

gift

P.b.b.
Verlagspostamt 1060 Wien
Zul.Nr. 092038334M

zeitschrift für freies theater

Thema: Zur Lage des Freien Theaters in Österreich

Nur diejenigen Städte, die die für den künstlerischen Produktionsprozess notwendigen Strukturen und Instrumente bieten, profitieren von den kreativen und kulturellen Potenzialen.

Alexander Pinto

01/2011

Inhalt

editorial

aktuell

- 4 Dramaturg Manfred Biskup gestorben
 4 !Peter ist tot, es lebe Peter!
 5 Letzte Meldung: Bitte das neue Servicezentrum bei der SVA umfassend nutzen!

politik

- 6 Richtgagenbroschüre
 7 Arbeit und Soziales: Was wird neu 2011?
 Von Sabine Kock

thema: Zur Lage des Freien Theaters in Österreich

- 11 Burgenland: Kein eigener Ansatz zur Förderung Freier Gruppen
 Von Peter Hauptmann
 12 Kärnten: Treffen der Freien Szene in Klagenfurt
 Von Felix Strasser
 14 Oberösterreich: Zwischen den Großprojekten die ganz kleine Gießkanne
 Von Tanja Brandmayr
 16 Niederösterreich: Theater formt Gefühl und Geist
 Von Didi Jäger
 18 Salzburg: Selbstbewusstes Minderheitenprogramm
 Von Christa Hassfurther
 22 Steiermark: Zahlen, Daten, Fakten
 Von Katharina Dilena
 25 In Tirol lässt sich's leben! ... Auch abseits der Berge
 Von Florian Hackspiel
 27 Vorarlberg: Sparen im Kulturbereich trifft immer ...!
 Von Aleksandra Vohl
 29 Wien: Umdenken in der Förderpolitik dringend notwendig
 Von Barbara Stüwe-Eßl

diskurs

- 33 Theater ist ein Mitteilungsformat und hat Interesse, gehört zu werden
 Sabine Kock über den 1. Bundes-Kongress der Freien Darstellenden KünstlerInnen in Stuttgart
 35 Wo ist mein Zu Hause? Zur Arbeits- und Lebensorganisation Freier Theaterschaffender
 Von Alexander Pinto
 40 Vom Wert und Nutzen des Netzwerkers
 Raimund Minichbauer über die ENCC-Konferenz
 42 Nestroy-Preis 2010
 42 Theaterräume im Auge des Taifuns
 Interview mit Sabine Mitterecker
 44 Sabine Mitterecker sagt Danke ...
 44 Outstanding artist award
 45 CABULA6: Sweet little lies
 46 Chris Haring und Liquid Loft
 48 Internationales Koproduktionshaus, lokaler Multifunktionsort und temporärer Szenespielort
 Gespräche zur Wiener Häuserlandschaft III mit Kurt Sedlak (Kabelwerk), Thomas Frank (brut), Johannes Maile (WUK), Judith Zenta (WUK Kinderkultur), Hubsi Kramar (3raum-anatomietheater)
 56 *transcordanse #2*
 Helmuth Reither und der Tombola-Preis

service

- 58 Intern
 58 Rezensionen
 60 Aus der Szene
 61 Ausschreibungen
 61 Festivals
 62 Veranstaltungen
 63 Impressum
 64 Premieren

editorial

Liebe LeserInnen,

Sie halten eine *gift* in Händen, die durch eine ungewöhnliche Dichte an Themen und Aktuellem als Sondernummer gelten kann:

Zum Jahreswechsel sind nach einem langen Aushandlungsprozess zwei Gesetze in Kraft getreten: das Künstlersozialversicherungsstrukturgesetz und das Theaterarbeitsgesetz (TAG), vormalis Schauspielergesetz. An die Initiative zur Novellierung bzw. Neuschaffung des TAG waren und sind einige politische Hoffnungen geknüpft. Es wurde ein modernes Arbeitsrechtsgesetz geschaffen, das brisante Existenzproblem der Freien jedoch, die Frage, inwieweit die Arbeitsbedingungen und Absprachen hier selbstständige Arbeitsverhältnisse erlauben, konnte bislang überhaupt nicht geklärt werden, obwohl wir uns dafür mindestens bzw. mehr als auf den Kopf gestellt haben. Im ersten Fall scheint der Erfolg durch die Komplexität der Sachlage und durch die Art der Umsetzung der Idee eines Servicezentrums für KünstlerInnen bei der SVA derzeit beinahe ad absurdum geführt. Mehr dazu unter Kulturpolitik. Um den Wert Freier Theaterarbeit kostenwahr darzustellen und damit den Theaterschaffenden Rückenstärkung zu geben, hat die IGFT parallel zum Prozess interministerieller Arbeitsgruppen eine Richtgagenbroschüre erarbeitet, die dieser *gift* beiliegt.

Mit den neuen Gesetzen und der Broschüre im Gepäck hat das Team der IGFT, unterstützt durch die engagierte Planung der BundeslandsprecherInnen, im November eine Tour durch beinahe alle Bundesländer gemacht: Im Schwerpunkt dieser *gift* finden sich zur Lage des Freien Tanzes, Theaters und der Performance aktuelle Berichte aus allen Bundesländern. Der letzte Termin der Tour findet am 25. Februar um 19 Uhr im OHO – Offenes Haus Oberwart im Burgenland statt.

Der Diskurs ist diesmal überbordend: er beginnt mit drei Artikeln zu Vernetzungsaktivitäten: einem Kurzbericht zum bemerkenswerten Bundeskongress Freier Theaterschaffender im Dezember in Stuttgart, dem Abdruck eines richtungweisenden Grundsatzbeitrags Zur Arbeits- und Lebensorganisation Freier Theaterschaffender, den Alexander Pinto auf dem Kongress gehalten hat, gefolgt von einer Zusammenfassung der internationalen Tagung des European Network of Cultural Centers in Wien von Raimund Minichbauer.

Nach diesem ersten Block werden eine Reihe Preise bzw. PreisträgerInnen vorgestellt: der *Nestroypreis 2010* an Sabine Mitterecker, der *Outstanding Artist Award* an Liquid Loft und CABULA6.

Es folgt ein drittes Rundgespräch zur ‚Häuserlandschaft‘ in Wien, diesmal sind Johannes Maile und Judith Zenta (WUK), Thomas Frank (brut), Kurt Sedlak (Palais Kabelwerk) und Hubsi Kramar (3raum-anatomietheater) dabei. Den Abschluss des Diskurses bildet eine Darstellung des Loggewinnprojektes aus der 20-Jahre-IG-Tombola 2009: *trancordanse#2* von Helmuth Reiter, das im Dezember in Wien uraufgeführt wurde.

Im Serviceteil finden sich neben den üblichen Rubriken auch zwei Rezensionen: Barbara Stüwe-Eßl stellt eine Studie der IG Kultur Wien zu Kultur und Geld und einen aktuellen Sammelband zu *Kultur 2.0* vor.

Wir wünschen viel Vergnügen bzw. einen langem Atem bei der Lektüre

Vor uns liegen nicht nur die Mühlen der Ebene
Sabine Kock

aktuell

Dramaturg Manfred Biskup gestorben

Der Dramaturg, Bühnenbildner und Kulturvermittler Manfred Biskup starb überraschend im Alter von 67 Jahren.

Der gebürtige Riedlingsdorfer studierte Betriebswirtschaft in Wien und Sozial- und Kulturanthropologie an der Universität Löwen. Lange Jahre arbeitete er als Wissenschaftler für das ISSC (International Social Science Research Council) in Wien, führte Forschungsaufträge für die UNESCO durch, publizierte im Bereich der Kultur- und Informationsvermittlung und unterrichtete als Lehrbeauftragter an der Universität Wien.

Ein großer beruflicher Sprung erfolgte 1982, als Manfred Biskup das Tanztheater Wien mitbegründete; drei Jahre später, nach dem erfolgreichen Start dieser Company, beendete er seine Tätigkeit bei ISSC und arbeitete ausschließlich für das Tanztheater; es folgte seine dramaturgische Arbeit im Bereich Tanz am Theater der Stadt Heidelberg und an der Volksoper Wien.

Mit demselben Engagement im Herzen kehrte er 2006 in seine Heimat zurück, gründete dort gemeinsam mit Liz King ein Tanzstudio für zeitgenössischen Tanz (Dance Identity) und setzte damit einen wichtigen Impuls für die burgenländische Kulturlandschaft. Als Mitorganisator der Tanztage, vieler Tanzproduktionen und Diskussionen war er ein Ideengeber und Herausforderer für KünstlerInnen und Publikum des Burgenlands.

Alfred Masal, Geschäftsführer des OHO

!Peter ist tot, es lebe Peter!

Er war unser Freund, Genosse, Kollege, Vereinsobmann und Mentor!

Peter Kreisky war in höchstem Maß seinem Programm der tätigen Intervention verantwortlich, solidarisch, sensitiv und mitfühlend. Er war ein Seismograph der Zustände, ein Bindeglied der besten linken Kräfte in diesem Land. Seine Agenda waren die Menschenrechte und Potenziale, war die „bessere Welt“ als in unserer Eigenverantwortung liegende, als in unserer Lebenszeit mögliche – nicht in einer utopisch fernen Zukunft, als mögliche, weil zu machende (Brecht)! Peter symbolisierte diese Zukunft, er war eine Brücke zwischen Menschen verschiedener Herkunft, Ideologien, Klassen und Kulturen – im Widerstand gegen die neuen populistischen Rechten, eines steten Rechtsrucks, den er und sein Vater früh als Gefahr erkannten! Er war im tiefsten Sinn Anti-faschist, Anti-rassist, Anti-sexist. Er trug die Flamme der Hoffnung auf eine „bessere Welt“ dicht unter dem Hemd, nah an seinem kranken Herzen, er überforderte sich für andere, unter Vernachlässigung der eigenen Gesundheit, des eigenen Wohlbefindens, des eigenen Bankkontos – er war ein „Mann der Zukunft“!

*Eure traurige Theatergemeinde in der Fleischerei,
Eva Brenner und Team*

P.S. Im Februar 2011 wird es ein performatives Abschiedsritual für Peter Kreisky in der Fleischerei geben.

aktuell

Letzte Meldung: Bitte das neue Servicezentrum bei der SVA umfassend nutzen!

Schon im Dezember und mehr noch seit mit Jahresbeginn das neue Künstlersozialversicherungsstrukturgesetz in Kraft getreten ist, überborden in der IG Freie Theaterarbeit die Anfragen zur neuen Gesetzeslage derart, dass wir den Beratungsaufwand kaum noch bewältigen können. In dieser *gift* findet ihr/finden Sie auf S. 7 einen Artikel mit einer Übersichtsdarstellung über die Neuerungen.

Basisinformationen sind zu finden auf den Homepages der Sozialversicherung für gewerbliche Wirtschaft SVA
<http://esv-sva.sozvers.at>

und des Künstler-Sozialversicherungsfonds (KSVF)
www.ksvf.at

Die Homepage des Kulturrat Österreich enthält schon in Details gehende Informationen mit einer Übersicht über die Neuerungen, dem Versuch einer Darstellung, welche (Präzedenz-)Fälle denkbar sind – auf jeden Fall eine lohnende Lektüre:
http://kulturrat.at/agenda/ams/infoAMS/ksvsg_info

Derzeit sind aber viele Details noch ungeklärt – insbesondere zum Zusammenspiel zwischen SVA und AMS. Im Zusammenhang mit den Gesetzesneuerungen ist die SVA ab sofort Ansprechpartnerin und Servicezentrum für alle sozialversicherungsrechtlichen Belange von KünstlerInnen, auch im Zusammenspiel mit dem Künstler-Sozialversicherungsfonds und dem AMS.

Wir bitten deshalb alle Mitglieder in aktuellen sozialversicherungsrechtlichen oder arbeitsrechtlichen Fragen, das Servicezentrum der SVA aufzusuchen, denn dort sollte eine umfassende Beratung auf dem jeweils letzten Stand der Verhandlungen erfolgen.

Gleichzeitig bitten wir euch/Sie sehr herzlich, Ihre/eure Erfahrungen mit der neuen Servicestelle bei uns rückzumelden. Natürlich stehen wir Ihnen/euch auch 2011 kompetent und unabhängig weiterhin im gesamten Beratungsumfang zur Verfügung.

Das IG Team

politik

Richtgagenbroschüre

Seit ihrer Gründung vor 21 Jahren ringt die IG Freie Theaterarbeit um eine Position zum Thema Mindestgagen und Richtgagen. Die Problematik daran ist, dass zu niedrig angesetzte Margen möglicherweise Anlass geben, bestehende Arbeitsverhältnisse zu ‚dumpen‘, zu hoch angesetzte Vorschläge werden als unrealistisch abgetan. Nach ausführlicher Diskussion im Vorstand hat die IG Freie Theaterarbeit das Thema nun aufgegriffen und eine Richtgagenbroschüre erstellt.

Vorbild hierfür ist eine Richtgagenbroschüre der KollegInnen vom Schweizer Berufsverband für Freies Theater ACT (*www.a-c-t.ch*), die im Jahr 2007 erstmals herausgegeben wurde und seitdem bereits erkennbare Veränderungen in der Praxis der Bezahlung/Entlohnung der Theaterschaffenden bewirkt hat, besonders im Bereich der Abendgagen bei Gastspielen.

Aktueller Anlass ist der Prozess interministerieller Arbeitsgruppen auf Bundesebene: Auch im Zuge des groß angelegten IMAG-Prozesses hat kein grundlegendes Umdenken in der Förderpolitik stattgefunden und wir hielten es für dringend notwendig, Lobby-Arbeit in den Bundesländern für eine auch budgetäre Wertschätzung professioneller Freier Theaterarbeit zu leisten.

Die nun vorliegende Broschüre, die Tristan Jorde und Sabine Kock für die IGFT erstellt haben, stellt zunächst die Rahmenbedingungen für die Sparte dar und gibt einen kurzen Überblick über die Tätigkeitsfelder im Freien Theater-, Tanz- und Performancebereich.

Sie wendet sich an kulturelle EntscheidungsträgerInnen in Politik und Verwaltung (PolitikerInnen, BeamtInnen, Kulturausschüsse), VeranstalterInnen und natürlich soll sie in erster Linie eine Ermutigung für KünstlerInnen sein und ihnen Rückenstärkung für den Wert ihrer Arbeit geben, auch wenn dieser in vielen Fällen real geringer entlohnt wird, als die in der Broschüre vorgeschlagenen 3.000 Euro ‚Bruttobrutto‘ (Summe inkl. Arbeitgeberbeiträge bei Anstellungen bzw. vor sämtlichen Abgaben wie Steuern, Sozialversicherung ... bei Selbstständigkeit) pro Mensch und Monat auf und hinter der

Bühne für eine Projektkalkulation, unabhängig davon, ob angestellt oder selbstständig gearbeitet wird.

Wir möchten damit politisch zweierlei Zeichen setzen: Zum einen geht es um die Klarheit, dass selbstständige Arbeit ein wesentlich höheres Risiko enthält: es gibt keine Lohnfortzahlungen im Krankheitsfall, kein Urlaubsgeld, keine soziale Absicherung durch Arbeitslosengeld in Zeiten der Beschäftigungslosigkeit, keine Sonderzahlungen – kurzum: ein weit aus größeres unternehmerisches Risiko als bei angestellter Tätigkeit, das eine gleiche Ausgangshöhe für die Berechnung unseres Erachtens notwendig macht.

