gift

zeitschrift für
freie theaterarbeit,
tanz und performance

01/2022

Titelbild
Der Anfang, das Ende
© Marcella Ruiz Cruz

2 Inhalt

3 Editorial

forum

4 Kolumne Theaterpolitik: „Cultural Diversity“ braucht „Fair Cooperation“ – Zur Internationalisierung in den Freien Darstellenden Künsten
Wolfgang Schneider

6 EAIPA Event Report: „Inside Views to the Independent Performing Arts in Europe“
Esther Baio

profil

14 Porträt: TheaterArche
Margarete Affenzeller

22 „So bin ich beschrieben“ – Ein Porträt der Choreografin und Tänzerin Brigitte Wilfing
Angela Heide

32 Teil 13 der Serie: Kunst bezahlen
Im Gespräch mit dem Kollektiv DARUM

36 COLLIDE – emerging artists
Luca Büchler im Gespräch mit Eva Sommer

panorama

42 „40 Jahre weibliche Leitung, wo gibt’s das schon?“
Im Gespräch mit Beate Platzgummer und Katrin Schurich über das Theater in der Drachengasse

48 „Nichts ist wichtiger, als sich gegenseitig zu supporten“
Ein Mailaustausch mit zwei zeitgenössischen Zirkuskünstlerinnen

52 Fragen zum Thema Fairness in Anstellungsverhältnissen der freien Szene
Ein Fragebogen an Dienstnehmer:innen & Dienstgeber:innen

58 Analyse: Kulturpolitik Land Steiermark/Stadt Graz von 1990/2003 bis 2018
Barbara Stüwe-Eßl

69 Theatre of Truth
Written by a Belarusian Theatre Critic

prospekt

72 3 Fragen an die Kunstpreisträgerin Angela Glechner

75 Nachruf: Dr. Gina Salis-Soglio

76 Rezension: Tom Zabel – Gelebte Utopie

77 Premieren

79 Impressum

© Erich Leonhard

War es abzusehen, dass wir eines Morgens aufwachen und uns in einem Krieg in Europa wiederfinden? Haben wir in den letzten zwei Jahren der Pandemie nicht um Worte gerungen, warum Kunst, warum Theater systemrelevant sind? Und plötzlich schreiben uns unsere Kolleg:innen aus der Ukraine, dass ihre Theater zu Schutzräumen vor den Angriffen werden. Für Schauspieler:innen, für alle Mitwirkende, vor allem aber auch für die Menschen, die in der Umgebung wohnen. Es wird sogar weiter geprobt, es werden Stücke unter der Erde entwickelt, und wir werden versuchen in Kontakt zu bleiben. Unsere Mitglieder im Europäischen Dachverband der freien darstellenden Künste werden wiederum ihre Mitglieder – Theater, Organisationen, Künstler:innen – aufrufen, Produktionen aus der Ukraine zu streamen und damit Lebenszeichen in die Welt zu senden. Sie bitten uns, ihre Stimmen, ihre Arbeit in die Welt zu tragen. Wir lassen sie nicht alleine.

Theater sind Schutzräume. Darauf haben auch die Menschen in Mariupol vertraut; jetzt fiel eine Bombe ins Theater, und wir wissen nicht ob und wie viele Überlebende es gibt. Und wie es weitergehen wird. Aber Theater werden weiterhin die Orte sein, an denen persönliche und gesellschaftliche Erfahrungen verarbeitet werden. Und sie werden weiterhin die Orte sein, die Schutz bieten und Austausch, Begegnung und Inspiration. Jetzt in der Ukraine, grundsätzlich überall. Ja, Kunst und Theater sind relevant.

Ulrike Kuner

Kolumne Theaterpolitik

„Cultural Diversity“ braucht „Fair Cooperation“

Zur Internationalisierung in den Freien Darstellenden Künsten

Wolfgang Schneider

Seit 2005 gibt es die Konvention der UNESCO „über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen“. Diejenigen, die sich völkerrechtlich dazu bekannt haben, müssen alle vier Jahre in einem Staatenbericht Maßnahmen und Perspektiven dokumentieren. Die Freien Darstellenden Künste könnten dazu einen relevanten Beitrag leisten: Denn was derzeit als „Fair Cooperation“ verhandelt wird, entwickelt sich mehr und mehr zum Schlüsselbegriff für den internationalen Kulturaustausch, macht mehr und mehr deutlich, welche Kriterien künstlerisches Kooperieren möglich machen sollte, und kann mehr und mehr zu einer Konzeption neuer kulturpolitischer Strukturen beitragen.

„Cultural Diversity“ meint im Sinne der UNESCO die „vielfältigen Arten des künstlerischen Schaffens, der Herstellung, der Verbreitung, des Vertriebs und des Genusses von kulturellen Ausdrucksformen, unabhängig davon, welche Mittel und Technologien verwendet werden“. Und seit Annika Hampels preisgekrönter Forschungsarbeit ist „Fair Cooperation“ geradezu zur Blaupause geworden, um in Zeiten von Globalisierung und Digitalisierung ein Fundament zu finden, wie in Zukunft jenseits unserer postkolonialen Realitäten Gelingensbedingungen von Kulturarbeit im internationalen Kontext gestaltet werden können.

Fernab von geostrategischen und ökonomischen Interessen

Die Diskurse im *ITI*, dem Internationalen Theater-Institut, der *ASSITEJ*, der Internationalen Vereinigung des Theaters für ein junges Publikum, und der *EAIPA*, dem Europäischen Dachverband der Freien Darstellenden Künste, fokussieren sich auf grundsätzliche Anliegen im Kulturaustausch – nämlich über nationale Grenzen hinweg, jenseits der politischen Konstellationen (globaler Norden & Süden) und fernab von geostrategischen und ökonomischen Interessen. Sie sollen eine Zusammenarbeit ermöglichen, die einzig und allein den Inhalten und der Ästhetik dient. Insbesondere internationale Festivals werden als Orte identifiziert, die der Beginn von Kooperationen sein können, um sich kennenzulernen und um zu sehen, was die jeweils anderen auf der Bühne kreieren.

Festivals sollten deshalb Räume für den künstlerischen Austausch bieten, diejenigen sichtbar machen, die hinter den Produktionen und dem künstlerischen Profil eines Theaters stehen. Es braucht Rechercheprozesse, in der die Beteiligten das jeweils andere Land, das Publikum und die Produktionsbedingungen kennen lernen können, es braucht Begegnungen auf Augenhöhe und deshalb auch Mittel und Möglichkeiten zum „Capacity Building". Kulturelle Vielfalt ist nicht selbstverständlich, sie braucht Sensibilität in der Wahrnehmung, sie braucht aber auch die Erprobung in der Praxis, damit sich im künstlerischen Zusammentun etwas ändert.

Denn auch Koproduzieren will gelernt sein! Lernt man das an den Schauspielschulen, an den Regieinstituten, in der Theaterwissenschaft? Wo kommt das Wissen her, das es braucht, um einer „Fair Cooperation" gerecht zu werden? Und ist das künstlerische Wirken im internationalen Theateraustausch auch kulturpolitisch durchdacht? Was weiß „Wanderlust", das Programm der Bundeskulturstiftung? Was bleibt vom „Szenenwechsel", dem Projekt des *ITI* mit Mitteln der Robert-Bosch-Stiftung? Und wie nachhaltig ist der Internationale Koproduktionsfonds des Goethe-Instituts?

Es braucht Zeit, Transparenz und Vertrauen

„Fair Cooperation" stellt zentrale Fragen zu translation, inclusivity and participation" – aber, das brauche Zeit, sagen die Theaterschaffenden. Und ein erster Kontakt könne nicht gleich zu einem gemeinsamen künstlerischen Projekt führen. Es brauche vor allem Transparenz. Entscheidungen müssen gemeinsam getroffen werden, fordern erfahrene Akteur:innen, insbesondere über den Umgang mit Fördermitteln. Es gelte, sich zu verständigen, aber nicht nur über Umgangsformen, Machtverhältnisse und Kriterien der Kooperationen.

Der Begriff von Fairness ist im Theater neu zu verhandeln, im Kontext von Equity und Equality. Zudem wäre die Definition von Koproduktionen zu überdenken, insbesondere was das Verhältnis von Prozess und Produkt, aber auch der Ko-Autor:innenschaft betrifft. Rechtsfragen und Haftungsrisiken sind zu erörtern, im internationalen Austausch Visafragen für Theatergruppen endlich zu beantworten und Lösungen im diplomatischen Geschäft zu verankern.

Die Kunst, mittels Koproduktion Diversität zu pflegen

Es gilt, Plädoyers für langfristige Partnerschaften, bei denen Zeit, Vertrauen und Kommunikation eine wichtige Rolle spielen, kulturpolitisch ernst zu nehmen. Denn „Fair Cooperation" ist auch im Sinne einer interkulturellen Öffnung in den Institutionen und ihrer Organisationen zu realisieren. Konkret ist zu empfehlen, einen Teil der Budgets für Hospitationen, Recherchereisen, Einladungen an Partner:innen aus dem Ausland, Reisen zu internationalen Festivals sowie Honorare für Gastkünstler:innen einzuplanen.

Theater kann den Blick in die Welt öffnen und die Verschiedenheit der Perspektiven auf Geschichte, Lebenswelt und Zukunft sichtbar machen. Voraussetzungen dafür sind die Offenheit der Beteiligten, Forderer und Förderer, für den Austausch über Grenzen hinweg. „Fair Cooperation" kann als Grundprinzip künstlerischer Konzeptionen gelten, ganz im Sinne der „Dresdner Erklärung" des Europäischen Theaterforums in 2020, in der als „relevant actions" auch die Internationalisierung genannt wird: „Increasing structural support for international cooperation" und „promoting Europe's diverse theatre programme".

Professor Dr. Wolfgang Schneider

war Gründungsdirektor des Instituts für Kulturpolitik der Stiftung der Universität Hildesheim und UNESCO-Chair der „Cultural Policy for the Arts in Development". Er ist Vorsitzender des Vorstandes des Fonds Darstellende Künste und Ehrenpräsident der Internationalen Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche.

Literaturhinweis: Annika Hampel, *Fair Cooperation. Partnerschaftliche Zusammenarbeit in der Auswärtigen Kulturpolitik*, Wiesbaden 2015.

EAIPA
The European Association
of Independent Performing Arts

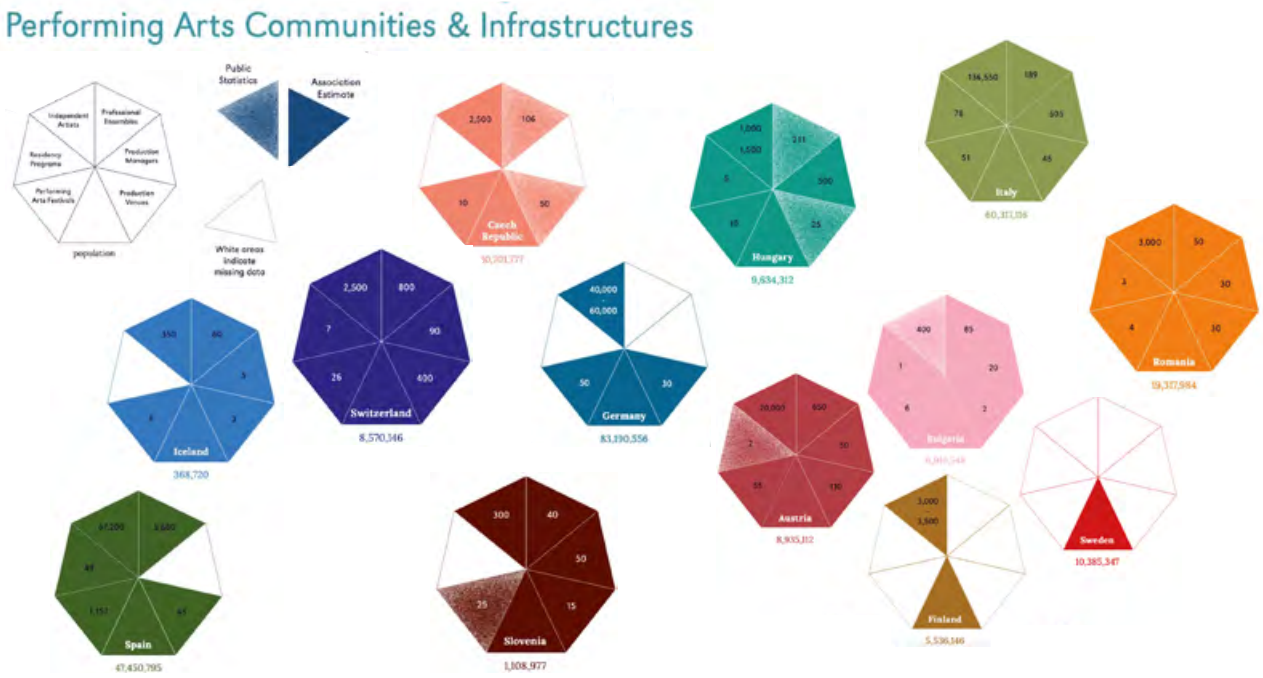
EAIPA Event Report

Inside Views to the Independent Performing Arts in Europe

The event "Inside Views to the Independent Performing Arts in Europe" marked the beginning of a series of public online events planned by EAIPA – the European Association of Independent Performing Arts. For this first event, EAIPA invited colleagues, performing arts professionals and representatives from politics, science and administration to join Thomas F. Eder's research presentation "Introduction to the Independent Performing Arts in Europe – Thirteen Performing Arts Structures at a Glance" via zoom or live stream.

Unsurprisingly, Thomas F. Eder's pioneering work sparked international interest, as it paves the way for the quantification of the independent performing arts field. Despite international relevance and recognition, the independent performing arts scene in Europe is still struggling for recognition as a field in its own right, independent from i.e. state or commercial theatre. The importance of Eder's work lies in the provision of facts and figures that can be used for advocacy: to be able to accurately describe and represent the independent performing arts in meetings with politicians and policymakers.

For his research, Thomas F. Eder has surveyed 1031 independent performing arts professionals and conducted interviews with experts from EAIPA's member associations.



A lack of data

The struggle for recognition of the sector becomes blatant due to the absence of official statistic data. A fact underlined by a chart Thomas F. Eder presented which attempts to describe the communities and infrastructures in numbers: None of the thirteen presented countries were able to provide a complete statistical account. Every country had to rely either entirely or partly on estimates provided by their respective association's experts, because many national statistical offices either do not consider the independent performing arts as a separate field or, in some countries, have subsumed the sector in the same category as commercial theatre or creative industries – or simply don't account for the sector at all.

On the other hand, the estimated numbers portray a large workforce – amounting to almost 160,000 artists, 1,600 production managers and about 9,000 ensembles in 13 countries alone – which allows the conclusion that there must be several 100,000 independent performing arts professionals in Europe.

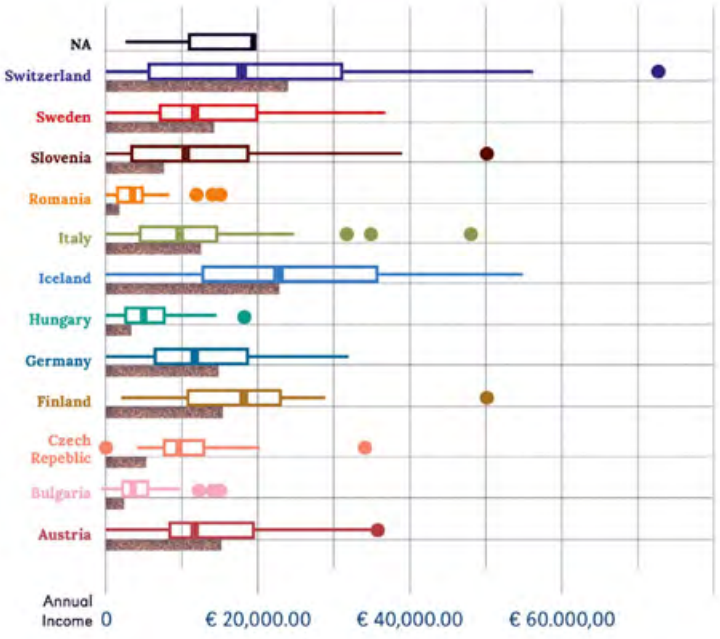
Risk of poverty despite high education standards

It is a well-known fact that the production conditions in the field of the independent performing arts are precarious. Temporary work contracts and a lack of protection, due to an absence of social and labour law standards, promote the general problem of poverty and self-exploitation.

In order to describe the social status of performing arts comprehensibly, Thomas F. Eder compared the income stated by participants of the survey with the risk of poverty threshold. Additionally, he inquired how many of the participants depend on additional income from a second profession in order to secure a livelihood, and he compared data about poverty in retirement age.

The findings of the study were, as expected, quite sobering: the research found that more than half of the respondents (52.09 %) were affected by poverty in 2020, with 77 % relying on a second job, and in most countries the association experts also assume that many agents are facing the risk of poverty in old age.

Social Status of Performing Arts Professionals



Social Status of Performing Arts Professionals

Percentage of Performing Arts Professionals Who Rely on a Second Job to Secure Their Income

Finland	95 %
Slovenia	86.7 %
Iceland	84.5 %
Bulgaria	82.2 %
Romania	81.1 %
Italy	79,7 %
Austria	78.4 %
Sweden	77.3 %
Germany	73.6 %
Hungary	73.3 %
Switzerland	68.3 %
Czech Republic	52.6 %

Poverty in Retirement

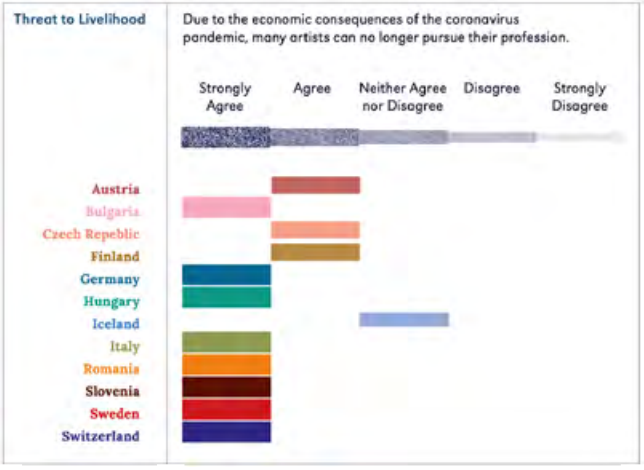
Are professionals from the independent performing arts in your country likely to drift in to poverty when in retirement age?

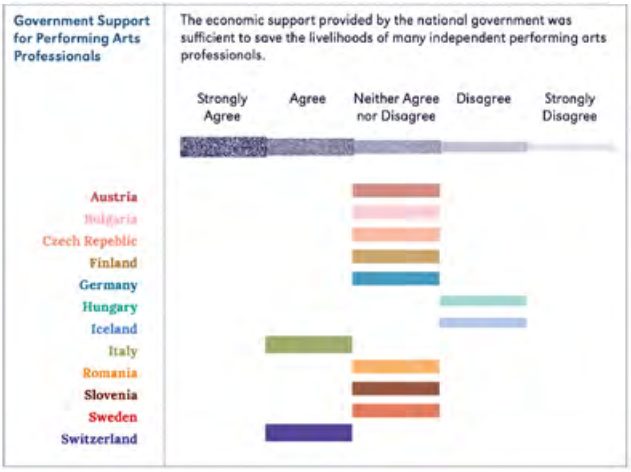
Low income in parts of the population is often connected to lower or little education. But in Eder's research, 72,4 % of those interviewed hold either a master's, a bachelor's or doctoral degree. The cause for the financial struggle therefore mostly lies in the project-based nature of the work, which leads to periods with no income and no regular contributions to social security systems. In some of the portrayed countries, governments have instated funds that try to account for the vulnerable position of performing arts professionals, but EAIPA's member associations consider them often insufficient and criticise that, in many cases, only artists benefit from those funds and leave other professionals unsupported. Around 20 % of the survey participants stated that they are not covered by any sort of social security, because high charges give way to the tendency of avoiding payment and consequently lead to a loss of protection. Additionally, many risks besides basic health insurance, i.e. unemployment, care, retirement, etc., are not covered for freelancers even if they do pay into a social security system.

Ineptitude of conducting business during a pandemic

As an art form based on the idea of a live experience in front of an audience, the performing arts are naturally the worst kind of business to be in during a pandemic. Not only the experts from EAIPA member associations, but also 67,9 % of all interviewed individuals perceive the corona pandemic as a threat to their professional existence.

The Influence of the Coronavirus Pandemic





When comparing data from the year 2019 with the year 2020, Thomas F. Eder found that both the average income as well as the number of engagements for artists dropped. Despite governments' efforts to support the sector financially, it is still in danger of facing long-term damage as agents will be forced to change professions.

Striving for recognition and support

In order to improve the framework for independent performing arts professionals, democratically organised NGO associations have been campaigning for structural change, public and political recognition and an increase in funding budgets. These organisations are also shaping a solidary basis for networking, connectivity and exchange. Another graph presented by Eder shows that the associations' energy largely focuses on advocacy, reforming funding structures, increasing funding budgets and improving the working and social conditions for the independent performing arts – closely followed by creating qualification and networking opportunities.

A general dialogue between policy makers and performing arts associations is necessary for development in all of these areas, even though some level of interaction already exists in all countries participating in this study. Whether or not these interactions have satisfactory results varies – associations in Hungary, Italy, Romania and Slovenia struggle to get fully acknowledged by their governments as official representatives of the field on a national level, whereas in Sweden the advocacy organisation might get a place at the table but still has no say in new cultural policy or policy reforms.

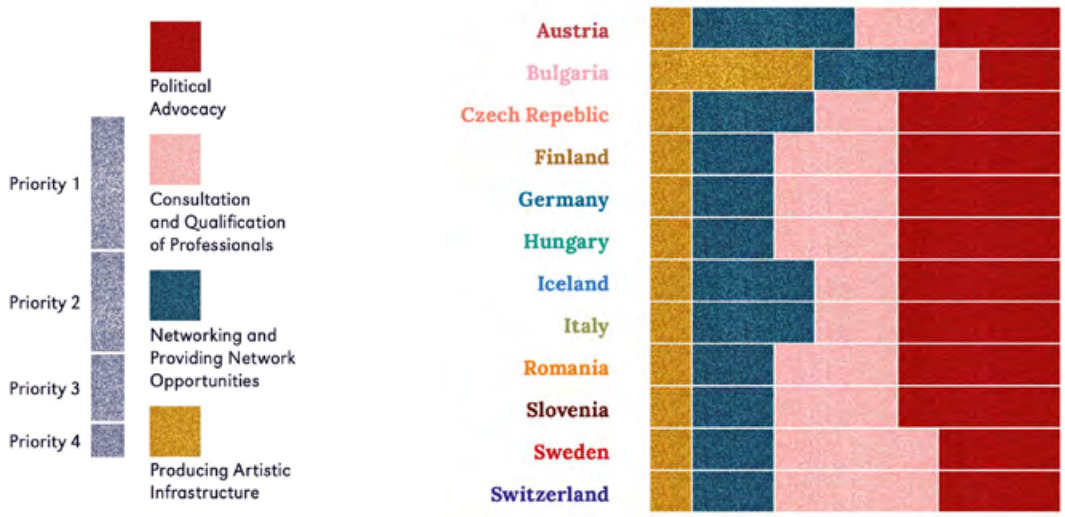
Too little funding, too much demand

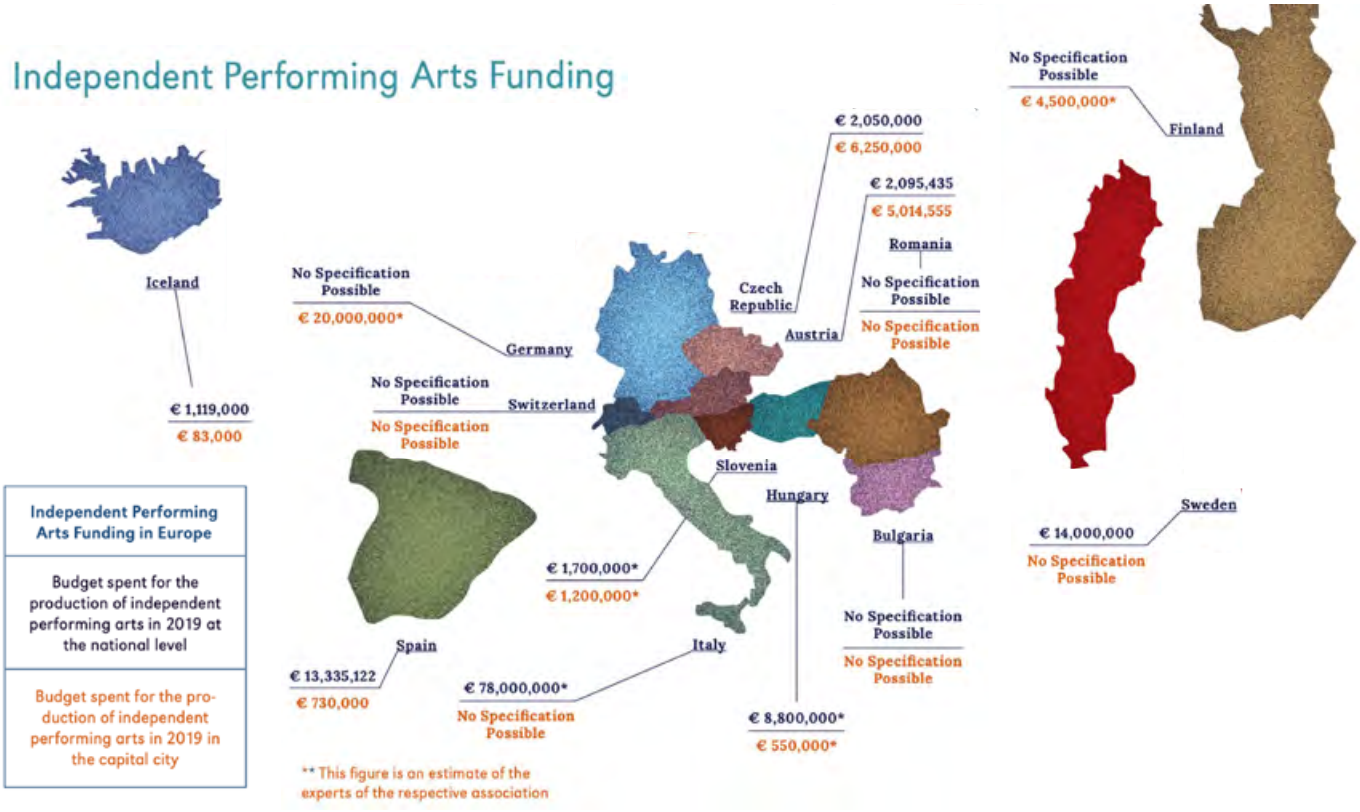
Wherever public funding is involved, the demand for money outstrips supply. The independent performing arts are not exempt from this phenomenon. Thomas F. Eder portrays in his research how much funding is allocated to the sector in each country and capital city, relying – yet again – heavily on estimates by national associations.

