Manchmal habe ich echt nicht gecheckt, was überhaupt das Thema war.

Anonymes Axolotl: Same.

Anonymes Nilpferd: Wir reden über die Wirkungen eines Festivals in der Stadt an einem Ort, der so versteckt und außerhalb ist, dass kein Hineinstolpern möglich ist. Es war offen für alle, aber war es denn für alle gedacht, auch was die zeitliche Planung betrifft?

**Anonyme Klapperschlange:** Nachhaltigkeit finde ich auch im Blick auf die Nachhaltigkeit von Strukturen oder Veränderung wichtig. Da hätte vielleicht auch schon ein Formatwechsel geholfen. Statt immer nur Bühnensituation...

Anonymes Erdmännchen: Zustimmung! Hätte mir viel mehr so was wie einen großen Stuhlkreis gewünscht, vlt. in zwei Schichten. Von der Raumgestaltung hätte man noch viel mehr machen können, wenn man wirklich konstruktiv sein will und Leute auch zur Teilnahme einladen will.

Anonymes Axolotl: Ich fand da war schon Potential, aber jetzt rückblickend habe ich an manchen Stellen nicht das Gefühl, dass sich mein Verständnis, mein Blick auf die Perspektive von Festivalstrukturen so groß verändert hat. Es ist mehr so, dass ich mir mehr so grundsätzliche Fragen zu dem Festival stelle.







**Anonymes Krokodil:** Aber das sollte doch der Punkt sein, an dem das Festival anfängt und nicht im Nachhinein noch die Strukturen erklären.

**Anonyme Klapperschlange:** Ich glaube einfach in so nem großen Rahmen wie bei den Wiener Festwochen ist gar kein Raum zu sagen, wir machen ein Labor und wir lassen den Dingen freien Lauf und wissen nicht, was bei rauskommt.

**Anonymes Nilpferd:** Dabei war ja das Motto predictably unpredictable, aber eigentlich war so gut wie alles vorhersehbar.

**Anonymes Krokodil:** Man wusste ja auch nicht so richtig, worauf es hinausläuft und dann ist man als zuschauende Person eher damit beschäftigt erstmal einzutauchen.

**Anonyme Klapperschlange:** Da sind wir halt wieder beim Raum für Diskurs, der nicht gegeben war. Also der Raum, um das Unpredictable zu reflektieren. Vielleicht findet diese Evaluation dann ja im Anschluss statt, aber dann wieder nur im Leitungsteam und man hat ja gemerkt, dass auch außerhalb der Redebedarf groß ist.

**Anonymes Axolotl:** Das ist auch ein großer Kritikpunkt meinerseits. Wenn man ein solches Motto verfolgt und auch gerade übers Nicht-Kuratieren spricht, muss man das irgendwie auffangen.

**Anonymes Erdmännchen:** Das habe ich aber grundsätzlich immer bei so Symposien, dass man dann da zusammenkommt, es gibt ein Thema und man diskutiert, aber man beschließt ja nichts. Man ist ja kein Gremium. Und so reden immer nur alle über sich und ihre eigene Arbeit und man kriegt gar keine richtige Inspiration, um wirklich wie in einer Zukunftswerkstatt über das Festival zu reflektieren.

Anonyme Klapperschlange: Aber gerade das mag ich so gerne und finde es so wichtig, dass man auch über seine eigenen Themen redet und von den anderen ihre eigene Perspektive mitbekommt und so kann man dann wieder den Bezug zu unserer Lebenswelt machen. Und ich hatte schon das Gefühl, dass der Raum für die eigenen Bezüge in den Tischgesprächen da war. Das Problem war nur, dass selten dann dort ein Miteinander entstanden ist.

**Anonymes Axoloti:** Ja, ich hätte mir, glaube ich, einfach als Teilnehmende weniger Input gewünscht und dafür mehr Austausch. Es gab ja einfach den ganzen Nachmittag über Talks und in den Tischgesprächen dann das erste Mal die Möglichkeit das Angestaute loszuwerden. Natürlich reden dann alle nur von sich.

**Anonymes Nilpferd:** Da fand ich dann die studentischen Beiträge zum Archiv viel konkreter, die versucht haben mit den verschiedenen Formaten auch diesem Festival auf den Grund zu gehen. Das waren wirklich gelungene Performances. Leider sind nur die Installationsformate dann ein bisschen untergegangen.

**Anonymes Erdmännchen:** Es wär glaube ich auch einfach schön gewesen, die Sichtbarkeit der Studierenden zu erhöhen. Es gab ja gar keine Vorstellungsrunden, sodass die dann mehr Wertschätzung erfahren.

**Anonyme Klapperschlange:** Das Programm war so dicht, da hatte man gar keinen Kopf für so extra Formate.

**Anonymes Krokodil:** Ja, ich hatte auch das Gefühl, einerseits hab ich so viel Input bekommen und mich nach Austausch gesehnt und andererseits war ich am Abend so fertig, dass ich mit niemandem darüber reden konnte.

**Anonyme Klapperschlange:** Es tut gerade aber voll gut, das hier mal zu bündeln. **Anonymes Axolotl:** Ja, wollen wir nen Punkt machen?

Content Creators





# Das Kellertheater, die Schachnovelle und ich

Winona Bach im Gespräch mit Johannes Neubert

Johannes Neubert ist mit 28 Jahren einer der jüngsten Theaterdirektoren in Österreich. Vor einem Jahr übernahm er das kleine Pygmalion Theater auf der Alser Straße – kurz danach kam auch schon der Kulturlockdown. Ein Gespräch über Ambitionen, das Jungsein und das Publikum, um das alle fischen.

### Wie kommt es dazu, dass du mit 27 Jahren ein Theater mitten in einer Pandemie übernimmst? Was hast du vorher gemacht und was davon hat sich als nützlich erwiesen für die Leitung eines Theaters?

Ich habe 2011 maturiert und dann kamen Ausbildung, Studium und Bundesheer. Ich hatte mehrere Dinge versucht zu studieren, angefangen bei Jus. Dann habe ich lange Zeit im Immobilienrecht gearbeitet, um dann wieder zum Studieren zurückzukehren. Ich hatte mich auf der BOKU in Kulturtechnik und Wasserwirtschaft wiedergefunden. Das Studium hat mir zwar sehr gut gefallen, aber die Durchschnittsstudienzeit lag damals bei knapp zehn Jahren. In diesem Sommer wusste ich nicht mehr genau, was ich wirklich tun möchte. Eines Tages bin ich dann am Pygmalion Theater vorbeigegangen und wurde gefragt, ob ich schon mal Schauspiel als Berufsweg in Erwägung gezogen hätte. Ich sagte natürlich nein. Dann hieß es: "Nächste Woche sind die Aufnahmeprüfungen, komm vorbei". Und der Rest ist Geschichte.

### Mit welchen Erwartungen bist du an die Übernahme des Theaters rangegangen und wie sah dann die Realität aus?

Die Erwartungen und die Realität haben sich in keinster Weise gekreuzt. Es ist natürlich für einen jungen Direktor in einer so großen Berufswelt, wie Wien sie bietet, ein bisschen schwierig – gerade in dieser Zeit, wo man niemanden persönlich treffen und sich vernetzen kann – irgendwie nach vorne zu kommen und auch Fördermittel oder Corona-Unterstützung zu bekommen. Es ist sich zwar noch ausgegangen, aber was beispielsweise die Werbung anbelangt, sind uns aufgrund der Mittel, die jetzt noch vorhanden sind, zu sehr die Hände gebunden, als dass wir mit anderen Häusern mithalten könnten. Es ist für uns nur mit eigener Muskelkraft und viel Zeit möglich, flyern und plakatieren zu gehen, Spielpläne aufzulegen und auch in den sozialen Medien präsent zu sein. Das zu ändern, ist gerade meine größte Ambition.

### Aber die Mund-zu-Mund-Propaganda funktioniert dafür ganz gut bei euch.

Das stimmt. Gerade bei zwei unserer Vorstellungen: "Die Verwandlung" und "Die Schachnovelle" – beide laufen bei uns schon etliche Jahre. "Die Verwandlung" ist meines Wissens nach mit über 600 Vorstellungen im 20. Jahr, "Die Schachnovelle" mit letztens erst 350 Vorstellungen im 15. Jahr. Durch diese Stücke kommt auch mehr Publikum in Vorstellungen, die nicht so bekannt sind. Wir haben ja durchaus eine eigene Nische, nicht nur mit Kafka, sondern auch gerade was östliche Schriftsteller\*innen, Dramaturg\*innen usw. anbelangt: Von Dostojewksi über Mrożek oder auch lonesco haben wir Unterschiedlichstes im Programm.





Wir haben auch Vorstellungen auf Spanisch, Ungarisch, Rumänisch und bis zuletzt auch auf Polnisch. Damit decken wir einen eigenen Raum ab für Publikum, das hier ansässig ist und in anderen Sprachregionen gern ins Theater gegangen ist. So kann man hier zum Beispiel auch "Das kunstseidene Mädchen" auf Ungarisch anschauen.

### Das klassische Sprechtheater hat ja leider manchmal ein verstaubtes Image. Wie kann das Pygmalion Theater generationsübergreifend begeistern und welche Formate werden sich in Zukunft durchsetzen?

Ich glaube, dass es nicht so vorhersagbar ist, was sich durchsetzen wird. Passionierte Theatergeher\*innen kommen gern zu uns. Allerdings muss man sich so eine Passion auch leisten können. Deswegen gibt es zum Glück solche Initiativen wie die Alsergrund Kulturcard, der wir auch seit drei Jahren angehören. Mit dieser Karte kann jede\*r Bürger\*in – egal welchen Alters – für 15 € eine Karte für teilnehmende Theater und Museen bekommen. Das ist definitiv stärker auszubauen und zu fördern von der Stadt Wien. Ich finde es allerdings schade, nachdem es schon das neunte Jahr ist und man mittlerweile Daten hat, die zeigen, dass das offensichtlich funktioniert, dass es keinen zweiten Bezirk in Wien gibt, der das auch geschafft hätte.