Zum anderen möchten wir mit der gleichen Lohn- bzw. Bezahlungsausgangshöhe für alle auf und hinter der Bühne darauf hinweisen, dass im Freien Theaterbereich die Arbeitsverhältnisse eigentlich gleichberechtigt und nicht hierarchisch zu denken sind.

Dadurch, dass auch Recherche- und Planungszeiten eingerechnet werden, erhöht sich in unseren Berechnungen die Gage jener, die an dieser Planung beteiligt sind, egal, ob das die Regie, Produktionsleitung oder die KünstlerInnen auf der Bühne sind. Neben dem zentralen ‚Tool‘ – der Berechnung von Projektkosten für die in ihnen arbeitenden Menschen

pro Monat – gibt es einen tabellarischen Vorschlag für die Bezahlung/Entlohnung bei Gastspielen/Abendvorstellungen. Am Ende der Broschüre werden die Abgabenstrukturen an je einem Beispiel (fiktiv) für eine angestellte bzw. eine selbstständige Tätigkeit bei einem ‚Bruttobrutto‘-Bezug von 3.000 Euro dargestellt.

Die Richtgagenbroschüre wurde im Rahmen der IG-Herbsttour in fast allen Bundesländern vorgestellt und

wird Anfang 2011 bundesweit an KulturpolitikerInnen, BeamtInnen, Kulturausschüsse und viele mehr geschickt. Wir hoffen, 2011 in einem bundesweiten Treffen aller Theater-, Tanz- und Performanceschaffenden eine weitere Lobbyinitiative setzen zu können und möchten für diesen Prozess auch alle LandeskulturreferentInnen zu einem außerordentlichen Treffen einladen. (sako)

Arbeit und Soziales: Was wird neu 2011?

Von Sabine Kock

Das neue Künstlersozialversicherungsstrukturgesetz

Ein praktisches Problem vieler KünstlerInnen ist die Tatsache, dass viele kurzfristige Arbeitsverhältnisse eine Pluralität unübersichtlicher Versicherungsverhältnisse begründen – Sabine Muhar formulierte im Zusammenhang der Broschüre *Prekäre Freiheiten* die Vision, quer zum Österreichischen Versicherungssystem der Pflichtversicherung die Möglichkeit einer ‚Sozialversicherung unter einem Dach‘ für KünstlerInnen zu prüfen. Diese Idee wurde im Rahmen der IMAGs von Walter Pöltner (bmask) aufgegriffen und eine Unterarbeitsgruppe nahm sich der Problematik an. Leider scheiterte die Vision bzw. erwies sich im Verlauf der Arbeitsgespräche bald als nicht umsetzbar.

Was tun? – Aufgaben?

In diesem Fall hatten alle Beteiligten nicht nur den Wunsch, sondern auch den strategischen Willen, im angedachten Prozess reale Verbesserungen für die Arbeitsrealität von KünstlerInnen zu schaffen und so wurde weiter gedacht: Herausgekommen sind in diesem von Walter Pöltner klug moderierten Prozess zwei zwar kleine, aber signifikante Vorschläge für eine bessere Vereinbarkeit unselbstständiger und selbstständiger künstlerischer Tätigkeit: das Künstlersozialversicherungsstrukturgesetz und ein Servicezentrum als ‚One Stop Shop‘ für KünstlerInnen, das bei der SVA angesiedelt werden soll.

Was verbirgt sich dahinter?

Selbstständig tätige KünstlerInnen haben oft keinen Zugang zum Arbeitslosengeld, auch wenn sie theoretisch durch Anstellungen Ansprüche erworben haben, nämlich dann nicht, wenn sie mit ihren Einkünften aus selbstständiger künstlerischer Tätigkeit über der Jahresgeringfügigkeitsgrenze von 4.488,24 Euro (Bezugsjahr 2011) liegen und damit bei der Sozialversicherungsanstalt der Gewerblichen Wirtschaft (SVA) pflichtversichert sein müssen.

Mit dem neuen Künstlersozialversicherungsstrukturgesetz können KünstlerInnen nun künftig unter dem Jahr ihre selbstständige Tätigkeit ‚ruhend stellen‘ – beim Künstler-Sozialversicherungsfonds (KSVF). Verbunden mit der Ruhendmeldung ist die Abmeldung von der Pflichtversicherung in der SVA und damit entsteht bei gegebenem Anspruch die Möglichkeit Arbeitslosengeld zu beziehen, die gegenwärtig systematisch ausgeschlossen wird.

Wenn eine Ruhendmeldung vorliegt, entfällt ab 2011 auch der bisherige rückwirkende ‚Lückenschluss‘ der SVA-Pflichtversicherungszeiten, wenn nach Monaten ohne selbstständige Tätigkeit wieder eine selbstständige Tätigkeit aufgenommen wird. Dadurch wird nicht, wie bisher, der Bezug von Arbeitslosengeld rückwirkend wieder in Frage gestellt und beide, selbstständige und angestellte künstlerische Tätigkeit, sollten künftig besser vereinbar sein.

Was dem Prinzip nach einfach klingt, enthält im Einzelfall komplexe Details im Zusammenspiel von SVA, dem

KSVF und den AMS-Regelungen. Hier besteht im Vorfeld noch diverser Klärungsbedarf für die künftige Praxis. SVA und Künstler-Sozialversicherungsfonds arbeiten derzeit an der Entwicklung detaillierter Informationen, die hoffentlich schon der Öffentlichkeit zugänglich sind, wenn die vorliegende *gift* erscheint.

Für die Ruhendmeldung können sich ab dem kommenden Jahr auch KünstlerInnen beim Fonds melden und als KünstlerInnen anerkennen lassen, die bislang keine Unterstützung vom KSVF bezogen haben. Da das Verfahren der Aufnahme in den Künstler-Sozialversicherungsfonds ein aufwändiges Einzelprüfungsverfahren ist, raten wir denjenigen, die das neue Gesetz betreffen könnte, ihre ‚Künstlereigenschaft‘ beim Fonds prüfen zu lassen.

Derzeit ist noch unklar, wie viele KünstlerInnen von der neuen Regelung profitieren können und wie groß der Aufwand für den KSVF wird – d. h. es könnten Wartezeiten in der Übergangszeit entstehen.

Ein bei der SVA angesiedeltes Servicezentrum soll eine zentrale Anlauf-, Beratungs- und Informationsstelle für KünstlerInnen anbieten, in den Bundesländern sollen jeweils Führungskräfte dezidiert für den neuen Bereich geschult werden. Die Umsetzung (wie und wo wird das neue Servicezentrum entstehen) wurde jedoch noch nicht öffentlich kommuniziert, kolportiert wird derzeit, dass gar keine eigenständige Einrichtung von der SVA geplant ist, sondern die gesamte SVA den Service übernehmen wird. Wie darin ein spezifisches Know How für die Belange der KünstlerInnen geschaffen werden kann, ist völlig ungeklärt. Spezifisches Know How und kontinuierliche AnsprechpartnerInnen scheinen uns unabdingbar für die neue Struktur.

Der vorgesehene „Lösung“ – die SVA wird Servicezentrum – stehen wir ungläubig, grundlegend kritisch und empört gegenüber. Eine Scheinlösung produziert auf Seiten der KünstlerInnen wie BeraterInnen Unsicherheit, Unmut und Emotionalitäten. Wir können kein weiteres Jahr auf einen profunden Beratungskontext warten.

Novellierung des Schauspielergesetzes – das neue Theaterarbeitsgesetz (TAG)

37,9 % der RespondentInnen der Studie *Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich* arbeiten in der Sparte der Darstellenden Kunst ausschließlich selbstständig, 59,7 % selbstständig und angestellt und nur mehr 2,4% ausschließlich angestellt, 75,5 % der RespondentInnen in der Darstellenden Kunst in Österreich haben keine Integration

ins ALVG, also auch keine Möglichkeit des Bezugs von Arbeitslosengeld. Dabei schreibt das geltende Schauspielergesetz Anstellungen vor und für die JuristInnen der AK und der Gewerkschaft ist klar: Wer auf der Bühne steht, muss in jedem Fall angestellt werden.

Inwieweit und für wen das künftig gelten soll, sollte mit der Novellierung des Schauspielergesetzes geklärt werden, das nach der historischen Novellierung als Theaterarbeitsgesetz (TAG) in Kraft treten wird.

Gelungen in diesem in sich ausgezeichneten, von Gerda Ercher (bmask) geleiteten Arbeitsprozess, ist eine Adaptierung der Arbeitsbestimmungen auf der Bühne an sozialrechtliche Standards, nationale und europäische Rahmengesetzgebungen und andere juristische Normen – es wird ein modernes Theaterarbeitsgesetz geben.

Doch am Ende des aufwändigen Prozesses konnte der umstrittene Geltungsbereich des Schauspielergesetzes nicht eindeutiger geklärt werden als bislang: Wer ein ‚Theaterunternehmer‘ (§1) ist und darum anstellen muss, bleibt weiter offen in zweierlei Hinsicht: Auch bei klarer Rechtslage umgingen bislang kleine Theater, Mittelbühnen, große Festspiele und das breite Feld der Sommertheater das Anstellungsgebot aus Kostengründen und wurden dafür selten belangt. Ob diese Praxis künftig anders wird und werden kann, klärt auch die Novellierung an sich nicht, es ist weniger eine Frage der Bewertung von Arbeitsverhältnissen als ein Problem von deren Kontrolle.

Da budgetär im Zuge des Novellierungsprozesses kein paralleler Diskurs für ein generelles Umdenken in der Förderpolitik initiiert werden konnte, also auch 2011 nicht mehr Geld in den ‚Töpfen‘ sein wird, bleibt die Situation höchst problematisch, denn nach wie vor drohen im Einzelfall rückwirkend Prüfungen der Arbeitsverhältnisse an den Bühnen durch die Gebietskrankenkassen – und diese können zu, von den budgetär gering ausgestatteten Spielstätten, nicht leistbaren Nach- und Strafzahlungen führen.

Die Freien Gruppen aber, die oft in nicht-hierarchischen Arbeitsverhältnissen, mit einvernehmlichen Terminabsprachen und mit einem kreativen Eigenanteil aller Beteiligten überwiegend selbstständig arbeiten (und dabei teilweise auch ihre Betriebsmittel in die Produktion einbringen), haben bislang nicht einmal das Minimalziel der Rechtsicherheit ihrer (meist) selbstständigen Arbeitsverhältnisse zugesichert bekommen, geschweige denn ist in diesem Bereich grundlegend eine Veränderung der Förderpolitik in mittelfristiger Sicht, die eine Kostenwahrheit der Anträge, eine Bindung der Fördermittel an rechtskonforme Arbeitsverhältnisse bzw. Anstellungen auch in diesem Bereich möglich machen würde. Die

FilmschauspielerInnen wurden vorläufig von vornherein kategorisch aus dem Geltungsbereich des Gesetzes ausgeschlossen und versuchen nun in einer zweiten Initiative einen Anlauf für die Entwicklung eigener Paragrafen für die Integration ins neue Theaterarbeitsgesetz.

Die Novellierung selbst wurde in einem ebenso aufwändigen wie erfolgreichen Verfahren abgeschlossen, die politische Diskussion darüber, wie und wo mit Hilfe von Rahmenbestimmungen eine Rechtssicherheit für den Freien Bereich hergestellt werden kann bzw. eine politische Initiative zur Veränderung der Fördervergaben dahingehend, dass künftig auch im Freien Bereich Anstellungen möglich werden können, ist derzeit noch offen und die IG Freie Theaterarbeit setzt sich mit allen verfügbaren Mitteln dafür ein, dass der Prozess nicht abgeschlossen wird, bevor diese für den Freien Theater-, Tanz- und Performancebereich existentielle Grundfrage eine Klärung erfahren hat.

Künstler-Sozialversicherungsfonds (KSVF)

Künftig übernimmt der KSVF eine neue Rolle: Er wird ab 2011 die Instanz, bei der KünstlerInnen ihre selbstständige Tätigkeit unter dem Jahr ruhend stellen können. Die gegenwärtige Lage ist dramatisch: Nur etwa 4.500 KünstlerInnen sind im KSVF, eine Zahl, die demografisch als zu gering erscheint (erwartet wurde seit Jahren ein Anstieg auf 7.500 bis 11.000 Personen).

Insgesamt sind nach der Novellierung des KSVF (2008) 2.779 Einzelverfahren (!) einer rückwärtigen Prüfung wegen Unterschreitung der Untergrenze oder Überschreitung der Obergrenze anhängig (die Zahl bezieht sich nicht nur auf die gegenwärtig im Fonds befindlichen KünstlerInnen, sondern auf alle je aufgenommenen).

Von diesem Verfahren wurden bis November 2010 ca. 1.000 Fälle bereits abgeschlossen. Der Fonds hat in den bisher geprüften Fällen zu 95 % (!) auf Rückforderungen verzichtet – auch im Falle des Überschreitens der Obergrenze (deshalb: alle die das betreffen sollte: bitte fristgerecht einen Einspruch stellen, sich beraten lassen und einen Antrag auf Verzicht stellen).

Dennoch bedeutet ein Prüfungsverfahren für alle Betroffenen eine große Verunsicherung und Belastung: sämtliche

Jahre ab dem ersten Jahr eines Unterschreitens der vorgeschriebenen Untergrenze des Einkommens aus selbstständiger künstlerischer Tätigkeit oder Überschreitens der Obergrenze des veranschlagten Gesamteinkommens werden neu aufgerollt und müssen inklusive Honorarnoten neu belegt werden. Dazu bleibt während der gesamten Zeit des laufenden Prüfungsverfahrens die Unterstützung durch den Fonds ausgesetzt, auch wenn für das aktuelle Jahr ein Bezug des Zuschusses vom Fonds außer Frage steht.

Der Fonds selbst hätte sich hier eine einfachere Regelung gewünscht, nach der etwa vor der Novelle liegende Jahre pauschal nicht mehr angetastet werden bzw. rückwirkende Eingriffe überhaupt ausgesetzt würden, sieht sich aber durch die aktuelle Gesetzeslage in der Pflicht, das aufwändige Verfahren der Einzelfallprüfungen durchzuführen.

Insgesamt sind fünf MitarbeiterInnen mit dem Prüfen der Fälle befasst. Wie lange sich der Prozess der Prüfungen noch hinzieht, ist offen. Nach Einschätzung des Fonds wird dafür zumindest noch das Jahr 2011 notwendig sein.

Während immer weniger KünstlerInnen – und überhaupt nur nach großem bürokratischen Aufwand – in den Genuss des Zuschusses kommen, haben sich die Rücklagen der Fonds mittlerweile auf 28 Mio. Euro vergrößert. Das führte in den gegenwärtigen Verhandlungen erstmalig zu einem brisanten Begehren von Seiten der Wirtschaftskammer, künftig die den Fonds speisenden Abgabenstrukturen zu entlasten.

Leider blieb eine Klausel im KSVF-Gesetz, nach der KünstlerInnen, für die aufrechte Pensionsansprüche bestehen, nicht berechtigt sind, Zuschüsse aus dem KSVF zu beziehen, mit der gegenwärtigen Umstrukturierung erhalten. Der Fonds hat in der Hoffnung auf die Streichung dieser Klausel im gegenwärtigen Prozess bislang KünstlerInnen ‚geduldet‘, für die aufrechte Pensionsansprüche bestehen. Nun muss im kommenden Jahr dieser Paragraf umgesetzt werden, der weitere 100 bis 150 Personen betrifft, die dann keine KSVF-Zuschüsse mehr bekommen können und für die ebenfalls ein rückwirkendes Prüfungsverfahren eröffnet werden wird.