In all portrayed countries, the experts report that funding does not cover demand. With budgets too low to fund the high-quality work appropriately, the results are either an absence of proper coverage of social risks or the work simply doesn't get produced at all. When looking into the funding tools available in the different countries, Thomas F. Eder found that in Germany, Austria or Switzerland, funding tools are designed around the communities' needs, including the multitude of aims, different career stages or degree of professionalism. When looking into funding that supports long-term planning (for one year or more) for artists, he found that six out of thirteen countries do not provide any support at all.

Without any sufficient long-term funding, the sector cannot produce regularly, build sustainable structures or careers or cooperate internationally and is forced to perpetuate a vicious circle of self-exploitation, precariousness and deferment of plans to secure a future in retirement age.

Advocacy & Dialogue





Cautiously optimistic

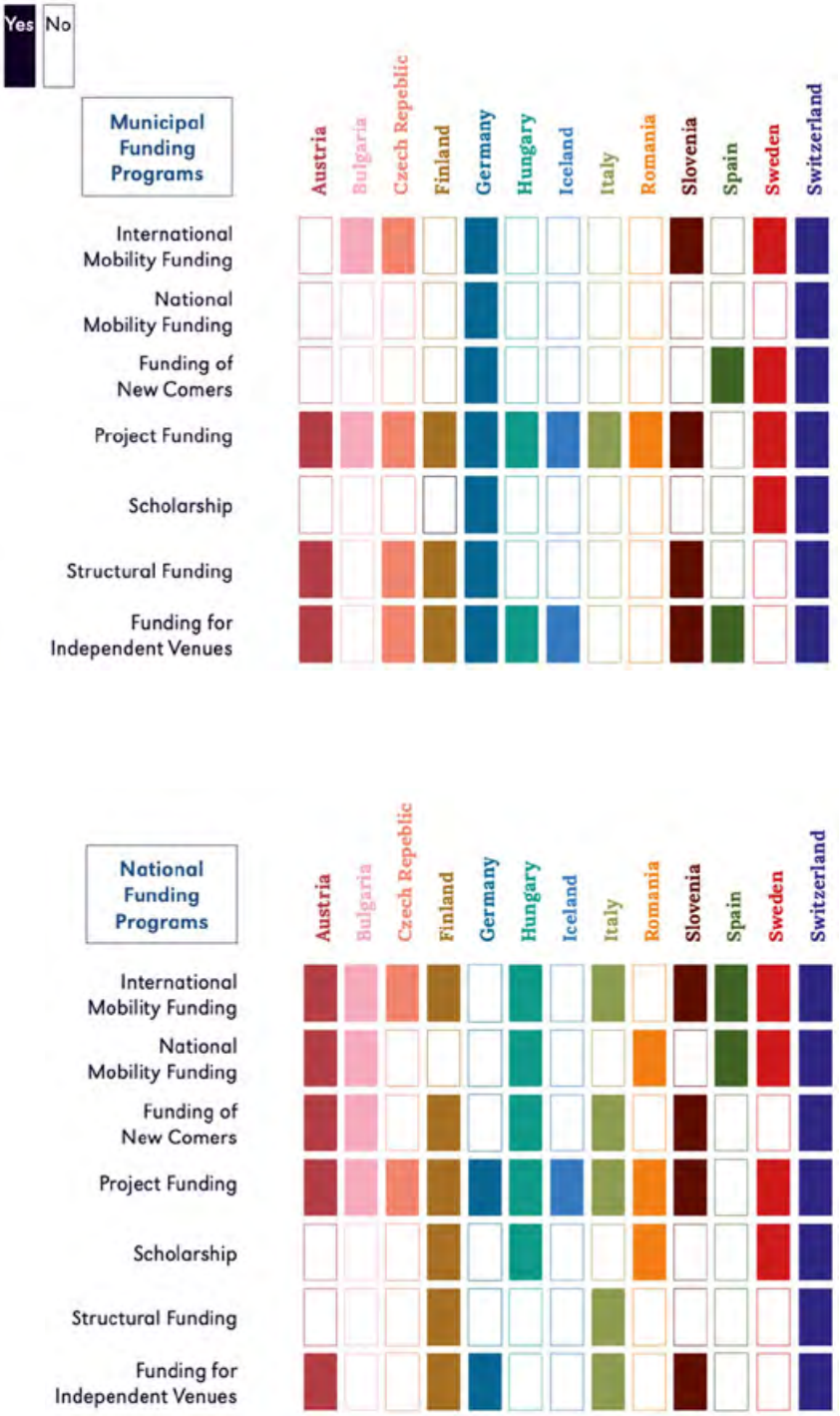
Despite the many shortcomings described in Eder's presentation, some EAIPA members who joined the online event were also able to report a few positive developments in their respective countries. It seems that the pandemic has set the ball rolling in some northern and western European countries, and the overall framework has undergone some change even within a year. Lena Gustafsson from Teatercentrum in Sweden reported an improved dialogue with policy makers as well as an increase in funding. Stefan Prohorov from ACT association in Bulgaria also reported an improvement in political relations that resulted in the construction of a new independent performing arts centre, as well as an increase in production and an influx of new artists to the field of independent performing arts. Although positive developments could only be recorded in some parts of the continent, it will still be interesting to compare this brochure's findings with its follow-up in two years' time.

In the meantime, EAIPA will keep on monitoring, advocating and sharing best practice models so the independent performing arts can thrive. Ulrike Kuner (EAIPA president) used this opportunity to invite all participating guests to join EAIPA's upcoming event:

‚WALK THE LINE - FAIRNESS FOR THE INDEPENDENT PERFORMING ARTS IN EUROPE', a hybrid conference examining fairness processes in the context of the independent performing arts, which will take place as a live & online event in Vienna on March 25th 2022.

Esther Baio

Independent Performing Arts Funding



Thomas Fabian Eder is a researcher at the Department of Theatre Studies at Ludwig Maximilian University in Munich. Through his former occupation as an independent arts manager in the field of international distribution of performing arts in Europe, he was actively involved in the founding of EAIPA and continues to be in close contact with members of the umbrella association.

His occupational change was caused by the effects of the coronavirus pandemic and can be seen as representative of what is happening to the field of independent performing arts at the moment.

Thomas F. Eder is currently carrying out a study in association with the research group “Krisengefüge der Künste - institutionelle Transformationsdynamiken in den darstellenden Künsten der Gegenwart”. This study is scheduled to be published at the beginning of 2023.

“Introduction to the Independent Performing Arts in Europe – Thirteen Performing Arts Structures at a Glance“ was published in autumn 2021 and is the second and updated edition of a previous publication from 2019. The research compares the performing arts communities from Austria, Bulgaria, Czech Republic, Finland, Germany, Hungary, Iceland, Italy, Rumania, Slovenia, Spain, Sweden and Switzerland and thus provides insight into the socio-economic situation of performing arts professionals throughout Europe and the possibility of a direct comparison of the different ways in which the independent performing arts field operates in different European countries. The brochure is intended as a practice guidebook, presenting preliminary results of Thomas F. Eder’s extensive ongoing research in an accessible and non-scientific manner.

With the goal of observing the framework conditions for the independent performing arts in various European countries and regularly informing the public, EAIPA has set itself the goal to publish a revised brochure as a regular monitoring tool every two years.

The brochure is available for download on EAIPA’s website: *eaipa.eu/publications/*

Anzeige

Patrizia Reidl; Foto © Barbara Herbst

WERK X-PETERSPLATZ GOES INSTAWALK

Alles neu macht der Frühling! Mit März 2022 starten wir in Kooperation mit IgersAustria eine Reihe von InstaWalks für unser fotoaffines Publikum und jene, die es noch werden wollen.

Im Fokus unserer InstaWalks stehen exklusive Zugänge zu einer aktuellen Produktion und damit Hintergrundinformationen und Geschichte zu den Stückthematiken im Vordergrund. Die Umgebung des Petersplatz 1 wird dabei in die Dramaturgie der InstaWalks miteinbezogen.

Eine Gruppe von 15 Teilnehmer*innen wird rund um das Theater an relevante Stationen von der staatlich geprüften Fremdenführerin Patrizia Reidl geführt. Die InstaWalk erfahrene Public Communications Expertin Birgit Wagner wiederum sorgt mit Tipps und Tricks dafür, dass der gemeinsame Fotospaziergang auch optisch bestens eingefangen wird.

DER INSTAWALK AM SONNTAG, 24. APRIL WIDMET SICH PASSEND ZUR URAUFFÜHRUNG VON „DAS ZIGARETTENREICH (JEDER TRAUM HAT EIN ENDE)“ VON MARC CARNAL GEHEIMEN ORTEN IM 1. BEZIRK.

AM SAMSTAG, 14. MAI FÜHRT UNS DER INSTAWALK IN DEN PRATER, DER AUCH ZENTRALE BEDEUTUNG IM STÜCK VON BERNHARD BILEK „TRÜMMERHERZ“ HAT.

Im Anschluss besteht jeweils die Möglichkeit, sich (kostenlos) die Aufführungen im WERK X-Petersplatz anzuschauen.

HARD FACTS #werkxpetersplatz #instawalk

TERMINE: 24.04.2022 „Secret Places“ | 14.05.2022 „Praterleben“ | Beginn jeweils 17.00 Uhr
TEILNAHME: kostenlos; Anmeldung erforderlich unter reservierung@werk-x-petersplatz.at
VORAUSSETZUNGEN: eigener Instagram-Account, fotofähiges Handy, Kleidung, die der Witterung entspricht, Neugierde
START: 24.04.: WERK X-Petersplatz, Petersplatz 1 | 14.05.: Prater, Details bei der Anmeldung
ENDE: jeweils WERK X-Petersplatz
DAUER: ca. 2,5 Stunden (ohne Vorstellungsbesuch)

WERK X PETERSPLATZ

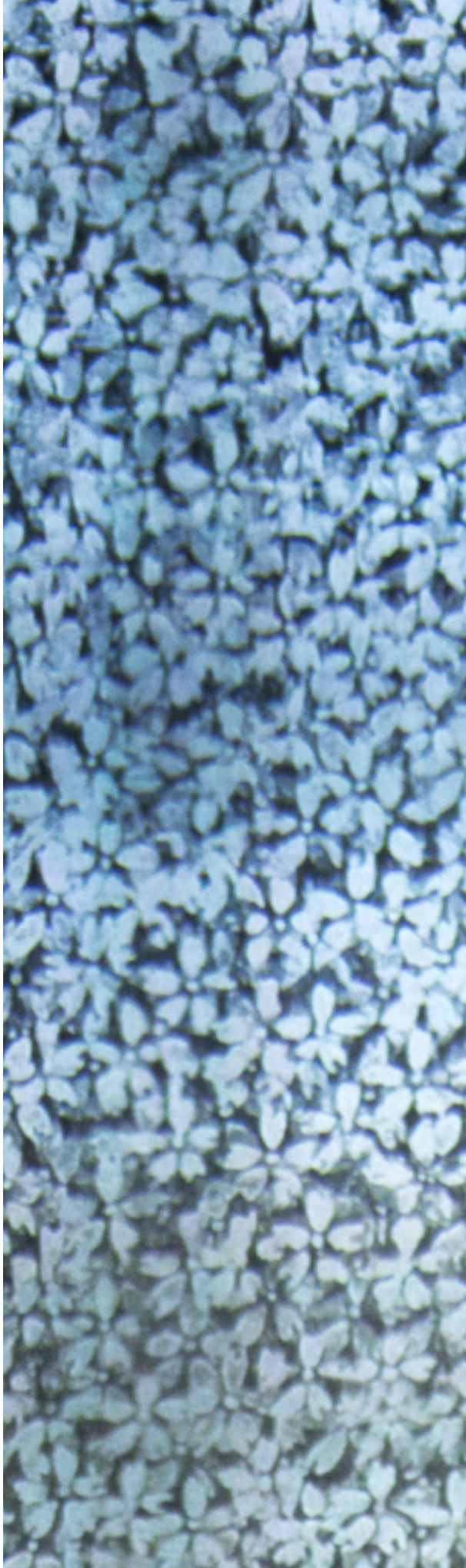
Porträt

TheaterArche

Sucht man nach einer Geburtsstunde, so gibt es im Fall der TheaterArche vor allem diese eine: Den Abend des 3. Dezember 2015 und die Produktion Outsiders in der ehemaligen Ankerbrotfabrik in Wien Favoriten. Da hatte Gründer und Leiter Jakub Kavin zuvor zwar schon einige Jahre über der Idee eines neuen, niederschwelligen Theatervereins für die freie Szene gebrütet und mit urban cube 2008 auch einen solchen gegründet. Als Initialzündung gilt aber diese in Kooperation entstandene Arbeit mit der Flüchtlingsorganisation UNHCR, der Bewährungshilfe Neustart und dem Flüchtlingsprojekt Ute Bock.

Auch der Name des aufgeführten Stücks wurde zum Programm: *Outsiders* erzählt von Außenseiter:innen. Im konkreten Fall von Menschen, die in einem ins Stocken geratenen U-Bahn-Wagon festsitzen und sich dort auf engem Raum zwangsläufig miteinander konfrontiert sehen. Sofort beginnen Abgrenzungsprozesse zwischen den Menschen, die sich als die Mitte der Gesellschaft verstehen und jenen, denen man diesen Platz nicht zuspricht: eine ehemalige Sexarbeiterin, ein Enthafteter aus Somalia, ein Schauspieler mit Fluchterfahrung, eine Rollstuhlfahrerin, etc. Es gibt also eine unbenannte Mehrheitsgesellschaft und dann die anderen am Rand.

Genau dieser Kluft zwischen Etabliertem und Ausgegrenztem widmet sich die TheaterArche. *Outsiders* stand prototypisch für dieses Selbstverständnis: Die TheaterArche will auf allen Ebenen inklusiv sein. Nicht nur in den Themensetzungen, auch im Tun, in der künstlerischen Praxis.



HIKIKOMORI
© Jakub Kavin

ANSTOSS
© Jakub Kavin

Während der Professionalitätsanspruch allzeit gewahrt wird, setzt Kavin alles daran, im Theaterschaffen Barrieren abzubauen. Das ist eine Gratwanderung, aber machbar. Gemeint ist damit auch die Ensemblezusammensetzung. Auch wenn jemand nicht akzentfrei Deutsch spricht oder kein Schauspieldiplom vorweisen kann, ist dies kein Hindernis dafür, in Stücken involviert zu sein. Schon bei *Outsiders* hatten Profis und Laien zusammengearbeitet. Aber damit kein Missverständnis entsteht: Kavin adressiert grundsätzlich die professionelle freie Szene. „Für diese Szene wollen wir ein zentraler Raum sein", sagt der Regisseur im *gift*-Gespräch. „Diese Niederschwelligkeit kann ich gut vertreten, weil so ein Austausch möglich wird. Junge oder nicht so etablierte Gruppen, die sich noch ein Publikum aufbauen müssen, brauchen zugängliche Räume in einer vernünftigen Dimension".

Und den hat das Theater Arche. Die 170 Quadratmeter große, barrierefreie und variabel nützbare Bühne liegt in einer der schönsten Seitengassen des sechsten Wiener Gemeindebezirks, in der Münzwardeingasse 2A. Keine unbekannte Adresse, denn hier, in den ehemaligen Räumlichkeiten einer Möbelfabrik, führten die Eltern von Jakub Kavin, Nika Brettschneider und Ludvik Kavin, 34 Jahre lang das Theater Brett. Die beiden hatten dieses Theater 1984 einer schwierigen Zeit abgetrotzt, nachdem sie als freie Theaterschaffende aus der damaligen Tschechoslowakei vertrieben und nach etlichen Tournee- und Wanderjahren durch ganz Europa mit der Einschulung des ältesten Sohnes hier sesshaft geworden waren. Das Theaterpaar machte die ebenerdigen Räume für seinen eigenen Theaterverein flott und führte die Bühne in einer immer wieder angespannten finanziellen Situation bis zum Tod von Nika Brettschneider im Jahr 2018.

Die Fördersituation ist aber auch bis heute prekär geblieben – derzeit erhält die TheaterArche eine institutionelle Förderung (vormals Standortförderung) in der Höhe von 50.000 Euro jährlich. Damit kann gerade die Spielstätte erhalten werden, für Eigenproduktionen bedürfte es der Projektförderungen, die der Arche aber nicht gewährt werden. Es gibt im Zentrum Wiens genug Theater, so der Tenor aus dem Kulturamt. Die Pandemie hat es nicht leichter gemacht. Derzeit legt das Theater eine künstlerische Betriebspause ein und muss mittels Vermietungen über die Runden kommen. Diese drohen in ihrer qualitativen Unterschiedlichkeit das Profil des Hauses indes zu verwischen: Ein Dilemma. 2023 will Kavin, der die Arche nun gemeinsam mit Sängerin Manami Okazaki leitet, dennoch mit neuem Elan zwei Eigenproduktionen und eine Koproduktion stemmen (nebst den Gastspielen). 150.000 Euro wären dafür notwendig, überschlägt es Kavin grob. Ob sie bewilligt werden?

Von Selbstausbeutung hält Jakub Kavin (46) nämlich nichts. Trotzdem hat er einst das angedachte Wirtschaftsstudium ausgeschlagen und das Erbe seiner Eltern angetreten – mit ganz neuer Ausrichtung. War das Programm des Theater Brett einem zunächst pantomimischen Bewegungstheater sowie später der ost- und mitteleuropäischen Dramenliteratur verpflichtet, so hat Jakub Kavin nun seine Dramaturgie hin auf zeitgenössische Dramen und Stückentwicklungen umgelenkt. Sie entstehen ganz aus der Gegenwart. Vor drei Jahren, am 29. Jänner 2019, hatte der am Konservatorium der Stadt Wien ausgebildete Regisseur und Schauspieler dafür die TheaterArche am Standort Münzwardeingasse mit einer solchen Stückentwicklung neu eröffnet. Das aus einer Menge Material recherchierte und geschriebene Stück *Anstoß* verhandelte Abgründe und Skandale im Spitzensport und musste mangels

ANSTOSS
© Jakub Kavin

ODYSSEE 2021
© *Jakub Kavin*

Fördergelder mit Crowdfunding finanziert werden. Weiters am Plan standen inzwischen *Hikikomori*, das sich mit dem Phänomen sozialer Isolation befasste, und *Odyssee 2021*, ein groß besetztes Stationendrama, das einer historisch unterfütterten Gegenwartsexpedition glich.

Immer wieder stehen sich am Haus Gastspiele und Eigenproduktionen etwas fremd gegenüber: Entertainment und Laientheater neben künstlerisch anspruchsvollem Theater. Dadurch entsteht ein nachhaltiger Schaden für das Image des Hauses. „Das sollte geändert werden", so Kavin. Doch die derzeitige Förderlage zwingt zu Einmietungen. Diese möchte Kavin auch weiter beibehalten, nur eben dabei die Chance haben, sie gezielter wählen zu können und mit einem Koproduktionsbudget auch mehr Anreiz für die Zusammenarbeit mit Künstler:innen der freien Szene schaffen zu können. Läge die Arche an der Peripherie der Stadt, stünde die Förderwürdigkeit nach aktuellen, auf Dezentralisierung ausgerichteten kulturpolitischen Zielsetzungen wohl außer Zweifel. Innerhalb des Gürtels aber, wo die Dichte an Kleinbühnen ohnehin hoch ist, sieht die Sache anders aus. Kavin kämpft weiter.

Das Haus mit bald 40-jähriger Tradition möchte sich weiterhin als offener Ort verstehen, offen im Sinn von spartenübergreifend, niederschwellig, aber mit professionellem Anspruch. „Wir möchten nicht exkludieren, sondern die Tore offen halten im Sinne einer Arche", so Kavin. Der Standort selbst scheint ungebrochen attraktiv zu sein. Zwei Einmietungsanfragen täglich trudeln ein. Sollte die Arche künftig Koproduktionsbudget anbieten können, wäre die Zahl wohl noch deutlich höher. Vorerst aber bleibt – bis auf eine von Karl Baratta kuratierte Lesereihe – der Pausenknopf gedrückt.

Margarete Affenzeller

ODYSSEE 2021
© *Jakub Kavin*

Wie ist es möglich, da zu sein?
© Sparkle Pony super

Brigitte Wilfing © *Andrea Peller*

So bin ich beschrieben

Ein Porträt der Choreografin und Tänzerin Brigitte Wilfing

Ich erinnere mich an eine choreografische Installation von Brigitte Wilfing, bei der sie sich für eine gefühlte Unendlichkeit in der immer selben Bewegung im Kreis drehte. Während sich das Publikum frei durch den Raum bewegen konnte, rotierte Wilfing um sich selbst, als gäbe es kein Ende mehr und keinen Anfang, an den wir uns in dieser Begegnung erinnern sollten, nur den Pulsschlag der Töne und Lichter um sie herum, diesen Körper in einer zerfließenden Zeit, unerbittlich und unbeugsam. Dieses Bild der Künstlerin ist für mich zum Sinnbild ihrer Arbeit geworden. [i]

Brigitte Wilfing wächst als Kind einer Arbeiterfamilie in der Nähe von Wien auf. Sie besucht Volks- und Hauptschule und widersetzt sich den Eltern, die für ihre Tochter eine Lehre vorgesehen haben, wenn auch nur mit einem Teilerfolg: Statt ins Gymnasium, wie es ihr Wunsch gewesen wäre, darf sie schließlich in die Handelsakademie, „weil meine Mutter die mit der ‚Knödelakademie' verwechselt hat und sich dachte, dann lernt sie wenigstens etwas Gescheites". Früh entdeckt sie den Tanz, der für sie so etwas wie eine Flucht aus jenem Leben bedeutet, „von dem ich noch gar nicht wusste, dass ich aus diesem fliehen kann". In der fünften Klasse lernt sie Soziologie und Volkswirtschaft kennen; die „Zusammenhänge von Mikro- und Makropolitik" faszinieren sie und eröffnen Gedankenräume, die aus der Enge der Kinder- und Jugendtage weiter hinausführen. Nach der Matura inskribiert sie an der WU Wien in Volkswirtschaft mit Schwerpunkt in Soziologie und ist in den ersten Semestern eine „Musterschülerin".

Mit 18 Jahren verändert eine neue Begegnung ihr Leben ein weiteres Mal: Brigitte Wilfing taucht „vollkommen" in die Technoszene ein und findet sich auf den illegalen Partys von Spiral Tribe wieder. Dort macht sie Erfahrungen, „die mich bis heute prägen" – das Gefühl von Gemeinschaft und gemeinschaftlicher Verantwortung, das Gefühl, selbstermächtigt zu sein und Möglichkeiten annehmen zu dürfen. „Es waren letztendlich eine vollkommene Demokratisierung und ein Preisgeben von Produktionsmitteln", die ihr so etwas wie ein „utopisches Potenzial von Zusammenarbeit" eröffnen. Die Raves sind es auch, die Wilfing erneut zum Tanz führen, doch eine Ausbildung ist für sie nicht möglich: Sie wird mit nur 20 Jahren zum ersten Mal schwanger, muss ihr Studium abbrechen und belegt einen Kurs in Bauchtanzen für Schwangere: „ein Glücksgriff", der sie an „die Glücksgefühle, die der Tanz in meiner Kindheit auch ganz ohne Drogen in mir ausgelöst hat", erinnert. Sie sucht nach weiteren Tanzangeboten in Wien und begegnet so dem offenen Kursprogramm von ImPulsTanz. Hier lernt sie die Schauspielerin und Regisseurin Jutta Schwarz und das von ihr geleitete Straßenbewegungstheater vis plastica kennen. „Von einem Tag auf den anderen hatte ich einen Job", wundert sich Wilfing noch heute. In den folgenden drei Jahren ist sie Teil des Ensembles, mit dem sie international tourt. Mit dem Ende der Gruppe steht sie wieder vor einer Zäsur: Während andere Ensemblemitglieder ihre Ausbildungen fortsetzen, bleibt Wilfing, die kurz zuvor ein weiteres Mal schwanger geworden ist, mit ihren zwei Kindern zuhause. Sie beginnt, arbeitslos geworden und ohne Perspektive auf ein Vollstudium, erneut nach künstlerischen Räumen zu suchen, die für sie offenstehen.

> Wenn ich mich frage, was ein erfolgreiches Leben ist, dann sehe ich einen unendlich weiten Weg, den ich bereits gegangen bin.

2001 wird das Tanzquartier eröffnet – und damit wieder eine „ganz neue Welt“. In den ersten Jahren besucht Brigitte Wilfing „fast alle Vorstellungen“ und ist fasziniert „zu sehen, dass hier Tanz ganz anders gedacht wurde. Das alles war mir so fremd, war so weit entfernt – das wollte ich entschlüsseln.“ Sie bleibt „stur“. Jahre später wird sie selbst zu zahlreichen Laboren eingeladen und verwirklicht 2007 gemeinsam mit Sabine Sonnenschein ihr erstes öffentlich gefördertes Rechercheprojekt, das Labor und Symposion *pornonom*[ii]. „Hier traf eine sehr heterogene Gruppe aufeinander, und die Rollenverteilung wurde stets verhandelt: Ich konnte als Tänzerin schreiben, und Wissenschaftler:innen sind auch mal am Boden gelegen und haben gespürt, wie sie dieses Setting affiziert.“ Es ist die Arbeitsweise, die „mich am meisten künstlerisch sozialisiert hat“, erzählt Brigitte Wilfing, „diese Durchdringung von Praxis und Theorie, die damals noch nicht ‚künstlerische Forschung‘ geheißen hat.“ In den folgenden Jahren co-kuratiert sie das diskursive Performancefestival OPEN der Universität für angewandte Kunst Wien, co-leitet die Performanceabende der Abteilung Transmediale Kunst von Brigitte Kowanz, ist im Team des Künstler:innennetzwerks im_Flieger und initiiert kollaborative transdisziplinäre Projekte wie die Salonreihe *Das fantastische Dritte* mit Jack Hauser und Sabina Holzer, mit der sie eine lange und intensive künstlerische Freundschaft verbindet.