Wenn man sich die Zukunft der Theatergehenden ansieht, die Student\*innen, beobachte ich, dass sie durchaus gewillt sind, auch in kleinere Theater zu gehen. Allerdings ist das ebenso eine Frage des Sich-leisten-Könnens. Also warum macht man generell für Wien nicht eine geförderte Kulturkarte für Student\_innen, damit man dann bei uns weniger zahlt? Mit so einer Initiative könnte man das junge Publikum, das noch nicht so übersättigt ist, ins Theater bekommen. Und das ist für mich das Wichtigste, ganz abgesehen davon in welchem Stil man spielt, was man aufführt oder dergleichen. Es ist wirtschaftlich gesehen für jedes Theater gleich: Es muss Publikum nachfolgen. Es gibt ja nicht nur die Studierenden, sondern auch die in den Werkbetrieben, die wohlgemerkt überhaupt keine Möglichkeit haben, günstig an Theater zu kommen. Denen sollte man ermöglichen, günstig Woche für Woche ins Theater zu gehen. Nur mit diesen jungen Leuten, diesem Nachschub, schaffen wir es alle, das Theater zu erhalten.

### Was erwartest du dir für die Zukunft des Pygmalion Theaters – inhaltlich und strukturell?

Strukturell erhoffe ich mir, dass wir es schaffen, unser Team auszubauen und unsere Werbeschiene endlich in die Wege

zu leiten. Ich würde mir wirklich sehr wünschen, dass Leute, die uns noch nicht kennen, zumindest einmal für "Die Schachnovelle" und "Die Verwandlung" hineinkommen, um zu sehen, ob ihnen das gefällt oder nicht.

Auf Dauer würde ich gerne zwei, drei Schauspieler\*innen mehr anstellen, aber ich glaube, dass das für uns ein bisschen utopisch ist. Es scheint, dass wir mit unseren 42 Plätzen aus einer wirtschaftlichen Perspektive nicht als förderungswürdig gelten. Wir haben auch immer ein bisschen den Ruf eines Schultheaters, was auch nicht stimmt.

### Ihr gebt den Studierenden aus der Schauspielschule die Möglichkeit, auf der Bühne Praxiserfahrung zu sammeln?

Ja, genau, und wir achten wirklich auch sehr darauf, dass jede\*r auf der Bühne schon ein gewisses Maß an Vorerfahrung und Training besitzt. Das stärkt nicht nur das eigene Vertrauen, sondern steigert auch die Qualität, und diese Qualität wird dadurch bestätigt, dass es uns jetzt schon 26 Jahre ungefördert gibt. Alles, was bei uns passiert, passiert auf einer familiären Ebene, angefangen vom Bierlieferanten bis hin zur Stromfirma. Es wurde kein *modus operandi* für uns gefunden. Es wurde ein Werk verfasst, in dem stand, dass ein Kleinunternehmen nach diesen und diesen Kriterien gefördert wird. Wunderbar, aber wenn du die alle nicht erfüllst und dir dann alle sagen, dass du selber schuld bist, dann fühlst du dich schon ein bisschen alleingelassen. Deswegen ist es wichtig, dass man sich selbst einen Stellenwert gibt. Wir sagen: Wir machen Qualität, wir haben die Bestätigung von unserem Publikum und das ist uns wichtig. Solange das Publikum uns möchte, wird es uns geben und wir freuen uns, für das Publikum zu spielen.

Das Pygmalion Theater Wien ist ein Repertoiretheater und wurde 1995 von Geirun Tino gegründet, der bis heute dort Regie führt. Die Schauspielschule Pygmalion Wien wurde 1989 von Camelia und Geirun Tino gegründet und 2012 in Vienna International Drama Center – Schauspielschule Pygmalion umbenannt. Die Bühne ist als Black Box konstruiert.

### **Analyse**

## Kulturpolitik des Burgenlandes

von 1978 bis 2017

Dieser Artikel gibt Teilergebnisse des Dissertationsvorhabens "Freie Darstellende Künste in Österreich – Kulturpolitische Rahmenbedingungen und Förderpraxis ab den 1970er Jahren" von Barbara Stüwe-Eßl wieder. Der vorliegende Text wurde aus den Auswertungen der Kunst- und Kulturförderung des Burgenlandes bis 2017 entwickelt. Der Fokus dieser wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der freien, professionellen, darstellenden Kunst liegt auf der Förderpraxis und den damit verbundenen kulturpolitischen Rahmenbedingungen und Ermöglichungen durch die österreichischen Bundesländer und den Bund auf Grundlage veröffentlichter Kunst- und Kulturberichte.

Freie, professionelle, im Burgenland produzierte Darstellende Kunst (DK) findet erst seit Ende der 2010er Jahre verstärkt Förderung und somit eine Aufwertung durch die Burgenländische Landesregierung. Von der gesamten DK-Förderung des Burgenlandes, inklusive Großveranstaltungen, (ø 1968-2017: 786.729 €, ø 2008-2017: 887.112 € Mio. € nach LIKUS) beanspruchen Festivals/Sommertheater der DK durchschnittlich 89,57 % (1977-2017); dieser Anteil sinkt in den letzten zehn betrachteten Jahren (2008-2017) auf 82,72 %. Der Spielraum für die kulturelle Grundversorgung der Burgenländer\*innen durch freie zeitgenössische Darstellende Kunst verbessert sich prozentuell und im Nominalvergleich, allerdings nicht bezogen auf die Kaufkraft im Verbraucherpreis-Index (VPI)-Vergleich: Die nominalen Jahresgesamt (!) förderhöhen für die gesamte Freie Darstellende Kunstszene (FS) stiegen von 57.412 € im Jahr 1977 auf 136.300 € im Jahr 2015 (Nominalwert 2016: 65.500 €, 2017: 99.900 €), mit stark schwankenden jährlichen Gesamtförderhöhen. Im Jahr 2017 zeigen sich im Vergleich mit dem Jahr 1977 deutliche Kaufkraft-Verluste von 21.721 € (1977: 57.412 €, VPI-Wert 2017: 35.691 €).

### Kulturpolitische Entwicklung und Trends im Burgenland

Die Darstellenden Künste im Burgenland erlebten knapp nach dem Zweiten Weltkrieg durch eine Vielzahl von Wandertheatergruppen, aber auch durch außerberufliche Darstellende Kunst eine Blüte, die durch die Kampagne "Kampf gegen Schmutz und Schund" beendet wurde. Bis 1964 war die ÖVP dominierende Partei im Burgenland. Das Kulturressort – ab 1956 in SPÖ-Händen – spielte neben dem vorrangigen Ziel des Wiederaufbaus eine untergeordnete Rolle. Kultur war bis Ende der 1950er Jahre in das Fremdenverkehrsressort eingebunden, weitgehend ohne Konzepte und mit geringen finanziellen Mitteln ausgestattet. Kulturpolitisch wurde lange eine wertkonservative Haltung an den Tag gelegt, der die Forcierung von Festspielen bereits Mitte der 1950er Jahre im Burgenland entsprach. Diese kulturpolitische/touristische Schwerpunktsetzung wurde ab Mitte der 1990er Jahre über gemeinsame Vermarktungs- und Organisationsstrukturen ausgebaut.

Fred Sinowatz (SPÖ, 1966-1971 Landeskulturreferent) siedelte seine Kulturpolitik zwischen Offenheit für Neues, Zuzug von Künstler\*innen, neuer Identitätsfindung der Burgenländer\*innen und Denkmal/Heimatpflege an. Das im Jahr 1970 implementierte Kulturschillinggesetz für das Burgenland sorgte für die teilweise finanzielle Bedeckung von Kunst- und Kulturausgaben aus Rundfunk-Gebühren. Studien zum Kulturverhalten der Burgenländischen Bevölkerung in den 1970er Jahren untermauern kulturpolitische Bestrebungen hin zur Demokratisierung von Kultur ("Kultur für alle"). Diese können hinsichtlich des Aus- und Weiterbildungsbereichs bis heute mit einem mehr als 4-fachen Förderbudget des Burgenlandes im VPI-Vergleich nachgewiesen werden und kommen vor allem im Musikschulbereich zum Einsatz. Das im Jahr 1980 in Kraft gesetzte Burgenländische Kulturförderungsgesetz steht unter dem Zeichen von Freiheit und Demokratisierung von Kultur, schreibt aber auch Vielfalt fest.

80,00

Burgenland - Ausgabenfelder Kulturförderungsberichte (%)

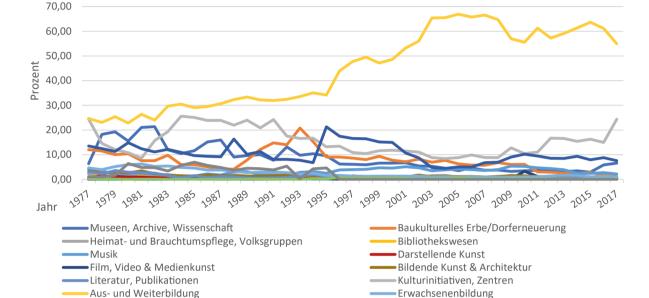


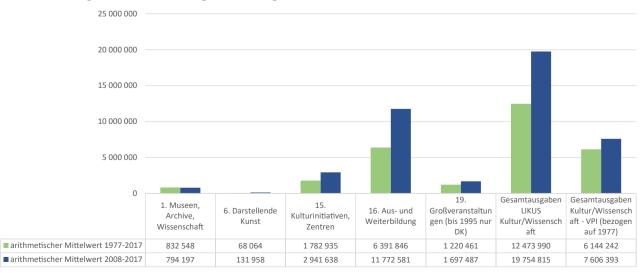
Abbildung Burgenland – Ausgabenfelder Kultur/Wissenschaft nach LIKUS/Kulturförderberichten; %