Bei der Prüfung dieser jeweiligen Fälle gibt es einen gelinden Trost: Es gelten die gleichen Bedingungen wie für die übrigen KünstlerInnen im Fonds, damit ist von einer hohen Rate des Verzicht auf Rückforderungen auszugehen.

Sabine Kock: Geschäftsführerin der IGFT und derzeit Vorsitzende des Kulturrat Österreich.

Sabine Kock: *Prekäre Freiheiten. Arbeit im freien Theaterbereich in Österreich.* Hg. IG Freie Theaterarbeit, Wien 2009.
http://culturebase.org/home/igft-ftp/Prekaere_Freiheiten_IGFT.pdf

thema

Zur Lage des Freien Theaters in Österreich

Mit Ergebnissen und Berichten zum Zwischenstand der IMAG's, der Ankündigung eines neuen Gesetzes – des Künstlersozialversicherungsstrukturgesetzes –, der Novellierung des Schauspielergesetzes von 1922 und einer Richtgabenbroschüre im Gepäck hat das Team der IGFT im November 2010 eine Tour durch beinahe alle Bundesländer Österreichs unternommen.

Unter dem Titel *professionell prekär? Produktionsbedingungen in der (Freien) Theaterarbeit und wie sie anders werden können* haben die BundeslandsprecherInnen der IGFT gemeinsam mit Team und Vorstand Infoveranstaltungen, Podiumsdiskussionen, PolitikerInnengespräche und Beratungen organisiert. Ein Tourbericht ist im IGFT-Jahresbericht 2010 nachzulesen (online unter: www.freitheater.at/?page=service&subpage=jahresbericht)

Für den Schwerpunkt dieser *gift* haben Peter Hauptmann, Felix Strasser, Tanja Brandmayr, Didi Jäger, Christa Hassfurther, Katharina Dilena, Florian Hackspiel, Alexandra Vohl und Barbara Stüwe-Eßl Beiträge zur aktuellen Situation im Freien Theater, Tanz und Performance verfasst. Damit möchten wir einen Einblick bzw. Überblick über die Diversität der Situation im Land, die unterschiedlichen Grundvoraussetzungen, spezifischen Probleme, generellen Produktionsbedingungen und erfreulichen Ereignisse und Entwicklungen geben.

So unterschiedlich die Situation in den Bundesländern ist, so unterschiedlich sind die folgenden Artikel ausgefallen. Die Tour endet am 25. Februar 2011 im Burgenland mit einer Arbeitstagung der Burgenländischen Kulturschaffenden um 19 Uhr im OHO. Hierzu laden wir alle Interessierten herzlich ein!

Wir haben diverse wichtige Impulse für unsere Arbeit und spezifische Informationen zu den Unterschieden in jedem Bundesland von der Tour mitgenommen und hoffen im Frühsommer 2011 ein Gesamttreffen österreichischer Theater-, Tanz- und Performanceschaffender auf die Beine stellen zu können, um mit allen Kräften gemeinsam an einer Vision für das Freie Theater zu arbeiten.

Burgenland

Kein eigener Ansatz zur Förderung Freier Gruppen

Von Peter Hauptmann

Die Freie Theaterszene im Burgenland ist nach wie vor sehr übersichtlich. Die einzig kontinuierlich tätigen Gruppen (soweit mir bekannt) sind das Karin Schäfer Figuren Theater (www.figurentheater.at) sowie Liz Kings Dance Identity (www.dance-identity.at). Weiters gibt es im Offenen Haus Oberwart (www.oho.at) jährlich eine Theater-Eigenproduktion, sowie verschiedene Literaturprojekte.

In der burgenländischen Künstlerdatenbank (www.kulturburgenland.at) finden sich in der Sparte Literatur und Darstellende Kunst insgesamt 76 Einträge in fünf Rubriken (Kabarett, Lyrik, Prosa, Regie, Schauspiel, Tanz). Davon zählen zu Regie vier Einträge, bei Schauspiel finden sich zwölf, bei Tanz drei Einträge.

Dementsprechend gibt es im Landeskulturbudget keinen eigenen Ansatz zur Förderung Freier Gruppen. Es gibt allerdings eine eigene Jury im Bereich Literatur und Darstellende Kunst. In der Hauptkategorie 8 Darstellende Kunst sind im Jahr 2009 Förderungen in der Gesamthöhe von 103.185 Euro ausgewiesen, das sind ca. 25 % mehr als 2008, allerdings war dieser Bereich von 2007 auf 2008 um 20 % gekürzt worden, er unterliegt also einer beträchtlichen Schwankung, die nun aber zum Glück wieder ‚nach oben‘ zu gehen scheint.

2009 wurden Förderungen an insgesamt ca. 60 verschiedene Projekte vergeben, in einer Bandbreite von 80 (!) bis 22.000 Euro. Nur ein Drittel dieser Projekte bekamen mehr als 1.000 Euro, und auch von diesen wiederum nur zwei mehr als 10.000 Euro, es handelt sich also in der überwiegenden Zahl um Kleinförderungen, zu einem großen Teil auch im Bereich Amateurtheater bzw. Schulprojekte.

Zum Vergleich: das einzige Bundesland mit annähernd derselben Größe und EinwohnerInnenzahl, Vorarlberg, förderte den Bereich Darstellende Kunst 2009 mit 3.166.425 Euro, davon entfallen allerdings 2.244.900 Euro auf das Landestheater (das Burgenland hat keines), somit bleibt mit 921.524 Euro für ‚den Rest‘ immer noch ein mehr als neun-

mal so hoher Betrag wie in der vergleichbaren Kategorie des Burgenlandes.

Was ebenfalls fehlt, sind geeignete Spielstätten für Freies Theater. Die Burgenländischen Kulturzentren, die dem Land nahe stehen, programmieren wenig bis nichts in diesem Bereich und sind in der Mehrzahl auch dafür zu groß dimensioniert, kleinere Kulturinitiativen setzen eher auf Musik oder Kabarett. Einzig das OHO in Oberwart zeigt, in Kooperation mit Dance-Identity, zeitgenössischen Tanz sowie Theater-Eigenproduktionen. Jedes zweite Jahr findet im Haus im Puls in Neusiedl am See das Internationale Figurentheaterfestival *PannOpticum* statt, veranstaltet vom Karin Schäfer Figuren Theater.

Die ‚Szene‘ an sich ist wenig vernetzt, was sich allerdings in Kürze durch eine Initiative der IG Freie Theaterarbeit in Kooperation mit der IG Kultur ändern soll: ein erstes Treffen der burgenländischen Freien Theaterszene findet am 25. Februar 2011 im OHO statt, dort soll auch über geeignete Formen einer weiteren Vernetzung und Bekanntmachung des Freien Theaters im Burgenland beraten werden.

Gerade das Burgenland, das über kein eigenes Landestheater verfügt – glücklicherweise! denn die meisten Bundesländer stöhnen unter der Belastung überbordender und überholter Strukturen des ‚traditionellen Theaters‘ – hätte eigentlich die Chance, gezielt Freies Theater – und damit schlanke, zeitgemäße und erfolgreiche Strukturen – zu fördern, das auch international mithalten könnte. Gerade, weil sie an kein festes Haus gebunden sind, können Freie Gruppen – bei entsprechender Förderung – optimal grenzübergreifendes Networking und einen zeitgemäßen internationalen Austausch betreiben.

Peter Hauptmann: Kulturmanager, Neusiedl am See, Karin Schäfer Figuren Theater

www.figurentheater.at

Kärnten

Treffen der Freien Szene in Klagenfurt

Von Felix Strasser

Die Infotour *professionell prekär* machte am 9. November Station im neuen Quartier des klagenfurter ensembles, der Theater Halle 11. Für die Abendveranstaltung war das Format der Podiumsdiskussion gewählt, die in Zusammenarbeit mit der IG KIKK (Interessengemeinschaft der Kulturinitiativen in Kärnten/Koroška) veranstaltet wurde. Für das Podium stellten sich Angelika Hödl (Obfrau IG KIKK und Radio Agora), Sabine Kock (IG Freie Theaterarbeit), Andrea Latritsch-Karlbauer (Regisseurin, Kulturmanagerin, ehem. Kindertheater Nanu), Gerhard Lehner (klagenfurter ensemble) und Erik Jan Rippmann (*Festival Spectrum*, neubühnevillach) zur Verfügung. Zwei weitere Vertreter der Freien Theaterszene mussten aus prekären Gründen kurzfristig absagen. Die Moderation übernahm Maja Schlatter von der Kärntner Tageszeitung.

Um die Podiumsdiskussion verstehen und ihren Verlauf richtig einschätzen zu können, ist es notwendig sich die kulturpolitische Ausgangssituation in Kärnten vor Augen zu halten.

Vorgeschichte

Kärnten war immer schon ein kulturpolitisches Entwicklungsland und rangiert mit seiner Förderungspolitik österreichweit traditionell unter den Schlusslichtern. Die Situation verschärfte sich, als J. Haider 1999 zum Landeshauptmann gewählt wurde. Dieser bestellte sich selbst zum Kulturreferenten und setzte die Kulturamtsleitung außer Kraft, womit Entscheidungen über die Vergabe von Kulturförderungen Chefsache wurden; einige Kompetenzen delegierte er an seinen ‚Berater‘, den rechtsextremen Andreas Mölzer. Die meisten zeitgenössischen und kritischen Kunst- und Kulturschaffenden wurden als „Nestbeschmutzer“ beschimpft, nicht mehr gefördert und bekamen auch keine Gesprächstermine in der Kulturabteilung. Das Konzept war klar: Die Aushungerung Andersdenkender. Der finanzielle Erlös aus diesen Maßnahmen wurde der Volkskultur und Brauchtumpflege zum Geschenk gemacht. Das Landesbudget für diese Sparte

stieg in 11 Jahren um 120 % (!). Ein zweiter Schwerpunkt wurde auf eine Eventoffensive gelegt, wobei beispielsweise für die Wörtherseebühne teure Produktionen aus dem Ausland angekauft wurden.

In Zahlen ausgedrückt: Während das Landeskulturbudget über die letzten 11 Jahre kontinuierlich angehoben wurde, nämlich von 19 Mio. auf heute rund 37 Mio. Euro, sind die Förderausgaben für die Kulturinitiativen kontinuierlich gesunken (und das nicht nur prozentual, sondern auch reell). Die Ausgaben für Freies Theater hielten sich in etwa konstant in einem Bereich zwischen 0,54 und 0,99 % des Kulturbudgets.

Eine Reihe von Kulturinitiativen und Freien Theatern wurde auf diese Weise erfolgreich getilgt, einige stellten ihre Tätigkeit aus Protest ein, einige hielten sich mühsam über Wasser und mussten mit großen Zugeständnissen produzieren. Einige Theater leben von der Luftbrücke zum Bundesministerium. Diese Option ist natürlich für jene, die vom Land keinen Zuschuss erhalten, hinfällig.

Viele flohen der Situation nach Wien oder ins Ausland, suchten Auswege in interregionalen Projekten und – was vor allem für die slowenisch-sprachigen Theater zutrifft – in Kooperationen mit dem nahen Ausland.

Die Situation hätte verstärkte, vor allem gewerkschaftliche Vernetzung der Kulturschaffenden benötigt. Eine breite Vernetzung und gemeinsame Protestaktionen waren damals allerdings nicht erwünscht, vor allem aufgrund von Drohungen des Landeshauptmannes, Proteste mit Sanktionen zu bestrafen. In der berechtigten Angst vor gänzlichem Verlust von Landesförderungen wurden die Angebote der IG KIKK von vielen Kulturinitiativen nicht angenommen und es konnte nur mangelhafte Vernetzungsarbeit geleistet werden. Erschwerend kam die finanzielle Lage der IG KIKK hinzu, die ebenfalls als Nestbeschmutzer tituliert wurde und seit 11 Jahren mit einem Null-Budget arbeitet.

Trotzdem konnte eine Reihe von Protestaktionen umgesetzt werden, die jedoch chancenlos verpufften, was allgemeine Frustration und Ratlosigkeit hinterließ.

Die derzeitige Lage

Seit 11 Jahren hat sich nichts Wesentliches geändert. Der Kulturreferent des Landes sowie ein Großteil der GemeindevorteilnehmerInnen gehören der FPK an. Die Zahlen sind wie gehabt: 2009 erhielten die Kärntner Freien Theaterschaffenden insgesamt 306.900 Euro an Förderungen aus einem Landeskulturbudget von 36.890.573 Euro (Zum Vergleich: Für „Bespielung der Wörtherseebühne“ gingen 360.000 Euro an eine Wiener Event-Agentur; das Stadttheater Klagenfurt erhielt 9.452.147 Euro).

Charakteristisch ist die absolute Konzeptlosigkeit und nicht nachvollziehbare Förderungspolitik des Landes. Dabei verfügt Kärnten über ein durchaus fortschrittliches Kulturförderungsgesetz, das in den 1990er Jahren von der Freien Szene unter Berufung auf das Oberösterreichische Modell („besondere Berücksichtigung zeitgenössischer Kunst und Kultur“) ausverhandelt wurde. Es wird aber nicht exekutiert oder als Richtlinie herangezogen.

Auch die Kompetenzen des Landeskulturrats wurden massiv eingeschränkt. Während in den 1990er Jahren in den Sitzungen noch über Problemfälle beraten, der Kulturbericht diskutiert und Förderempfehlungen an das Land abgegeben wurden, besteht heute die einzige Funktion des Beirats in der Auswahl der PreisträgerInnen der Kulturförderungspreise.

2010 wurde die Kulturabteilung des Landes unter dem Vorwand von Sparmaßnahmen zu einer Unterabteilung der „Abt. 6 – Bildung, Generationen und Kultur“ reduziert, seit 2001 wurde keine Kulturamtsleitung bestellt und die Funktionalität gegenüber Initiativen und Interessenverbänden hält weiter an.

Podiumsdiskussion: Produktions- und Existenzbedingungen in der (Freien) Theaterarbeit in Kärnten

Die Diskussion spiegelte vor allem die frustrierende Lage im Land. Wenige Kulturschaffende hegen noch irgendwelche Erwartungen gegenüber dem Land und stellen diesem immer weniger Forderungen. Typisch für die herrschende Lage ist auch der Umstand, dass sich nach unseren Aussendungen zuallererst sowohl der Kulturreferent als auch die (interimistische) Kultur(unter)abteilungsleiterin des Landes beeilten, uns über ihr Nichterscheinen zu unterrichten. Dieser Umgang mit der Kulturszene gilt in Kärnten als Standard.

Als Kunst- und Kulturschaffende existieren zu können, schaffen in Kärnten nur wenige. Aufgrund der Erfahrungen in den letzten Jahren sind sie als EinzelkämpferInnen eigene

(persönliche) Wege gegangen. Einige versuchen sich irgendwie mit der Landespolitik zu arrangieren, andere suchen Unterstützung von Außen (EU, Ministerium), wieder andere gehen einem Brotberuf nach, der manchen zum Verhängnis wurde und die Theaterarbeit, weil nicht mehr leistbar, verdrängt hat.