Den Moment, an dem für sie persönlich die Tür zur Künstlerin zur Gänze aufging, bezeichnet Wilfing heute als den Zeitpunkt, als ihre Töchter groß genug waren, um ihr die Freiheit zu geben, sich an der Stockholms Konstnärliga Högskola für ein Master-Studium in New Performative Practices (NPP) zu bewerben. Dort setzt sie ihre

Work © *Markus Sepperer*

Land of the Flats © *Markus Sepperer*

intensive Forschungsarbeit zu Gesten fort, ihre Befragung danach, wie sich Gesellschaft in den Körper einschreibt, aber auch, wie der Körper weiterschreiben will, „also dieses aktive Moment meiner Sozialisierung, so bin ich beschrieben – und wie schreibe ich gewisse Einschreibungen weiter“. Vor allem im Rahmen ihrer Auseinandersetzung mit der „Hitler-Geste“ in der choreografischen Transformation *Zeichnungen mit ausgestrecktem Arm*, im Essay *how things become normal* oder in der Table-Performance *Fabulatory* sucht sie nach der Verbindung von individuellen und kollektiven Schuld- und Schamgefühlen, von persönlicher und kultureller Ohnmacht, von Persönlichem und Transpersonalem. Sie beschreibt damit so etwas wie ihre Methode, bei der sie in den meisten ihrer bisherigen Arbeiten vom Persönlichen ausgeht und von hier aus Verbindungen von politischer und historischer Dimension knüpft – so wie sie bereits als Jugendliche „durch die Begegnung mit der Volkswirtschaft die Verbindung von Mikro- und Makropolitik interessiert hat“. In Schweden zu arbeiten bietet ihr auch die Chance zu erkennen, „wie sehr ich mir selbst ein Feld aufbereiten kann, in dem sich, je nachdem, in welchem Medium ich arbeite, das Wissen, das ich erarbeite, anders formiert“. Die Freiheit, sich in unterschiedlichen Medien zu bewegen, ist das, was Wilfing bis heute am meisten lieben gelernt hat: „Im Schreiben kann sichtbar werden, was sich nur im Schreiben zeigen kann – ganz anders als etwa in den Arbeiten für die Bühne.“

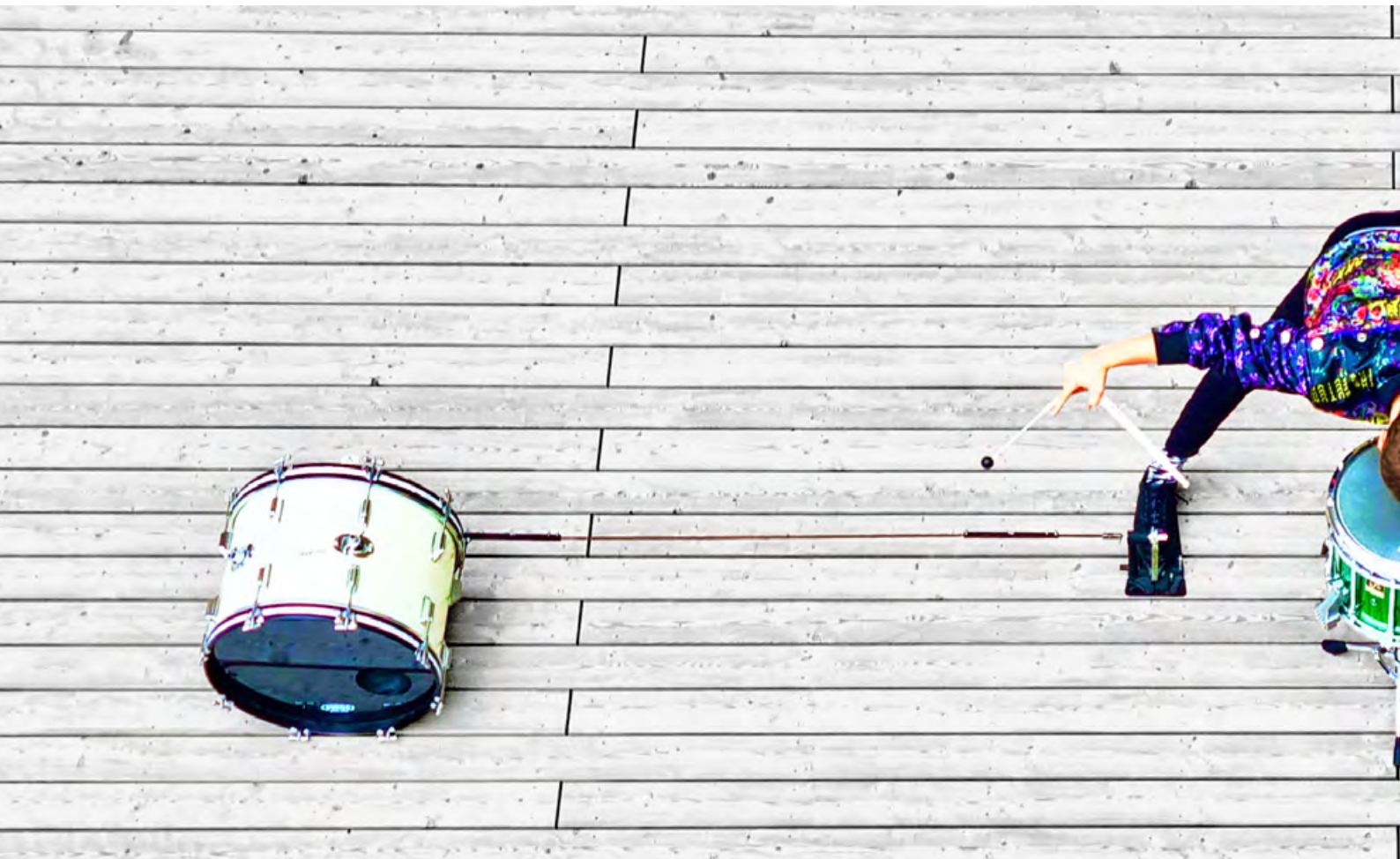
> Ich weiß nicht, wie viele Steine ich wegschieben musste.

Während vieler Jahre arbeitet die zweifache Mutter tagsüber als Künstlerin und nachts im Porgy & Bess – „an der Bar“. Und obwohl man an den Montagen schlecht verdiente – „man hat sehr gute Musik gehört.“ Es ist Wilfings erste Begegnung mit neuer Musik, eine Begegnung, die bis heute anhält und ihre Arbeitsweise noch einmal wesentlich beeinflussen wird. 2003 lernt sie den Komponisten Jorge Sánchez-Chiong kennen. In den folgenden Jahren arbeiten die beiden zwar schon zusammen – doch noch sind es „klassische Arbeitsteilungen“, bei denen Jorge die Musik macht, Brigitte die

Choreografie. Langsam beginnen sie sich dahin zu bewegen, wo sie heute stehen: „Musiktheater an den Übergängen von Choreografie und Komposition“[iii] , Musiktheater als Raum für „neue Begegnungs- und Ausdrucksformen“, als „choreografische Komposition“. Das reicht von der Verabschiedung vom eigenen Instrument über eine Begegnung mit diesem in neuen räumlichen und somatischen Konstellationen bis hin zur Begegnung von Körpern mit ihren jeweiligen persönlichen somatischen Angeboten[iv]. Themen, die sie auch heute noch in ihrer Dissertation als Doktorandin am Artistic Research Center der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien verfolgt.

In der Spielzeit 2013/2014 entwickeln Brigitte Wilfing und Jorge Sánchez-Chiong die Medienoper *stop listening start screaming* an der Jungen Oper Stuttgart, für die Wilfing unter anderem auch das Drehbuch verantwortet, 2014 folgt im Auftrag des Ensembles PHACE die choreografische Komposition *Work*. Im Zentrum steht dabei das „Sezieren ganz alltäglicher Gesten von Musiker:innen“, die in unterschiedlichen choreografischen Konstellationen ohne deren Instrumente weitergeführt werden. Die so entstehenden choreografischen Tableaus erzählen über die enge Verbindung von Instrument und Spieler:in und von der Verletzlichkeit, die dieser Begegnung in jedem Moment inhärent ist. Die Gesten ohne das bespielte Instrument weiterzuführen, im Raum, an einem leeren Tisch, aber auch das Instrument in einer Art vertonter Choreografie in seine Teile zu zerlegen und ihm so, nun „musikalisch unökonomisch“ geworden, etwas von seiner Extistenz(berechtigung) zu nehmen: Es sind Momente wie diese in *Work*, die mich wieder an mein Bild von Brigitte Wilfing erinnern: unerbittlich und schonungslos für alle, die ihre Einladung zur Begegnung annehmen. Dafür umso faszinierender in der Form, wie sich Zwischenräume eröffnen an Stellen, von denen man nicht einmal wusste, dass es dort Räume gibt.

Mit *Growing sideways* kann im November 2021 die bislang letzte Produktion des 2019 von Brigitte Wilfing und Jorge Sánchez-Chiong gegründeten transdisziplinären Assembles andother stage realisiert werden. Hier, wie bereits in *Land of the Flats* zwei Jahre zuvor, geht es um künstlerische Studien zu einer Phänomenologie von Bewegung im Raum: Wurde bei *Land of the Flats* das Liegen beziehungsweise



das Sich-Bewegen und Tun im Liegen – ob am Musikinstrument oder beim Tanzen – zum choreografischen Dispositiv der gemeinsamen künstlerischen Forschung, ist es nun der Blick zur Seite, während man sich fort-, also als „Ausdruck von Entwicklung und Verbesserung“ meist nach vorne bewegt.[v] Wenn – so wäre eine der Annahmen, die diese fein gearbeitete musikalische Choreografie eröffnet – der Blick nach vorne die Bewegung nach vorne dominiert, was würde ein Blick zur Seite auf philosophischer, gesellschaftlicher, sozialer Ebene verändern? Wie würde sich unsere Wahrnehmung von gestern, heute und morgen verändern und damit auch unser Wertesystem? Würden wir ihr anders begegnen, hätten wir „die Zukunft im Nacken“? Es sind Fragen wie diese, die Wilfing seit Jahren mit immer wieder überraschenden Zugängen und ihrer ungebrochen zähen Genauigkeit, wenn es um den Einsatz ihrer Mittel geht, aufgreift und mit hoher Transparenz auch für ihr Publikum verhandelt.

Künstlerische Forschung birgt für Brigitte Wilfing jene Freiheit und Nachhaltigkeit, die sie sucht, „weil sie mir erlaubt, Dinge weiterzudenken, und neue Perspektiven eröffnet“. Immer geht es ihr dabei auch um „Übersetzungen zwischen den Medien und Disziplinen“, um die Möglichkeit, dass sich im „eigenen“ Medium „etwas verschiebt, transformiert“. Deutlich wird dabei auch, dass es für sie immer der Prozess selbst ist – „nie ein Produkt“ –, der im Mittelpunkt steht; ein Prozess, aus dem in regelmäßigen Abständen so etwas wie künstlerische Zwischenstopps entstehen, die die Künstlerin als „temporäre Formulierung präziser Entscheidungen“ definiert, „aus denen die Beteiligten als Reisende wieder zurückkehren in den Puls der Forschung, in dem sie nie aufhören, neugierig zu sein“.

Angela Heide

[i] Die performative Installation hieß AB+ und wurde 2012 anlässlich der Eröffnung der mediaOpera in Neu Sankt Marx uraufgeführt, Brigitte Wilfing beschreibt sich damals als „wütenden Körper, der die Dimension des Raumes annulliert“. Vgl. dazu ihre Werkauswahl 2008–2014, brigittewilfing.files.wordpress.com/2015/08/brigitte-portfolio-2.pdf.

[ii] 2007 im Tanzquartier, 2009 im WUK, sonnenschein.wuk.at/sympornonom.htm.

[iii] www.wienmodern.at/2021-growing-sideways-20211113-0800-studio-moliere-de.

[iv] Vgl. dazu auch Ruth Ranacher: „Die Orientierungslosigkeit muss man lange erforschen“ – Brigitte Wilfing und Jorge Sánchez-Chiong im mica-Interview, www.musicaustria.at/die-orientierungslosigkeit-muss-man-lange-erforschen-brigitte-wilfing-und-jorge-sanchez-chiong-im-mica-interview.

[v] Die „choreografische Komposition in rückfälligen Verhaltensmustern“ Growing sideways *wurde im Rahmen von Wien Modern 2021 im Le Studio Film und Bühne (Studio Molière) uraufgeführt. Die choreografische Komposition* Land of the flats *wurde im Rahmen von Wien Modern 2019 im Reaktor uraufgeführt.*

sideways © *David Panzl*

Land of the Flats
© *Markus Sepperer*

Teil 13 der Serie:

KUNST BEZAHLEN

Im Gespräch mit dem Kollektiv DARUM

Im Gespräch mit den Gründer:innen des Kollektivs DARUM, Kai Krösche, Laura Andreß und Victoria Halper, über Kuratieren als eine künstlerische Kollektivpraxis, zeitintensive Recherchetätigkeiten im Probenprozess, die Förderung neuer Kunstformen und das verhaltene Kollaborationsinteresse von großen Kunst- und Kulturinstitutionen.

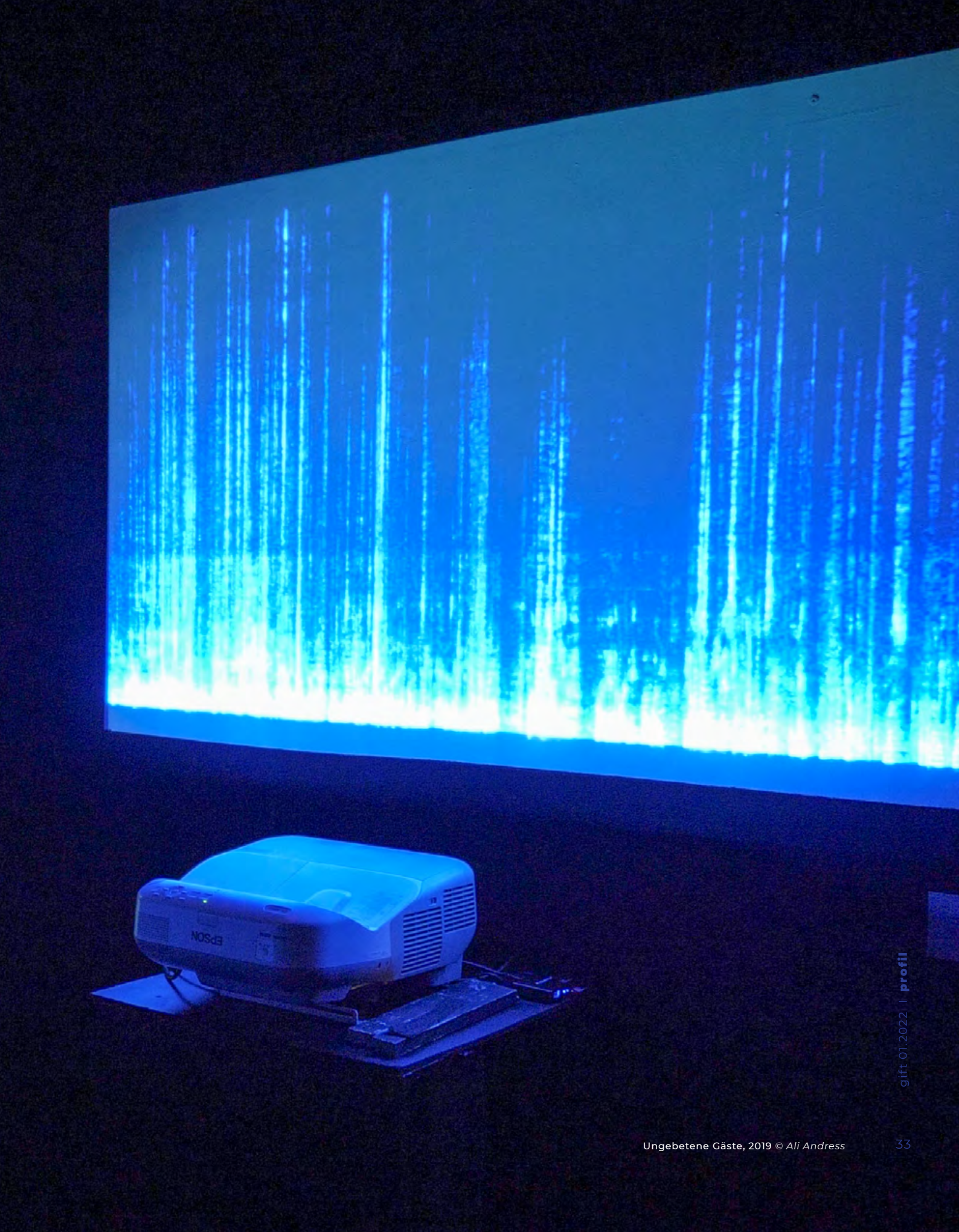
In welcher Form arbeitet ihr, wie kam es dazu?

Wir verstehen uns als Kollektiv im Sinne klassischer Künstler:innengruppen, wie sie vielleicht mehr aus der Bildenden Kunst bekannt sind – also als Zusammenschluss von Kunstschaffenden mit diversen Schwerpunkten, die sich bei uns im Bereich des Theaters, der Performance, der Installation, des Experimentalfilms und der Medienkunst bewegen und sich zusammenfinden, um ein gemeinsames Ziel zu verfolgen. Gegründet wurde DARUM Mitte 2018. Kai und Victoria hatten sich nach einigen Jahren am institutionellen Theater dazu entschlossen, künftig als freie Regisseur:innen zu arbeiten, Laura war gerade dabei, ihren Dramaturgie-Master an der Ernst Busch in Berlin abzuschließen. Das war eine Chance, die wir nutzen wollten.

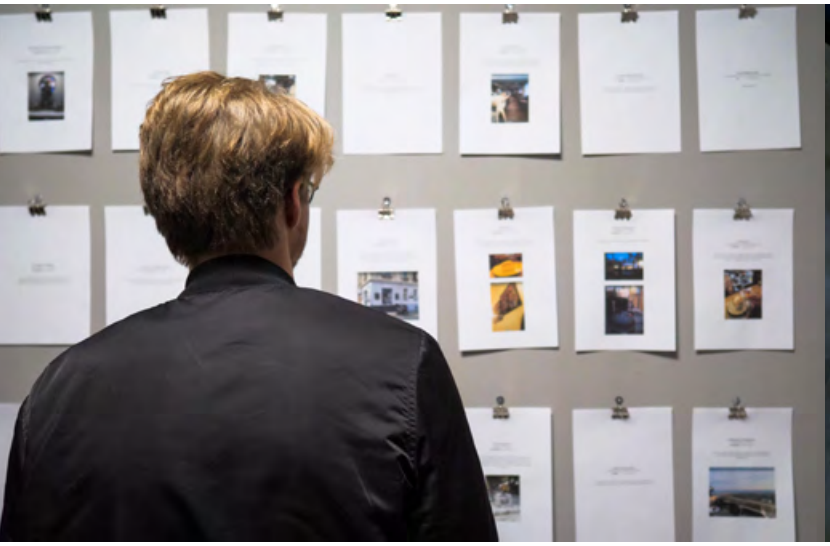
Wie finanziert ihr euch?

Unsere Projekte finanzieren sich maßgeblich aus Kultursubventionen, zu einem kleineren Anteil auch aus Koproduktionsbeiträgen im Rahmen von Koproduktionen mit Theater-/Performancehäusern oder Festivals, schließlich zu einem (vergleichsweise geringen) Anteil aus Karteneinnahmen.

Darüber hinaus ist es unserer Erfahrung nach oft sehr mühsam, zusätzliche finanzielle Mittel zu lukrieren – insbesondere im Bereich des Geldsponsorings.



Ungebetene Gäste, 2019 © *Ali Andress*



Ungebetene Gäste, 2019 © *Kollektiv Darum*

Ausgang: Offen, 2020 © *Kollektiv Darum*

Welche Personen sind in eure Projekte involviert, und auf welcher Basis arbeitet ihr zusammen?

Wie eingangs erwähnt betrachten wir uns vor allem als offene Künstler:innengruppe und weniger als geschlossenes Kollektiv. Entsprechend ist es uns ein Anliegen, im Rahmen unserer Projekte auch mit neuen Kunstschaffenden und deren ästhetischen Positionen in Berührung zu kommen. Zwar gibt es bei uns gewisse „klassische" Hierarchien, die sich im Alltag des kreativen Prozesses allerdings hoffentlich für keine der Beteiligten wie solche anfühlen. Gleichzeitig betrachten wir die Zusammenarbeit mit anderen Künstler:innen aber auch zu einem gewissen Teil als kuratorische Arbeit – in dem Sinne, dass wir innerhalb der von uns initiierten Projekte Inseln schaffen, innerhalb derer andere Künstler:innen die Freiheit haben, ihre eigene ästhetische Ausdrucksweise verfolgen zu können, ohne sich einer strengen Gesamtästhetik unterordnen zu müssen.

Ein Beispiel dafür wären die Audiowalks im Rahmen unserer Debütperformance *Ungebetene Gäste*, für welche wir fünf Schreibaufträge an junge Autor:innen vergeben haben: Außer der Länge der Texte und der Vorgabe, dass es etwas mit einem der fünf einsam Verstorbenen zu tun haben sollte, gab es von uns keine Vorgaben zur Ausgestaltung. Herausgekommen sind fünf grundverschiedene, aber alle auf ihre Weise spannende Texte, die einen Teil der Performance (einen geführten Spaziergang über den Zentralfriedhof) maßgeblich und stets auf völlig andere Weise geformt haben.

Bei unserer Hyperlink-Installation *404-TOTLINK* (www.404-totlink.at) haben wir bewusst „Cartes Blanches" an ca. 15 Künstler:innen vergeben, die jeweils eine einzelne Seite in einem Website-Geflecht aus mehreren Hundert Webpages zum Thema Tod und Einsamkeit (im digitalen Raum) beisteuerten. Zurück kamen kurze Experimentalfilme, Essaytexte, klassische Websites, Comicillustrationen, Trauerreden und sogar kriminalistische Berichte. Auch da haben die Ergebnisse naturgemäß unsere Erwartungen im allerbesten und kreativsten Sinne torpediert.

Die Idee von Inszenierungen als Ausstellungen, in denen diverse (Gegen-)Positionen und Ästhetiken Platz haben, ohne dass der Charakter eines in sich schlüssigen Gesamtkunstwerks verlorengeht, finden wir wahnsinnig spannend.

Wie sieht ein Produktionsprozess für ein neues Stück aus – wie gestaltet ihr die zeitlichen Rahmen?

Am Anfang unserer Projekte steht meist die (oft zufällige) Beobachtung eines gesellschaftlichen Phänomens, das bei uns ein Unbehagen auslöst – z. B. die steigende Zahl einsamer Begräbnisse (*Ungebetene Gäste*) oder die immer noch teils unaufgearbeiteten Verbrechen an Heimkindern (*Heimweh*, Herbst 2022). Das sind meist Themen, die viel Recherche erfordern, weshalb wir der Proben- und Umsetzungsphase für gewöhnlich eine mehrmonatige Recherche- und Konzeptionsphase voranstellen, in der wir uns in die Thematik einlesen, Expert:innen treffen und zahlreiche

Gespräche führen. Dann gilt es, ästhetische Übersetzungen für die gewonnenen Erkenntnisse zu finden. Trotz unserer intensiven Recherche betrachten wir unsere Projekte nicht als im klassischen Sinne dokumentarische Kunst; das Sammeln von Wissen zur jeweiligen Thematik hilft uns vielmehr, in unseren Augen präzisere künstlerische Bilder, Räume und Situationen für das von uns Beobachtete zu finden.

In die Zukunft gedacht: Was würde euch für euer berufliches Vorankommen helfen?

Was vor allem in der jüngeren Vergangenheit geholfen hat, sind die Fortschritte im Bereich der Fair-Pay-Richtlinien, obwohl unserem Empfinden nach immer noch zu wenig verschiedene Fördertöpfe für vollausgewachsene Theater- und Performanceprojekte existieren, um eine kontinuierliche künstlerische Arbeit zu gewährleisten. Da wir uns auch künftig intensiver mit digitalen Medien, vor allem der Virtual Reality, auseinandersetzen wollen und werden, wären auch im Allgemeinen gut ausgestattete Fördertöpfe für neue und andere Formen der Kunst toll.

Ein stärkeres und gelebtes Interesse der großen Theaterinstitutionen an regelmäßigen und umfangreicheren Kooperationen mit der Freien Szene wäre in unseren Augen ebenso sehr zeitgemäß – davon würden auch alle Seiten profitieren, wenn man es richtig angeht. Von der öffentlichen Hand subventionierte, gut ausgestattete und günstige Probenorte fehlen schmerzlich, ebenso wie eine Art „freies Techniklager“, welches für (ortsspezifische) Projekte an technisch unterausgestatteten Orten zur Verfügung stünde.

Victoria Halper, Laura Andreß und Kai Krösche
© *Kollektiv Darum*

COLLIDE

emerging artists

In unserer neuen Gesprächsreihe COLLIDE stellen wir Nachwüchskünstler:innen der österreichischen freien darstellenden Kunstszene vor. Diese Porträts veranschaulichen, wie eine junge Generation von Künstler:innen mit den heutigen Verhältnissen in der freien darstellenden Kunst umgeht und was sie diesen entgegenzusetzen hat. Wie lässt sich Neues denken? Wie sich in institutionellen Rahmenbedingungen behaupten? Und was will erzählt werden?

Im ersten Teil dieser neuen Gesprächsreihe trifft Luca Büchler auf die Künstlerin Eva Sommer. Hier erzählt sie von ihrem antidisziplinären Zugang und dem österreichischen Schnitzelfetisch als Leitmotiv ihrer aktuellen Performance im Theater in der Drachengasse.

Liegend
© Jolanda Rendl

TEIL 1: EVA SOMMER

»Schnitzel sells!« / »ZAK ist ein Gamechanger«

Mit dem Schnitzel hat sich Eva Sommer dem Wahrzeichen der österreichischen Kultur verschrieben. Inspiriert von der Materialität und seiner politischen Aufladung übersetzt sie es mit Plüsch und Kunstleder in eine raumgreifende Installation. „Paniert sein“ ist dabei nicht nur die Situation, in welchem sich das Stück Fleisch befindet, sondern ein Zustand, welcher bei den Betrachter:innen evoziert werden soll. Im Interview mit Luca Büchler spricht sie über ihre meist kollaborativen Arbeitsweisen, den Rahmen, welcher ZAK – Zentrum für antidisziplinäre Kunst – schafft, und ihre neue Performance UFO - *ultra fett original*.

Mit Zak – Zentrum für antidisziplinäre Kunst – hast du dir deinen eigenen kollaborativen Rahmen für das künstlerische Schaffen bereitet. Warum?
Ich persönlich nehme einen großen Druck im künstlerischen Umfeld wahr, sich permanent in schon existierenden Formen spezialisieren und professionalisieren zu müssen. Mit dem, was ich persönlich als “klassisches künstlerisches Feld” definiere, komme ich aber inzwischen selten in Berührung. Die lang zurückliegenden Bewerbungen für Studiengänge, wie Theaterregie oder Tanzpädagogik, und Assistenzen im Theaterbereich haben mich mit ihren verstaubten Strukturen immer sehr verblüfft. Für manche mag das förderlich sein. In meinem Umfeld sehe ich jedoch viele Künstler:innen, die sich ungeniert diverse künstlerische Praktiken aneignen und innovative Ideen entwickeln.