Internationaler Kulturaustausch, Integration

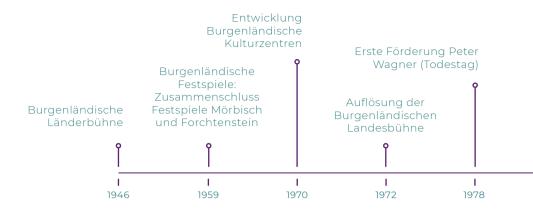
Sonstiges - Sonstige Förderungen



Großveranstaltungen



gift 03.2021 | panorama



### Burgenländische Kulturzentren vs. Landesbühne

Als Gerald Mader (SPÖ, 1971-1984 Landeskulturreferent) die Kulturagenden im Jahr 1970 übernahm, war vom scheidenden Kulturreferenten Fred Sinowatz bereits eine Entscheidung gegen ein Burgenländisches Landestheater – dessen Umsetzung er bis dahin unterstützte – und für das von Gerald Mader entwickelte Kulturzentren-Konzept gefallen. Bereits 1946 hatte Otto Kery die Burgenländische Landesbühne gegründet. Trotz positiver politischer Signale wurde sie nicht vom freien Privattheater in ein Burgenländisches Landestheater mit fester Spielstätte transformiert. Politischei, sowie finanzielle und später auch systemkritische Gründe dürften dies verhindert und zur Auflösung der Burgenländischen Landesbühne im Jahr 1972 geführt haben. Die Burgenländischen Kulturzentren (KUZ) sollten Raum für verschiedene Arten der Kunst und Kultur schaffen und waren im Prinzip auch für die Realisierung von Gastspieltätigkeit auch österreichischer und burgenländischer Gruppierungen im Darstellenden Kunstbereich vorgesehen und eigentlich optimal geeignet gewesen. Eine Wiederbelebung der Burgenländischen Landesbühne unter dem Label Theater im Burgenland/Burgenländischer Theaterverein fand jedoch unter der Leitung von Gerhard Tötschinger von 1973-1977 statt, danach sollten Gastspiele in den Burgenländischen Kulturzentren diese Tournee-theatertätigkeiten ersetzen. Fördermittel für die Programmierung von Gastspielen bei anderen Kulturinitiativen fehlten allerdings, trotz Bemühungen mancher Kulturinitiativen in dieser Richtung. Im Fall der Burgenländischen Kulturzentren ist Interesse in Form von Programmierung zeitgenössischer, professioneller, freier, in Österreich oder gar im Burgenland produzierter Darstellender Kunst, abgesehen vom Kabarettbereich, kaum nachweisbar. Selbst international anerkannte burgenländische Produktionen fanden in den KUZ keine Einladung. Paradoxerweise weisen die KUZ im darstellenden Kunstbereich eine sehr gute Auslastung auf und hätten vor diesem Hintergrund sehr gute Voraussetzungen, Anlass, Möglichkeit und einen aus dem Burgenländischen Kulturgesetz ablesbaren Auftrag, Gewagteres und Zeitgenössischeres in der Programmierung zu stärken.

### Kulturbudget und Förderinteressen

1995 wurde das Kulturbudget erheblich erhöht, gleichzeitig wurden die kulturpolitischen Bestrebungen der 1970er und 1980er Jahre hintangestellt. Und auch für freie Darstellende Kunst zeigt sich von 1990 bis 2005 nur sehr geringes Förderinteresse

Zu kritisieren war und ist, dass real umgesetzte Schwerpunkte wie Kulturbauten, Denkmalpflege und Festspiele wohl nicht dem sozialistischen Programm entsprechen und in der Fülle kultureller Leistungen gezielte Theater- und Literaturförderungen fehlen. Helmut Bieler setzte in den Vorworten der Kulturförderberichte zwar u. a. auf Vielfaltsförderung, Ermöglichung von Neuem, Nachwuchsförderung und Förderung der "alternativen" zeitgenössischen Kulturszene, im Bereich der freien zeitgenössischen Darstellenden Künste, aber auch bei der Volksgruppenförderung, zeigen sich dennoch deutliche strukturelle Schwächen. Zeitgleich wurde außerdem auf den rassistisch motivierten Anschlag im Jahr 1995 in Oberwart erst kulturpolitisch unangemessenii und in Folge zu wenig reagiert. Die gesellschaftliche Exklusion der Roma, die erst im Jahr 1993 als Volksgruppe offiziell Anerkennung erhielt, ist dabei auch heute noch nicht überwunden.





# Burgenland - Förderungen für Darstellende Künste und Freie Gruppen, Kaufkraftvergleich (€)

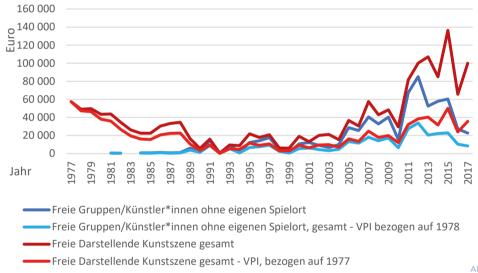


Abbildung Burgenland – Förderungen FS und FT, Kaufkraftvergleich, €

### Burgenland - Gesamtausgaben Kulturbudget, LIKUS (€)



Gesamtausgaben Kultur/Wissenschaft - VPI (bezogen auf 1977)

Abbildung Burgenland – Gesamtausgaben Kulturbudget nach Kulturförderberichten, €

Burgenland - ausgewählte Organisationsformen der Förderkategorie der Darstellenden Künste. €



Abbildung Burgenland
– arithmetische Mittelwerte
Darstellende Kunstförderung

Abgesehen von im Anteil am Gesamtbudget zunehmend geringer und enger werdenden Kulturbudgets durch Kulturneubauten und Neugründungen von Institutionen änderte sich unter dem Landeskulturreferenten Helmut Bieler (SPÖ, 1998-2017) wenig am kulturpolitischen Kurs der 1990er Jahre. Auch im darauffolgenden Jahrzehnt scheint eine der wenigen wichtigen kulturpolitischen Errungenschaften die Erklärung des gesamten Neusiedler See-Gebiets zum UN-ESCO-Weltkulturerbe im Jahr 2001.

Nach dem Dienstleistungsbereich und dem Bereich Öffentliche Sicherheit hat der Haushaltsrechnungsausgabenbereich Kunst, Kultur und Kultus den niedrigsten Ausgabenanteil im Burgenland. Vom Prozentanteil an den Gesamtausgaben liegt er bei 1,7 % (2006-2017) und damit weit unter der 3 %-Marke des Jahres 1979. Nominal zeigt sich für Kunst/Kultur/Kultus-Ausgaben ein Anstieg von 15,087 Mio. € (2006) auf 23,36 Mio. € (2017); im VPI-Vergleich zeigt sich ein Anstieg um 3,9 Mio. € auf 18,993 Mio. € (2017). In der Gesamtbetrachtung der Ausgaben für Darstellende Kunst inklusive Großveranstaltungen wurden für Festspiele (F/Sommer) durchschnittlich 89,57 % (1977-2017) der finanziellen Mittel verwendet; dieser Anteil sinkt in den letzten zehn betrachteten Jahren (2008-2017) auf 82,72 %. Mörbisch, St. Margarethen und Jennersdorf haben hier bis 2017 einen Förderanteil von 99,5 %. Der Spielraum für die kulturelle Grundversorgung der Burgenländer\*innen durch außerberufliche (A) und freie zeitgenössische Darstellende Kunst (FS) verbessert sich zwar dabei eindeutig, bleibt aber dennoch gering. Mit der im Jahr 2018 getroffenen Vereinbarung mit der Stiftung Esterhazy erhält der Burgenländische Festivalsommer mit dem Darstellende Kunst-Festival in St.

Margarethen einen weiteren Player, der die burgenländische Wirtschaft ankurbeln soll, der aber auch auf die ohnehin sehr knappen und wahrscheinlich nicht entsprechend höher dotierten Kulturfördermittel zugreift.

Kritik an der in Relation sehr hohen Förderung für wirtschaftspolitische Maßnahmen für Festspiele aus Mitteln der Kulturförderung thematisiert u. a. die fehlende, begleitende und adäquate finanzielle Unterstützung aus dem Fremdenverkehrs-/Wirtschafts-Ressort. Auch im vorliegenden Kulturdatenvergleich zeigt sich überraschend wenig Beteiligung an der Kulturförderung durch die Abteilung Fremdenverkehr (Ø 99.930 €/Jahr, Anteil von 1,1 %). Eine Ungleichgewichtung, die bei zunehmender Abnahme des Prozentanteils des Kulturbudgets am Gesamtbudget problematisch für die kulturpolitische Gesamtentwicklung erscheint. In gesellschaftspolitischer Hinsicht greifen durch finanzielle Mittelverknappung wichtige Funktionen von Kunst und Kultur - wie Stärkung von Kritikfähigkeit und sozialer Kohäsion oder ihre demokratiepolitisch stärkende Funktion und nicht zuletzt die künstlerische zeitgenössische Produktion um ihrer selbst willen - zunehmend zu kurz.

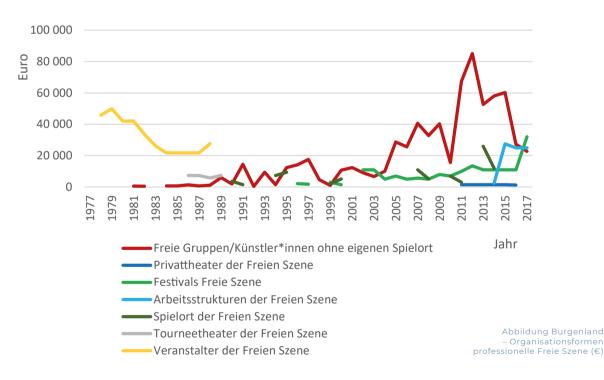
### Förderentwicklung Freie Professionelle Darstellende Kunstszene (FS)

Kulturamtsleiter Hanns Schmid, ab 1990 Leiter der Abteilung Kultur und Wissenschaft der Burgenländischen Landesregierung, beschreibt bereits Anfang der 1990er Jahre die soziale Absicherung – nicht nur der burgenländischen Künstler\*innen – als völlig unbefriedigend und den Anteil von Kultur am Gesamtbudget auf einem sehr niedrigen Niveau. In Sesamt weisen die Jahresgesamtförderhöhen

für die gesamte FS im Vergleich mit dem Gesamtförderbetrag im Jahr 1977 deutliche Kaufkraft-Verluste von 21.721 € (1977: 57.412 €, VPI-Wert 2017: 35.691 €) auf. Trotz im Kulturförderungsgesetz festgeschriebenem, kulturpolitischem Willen, zeitgenössische, innovative Kunst im Burgenland zu etablieren, findet diesbezügliche Förderung der FS in sehr niedrigem Ausmaß und hier vor allem im Zeitraum 1973-1977, als die Wiener Komödianten und das Theater der Courage Gastspielverträge im Burgenland erhielten, und ab 1974 mit dem Theater im Burgenland durch Tourneetheater im Schul- und Erwachsenenbildungsbereich statt. Die Förderanteile für FS sinken in der Folge und nehmen erst ab dem Jahr 2006 wieder zu.