Viele Theaterschaffende sind VeranstalterInnen, ProduzentInnen und oftmals auch AkteurInnen in einer (juristischen) Person, die sich selbst ausbezahlt, was sie mit Ach und Krach lukrieren können. Wer in einer solchen Situation arbeitet, den wird eine Richtgagenbroschüre wenig beeindrucken. Alle vorausgeschickten Erläuterungen machen vielleicht verständlich, warum viele Kärntner Theaterschaffende die Errungenschaften der IGFT nicht mit der zu erwartenden Euphorie begrüßen können.

Die Diskussion lieferte außer einem Stimmungsbild zur aktuellen Lage keine Ergebnisse. Es zeigte sich, dass in Kärnten vorerst viel grundsätzlichere Arbeit gefragt ist. Wo kein Geld und kein kulturpolitischer Wille ist, helfen Beratungsservice und Richtlinien gewerkschaftlicher Natur kaum weiter. Kärnten braucht vor allem eine starke Kulturlobby.

Möglichkeiten, die Szene langfristig zu stärken

Kulturvernetzungsstelle. Sinnvoll erscheint die Einrichtung einer Vernetzungsstelle, deren Aufgaben im Servicebereich liegen (Beratungen, gemeinsame Spielpläne u. ä.), aber auch – und dieses muss vorerst im Mittelpunkt stehen – eine kulturpolitische Vermittlungsfunktion übernimmt und gemeinsame Vorgehensstrategien aller Sparten und IGs erarbeitet, um als breite, unübersehbare Körperschaft auftreten zu können. Nur eine starke Lobby kann eine große Aktionsbasis gewährleisten, Konkurrenzängste unter den Kulturschaffenden ausräumen und NeueinsteigerInnen unter die Arme greifen. Das oberste Ziel muss in der Herstellung einer Gesprächsbasis mit dem Land liegen bzw. im Versuch, durch gemeinsam organisierte Forderungskataloge, Protestveranstaltungen u. ä., den kulturpolitischen LandesvertreterInnen klarzumachen, dass zeitgenössische Kunstformen keinen Widerspruch zur Volkskultur darstellen. (etwa durch Kulturverständnis-Schulungen für LandespolitikerInnen). Für eine derartige Vernetzungsstelle ist auf jeden Fall Hilfe von Außen notwendig – finanzielle sowie ideelle.

Regionen-Festival. Dr. Kreidl-Kala regte die IG KIKK an, ein biennales Festival mit wechselnden Austragungsorten nach Vorbild des *OÖ Festivals der Regionen* durchzuführen. In

das Programm sollten möglichst viele Initiativen eingebunden werden, die vom Land massiv benachteiligt werden und so zumindest alle zwei Jahre eine Produktion aus Mitteln der Kulturinitiativenabteilung des bmukk finanzieren könnten. In der ersten Planungsphase zeichnete sich zuletzt allerdings, wohl aufgrund zu hohen finanziellen Aufwands, ein Rückzieher seitens des bmukk ab.

Ministerium. Die MitarbeiterInnen des bmukk sind bereits großteils über die Lage in Kärnten aufgeklärt und machen beizeiten Ausnahmen von der Teilfinanzierungsklausel. Hier könnte zusätzlich auch die IGFT in der Abteilung Darstellende Kunst das Verständnis für die Kärntner Situation forcieren.

Theatervernetzung. Besonders für Theatergruppen ohne eigene Spielstätte und darunter speziell für die jüngere Generation von Theaterschaffenden wäre die Nutzung infrastruktureller Synergien vorteilhaft.

Positiv auf die Vernetzung der Kärntner Theaterschaffenden auswirken, könnten sich bereits die Eröffnung der Theater Halle 11 sowie die Gründung des hoffentlich sich etablierenden Choreografischen Zentrums Johann Kresnik, vielleicht auch VADAs Regionaltheater-Konzept *theflädeck*.

Felix Strasser: Regisseur, Schauspieler, VADA, Kremlhoftheater Villach

<http://vada.freitheater.at>

Oberösterreich

Zwischen den Großprojekten die ganz kleine Gießkanne

Von Tanja Brandmayr

Bekannterweise war 2009 Linz Kulturhauptstadt – was 2010 für die Freien Gruppen in erster Linie als mehr oder weniger vorübergegangene reflektiert werden kann. Übriggeblieben sind davon danach: einerseits zwar sehr tätige Aufbruchsstimmung sowie andererseits lähmende Finanzierungskrisen, die den Freien Gruppen nun zunehmend kommuniziert werden. Dabei ist es gar nicht leicht festzustellen: Kommen die prekären Probleme für die Freien Bühnenschaffenden von den Nachwehen der Kulturhauptstadt oder von der allgemeinen Wirtschaftskrise? Oder gar von noch weiter vorher? Bemerkenswert ist, dass bereits während des Kulturhauptstadtjahres 2009 ein repräsentatives Projekt, der *Heilige Berg* (bezog sich auf das Wahrzeichen des Linzer Pöstlingberges) praktisch über Nacht abgesagt wurde (vereinzelt saßen die KünstlerInnen schon im Flieger nach Linz), weil Wirtschaftssponsoren wegen der einsetzenden Wirtschaftskrise ihre Geldmittel nicht fließen lassen konnten, wie zuvor versprochen. Zudem wurde der Ausfall dieser SponsorInnen so

kompensiert, dass diese Gelder von der repräsentativen, aber weniger publikumsträchtigen Veranstaltung zugunsten einer größeren, umso publikumsträchtigeren Großveranstaltung „umverteilt“ wurden. Ist das State of the Art in der Kulturförderung, dass ein Finanzierungsmodell, das, zuvor als Allheilmittel propagiert, nicht einmal funktioniert? Bzw. die direkte Umwandlung von Geld in erwartete Publikumszahlen? Der Tendenz zu Großprojekten wird in Linz und OÖ insofern Rechnung getragen, als dass in der etablierten Kulturszene der allgemein krisenhaften Einsparungsstimmung mit zwei kulturellen ‚Großbaustellen‘ begegnet wird, dem neuen Musiktheater, das soeben seine Gleichfeier feierte und das 2012 seinen Spielplan aufnehmen soll; und mit den von der Stadt angekauften Tabakwerken, ein Areal, das auf 80.000 m² (weitgehend) denkmalgeschütztem Fabriksgelände der 30er Jahre auf seine Nutzung wartet – eine Nutzung, die zwischen Creative und Industries über die nächsten Jahre erst näher definiert werden soll. Dazu aber weiter unten. Der Wunsch

nach ‚Bedeutenderem‘ ist in der Kulturszene allemal spürbar, in der kulturellen Praxis wird die Kluft zwischen großen und kleinen KulturproduzentInnen, zwischen gefördertem und weniger gefördertem Kulturschaffen aber immer größer.

Was war nun 2010 bei den Freien los?

Einmal mehr hat sich die Theaterszene in der Bespielung von bühnenfernen, ungewöhnlichen Orten hervorgetan, nur exemplarisch sollen hier heuer das theater virulent und der Kulturverein Musentempel genannt werden. Letzterer wird für die impulsgebende Arbeit zwischen den unterschiedlichsten Sparten, zwischen Theaterkunst, AutorInnenwettbewerb und bestem Trash 2011 den Bühnenkunstpreis des Landes OÖ entgegen nehmen können. Im Tanztage Labor firmierten dieses Jahr im März/April gleich vier heimische Uraufführungen, die wieder einmal ein kräftiges Lebenszeichen an progressiv ausgerichteter Bühnentanzkunst gaben, speziell in einer Ausrichtung zu Sprache und Performance. Einige dieser ProduzentInnen zehrten glücklicherweise noch von Preisgeldern des 09er Jahres. Bei diesen Produktionen sticht nämlich sonst hervor, dass sie mit durchschnittlichen Fördersummen (für die gesamte Produktion, Stadt und Land gemeinsam) von etwa 5.000 Euro auskommen müssen (beim Tanz etwas weniger, beim Theater etwas mehr). Dieses generell niedrige Level wird auch dadurch erschwert, dass kaum Drittelfinanzierungen mit dem Bund zustande kommen.

Denn einigen Gruppen wäre durchaus eine Drittelfinanzierung von Stadt, Land und Bund gelungen, nur konnte die Stadt Linz ihre Förderzusage nicht rechtzeitig bescheinigen um vom Bund berücksichtigt werden zu können. Für Oberösterreichische Bühnenschaffende ist es allemal eine schwierige Situation, die professionelles Schaffen in allen Facetten von Bezahlung bis Wettbewerb schwierig macht.

Lange Nacht der Bühnen

Ein Rückblick auf Potenzial und Problematik: Die *Lange Nacht der Bühnen* im Juni wurde zu einem die Szenen im besten Sinn integrierenden Abend, und die Lange Nacht war auch ein Format, wie man es sich von Seiten der Kulturpolitik nicht besser wünschen hätte können – breit programmiert, viel gelobt und allerbestens besucht. Wenngleich ganz deutlich gesagt werden muss, dass sich eine Lange Nacht für ein publikumswirksames Schauformat und hohe Publikums-

zahlen eignet – das schlichte Mitmachen der Freien aber in keiner Weise einer ‚Förderung‘ von Freien ProduzentInnen entspricht.

IGFT-Bundesländertour *professionell prekär?*

Womit wir bei der IGFT-Bundesländertour *professionell prekär?* und beim Punkt der Förderungen angelangt sind. Das Vernetzungstreffen bei RedSapata am Linzer Hauptplatz im November geriet vor allem deshalb zur vielbesuchten Veranstaltung, weil allein der Titel der Veranstaltung die Stimmung im Land bündelte: Mit der von der IGFT präsentierten Richtgabenbroschüre wurde überdeutlich, wie eklatant die Richtgaben und die Förder-Realität auseinanderklaffen, ja man kann sagen, auch für langjährig Produzierende keinerlei Realität entsprechen. Die Diskussion drehte sich zu einem großen Teil auch um sozialrechtliche Fragen bzw. um die Grauzone in ‚Anstellungsfragen‘, in der sich Freie Kunstschaffende bewegen, sofern sie neben einer kollektiven Arbeitsweise auch größere Produktionen mit künstlerischem Personal zuwege bringen. Diesbezüglich bleibt in Oberösterreich offensichtlich einiges im Ermessen der SachbearbeiterInnen – Austausch hierüber erwies sich auf jeden Fall als sinnvoll. In der anschließenden Diskussionsrunde über die schlechten Produktionsbedingungen für Freie mit VertreterInnen von Stadt Linz, Land OÖ und Posthof machte sich zwar allgemeines Verständnis für die Situation breit, man kenne die schlechte Situation von zu wenig Geldmitteln bis hin zu den wenigen Auftrittsmöglichkeiten – ein Ausweg scheint aber nicht in Sicht. Zu angespannt ist die budgetäre Lage und die Ressourcen zu knapp. Mit dem Statement „Kein Minus ist momentan schon ein Plus“, das vom neuen Kulturamtsdirektor Julius Stieber kam, kann die Situation insgesamt zusammengefasst werden: Die kommunikative Basis ist gut, an eine Verbesserung ist momentan nicht zu denken. Angemerkt kann werden, dass die Situation für (experimentelle) Bühnenkunst in Linz ohnehin aber schon immer eher wenig Tradition hatte. Dies hat auch der großangelegte Umbau von der Stahlstadt zur Kulturstadt nicht bewerkstelligt, und auch nicht der im kleineren Rahmen ‚erweiterte Kulturbegriff‘, innerhalb dessen einige externe Fördertöpfe zu themenorientierten Projekten einladen. Was nun tun? Kulturpolitisch interessant erwies sich eine kurze Diskussion zur ‚Gießkanne‘ und deren ‚Abschaffung‘, denn es ist schon klar, dass die Gießkanne kein zeitgemäßes Förderinstrument ist, andererseits, die ‚Gießkanne‘ in OÖ abzuschaffen, wie vorgeschlagen wurde, ist von Vorneherein

eine falsche Begrifflichkeit, denn die Gießkanne hat hier auch bisher allemal über allen geträpelt. Sich auf diese unpassende Begrifflichkeit einzulassen, würde im Endeffekt einer Ausdünnung einer trotzdem kontinuierlich arbeitenden Szene auf Null gleichkommen ... Anders wäre hingegen eine generelle Umverteilung der kulturellen Gesamtmittel in Richtung der Freien zu werten, die allerdings – und das ist das bemerkenswerte Symptom unserer krisenhaften Zeit – nicht einmal wirklich angedacht werden kann, da eine solche Umverteilung von Vorneherein ‚politische Entscheidung‘ ist.

Ganz günstige Konditionen

Womit wir beim letzten Punkt wären, beim Ausweg des forcierten Einbringens der Freien in die bestehenden kulturellen Strukturen. Abgesehen davon, dass das in der einen oder anderen Form ohnehin passiert, ist es für die Freien oftmals nicht möglich, „überhaupt an diesen Punkt zu kommen, wo die wirklichen Entscheidungen für eine relevante Einbindung getroffen werden“ – wie die Freie Kunstschaffende Ilona Roth bei der Diskussion sagt – und die dann wegen Unkenntnis über die Produktionsmöglichkeiten der Freien nicht selten inkompatibel sind. Eine große Unverhältnismäßigkeit also, die sich eben bereits mit dem Kulturhauptstadtjahr abzeichnete – und nun seine Fortsetzung findet. Diese Unverhältnismäßigkeit wird auch daran offensichtlich, dass für den laufenden Betrieb im neuen Musiktheater entgegen der Behauptung in der Runde sehr wohl eine Aufstockung der Mittel von 20 % geplant ist (*Oberösterreichische Nachrichten*, 29.11.10). Oder daran, dass in der neu angekauften, noch leerstehenden Tabakfabrik eine Zwischennutzung gerade für Freie Produktionen und zu den immer wieder zitierten „ganz günstigen Konditionen“ vorgeschlagen wird. Was konkret bedeutet, dass der normale Tagesmiettarif der Lösehalle mit 5.000 Euro auf einen Kulturtarif von 500 Euro hinunter geschraubt wird – pro Tag und ohne jegliche (Theater-)Infrastruktur. Die Bühne04, die aktuell eine Produktion in den leeren Hallen spielt, erprobt gerade die (Sonder-)Konditionen. Für die Oberösterreichischen Freien ProduzentInnen bleibt also noch viel kulturpolitische Arbeit zu tun – die gute Nachricht ist, dass speziell im heurigen Jahr bereits wichtige Schritte dafür gesetzt wurden.

Tanja Brandmayr: Freie Kunst- und Kulturschaffende mit Arbeitsschwerpunkten in Text, Performance und Tanz/Installation.