Für meine ersten eigenen Projektförderungsanträge sah ich mich dann 2020 gezwungen, einen Verein zu gründen. Für mich war das die Gelegenheit, eine fiktive Brand zu entwickeln. Ich habe mich bei der Namensgebung an Institutionen wie dem TQW, dem AZW oder dem ZKM orientiert. Beim Nachdenken über meine eigene Institution habe ich gemerkt, wie inhaltslos und albern diese ganzen Bezeichnungen wie “inter-, multi-, transdisziplinär usw.” eigentlich sind, daher “antidisziplinär”. In dem Wort schwingen unter anderem die Unangepasstheit Beuys’ oder der “professionelle Dilettantismus” mit. Mir persönlich gibt dieser ein

UFO © *Antonia de la Luz Kašik*

bisschen ironisch gemeinte Name Leichtigkeit. Zudem ist die ohnehin obsolete Frage nach der Autor:innenschaft dadurch nicht mehr wichtig. Auch wenn ich vermeintlich alleine an einer Idee arbeite, entsteht diese immer im Austausch. Unter diesem “Antidisziplinär-Deckmantel” sind bis jetzt filmische, performative und installative Arbeiten, in Galerie, Kino, öffentlichem Raum und nun im Theaterrahmen, in verschiedenen Konstellationen, entstanden. Die Reaktion auf dieses zeitgenössische Potenzial kommt, in meiner Wahrnehmung, von großen Institutionen eher zögerlich. Umso mehr freue ich mich über immer häufiger entstehende Projekte, die längere Forschungsphasen und das Scheitern erlauben.

UFO | ultra fett original heisst die aktuelle ZAK-Performance, mit der ihr den Nachwuchswettbewerb des Theater Drachengasse gewonnen habt und ein abendfüllendes Stück ausarbeiten durftet – die erste große Produktion. Wie war das?

Zunächst hat es sich ein wenig schräg angefühlt, an einem „THEATERWETTBEWERB“ teilzunehmen, weil wir nicht mit klassischen Theaterpraxen wie Text, Regie oder Schauspiel arbeiten – was eigentlich die Anforderung für die Ausschreibung war – und uns mit unserer Arbeit nicht in einem Modus von „Wettbewerb“ befinden. Das Bild des Open Calls, ein Brathendl mit Österreich-Flagge, hat mich dann aber doch von einem Bewerbungsversuch überzeugt, da das schon existierende Konzept vom Schnitzel gut zu passen schien. Bald hat sich herausgestellt, dass wir – Desi Bonato, Jessica Comis, Aurelia van Kempen und ich – dem „Theater-Theater-Rahmen“ einiges abgewinnen und darin für uns Neues entwickeln konnten. Zum Beispiel durch die Zusammenarbeit mit Matthias, dem Lichttechniker, der für jedes Ausprobieren offen war und sehr vieles möglich gemacht hat. Rückblickend finde ich es super, wie der Wettbewerb neue Ideen durch den Bewerbungsprozess, über das 20-minütige Stück hin zur abendfüllenden Show begleitet. Dadurch kann die Arbeit Schritt für Schritt entwickelt werden. Nach dem Kurzstück, mit dem wir durch eine außenstehende Jury gewonnen haben, konnten wir mit der Erfahrung ein Jahr lang weiter über dem Projekt brüten und im Januar drei Wochen im Theater basteln und

spielen. Erstmals mit richtigem Budget, was natürlich ein Gamechanger war.

Wie hast du das multimediale Material für das Stück rund ums Schnitzel entworfen und woher kam der Titel?
Die Sache mit dem Schnitzel hat eigentlich mit der spontanen Lust begonnen, ein riesiges „Schnitzel zum Einilegen" herzustellen. Daraus entstanden ist eine Schnitzel-Matratze mit Pommes Frites und Ketchup-Polster aus Plüsch. Weil ich unbedingt kollektive Arbeiten umsetzen wollte, habe ich die Schnitzel-Idee auf ein Live Performance-Konzept getrimmt – und was soll ich sagen: Schnitzel sells!

UFO war derweilen ein Kollektiv, das Miriam Kruppa und ich 2017 gründeten, um physisch orientierte Projekte umzusetzen. Im Rahmen der Raw Matters Tendersteps Residency durfte ich mit drei Tänzerinnen und einer Soundkünstlerin einen ersten Schnitzel-Prozess starten. Wir haben an physischen Methoden gearbeitet, die ohne Einnahme von Substanzen high machen. Das ungeahnt große Publikum haben wir in der Mitte des Raums auf dem Plüsch-Schnitzel platziert und drumherum im Kreis performt, bis alle ziemlich paniert waren. Ein Koch hat parallel dazu Schnitzel paniert und frittiert. Es war Sommer, es hat nach Schnitzel gestunken und das zusammengepferchte Publikum hat geschwitzt. Danach hat sich das Movement-Labor UFO aufgelöst. Der Name für die Schnitzelperformance ist geblieben.

So etwas Banales wie das Schnitzel bietet unglaublich viele Themen, Layers und ästhetische wie materielle Inspiration. Der österreichische Schnitzel-Fetisch, das Humorvolle an diesem und die förmliche Religion um die Rezeptur, sowie die an den Haaren herbeigezogenen Ursprungsnarrative dieses österreichischen Wahrzeichens. Die Panier – die heilige dreifaltige Umhüllung – aus Mehl, Brösel und Ei, die Sünden und die Lust. Mich hat es gereizt, mit der Absurdität, Emotionalität sowie Politisierung rund um die Schnitzel-Tradition zu arbeiten, mit der Vieldeutigkeit des Fleisches, dem Fett und Paniertsein.

Wie findest du jeweils deine Komplizinnen und was ist dir bei einer Zusammenarbeit wichtig?
Wir haben uns in dieser Konstellation gefunden, weil wir Lust hatten, miteinander zu arbeiten und unseren künstlerischen Austausch schätzen. Mit allen dreien hatte ich schon in anderen Kontexten zusammengearbeitet. Mit wem ich zusammenarbeiten möchte, ergibt sich aus der gegenseitigen Neugier füreinander. Mit wem dann eine gemeinsame Arbeit realisiert wird, fügt sich meistens von allein. Wir stehen jeweils nicht nur gemeinsam auf der Bühne, wir produzieren auch alles selbst. Dabei ist mir wichtig, dass wir unsere Skills miteinander teilen und uns so mit neuen Medien konfrontieren.

Die Zusammenarbeit mit der Filmemacherin Antonia de la Luz Kašik – sie hat unter anderem auch die Kamera bei *Beatrix* gemacht – geht einem vergleichbaren Prinzip nach. Zum Beispiel filmen wir uns gegenseitig, um die Hierarchie der Performance vor und hinter der Kamera aufzubrechen und begeben uns damit in die jeweils eher ungewohnte Position… Irritierendes, Prozesshaftes, Ungewohntes und Assoziatives ziehen mich an.

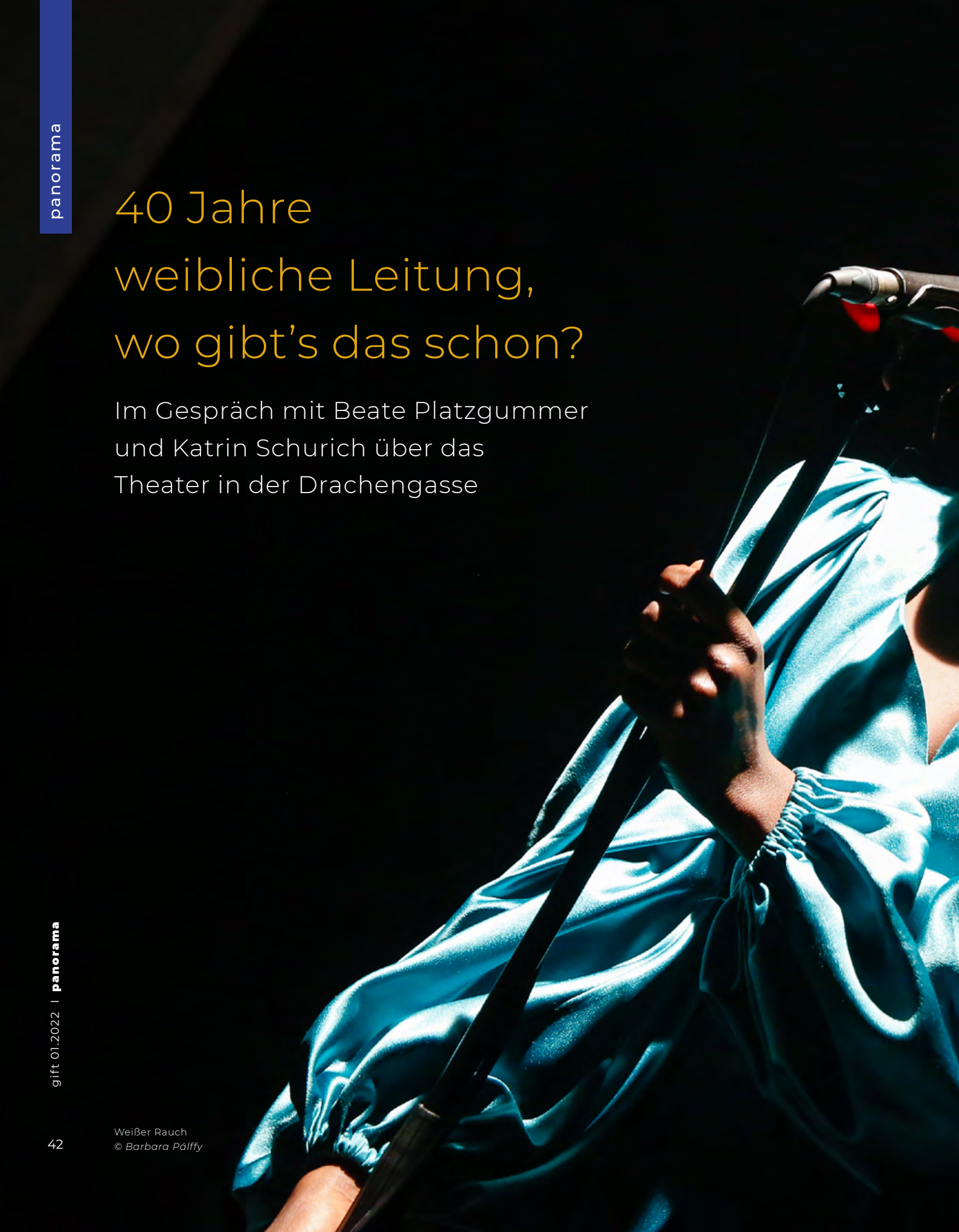
Du hast vor kurzem die Hauptrolle im Film Beatrix gespielt, dem Debütfilm von Milena Czernovsky und Lilith Kraxner, der bei der letzten Viennale den Spezialpreis der Jury gewann. Was war bei dieser Zusammenarbeit der Unterschied zu deinen bisherigen Projekten?
Im Projekt Beatrix konnte ich mich voll und ganz „nur" auf die Aktion vor der Kamera konzentrieren. Das Drehbuch mit seinen Improvisationsspielräumen, die Kamera-Framings und die gesamte Produktion waren von Milena und Lilith schon bis ins letzte Detail klar und logisch durchgeplant. Ich konnte spontan und frei vor der Kamera agieren. *Beatrix* spielt mit der performativen und narrativen Reduktion und setzt sich mit dem unbeobachteten Verhalten – dem Alleinsein – auseinander, meiner Meinung nach eine "performative Unmöglichkeit".

Bei *UFO | ultra fett original* hingegen haben wir uns auf einen ungewissen Findungsprozess eingelassen und die gesamte Arbeit gemeinsam entwickelt. Das Credo des Projekts war: „Mehr ist Mehr". Wir haben uns mit theatralen Klischees gespielt und sehr, sehr viel Show gemacht.

UFO
© Antonia de la Luz Kašik

40 Jahre weibliche Leitung, wo gibt's das schon?

Im Gespräch mit Beate Platzgummer und Katrin Schurich über das Theater in der Drachengasse



Weißer Rauch
© Barbara Pálffy

Vor knapp über 40 Jahren wurde das Theater in der Drachengasse von Emmy Werner als ein „Spielraum für kulturelle Aktivitäten von Frauen“ gegründet. Seitdem ist das Haus stets in der Hand von Spielleiterinnen geblieben: Johanna Franz, kurz auch Verena Kanaan, Eva Langheiter und seit 2016 Katrin Schurich und Beate Platzgummer. Mit vier bis fünf Eigenproduktionen zeitgenössischer Dramatik pro Jahr gilt das Interesse auch weiterhin hauptsächlich den Frauen – ob bei Inhalt, Stückwahl oder Regie. Aus Anlass des Jubiläums hat das gift-Redaktionsteam die beiden derzeitigen Leiterinnen befragt, welchen Veränderungen ein so wichtiger zeitgenössischer Spielort unterliegt und welche Neuausrichtungen eingefordert werden müssen.

Arme Gerechtigkeit
© *Marcella Ruiz Cruz*

Ganz persönlich: Wenn ihr beide an 40 Jahre Theater in der Drachengasse zurückdenkt, was fällt euch dazu ein?

Katrin: Ich habe die Drachengasse zuerst als zuschauende Kollegin und dann als Regisseurin und Koproduzentin kennengelernt. Was mich sofort für das Haus eingenommen hat, war die Präsenz von Frauen auf allen Ebenen, das spannende Programm und später dann als Koproduzierende die Fairness, die Zugewandtheit und Handschlagqualität der Leiterinnen Eva Langheiter und Johanna Franz. Als Künstlerin wusste ich immer, wenn ich in der Drachengasse arbeiten kann, kann ich mich erst mal entspannen und werde auf allen Ebenen im Rahmen der gegebenen Möglichkeiten unterstützt. Das war etwas Besonderes für mich und nicht selbstverständlich, wie ich in anderen Arbeitszusammenhängen erfahren musste.

Beate: In der Drachengasse wurde der Fokus immer darauf gelegt, Dinge zu ermöglichen und nicht zu verhindern. Das Haus war immer offen und experimentierfreudig, eine Andockstation für alle möglichen künstlerischen Formate und Ideen – und Menschen. Was sich auf so knappem Raum an kreativer Auseinandersetzung abspielt, erstaunt mich bis heute. Und ich denke vor allem an die Vitalität, den Mut und die kämpferische Grundhaltung unserer Gründer:innen und an ihre Beharrlichkeit, mit der sie uns infiltriert haben. 40 Jahre weibliche Leitung, wo gibt's das schon?

Ihr leitet das Haus seit 2015/2016. Wie hat sich seither das Theater, das Programm verändert? Worauf legt ihr besonders Wert?

Katrin: Worauf wir von Anfang an Wert gelegt haben, ist, das Haus sorgsam weiterzuführen. Also den besonderen Spirit des Hauses zu bewahren, aber doch auch eigene Akzente zu setzen. Es erscheint vielleicht naheliegend, zu Beginn alles auf den Kopf stellen zu wollen und entspräche auch eher den Erwartungen. Wir gehen einen nachhaltigeren Weg. Die wichtigste Neusetzung ist die klare Fokussierung auf die Förderung junger Theatermacher:innen. Über unseren jährlichen Wettbewerb lernen wir konstant junge Kolleg:innen kennen, haben die Möglichkeit, die Zusammenarbeit zu erproben und dann rasch auch Eigenproduktionen im großen Raum zu ermöglichen. Auch hier ist es uns wichtig, nachhaltige Arbeitsbeziehungen aufzubauen, denn Künstler:innen brauchen für ihre Entwicklung Kontinuität. Beispielhaft seien hier unsere Zusammenarbeit mit Milena Michalek und YZMA sowie die Produktionen von Franz-Xaver Mayr und Korbinian Schmidt genannt. Die zweite wichtige Neusetzung ist die Öffnung des Hauses für neue Produktionsformen. Die Drachengasse stand immer für neue zeitgenössische Dramatik. Das führen wir weiter, setzen aber auch auf Stückentwicklungen, auf geteilte Autor:innenschaften und kollektive Entwicklungsprozesse. Das ist verbunden mit einem größeren Risiko, aber das tragen wir gerne. Diese Neuausrichtung macht uns auch unabhängiger vom Konkurrenzkampf am Autor:innenmarkt. Das ist uns wichtig. Wir schlagen uns mit unseren verhältnismäßig geringen Ressourcen nicht mit großen Häusern um die gerade gehypten Stücke und Autor:innen, sondern folgen unserem inneren Kompass.

Wenn ihr in die nächsten 40 Jahre vorausdenkt: Was wünscht Ihr euch für das Theater in der Drachengasse? Und was für die Künstler:innen und Mitarbeiter:innen im Haus?

Katrin: Ich wünsche mir, dass die Drachengasse immer ein Ort der selbstverständlichen emanzipatorischen Praxis weiblichen Theatermachens sein wird, ein Ort der Chancen für junge Theatermacher:innen und ein Ort der leidenschaftlichen Zeitgenossenschaft. Und – ganz wichtig – ein Ort, der den Künstler:innen ein beschütztes Arbeiten ermöglicht. Und ganz grundsätzlich hoffe ich, dass wir es tatsächlich schaffen werden, für unseren ganzen Sektor das Gehalts- und Honorarniveau auf österreichische Standards zu normalisieren. Altersarmut als Berufsrisiko sollte kein Thema mehr sein müssen.

(R)Evolution
© Nela-Valentina Pichl

WITH CARE

Nichts ist wichtiger, als sich gegenseitig zu supporten

Ein Mailaustausch mit zwei zeitgenössischen Zirkuskünstlerinnen

Tanja Peinsipp und Susa Siebel leben Zirkus durch und durch. Im zirkus kollektiv kaudawelsch suchen sie nach zeitgenössischen Ausdrucksformen und eröffnen Räume für spielerischen Diskurs. Ihr Wunsch: Die Anerkennung des zeitgenössischen Zirkus als (gleichwertige) künstlerische Disziplin der darstellenden Kunst. Im Mailaustausch mit gift-Redakteurin Winona Bach erzählen die beiden Zirkuskünstlerinnen von ihrer Lust am Erzählen, dem Zirkus als emanzipatorischer Gegenwartspraxis und dem Erbe der traditionellen Zirkuskunst. .

Wie seid ihr zum Zirkus gekommen und was mögt ihr am meisten daran?

Zirkus birgt eine unglaubliche Vielfalt an Ausdrucksmöglichkeiten – das hat uns angezogen. Die Erkenntnis, über Zirkus als Medium Geschichten erzählen zu können, hat uns zum Zirkus gebracht. Die Arbeit mit Objekten und den eigenen Körpern und all die vielfältigen Wege, wie diese verwendet, balanciert, getragen, gestemmt, geworfen, gefangen, gehalten, gerollt, bewandert werden – das begeistert uns am Zirkus. Die artistische Auseinandersetzung mit Körpern und Objekten, das Hineingezogen-Werden in ein Narrativ voller realer Illusionen – das alles hatte eine intensive Sogwirkung. Gerade in der zirkuspädagogischen Arbeit ist es spannend, mehr über die Wahrnehmung des eigenen Körpers und die des anderen Körpers zu erfahren. Die spielerische Komponente des Zirkus ist für uns enorm anziehend und dieses Spiel in einem kollektiven Prozess zu teilen, ist die Schaumkrone.

Wie definiert ihr den zeitgenössischen Zirkus für euch?

Zeitgenössischer Zirkus steht immer in einem Verhältnis zur Welt und bleibt somit nicht in einem unpolitischen Vakuum. Das heißt, zeitgenössischer Zirkus beschäftigt sich mit den Geschehnissen seiner Zeit oder früheren Themen, die in die unsrige Zeit nachwirken. Wenn wir zeitgenössischen Zirkus machen, beziehen wir uns auf die Gesellschaft und ihre Diskurse, Phänomene, Probleme und Ereignisse, in denen wir leben und uns bewegen. Es ist Zirkus von und für Zeitgenoss:innen. Zeitgenössischer Zirkus hat für uns den Anspruch, inkludierend zu sein, nicht auszuschließen und einen Möglichkeitsraum zu schaffen, in dem sich multiple und diverse Identitäten formieren und aufhalten dürfen. Damit birgt zeitgenössischer Zirkus für uns den Versuch, Gesellschaft emanzipatorisch zu verändern.

Wo findet sich eine feministische Perspektive im zeitgenössischen Zirkus? Wie sieht eine solche aus?

Eine feministische Arbeit bedeutet für uns nicht nur Themen zu verhandeln, die zu einer Sichtbarmachung der Lebensrealitäten von Artist:innen und queeren Menschen beitragen, sondern vielmehr oder im gleichen Zuge bedeutet dies, eine Arbeitsweise zu finden, in welcher respektvoll und nicht hierarchisch gearbeitet werden kann. Es geht mehr um das „Wie“: Wie kommen Projekte zu einer Umsetzung, welche Prozesse verbergen sich dahinter? In der eigenen Arbeitsweise feministisch zu agieren ist in unserer patriarchal geprägten gesellschaftlichen Struktur kein Zuckerschlecken – dennoch bemerken wir und spüren immer wieder, wie wohltuend eine solche Arbeitsweise ist und dass es all die Anstrengungen und Herausforderungen, die damit einhergehen, unbedingt wert ist. Diese Arbeitsweise ist in gleichem Maße voller Zärtlichkeit und radikaler Entschlossenheit, anderes auszuprobieren und ein gewohntes, zum Teil verstaubtes Terrain zu verlassen. Eine feministische Perspektive sehen wir darin, uns stets zu befragen, welche Geschichten wir mit Zirkus erzählen und wie wir sie

erzählen. Dazu zählt auch, Leerstellen und Scheitern in einer Gesellschaft zu feiern, die so voller Leistungsdruck ist.

Welchen Unterschied zwischen traditionellem und zeitgenössischem Zirkus findet ihr wichtig?

Es gibt natürlich einige Marker, die eine Unterscheidung von traditionellem und zeitgenössischem Zirkus erlauben – etwa der Unterschied in den Arbeitsweisen, die Arbeit mit bzw. ohne Tiere, die inhaltliche Umsetzung von Stücken und, und, und... Dennoch verbirgt sich hinter den Begrifflichkeiten so viel mehr als klar abgrenzbare oder gar universell gültige Definitionen und es sind Schnittstellen, fließende Übergänge zwischen traditionellem und zeitgenössischem Zirkus vorhanden. Wir spüren oftmals eine große Ablehnung dem sogenannten traditionellen Zirkus gegenüber. Es gibt so einiges, das nicht mehr zeitgemäß ist und einer Weiterentwicklung bedarf, jedoch sprechen wir dann von einzelnen Aspekten, Teilbereichen. Artist:innen treffen individuelle Entscheidungen, von welchen Aspekten sie sich distanzieren möchten. Wir stellen uns die Frage, ob die Ablehnung und somit auch Abtrennung des Gesamtpakets "traditioneller Zirkus", um ihn zu verpacken und in einem Archiv zu verstauen, überhaupt möglich und dementsprechend sinnhaft ist. Wird durch das Label

© Tanja Peinsipp

Veranstaltungstipp:
circus fragmente. Ein Zirkusstück im Gehen

Premiere am 14.05.2022 im Prater
REGIE: Susa Siebel, Tanja Peinsipp

zirkus kollektiv kaudawelsch in Zusammenarbeit mit Kulturverein KAOS & Zirkusakademie Wien
www.kaudawelsch.at

“traditioneller Zirkus” nicht auch eine Vielfalt abgelehnt und gar eine Art Ausschluss hervorgerufen?

Eine völlige Trennung zwischen zeitgenössischem und traditionellem Zirkus ist somit für uns gar nicht möglich, weil der zeitgenössische Zirkus ja auch aus dem traditionellen miterwachsen ist und ihn gewissermaßen zitiert. Die Keule zu verwenden kann, so hat das Ruth Schleicher von der Zirkusakademie Wien mal ausgedrückt, als Zitat des traditionellen Zirkus verstanden werden. Die Wege jedoch, die ich mit der Keule beschreite, kann ich anders gehen und damit neue, andere Interpretationen hervorrufen. Viel reizvoller ist es somit unserer Meinung nach, wenn wir die Unterscheidung zwischen den beiden Begrifflichkeiten nicht als klaren Schnitt auffassen, zwischen traditionell und zeitgenössisch, sondern als Zwischenraum. Dieser Raum ermöglicht uns, Fragen zu stellen, in die Historie zu blicken, aber auch sich ganz klar von spezifischen Praktiken abzugrenzen, ohne dabei eine Entwicklung zu leugnen oder zu ignorieren. Spannend ist aus unserer Sicht nicht der Unterschied, sondern die Entwicklung, die Brücke.

Welche Schwierigkeiten ergeben sich in eurem Arbeitsleben – auf der persönlichen Ebene wie auf der als Zirkuskünstlerinnen?

Die Suche nach Räumlichkeiten zum Proben, das Unterbringen von kontinuierlicher Körperarbeit neben anderen Lohnarbeiten, die Finanzierbarkeit von Projekten – das alles unter einen Hut zu bringen und dabei genügend Raum für kreative Prozesse freizuschaufeln ist oftmals eine Herausforderung. In Wien ist es spannend, welche Hürden erstmal überwunden gehören, um im öffentlichen Raum Projekte zu realisieren. Viele dieser bürokratischen Auflagen, die hierzulande nötig sind, um ein Projekt auf die Beine zu stellen, nehmen enorm viel Zeit in Anspruch und wenn das alles noch von den Artist:innen selbst bearbeitet wird, bleibt weniger Zeit für künstlerische und körperliche Arbeiten. Die eigene Motivation, die Visionen und der Mut vieler helfen jedoch beim Bewältigen diverser Herausforderungen in diesem noch sehr prekären Arbeitsumfeld.

Wie lassen sich Zirkusprojekte während der Pandemie realisieren?

Mit sehr, sehr viel Geduld, Mut und gegenseitiger Unterstützung zwischen Kolleg:innen. Nichts ist wichtiger, als einander zu supporten und damit nicht nur mehr Sichtbarkeit und ein starkes Miteinander Kunstschaffender zu fördern, sondern auch das Feld, in dem sich Zirkus bewegt, auszuweiten.

Foto von oben:
Susanne Siebel © *Barbara Wolfram*,
Tanja Peinsipp © *Simone Ginther*,
Susanne Siebel © *Edi Haberl*

Was würdet ihr euch für die österreichische Zirkusszene wünschen?
Von der politischen Seite würden wir uns wünschen, den Blick auf Zirkus so zu richten, dass er als eine Kunstform wahrgenommen wird und dementsprechend geeignete Räumlichkeiten und Gelder dafür bereitgestellt werden, um einen Rahmen zu schaffen, in dem es möglich ist, adäquat Projekte zu realisieren. Die Anerkennung von Zirkus als künstlerischer Disziplin bzw. als gleichwertiger künstlerischer Disziplin neben Theater, Tanz, Musik ist ohnehin längst hinfällig.

Möchtet ihr noch etwas sagen?
Ja! Ein Dankeschön an alle, die mit uns ein Stück Zirkus ergehen!

Tanja Peinsipp

ist Luftartistin, Zirkuspädagogin und Teil des zirkus kollektiv kaudawelsch sowie der compagnie lou. Ihre Leidenschaft ist die körperliche Auseinandersetzung mit dem Vertikaltuch sowie dem HulaHoop. Durch ortsspezifische Interventionen mit dem Kollektiv franz befragt sie das soziale Miteinander im öffentlichen Raum. Neben ihrem Studium der Theater-, Film und Medienwissenschaft arbeitet sie freischaffend im Bereich des Bühnen- und Kostümbilds..