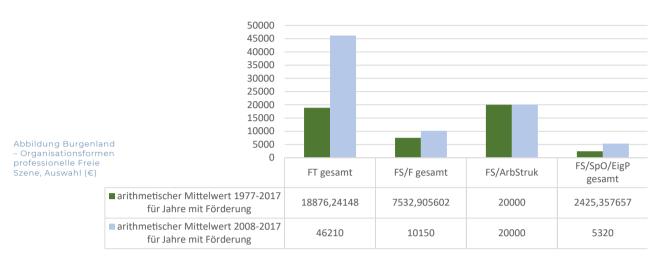
Während die burgenländische Kulturförderung durch Stärkung der Kulturwirtschaft jeden neunten Arbeitsplatz im Burgenland sichert<sup>v</sup>, sind burgenländische Künstler\*innen gezwungen das Burgenland zu verlassen, da sie – falls sie nicht für die Kulturwirtschaft tätig sind – keine ausreichende finanzielle Absicherung für ihre professionelle Arbeit finden können. Gefordert wurde bereits bei der Suche nach Kulturperspektiven für das Burgenland im Jahr 2001 eine Grundsatzentscheidung für das zeitgenössische Theater. Eine kulturpolitische Forderung, der ab 2006 deutlicher – aber noch nicht nachhaltig genug – entsprochen wurde.

### Burgenland - Förderungen der Freien Darstellenden Kunst-Szene (€)



Nur bei wenigen Organisationsformen der FS zeigen sich Förderkontinuitäten wie etwa bei den Freien Gruppen und Einzelkünsler\*innen ohne eigene Spielstätte (FT), Festivals (ab 2002) und Arbeitsstrukturen der Freien Szene (ab 2015). Als Arbeitsstruktur wird hier nur D.ID, ab seiner Umsetzung des neuen Konzepts eines produzierenden Choreographie-Zentrums mit Residenzen, eingestuft.

Burgenland - Organisationsformen der Freie Szene der Darstellenden Künste (FS), Auswahl €



Festivals/Sommertheater der Freien professionellen Szene werden erst seit 1996 regelmäßiger gefördert. Das biennal stattfindende Internationale Figurentheaterfestival PannOpticum findet mit Förderungen von ca. 22.000 € pro Ausgabe die regelmäßigste Festivalförderung der FS.

Nahe an diese für FS hohe Fördermarge des Burgenlands, jedoch in Relation für ein internationales Festival sehr knappe Fördermarge, kommt der Verein in Vino Veritas mit einer Förderung von 18.000 € für die Sommer-theaterproduktion Uhudler im Jahr 2017.

Tabelle Burgenland – Übersicht Jahresgesamtförderungen FT

Jahr	Gesamt- förderung	VPI-Wert Gesamt- förderung bezogen auf 1978		Finanzierung pro Burgenländer_in /Jahr - VPI-Wert	Jahr	Gesamt- förderung	VPI-Wert Gesamtfö rderung bezogen auf 1978	Finanzierung pro Burgenländer_in /Jahr	
1978	3 270	3 270	0,01	0,01	1998	4 686	2 463	0,02	0,01
1979					1999	1 017	532	0,004	0,002
1980					2000	10 683	5 455	0,04	0,02
1981	581	494	0,002	0,002	2001	12 354	6 145	0,04	0,02
1982	509	410	0,002	0,002	2002	9 080	4 437	0,03	0,02
1983					2003	6 660	3 210		0,01
1984	727	536		0,002	2004	10 060	4 751	0,04	0,02
1985	727	519	0,003	0,002	2005	28 700	13 251	0,10	0,05
1986	1 308	919		0,003	2006	25 600	11 651	0,09	0,04
1987	727	503	0,003	0,002	2007	40 600	18 083	0,14	0,06
1988	1 163	790	0,004	0,003	2008	32 800	14 155	0,12	0,05
1989	5 959	3 950		0,01	2009	40 300	17 302	0,14	0,06
1990	2 325	1 493		0,01	2010	15 550	6 559	0,05	0,02
1991	14 535	9 029	0,05	0,03	2011	67 400	27 532	0,24	0,10
1992	363	217	0,001	0,001	2012	85 050	33 896	0,30	0,12
1993	9 447	5 444	0,03	0,02	2013	52 600	20 553	0,18	0,07
1994	1 453	814		0,003	2014	58 000	22 304	0,20	0,08
1995	12 354	6 763		0,02	2015	60 300	22 981	0,21	0,08
1996	14 171	7 616		0,03	2016	27 300	10 312	0,09	0,04
1997	17 623	9 348		0,03		22 800 18 886	8 436	0,08	
	arithmetischer Mittelwert für Jahre mit Förderung 1978-2017 arithmetischer Mittelwert für Jahre mit Förderung 2008-2017						8 274 18 403	0,070 0,161	0,031 0,064
			and, Statistik Austria	uei ulig 2000-2017		46 210	10 403	0,161	0,064

#### Überblick Förderanteile

Die Förderung von freien, professionellen Darstellende Kunst-Gruppierungen und Einzelkünstler\*innen (FT) unterliegt in den jährlichen Gesamtanteilen an Darstellender Kunstförderung (DK) starken Schwankungen, zwischen 0 und 9.5 %. Durchschnittlich liegt ihr Förderanteil bei 2.2 % der DK, (1978 -2017), im Zeitraum 2008-2017 erhöht sich der Anteil auf 5,3 %. Trotz eines unsteten Verlaufs und sehr geringer Förderanteile zeigt sich ein Aufwärtstrend, der nominal durch die Zuordnung von D.ID zur Organisationsform Arbeitsstruktur der FS (ab 2016) deutlich rückläufig ist. Nominal erhielten FT in der Langzeitbetrachtung (1978-2017) durch das Burgenland jährlich insgesamt (!) 18.886 € (VPI-Wert bezogen auf 1978: 8.274 €) und in der Betrachtung der Jahre 2008-2017 46.210 € (VPI-Wert: 18.403 €). Wie gering diese Summe ist, wird deutlich, wenn sie zum im Burgenland im Jahr 2021 bereits in 106 von 171 Gemeinden umgesetzten Mindestlohn von monatlich 1.700 € netto pro Vollzeitanstellung im Landes- und landesnahen Bereich in Relation gesetzt wird: Der Brutto-Jahresbezug beläuft sich auf ca. 33.000 €, die Brutto-Brutto-Kosten für den Arbeitgeber sind hier noch nicht berücksichtigtvi.

Pro Burgenländer\*in wurden durchschnittlich 7 Cent/Jahr (VPI-Wert: 3 Cent; 1978-2017) für FT aufgewandt; in der Betrachtung 2008-2017 steigt dieser Betrag auf 16 Cent/Jahr (VPI-Wert: 6 Cent).

In der Betrachtung der Förderanteile über den gesamten Beobachtungszeitraum erweist sich die Förderung in

der Organisationsform FT für Tanz/Performance mit 33,45 % als am stärksten, gefolgt von Theater (32,75 %) und Figurentheater (16,22 %). Tanz/Performance erhält bezogen im Mittelwert die höchsten Jahresgesamtfördermargen (11.632 €) für FT gefolgt von formenübergreifenden Produktionen (7.688 €) und Figurentheater (7.275 €), Theater (4.694 €), Clownerie und Musiktheater erhalten 2.100-2.700 € Jahresgesamtförderung. Sitespezifische, aber auch übergreifende Arbeiten, Straßentheater, Artistik, Zirkus und Clownerie finden im Burgenland selten Förderung.

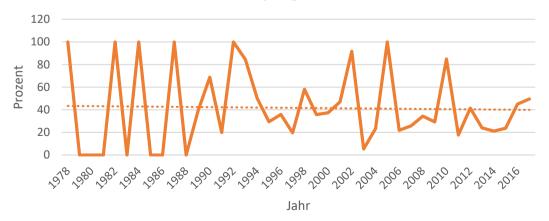
### Förderung nach Genre und Gender

Im Tanz-/Performance-Bereich wurden 18 Gruppen/Einzelkünstler\*innen im Beobachtungszeitraum gefördert, elf von ihnen erhielten 1-2-malige Förderung. Regelmäßigere Förderung erhielten Ballett Tanz Burgenland, Sebastian Prantl/ Internationales ChoreoLab, Liz King/Dance Identity (D.ID).

Im Figurentheaterbereich wird abgesehen von einmaligen Förderungen ab 2007 das visuelle Theater des Karin Schäfer Figuren Theaters und das Internationale Figurentheaterfestival PannOpticum regelmäßig gefördert. Für Musiktheaterproduktionen wird nur das Theater Heuschreck (1991-2013) öfter als einmal gefördert.

Förderung für sitespezifische Theaterarbeit erfolgte Anfang der 1990er Jahre für das Fo-Theater und im Jahr 2005 für ein Theaterprojekt von Peter Wagner, der mit seinem Theater am Ort und der ARGE Requiem. Den Verschwiegenen sehr unregelmäßig und in sehr

# Burgenland - Freie Ensembles & Künstler\_innen (FT) - Darstellende Künste für junges Publikum % - Anteil



% Darstellende Künste für junges Publikum %-AnteilLinear (% Darstellende Künste für junges Publikum %-Anteil)

Abbildung Burgenland – Förderungen FT, prozentueller Anteil Darstellende Kunst für junges Publikum unterschiedlichen Höhen (zwischen 3.600 und 25.000 €) Förderung findet. Weitere durch das Burgenland erfolgende Theaterförderungen gehen an MOKI, Theater mitten in der Welt, Monika Fink, Playback Theater, Teatro Caprile und einmalig Werner Schönolt/Johanna Tomek im Jahr 2007, sowie an die Theaterinitiative Burgenland. Letztere wird 2014 von Reinhold P. Stumpf, Katharina Tiwald und Alfred Masal gegründet, um einmal jährlich eine ausfinanzierte Theateruraufführung im Burgenland durchführen zu können.

Im Bereich Clownerie ist die Clowntheatergruppe Mimo und im Bereich Straßentheater/ Artistik ist Teatro buffo die einzig geförderte Gruppe.

Bei der Förderung von FT ist der Förderanteil für männliche künstlerische Leiter zwar von der Förderanzahl her höher, allerdings ist die durchschnittliche jährliche Gesamtförderungen für Frauen in künstlerischer Leitung mit insgesamt 15.532 €/Jahr fast dreimal so hoch (männliche künstlerischere Leitung: 6.327 €; kollektive Leitung: 12.854 €); im kürzeren Zeitraum 2008-2017 verändern sich die Positionen von künstlerischen Leiterinnen (28.955 €) und kollektiver Leitung (30.250 €). Die durchschnittliche Einzelförderung für FT liegt 1978-2017 im Genderbudgeting-Vergleich für kollektive künstlerische Leitung (8.079 €) am höchsten, gefolgt von künstlerischen Leiterinnen (6.112 €), künstlerischen Leitern (3.307 €) und gemeinsamer künstlerischer Leitung von einem Mann und einer Frau (2.170 €).