Niederösterreich

Theater formt Gefühl und Geist

Von Didi Jäger

Dieses Zitat von Landeshauptmann Dr. Erwin Pröll stammt aus dem Vorwort zum Buch *Niederösterreichische Theatersaison 1997/98*. Und ein weiteres oft zitiertes Landeshauptmann-Zitat lautet: „Ich bin für klare Verhältnisse“. Man ist ja fast versucht derartige PolitikerInnenzitate als Worte ohne Wirkung abzulegen. Wäre im Fall Niederösterreich nicht korrekt. 1996 wurde das Niederösterreichische Kulturförderungsgesetz verabschiedet, das wesentliche finanzielle und strukturelle Rahmenbedingungen ermöglicht und regelt. Wenig später wurde ein Landeskulturkonzept erstellt, worin Strategien der regionalen Kulturpolitik und Kulturförderung entwickelt wurden. Ausgehend von einem Absatz im Kulturförderungsgesetz: „Das Land Niederösterreich hat in seiner Kulturförderung insbesondere folgende Spannungsfelder zu berücksichtigen [...], Förderung kultureller Prozesse in der Landeshauptstadt – Förderung kultureller Prozesse in den Regionen des Landes [...]“ definierte man erstmals unter dem Themenschwerpunkt ‚Städte und Regionen‘ das unterschiedliche Anforderungsprofil von urbanem und ruraalem Raum. Hier sind wir auch schon beim Spezifikum Niederösterreichs: keine Großstadt wie etwa Wien im Lande, aber dennoch Zentren der so genannten Hochkultur, wie den Kulturbezirk St. Pölten, die Kunstmeile Krems und seit 2009 auch Grafenegg und ein sehr weites Feld der regionalen Kulturszene. Definiertes Ziel war und ist es, Rahmenbedingungen zu schaffen, die den kulturellen NahversorgerInnen bessere Arbeitsbedingungen ermöglichen.

Modell der Niederösterreichischen Regionalkultur

Im Wesentlichen prägen drei stützende Säulen den Ausbau des regionalen Potenzials: Die Kulturwerkstätten, die Kulturvernetzung NÖ und das Viertelfestival NÖ. Das Förderkonzept ‚Kulturwerkstätten‘ konzentriert sich auf strukturelle Maßnahmen wie beispielsweise Raum und Technik. Und hier finden wir ein weiteres Niederösterreich-Spezifikum: Die

Freie Theaterszene im Land schaffte es, eigene Spielstätten zu etablieren oder fixe Räumlichkeiten temporär, meist jedoch Standort gebunden, für Produktionen zu nutzen. Hier ist auch einer der Gründe zu sehen, warum es die ‚klassisch Freien‘ in Niederösterreich kaum gibt. Die Säule Kulturvernetzung NÖ ist mit den Viertelbüros als essentielle Plattform und Drehscheibe der Regionalkultur zu sehen. Das Viertelfestival NÖ, ein Projekt der Kulturvernetzung NÖ, als Präsentationsmedium spielt vor allem für innovative Theaterprojekte eine wesentliche Rolle.

Euros: quo vadis?

Die klassische Frage *Sein oder Nichtsein* stellte sich im prolongierten Krisenjahr 2010 für Niederösterreichs Theater-schaffende noch nicht massiv. Das Kulturbudget hat sich seit 1992 von 41,5 Mio. Euro auf 136,7 Mio. Euro verdreifacht. Gut ein Sechstel davon fließt in den Bereich Darstellende Kunst, der natürlich auch von der jährlichen Steigerung profitiert hat, wenngleich nie im gewünschten Ausmaß.

Von 2008 auf 2009 erfuhr das Niederösterreichische Kulturbudget einen Zuwachs von knapp 12 Mio. Euro, davon wurde die Darstellende Kunst mit zwei Mio. Euro besser dotiert. Der Freie Bereich, im NÖ-Kulturbericht unter „Sonstiges“ angeführt, ist hier aber ein ‚Kleinabnehmer‘. Vom Gesamtbudget für Darstellende Kunst in Niederösterreich von knapp über 20 Mio. Euro entfällt nur ein Fünftel, also zirka 4 Mio. Euro auf die Freien. Diese Summe teilen sich 80 FörderwerberInnen. Zu finden sind darin Förderungen von Vermittlungsprojekten mit 1.500 Euro bis hin zu Jahresförderungen mit bis zu 400.000 Euro.

Wirtschaftsfaktor und regionale Vielfalt

Kultur ist Chefsache, denn Landeshauptmann Dr. Erwin Pröll ist auch Kulturreferent des Landes. In dieser Eigenschaft vertritt er die Kulturausgaben und bezeichnet Kulturförderung auch als Wirtschaftsförderung. Jeder Fördereuro bewirkt ein drei- bis sechsfaches an ausgelösten Umsätzen und garantiert tausende Arbeitsplätze. Wie dies in den Rahmenbedingungen des neuen Künstlersozialversicherungsgesetzes künftig aussehen wird, ist vor allem im Theaterbereich noch nicht absehbar. Für die meisten ProduzentInnen ist dies jetzt bereits eine

kaum zu nehmende Hürde. Auch wenn steigende ZuschauerInnenzahlen die Förderungen untermauern und Mehreinnahmen bedeuten, so wird es täglich schwieriger, SponsorInnen zu finden und Mehrausgaben zu bestreiten. Die ZuschauerInnenzahlen steigen übrigens nicht nur bei den Sommertheatern des *Theaterfests Niederösterreich*, sondern auch bei den so genannten NahversorgerInnen. Hier wie dort spielt für TouristInnen das kulturelle Angebot eine wesentliche Rolle. Eine Tourismusstudie belegt, dass 52 % der BesucherInnen wegen der Kultur ins Land kommen. Hier bilden die vielfältigen Theaterangebote eine tragende Säule. Immerhin werden vor, während oder nach einem Kulturbesuch rund 85 Mio. Euro ausgegeben.

Erfreulich für die Freie Theaterlandschaft in Niederösterreich ist vor allem die Kontinuität, die Theaterhäuser abseits der urbanen Zentren, zum Großteil mit Ganzjahresprogramm aufweisen können. Ob das Waldviertler Hoftheater in Pürbach, das Theater Westliches Weinviertel in Guntersdorf, das Theater Forum in Schwechat, das Theater zum Fürchten von Bruno Max in Mödling, die Kulturszene Kottlingbrunn, oder der Filmhof Asparn/Zaya, um nur einige zu nennen, sie alle garantieren qualitativ hochwertiges Theater in den Regionen des weiten Landes Niederösterreich. In diesem Kontext seien noch zwei besondere Projekte erwähnt: Der *Komödien-Herbst Niederösterreich*, mit Stammsitz in der Waldviertler Grenzgemeinde Gmünd von Intendantin Manuela Seidl trägt die Spielplan-Überschrift *Die besten Komödien Europas*. Seit 2007 steht jedes Jahr ein anderes Land im Zentrum. Auch die Ensembles sind aus Österreich und dem jeweiligen Land zusammengesetzt. Im heurigen Jahr war es die polnische Komödie *Das Haus an der Grenze* von Slawomir Mrozek in Kooperation mit dem Theater Těšinské Divadlo aus der polnisch-tschechischen Grenzstadt Český Tesin, wo die Produktion auch zu sehen war.

In der Weinviertler Grenzregion startete Intendantin Nina Blum die fünfte Saison des *Märchensommers Niederösterreich*, bereits die dritte im Märchenschloss Poysbrunn bei Poysdorf. Nicht nur Kinder schwärmen von den Produktionen. Ambiente und schwungvoll-interaktive Inszenierungen locken Publikum an, das zum Teil eineinhalbstündige Anreisen in Kauf nimmt.

Neu in der Theaterszene Niederösterreichs etablierte sich auch die Bühne Weinviertel mit einem gemischten Ensemble aus Profis und AmateurInnen. Mit zwei Produktionen im Startjahr, eine im Konzerthaus Weinviertel in Ziersdorf

und eine im historischen Brandlhof in Radlbrunn, konnte die Gruppe gleich sehr erfolgreich losstarten. Förderung: Mangelware!

Last but not least spielen auch verschiedene Festivals eine wesentliche Rolle in der Theaterlandschaft Niederösterreichs: ob das Welttheaterfestival *Art Carnuntum*, das *Donaufestival* oder das jährlich in einem anderen Landesviertel stattfindende *Viertel festival*. Allesamt wesentliche Beiträge zur theatralen Vielfalt.

Diese Vielfalt war auch Grundthema der Diskussionsrunde im Rahmen der IGFT Bundesländertour *professionell prekär?* am 18. November im tww. Der Titel: *Theaterland Niederösterreich – NahversorgerInnen, SelbstausbeuterInnen und TouristInnen*, animierte zu interessanten Blicken auf Niederösterreichs Theaterschaffen.

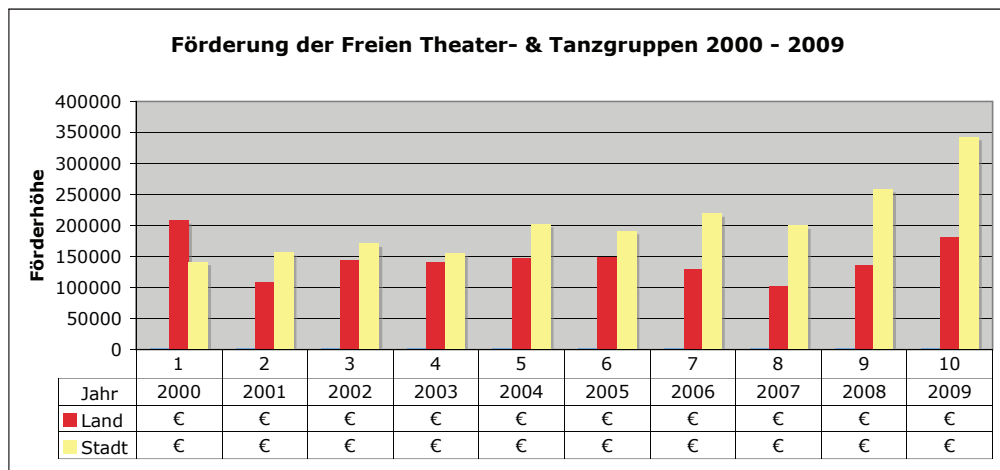
Didi Jäger: Kulturmanager Tulln

Salzburg

Selbstbewusstes Minderheitenprogramm

Von Christa Hassfurther

Was den Freien Theater- und Tanzgruppen in Salzburg unter den Nägeln brennt, wurde deutlich beim Salzburg-Treffen der Österreichtour der IGFT am 24.11.2010 sichtbar: Die finanzielle Situation der KünstlerInnen, die Undurchschaubarkeit der Vergaberichtlinien und der Aufschlüsselung des Landes-Kulturbudgets und das Bedürfnis nach Fördermöglichkeiten für mehr Mobilität von Produktionen.



Jahr	Fördersumme Land	Fördersumme Stadt
2000	208.371,00	141.711,00
2001	107.991,00	157.337,00
2002	144.200,00	171.300,00
2003	140.200,00	155.200,00
2004	147.249,00	202.900,00
2005	149.000,00	191.400,00
2006	129.100,00	219.900,00
2007	102.000,00	199.800,00
2008	137.030,00	258.950,00
2009	181.750,00	342.650,00

Kulturbudgets im Vergleich

Vor allem die drastischen Kürzungen des Kulturbudgets des Landes über die Jahre hinweg sind immer wieder ein Thema: Während etwa im Jahr 2000 das Land die Freien mit 208.354 Euro förderte und damit über der Fördersumme der Stadt lag, die im selben Jahr mit 141.711 Euro förderte, wurde 2009 vom Land nicht einmal die Förderhöhe von 2000 erreicht, nämlich 181.750 Euro, während die Stadt in diesem Zeitraum ihre Fördersumme auf 342.650 Euro an hob und damit mehr als verdoppelt hat.

Auch bei den „Freien Häusern“ förderte die Stadt Salzburg generell höher als das Land, wobei die Stadt Salzburg, im Gegensatz zur Kulturabteilung des Landes erst seit 2006 das SEAD fördert:

Förderungen 2000	Land: 839.371 Euro Stadt: 810.302 Euro
Förderungen 2009	Land: 952.000 Euro Stadt: 1 026.000 Euro

(beide Werte mit SEAD)

Die Details lassen sich auf der Homepage des Dachverbandes der Salzburger Kulturstätten unter www.kultur.or.at/material nachlesen.

Transparenz bei der Subventionsvergabe

Für mehr Transparenz und damit für mehr Gerechtigkeit in der Subventionsvergabe des Landes setzt sich seit Anfang des Jahres der Dachverband mit einem Reformpapier ein, das die IG Kultur Österreich ausgearbeitet hat und das der Geschäftsführer Thomas Randisek gemeinsam mit dem Vorsitzenden Thomas Friedmann für Salzburg konkretisierte und an die Landeshauptfrau und ihren Stellvertreter Mag.

Brenner schickte. Unter dem Titel *Gut sein, besser werden! Vorschläge zur Verbesserung der Verwaltungsabläufe für das Land Salzburg* werden unter anderem folgende Bereiche thematisiert:

Förderkriterien sollen öffentlich mit detaillierten Informationen zum Förderwesen auf der Website einsichtig sein (etwa analog zur Ausschreibung *podium10*): Als Beispiel wird die Website der Kulturabteilung der Tiroler Landesregierung angeführt: www.tirol.gv.at/themen/kultur/abteilung-kultur/kulturfoerderungen/kulturinitiativenzentren

Die Vorverlegung von Einreichterminen, die Verfahrensdauer, verbindliche Vereinbarungen zu den Überweisungsmodalitäten, eine Vereinfachung der Abrechnungsmodalitäten, der dringende Wunsch von JahressubventionsnehmerInnen nach mehrjährigen Fördervereinbarungen; die dringende Notwendigkeit begrifflicher Klarheit im Budgetansatz und schließlich eine detaillierte und durchschaubare Förderdokumentation. Gerade beim letzten Punkt der Vorschläge könnte die Stadt Salzburg Vorbild sein: Unter www.stadt-salzburg.at/pdf/kulturbericht_2009_.pdf findet man, übersichtlich gegliedert, umfassende Informationen.

Das ursprünglich vereinbarte Gespräch mit David Brenner fand nicht statt. Dafür erhielt der Dachverband einen Brief, in dem festgehalten wurde, dass kein Handlungsbedarf bestünde.

Das Reformpapier der IG Kultur ist als Download auf der Homepage des Dachverbandes einsichtig:

www.kultur.or.at/material

Gastspiele und Kooperationen

Ebenso wie es seitens der Stadt möglich ist, Gastspiele zu fördern, sollte es auch eine Fördermöglichkeit durch das Land

geben. Zur Erinnerung die Vergaberichtlinien der Kulturabteilung der Stadt Salzburg: „Die Gastspiel- und Tournee-Förderung soll das Präsentationsspektrum der ‚Freien Theatergruppen‘ der Stadt Salzburg erweitern. Dafür ist ein Zuschuss vorgesehen, der für ProduzentInnen und VeranstalterInnen ein gewisses Risiko abfedert.

Es können Theaterproduktionen unterstützt werden, die nach der Premiere in der Stadt mindestens dreimal in zwei weiteren Bundesländern außerhalb Salzburgs oder im europäischen Ausland als Gastspiele gezeigt werden.

Pro Spielort sind zwei geförderte Aufführungen möglich. Je nach Ensemblegröße und Anzahl der Termine (bis zu fünf Schauspieler und fünf Aufführungen) werden zum Sockelbetrag weitere Zuschüsse geleistet. In der Maximalvariante gibt es 5.000 Euro Gastspielförderung.“

An dieser Stelle muss an das Konzept des RoundTable-Tanz *TIGA (Tanz In Ganz Austria)* erinnert werden, das allerdings über den Tanz- und Performancebereich hinausgehend, auf alle Sparten der Darstellenden Kunst bezogen, umgesetzt werden sollte. Ergänzend dazu Editta Braun: „Denkbar in diesem Zusammenhang wären ‚Bundesländerwochen‘, in denen entsprechende Spielstätten ihre Häuser für Gastspiele aus anderen Bundesländern öffnen würden.“

Weitere Fragen bei der Diskussion waren, wie Schnittstellen mit den großen Häusern gefunden werden könnten, etwa die Nutzung von Probenräumen der Festspiele, oder auch ob es eine Möglichkeit, ein Bedürfnis gibt, Organisationsstrukturen zu nutzen?