Susa Siebel

ist Clownin, Zirkuspädagogin und Sozialwissenschaftlerin. 2019 hat sie das zirkus kollektiv kaudawelsch mit ins Leben gerufen. Sie setzt leidenschaftlich gerne Zirkus- und Kunstprojekte im öffentlichen Raum um und möchte dadurch Berührungspunkte mit Zirkus und Kunst im Alltäglichen schaffen. Sie verliert sich gerne in Partner:innenakrobatik und clownesken Interventionen und schreibt tatsächlich richtig gerne Anträge.

Anzeige

Fragen zum Thema Fairness in Anstellungsverhältnissen der freien Szene

Nicht erst seit Corona ist die Frage nach den Arbeitsverhältnissen zwischen Institution / Organisation und Künstler:in virulent. Dabei ist Fairness ein wichtiges Kriterium, das in viele Bereiche der Arbeitswelt einfließt, gerade auch in die künstlerische. Unterschieden sich Vertragsverhältnisse schon vor der Krise von einem zum nächsten Anstellungsverhältnis, ist nun vor allem durch pandemiegeschuldete Absagen die Frage nach einer Fürsorgepflicht auf Seiten der Arbeitgeber:innen verstärkt worden. Ebenso betrifft dies aber auch die Treuepflicht der Arbeitnehmer:innen gegenüber ihrem Anstellungsverhältnis: Wird hier ein transparenter und professioneller Umgang gepflegt?

Wir fragen daher exemplarisch bei Veranstalter:innen und Künstler:innen nach, was die derzeitigen Verhältnisse, Sorgen und Wünsche für ein zukünftiges Kunstschaffen sind.

__Alice Peterhans__ ist eine in Wien lebende Schauspielerin. Sie startete ihre künstlerische Laufbahn im Sommer 2009 am Burgtheater Wien im Rahmen des Theaterjahres. Darauf folgten vier Jahre Studium der darstellenden Kunst an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien. Von 2014 bis 2016 war sie festes Ensemblemitglied am Next Liberty Kinder und Jugendtheater der Stadt Graz.

Seit 2016 arbeitet Alice Peterhans als freie Schauspielerin. Verschiedene Projekte führten sie ans Tojotheater nach Bern, ans Schauspielhaus Graz, die Oper Graz und ans Kosmos Theater in Wien. Seit 2019 ist sie auch als Theatermusikerin tätig. Zuletzt in der Produktion Der Selbstmörder am Volkstheater in München.

Alice Peterhans
© Roland Renner

Was bedeutet für Dich Treuepflicht und wie setzt Du sie um?

Treuepflicht bedeutet für mich, dass ich mich an die vertraglich geregelten Pflichten halte. Dass ich meiner Arbeit als Schauspielerin professionell nachgehe. Das inkludiert die Vorbereitung auf die Proben sowie Pünktlichkeit und Mitarbeit. Außerdem eine gute Kommunikation mit den Theatern: Ich melde mich rasch zurück auf E-Mails oder Anrufe und nehme meine organisatorischen und administrativen Pflichten genauso ernst. Ich gebe früh genug die Sperrtermine an. Bei Vorstellungen erscheine ich früh genug.

Was möchtest Du in den Verträgen geregelt haben?

Neben den offensichtlichen Punkten, wie persönlichen Daten und Entlohnung, ist es wichtig, dass die Reise- und Übernachtungskosten geregelt sind. Seit dem Ausbruch der Coronakrise ist außerdem die Bezahlung bei Vorstellungsausfall noch viel wichtiger geworden. Zusätzlich wünsche ich mir eine Regelung, bis wann die Vorstellungstermine bekanntgegeben werden und bis wann ich Sperrtermine angeben kann. Des Weiteren ist es wichtig zu wissen, wann der Lohn ausbezahlt wird. Die Anstellungsart im Vertrag geregelt zu haben, würde ich mir auch sehr wünschen.

Wie soll der Prozess der Vertragsgestaltung Deiner Meinung nach ablaufen? Wie würdest Du Dir diesen Prozess wünschen, was möchtest Du von Deiner Seite einbringen?

Die Vertragsgespräche sind äußerst mühsam, weil seitens des Theaters meistens versucht wird, die Gagen zu drücken, vor allem im Stadttheaterbereich. Man „rüstet" sich schon mehrere Tage vorher für dieses Gespräch. Ich habe auch schon erlebt, dass durch gezielte Manipulation versucht wird, die Gage zu drücken. Ein Umdenken von den Vertragspartner:innen oder eine klare Richtgage würden hier helfen. Ich verstehe nicht, warum bei den Künstler:innen derart gespart werden muss und weshalb die Gagen sich enorm unterscheiden, je nachdem wie gut man verhandelt.

In der freien Szene begegne ich diesem Problem viel weniger, es wird oft die gleiche Gage für alle ausbezahlt oder viel offener kommuniziert. Es findet jedoch in letzter Zeit ein Umdenken statt, da wir unter Künstler:innen viel mehr kommunizieren als früher. Es wird vermehrt offen über die Gage gesprochen. Dies empfinde ich als einen sehr wichtigen und guten Prozess.

Was verstehst Du unter Fürsorgepflicht von Seiten der Dienstgeber:innen?

Erstmal eine Begegnung auf Augenhöhe bei Vertragsverhandlungen und Kennenlernen. Einen respektvollen Umgang bei den Proben. Einhalten der Arbeitszeiten. Probenpläne früh genug ankündigen. Bei einer Krankmeldung von meiner Seite möchte ich, dass dies akzeptiert wird und nicht versucht wird, mich zu überzeugen, doch arbeiten zu kommen. Pünktliche Überweisung von Lohn- und Fahrtkostenabrechnung. Im besten Fall eine Anstellung mit Krankenversicherung und Pensionsanspruch für die Dauer der Arbeit und über die Dauer der Vorstellungen.

Wenn es Probleme oder Fragen während der Arbeit gibt, wie sollten diese angegangen werden?

Generell finde ich es sehr wichtig, dass es eine Stelle gibt, wo man sich mit den Fragen oder Problemen hinwenden kann. Es sollte niemand sein, der sich in der Produktion befindet und künstlerisch mitarbeitet. Zu oft werden künstlerische Interessen vor persönliche Interessen gelegt. Generell würde ich mir wünschen, dass Probleme ernst genommen werden und nicht immer davon abhängig gemacht werden, ob das künstlerische „Resultat" stimmt. Zu oft werden zuvor angesprochene Probleme ignoriert, wenn die Produktion erfolgreich ist. Also ist der erste Schritt natürlich eine Stelle, wo man sich hinwenden kann, ohne sofort um seinen Job zu fürchten.

Emmy Steiner
© Fekry Helal

***Emmy Steiner** ist eine in Wien lebende Tänzerin und Choreografin. Sie studierte zeitgenössischen Tanz in Linz an der Anton Bruckner Privat Universität und erhielt ihren Bachelor of Fine Arts in Dance an der Queensland University of Technology in Brisbane. Seit einigen Jahren liegt ihr Fokus beim Spielen und Kreieren für junges Publikum. 2019 gründete sie Pip. Performances, einen Verein, über den sie eigene Projekte realisiert. Außerdem arbeitet sie freischaffend mit Dschungel Wien, Jeunesse, Konzerthaus Wien, LOTTALEBEN, theater.nuu und makemake. Weitere Zusammenarbeiten als Tänzerin u. a. in Projekten von Eva Maria Schaller und Spitzwegerich.*

Was bedeutet für Dich Treuepflicht und wie setzt Du sie um?

Der Begriff Treuepflicht ist mir ehrlich gesagt bis jetzt nicht untergekommen. Laut Definition und in Bezug auf meine Arbeit verstehe ich ihn aber so, dass ich mich als selbstständige oder angestellte Tänzerin/Choreografin an das halte, was im Vertrag steht und mit den Auftraggeber:innen ausgemacht wurde.

Was möchtest Du in den Verträgen geregelt haben?

Die wichtigsten Punkte sind erstmal das Honorar und eine Aufschlüsselung der Entlohnung: Probenarbeit, Aufführungshonorar, eventuell Fahrtkosten/Diäten, sowie die zeitlichen Abmachungen über Aufführungsdaten/Entwicklungszeiträume. Ein wichtiger Punkt ist aber auch das Thema Ausfall, was seit der Pandemie sehr präsent ist. Wie wird die bereits geleistete Arbeit entlohnt, wenn zum Beispiel die Aufführung aufgrund von Corona-Maßnahmen nicht stattfinden kann. In einem meiner Verträge wurde das so gelöst, dass bei Vorstellungsausfall aufgrund von Corona-Maßnahmen 4 Wochen vor den Vorstellungen 50 % des Honorars ausgezahlt wird, mehr als 2 Wochen davor 75 % und weniger

als 2 Wochen davor 100 % des Honorars bzw. hatte man die Option auf Verschiebung – das fand ich ganz fair.

Wie soll der Prozess der Vertragsgestaltung Deiner Meinung nach ablaufen? Wie würdest Du Dir diesen Prozess wünschen, was möchtest Du von Deiner Seite einbringen?
So wie es meistens der Fall ist, kommt von den Auftraggeber:innen ein Vertragsexemplar. Gut fände ich es, wenn das als Entwurf verstanden wird, wo man als Künstler:in Raum hat, bei Bedarf Änderungen/Ergänzungen einzubringen, die dann gemeinsam verhandelt werden.

Was verstehst Du unter Fürsorgepflicht von Seiten der Dienstgeber:innen?
Ähnlich wie bei der Treuepflicht verstehe ich darunter, dass die gemeinsam verhandelten Vertragsabmachungen von Seiten der Auftraggeber:innen eingehalten werden. Auftraggeber:innen haben dabei meiner Meinung nach die Verantwortung, faire Arbeitsbedingungen für die Künstler:innen herzustellen, wie zum Beispiel Ausfallshonorare und das Einhalten der Honoraruntergrenzen nach dem Fair-Pay-Modell der IG Freie Theaterarbeit.

Wenn es Probleme oder Fragen während der Arbeit gibt, wie sollten diese angegangen werden?
Probleme und Fragen sollen zwischen Auftraggeber:in und -nehmer:in direkt angesprochen werden. Ein respektvoller Umgang und Kommunikation auf Augenhöhe sind wichtig und angebracht.

__Ernst Kurt Weigel__ ist Leiter von DAS OFF THEATER in Wien. Er studierte an der Schauspielschule Krauss in Wien, bevor er Engagements im Theater an der Josefstadt, dem Serapionstheater und in der freien Performanceszene annahm. 1997 gründete er gemeinsam mit Grischka Voss das.bernhard.ensemble, bei dem er auch als Autor und Regisseur tätig wurde. 2006 folgte die Gründung von DAS OFF THEATER, einem freien Veranstaltungsort und ständiger Heimat des das.bernhard.ensemble, der Märchenbühne Der Apfelbaum, dem E3 Ensemble und orgAnic reVolt. das.bernhard.ensemble erhielt 2001 den Nestroypreis sowie zwei weitere Nominierungen im Jahr 2014 und 2019.

Ernst Kurt Weigerl
© Walter Mussil

Was bedeutet für Euch Fürsorgepflicht?
Fürsorgepflicht bedeutet für uns, dass wir Arbeitsverhältnisse schaffen, die den Anforderungen und Wünschen unserer Mitarbeiter:innen gerecht werden können. Das beinhaltet die Suche nach sozial und finanziell verträglichen Lösungen, auch während privater und allgemeiner Krisensituationen, und die Förderung eines fairen und respektvollen Umgangs miteinander.

In bestehenden Dienstverhältnissen halten wir immer wieder Rücksprache mit unseren Mitarbeiter:innen über ihre Zufriedenheit mit dem Arbeitsplatz und ihrer persönlichen Einschätzung der Kollegenschaft. Dies geschieht in Form von regelmäßigem Monitoring und „supervision"-ähnlichen Situationsbestimmungen (Mitarbeiterkreise).

Was wollt Ihr in den Verträgen / Abmachungen abdecken und regeln?
Einkommen, Arbeitsaufwand, Jobbezeichnung, Urlaubsregelung.

Was ist Euch wichtig bei der Vertragsgestaltung?
Vor allem der geregelte Anstellungszeitraum. Dieser gilt ab dem ersten Probentag bis zur letzten Vorstellung, auch zwischen zwei Produktionen, wenn der Zeitraum dazwischen nicht länger als zwei Monate ist. In der Regel erstrecken sich die Verträge über 7 Monate, werden über 20h abgeschlossen. Aufgebaute Überstunden aus der Probenzeit werden in der Vorstellungszeit als Zeitausgleich abgebaut, ebenso wird der Urlaub in Zeit konsumiert.

Inwiefern und wie ist es möglich, dass die Künstler:innen Anliegen vorbringen und in die Vertragsgestaltung einfließen lassen können?
Vor jeder Unterzeichnung gibt es eine Vertragsbesprechung, bei der die Dienstnehmer:innen ihre Vorstellungen und Wünsche in den finalen Vertrag gerne einfließen lassen können, den wir dementsprechend auch anpassen können.

Was erwartet Ihr von den Künstler:innen (Stichwort Treuepflicht)?
Wir erwarten Loyalität zum Projekt, zum Haus und allen Mitabeiter:innen. Unter Treuepflicht verstehen wir den lebendigen Austausch zwischen beiden Vertragspartner:innen bezüglich der rechtzeitigen Information über geplante oder vereinbarte Nebenbeschäftigungen in anderen künstlerischen Betrieben und Theatern sowie Film-, Fernseh- oder Werbeauftritte und private Veränderungen (geplante Umzüge, Schwangerschaft, etc.).

Wenn ein Krisenfall auftritt (Stichwort Veranstaltungsabsage) – wie sorgt Ihr vor?
Vorsorgen leider gar nicht! In der Regel ändert sich die Bezahlung bei abgesagten Vorstellungen nicht. Diese werden, wenn möglich, zeitnah – noch während des Dienstverhältnisses – nachgeholt. Während der Lockdowns haben wir alle Mitarbeiter:innen in Kurzarbeit geschickt.

Wo sind Eure Grenzen?
Wenn die Existenz unseres Hauses finanziell bedroht ist. Wenn sich Mitarbeiteri:nnen kriminell verhalten oder nachweislich falsche Tatsachen vortäuschen. Wenn ein gutes Miteinander mit Mitarbeiter:innen nicht (mehr) hergestellt werden kann.

Katharina Halus
© Lenja Kempf

***Katharina Halus** lebt in Wien und arbeitet als Schauspielerin und Puppenspielerin an Theatern in Österreich, Deutschland und der Schweiz. Sie studierte Schauspiel an der Otto-Falckenberg-Schule, bevor sie am Landestheater Linz und am Badischen Staatstheater Karlsruhe engagiert wurde. Darauf folgte ein Studium der Zeitgenössischen Puppenspielkunst an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch. Seitdem war Halus unter anderem für Produktionen bei den Salzburger Festspielen, dem Wiener Musikverein und der Volksoper Wien tätig und gastierte am Wiener Burgtheater, Theater Freiburg, Theater an der Effingerstraße Bern und Salzburger Landestheater. Als Sprecherin nahm sie bisher für den ORF, WDR und BR Hörspiele und Kurzgeschichten auf.*

Was bedeutet für Dich Treuepflicht und wie setzt Du sie um?
Für mich ist Treuepflicht im Theaterbereich nicht nur die Zusicherung an die Arbeitgeber:innen, meine Arbeit zu erledigen, sondern ich fühle mich dem jeweiligen Theater auch verpflichtet, mein Bestes zu geben und mich mit vollstem Engagement einzubringen.

Selbstverständlich ist Treuepflicht für mich aber auch die Zusicherung an ein Theater, diesem mit meinem Handeln im Allgemeinen nicht zu schaden.

Was möchtest Du in den Verträgen geregelt haben?
Für mich ist wichtig, dass in Verträgen die Rahmenbedingungen, unter denen ich arbeite, möglichst genau festgehalten sind. Das bedeutet für mich – neben dem Vertragszeitraum und einer fairen Entlohnung – auch eine möglichst genaue Definition meiner tatsächlichen Aufgaben, meiner Pflichten, aber gleichermaßen auch meiner Rechte.

Es sollte sich um keinen Standardvertrag handeln, der Abschnitte enthält, die für mich nicht relevant sind, sondern um einen Vertrag, in dem sich alle vorab besprochenen Punkte auch wiederfinden. Selbstverständlich sollte er dabei auf dem geltenden Arbeitsrecht und Kollektivvertrag basieren.

Wie soll der Prozess der Vertragsgestaltung Deiner Meinung nach ablaufen? Wie würdest Du Dir diesen Prozess wünschen, was möchtest Du von Deiner Seite einbringen?
Ein Vertrag sollte nicht nur eine einseitige Vereinbarung sein, sondern ich wünsche mir auch als Arbeitnehmerin ein Mitspracherecht. Beispielsweise hätte ich gerne nach mündlichen Vertragsverhandlungen erstmal nur einen Vertragsentwurf, den ich mit ausreichend Zeit durchsehen kann und bei dem klar ist, dass ich auch noch Änderungen einbringen und für mich wichtige Punkte festhalten kann, ohne vor vollendete Tatsachen gestellt zu werden.

Was verstehst Du unter Fürsorgepflicht von Seiten der Dienstgeber:innen?
Theater bergen natürlich immer mehr Gefahren als andere Arbeitsplätze und man geht öfter über seine Grenzen,

aber genau deshalb wünsche ich mir, dass von Seiten der Arbeitgeber:innen erst recht versucht wird, ein möglichst sicheres Arbeitsumfeld zu schaffen. Das bedeutet für mich, dass auf meine Sicherheit und Gesundheit (auch bezüglich des Arbeitspensums) geachtet wird, Hinweise auf Gefahren ernst genommen werden und ich den Arbeitgeber:innen diesbezüglich vertrauen kann, damit ich mich auf die künstlerische Arbeit konzentrieren kann.

Wenn es Probleme oder Fragen während der Arbeit gibt, wie sollten diese angegangen werden?
Der Idealfall ist natürlich ein Arbeitsklima, in dem man keine Bedenken haben muss, etwaige Probleme äußern zu können. Wichtig ist aber auf jeden Fall, dass man bei Problemen oder Fragen ernst genommen wird und keine Angst haben muss, dass ein Äußern derselbigen für einen selbst oder andere zu Problemen führen kann.

Auch sollte es selbstverständlich sein, dass während einer Arbeit Probleme oder Fragen auftreten können und diese nicht gleich schwerwiegende Auswirkungen bedeuten müssen. Je nach Größe eines Theaters könnte es hilfreich sein, bereits zu Beginn der Zusammenarbeit zu erfahren, wer bei etwaigen Fragen oder Problemen die Ansprechperson ist, mit dem Hinweis darauf, dass diese für alle Mitarbeiter:innen gleichermaßen erreichbar ist.

__Zeno Stanek__ ist Intendant des Schrammel.Klang.Festival und des Theaterfestivals HIN&WEG sowie Geschäftsführer des Theater- und Feriendorfs Königsleitn in Litschau. Zudem leitet er den Österreichischen Bühnenverlag Kaiser & Co. GesmbH. Von 2013 bis 2018 war er Intendant der Festspiele Stockerau.

Zeno Stanek
© Julia Stix

Was bedeutet für Dich Fürsorgepflicht?
Als Dienstgeber habe ich eine gewisse moralische Verpflichtung, mich um meine Mitarbeiter:innen zu kümmern. Dieses Kümmern schließt das persönliche, vertrauliche Gespräch – am besten durch eine unabhängige Vertrauensperson – ein. Der Einsatz dieser Vertrauensperson sollte vom Dienstgeber individuell, der Situation angepasst, vorgenommen werden.

Was willst Du in den Verträgen / Abmachungen abdecken und regeln? Was ist Dir wichtig bei der Vertragsgestaltung?
Zeit, Geld, örtliche Gebundenheit, Ausnahme- und Sonderregelungen.

Beispiel: Wie handhabst Du die Dauer der Beschäftigung von Künstler:innen/Darsteller:innen – für die Probenzeit oder durchgehend bis zur letzten Vorstellung, und warum?
Durchgehend bis zur letzten Vorstellung. Aus rechtlichen und versicherungstechnischen Gründen.

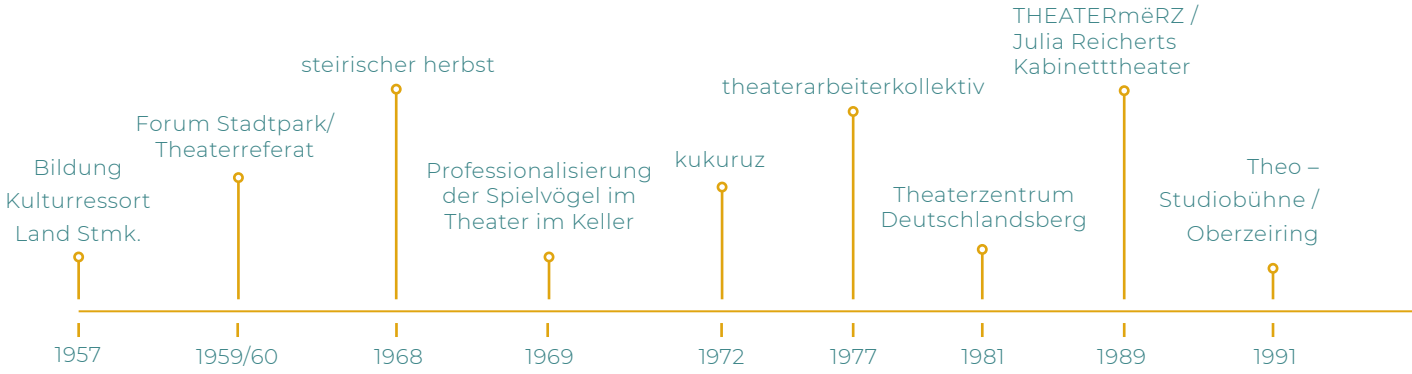
Inwiefern und wie ist es möglich, dass die Künstler:innen Anliegen vorbringen und in die Vertragsgestaltung einfließen lassen können?
Im persönlichen Gespräch und mit den zuständigen Jurist:innen.

Was erwartest Du von den Künstler:innen (Stichwort Treuepflicht?)
„Treue“ hat etwas mit Moral zu tun. Eine Zusage ist eine Zusage. Es gilt die Handschlagqualität.

Wenn ein Krisenfall auftritt (Stichwort Veranstaltungsabsage) – wie sorgst Du vor?
Es gibt einen genauen Krisenplan, der in einer unübersichtlichen und stressigen Situation abgearbeitet werden kann. Vorauszusehende Krisen sind in der Produktionsplanung mitzubedenken. Absagen einzelner Vorstellungen müssen finanziell abgesichert sein; eventuell durch dementsprechende Versicherungen.

Wo sind Deine Grenzen?
Wenn Behauptungen nicht der Wahrheit entsprechen. Wenn Vereinbarungen wissentlich gebrochen werden.

tanzist
festival
A new wave of feminism
9. bis 19. Juni 2022
Spielboden Dornbirn
tanzist.at
Bundesministerium
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport
Vorarlberg
DORNBIRN
spielboden
© Verein tanz ist. Künstlerische Leitung: Günter Marinelli. Kunstvermittlung: Mag. Manuela Schwärzler. Bild: Mercedes Dassy © Ayka Lux



Analyse

Kulturpolitik Land Steiermark / Stadt Graz

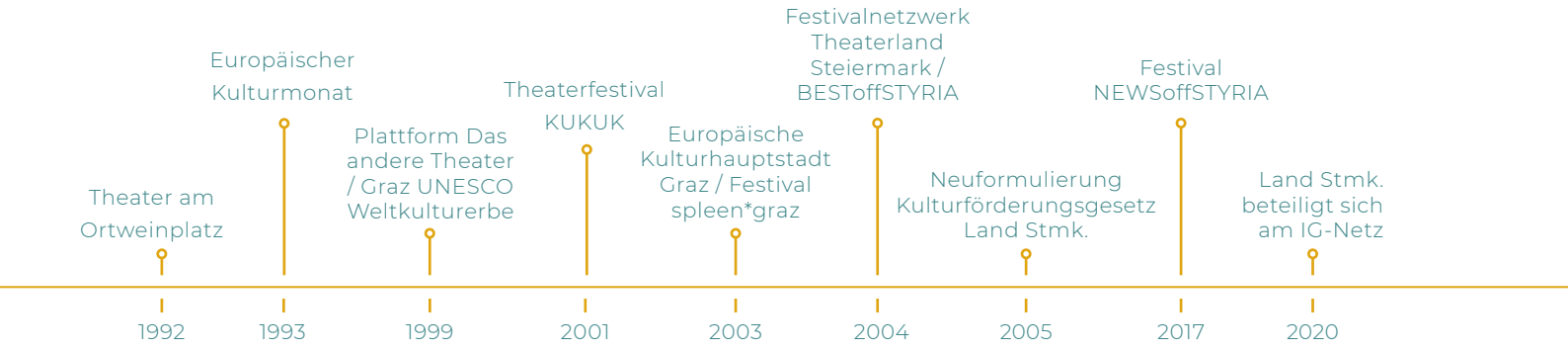
von 1990 bis 2018 / 2003-2018

Dieser Artikel gibt Teilergebnisse des Dissertationsvorhabens „Freie Darstellende Kunst in Österreich – Kulturpolitische Rahmenbedingungen und Förderpraxis ab den 1970er Jahren“ von Barbara Stüwe-Eßl wieder. Der Fokus dieser wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit professioneller Freier Darstellender Kunst liegt auf der Förderpraxis und damit verbundenen kulturpolitischen Rahmenbedingungen und Ermöglichungen auf Grundlage veröffentlichter Kunst- und Kulturberichte, in diesem Artikel mit Blick auf das Land Steiermark und die Stadt Graz bis inklusive 2018.

Kulturpolitische Entwicklung und Trends in der Steiermark

Die ersten fünfzehn Nachkriegsjahre sind von einem der Blut-und-Boden-Ideologie des Nationalsozialismus eng verbundenen Heimatbegriff geprägt. Ab den 1950er Jahren setzt die Steiermark jedoch stark auf Tourismus, was sich auch kulturpolitisch auswirkt. So erhält außerberufliches Theater nach 1945 einen hohen Stellenwert. Aus ihm entwickeln sich, hohe Standards setzend und sich ab 1959 zunehmend professionalisierend, die *Spielvögel*. Sie bespielen ab 1963 einen Studio-Keller, der 1969 in *Theater im Keller* umbenannt wird – der Wandel in ein professionelles Freies Privattheater (FS/PTh) ist vollzogen. Trotzdem ist bis Ende der 1960er Jahre steirische Kulturpolitik vor allem Traditionspflege.