1978-2017 liegt eine Einzelförderung bei 3.434 € (ø; VPI-Wert: 1.582 €). Auch in diesem Vergleich zeigt sich eine deutliche Verbesserung im Vergleich der letzten gemessenen zehn Jahre (2008-2017) auf nominal 7.556 € (VPI-Wert: 2.956 €), die nach wie vor als sehr niedriger Finanzierungsanteil für freies professionelles Produzieren einzustufen ist – in diesem Vergleich ist keine Unterscheidung von Projekt-, Aufführungs- und Jahresförderung enthalten.

FT erhielten für ihre Produktionen für junges Publikum insgesamt  $7.526 \in \text{im Jahresschnitt}$  (1978-2017). Sie haben einen Anteil von ca. 40 % an der Gesamtjahresförderung und sind mit durchschnittlich  $2.793 \in \text{um } 1.000 \in \text{niedriger dotiert als}$  solche, die sich ausschließlich an ein erwachsenes Publikum richten (3.761  $\in$ ).

#### Stand ab 2017 und Ausblick

Trotz stärkerer kulturpolitischer Bemühungen beruht die Realisierung freier professioneller darstellender Kunst im Burgenland nach wie vor auf Selbstausbeutung der involvierten Künstler\*innen und Kulturarbeiter\*innen in Kulturpolitisch wurde die Chance zur Ausrichtung im Sinne einer Kultur für alle vor allem im Bereich der Darstellenden Künste nicht ergriffen. Die Förderstrukturen im Burgenland haben sich seit 2006 zwar verbessert, allerdings erscheint es nach wie vor notwendig, finanzielle und infrastrukturelle Rahmenbedingungen für die freie professionelle Darstellende Kunstszene klarer und budgetär höher zu formulieren und so eine breitere freie professionelle DK-Szene zu schaffen, die professionelle Arbeit für Etablierte und Nachwuchs ermöglicht. Dabei wären gerade im Burgenland die Voraussetzungen, ohne starke finanzielle Belastungen eines Landestheaters, ideal.

Als kulturpolitische Desiderate im Burgenland wurden bisher u. a. die Erstellung eines Förderbudgets, das Häusern, professionell tätigen Gruppen und Einzelkünstler\*innen der Darstellenden Künste kontinuierliche Arbeit ermöglicht, formuliert. Diese Ansprüche fanden in den letzten Jahren in ersten Ansätzen Realisierung, etwa in den Sparten Tanz/Performance, Figurentheater und Theater, bedürfen jedoch eines weiteren, stärkeren Ausbaus.

Ein wichtiger kulturpolitischer Schritt Richtung sozialer Absicherung professionell geleisteter Arbeit erfolgt außerdem unter LH Hans Peter Doskozil durch die Finanzierungsbeteiligung des Landes Burgenland am IG-Netz, einem Förderpool, der freien Unternehmer\*innen im Darstellenden Kunstbereich in Österreich die Anstellung von Künstler\*innen durch finanzielle Zuschüsse der Sozialversicherungsbeiträge erleichtert. Und ebenfalls ab dem Jahr 2020 werden erstmals mehrjährige Förderverträge vergeben.

<sup>[</sup>i] Theodor Kery, der spätere Landeshauptmann des Burgenlandes und SPÖ-Politiker, war der Bruder Otto Kerys.

<sup>[</sup>ii] Fur die mit einer Bombe ermordeten wer Roma tand LH-stv. Gerhard Jeliasitz bei einer Pressekonterenz, in der er die Bedeutung der Seespiele für den Tourismus unterstrich, "keinesfalls die passenden Worte: "Burgen-land sei zwar ein schönes Land, aber immer wenn etwas weltpolitisch passiere, falle ihm ein Ziegelstein auf den Kopf:" Gmeindl, Margarete (2002): Seefestspiele Mörbisch, Seite 90.

<sup>[</sup>iii] In die Amtszeit von Helmut Bieler fielen der Umbau des Kulturzentrums Eisenstadt, des Haydnkonservatori-ums, der Neubau der Landesgalerie in Eisenstadt, die Gründung des Lisztzentrums und der Kulturservice Bur-genland CmbH.

<sup>[</sup>iv] "Völlig unbefriedigend ist [.] die soziale Absicherung von Kulturschaffenden im Land. [.] muß doch mit Nach-druck festgehalten werden, daß sich der Anteil von Kultur am Gesamthaushalt immer noch auf einem niedrigen Niveau bewegt." Schmid, Hanns (1992): 70 Jahre burgenländische Kulturszene. In: Andreae, Clemens-August/Smekal, Christian (1992): Kulturförderung in den Alpenländern: Theorie und Praxis Innsbruck, Seite 255.

<sup>[</sup>v] "[...] werden im Burgenland j\u00e4hrlich 333 Millionen Euro an Wertsch\u00f6pfung erzielt, multiplikative Effekte dazu gerechnet sogar \u00fcber 417 Millionen Euro - jeder 9. Arbeitsplatz in unserem Land h\u00e4ngt direkt oder indirekt von der Kulturwirtschaft ab." Kulturf\u00f6rderungsbericht Burgenland 2010, Seite 28

<sup>[</sup>vi] Der Mindestichn von 1700 Euro netto im Landes- und landesnahen Bereich ist umgesetzt. Nun erhalten in immer mehr burgenländischen Gemeinden die Mitarbeiter den Mindestlahn [...] Der Mindestlahn sei finanzierbar und bringe ein Mehr an sozialer Gerechtigkeit [...], Das macht bei der derzeitigen Personalkosten Summe in etwa 17 Millionen Euro aus. Das ist im Schnitt eine Steigerung der Personalkosten von 10,5 Prozent, das war die Bemes-sungsgrundlage, wo wir gesagt hoben: Das wollen wir uns leisten, ober auch das können wir uns leisten", so Trummer. [...] Der Mindestlohn von 1700 Euro netto stärke die heimische Wertschöpfung [...] Je mehr Einkommen die Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmer zur Verfügung haben, desto mehr werde die Kaufkraft gestärkt. Davon profitierte wieder die burgenländische Wirtschaft, so Hergovich, Es sei erfreullich, dass auch immer öfter in der Pri-vatwirtschaft der Mindestlohn bezahlt werde, so Hergovich, der als Beispiel das Baugewerbe und die Metallbran-che nannte. "ORF Burgenland (16.8.2021) 1.700 Euro Mindestlohn in 106 Gemeinden. Onlinequelle: https://burgenland.orf.atfstories/3117133/, gesehen 16.8.2021

<sup>[</sup>vii] "Ohne massive Selbstausbeutung ist freies Theater (und das nicht nur im Burgenland) nicht zu realisieren, selbst wenn man international anerkannt und erfolgreich ist, wie das bei Liz King oder dem Karin Schäfer Figuren Theater der Fall ist." Hauptmann, Peter (2012): Burgenland – Keine goldenen Schlösser im Land der Burgen. In: Interes-sengemeinschaft Freie Theaterarbeit (2012): Berichte aus den Bundesländern, Wien, Seite 3.

# The Italian Independent Scene

### A Systematic Chaos

It is necessary to imagine the Italian independent performing arts scene not as an archipelago but as a closely related component that sometimes perfectly matches and sometimes clashes with the whole cultural system. The only way to represent this system is to refer to the concept of modern physics of complexity, that is, a multi-component dynamic structure made up of different subsets that interact with each other, following the rules of chaos and probability. With this specific point of view in mind, we certainly cannot speak of a coherent and stratified system but of a chaotic jumble of events and paradoxical production processes.

The first thing to mention when talking about the Italian independent performing arts sector is the production output in the performing arts: 132,000 shows in 2019<sup>1</sup>. These shows have been made possible by major investments from public institutions. Still, the average Italian is not a big consumer in comparison to other European countries, attending just one performance per year. This results in higher output than demand. The second thing is the cultural richness: The Italian cultural landscape is scattered with large and small theatres, even in the farthest suburbs or provinces. A unique cultural wealth in Europe that goes unappreciated, however, because many of the theatres are currently closed or largely underutilized.





The complexity of Italian theatre also applies to its system of funding, which has been developed on different levels in relation to the institutions that provide resources: municipalities, provinces, regions and the state. Institutions hardly communicate with each other, which thus results in the multiplication of projects and overlapping of funding. This, on the one hand, determines the need for applicants to equip themselves with regard to an abnormal bureaucratic apparatus, and, on the other hand, it contributes to accentuate the difference between virtuous regions and less efficient ones. But it also makes it possible to create almost uncontrolled areas where innovative ferments can develop freely and spread throughout the country. Suffice it to say that in Italy there is no national law regulating theatrical activity, despite the fact that there are several laws currently under discussion.

### **Funding bodies**

Until 2014, the distribution of state contributions was guaranteed by a commission that chose subjects arbitrarily on a purely qualitative basis. Since 2014, the fund for entertainment (FUS) and a quantitative and qualitative evaluation mechanism have been instituted. The economic endowment of the FUS totalled 345.966.856.00 Euros in 2019. a considerable amount - but not enough to meet Italian needs. It has certainly been an important act that has made the system more stable and transparent, but it has also highlighted some critical issues: the lack of difference in functions between the recipients (those who work in production often also work in hospitality and distribution), the very little generational turnover, an unhealthy mixture between private and public enterprise, a territorial imbalance of the provision of resources (not only between the north and south of Italy but also between cities and rural areas). In face of a gradual contraction of public funding, we must also note the growing importance of private foundations that in some regions, particularly in the north of the country, provide more resources than the public funding bodies in those regions.

In Italy, artists are generally unable to sustain themselves and rely on institutional resources for at least 40% of their annual budget. They often manage to access municipal, regional and European funding but hardly any state funding, even compared to independent companies in other European countries. There is no doubt that independent artists are able to diversify their resources in such a way as to be more resilient and flexible than public institutions,

probably also thanks to their ability to meet the needs of the territories in which they operate. As a result, independent companies have fulfilled the very important function of feeding the cultural and social fabric in Italy and have even become cultural governing outposts in the absence of state representation. Independent artists have had the courage to experiment with artist-audience relationships and to modify the production and staging system in order to respond to the challenges of our times. Thus, it is not surprising that the major theatrical institutions have drawn heavily from this basin, inspired both by the artists and the most innovative artistic methods. Unfortunately, this rejuvenation process takes far too long. This is the case, for example, when it comes to artistic residences (there are almost 66 all over Italy): what started out as a courageous work of rejuvenation more than 15 years ago has only been recognized by the Ministry 5 years ago<sup>3</sup>.