Auch das Thema Jugendarbeit beschäftigt die ‚Freien‘ immer wieder. Einige Gruppen arbeiten bereits gezielt an Produktionen mit Jugendlichen, für andere ist es noch Neuland. Einigkeit besteht jedenfalls darin, dass die entstandenen Jugendclubs, wie sie sich jetzt darbieten, nicht nur den institutionalisierten Theatern vorbehalten sein sollen, dass vielmehr Wege für bessere Vernetzung gefunden werden sollen. Ein Thema, das in den nächsten Treffen konkretisiert werden muss.

Mediale Aufmerksamkeit

Ein Thema, das ebenfalls immer wieder kehrt, ist die geringe mediale Aufmerksamkeit, die dem Freien Theater entgegen gebracht wird. Es wird kaum über künstlerische Ereignisse berichtet und noch weniger über die Lebenssituation von KünstlerInnen. Bereits vor Jahren hat das TOI-Haus zu einer Diskussion zum Thema eingeladen. JournalistInnen und KünstlerInnen kamen ins Gespräch, verbessert hat sich die Lage nicht.

Im Rahmen der Diskussion am 24. November hielt Markus Grüner-Musil, künstlerischer Leiter der ARGEkultur Salzburg fest, dass zeitgenössische Kunst ein Minderheitenprogramm darstellt. Es muss daher ein Weg gefunden werden, der die Relevanz der Arbeiten sichtbar macht. Das beginnt bereits damit, dass das Selbstbild als Randgruppe nicht nur akzeptiert, sondern mit Selbstbewusstsein gefüllt werden müsse. Weiters führte er aus, dass die Werterhaltung der Gesellschaft sich in den Förderungen niederschlägt und in unserem Fall einen musealen Kulturbegriff widerspiegelt. Es wird daher notwendig sein, dass gerade KünstlerInnen Möglichkeiten der Solidarisierung und politischen Agitation finden, auch über soziale Netzwerke.

Präsentation der Richtgabenbroschüre und Information über das Künstlersozialversicherungsstrukturgesetz bei Stadt und Land Salzburg

Während es bei der Vorbereitung des IGFT-Treffens in Salzburg mit einer Ausnahme, nämlich dem Fraktionsvorsitzenden der Grünen und Obmann des Kulturvereins Goldegg, Landtagsabgeordneten Cyriak Schwaighofer, nicht möglich war, PolitikerInnen und KulturbeamtInnen von Stadt und Land auf das Podium zu bringen, kam uns der Zufall zu Hilfe. Der Salzburger Gemeinderat Bernhard Carl von der Bürgerliste war als Zuhörer zur Podiumsdiskussion gekommen. Spontan und unvermittelt, nach einem formlosen spätabendlichen Telefonat mit der Vorsitzenden des Kulturausschusses der Stadt Salzburg, Eva Weissenbacher, lud er Sabine Kock und mich ein, am nächsten Tag in die Sitzung des Kulturausschusses zu kommen. Da hatten wir nun mehr als wir erhoffen konnten, nämlich alle Gemeinderäte aller Fraktionen, die wir über die Inhalte der IGFT-Tour informieren und ihnen auch Informationsmaterial (u. a. die Richtgabenbroschüre) in die Hand geben konnten.

Im anschließenden Gespräch mit Stefan Huber, Mitarbeiter im Büro Brenner und Hans Berginz, Referatsleiter der Kulturabteilung, konnten wir ebenfalls alle neuen Informationen an direkter Stelle deponieren.

Beim Thema Richtgabenbroschüre griffen wir den Vorschlag vom Vortag auf, dass in Zukunft bei den Einreichungen auf die Selbstzensur der KünstlerInnen, die automatisch die eigenen Gagen runterrechnen, verzichtet werden soll. Wie erwartet, wurde dieser Vorschlag unterschiedlich aufgenommen. Während Stefan Huber die vielzitierte budgetäre Enge artikuliert, kann sich Hans Berginz durchaus eine Anhebung der Fördersumme vorstellen, allerdings mit der Einschränkung,

dass dies nur für nachweisbar professionelle KünstlerInnen, also jene, die die Prüfung vor der paritätischen Kommission abgelegt haben, gelten kann.

Jedenfalls versuchten wir mit Nachdruck deutlich zu machen, dass es zwar in einem ersten Schritt um das Sichtbarmachen der Kostenwahrheit geht, dass es aber letztendlich notwendig ist, die Vorgaben der Richtgagenbroschüre zu realisieren.

Blitzlichter aus der Szene

Wie es Blitzlichtern eigen ist, fokussieren sie kurz und eng umrissen, lassen jedoch anderes, vielleicht ebenso Wichtiges im Dunkeln. In diesem Sinne ist der folgende Bericht nur bruchstückhaft zu sehen.

Das kleine theater als Haus für die Freien Gruppen hat sich etabliert. Das schlägt sich auch in Zahlen nieder: Im Jahr 2010 konnte das Theater mit 30 Produktionen aufwarten. 26.000 BesucherInnen waren in 250 Vorstellungen. 2009 feierte das Haus sein 25-jähriges Jubiläum, 2010 wurde es gründlich renoviert, inklusive der KünstlerInnengarderoben.

Ebenfalls ein Jubiläum feierte Theater Panoptikum: Vor 15 Jahren gründete der litauische Regisseur Arturas Valudskis das als Körpertheater bezeichnete Ensemble. Mittlerweile sind 17 Produktionen entstanden, die alle in Salzburg uraufgeführt wurden.

Caroline Richards erhielt 2010 den Förderpreis für Jugendarbeit der Stadt Salzburg. Mit ihrem Kinder- und Jugendtheater Taka Tuka produzierte sie 2010 in Zusammenarbeit mit Elisabeth Nelhiebel ein Stück mit GymnasialschülerInnen aus Stadt und Land Salzburg zum Thema *Gewalt gegen sich selbst*. Ein Projekt im Rahmen von MachtSchuleTheater. Auch die Choreografin Helene Weinzierl, Kompanie cieLa-rouque, zählt zu den PreisträgerInnen der Stadt Salzburg.

Seit 2007 gibt es ohnetitel – Netzwerk für Theater- und Kunstprojekte, kaum gefördert, ist die Liste der künstlerischen Interventionen lang. 2010 wurde die Produktion *Schreckhupferl* für den *STELLA10–Darstellender.Kunst.Preis für junges Publikum* nominiert. Initiiert von Studio West unter konzeptioneller Mitwirkung von Arthur Zgubic und Dorit Ehlers (beide ohnetitel) ging *under construction der Filmtag ohne Film* über die Open Air Bühne der Stadt Salzburg, um auf die Streichungen im Kulturbudget hinzuweisen. Dorit Ehlers' Zitat zu den Aktivitäten von ohnetitel umreißt wohl die Normalsituation der Freien Szene: „Alle ohnetitel-Mitglieder sind sehr viel eigenständig in Aktion. Förderung ist nach wie vor ein klägliches Kapitel, wir finanzieren uns hauptsächlich

alle selbst. ohnetitel überlebt durch Wettbewerbsgewinne, Preise und Aufträge.“

Ging ohnetitel aus einer Gruppe ehemaliger MitarbeiterInnen des Toihauses hervor, so entstand die 2009 gegründete Theater (Off)ensive rund um ehemalige MitarbeiterInnen des Landestheaters. Auf der Website ist folgende bemerkenswerte Eigenbeschreibung zu lesen: „Die Theater (Off)ensive ist Salzburgs größtes und meist produzierendes (Off)Theater ohne eigenes Haus. Im letzten Jahr wurden 6 eigene Produktionen produziert mit über 40 Mitwirkenden. Die Theater (Off)ensive wurde 2009 von Alex Linse, Anja Clementi und Detlef Trippel gegründet, ist von Stadt, Land und Bund subventioniert und geht heuer ganz offensiv in seine zweite Spielzeit.“

Auch die theaterachse, arbeitet ohne festes Haus und ist seit über zehn Jahren höchst produktiv, vor allem im Bereich der Jugendarbeit. So konnten im Jahr 2009 sieben Stücke in knapp 100 Vorstellungen an über 40 verschiedenen Spielorten vor insgesamt rund 12.000 BesucherInnen gezeigt werden. Am 24.11.2010 erhielt Matthias Schuh für das Stück *Selber Schuld*, ein Auftragswerk der Kja Oberösterreich, den österreichischen Präventionspreis 2010 verliehen.

Schon diese wenigen Beispiele zeigen, dass die Freie Theaterszene in Salzburg insgesamt sehr aktiv ist. Trotz der geringen Fördermittel. Man darf annehmen, dass der von Stadt und Land gemeinsam geleistete Förderbetrag pro Produktion im Schnitt bei ca. 8.000 Euro liegt.

Orte und Räume

Die Salzburger Theaterszene ist mit Veranstaltungsorten verschiedenster Provenienz, Ausstattung und Größe gut versorgt. Dazu kommt, dass andere Kulturstätten, wie etwa die ARGEkultur Salzburg, das REPUBLIC, aber auch KulturveranstalterInnen auf dem Land für Produktionen offen stehen. Schließlich sind es auch private Initiativen, die KünstlerInnen aus dem Freien Theaterbereich zur Mitgestaltung einladen. Ein Beispiel dafür ist Reinhold Tritscher, Gründer und Leiter von theater ecce. Seit Anfang des Jahres ist er künstlerischer Leiter des Odeion Kulturforum Salzburg, einem privaten Trägerverein, der den ‚Dorothea Porsche Saal‘ der Freien Szene zur Verfügung stellt.

Christa Hassfurther: Regisseurin, Theater bodi end sole

www.bodiendsole.at

Steiermark

Zahlen, Daten, Fakten

Von Katharina Dilena

Kulturpolitisches

Nach den Landtagswahlen im September 2010 ist nun Christian Buchmann (ÖVP), von 2003 bis 2005 bereits Kulturstadtrat in Graz, neuer Kulturlandesrat. Ab 2005 Landesrat für Wirtschaft, Innovation und Finanzen musste er nun das Finanzressort an Bettina Vollath (SPÖ), seit Herbst 2009 Kulturlandesrätin, abgeben und erhielt im Gegenzug die Agenden Europa und Kultur. Ob es sich auf das Kulturbudget der Freien Szene positiv auswirkt, dass das Finanzressort nun in Händen der ehemaligen Kulturstadträtin liegt, und Kultur und Wirtschaft in einem Ressort vereint sind, wird sich weisen.

Auch in der Stadt Graz gab es Änderungen: Neuer Kulturstadtrat ist seit Sommer 2010 Karlheinz Herper, der das Ressort voraussichtlich bis 2012 behalten wird. Soweit bisher bekannt wird es in der Stadt Graz zu keinen Kürzungen im Bereich Kultur kommen.

Ende November beschloss die steiermärkische Landesregierung, dass in jedem Ressort 25 % einzusparen sind. LR Buchmann meinte, er werde bei der Kultur „nicht linear sparen, sondern Stärken stärken und anderes auf Null setzen“. Wie genau die Einsparungen aussehen werden, steht noch nicht fest. Am 14. Dezember wird der Landtag über das Budgetprovisorium abstimmen. Mit 1. Mai soll der Landeshaushalt 2011 beschlossen werden.

Angesichts der gespannten Situation brachten die Grünen Anträge auf keine 25 %-Kürzung bei der unabhängigen Kunst- und Kulturarbeit in der Steiermark, eine vollständige Zweckwidmung der Landesrundfunkabgabe für Kultur und die Abschaffung der KSG – Kultur Service Gesellschaft Steiermark (dotiert mit 2 Mio. Euro) und Umwidmung der Mittel für das Kunst- und Kulturschaffen ein. Sie argumentieren, dass das Kulturbudget des Landes nur bescheidene 3,7 % des Gesamtbudgets betrage, die Freie Szene lediglich mit 4 Mio. Euro bzw. 0,35 % dotiert sei. Eine 25 %-Kürzung würde eine Einsparung von gerade einmal 1 Mio. Euro ergeben. Demgegenüber stünden fatale Folgen für das Kunst- und Kulturleben in der Steiermark. Die IG Kultur Österreich hat zudem errech-

net, dass Kündigungen von 125 bis 320 Personen die Folge wären. Laut AMS kostet Arbeitslosigkeit pro Person 2.100 Euro im Monat. Auf ein Jahr hochgerechnet ergibt das Kosten von 3,15 Mio. Euro (bei 125 Kündigungen) bis zu 8,06 Mio. Euro (bei 320 Kündigungen). Einsparungen von 1 Mio. Euro stünden Folgekosten von 3 bis 8 Mio. Euro gegenüber.

Das andere Theater unterstützt diese Forderungen. Es ist davon abzusehen, in einem Bereich zu sparen, in dem gar kein relevanter Beitrag zur Budgetsanierung erbracht werden kann. Zudem fordern wir die Landesregierung dazu auf, die Ausgaben im Kulturbereich zu Pflichtausgaben zu machen.

Förderbelange

Von Seiten des Landes Steiermark wurde der Darstellende Bereich im Jahr 2008 (letzter Kulturbericht, ohne Großveranstaltungen) mit rund 20,3 Mio. Euro gefördert, wobei rund 19 Mio. Euro (93,88 %) an die Theaterholding Graz/Steiermark GmbH (Schauspielhaus, Oper, Orpheum, Next Liberty, Kasematten und Dom im Berg) flossen. Nur knappe 1,2 Mio. Euro (5,84 %) der Fördersumme gingen an die Freie Szene, wobei die Mitglieder von Das andere Theater mit 598.800 Euro (2,95 %), Tanzschaffende mit 70.000 Euro (0,35 %), Interessenvertretungen und Vereinigungen (Assitej, Das andere Theater, LAUT!, Theater Agenda) mit 110.000 Euro (0,54 %) und weitere Freie Theater, Laientheater und sonstige theaterbezogene Projekte mit 352.500 Euro (1,74 %) gefördert wurden.

154.500 Euro (0,76 %) der Fördersumme kam von der Fachabteilung 6A – Jugend, Frauen, Familie und Generationen (hauptsächlich Landesjugendreferat).

Eine Sonderdotierung bekam 2008 trotz angeblich knapper Budgets die CPA – Choreografic Platform Austria mit 53.332 Euro.

Großveranstaltungen wurden mit rund 5,7 Mio. Euro gefördert, wobei 0,9 Mio. Euro aus dem Ressort Jugend, Frauen, Familie und Generationen kamen. Rund 3,1 Mio. Euro gingen dabei an die *regionale*, fast 1,4 Mio. Euro an den *steirischen*

herbst, rund 364.000 Euro an diverse Veranstaltungen der *Styriarte*, 236.000 Euro an *La Strada* und 157.000 Euro an die *Diagonale*.

Auch *theaterland steiermark* wurde aus diesem Topf mit 345.000 Euro gefördert. *theaterland steiermark*, in dessen Rahmen auch *bestOFFstyria* stattfindet, bringt Theater im Rahmen von Festivals in die steirischen Regionen, bemüht sich nachhaltig um die Vernetzung der steirischen Theater-schaffenden und um internationale Kontakte und bietet der Freien Szene zusätzliche Auftrittsmöglichkeiten im ländlichen Raum.