Ein auf Josef Krainer (ÖVP) – als konservativem, aber gegenüber Innovation aufgeschlossenem Politiker – zugeschnittener und gewonnener Wahlkampf (1957) wird auf die politische Strategie der Steirischen ÖVP übertragen; mit Hanns Koren (ÖVP) als erstem Kulturlandesrat der



Steiermark verändert sich das kulturelle Klima mit zusätzlichem Impuls durch die international wirkenden Umbrüche der 1968er Jahre dann stark. In bemerkenswert kurzer Zeit erfolgt so eine kulturpolitische Trendwende, in einer starken Verschränkung von Tradition und Avantgarde. Noch Mitte der 1970er Jahre erweist sich Kunst als wichtiger Reibebaum politischer Positionierung mit hohem Erregungspotential; in der Darstellenden Kunst (DK) spielen dabei *kukuruz*, Wolfgang Bauer, das Theaterreferat des *Forum Stadtpark und der steirische herbst*[i]. Beschrieben wird die steirische Avantgardeszene dieser Zeit auch als mit „überraschender Nähe zum politischen Establishment", sowie als mit in Grenzen gehaltenem politischen Aktionismus „fürsorglich gehegt" (Michael Zinganel 2012).

Die Steirische Kulturpolitik setzt ab den 1970er Jahren dann föderalistische und dezentrale Aktivitäten und stärkt die Eigeninitiative der Bevölkerung. Unter ÖVP-Ägide findet damit auch in der Steiermark kulturpolitisch die Umsetzung eines breiten Kulturbegriffs "Kultur für alle" im Musikschulwesen statt. In den 1980er Jahren wird der Dezentralisierungsfokus auch auf freie Kultureinrichtungen gerichtet. Die Zahl der Einreichungen um Förderung steigt dabei stärker als die Mittel: In der Kulturförderung werden in Folge das Qualitätsargument und der Innovationsbegriff für eine restriktivere Vergabe zentral. Kulturreferent Kurt Jungwirth (ÖVP, 1970-1990) versucht dabei die Dezentralisierung durch eine Steigerung des Mittelaufkommens an Gemeinden, Vereine und Privatpersonen weiter voranzutreiben. Gleichzeitig fordert er steuerliche Erleichterung für Kulturförderung durch Mäzen:innen und führt, der Parteilinie entsprechend, die politische Verantwortung für Kultur auf Staat und Markt zurück. Wirtschaftsliberale Impulse, die Kultur als wirtschafts- und struktur-, aber auch arbeitsmarktpolitisches Instrument zur Schaffung von Mehrwert (materielle Wertschöpfung, Umwegrentabilität, Schaffung von Arbeitsplätzen, hohe Auslastung) betrachten, werden verstärkt. Nicht nur in der Steiermark gewinnt diese kulturpolitische Trendlinie in den 1990er Jahren zunehmend an Bedeutung.

Mit Blick auf Tourismus und Arbeitsplatzschaffung steht ab 1988 die Vorbereitung auf das Europäische Kulturhauptstadtjahr (2003) im politischen Fokus der Stadt Graz (Kulturstadtrat Strobl, ÖVP, 1985-2001) und des Landes Steiermark; vermehrt finden Großveranstaltungen und Events (*Styriarte, La Strada,* Europäischer Kulturmonat 1993, *Diagonale, Classics in the City* ...) statt. 1999 gelingt es Graz, in die Liste des UNESCO Weltkulturerbes aufgenommen zu werden. Mit „touristischer Funktionalisierung von Kunst als Faktor des Citymarketing" (Michael Zinganel 2012) ist jedoch fehlende Nachhaltigkeitsplanung und zu wenig Einbezug der örtlichen Künstler:innen verbunden. Schließlich berichten Anfang der 2000er Jahre interne Analysen in den Steirischen Kulturberichten über rückläufige Förderungen der Kulturbudgets, generelle Landesbudgetkürzungen bei Ermessensausgaben und fehlende Valorisierungen seit 1985. Finanzausgleich wird über Nachbedeckungen und Einnahmen aus Rundfunkgebühren geschaffen.

Die FS vernetzt sich 1999, um diesen Polarisierungen entgegenzuwirken und eine bessere Förderkultur anzuregen, in der Plattform *Das andere Theater*. Im selben Jahr gibt die durch das Land Steiermark beauftragte Studie „Theaterland Steiermark" Empfehlungen für kulturpolitische Maßnahmen zur Stärkung professioneller Freier Theaterarbeit und zur Ermöglichung einer besseren Selbstorganisation. Kulturpolitisch, durch eine verstärkte Vernetzung der steirischen FS getragen, erweist sich die Studie als wichtiger Baustein für die hohe österreichweite Präsenz der Steirischen FS und ihre gute Gesamtentwicklung. Sowohl

das Land Steiermark als auch die Stadt Graz setzen in den Folgejahren wichtige Infrastrukturmaßnahmen für die FS um, durch gemeinschaftlich nutzbare und niederschwellig zugängliche Proberäume, technisches Equipment, Zugang zu Aufführungsorten, Beratungsmöglichkeiten, das Festival *Theaterland Steiermark* und als wichtige Maßnahme für einzelne Gruppierungen den Zugang zu mehrjährigen Förderungen.

Dennoch begleiten ab dem Jahr 2005 wieder nicht enden wollende Sparbudgets die pulsierende steirische FS. Unter Kulturlandesrat Kurt Flecker (SPÖ, 2005-2009) tritt jedoch 2005 ein neues Kultur- und Kunstförderungsgesetz in Kraft. Selbst kritische Stimmen attestieren Flecker, der Kunst als gesellschafts- und arbeitspolitische Kraft betrachtet, hier eine trotz zunehmender Mangelverwaltung würdigungswerte kulturpolitische Umverteilung durch Freispielen von Geldern. Landeskulturreferent Christian Buchmann (ÖVP, 2010-2017) orientiert sich währenddessen kulturpolitisch an der Wirtschaft. Der Steirischen Kunst fällt es so, gekoppelt mit einer weiterhin restriktiven Sparpolitik, zunehmend schwer, sich gegen Design und Creative Industries zu behaupten. Inzwischen wird in den Jahren 2009 und 2010 das Kreditsechstel nicht freigegeben. 2011 gelingt es allerdings der gesamten Freien Szene, noch einmal gemeinsam politischen Druck aufzubauen und weitere Einsparungen, allerdings nur für mehrjährige Förderungen, zu vermeiden. Eingespart wird unter Buchmann derweil auch die Expertise in der Fördervergabe: Nach Einsetzung des neu geschaffenen Kulturkuratoriums muss Buchmann im Jahr 2013 so nachträglich das steirische Kunst- und Kulturförderungsgesetz reparieren. Ab dem Jahr 2013 findet zwischenzeitlich eine kulturpolitische Durchlüftung durch Kulturstadträtin Lisa Rücker (Grüne) in Graz statt, die auf größere Verteilungsgerechtigkeit zwischen hoch dotierten Kulturinstitutionen und der Freien Szene abzielt. Im April 2017 wird Günter Riegler (ÖVP) Kulturstadtrat, er ist auch Finanzstadtrat und verknüpft Kultur wieder mehr mit Wirtschaft, sendet allerdings mit dem Kulturjahr 2020 und einer Indexanpassung von 3 % im Kulturbereich für 2021 auch positive Signale für die Freie Szene. . Zum Kulturjahr 2020 der Stadt Graz langen ca. 600 Einreichungen ein, denen im Budgetvoranschlag 5 Mio. € an Förderung durch die Stadt Graz gegenüberstanden. Überschattet wird es weiters durch starke Beschränkungen des Kunst- und Kulturlebens, bedingt durch Covid-19.

Im Land Steiermark übernimmt inzwischen Christopher Drexler (ÖVP) 2017 die Funktion des Kulturlandesrates. Zur Setzung einer eigenen kulturpolitischen Handschrift im Rahmen des engen Kulturbudgets eröffnen sich nur thematische Schwerpunktsetzungen – im Jahr 2018 in Form von Atelier- und Stipendienprogrammen, um zu vernetzen bzw. Austausch zu initiieren. Als Wirkungsziel ist die internationale Vernetzung der steirischen Künstler:innen formuliert und wird mit steigender Tendenz umgesetzt. Die Steiermark folgt damit einem internationalen Trend und würdigt die Bedeutung der aktiven künstlerischen Vernetzung von Künstler:innen in laufenden Arbeitsprozessen auf internationaler Ebene.

Kulturbudget und Förderinteressen

Die Budgetgesamtausgaben des Landes Steiermark steigen von 5,08 Mrd. € (2005) auf 5,2 Mrd. € an, die Budgetausgaben der Stadt Graz von nominal 736 Mio. € (2005) auf 2,05 Mrd. € im Jahr 2018. Sparbudgets des Landes Steiermark zeigen sich bei den Rechnungsabschlüssen im Ausgabenfeld Kunst, Kultur und Kultus deutlich: Der arithmetische Mittelwert liegt im Zeitraum 2005-2014 bei 1,95 % Anteil an den Gesamtausgaben und sinkt im Zeitraum 2005-2018 auf 1,88 Prozent. Im Vergleich weist die Stadt Graz mit durchschnittlich 3,51 %/Jahr (2005-2018) deutlich höhere Budgetanteile für Kultur auf.

Beim Vergleich der LIKUS-Ausgaben in den Kulturförderberichten (2005-2018) mit den Budgetgesamtausgaben ist die Differenz der Ausgaben für Wissenschaft und Kultur noch größer: Stadt Graz: 3,79 % vs. Land Steiermark: 1,53 %. Die höchsten Prozentanteile an den LIKUS-Ausgaben im Land Steiermark weisen die Kategorien Darstellende Künste, Aus-/ Weiterbildung, sowie Museen/Archive/Wissenschaft auf. Gemeinsam beanspruchen sie im Zeitraum 2009-2018 über drei Viertel der Gesamtausgaben: Museen/

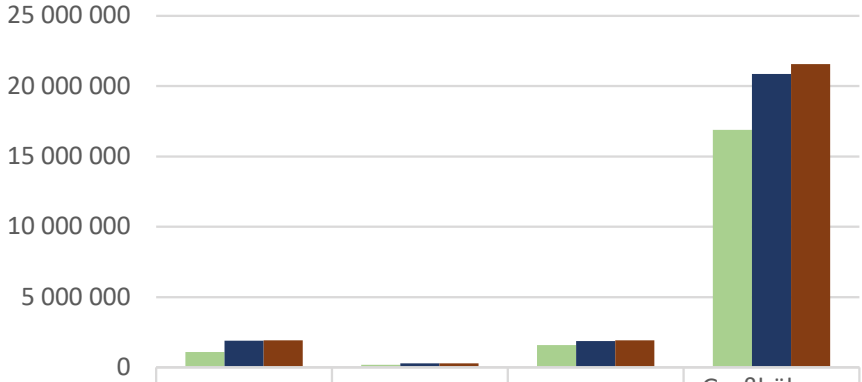
Vergleich Land Steiermark und Stadt Graz - Gesamtausgaben Kulturförderung / Darstellende Künste an den Gesamtausgaben der Rechnungsabschlüsse (%)

Gebietskörper-schaft	Land Steiermark	Stadt Graz	Land Steiermark	Stadt Graz	Land Steiermark	Stadt Graz
Jahr/Daten	Ausgaben Kunst, Kultur und Kultus - Rechnungsabschlüsse Stmk.	Ausgaben Kunst, Kultur und Kultus - Rechnungsabschlüsse Graz	Gesamtausgaben Kultur / Wissenschaft lt. Kulturförderungs-berichten/LIKUS	Gesamtausgaben Kultur/ Wissenschaft lt. Kulturförderungs-berichten/LIKUS Graz	Darstellende Künste (Orientierung Kulturförderung/LIKUS) Stmk.	Darstellende Künste (Orientierung Kulturförderung / LIKUS) Graz
2005	1,84	3,71	0,98	4,11	0,37	2,05
2006	2,32	4,22	1,32	4,50	0,43	2,21
2007	2,30	4,26	1,97	4,57	0,43	2,22
2008	2,23	3,93	1,87	4,19	0,43	2,09
2009	1,76	4,10	1,50	4,42	0,33	2,17
2010	2,00	3,61	1,75	3,93	0,41	1,97
2011	1,92	3,72	1,64	4,11	0,37	2,00
2012	1,76	3,99	1,46	4,02	0,34	1,91
2013	1,82	3,31	1,67	3,44	0,42	1,63
2014	1,54	3,22	1,39	3,57	0,36	1,73
2015	2,05	2,95	1,60	3,26	0,41	1,61
2016	1,62	2,89	1,44	3,14	0,40	1,49
2017	1,62	3,32	1,45	3,62	0,39	1,73
2018	1,50	1,98	1,36	2,21	0,38	0,96
arithmetischer Mittelwert 2005-2018	1,88	3,51	1,53	3,79	0,39	1,84
arithmetischer Mittelwert 2008-2017	1,83	3,50	1,58	3,77	0,39	1,83
arithmetischer Mittelwert 2009-2018	1,76	3,31	1,53	3,57	0,38	1,72

Quellen: Rechnungsabschlüsse, Kulturberichte Land Steiermark und Stadt Graz, Statistik Austria

Tabelle Land Steiermark/ Stadt Graz – Vergleich Ausgabenanteile, %

Archive/Wissenschaft: 24,21 %, Darstellende Kunst: 25,13 %, Aus-/Weiterbildung 26,81 %. Eigeninitiative der Bevölkerung anzubieten ist im Bereich des Musikschulwesens am weitgehendsten ausgebaut – die Förderungen für Aus-/Weiterbildung gehen hauptsächlich an Musikschulwerk und Musikschulen (2018: 23,79 Mio. € von 23,83 Mio. €).



	Freie Szene der DK (FS) gesamt	außerberuf-liche DK (A) gesamt	Festivals in öffentlicher Trägerschaft (F/iöT) gesamt	Großbühnen in öffentlicher Trägerschaft (GB/BiöT) gesamt
arithmetischer Mittelwert für Jahre mit Förderung 1990-2018	1 096 991	173 965	1 580 131	16 888 723
arithmetischer Mittelwert für Jahre mit Förderung 2008-2017	1 899 761	283 776	1 872 970	20 846 539
arithmetischer Mittelwert für Jahre mit Förderung 2009-2018	1 916 166	280 913	1 934 561	21 547 778

Abbildung Steiermark – ausgewählte Organisationsformen der DK alle LIKUS-Kategorien, €

Von der gesamten DK-Förderung des Landes Steiermark (⌀ 1990-2018: 19,78 Mio. €, ⌀ 2009-2018: 25,8 Mio. € aus allen LIKUS-Förderkategorien) und der Stadt Graz (⌀ 2003-2018: 23,08 Mio. €, ⌀ 2009-2018: 21,27 Mio. €) beansprucht die Theaterholding Graz/Steiermark einen Großteil der Fördermittel. Insgesamt sinken die jährlichen Förderanteile der Theaterholding an den Ausgaben für DK im Vergleich der Prozentanteile sowohl beim Land Steiermark (1946-1960: 96,8 %, 1990-2018: 95,26 %, 2003-2018: 93,16 %, 2009-2018: 92,79 %), als auch der Stadt Graz (2003-2018: 86,6 %, 2009-2018: 85,9 %). Bezogen auf Förderhöhen steigen dahingegen jedoch die Ausgaben für die Theaterholding durch das Land Steiermark von 8,97 Mio. € im Jahr 1990 (2005: 17,79 Mio. €) auf 26,09 Mio. € im Jahr 2018 und bei der Stadt Graz von 15,65 Mio. € im Jahr 2005 auf 16,52 Mio. € im Jahr 2018 (2017: 19,98 Mio. €). Bei den übrigen Förderungen für DK des Landes Steiermark besteht ein deutlicher Schwerpunkt für den Bereich Festivals/Sommertheater in öffentlicher Trägerschaft (F/iöT) mit einem Anteil von durchschnittlich 8 %/Jahr (1990-2018), der im Zeitraum 2009-2018 auf 7,6 % sinkt. Hier sind u. a. *der steirische herbst, Comicodeo*n und als Musiktheaterförderung ausgewiesene *Styriarte*-Förderungen zugeordnet.

Kulturbudget für die Freie Professionelle Darstellende Kunstszene (FS)

Finanziell niedriger dotiert ist die gesamte FS mit ca. 1,92 Mio. € jährlich (2009-2018). Von einem Anteil von 0,4 % im Jahr 1990 (40.697 €) steigt der Anteil auf 10 % im Jahr 2006 (2,23 Mio. €, Verbraucher-Preis-Index [VPI] Wert bezogen auf 1990: 1,58 Mio. €). Der finanzielle Spielraum verengt sich ab 2007; 2018 liegt die gesamte Förderung bei 2,1 Mio. €, die Kaufkraft nach VPI, bezogen auf 1990, liegt nur noch bei 1,19 Mio. € - und ist damit im Vergleich zu 2006 um mehr als ein Viertel bzw. 0,39 Mio. € gesunken.

Durch die Stadt Graz wird die gesamte FS im Jahr 2003 mit 1,14 Mio. € gefördert, die höchste nominale Förderung erfolgt im Jahr 2016 mit 1,38 Mio. €, im VPI-Vergleich liegt kein Wert über dem Ausgangsjahr 2003, ab 2007 zeigt sich bei den Förderungen der FS durch Graz eine starke Verengung des finanziellen Spielraums, 2008 liegt der VPI-Wert bei 1 Mio. €. Beim Vergleich der Besucher:innen-Zahl zwischen FS und Bühnenholding lässt sich bereits 2003 der große Unterschied, den die Gesamtförderhöhen durch die Gebietskörperschaften aufweisen, nicht feststellen[ii].

Zembylas/Alton attestieren im Jahr 2011 in einer durch die Stadt Graz beauftragten Evaluation eine wettbewerbsverzerrende Förderasymmetrie zugunsten der Theaterholding und empfehlen der Grazer Kulturpolitik gemeinsam mit der Steiermärkischen Landesregierung ein langfristiges Konzept zur Veränderung der Mittelverteilung zu entwerfen. Für die Jahre 2011/2012 erfolgt in Absprache von Land Steiermark und Stadt Graz ein Sparabkommen mit der Theaterholding Graz, das die FS retten soll. Für diese zeigt sich von 2010 auf 2011 eine Steigerung der Gesamtförderung

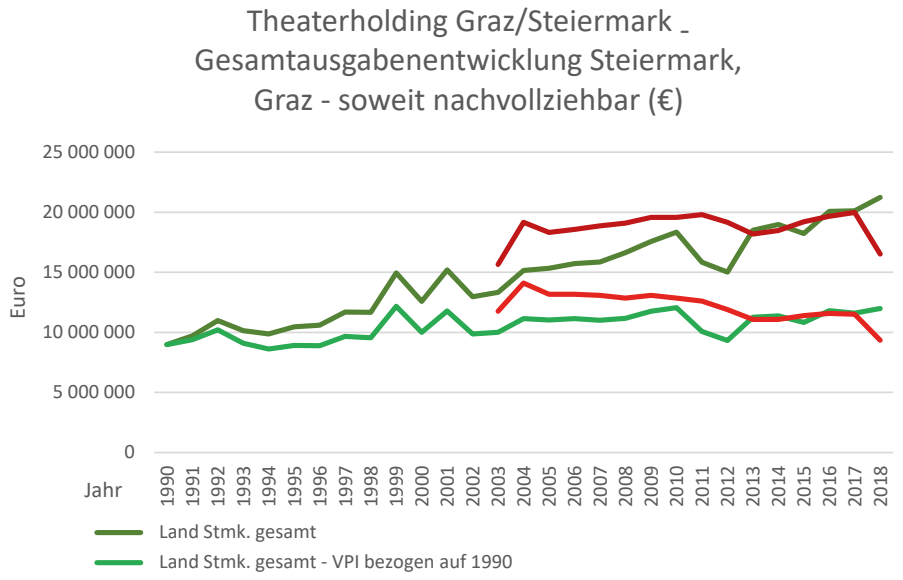


Abbildung Vgl. Ausgaben Land Steiermark/Stadt Graz für Theaterholding , €

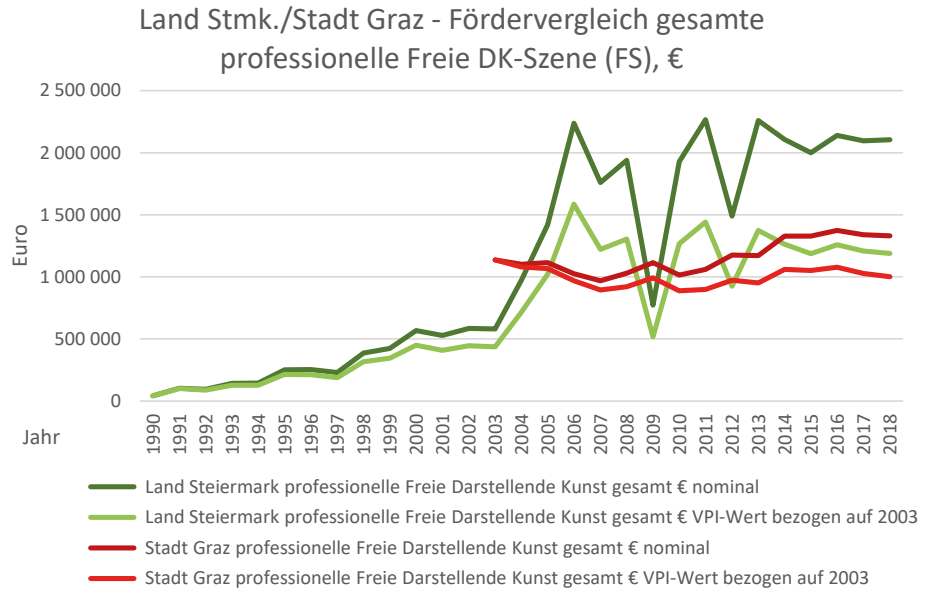
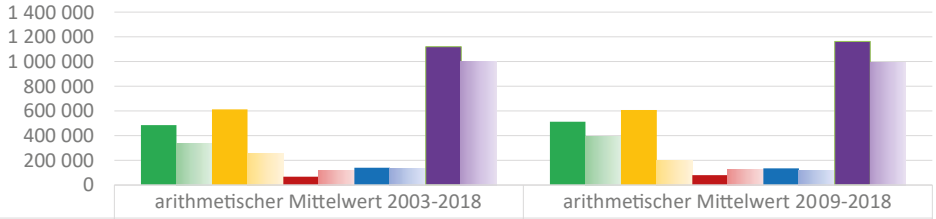


Abbildung Vgl. Ausgaben Land Steiermark/Stadt Graz für gesamte FS, €

des Landes Steiermark im VPI-Vergleich um 175.723 € (2,24 Mio. € nominal, VPI-Wert bezogen auf 1990: 1,44 Mio. €), im Jahr 2012 sinkt der Wert verglichen mit 2010 um 341.758 € (1,48 Mio. € nominal, VPI-Wert bezogen auf 1990: 0,9 Mio. €). D. h. insgesamt wird die FS der Darstellenden Kunst in den Jahren 2011/2012 durch Einsparungen bei der Theaterholding durch das Land Steiermark nicht gerettet. Die Sparjahre 2011 und 2012 führten bei der Theaterholding zu einer längerfristigen Reduktion der Gesamtausgaben bezogen auf das höchste Ausgabenjahr 2004 (um ca. 4 Mio. €), andererseits übertreffen sie um ca. 3 Mio. € die Gesamtausgaben des Jahres 2003. Interessant ist, dass sich dieser Spar-Zusammenschluss finanziell, im VPI-Vergleich bezogen auf 2003, für die Jahre 2004-2010 mit erhöhten Gesamtausgaben von 6 bis 7 Millionen Euro jährlich auswirkte[iii]. Insgesamt erscheinen die beiden Sparjahre für die Theaterholding als wichtige Zäsur, um stark steigende Ausgaben ab der Gründung der Theaterholding in den Jahren 2013-2017

Land Stmk./Stadt Graz - Organisationsformen der Freien professionellen Freien DK-Szene (FS) - Auswahl, €, VPI-Werte



	arithmetischer Mittelwert 2003-2018	arithmetischer Mittelwert 2009-2018
Land Steiermark Freie Gruppierungen/Künstler_innen ohne eigenen Spielort (FG/FT) € VPI-Wert bezogen auf 2003	483 055	510 684
Stadt Graz € VPI-Wert bezogen auf 2003	339 976	391 701
Land Steiermark Festivals/Sommertheater (FS/F/Sommer) € VPI-Wert bezogen auf 2003	611 451	606 980
Stadt Graz € VPI-Wert bezogen auf 2003	254 201	196 717
Land Steiermark Initiativen (FS/I) € VPI-Wert bezogen auf 2003	65 568	78 812
Stadt Graz € VPI-Wert bezogen auf 2003	115 838	126 703
Land Steiermark Privattheater (FS/PTh & FS/FH/PTh) € VPI-Wert bezogen auf 2003	139 693	134 192
Stadt Graz € VPI-Wert bezogen auf 2003	131 202	118 945
Land Steiermark professionelle Freie Darstellende Kunst gesamt € VPI-Wert bezogen auf 2003	1 119 598	1 162 989
Stadt Graz professionelle Freie Darstellende Kunst gesamt € VPI-Wert bezogen auf 2003	999 209	992 032

Abbildung Vgl. Steiermark/Graz – Förderung FS, VPI-/Kaufkraftwerte

in einen moderateren Mehrkostenrahmen von 2-3 Mio. € pro Jahr im VPI-Vergleich zum Jahr 2003 zu überführen. Das kulturpolitische Motto des Jahres 2011 „die Großen retten die Kleinen“ ist im Bereich der Darstellenden Künste aus den Förderzahlen der Kulturförderberichte als Förderstrategie nicht ablesbar. Zu diesem Ergebnis kommen auch Lingitz und Hofer im Jahr 2014.

Förderentwicklung Freie Professionelle Darstellende Kunstszene (FS)

Im arithmetischen Mittelwert zeigen sich für FS im Zeitraum 2003-2018 jährliche Gesamtförderungen durch das Land Steiermark von 1,75 Mio. € (VPI-Wert bezogen auf 2003: 1,12 Mio. €) und die Stadt Graz von 1,16 Mio. € (VPI-Wert bezogen auf 2003: 999.209 €), die im Förderzeitraum 2009-2018 beim Land Steiermark auf 1,9 Mio. € (VPI-Wert: 1,16 Mio. €) und bei der Stadt Graz auf 1,2 Mio. € Förderung steigen, aber im Kaufkraft-/VPI-Vergleich auf 992.032 € sinken. Trotz starker Bemühungen der Stadt Graz in den Jahren 2011-2016, Förderasymmetrien „gemäß dem Solidaritätsprinzip“ und eines *„Fair Pay-Zuschlags“* im *„Bereich der kleinen Fördernehmer_innen zur Valorisierung der Einkünfte“* (Alton/Mokre 2014: 8) auszugleichen, ist für die FS im VPI-Vergleich bei steigender Anzahl von Fördernehmer:innen eine Stagnation der Kaufkraft der Gesamtförderhöhen festzustellen.

Überblick über Förderanteile der Freien Professionellen Darstellenden Kunstszene (FS)

Den höchsten Anteil an der Gesamtförderung der FS (Zeitraum 2003-2018) erhalten durch das Land Steiermark Festivals/Sommertheater mit 40,39 %, bei der Stadt Graz nehmen sie im selben Zeitraum mit 25,28 % den zweithöchsten Anteil ein. Im VPI-Vergleich sinken die Anteile sowohl bei der Stadt Graz (⌀/Jahr 2003-2018: 254.201 €, 2009-2018: 196.717 €) als auch beim Land Steiermark (⌀/Jahr 2003-2018: 611.451 €, 2009-2018: 606.980 €).