#### Types of theatre

It is equally complex to outline an aesthetic trend in Italian artistic productions, because the independent scene is very fragmented and is small compared to the European scene: We move seamlessly from stage drama to the extreme "reworking" of classical texts, to a theatre of objects, physical theatre and documentary theatre. Independent artists first response to the decline of the Italian directorial theatre were productions of monologues, followed by experiments in collective choral dramaturgy and productions of multimedia works, which strive to bridge the separation between audience and actors. Unique to the Italian theatre landscape is the "social theatre of art" (theatre in prisons, theatre with mentally fragile people, with the handicapped, etc.). Born from the idea to provide a social service as well as cultural one, it has since been transformed into a true artistic act, giving rise to mixed companies.

A few outstanding companies and artists that should be mentioned are Roberto Latini and Licia Lanera (who have a unique way of writing for the stage), Deflorian/Tagliarini, Babilonia teatri, Teatro sotterraneo (as an example of strong authorship and elaborate dramaturgy), teatrino giullare, Marta Cuscunà, Anagor (who, in different forms, have been able to make a synthesis between visual and theatrical arts), as well as a host of creators with a dance background, such as Alessandro Sciarroni, Silvia Gribaudi and Collettivo Cinetico. Italian playwrights like Mimmo Borelli, Davide Carnevali and Fausto Paravidino are certainly less well known abroad, although they have produced some outstanding works,

because they find very few opportunities to be supported. One of the few opportunities for playwrights are OUTIS (the only Italian festival dedicated to new dramaturgy) and special project funding by Network drammaturgia Nuova. For most independent creators, Kilowatt Festival remains the place of reference as well as the Inbox Prize, which has developed an innovative way to link production processes with programming.

### Side effects of the pandemic

But how many independent professional companies are there in Italy? We always thought there were many, many more than those that the FUS listed (about 150). We had to wait for the pandemic in order to have a more precise picture because, even though we missed the opportunity to carry out a complete mapping, thanks to the special calls for proposals from the Ministry, it was confirmed that there could be around 2000 independent companies. Of course, we would have never wished for such a devastating pandemic – which cut ticket revenue by 78 percent in 2020 and hit independent artists especially hard since they were less protected by the state, both in terms of direct support and welfare state<sup>4</sup> – in order to obtain this data. In fact, despite extraordinary resources, the Italian Ministry of Culture has financed mostly organizations which are already funded by the FUS as well as, paradoxically, commercial organisms – pushing independent artists and organizations, such as festivals and residencies, even more to the margins. Perhaps

Ladies Body Show © Paolo Sacchi









in response to this unfair treatment, it's possible to notice a positive side effect: the reawakening of the entire sector's collective consciousness, illustrated by an intense growth of all networks and umbrella associations who have partnered with alacrity. As a result, we have recently managed to approve the first step of a welfare reform in favour of atypical workers in the performing arts sector, even if this comes many years later than in almost all other European countries.

This pandemic has increasingly highlighted the weaknesses of the complex Italian system and everyone's hope is that it will be possible to respond with structural reforms, such as the one just mentioned, also in view of the PNRR - even though upon first reading the Italian PNRR, it seems that independent artists should not sleep peacefully<sup>5</sup>.

#### Davide D'Antonio

works at the intersection of education, advocacy and project management. He has been working as artistic director for 12 years at IDRA theatre and as project manager for different festivals, seasons and indipendent companies in the field of contemporary creation. He sits on the board of CRESCO, EAIPA, IETM.

I giganti della montagna © Simone Cecchetti

https://www.linkedin.com/posts/davide-d-antonio-8706454b\_change-economics-culture-activity-6795734420574879744-4rQZ).

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> SIAE "annuario dello spettacolo 2019"

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> EUROSTAT 2016

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> For further information about the Italian residency programme, please visit the official website https://www.residenzeartistiche.it/

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Siae "Annuario dello spettacolo 2020"

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> For more details, go see:

# ACT OUT

Tour- und Residency Förderprogramm für freie Theater- und PerformanceKünstler\*innen

Mitten in der Pandemie durften wir, die IG Freie Theaterarbeit, in Kooperation mit dem Bundesministerium für Europa und Internationale Angelegenheiten, ein neues Projekt beginnen: ACT OUT, eine neue Förderschiene für Künstler\*innen und Gruppen der freien darstellenden Kunst. Mit ACT OUT werden Residencies und Gastspiele im Ausland vom BMEIA finanziell unterstützt – und kommen damit auch einer faireren Bezahlung wieder einen Schritt näher. Mit ACT OUT wollen wir die für die Künstler\*innen wichtigen internationalen Erfahrungen unterstützen und ermöglichen.

Der Start fiel in eine Zeit, in der nicht klar war, ob zugesagte Residencies oder Gastspiele überhaupt durchgeführt werden; ob Reisen angetreten werden können; ob es Veranstaltungen mit Publikum überhaupt geben kann. Es wurden viele Projekte eingereicht, die meisten verschoben, nicht wenige wieder abgesagt – und wohl sehr viele gar nicht erst geplant.

Umso mehr freut es uns, dass insgesamt 13 Vorhaben durchgeführt und unterstützt werden konnten: 4 Gastspiele und 9 Residencies im Zeitraum von Mitte September 2020 bis zum Jahresende 2021.

29 Künstler\*innen konnten mit der Unterstützung von ACT OUT in folgenden Ländern arbeiten: Deutschland, Schweiz, Schweden, Kroatien, Italien, Finnland, Niederlande, Luxemburg.

Parallel dazu starteten wir auch die digitale Schiene: ACT OUT ONLINE – eine Vimeo-Streaming-Plattform und ein Auswahlkatalog von Mitschnitten österreichischer Theater- und Performanceproduktionen. Knapp 100 Videos wurden schon auf die Plattform geladen, zwei Produktionen wurden vom österreichischen Kulturforum in London als Stream öffentlich gezeigt. Auch hier versuchen wir eine faire Bezahlung zu etablieren, die Künstler\*innen erhalten für die Streams ein Entgelt.



# Online Intensivtraining Produktionsleiter\*innen:

### Hard Facts und Soft Skills

Die IGFT startet im Herbst 2021 ein online Intensivtraining für Produktionsleiter\*innen und diejenigen, die es werden wollen. In 18 Veranstaltungen zu je zwei Stunden zwischen September und Dezember 2021 bietet Produktionsleitung: Hard Facts und Soft Skills Organisator\*innen im darstellenden Bereich ein breites Angebot an Vorträgen und Netzwerktreffen an, um sich spezifisches Wissen zum Thema Produzieren in der Freien Szene anzueignen oder dieses zu erweitern. Die Ausbildungsreihe bietet somit die einmalige Gelegenheit, die eigene Arbeit zu professionalisieren und sich mit Produktionsleiter\*innen aus der Szene aktiv auszutauschen.

Alle Vorträge und Netzwerktreffen finden online statt, der Einstieg ist jederzeit möglich. Die Teilnahme an den Netzwerktreffen und Intensivmodulen ist für alle kostenlos. Die Teilnahme an den Basismodulen und den beiden Exkursveranstaltungen ist für Mitglieder der IGFT ebenfalls kostenlos. Nachzulesen sind die wichtigsten Infos auch im begleitenden Blog, im Anschluss an die Fortbildungsreihe wird eine Broschüre mit den wichtigsten Infos veröffentlicht werden.

Bei der Teilnahme von mindestens 10 Veranstaltungen im Rahmen des Intensivtrainings gibt es die Möglichkeit, sich von der IGFT eine Besuchsbestätigung ausstellen zu lassen.

Das Online Intensivtraining wird unterstützt von der MA 57 – Frauenservice der Stadt Wien.

Informationen und Anmeldung: https://freietheater.at/blog\_entry/aus-und-weiterbildungsschwerpunkt-produktionsleiterinnenhard-facts-und-soft-skills/ Kontakt: j.kronenberg[at]freietheater.at

Tag		Uhrzeit	Thema
Di	7.9.	15-17	Aufgabengebiet einer Produktionsleiterin & selbst veranstalten (Netzwerktreffen)
Fr	10.9.	10-12	Beschäftigungsverhältnisse (Basiswissen)
Di	14.9.	10-12	Sozialversicherung (Basiswissen)
Fr	17.9.	10-12	Neue digitale Formate in der darstellenden Kunst: punktlive.de (Netzwerktreffen)
Mi	22.9.	10-12	KSK - Künstlersozialversicherung in Deutschland
Fr	24.09.	10-12	Kulturverein gründen und betreiben (Basiswissen)
Di	28.9.	10-12	Kulturförderungen und Finanzierungsmöglichkeiten (Basiswissen)
Мі	29.9.	16-17:30	Better Practice: Green event
Do	7.10.	10-12	Projektbeschreibung und Kalkulation (Basiswissen)
Mi	13.10.	10-12	Einnahmen-Ausgaben-Rechnung für gemeinnützige Vereine (Intensivmodul)
Di	19.10.	10-12	Social Media Marketing – Was kann Instagram? (Basiswissen)
Do	28.10.	10-12	Technische Voraussetzungen für ein digitales Arbeiten (Intensivmodul)
Do	4.11.	10-12	Förderabrechnung (Intensivmodul)
Fr	12.11.	10-12	Spielorte, Koproduktionen, Kooperationen, Gastspiele und Touring (Netzwerktreffen)
Mi	17.11.	15-17	Erfolgreiches Newsletter- Marketing (Intensivmodul)
Mi	24.11.	10-12	Mach's richtig – Hochladen und Verwerten von digitalen Inhalten im Internet (Intensivmodul)
Mi	1.12.	16-18	Resilienz und Konfliktlösung (Netzwerktreffen)
Di	7.12.	16-18	Netzwerktreffen Produktionsleiter*innen

(Netzwerktreffen)



### HOOD

### for artist parents

### What is HOOD for artist parents? Who are we?

We are a small working group consisting of choreographers, directors, dancers, actors and performance artists based in Vienna. We all have children of different ages and in different living situations. Together we initiated HOOD for artist parents. HOOD seeks to generate positive action in providing a resource for artist-parents as they engage in their dual responsibilities as professional artists and caregivers.