Der eben erschienene Kulturbericht der Stadt Graz für das Jahr 2009 zeigt, dass die Stadt Graz für die LIKUS-Kategorie „Theater, Musiktheater, Tanz“ rund 22,6 Mio. Euro aufwendete. Das entspricht einem Anteil von 49,14 % der städtischen Kulturausgaben. Auch hier entfällt der größte Betrag auf die Theaterholding Graz/Steiermark GmbH, nämlich rund 21,6 Mio. Euro (95,59 %). Auf die Freie Szene entfallen demnach rund 913.600 Euro zuzüglich rund 55.000 Euro für das Probenhaus der Freien Theater (4,29 %). Im Vergleich zu 2008 sind die stadtübergreifenden Ausgaben dieser LIKUS-Kategorie um 3,14 % gestiegen.

Mitglieder von Das andere Theater wurden mit 524.805 Euro (2,33 %), Tanzschaffende mit 92.520 (0,41 %), Interessenvertretungen und Vereinigungen (Assitej, Das andere Theater, theaterland steiermark) mit 98.092 (0,43 %) und weitere Freie Theater, Laientheater und sonstige theaterbezogene Projekte mit 219.700 Euro (0,97 %) gefördert. Eine Sonderdotierung bekam 2008 auch hier die CPA – Choreographic Platform Austria mit 25.000 Euro.

Sowohl Stadt Graz als auch Land Steiermark vergeben mittelfristige Förderverträge (3-Jahres-Förderungen), Jahres- und Projektförderungen. In der soeben laufenden Periode 2009 – 2011 kamen 13 Freie Theater, drei Vereine aus dem Bereich Tanz, das TTZ-Graz als Veranstaltungsort sowie Das andere Theater in den Genuss eines dreijährigen Fördervertrages mit der Stadt Graz. Die Summe der 3-Jahres-Verträge im Darstellenden Bereich beträgt 688.710 Euro. Für das Land Steiermark stehen hier keine Daten zur Verfügung, da aus dem Kulturbericht nicht hervorgeht, ob es sich um Förderungen im Rahmen mittelfristiger Förderverträge handelt.

Von den rund 17,9 Mio. Euro, die der Bund im Jahr für Förderungen im Bereich Darstellende Kunst ausgibt, fließen lediglich 255.000 Euro in die Steiermark (1,43 %); 13.000 Euro davon in die Sparte Tanz und 242.000 Euro in die Sparte Theater. Nur neun Theater werden vom Bund gefördert. Hier gilt es in Zukunft mehr Geld ins Land zu holen.

Die Arbeit von Das andere Theater Geschichtliches in Graz

In Graz formierte sich Anfang der 90-iger Jahre durch die Unterstützung des damals amtierenden Kulturstadtrates Helmut Strobl eine vielfältige Freie Theaterszene. Neben der finanziellen Förderung unterstützte er die künstlerische Arbeit auch durch Strukturangebote, indem die Stadt Graz einen Veranstaltungsraum (damals THEATRO) und zusätzlich kostenlos nutzbare Proberäumlichkeiten in der Orpheumgasse anmietete. Diese Maßnahmen bildeten die Grundlage für die stetige Entwicklung bzw. für das Entstehen einer vielfältigen Freien Theaterlandschaft in Graz.

Um auf die künstlerische Arbeit der Freien Theater in Graz gemeinsam aufmerksam zu machen, wurde im Jänner 1999 unter der Bezeichnung *Das andere Theater* eine Plattform konstituiert, mit dem Ziel, sich für die Anliegen des Freien Berufstheaters in Graz einzusetzen und mit einem gemeinsamen Spielplan das Publikum auf die Theaterveranstaltungen aufmerksam zu machen. Das Büro von Das andere Theater im Probenhaus hat sich bald als Service- und Informationsstelle für die Theaterschaffenden, Theaterinteressierten, PressevertreterInnen und Kulturverantwortlichen etabliert.

Das andere Theater zählt derzeit ungefähr 60 Mitglieder, wobei sowohl Einzelpersonen als auch Theatergruppen Mitglied des Vereins sein können. Berücksichtigt man also, dass etwa 40 Theater unter den Mitgliedern sind und diese im Durchschnitt acht Mitglieder haben, so vertritt der Verein rund 350 Personen in Graz und der Steiermark.

Zusätzlich zu Freien Berufstheatern gibt es in Graz und der Steiermark auch eine rege außerberufliche Theaterszene. Seit bereits 50 Jahren besteht der Landesverband für außerberufliches Theater in der Steiermark. Mit dem LAUT! gibt es immer wieder Berührungspunkte, sei es über die Festivals, sei es über Kursangebote, sei es wegen der LAUT!card, die an 15 steirischen Freien Theatern Halbpreskartens ermöglicht. Viele der Freien Gruppen sind dem LAUT! auch über eine Mitgliedschaft verbunden. Das Spielplanplakat von Das andere Theater ist ein Medium, das auch LAUT!-Bühnen für ihre Terminankündigung nutzen können.

Das Jahr 2010

Jour Fixe und Diskussionen: Am 21. Jänner 2010 fand ein Jour Fixe mit LRin Bettina Vollath statt, am 22. März 2010 die Nachbesprechung zu *bestOFFstyria2.09*.

Unter dem Titel *professionell prekär?* machte die Bundesland-Tour der Interessengemeinschaft Freie Theaterarbeit am 8. und 9. November in Graz Station.

Das TTZ – Tanz & Theater Zentrum Graz wurde in Zusammenarbeit mit dem Land Steiermark/Kultur als temporärer Veranstaltungsort für Freie Theater angemietet. Die Freien Theater haben in der Saison 2009/10 177 Tage im TTZ-Graz genützt. Für die Saison 2010/11 wurde wieder eine Förderung des Projekts TTZ von 40.000 Euro gewährt.

Der Technikpool wurde 2010 mit 6.200 Euro gefördert. Damit sind die Fixkosten (Mietbeteiligung am Techniklager, Honorar für die Betreuung) gedeckt; etwaige Reparaturen und Anschaffungen können aus den Einnahmen bestritten werden.

bestOFFstyria2.10 – das Festival der Freien Theater – hat in Kooperation mit *theaterland steiermark* im September 2010 stattgefunden. Der *TheaterLandPreis 2010* in Höhe von 7.000 Euro ging an Marta Navaridas und Alexander Deutinger für ihre Tanz-Produktion *Your Majesties*. Den Preis der Jury in Höhe von 2.000 Euro, gestiftet von der Stadt Graz, erhielten die DarstellerInnen der Produktion *heldInnen* von t'eig. Der Publikums-Preis ging an Nikolaus Habjan mit der Produktion *Der Herr Karl*.

Das Probenhaus der Freien Theater war von Juni bis Dezember 2010 wegen Umbaus geschlossen. Im Rahmen der Errichtung der Tanzebene konnte der Altbestand saniert werden. Im ersten Stock entstanden ein weiterer Probenraum und die Mediathek.

Das Projekt Tanzebene wurde mit dem Ziel konzipiert, zusätzlichen Raum und bessere Arbeitsstrukturen für Tanz im Probenhaus zu schaffen. Nach fünf Jahren des Insistierens wird sie nun Wirklichkeit! Sie soll Arbeits- und Produktionsstätte für Tanzschaffende sein, aber auch ein Identifikationsort und Treffpunkt für den theoretischen Diskurs und Austausch untereinander. Inhaltlich betreut wird die Tanzebene durch die 2009 gegründete IG Tanz Steiermark. Die Mediathek, die durch die Errichtung der Tanzebene entsteht, soll zu einem Archiv sowie zu einem Mittel der Fortbildung werden. Die Eröffnung der Tanzebene findet am 21. Jänner 2011 statt. Zusätzlich wird in Kooperation mit der IG Tanz Steiermark eine Arbeitsstelle für den Tanz geschaffen.

Information und Service: Das Spielplanplakat findet großen Anklang und versammelt immer mehr Termine. Seit September gibt es auch den *offsZEHNER*. Mit diesem Zehnerblock können zehn Vorstellungen der Freien Theater um nur 72 Euro besucht werden.

Anlässlich des Jubiläums erschien die Publikation *Danach hat niemand gefragt. 10 Jahre ‚Das andere Theater‘ in Graz und der Steiermark*. Graz: Das andere Theater 2009. Die Publikation kann bei der IG Freie Theaterarbeit oder bei Das andere Theater bestellt werden und liegt zum Download unter: http://files.dasanderetheater.at/Danach_hat_niemand_gefragt.pdf

Ausblick

Leider können Produktionen der Freien Theater viel zu selten gezeigt werden. Dies liegt an den Strukturen der Häuser, die vorwiegend wochenweise gemietet werden können, an finanziellen Hürden und auch am fehlenden Publikum. Das andere Theater möchte sich in den nächsten Jahren in diesem Bereich engagieren durch:

- Lobbying für mehr Gastspielförderungen, Aufbau von nationalen Touringsystemen, Unterstützung im Kontakt zwischen Theatern und VeranstalterInnen,
- Untersuchungen zum Theaterpublikum in Graz und der Steiermark, Erschließen neuer Publikumsschichten,
- Ausloten von Möglichkeiten von Strukturänderungen bei Spielstätten

Zusätzlich wird auch der Themenbereich ‚gerechte Bezahlung‘ – gerade in Zeiten sinkender Förderungen – eine große Rolle spielen. Kurzfristiges Ziel ist hier etwa, dass Theater, die Förderungen vom Land Steiermark, jedoch nicht vom Bund erhalten, auch Anspruch auf Zuschüsse zu den Sozialversicherungsbeiträgen aus dem IG Netz haben.

Katharina Dilena: Geschäftsführerin von Das andere Theater

www.dasanderetheater.at

Tirol

In Tirol lässt sich's leben! ... Auch abseits der Berge

Von Florian Hackspiel

Das Jahr 2010 bot dem Tiroler Theaterpublikum einmal mehr eine große Bandbreite von abwechslungsreichem Theater.

Die Szene ist vor allem in den letzten fünf Jahren sehr stark (wieder-)erwacht. Neue Gruppierungen haben sich formiert und räkeln sich mutig und entschlossen durch die Öffentlichkeit. Es ist nicht leicht, sich mit geringen Mitteln auch medial Gehör zu verschaffen, um vor allem auch an Publikum zu kommen. Die Kulturseite etwa in der wichtigsten Zeitung in Tirol (*Tiroler Tageszeitung*) ist mit jener für Sport nicht zu vergleichen.

Es ist (noch) schwierig dem situierten Theaterpublikum die Off-Szene schmackhaft zu machen, da es hierfür noch an Räumlichkeiten und Kommunikation mit verschiedenen Medien mangelt. Doch das Programm lässt sich sehen: Auftragswerke, Uraufführungen, Österreichische Erstaufführungen, moderne Klassiker, Raritäten, Figurentheater, Puppentheater, Clowntheater, Straßentheater, Aktionstheater, Open-Air-Sommerspiele, Sommertheater, Kindertheater ... UND Festivals: Besonders hervorzuheben sind hier das mittlerweile 5. *Tiroler Dramatikerfestival* und *theater trifft – zweites Freies Theaterfestival Innsbruck*. Im Rahmen des *Dramatikerfestivals* wurden erneut ausschließlich Uraufführungen Tiroler Autorinnen und Autoren gezeigt. Gespielt wurden die Stücke im Tiroler Landestheater, Westbahntheater, Hofgartengärtnerei und Lobkowitzgebäude Hall. Bezeichnend und zugleich ein tolles Signal seitens des Landestheaters rund um Schauspielregisseur Klaus Rohrmoser ist es, die Mitwirkenden auf und hinter der Bühne zu erwähnen. Eine perfekte Mischung zwischen Landestheater und der Off-Szene mit deutlicher Mehrheit der Off-Szene. Wehrmutstropfen nur: Dieses Festival hätte sich mehr Publikum verdient.

Doch das Tiroler Off-Theater brennt weiter und wird nicht müde mutig neue Stoffe auf die Bühne zu bringen. An dieser Stelle sei es mir erlaubt, drei Produktionen namentlich zu erwähnen: Das Staatstheater Innsbruck brachte im Treibhaus Innsbruck das Stück *Koala Lumpur* zur Aufführung, mit dem der Autor David Lindemann beim Berliner Theatertreffen ausgezeichnet wurde. Das Staatstheater wurde mit dieser Produktion zum *Kaltstadt Festival* (Deutschland) eingeladen. Das Theater praesent darf sich seit 2010 zu jenen Theatern

zählen, die eine Uraufführung des derzeit erfolgreichsten Tiroler Theaterautors, Händl Klaus, auf die Bühne brachte: *Legenden*. Das Theater Melone setzt seinen Schwerpunkt an Ur- und Erstaufführungen fort und brachte mit *Mein Zoo bin ich* ein Auftragswerk des in Wien lebenden Regisseurs und Autors Josef Maria Krasanovsky im Westbahntheater zur Uraufführung.

Es wurde Oktober und das zweite Freie Theaterfestival Innsbruck *theater trifft* stand in den Startlöchern. Eine Werkchau, die ihresgleichen sucht! Wieder setzt die Off-Szene auf die zeitgenössische Dramatik: „Klassiker“ wurden hier gezeigt, *Das Herzstück* von Heiner Müller und *Die Glasmenagerie* von Tennessee Williams. Das Westbahntheater vergibt erneut ein Auftragswerk *Bonus Track*. Das Kellertheater setzt auf einen Renner *Die Bibel leicht gekürzt*. Das diemonopol erschafft ein eigenes Stück und bringt mit *jonke-luft-topographie* Texte von Gert Jonke in eigener Fassung zur Uraufführung, das Staatstheater Innsbruck zeigt den Klassiker der Moderne *Die Glasmenagerie* von Tennessee Williams, Theater praesent zeigt die französische Komödie *Und abends Gäste* (als Spielort fungierte hierfür die Küche des Tiroler Bildungsforums), To act bringt in der als Kulturveranstaltungsraum frischgebackenen Bäckerei Harold Pinters *Der Liebhaber* zur Aufführung; Das Labor geht gleich in die Sparkassenpassage und veranstaltet einen regelrechten Vorstellungsreigen von Heiner Müllers *Herzstück*. Über 50 verschiedene Versionen mit den unterschiedlichsten AkteurInnen durfte man hier erleben. Das Theater Melone zeigt Martin Heckmanns Erfolgsstück *Das wundervolle Zwischending* im diemonopol. Ein Ensemble, ein neugegründetes Ensemble von AbsolventInnen der Schauspielschule Sachers (Innsbruck), setzt auf eine eigene Stückentwicklung und spielt *Himmel* im, wegen der möglichen Schließung, aus den Medien nicht mehr wegzubringenden Kulturghasthaus Bierstindl. Wer weiß, ob diese Produktion nicht die letzte in diesen tollen Gemäuern gewesen sein wird!

Die Entwicklungen der letzten Jahre sind aus künstlerischer Sicht hoch erfreulich. Vor allem die Vernetzungsarbeit nach außen nimmt Gestalt an. Staatstheater und Theater Melone sind inzwischen auf Gastspielen unterwegs, das Thea-

ter praesent kooperiert immer öfter mit Gruppierungen aus Salzburg und Wien und ist stets bemüht auch Gruppen nach Innsbruck zu holen.