Bei einzelnen Festivals der FS zeigen sich sehr unterschiedliche Gesamtförderhöhen, die nur zum Teil mit der Vielzahl an Festivalformaten (Theaterland Steiermark) oder biennalem Stattfinden (*spleen*graz*) erklärt werden können. Das Genrespektrum ist nicht nur innerhalb des Theaterland Steiermark-Festivals breit. Es reicht von den Straßenkunstfestivals „Tingl Tangl und La Strada“ über, allerdings weniger werdende, Tanz-/Performancefestivals (Internationale Bühnenwerkstatt, Kulturzentrum bei den Minoriten), Boulevardkomödien des Grazer Straßentheaters, Erzählkunstfestivals von Folke Tegetthoff, Frederik Franz Mellak und erzählerey, Festivals für junges Publikum (*spleen*graz, KUKUK Festival), Shakespeare in Styria/im Park*, Improvisationsfestivals (*Schleudergang und Dog & Fish*), Kleinkunst- (*Blutjunge*) und Figurentheaterfestivals (*Pupille*) bis hin zu Sommertheaterproduktionen (z. B. von aXe Körpertheater, Schlossfestspiele in Piber).

Im Vergleich zu allen anderen Bundesländern sehr bemerkenswert ist die Förderung von theaterpädagogischen Initiativen in der Steiermark: Durch das Land Steiermark erreichen sie 2009-2018 einen durchschnittlichen Anteil von 10,76 % (206.273 €) an der Gesamtförderung. Bei der Stadt Graz haben Initiativen von 2009-2018 einen Förderanteil an den Förderungen der gesamten professionellen Freien Darstellenden Kunst von 12,9 % (158.107 €), Privattheater von 11,94 % (146.160 €), Spielorte von 9,47 % (115.890 €), theaterpädagogische Initiativen von 5,98 % (73.238 €) und Veranstalter_innen von 0,86 % (10.500 €). Damit setzt die Stadt Graz einen starken Akzent auf Initiativen der FS, wie die *Internationale Bühnenwerkstatt, UniT, das Österreichische Kabarettarchiv*, die GbR *Share your Darlings, tanzplatzgraz, Theateragenda Graz* und *Das andere Theater*. Privattheater haben 2009-2018 beim Land Steiermark einen Anteil an der FS-Förderung von 8,58 % (164.490 €), Initiativen von 5,08 % (97.377 €), Spielorte von 2,46 % (47.200 €) und Veranstalter:innen mit 8.195 € einen Anteil von 0,43 %.

Privattheater der FS waren/sind das *Kleine Zeittheater*, *Theater im Keller, Theater meRZ/THEATERmëRZ, Arena - Freie Bühne Graz, Werkraumtheater, Theater Oberzeiring, Theaterverein Lechthaler-Belic* und *Theater am Lend*. Im Förderzeitraum 1990-2018 erhielten acht Privattheater Förderung durch das Land Steiermark, im Zeitraum 2009-2018 sind es sieben. In diese Organisationsform nicht integriert sind feste Spielorte/Theater mit Fokus auf Theaterpädagogik (FS/Theaterpädagogik). In den 1980er Jahren zeigen sich starke Impulse auf regionaler Ebene durch das *theaterzentrum deutschlandsberg* (ab 1981). Die qualitativ hochwertige theaterpädagogische Positionierung der FS im Land Steiermark, die nicht nur auf junges Publikum abzielt, geht von vielen weiteren steirischen Player:innen u. a. *Sommerschule für Straßentheater*, *Theater am Ortweinplatz*, *Das Podium* und *Theaterfabrik Weiz* aus. Neben Training on the Job, Aus- und Weiterbildung sorgt diese Positionierung für ein starkes Know-how-Wachstum, das in sehr gut qualifizierten Nachwuchs im Feld, große Spielfreude, aber auch viel Publikumsinteresse mündet. Erst relativ spät (1995) entwickeln auch die Vereinigten Bühnen Graz mit der Eröffnung des Next Liberty eine eigene Schiene für junges Publikum.

Wichtige Spielorte der Freien Szene sind *TTZ Kristallwerk, Forum Stadtpark, Hin & Wider, das Straßganger Kulturzentrum, Culturcentrum Wolkenstein* und *Fred & Frida*.

Vergleich Land Steiermark und Stadt Graz - Fördervergleich professionelle Freie Darstellende Künste (FS) und FG/FT

Gebietskörper-schaft	Land Steiermark			Stadt Graz			Land Steiermark				Stadt Graz			
Organisations-form	Freie Gruppierungen/Künstler_innen ohne eigenen Spielort (FG/FT)						GESAMT				GESAMT			
Jahr/€ - Kaufkraft (VPI) - %-Anteil	€ nominal	€ VPI-Wert bezogen auf 2003	%-Anteil	€ nominal	€ VPI-Wert bezogen auf 2003	%-Anteil	€ nominal	€ VPI-Wert bezogen auf 2003	Ausgaben pro Steirer_in, €	pro Steirer_in, VPI-Wert 2003, €	€ nominal	€ VPI-Wert bezogen auf 2003	Ausgaben pro Grazer_in, €	pro Grazer_in, VPI-Wert 2003, €
1990	19 985		49,11				**40 697**	40 697	0,03					
1991	35 755		34,70				**103 050**	99 711	0,09					
1992	23 764		25,27				**94 039**	87 477	0,08					
1993	27 828		19,71				**141 197**	126 725	0,12					
1994	27 616		19,11				**144 546**	126 019	0,12					
1995	25 799		10,27				**251 206**	214 192	0,21					
1996	70 057		27,79				**252 102**	211 039	0,21					
1997	51 101		22,37				**228 423**	188 730	0,19					
1998	69 039		17,90				**385 626**	315 733	0,33					
1999	103 849		24,56				**422 883**	344 256	0,36					
2000	79 771		14,09				**566 315**	450 457	0,48					
2001	167 002		31,68				**527 096**	408 383	0,45					
2002	139 306		23,87				**583 608**	444 215	0,49					
2003	220 520	220 520	38,03	179 645	179 645	15,80	**579 919**	435 413	0,49	0,49	**1 136 635**	1 136 635	4,83	4,83
2004	203 459	199 349	20,93	219 497	215 063	19,92	**972 314**	715 282	0,81	0,80	**1 102 022**	1 079 759	4,64	4,54
2005	396 603	379 887	27,93	284 960	272 949	25,58	**1 420 232**	1 021 390	1,18	1,13	**1 114 026**	1 067 072	4,62	4,42
2006	698 369	659 405	31,21	320 400	302 524	31,25	**2 237 469**	1 586 202	1,86	1,76	**1 025 363**	968 155	3,58	3,38
2007	490 600	453 326	27,87	284 500	262 885	29,39	**1 760 604**	1 221 460	1,46	1,35	**968 036**	894 489	3,36	3,11
2008	792 508	709 546	40,86	323 400	289 546	31,44	**1 939 740**	1 303 931	1,61	1,44	**1 028 585**	920 910	3,53	3,16
2009	187 690	167 177	24,30	401 930	358 001	36,05	**772 464**	516 591	0,64	0,57	**1 115 067**	993 196	3,82	3,41
2010	612 595	536 037	31,78	422 700	369 874	41,67	**1 927 484**	1 266 329	1,60	1,40	**1 014 455**	887 676	3,48	3,04
2011	751 750	637 057	33,17	384 300	325 668	36,26	**2 266 426**	1 442 052	1,88	1,59	**1 059 811**	898 118	3,60	3,05
2012	546 200	451 609	36,67	454 600	375 872	38,64	**1 489 345**	924 571	1,23	1,02	**1 176 489**	972 744	3,93	3,25
2013	741 730	601 276	32,84	460 700	373 462	39,30	**2 258 805**	1 374 805	1,86	1,51	**1 172 192**	950 226	3,89	3,15
2014	676 150	539 428	32,08	539 200	430 170	40,57	**2 107 520**	1 262 398	1,73	1,38	**1 329 010**	1 060 275	4,33	3,45
2015	644 300	509 420	32,22	502 050	396 949	37,79	**1 999 400**	1 186 920	1,63	1,29	**1 328 457**	1 050 353	4,25	3,36
2016	723 950	567 320	33,84	539 400	422 698	39,22	**2 139 420**	1 258 780	1,73	1,35	**1 375 227**	1 077 690	4,32	3,38
2017	712 540	546 955	33,98	556 870	427 460	41,59	**2 097 010**	1 208 584	1,69	1,30	**1 339 061**	1 027 880	4,15	3,18
2018	731 500	550 563	34,77	580 420	436 853	43,59	**2 103 790**	1 188 856	1,69	1,27	**1 331 512**	1 002 162	4,08	3,07
arithmetischer Mittelwert 1990-2018	**343 839**		**28,72**				**1 096 991**	723 145						
arithmetischer Mittelwert 2003-2018	**570 654**	483 055	**32,03**	**403 411**	339 976	**34,25**	**1 754 496**	1 119 598	**1,44**	1,23	**1 163 497**	999 209	**4,02**	3,49
arithmetischer Mittelwert 2008-2017	**638 941**	526 582	**33,17**	**458 515**	376 970	**38,25**	**1 899 761**	1 174 496	**1,56**	1,28	**1 193 835**	983 907	**3,93**	3,24
arithmetischer Mittelwert 2009-2018	**632 841**	510 684	**32,57**	**484 217**	391 701	**39,47**	**1 916 166**	1 162 989	**1,57**	1,27	**1 224 128**	992 032	**3,98**	3,23

Tabelle Vgl. Land Steiermark/Stadt Graz – Fördervergleich FG/FT und FS

Überblick über Förderanteile der freien Gruppierungen/ Einzelkünstler:innen ohne eigenen Spielort

Während die durchschnittliche nominale Jahresförderung im Bereich der freien Gruppierungen und Einzelkünstler:innen ohne eigenen Spielort (FG) durch das Land Steiermark ansteigt (1990-2018: 15.062 €, 2009-2018: 20.499 €) sinkt die durchschnittliche Projektförderhöhe (1990-2018: 4.718 €, 2009-2018: 3.799 €). Ähnlich ist die Entwicklung in Graz (Jahresförderungen 2003-2018: 26.663 €, 2009-2018: 29.086 €; Projektförderungen 2003-2018: 4.061 €, 2009-2018: 4.469 €). Bei optimaler Förderung durch drei Gebietskörperschaften (Gemeinde, Land, Bund) erzielen durchschnittliche Projektförderungen der FG in der Steiermark 12.492 € an Gesamtförderung und liegen damit deutlich unter dem durch *Das*

andere Theater im Jahr 2015 bereits sehr vorsichtig angesetzten notwendigen Wert von ca. 20.000 € pro Produktion (der inflationsbereinigter Wert für Dezember 2020 liegt bei 22.200 €). Die Förderwerte liegen für viele deutlich unter diesem Durchschnitt und längst nicht alle finden durch die drei Gebietskörper-schaften eine Förderung.

Bei FG nehmen bei beiden Gebietskörperschaften Vorhaben in gemeinschaftlicher künstlerischer Leitung von Männern und Frauen (gemischtgeschlechtliche Kollektive und gemeinsame Leitung von Vorhaben eines Künstlers mit einer Künstlerin) die höchsten Förderanteile ein.

FG, die hauptsächlich für ein junges Publikum produzieren, haben einen Prozentsatz von 29,2 % der Förderungen in Graz (arithmetischer Mittelwert 2009-2018) und im Land Steiermark (2012-2017) von um die 30 %, 2018 fallen die Anteile auf 23,7 % ab. Im Vergleich der Förderhöhen für Einzelvorhaben liegt der arithmetische Mittelwert für Vorhaben für junges Publikum im Land Steiermark im Zeitraum 1990-2018 mit 7.667 € pro Vorhaben um 352 € niedriger als der gesamte Mittelwert pro Vorhaben (8.019 €). In den letzten zehn betrachteten Jahren weitet sich der Förderunterschied zu Ungunsten der Vorhaben für junges Publikum durch das Land Steiermark aus, womit für diese Vorhaben im Schnitt 12,5 % geringere Förderungen gegeben werden. Die Förderhöhen für Einzelvorhaben der DK für junges Publikum durch die Stadt Graz liegen um 1.455 € (2009-2018) höher als Einzelvorhaben im Gesamtvergleich. Dennoch sind Wettbewerbsasymmetrien zwischen Förderungen für das Schauspielhaus und die FS wie von Zembylas/Alton (2011) für den Bereich Theaterpädagogik beschrieben nicht nur bei der Produktion für junges Publikum noch zu überwinden.

Prozentuell dominieren Förderungen bezogen auf das Fördervolumen für die DK-Form Theater durch das Land Steiermark (1990-2018: 48,8 %, 2009-2018: 39,5 %) vor formenübergreifenden DK-Formen (1990-2018: 29,1 %, 2009-2018: 38 %) die im Zeitraum der letzten gemessenen zehn Jahre den größten Förderzuwachs (8,9 %) haben. Tanz/Performance liegt mit 10 % an dritter Stelle. Die Anteile für site-spezifische Arbeiten (1990-2018: 2,3 %, 2009-2018: 6,5 %) stiegen um 4,2 %.

Überblick über Förderanteile

Figurentheater wurde/wird in der Steiermark u.a. durch *Nesher Puppets/Domino Theater, Kuddel-Muddel-Theater, Mugnog, Puppentheater Filzlaus, Stuffed Tights* produziert und mit sehr geringen Beträgen gefördert.

Ab dem Jahr 1993 sind Förderungen für **formenübergreifende Produktionen** dokumentiert, sowohl durch die Stadt Graz als auch das Land Steiermark zeigt sich hier ein starker förderpolitischer Akzent. Formenübergreifend arbeiten u. a. *Theater Asou, Theater im Bahnhof, drahtseilakt, Theater ka en dace, FreiGangProduktionen, Die Rabtaldirndln, Zweite Liga für Kunst und Kultur, Mondo-byondo/musicact, Kompanie Freispiel,* Abel Solares*/kunst_ohne_grenzen, a.c.m.e,* Alina Stockinger, Ana Redi-Milatovic, Electrico 28, Angelina Schwammerlin/*Transmitter Performance*, Lisa Horvath/*Spielraum Ensemble*, Christian Winkler, *TellerRandgruppe, DIE HEIDI, Peace Babies,* Angéla Tröndle, Stefanie Hierzer und *textperformanzvehikel C4*.

Förderung für **Improvisationstheater** findet von 1990 bis 2018 nur in vier Jahren durch das Land Steiermark für Theater im *Stockwerk und Vitamins of Society* statt. Ebenfalls selten gefördert wird **Kabarett** trotz starker Wurzeln in Graz u. a. durch *Tellerwäscher* (ab 1963), *Grazbürsten* (ab 1984), Jörg Martin Willnauer (1990 Bundesprämie für *Strategie eines Schweins*), Irene Schober, Renate Zimmel, Michael Mandak, Ewald Dworak, Tolldreist & Unikum, Simon Wolfgang Pichler und Gabriele Köhlmeier.

Ansätze zur Etablierung von **Tanz/Performance** finden sich in der Steiermark und in Graz ab den 1990er Jahren. Insgesamt verbessert sich die Gesamtfördersumme bis Ende der 2020er Jahre nicht entsprechend dem vorhandenen Potential an Künstler:innen – weiterhin zeigen sich Abwanderungs- bzw. Ausweichtendenzen z. B. nach Wien, mit dort vorhandenen deutlich höheren Fördermargen, etwa durch Kasal/ Linda Samaraweerová oder Veza Fernadez Ramos. Weitere in der Steiermark geförderte Tänzer:innen/Performer:innen und Kollektive sind/waren Mona May/*Ge(h)zeiten, @ttendance, Klaudia Reichenbacher/Tanztheater Graz, tanzbAAR*, Christine Lederhaas, *Wildlaks*, Elisabeth Cartellieri, Jasmin Hoffer, Lisa Theres Lunkmoss, Anna Schrefl, *Das Planetenparty Prinzip, Performanceinitiative 22, Thinking Pieces GbR, Axe Körpertheater, cie.danielis, Tangram,* Aldina Topcagic, Valentina Moar oder Anastasia Ferrer.

Die erste Förderung für freies professionelles **Musiktheater** durch das Land Steiermark erhält 1990 Heinz Murning (1993) für das Musicalprojekt *Joseph*. In vielen Jahren (1994-1995, 1998-2002, 2007-2008 und 2015) findet durch das Land Steiermark keine Musiktheaterförderung für FG statt, die Stadt Graz gibt im Zeitraum 2003-2018 nur in neun Jahren und der Bund nur in zwei Jahren Förderungen für freie steirische Musiktheaterproduktionen. Die produktionstechnisch relativ aufwendige Form wird selten und fast durchgängig sehr niedrig gefördert. Gefördert wurden u. a. Siavosh Banihashemi, das ensemble *cosi fan donne*, die *Kammeroper Graz* (Wolfgang Atzenhofer/Thomas Platzgummer), *WiKiMu, die Mobile Musikalische Eingreiftruppe*, Robert Persché/*Musiktheater Graz, die Opern- und Musicalwerkstatt Graz,*

Now! Oper der Gegenwart und Quempas – acting a-cappella. Einmalige Förderung erhielten Reinhard P. Gruber, *das Schmetterlinge Kindertheater, Musica Forte*/Wolfgang Müller-Lorenz, Olga Flor (Libretto *Kugelstein*), Schallfeld, Niklaus Habjan (*The Medium*), Margit und Patrick Hahn und *Young Muse*.

Für **site-spezifische Produktionen** wurden *Theater t'eig* sowie *Alma Theaterproduktionen* (Paulus Manker) gefördert. Nach zehn Jahren erfolgreicher Tätigkeit beendet Theater t'eig 2018 die Tätigkeit – unter Verweis auf fehlende Entwicklungsmöglichkeiten unter gleichgültiger Kulturberichterstattung, fehlenden kulturpolitischen Visionen und im besten Fall gleichbleibenden Förderhöhen, die administrative Ressourcen nicht einschließen.

Im **Theater**bereich waren/sind u. a. *ARGE Collective Les Nègres, Die Bühne Graz, Little Drama Boyz, Seitenbühne, Skelet Theater, theater initiative graz*, Cerna Katerina, Dorothee Steinbauer & Wolfgang Dobrowsky, *Mezzanin Theater, Pick-up Theater, KA EM 2 EIN,* Johannes Pump*, Theater Stuhl-gang/Schaubühne Graz/Hoftheater Höf, Quasi-Quasar Theater, Vorstadttheater Graz, InterACT,* Constanze Dennig-Staub*, dramagraz, theater mundwerk/Follow the Rabbit, Theatergruppe Dagmar, Playground Meridian, Freundliche Mitte, Theater Quadrat, HardPlayCompany, Theater Asou, Theater Quadrat, Theater Feuerblau* und *dramayard* als wichtige steirische Protagonist:innen tätig.

Ab dem Jahr 1994 wird der Künstlerin McBee künstlerische Arbeit im Bereich der Pantomime ermöglicht.Im Bereich **Clownerie** zeigen sich nur wenige Förderungen durch das Land Steiermark für Petra Riffel und Karin Theiss/Rossa Clowntheater. Ohne Förderungen ist Jörn Heypke als Clown Jako und unter dem Label Jakotopia im Straßentheaterbereich in Graz tätig.

Ergänzende Förderungen für FG im Bereich **Straßentheater**, **Artistik**, **zeitgenössischer Zirkus** finden trotz der Förderungen des Festivals *La Strada* durch das Land Steiermark oder die Stadt Graz selten statt. Dieses Ergebnis der Förderdaten überrascht und verdeutlicht in diesem Genre eine sehr einseitige kulturpolitische Ausrichtung, die nicht auf regionale Stärkung dieses Kunstfeldes abzielt. Förderungen erhielten *Zirkus Meer, Grazer Akrosphäre, Momomento und Fenfire*.

Stand 2020 und Ausblick

Das Bestreben nach mehr Fördergerechtigkeit zwischen „großen" (finanziell sehr gut dotierten) Institutionen und der professionellen freien Szene führte, speziell bei der Stadt Graz, von Beginn bis Mitte der 2010er Jahre zu Umbrüchen. Die Aufarbeitung der Förderdaten zeigt allerdings, dass sich diese Effekte schnell wieder verflüchtigen. Die Fördermargen für professionelle Arbeit der FS heben sich deutlich vom außerberuflichen Feld der DK ab, fair bezahlte Arbeit ist mit den durchschnittlichen Fördermargen für die FS insgesamt noch nicht gegeben. Im Jahr 2020 zeigt die Steirische Kulturpolitik durch die Mitfinanzierung des IG Netzes Engagement für die soziale Absicherung professionell arbeitender Künstler:innen. Und auch Fair Pay ist trotz Überlagerung durch Covid-19 ein wichtiges kulturpolitisches Thema im Land Steiermark geworden.

Im Herbst 2022 wird eine zukünftige Kulturstrategie 2030 des Landes Steiermark präsentiert, die unter umfassender Beteiligung von Akteur:innen, mit Vernetzung hin zu anderen Ressorts wie Bil-dung, Soziales, Inklusion entwickelt werden soll. In die Kulturstrategie 2030 könnten viele Erfahrun-gen aus der Pandemie für die durchgängige Herstellung fairer Bezahlung von professioneller, freier Kulturarbeit, aber auch zum Thema Kunst als Querschnittmaterie, was Kunst für Gesundheit (nicht nur im Umgang mit Long-Covid[iv]) tun kann, fließen.

[i] Professionelle Freie Darstellende Kunst (FS) ist im Forum Stadtpark (ab 1959/1960) und im steirischen herbst (ab 1968 – auf zeitgenössische Ästhetik und Innovation, mit dezidiertem Blick auf die lokale Szene ausgerichtet) präsent. 1972 entsteht die Gruppe kukuruz *aus der aufgelösten Theatergruppe des Forum Stadtpark und wird zu einer der ersten steirischen professionellen freien Theatergruppen ohne eigenen Spielort. 1975, als die Gruppe sich bereits in Deutschland ein Standbein aufgebaut hat, gibt es zur künstlerischen Arbeit heftige kulturpolitische Dis-kussionen und eine Anfrage im Parlament, warum der österreichische Staat solche Produktionen fördert. Ebenfalls 1975 gibt die Inszenierung von Wolfgang Bauers "Gespenstern" im Rahmen des* steirischen herbst *Anlass für eine wochenlange Pressefehde.*

[ii] „Die Oper zählte in der Spielzeit 2002/2003 180.000 Besuche, das Schauspielhaus 85.000 und Next Liberty 30.000. Die Freie Theaterszene der Steiermark argumentiert für 2003 mit 95.000 Besuchen von Produktionen der Freien Theater in Graz, eine, gemessen am Subventionsbedarf, sehr hohe Zahl […] Subsidiär betrachtet stehen bei den Vereinigten Bühnen 17,6 Mio. Euro finanziellem Engagement der Stadt der gleiche Betrag von Land und Bund gemeinsam finanziert gegenüber. Die Freien Theater und verwandte Bereiche werden durch die Stadt mit 0,8 Mio. Euro finanziert, zu denen 0,5 Mio. Euro des Landes Steiermark, das auch Theater außerhalb von Graz fördert, und genau 0,2 Mio. Euro der Kunstsektion des BKA kommen." *Kulturbericht Stadt Graz 2003: 13f.*

[iii] Die Gesamtförderung liegt im Jahr 2012 im VPI-Vergleich mit 31,9 Mio. € um 1 Mio. € über dem Wert des Jahres 2003. Gegenüber den Ausgaben des Jahres 2004, das einen Spitzenförderwert von 37,96 Mio. € im VPI-Vergleich zeigt (bedingt durch den Zusammenschluss zur Theaterholding Graz/StmkSteiermark.), können die Gesamtausga-benwerte in der VPI-Betrachtung ab 2012 in einem Förderrahmen zwischen 32 Mio. € (2012) und 34,58 Mio. € (2016) gehalten werden.

[iv] Siehe z.B. https://www.artsforhealthaustria.eu/

Theatre of Truth

> Hey!
> If anything happens,
> I left the children with grandmother

Since this article was written, Russian president Vladimir Putin has launched a full-scale invasion of Ukraine, and the Belarusian regime of president Lukashenko has been instrumental in this unprovoked and unlawful attack. While it is heart-breaking to watch the needless loss of life and the outbreak of a war in the heart of Europe, the author of this text stands in solidarity with the heroic and brave Ukrainian people, who are relentlessly fighting for democracy and freedom. Meanwhile, this article wants to shed light on the authoritarian rule of Lukashenko in his own country and the struggle of the defiant independent theatre professionals in Belarus. For this reason, the author also has to remain anonymous for their own safety and that of their family.

a pretyped message on my phone reads, just in case I need to text my partner on the way to the theatre. For a theatre critic, life in Belarus should seem exciting: one only has to read about the innovative and subversive theatre performances under previous totalitarian conditions, under censorship, under repression. Now, however, it is happening right before our eyes - just take your time to be impressed and react, take notes. There is only one problem: It is very scary.

© A. Molchan

Fear is the main emotion that Belarusians have been experiencing since August 2020. Some are afraid of reprisals, others are afraid of losing power. President Lukashenko has ruled Belarus for 26 years. The unspoken public compromise was: authority gives stability, people are not to be involved in politics. This compromise was shattered when banker Viktar Babariko began to collect signatures for his presidential nomination. Belarus had never seen such a mass election campaign.

Babariko was also very involved in theatre. His bank was donating regularly to the arts. It began with the TEART festival, which was financially supported by his bank and brought the best European theatre to Minsk to charge a new generation of Belarusian artists with creative energy. He also founded the Ok16 venue for artistic residencies and independent productions.

Generally, though, the Belarusian theatre, with the exception of the Belarusian Free Theatre, had mostly been apolitical. However, when Babariko was jailed by the KGB in June 2020 on vague charges of economic crimes, public theatre figures began to speak out. On social media, many actors decorated their avatars with a heart, the logo of Babariko's election campaign. An open letter was signed by, among many others, the playwright Alexei Dudarev, renowned since Soviet times, and the artistic director of the Yanka Kupala Theatre, Nikolai Pinigin. Independent theatre workers started a movement called Kultprotest.

Immediately after the elections, when a wave of police violence hit the public sphere, the staff of the Yanka Kupala National Academic Theatre made an open statement - a public appeal against violence. In the eyes of the authorities, this was a real audacity. For the past 100 years, during Stalinist repressions, wars, and reforms, the theatre had always remained loyal. Consequently, the authorities took decisive action against the theatre: director Pavel Latushko was fired and all employees who supported him. As a result, only ten actors remained on the staff list of the theatre, leaving it paralyzed – until March 2021, when it reopened with the help of newly recruited artists (mostly students from the Minsk University of Culture).

I remember the day artists were not allowed into the theatre. Many theatre workers from all over the city gathered in front of the service entrance. The atmosphere was filled with anxiety. I remember this painful feeling of when you don't know what to do. At the same time, there was a sense of solidarity and friendliness.