### How did you get together?

Informal conversations were bubbling up between artist parents after performances and in between rehearsals about the many challenges we face with the dual responsibility of being a parent and artist. Working within the arts sector can often present unrealistic and unpredictable demands.

This level of insecurity, precariousness and financial pressure on artists who are parents is in some cases unsustainable. It became evident that change is needed and that we need to take action and gain more support. A group of 15 artists got together on zoom and shared experiences and started to plan – to make time for change.

### What is your concern?

While responsibility for childcare currently falls overwhelmingly on mothers, we are choosing to use the word 'parent' in the hope of changing this. Our concerns centre on the following obstacles: remuneration does not usually consider the cost of childcare in taking up work. Removing real and felt discrimination towards artist-parents in both commissioning and recruitment. Removing structural problems represented by the gender pay gap. Eliminating and consigning to history the (still dominant) image

that mothers should stay home when they get pregnant. We have a desire to achieve a more equally distributed gender model, which includes fathers and aims to achieve greater flexibility and inclusion for all parents. Parents often face unintended yet significantly different and limiting obstacles when continuing their career as art-makers. Childcare and time management are substantial hidden costs, which are rarely considered when commissions are offered. Many artists outlined the stigma they felt when they became parents, even from the onset of pregnancy. Some were either driven to conceal their status as parents or were required to spend considerable time and effort explaining and justifying their availability in order to be included. Therefore, we would like to stimulate a conversation between artists and their employers on how to develop supportive working conditions, and thereby raising awareness and knowledge of what it means to work with an artist-parent.

### What are your next steps?

We would like to welcome other artist-parents to join our diverse working group. HOOD intends to stimulate awareness by producing a set of guidelines for organisations, institutions and residency programmes on how to be inclusive and supportive to artist-parents. We plan to raise funds that will support HOOD and help continue the work.

We currently work on developing supportive resources, including back-to-work initiatives after childbirth. Our wish is for Vienna to be a supportive city towards ,artist-parents' and for artists who are thinking about having kids to not despair over the question ,how will I manage to be a parent and continue being an artist?'.



# Premieren 10-12/2021

0513.11.2021	ON THE EDGE	09.10.2021	UMHERIRRENDE	14.10.2021	GLITCH
	- festival für	Sa.	PORTRAITS	Do.	tanz ist exceptional V:
	experimentelle zirkuskunst		Gruppe: Iris Heitzinger mit	:	Demestri & Lefeufre
	KreativKultur und WUK		Group LaBolsa		Ort: Spielboden Dornbirn
	performing arts, WUK		Ort: ArgeKultur, Salzburg		tanzist.at
	ontheedge.at		argekultur.at/event		
				14.10.2021	MINDING MINDS
Fr. 10.12.2021	Tanz iM oF	11.10.2021	UMHERIRRENDE	Do.	Choreographie,
-Mi. 15.12.2021	Koproduktion: orgAnic	Mo.	PORTRAITS		Performance: Sara Lanner,
	reVolt, DAS OFF THEATER		Gruppe: Iris Heitzinger		Costas Kekis
	orgAnic reVolt organisiert in		mit Group LaBolsa		Ort: brut nordwest, Wien
	Koproduktion mit dem OFF		Ort: Posthof, Linz		saralanner.com
	THEATER ein kleines, aber		posthof.at/programm		
	sehr feines Tanzfestival mit			14.10.2021	SILEN-CE
	Beiträgen aus ganz	12.10.2021	BLACKBIRD	Do.	Künstlerische Leitung,
	Europa u.a. mit: Desi	Di.	von David Harrower		Choreografie: Elio Gervasi
	Bonato, Soraya Leila		Veranstalter*in:		Kooperation: Tanz
	Emery, Charlotte Peterson,		II vero teatro		Company Gervasi /
	Eva Maria Schaller, Lena		Regie: Dita Hagenhofer		Das Off Theater
	Schattenberg, Leonie Wahl		Ort: Theater-Center-Forum	٦,	Ort: OFF.WHITE.BOX, Wien
	Ort: OFF WHITE BOX, OFF		Porzellangasse, Wien		karten@off-theater.at, gervasi.at
	THEATER, Wien		ilveroteatro.at		
	off-theater.at			14.10.2021	ZUCKERL GURKERL
		13.10.2021	BLUTIGER SOMMER	Do.	KACKALARM 8-12
08.10.2021	BRUNO von	Mi.	Text & Inszenierung:		Veranstalter*in: WUK
Fr.	Alix Eynaudi		Alireza Daryanavard		Kinderkultur, Gruppe: Grips
	Ort: TQW		Eine Produktion von		,n' Chips, Regie: Johanna
	alixeynaudi.com/		Theaterkollektiv Hybrid in		Jonasch, Regina Picker
	projects/bruno/		Kooperation mit WERK		Ort: Museumsräume im
	tqw.at		X-Petersplatz		WUK, Wien, wuk.at/programm/
			Ort: Werk X Petersplatz,		zuckerl-gurkerl-kackalarm/
09.10.2021			Wien		
Sa.	installation/exhibition		werk-x.at/premieren/	15.10.2021	RUCKSACKLESUNG
	Veranstalter*in: 45.		blutiger-sommer-wa/	Fr.	ÜBER KRAUTSCHNEIDER,
	Leipziger Jazztage				FLÜCHTENDE UND
	1.1	14.10.2021	<b>DAS LOS</b> - Reboot		TOURISTEN
	& Alaa Alkurdi / n ï m	Do.	the System 14+		Gruppe: teatro caprile,
	company		Theater ANSICHT		Katharina Grabher, Andreas
	Ort: altes Stadtbad Leipzig		Ort: Kunstlabor/Soho		Kosek und Mark Német
	jazzclub-leipzig.de/leipziger-		Studios, Liebknechtgasse		Musikalische
	jazztage		32, 1160 Wien		Unterstützung:
			theateransicht.at		Marwan Abado – Oud
					Ort: Zwingli Kirche, Wien
		14.10.2021			Kein Eintritt, aber wir
		Do.	Alexander Gottfarb		freuen uns über Spenden
			Ort: TQW		Anmeldung 01-9821337
			archipelago.at/de/kalender/, tqw.a	t	oder office@zwinglikirche.at
					teatro-caprile at

15 10 0001	DAC ALDUARET	20 10 2021	MUTUACE	70.10.0001	THE MILKY WAY
15.10.2021 Fr.			MUTHASE Produktion,	30.10.2021	Gruppe: VRUM Performing
Fr.	Theater foXXfire!	Do.	· ·	Sa.	Arts Collective
	Autor*in: Alexandra		Stückentwicklung und		Ort: Dschungel Wien
	Autor III. Alexandra Ava Koch		Spiel: Theater Bredouille Regie: Alice Mortsch		
	Regie: Richard Schmetterer		Ort: Knopftheater des Frida		dschungelwien.at
	Darsteller*in: Iris Schmid		& Fred Kindermuseum,	01 11 2021	DER BESUCH VOM
	Ort: Dschungel Wien		Friedrichgasse 34, 8010	01.11.2021 Mo.	KLEINEN TOD
	theaterfoxxfire.at		Graz, fridaundfred.at/activitiy/	мо.	netzzeit Produktion in
	dschungelwien.at		theater-bredouille-der-muthase/		Koproduktion mit WIEN
	aschungelwien.at		theater-bredouille-der-muthase/		MODERN und dem
15.10.2021	FROM THE HEART	29.10.2021	PROSERINA		Dschungel Wien
15.10.2021 Fr.		29.10.2021 Fr.			Ort: Dschungel Wien
FI.	Movement	FI.	Theater Akzent		dschungelwien.at
	Ort: Dschungel Wien		neueoperwien.at		aschungerwien.at
	dschungelwien.at		nedeoperwien.at	12.08.2021	DIE WUNDERÜBUNG
	uschungerwien.at	30.10.2021	VERWANDLUNG	Do.	von Daniel Glattauer
16.10.2021	1 619	Sa.	Ein Ein-Frauen-Stück mit	D0.	Regie: Anna Marboe
	tanz ist exceptional V:	Sa.	musikalischer Begleitung		Ort: Festivalgelände
Ja.	Hungry Sharks		Koproduktion von		Steudltenn, Zillertal
	Ort: Spielboden Dornbirn		Theaterkollektiv Iriden und		steudltenn.com
	tanzist.at		Different Theater		steaditerni.com
	tarizist.at		Regie und Stück: Sam	02.11.2021	BLADE.UNWICHTIG
18 10 2021	SEX, LÜGEN & ODYSSEUS		Chittenden	Di.	Ein Mash up nach Werner
Мо.	von Judith Kazantzis		Ort: LENTOS	J.,	Schwabs ÜBERGEWICHT,
	szenische Lesung von		Kunstmuseum, Linz		unwichtig: UNFORM und
	und mit: Roberta Cortese,		Iriden.at		Ridley Scotts Blade Runner
	Elisabeth Halikiopoulos,				Koproduktion: das.
	·	04.08.2021	HAPPY BIRTHDAY MR.		bernhard.ensemble, DAS
	Ingrid Oberkanins	Mi.	<b>BEUYS!</b> Plastic Party Vienna		OFF THEATER
	eine Kooperation von		Ort: MQ Libelle		Regie: Ernst Kurt Weigel,
	TheaterArche & Satyrikon		impulstanz.com		Choreografie: Leonie Wahl
	Ort: TheaterArche,		Programmänderungen		Komposition: b.fleischmann
	Münzwardeingasse 2,		vorbehalten		ort: OFF WHITE BOX, OFF
	1060 Wien		(Stand 28. Mai 2021)		THEATER, Wien, off-theater.at,
	theaterarche.at				bernhard-ensemble.at
		30.10.2021	KARL VALENTIN IN		
28.10.2021	HEROSTRAT	Sa.	CONCERT	12.08.2021	<b>LA CORONA</b> Oper von
Do.	von Jean-Paul Sartre		Eine ungewöhnliche	Do.	Christoph Willibald Gluck
	Regie: Kai Krösche		Mischung aus skurrilen		Inszenierung, Bühnenbild
	Ort: WERK X-Petersplatz,		Theater-Monologen		und Kostüme: Bernd
	Wien		und spontanen		R. Bienert
	werk-x.at/premieren/herostrat		Musikkompositionen		Ort: Neuer Burgsaal,
			Mit: Erwin Leder		Perchtoldsdorf
			(Schauspiel), Walter Baco		Tickets und Info:
			(Musik)		info@perchtoldsdorf.at
			Ort: Kunstakademie		
			"Academia Arte",	06.11.2021	FUGEN fragmentarisch
			Alserstraße, Wien	Sa.	vernetzt in 13 Bildern
			Eintritt frei – Spenden		Ort: Soho Studio,
			erbeten		Sandleitenhof
			baco.at, kumst.at		

07.11.2021	TANZTALK	12.11.2021	DAS HÄSSLICHE ENTLEIN	18.11.2021	STREAMS.
So.	Veranstalter*in: Gerlinde	Fr.	6+	Sa.	Catching Caches
	Roidinger - Verein tanzland		Regie: Thomas Bammer		Eine performative
	Ort: Freies Radio B138 -		Veranstalter*in: THEO.		Stückentwicklung von Julia
	Kirchdorf/Krems		TheaterOrt für junges		Novacek & Artemiy Shokin
	Auch als Podcast via spotify,		Publikum Perchtoldsdorf		Eine Produktion von Salon
	itunes, deezer und google		Ort: THEO. TheaterOrt		Situation in Kooperation
	podcasts sowie auf cba.fro.		für junges Publikum		mit WERK X-Petersplatz
	at hörbar.		Perchtoldsdorf		Inszenierung: Julia
	tanzland.at		theaterort.at		Novacek, Ort: Werk X
					Petersplatz, Wien
08.11.2021	ALLES KANN PASSIEREN.	13.11.2021	NACHTS		werk-x.at/premieren/
Mo.	EINE CHORPROBE	Sa.	Gruppe: VRUM Performing		streams-catching-caches/
	netzzeit Produktion in		Arts Collective		
	Koproduktion mit WIEN		Ort: Dschungel Wien	20.11.2021	ONE WAY EIN TRIP
	MODERN		dschungelwien.at	Sa.	IM TRAIN
	Ort: ORF RadioKulturhaus,		, and the second se		Eine netzzeit-Produktion
	Sendesaal	16.11.2021	LEERE HERZEN		Ort: Theater Nestroyhof
		Do.	Von: Theater KuKuKK &		Hamakom
08.11.2021	IN YOUR FACE		Theater WalTzwerk		
Mo.	Zeitgenössisches		Regie: Sarah Rebecca Kühl	23.11.2021	LILLY UND DIE
	Zirkusstück		Ort: Kammerlichtspiele	Di.	GLÜCKSFABRIK
	Compagnie Momomento		Klagenfurt		Veranstalter*in: Verein
	Regie: Maria Sendlhofer		theater-kukukk.at		Rabauki, Regie: Nikolaus
	Darstellung/Kreation: Ruth				Stich, Ort: Theater Akzent,
	Biller, Melanie Möhrl	17.11.2021	IWEIN		Theresianumgasse 18, Wien
	Ort: Theater Spielraum,	Fr.	makemake produktionen		akzent.at/home/spielplan
	Kaiserstraße 46, Wien		Ort: Dschungel Wien		
	momomento.com		makemake.at	23.11.2021	HEN
				Di.	Gruppe: Théâtre
09.11.2021	момо	18.11.2021	GENERATION WHY Leben		de Romette
Di.	Ort: Theater des Kindes,	Sa.	am Limit oder ich habe mir		Ort: Dschungel Wien
	Linz		eine Pfanne gekauft		dschungelwien.at
	theater-des-kindes.at/stuecke/		Eine Stückentwicklung von		
	momo-5/		DAS SCHAUWERK		EINE WEIHNACHTSGE-
			Regie: Anja Baum	Mi.	SCHICHTE nach Charles
11.11.2021	OACHKATZLSCHWOAF		Mit: Stefanie Altenhofer,		Dickens
Do.	ODER DIE REBELLION DER		Sarah Baum, Julia Frisch,		Veranstalter*in: Il vero
	RATTEN		Stefan Parzer		teatro
	Veranstalter*in: Schubert		Ort: Theater Phönix, Linz		Regie: Veronica Buchecker
	Theater Wien		theater-phoenix.at,		Ort: Theater-Center-Forum,
	Ort: Schubert Theater, Wien		dasschauwerk.com/		Porzellangasse, Wien
	schuberttheaterwien.at/				ilveroteatro.at
	oachkatzlschwoaf				
					WINZIGGROBER PING
				Do.	PONG PINGUIN 4+
					ein Stück von Theater Asou

Ort: FRida & freD,

office@theaterasou.at

25.11.2021	AVOIRDUPOIS	05.12.2021	TANZTALK	16.12.2021	GIOTTO 'S CORRIDOR
Do.	Gruppe: Brandy Butler,	So.	Veranstalter*in: Gerlinde	Do.	Georg Blaschke, Jan
	Jeremy Nedd, zürich		Roidinger - Verein tanzland		Machacek, M.A.P. Vienna
	moves!		Ort: Freies Radio B138 -		Ort: brut nordwest, Wier
	Ort: Dschungel Wien		Kirchdorf/Krems		georgblaschke.com
	dschungelwien.at		Auch als Podcast via spotify,		
			itunes, deezer und google	16.12.2021	KINOKINO
26.11.2021	AUF ÖTZIS SPUREN		podcasts sowie auf cba.fro.	Do.	Veranstalter*in: ohnetite
Fr.	Ort: Theater des Kindes,		at hörbar.		Ort & Produktionspartne
	Linz		tanzland.at		SZENE Salzburg
	theater-des-kindes.at/stuecke/auf-				ohnetitel.at, szene-salzburg.ne
	oetzis-spuren/	09.12.2021	GENESIS surreales		
		Do.	Zirkustheater	17.12.2021	NUSSKNACKER 5-99
30.11.2021	ALLES WAS GLÄNZT		Veranstalter*in: Dada Zirkus	Fr.	Regie: Birgit Oswald
Di.	Koproduktion makemake		Ort: Kristallwerk, Viktor-		Veranstalter*in: THEO.
	produktionen + Kosmos		Franz-Str. 9, Graz		TheaterOrt für junges
	Theater		dadazirkus.at/genesis		Publikum Perchtoldsdo
	Ort: Kosmos Theater, Wien				Ort: THEO. TheaterOrt
	makemake.at	10.12.2021	HORSES		für junges Publikum
		Fr.	Ein Musical von Johannes		Perchtoldsdorf
01.12.2021	<b>DIE ZOOGESCHICHTE</b> von		Schrettle & Imre		theaterort.at
Mi.	Edward Albee		Lichtenberger Bozoki		
	Veranstalter*in:		Eine Produktion von	21.12.2021	ESEL
	Il vero teatro		Splitscreen Entertainment	Di.	Gruppe: schallundrauch
	Regie: Veronica Buchecker		in Kooperation mit WERK		agency
	Ort: TheaterArche,		X-Petersplatz		Ort: Dschungel Wien
	Münzwardeingasse, Wien		Inszenierung: Imre		dschungelwien.at
	ilveroteatro.at		Lichtenberger Bozoki		
			Ort: Werk X Petersplatz,	29.12.2021	DAS NEINhorn
01.12.2021	<b>HEDDA</b> von Iris Maria		Wien	Mi.	Von: Theater KuKuKK
Mi.	Stromberger		werk-x.at/premieren/horses/		Regie: Sabine
	Gruppe: Theater:dieBoot				Kristof-Kranzelbinder
	Regie: Angie Mautz	15.12.2021	ВАМВІ		Ort: Kammerlichtspiele
	Ort: k.eTheater, Klagenfurt	Mi.	Veranstalter*in: Dschungel		Klagenfurt
	theaterdieboot.at/hedda/		Wien		theater-kukukk.at
			Ort: Dschungel Wien		
03.12.2021	GLITCH KITSCH		dschungelwien.at		
Fr.	Gruppe: kollektiv kunststoff				
	Ort: Dschungel Wien	16.12.2021	DACHS		
	kollektivkunststoff.com	Do.	Gruppe: Pip. Performances		
			Ort: Dschungel Wien		

dschungelwien.at

03.12.2021 DIE REGENTRUDE

der Dinge

dschungelwien.at

Fr. Gruppe: Verein zur Rettung

Ort: Dschungel Wien

Neue Mitglieder der Youngung Sebastian Kim, Alexander Bauer, Michael Gabriel Gross, Thomas Fabian Eder,

IG Freie Theaterarbeit Cristina Emelina Sandino Rossmann, Philipp-Oliver Auer, Ursula Anna Baumgartner, Andreas Patton,

seit 06.2021: Marie Wohlmuth-Willrich, Ina Maria Jaich, Anna Sandreuter, Julia Mikusch, Elisabeth Kofler, Gerald Buchas,

Anita Lopes-Gritsch, Alice Mortsch, Katrin Petter, Lisa Heider, Camilla Schielin, Nina Fog, Max Brühl,

Maximillian Tröbinger, Johanna Seelbach, Felix Schnabel, Jenny Szabo, Lena Schattenberg, Thomas Neuwerth, Susa Siebel, Beate Buchsbaum, Wilhelm Krausshar, Lena Elsa Truppe, Larissa Kramarek, Michaela Eichhorn,

Josefine Reich, Claudia Kainberger, Lisa Schöttel, Stefanie Dittrich, Maral Eghbalzadeh.

Impressum gift – zeitschrift für freies theater

ISSN 1992-2973

Redaktionsschluss 10.10.2021

Medieninhaberin IG Freie Theaterarbeit, ZVR-Nr. 878992823

Herausgeberin Gumpendorfer Straße 63B, A–1060 Wien

**Verlegerin** Tel.: +43 (0)1/403 87 94

office@freietheater.at www.freietheater.at

Redaktion Christian Keller, Ulrike Kuner, Julia Kronenberg, Teresa Simon,

Patrick Trotter, Stephanie Schwarz, Winona Bach.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge entsprechen der Meinung der/des Autor\_in

und geben nicht zwingend die Meinung der IG Freie Theaterarbeit wieder.

Layout Julia Tabor

Bildredaktion www.kokostudio.eu

Vorstand Inge Gappmaier, Veronika Glatzner, Barbara Herold, Daniela Oberrauch,

Martin Ojster, Sara Ostertag (Obfrau), Sabine Reiter, Charlotta Ruth

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

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

Erscheinungsweise 4 Ausgaben pro Jahr



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

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

### Erhältlich im Handel oder als PDF-Download

Kostenlos probelesen unter www.theaterderzeit.de/probeabo