Now, free actors of Kupala theatre perform shows on YouTube. A lot of Belarusian viewers from all over the world join each online premiere. The pandemic has made the production of online performances a common thing – in the face of repression, however, this turned out to be the only way for fired actors to be able to have an audience. The program of the new theatre is modern in a special sense. The violence and fear that rules Belarusian society is revealed through other narrative motifs – family relations in the play *Paulinka* or by way of the example of Nazi Germany in the play *Fear*. Another example, the performance *I*, directed by Roman Podolyako, is based on artists' stories about being a child. Its premiere took place prior to the events of August 2020. Now, every cry of a kindergarten educator, every stern word of a parent gives us an accurate picture of the hidden violence in Belarusian society, which suddenly spilled onto the city streets.

The entire Belarusian theatre scene has become an arena of political struggle: In Minsk, an actress told us how she went to rallies with her mother. Another famous artist, who hosted children's programs on television, stood up for a woman in the crowd and went to prison in her place. A theatre artist in Grodno swam across the river to escape the police. A playwright friend told me how an official from the Ministry of Culture lied to his face that his plays were totally allowed (they were not). In Vitebsk, a performance of *Till Eulenspiegel* was banned while the slogan „Let Flanders live!" sounded from the stage. Another actress gathered friends in a Café to watch the premiere online when a whole detachment of special forces used brutal force to arrest them.

When the street protests ended, the regime did not stop its acts of repression. News of censorship, denunciations and dismissals for photos from protests began to reach us from state theatres. Dozens of artists were fired, they ended up on the „black lists", being banned from performing again. For many, the only way out was to emigrate, to make honest art abroad. Meanwhile, the „unreliable" actors who managed to stay on have since used their performances to appeal to the audience. Sometimes, theatre itself becomes a collaborative act of defiance. At such performances, the actors applaud the audience afterwards.

Actors have also invited me to underground performances of banned plays or to master classes organized from abroad. You prepare in advance for such events: warn your relatives, prepare documents, wear something more suitable for prison than a theatre visit. When you approach the place of the performance, you try to notice anything

suspicious. At these performances, the audience is grateful for the opportunity to feel free, to feel the solidarity.

Still, the official theatrical life in Minsk also continues. Theatres have formally pledged allegiance to traditional forms and ideals. In fact, most of their repertoire includes toothless productions of the classics and vulgar comedies. The theatres loyal to Lukashenko have not yet found a convincing aesthetic platform. Because Lukashenko himself has no ideology except to stay in power by any means necessary.

The building of the official Kupala Theatre also stayed empty for a long time. In order to reopen, they had to arrange for auditions, which not a single decent artist attended. Finally, the troupe, consisting of several old and newly recruited artists and students, announced their first performance. It was a Belarusian classic, Yanka Kupala's play *Paulinka*. I went to see it. It left me with a strong impression, and not because of any bad acting. But because the audience was not theatrical. At a good performance, the audience becomes united, but here there was a feeling that the artists were playing in front of an empty hall.

In one of the scenes of Kupala's play, a young girl tells her father that she is not going marry the man he chose for her. Instead, she chooses to marry the guy who is on strike. In return, the father wants to beat her. A poorly played episode that should normally trigger disgust. After all, the play was written a hundred years ago – but look at us now, nothing much has changed. An entire theatre community has become the young defiant child of the state. It's sad. But as underground and free theatre continues to expose the lies that surround us, hope remains.

Written by a Belarusian theatre critic

© unknown

Porträt

„Es geht viel um Zu- und Hinhören, Nachfragen und Diskutieren“

Drei Fragen an die Kunstpreisträgerin **Angela Glechner**

Seit knapp zehn Jahren holt Angela Glechner, Intendantin und Geschäftsführerin des freien Produktionshauses SZENE Salzburg, zeitgenössische, internationale und innovative künstlerische Positionen nach Salzburg, ohne dabei auf die vitale österreichische Performance-, Tanz- und Theaterszene zu vergessen. Als ehemalige Produktionsleiterin des damals neu eröffneten Tanzquartiers kam die gebürtige Oberösterreicherin über Umwege beim KunstenFestival in Brüssel, einer Produktionsleitung bei Philipp Gehmacher und einer Berufung zum Wiener Kuratorium für Theater, Tanz und Performance und als leitende Kuratorin des Internationalen Sommerfestival Hamburg auf Kampnagel schließlich zur SZENE Salzburg. In der Landeshauptstadt kuratiert sie seitdem aber ebenso das jährlich stattfindende Sommerszene Festival. Im Dezember erhielt sie nun für ihre „wichtigen künstlerischen, diskursiven und kulturpolitischen Impulse" den mit 15.000 Euro dotierten Großen Kunstpreis des Landes Salzburg. Aus diesem Grund wollte ihr das *gift*-Redaktionsteam gratulieren und wissen, was ihr Antrieb und ihre Hoffnungen für die österreichische freie darstellende Kunstszene sind.

1. Du kennst die freie Tanz- und Performanceszene in Österreich wie keine Zweite. Was fasziniert Dich an den Künstler:innen, an deren Arbeiten? Wie siehst Du den internationalen Kontext?

Stimmt, ich kenne die Tanz- und Performanceszene in Österreich sehr gut, vor allem aber kenne ich viele Protagonist:innen schon sehr lange. Das liegt einfach daran, dass ich selbst seit 25 Jahren in diesem Feld arbeite und ich in all dieser Zeit meine Abende vorwiegend in Theatern bzw. Orten, an denenKunst stattfindet, verbracht habe. Allerdings muss ich gestehen, dass es mir öfter passiert, Künstler:innen auch nicht zu kennen. Das liegt einerseits daran,dass ich seit fast 15 Jahren nicht mehr in Wien wohne (und sich dort bekanntlichdas österreichische Mekka der Performance befindet) und zum anderen an dergroßen Anzahl an jüngeren, nachkommenden Künstler:innen. Da verliere ich zwischendurch den Überblick, allerdings versuche ich „am Ball zu bleiben" und möglichst viel zu sehen.

Die zweite Frage ist so komplex und umfassend, dass ich für eine Antwort wohl eine ganze Ausgabe der *gift* bräuchte. Ganz prinzipiell gesprochen beeindruckt mich kreatives Schaffen an und für sich, ebenso wie einzelne Biografien und der Mut, sich konsequent mit dem eigenen Tun zu exponieren. Ich denke, dass es grundsätzlich schwieriger wird, sich längerfristig international zu positionieren. In Europa beobachte ich schon seit längerem die Tendenz, dass Festivals und Häuser verstärkt national programmieren und gerade auch Koproduktionsgelderfür internationale Projekte weniger geworden sind. So bleibt den Künstler:innen dasTouring mit Gastspielen im Ausland, wobei mir hier der österreichische Aspekt immer zu kurz kommt. Hier fehlen noch immer Formate und gemeinsame Bestrebungen der Bundesländer sowie der erforderliche politische Wille, um Einladungen von Produktionen zu ermöglichen.

2. Wie würdest Du Deine Arbeit beschreiben, was sind die wichtigsten Felder und Faktoren?

Meine Arbeitsklaviatur besteht vor allem darin, mit allen Protagonist:innen in einem konstanten Dialog zu sein: Team, Künstler:innen, politischen Vertreter:innen, Vorstand, Journalist:innen, Veranstalter:innen im In- und Ausland, Kooperationspartner:innen, ...Da geht es viel um Zu- und Hinhören, um Nachfragen und Diskutieren, um Neugierde an künstlerischen Prozessen, aber auch darum, das politische und mediale Interesse für Kunst zu wecken sowie strategische Visionen für das Haus zu entwickeln. Auf der täglichen To-do-Ebene nehmen administrative Agenden viel Raum ein, selbstverständlich aber auch das kuratorische Arbeiten für die Programme der Festivals und Reihen, das Sichten von Materialien, das Lesen von Konzepten und die zahlreichen abendlichen Vorstellungsbesuche.

3. Du hast im Dezember 2021 den Großen Kunstpreis des Landes Salzburg erhalten. Was bedeutet Dir dieser Preis, und was bewirkt diese Anerkennung?

Die Auszeichnung mit dem Großen Kunstpreis kam für mich aus heiterem Himmel und zeigt mir, dass meine fast zehnjährige Arbeit in der SZENE wohl sehr wertgeschätzt wird. Der Preis ist zudem eine immense Bestätigung von außen, dass gewisse Dinge, die wir hier machen, richtig und wichtig sind. In jedem Fall hat der Preis für einen wahren Motivationsschub und neue Ideen gesorgt, so dass mir in den kommenden Jahren sicher nicht langweilig wird.

Gina Salis Soglio © *Jutta Fischel*

Nachruf

Dr. Gina Salis-Soglio

Am 19. Dezember 2021 ist meine Kollegin und Partnerin Gina Salis-Soglio nach kurzer, schwerer Krankheit im Alter von nur 58 Jahren verstorben. Verpartnert von den Kosmos-Frauen unseres Trägervereins sind wir während fast vier Jahren als Geschäftsführerinnen zusammengewachsen, haben uns zusammengerauft, uns widersprochen, voneinander gelernt, uns ergänzt, uns geachtet. Die Verantwortung für den Betrieb, die Mitarbeiter:innen, Künstler:innen, Fördergeber:innen und unser Publikum ruhte gut verteilt auf unser beider Schultern. Fairness, Umsichtigkeit, Ruhe und Coolness hatte Gina in den Genen. Eigenschaften, die der oft aufgeregte, chaotisch-spontane, emotional-erhitzte Theaterbetrieb so nötig hat. Die Kunst gab die Richtung vor, visionierte Ziele, trotzte Flauten oder tanzte auf Deck trunken vor Freude. Gina hatte das Steuer in der Hand, ruhig, besonnen, kraftvoll.

Längst schon wissen wir, dass durch bessere Strukturen auch bessere Kunst entstehen kann.

Längst sollte es auch klar sein, dass das traditionelle Leitungsmodell mit einer charismatisch-heroischen (oft auch regieführenden) Autoritätsfigur an der Spitze fehleranfällig ist.

Die Kosmos-Frauen haben bei der Neubesetzung der Leitung deswegen auch wohlüberlegt für gute Voraussetzungen gesorgt: gleichberechtigte, sich ergänzende Partnerinnen. Eine solche war Gina. Immer an der Kunst und an den Künstler:innen interessiert, immer dafür da, die besten Bedingungen für deren Arbeit zu ermöglichen. Lange Zeit in der Szene Wien, dann bei der Viennale, und schließlich im Kosmos Theater hat sie genau hierfür gearbeitet, auch gekämpft.

Ein Blick in meinen Kalender 2021. Am 23.10. steht da: Gina ZUKUNFT. Bedeutet, dass Gina an diesem Samstag den Abenddienst der Vorstellung ‚Kleingartenverein Zukunft' übernimmt und ich ein freies Wochenende habe. Zukunft Gina. Und am 12.11. dann: Gina LIEBE. Ein Abenddienst, den du nicht mehr übernehmen konntest, Gina liebe. Mein alter Kalender ist voll mit dir: Kalku Gina, Zoom Gina, Verträge Gina, Antrag bmkoes Gina, Vorbereitung 22 Gina, Steuerberater Gina, KoPro Gina, PAKT Gina, Abrechnung Gina, MA7 Gina … nie sowas wie Bier mit Gina, Kino, Konzert mit Gina. Wie schade, jetzt. Mein neuer, leerer Kalender beklemmt mich, du fehlst unendlich. LIEBE GINA

Veronika Steinböck

Buchrezension

Tom Zabel: Gelebte Utopie Performative Straßenkunst in Innsbruck und anderswo

Winona Bach

Tom Zabel: Gelebte Utopie
Performative Straßenkunst in Innsbruck und anderswo.

Mit einleitenden Texten von Thomas Hahn .
Universitätsverlag Wagner.
288 Seiten, Klappenbroschüre
ISBN: 978-3-7030-6549-1 / € 27,90

Gaukler:innen, Busker:innen, fahrendes Volk – performative Straßenkünstler:innen und –musiker:innen tragen viele Namen und beleben schon seit Jahrhunderten unsere Innenstädte. Auch die Schnittstelle zur (zeitgenössischen) Zirkuskunst ist schon immer gegeben. Dennoch gibt es auch heute noch über diese Art der Kunst und Musik im öffentlichen Raum kaum deutschsprachige Literatur. Auf Anregung des Stadtarchivs Innsbruck hat der seit den 1980er Jahren aktive Straßenkünstler Tom Zabel deshalb im vorliegenden Buch vierzig Jahre Erfahrung in der performativen Straßenkunstszene festgehalten. Seit Beginn seiner Karriere hat der 1956 in Heidelberg geborene Tänzer, Clown und bildende sowie darstellende Künstler Zeitdokumente zur performativen Straßenkunst archiviert. Am Fallbeispiel Innsbruck – der Wahlheimat des Autors – stellt er mittels eigener Biographie das Theater im öffentlichen Raum vor.

Dass Straßenkunst kein einfaches Metier ist, ist kein Geheimnis. Der Autor beschreibt jedoch, dass es sogar immer schwieriger werde, Kunst im öffentlichen Raum zu veranstalten. Allem voran stellt der Kostenaufwand schon eine erhebliche Bürde dar. So lag etwa der Preis für eine Genehmigung für Straßenmusik in Innsbruck im Jahr 2015 schon bei € 64,-, wobei in der Altstadt und der Maria-Theresen-Straße nicht einmal gespielt werden darf.

Diskussionen über Lautstärke und Auftrittsrechte, lange Bearbeitungszeiten sowie unzureichende Förderungen erschweren zudem vor allem internationalen Künstler:innen die Arbeit: Auf ihren kurzen Reisen bleibt wenig Zeit sowie häufig eine zu große Sprachbarriere, um das Verwaltungssystem einer fremden Stadt zu durchblicken. Viele riskieren daher, ohne Genehmigung zu spielen. In der autobiographischen Verknüpfung erzählt uns Zabel auch, dass er selbst in verschiedenen Städten Europas wegen „Erregung öffentlichen Ärgernisses“ und „Widerstand gegen die Staatsgewalt“ verhaftet wurde und dafür unter anderem in Zagreb ins Gefängnis musste.

In solchen und weiteren Schilderungen zeigt Zabel auf, wie problematisch die Arbeitsbedingungen sind und wie schwer sich Straßenkunst ohne Entgegenkommen der Städte professionalisieren lässt. Dabei prägen Straßenmusik und -kunst viele städtische Räume, schaffen Begegnungsmöglichkeiten und fördern den internationalen Austausch. Der Autor versucht demnach auch mit Geduld, Zusammenhalt und Freude diesen Entwicklungen entgegenzutreten. Vorgestellt werden von ihm hierzu Einzelkünstler:innen, die als Busker:innen unterwegs sind, international renommierte Gruppen und auch Organisationen, die die Sparte fördern und unterstützen. Archivierte Dokumente und Plakate finden als Illustrationen in diese Erzählung Eingang. Auch die IGFT wird in diesem Zusammenhang mehrmals genannt; der Autor, der auch Begründer der international tätigen Theatergruppe du & nichts ist, war immerhin 1997 der Bundeslandsprecher für Tirol.

Abgerundet wird das Werk mit Interviews mit 17 Künstler:innen und den Analysen des Kulturjournalisten Thomas Hahn. Bedeutend ist dabei vor allem seine Besprechung der Begriffsentwicklung vom Straßentheater zur Kunst im öffentlichen Raum:

> Man mag von Straßentheater sprechen, von Straßenkunst oder von Kunst im öffentlichen Raum. Die Wortwahl spiegelt da auch einen Weg in die Institutionalisierung wider. Als die Bewegung ihren Anfang nahm, brauchte sie noch keinerlei Etikette. Durch die Lande zu ziehen und draußen aufzutreten, war eine Protesthaltung gegen ästhetische Normen in den darstellenden Künsten und in der Theaterlandschaft. […] Es ging darum, bürgerliche Normen als Fassade zu entlarven und ihnen die Utopie eines freien, selbstbestimmten Lebens entgegenzusetzen.

Eins wird jedenfalls durch diese Lektüre klar: Tom Zabel lebt als Getriebener seine eigene Utopie. Es wäre schön, wenn dabei für ihn und seine Kolleg:innen auf der Straße mehr als nur ein „Hutgeld“ rumkäme.

Premieren 03-06/2022

Do. 17.03.2022
EIN BESCHEIDENERER VORSCHLAG
Von Hannelore Schmid und Thomas Toppler
Eine Produktion in Kooperation mit dem TAG
Ort: TAG – Theater an der Gumpendorfer Straße

Mi. 23.03.2022
ABERLAND
Regie: Barbara Herold
Koproduktion mit Kosmos Theater Wien, Mit Maria Fliri, Helga Pedross, Ort: Altes Hallenbad, Feldkirch
dieheroldfliri.at

Sa. 26.03.2022
Die Wunderland-Affäre - Was Alice vertuschte
Veranstalter*in/Regisseur*in/Gruppe: handikapped unicorns
Regie: Ursula Leitner & Nikolaus Stich, Ort: Erlebniskeller Retz, Weinviertel
theater-retz.at

Sa. 02.04.2022
Frag jetzt!
(10+) von TWOF2 + das-collectiv, Ort: Dschungel Wien Theaterhaus
dschungelwien.at

Mo. 04.04.2022
Romeo und Julia – WTF?!
(13+) von ALICE Ensemble
Ort: Dschungel Wien Theaterhaus
dschungelwien.at

Do. 07.04.2022
heroines
Regie: Bülent Özdil
Veranstalter: Lucid Dreams Theater- und Kunstlabor, Regie: Julia Vandehof, Ort: Kunstwerkstatt Tulln
juliavandehof.com/heroines/

Fr. 8.04.2022
We were never one
Inszenierung: Karin Pauer, Ort: brut nordwest
brut-wien.at

Do. 21.04.2022
DAS ZIGARETTENREICH
(JEDER TRAUM HAT EIN ENDE)
von Marc Carnal
Inszenierung: Klara Rabl
Ort: Werk X-Petersplatz
werk-x.at

Sa. 21.04.2022
NIX
OPEN.BOX
Veranstalterin: E3 Ensemble und DAS OFF THEATER
Regie/Gruppe: E3 Ensemble
Ort: DAS OFF THEATER – Open.BOX
e3ensemble.at

Mo. 25.04.2022
Alice im Wunderland
Gruppe: Act Together Juniors, Veranstalter*innen: Act Together
Regie: Julia Herbrik
Ort: Theaterstudio SCENARIO
act-together.at

Mo. 25.04.2022
Morgen ist leider auch noch ein Tag
Von Roman Blumenschein
Gruppe: Scheinwerk
Regie: Stefan Lasko
Ort: Theater Drachengasse
drachengasse.at

Di. 26.04.2022
Level 7
Veranstalter*innen/Gruppe: Theater ANSICHT
Ort: Ankersaal, Brotfabrik
theateransicht.at

Mi. 27.04.2022
DAS MÄDCHEN AUS DER STREICHHOLZFABRIK
nach Motiven von Aki Kaurismäki
Eigenproduktion des klagenfurter ensemble
Regie: Angie Mautz
Ort: theaterHALLE11
klagenfurterensemble.at

Ab So. 01.05.2022
akte: mayröcker 1 - 31
31 tage, 31 premieren
Ein Projekt von ohnetitel, netzwerk für theater&kunstprojekte
Orte & Zeit: ohnetitel.at

Do. 05.05.2022
ONXT oder Die Realität sägen
Ein Tanztheaterstück von Nadja Puttner/UNICORN ART, Ort: DAS OFF THEATER – open box
unicornart.at

Sa. 07.05.2022
HORVÁTH-PROJEKT
Von Georg Schmiedleitner
TAG-Eigenproduktion
Ort: TAG – Theater an der Gumpendorfer Straße
dastag.at

Di. 10.05.2022
Thinderella
Theater ecce
Regie: Benjamin Blaikner
Ort: Oval Salzburg
theater-ecce.com

Do. 12.05.2022
TRÜMMERHERZ
Produktion: Wiener*innen Wahnsinn in Kooperation mit WERK X-Petersplatz
Regie: Martina Gredler
Ort: Werk X Petersplatz, Wien
werk-x.at/premieren/truemmerherz/

Fr. 13.05.2022

DER IGNORANT & DER WAHNSINNIGE
Thomas Bernhard
Theater.Licht
Regie: Cassandra Rühmling
Mit Stefan Ried (Musik), Stefan Fleming
Ort: Kleines Theater Salzburg
theater-licht.at
kleinestheater.at

Sa. 14.05.2022

circus fragmente. Ein Zirkusstück im Gehen
Veranstalter*in/ Gruppe: zirkus kollektiv kaudawelsch in Zusammenarbeit mit Kulturverein KAOS & Zirkusakademie Wien
Regie: Susa Siebel, Tanja Peinsipp
Ort: Öffentlicher Raum
kaudawelsch.at

Di. 17.05.2022

(un)erhört das leben - eine Hommage an Elfriede Irrall & Olaf Scheuring
Veranstalter:in: Verein Rampenfieber
Regisseurin: Ulla Pilz
Choreografie: Eva Maria Scholz
Ort: Zacherlfabrik
Weitere Informationen auf facebook

Do. 19.05.2022

Spiel auf Zeit
(7+) von Kompanie Freispiel, Ort: Dschungel
dschungelwien.at

Do. 19.05.2022

JONKE SUITE
– Ein Theaterprojekt zum 75. Geburtstag von Gert Jonke
Eigenproduktion des klagenfurter ensemble
Regie: Rüdiger Hentzschel
Ort: theaterHALLE11
klagenfurterensemble.at

Fr. 20.05.2022

Waldrapp
(4+) von schallundrauch agency
Ort: Dschungel
dschungelwien.at

Sa. 21.05.2022

WANNST NET STERBST, SEHN MA UNS NÄCHSTEN HERBST
Ein Abend mit Texten von Elfriede Gerstl
Von Johanna Orsini und Martina Spitzer
Eine Produktion in Kooperation mit dem TAG
Ort: TAG
dastag.at

Di. 21.05.2022

CIVIC NEWSROOM - ein Stadtopernprojekt
Veranstalter:innen: Kollaboration zwischen COCREATIONS, Kunst Haus Wien, CAPE 10 & Kulturhaus Brotfabrik
www.cocreations.eu

Mo. 30.05.2022

Norway today
(14+) von Papst/Pinter/ Richter
Ort: Dschungel
dschungelwien.at

Mi. 01.06.2022

GRUBER GEHT nach einem Roman von Knecht
Inszenierung: Sarah Rebecca Kühl
werk-x.at/premieren/gruber-geht/

Do. 02.06.2022

Kaltes Herz oder Wer wird Millionär?
(14+) von MUK
Regie: Constance Cauers und Frank Panhans
Ort: Dschungel
dschungelwien.at

Di. 07.06.2022

Tigermilch
(13+) von leuchtkraft
Ort: Dschungel
dschungelwien.at

So. 12.06.2022

PETER UND DER WOLF
(4+) nach Sergei Sergejewitsch Prokofjew
Kooperation mit dem Ensemble Allegria
Ort: Märchenbühne Der Apfelbaum
maerchenbuehne.at

Sa. 18.06.2022

Misento
(3+) von FUORI & Thank you for the compliments (CH)
Ort: Dschungel
dschungelwien.at

Do. 23.06.2022

hungry for life
(10+) von AGE COMPANY Wien
Ort: Dschungel
dschungelwien.at

Fr. 24.06.2022

Schönheit - Die Geschichte eines Mörders
Regie: Mohsen Rabie und Leon Bernhofer von Theater EigenART und Urban Playground
Ort: Domplatz in Klagenfurt

Mo. 27.06.2022

I'M EVERY WOMAN
nach dem Comic von Liv Strömquist
Gastspiel des Theater WalTzwerk
Regie: Barbara Juch
Ort: theaterHALLE11
klagenfurterensemble.at

Do. 30.06.2022

Ein Sommernachtstraum
nach W. Shakespeare in einer Fassung von Helena Scheuba
Regie: Nicole Fendesack
Ort: Konzerthof der Stadtgemeinde Mödling
shakespeareinmoe.at

Neue Mitglieder der IG Freie Theaterarbeit seit 10.12.2021:

Anna Adensamer, Katharina Weinhuber, David Ignjatovic, Madeleine Steinwender, Camilo Andres Latorre Contreras, Benita Martins, Elvira Kalev-Cattaneo, Hannah Rang, Kim Ninja Gronweg, Peter Neugschwentner, Lisa Anetsmann, Daria Nosik, Naomi Dutzi, Alexandra Leonie Kronberger, Luigi Guerrieri, Mechthild Harnischmacher, Matthias Schloßgangl, Serina Alexandra Wieser, Simon Schober, Danilo Jovanovic, Nefeli Antoniadi, Claudia Maria Andersag, Fabricio Ferrari, Aristea Caridis, Elisabeth Naske, Mirabella Paidamwoyo Dziruni, Petra Schnakenberg, Manami Okazaki, Shlomit Butbul, Konstantin Spartalis, Verena Koch, Julia Pacher

Impressum

gift – zeitschrift für freie theaterarbeit, tanz und performance.
ISSN 1992–2973
Redaktionsschluss 15.3.2022

Medieninhaberin
Herausgeberin
Verlegerin

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

Redaktion

Christian Keller, Ulrike Kuner, Julia Kronenberg, Teresa Simon, Winona Bach, Stephanie Schwarz, Dafne Ilhan.

Offenlegung lt. § 25 Mediengesetz:
Blattlinie: Fachzeitschrift für Kulturpolitik, Diskurs, Vernetzung im Sektor Darstellende Kunst. Namentlich gekennzeichnete Beiträge entsprechen der Meinung der/des Autor:in und geben nicht zwingend die Meinung der IG Freie Theaterarbeit wieder.

Druckerei
Layout

Online-Printers, Werner-von-Siemens-Str. 17, D - 91413, Neustadt a. d. Aisch
Julia Tabor, www.kokostudio.eu

Vorstand

Inge Gappmaier, Veronika Glatzner, Barbara Herold, Daniela Oberrauch, Hannes M. Saghy, Sara Ostertag (Obfrau), Sabine Reiter, Charlotta Ruth

Einzelverkaufspreis

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

Abos

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

Erscheinungsweise

4 Ausgaben pro Jahr

ig freie theaterarbeit

Stadt Wien | Kultur

© Phile Deprez

Decoratelier, Jozef Wouters

INFINI 1–18

2. / 3. / 4. Juni 2022

Volkstheater

Mit Arbeiten von
Thomas Bellinck, Benny Claessens,
Wim Cuyvers, Begüm Erciyas, Bryana Fritz,
Rimah Jabr, Jisun Kim, Sis Matthé,
Amanda Piña, Anna Rispoli, Rodrigo Sobarzo,
Michiel Soete, Michiel Vandevelde,
Rebekka de Wit, Jozef Wouters, Arkadi Zaides

WIENER FEST WOCHEN

13 MAI BIS 18 JUNI

Karten und Info
T +43 1 589 22 22
festwochen.at

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

IG Freie Theaterarbeit
Gumpendorferstraße 63B
A - 1060 Wien