Die Vorzeichen für ein eigenes Theaterhaus der Off-Szene Innsbruck sprechen für sich. Es wird verhandelt, Konzepte werden erstellt, Kulturräte, PolitikerInnen und TheatermacherInnen sitzen an einem Tisch. Jetzt heißt es erstmal mit voller Kraft voraus, Beschlüsse einhalten, weiter denken und bis zum Baubeginn keine Ruhe geben.

Mit einem neuen Theaterhaus für die professionelle Off-Szene würden sich viele neue Türen öffnen: in erster Linie vor allem ein gemeinsamer Auftritt nach außen. Endlich könnte man, neben dem professionellen Betrieb, der bereits in Innsbruck stattfindet, die Szene in ihrer Vielfältigkeit besser und einfacher ans Licht bringen. Professionelles Kinder- und Jugendtheater ist in Innsbruck noch eine große Baustelle (großer Respekt gilt hier Autor und Regisseur Alexander Kratzer mit Strombomboli). Clowntheater und Aktionstheater wird in Innsbruck gelebt, findet aber nur schwer seinen Weg in die gehörte Öffentlichkeit.

Man darf in Tirol gespannt in die Zukunft blicken. Lücker und viele offene Fragen in der Subventionspolitik gilt es hierbei allerdings so rasch wie möglich zu kommunizieren, um eine professionelle Theaterarbeit auch zukünftig sicherstellen zu können.

Die sogenannte Viertelregelung

Die Subventionsstellen erwarten eine realistische Kostenaufstellung des eingereichten Projektes. Das ist an sich nicht allzu schwer. Obwohl nicht ansatzweise mit der Gagenhöhe, die nun seitens der IGFT in der Richtgagenbroschüre empfohlen, angesucht wird, sind die Gesamtkosten beim Einreichen oft doppelt so hoch, als in der Endabrechnung. Nichts Neues für Kulturschaffende. Warum: Man bekommt eben doch nicht so viel Sponsoring- oder Eintrittsgelder, nicht die erhoffte Summe seitens der Stadt und des Landes und vom Bund vielleicht gar nichts. Infolgedessen spart man während der Produktion verschiedenste Posten und Vorhaben ein.

Nun ergibt sich in Tirol ein folgenschweres verwaltungstechnisches Problem: Das Land gibt für einen gewissen Betrag eine Subventionszusage, die Höhe des Betrags macht etwa ein Viertel der Gesamtkosten aus. Bei der Endabrechnung kann es durchaus vorkommen, dass dieser Betrag die Hälfte der Gesamtkosten ausmacht und dann in dieser Höhe vom Land Tirol nicht gefördert wird, denn hier geht man von der Förderung von etwa einem Viertel der Gesamtkosten aus.

Ein Beispiel

Ansuchen:	Endabrechnung:
Stadt 8.000	5.000 genehmigt
Land 12.000	10.000 genehmigt
Bund 10.000	0 genehmigt
Kalkulierte Karteneinnahmen 5.000	3.000 eingenommen
Kalkulierte Sponsoringeinnahmen 5.000	3.000 erhalten
Summe: 40.000	Summe: 21.000

Das Projekt konnte dennoch durchgeführt werden, da es zum einen viele ehrenamtliche MitarbeiterInnen gab oder man in der Bühnenausstattung oder in anderen Bereichen auf Vorhaben verzichtet hatte. Nun würde das Land allerdings die Hälfte des gesamten Projektes fördern. Eine zweite Restrate dürfte in diesem Fall nicht mehr ausbezahlt bzw. weitere Fördergelder müssten zurückbezahlt werden. In diesem konkreten Beispiel könnten das bis zu 5.000 Euro werden.

Begründung: Das Projekt war zu „billig“. Das ist aber ein Teufelskreis, aus dem Kulturschaffende nicht leicht entfliehen können. Statt dankend die 10.000 Euro anzunehmen, müsste man eigentlich „ehrlich sein und im Vorhinein im Amt Bescheid geben, dass weniger Geld gebraucht werde, um solche Rückzahlungen zu vermeiden.“ Hier müssen unbedingt noch Gespräche geführt werden.

Ein weiterer Aspekt ist auch, scheinbar nur in Tirol, dass sich der/die AntragstellerIn selbst für erbrachte Leistungen kein Eigenhonorar von den erhaltenen Subventionen stellen darf. Er oder sie ist also von Einnahmen aus anderen Quellen abhängig, um für das eigene Projekt auch entlohnt zu werden. Doch gerade in diesen Bereichen sind die ausführenden KünstlerInnen oft auch die ProjektleiterInnen bzw. KonzeptstellerInnen. Man war also zu billig, aber mit der eigenen Gage hinzugerechnet, wäre sich (eventuell) die Viertelregelung ausgegangen, doch diese wird nicht als Eigenleistung akzeptiert. (Nur beim Land, nicht bei der Stadt). Klar?

Für die Tiroler Einreichenden sind die Fördergelder seitens des Bundes enorm wichtig. Doch leider bezieht Tirol im nationalen Vergleich, bei den Förderungen im Freien Darstellenden Bereich immer noch den letzten Platz.

Dennoch die Tiroler Theaterszene ist so lebendig wie kaum zuvor! Man darf im Jahr 2011 auf einiges gefasst sein!

Florian Hackspiel: Regisseur und Schauspieler, Theater Melone

www.theatermelone.at

Vorarlberg

Sparen im Kulturbereich trifft immer ...!

Von Alexandra Vohl

In Vorarlberg gibt es das Modell der Kreditbindung. Das bedeutet: Fördersummen werden zu 80 % ausbezahlt und die restlichen 20 % erst dann, wenn sie vom Land Ende des Jahres freigegeben werden. Konkret betrifft das private VeranstalterInnen, KünstlerInnen- und Musikvereinigungen, Theatergruppen, Projekte, Kino- und Filmförderung u. v. m.

Bisher war es so, dass die Kreditbindung so gut wie immer aufgehoben wurde. Dieses Jahr ist sie erstens von 15 % auf 20 % gestiegen und zweitens lautete die Prognose Anfang des Jahres, dass sie wahrscheinlich nicht aufgehoben werden kann. So, was mach ich jetzt als Künstlerin oder Veranstalterin mit dieser Information?

Von Jänner bis Juni 2010 wurde in den Medien über dieses Thema berichtet, haben die Grünen einen Antrag auf „Ab-schaffung der Kreditbindung“ gestellt, hat die IG Kultur Vorarlberg einen Brief an den Landeshauptmann geschrieben, in dem ebenfalls für eine Abschaffung plädiert wurde.

Und im Juli endlich die Gewissheit: 5 % von den 20 % können nicht aufgehoben werden. Eigentlich geschickt – zuerst wird ein halbes Jahr von 20 % gesprochen und dann sind es eh nur 5 %, die nicht ausbezahlt werden. Aus Sicht der Bevölkerung muss es uns doch ganz gut gehen, so konnte doch die Politik zu unseren Gunsten 15 % abfedern.

Aus Sicht der Kulturschaffenden hat dies aber Folgen: Der Spielboden in Dornbirn hat eine geringfügige Stelle nicht nachbesetzt und Kürzungen im Programm vorgenommen. Willi Pramstaller von CARAVAN mobile Kulturprojekte ist mit einem Defizit ausgestiegen. Herwig Bauer von der Poolbar hatte nicht nur mit der 5 % Kürzung zu kämpfen, sondern auch mit erhöhten KünstlerInnen- und Personalkosten und explodierenden Technikkosten. Dem WalkTanztheater wurden durch einen Formfehler sogar 30 % Kürzung angedroht, dieser konnte durch Protest rückgängig gemacht werden – die 5 % blieben natürlich. Beim Theater der Figur sind mehrere Dinge gestiegen: die BesucherInnenzahlen, die Produktionen und die Ausgaben – und auch hier weniger 5 % Subvention. Keine Einbußen durch die Kreditbindung hat das Domizil Egg, weil es keine Subventionen vom Land bekommt, es finanziert sich ausschließlich über private SponsorInnen mit leichten Rückgängen in diesem Jahr. Der Kulturverein Bahnhof hat eine Erhöhung der Subventionen bekommen, welche durch die 5 % Kürzung allerdings wieder auf den Gleichstand des Vorjahres gerutscht sind – Sponsoring war für den Kulturverein in diesem Jahr allerdings leichter zu bekommen.

Und dann gibt es noch diejenigen, die in der Lage sind, Anfang des Jahres so viel an Programm zu streichen, dass sie nicht Gefahr laufen, ins Defizit zu rutschen. So konnte der Landesverband für Amateurtheater gut mit der Kürzung klar kommen. Auch netzwerkTanz Vorarlberg hat Programmpunkte gestrichen, für die noch keine Verträge unterschrieben waren. Erstaunlich ist nur, weshalb das VOVO (Vorarlberger Volkstheater), ohne durch die Kunstkommission zu müssen, auf Anhieb 50.000 Euro an Subvention bekommt.

Abschließen möchte ich diese Auflistung mit einem Statement von Andreas Haim vom Spielboden Dornbirn, dem ich mich voll und ganz anschließe: „Kurzfristig können kleinere Kürzungen im Budget durch geschicktes Sparen abgedefert werden, längerfristig schlagen diese Kürzungen hauptsächlich sehr stark auf die KünstlerInnen durch. Miete, Betriebskosten und Personal müssen in einem Kulturzentrum immer zuerst bezahlt werden, hier sind kaum Einsparungen möglich.“

Erfreuliche Ereignisse

Im September dieses Jahres startete die Performance School initiiert vom Landesverband für Amateurtheater. In vier Modulen mit je vier verschiedenen Angeboten können sich Interessierte in Schauspiel, Sprechtechnik, Improtheater, Tanz, Regie, Schreibwerkstatt ... weiterbilden. Alle Kurse die bis Juni 2011 dauern, sind bereits ausgebucht, sodass diese Ausbildung längerfristig ausgebaut und fixiert werden kann und soll.

Auch gab es dieses Jahr nach einer 5-jährigen Pause die *Theaternacht in Bizau* wieder. Ich wurde selbst kurzfristig für einen Tanzauftritt gebucht und war sehr angetan von der

Atmosphäre und dem Durchhaltevermögen des Publikums. Meine Performance, die um 2:45 Uhr in der früh stattfand, wurde noch von weiteren Theater- und Tanzauftritten bis 7:00 Uhr ergänzt. Ich hoffe sehr auf eine Fortsetzung (www.lva-theaterservice.at).

Das Freudenhaus gibt es nun zweimal im Jahr, im Frühling in Bregenz und im Herbst in Lustenau – leider nicht mehr zur Festspielzeit als Alternativprogramm zu den Seespielen.

Auch wirkt das Freudenhaus-Zelt am Philharmonikerplatz wie verloren. Viel besser platziert war es an der Seepromenade, wo man als SpaziergängerIn öfter vorbeiging (www.caravan.or.at).

Das Theater der Figur setzt sich intensiver mit Tanztheater für Kinder auseinander (www.theaterderfigur.at).

Das WalkTanztheater erarbeitet schon zum dritten Mal mit SchülerInnen ein Projekt zum Thema Gewalt. Diese Thematik möchte Brigitte Walk weiterentwickeln und 2011 in einer großen Outdoor-Produktion verwirklichen (www.walktanztheater.com).

Das Theater Kosmos wurde mit der Produktion *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin* von Marlene Streeruwitz nach Salzburg ins Odeion eingeladen.

Ebenfalls als Uraufführung wurde *Kreuzers Kinder* von Monika Helfer und Grado von Gustav Ernst in Bregenz gezeigt (www.theaterkosmos.at).

Das Sonus Brass Ensemble hat sich in diesem Jahr auch zum ersten Mal an eine Musik-Tanz-Produktion gewagt. *Rocky Roccoco* wurde ein gelungenes Stück über alte und neue Musik, für Kinder und auch für Erwachsene sehr interessant. Selten findet man klassische MusikerInnen, die ohne Notenblätter spielen, noch seltener welche, die bereit sind, Choreografien zu lernen. Weiter so! (www.sonusbrassensemble.at).

netzwerkTanz Vorarlberg hat seine Mitgliederzahl wieder erhöht und konnte mit der dritten *tanzkollektion* auch die BesucherInnenzahl erhöhen. Kooperationen zahlen sich aus, sei es mit Schulen, mit anderen Kunstsparten oder Tanzstilen. Für 2011 plant netzwerkTanz ein neues Format: Die Auftrittsmöglichkeiten sollen viermal jährlich stattfinden. Das neue Format soll auch mehr den Tanz-Nachwuchs aus den verschiedenen städtischen und freien Tanzschulen lukrieren. Da wir noch keine professionelle Ausbildungsstätte haben, müssen wir die fortgeschrittenen TänzerInnen aus den Schulen mehr und direkter einbeziehen. Denn, wenn sie mal weg sind, brauchen sie Perspektiven, um wieder zurückzukommen.

Neu ist auch die Aufwertung des Profitanztrainings. Begonnen haben wir vor einigen Jahren, indem wir uns bei der Leitung des Trainings abwechselten. Bezahlt wurde soviel, wie in der Kassa war – sprich die Einnahmen der Teilnehmenden, wenn's gut lief, war das ein Viertel eines normalen Stundensatzes. Seit diesem Jahr wird ein fixer Stundensatz bezahlt, die Differenz übernimmt der Verein. So konnten wir endlich LehrerInnen aus der Ostschweiz anfragen. Diverse Kooperationen mit dem *tanzist-Festival* oder der Editta Braun Company sind in Verhandlung. Ebenso ist eine Tour nach Salzburg in Planung (www.netzwerkTanz.at).

Der Spielboden in Dornbirn zeigte mehr Experimentelles, Neues und Junges im Bereich Musik – genannt *Soundsnoise Festival*. Spezialitäten kommen auch immer in der Reihe *Songs & Voices*. Aus einem dieser Konzerte ist eine Zusammenarbeit mit netzwerkTanz entstanden. Zu mehr Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Themen regt die Vortrags- und Diskussionsreihe *Neue Spielräume* an.

Sehr gespannt bin ich schon auf die Auswertung der *Kulturstudie Vorarlberg 2010*. Die IG Kultur Vorarlberg hat diese zusammen mit der Fachhochschule Vorarlberg durchgeführt, um die Kulturnutzung der Bevölkerung zu untersuchen. „Ist Kultur ein Luxus, der ‚über Nützlich und Notwendiges hinaus‘ den Menschen Genuss verschaffen soll? So steht es im alten Kulturförderungsgesetz. Oder ist Kultur ein Lebensmittel, das alle Menschen brauchen und sich auch verschaffen?“ (Juliane Alton). Wie die Menschen selbst ihren Kulturkonsum und ihre Kulturarbeit wahrnehmen, soll diese umfassende Untersuchung erläutern (www.igkulturvbg.at).

Dies ist mein letzter Bericht, den ich als Bundeslandsprecherin für Vorarlberg schreiben werde, da ich die Funktion übergeben werde. Die Nachbesetzung der Stelle ist zu diesem Zeitpunkt noch nicht fixiert. Ich bedanke mich für die Zusammenarbeit mit der IG Freie Theaterarbeit und das stets offene Ohr bei allen Fragen und Anliegen.

Und die IGFT bedankt sich herzlich bei Aleksandra für ihr Engagement für die Vorarlberger Szene!

Aleksandra Vohl: Tänzerin, Choreografin, netzwerkTanz

www.netzwerkTanz.at

Wien

Umdenken in der Förderpolitik dringend notwendig

Von Barbara Stüwe-Eßl

In Wien hatte das Kulturbudget einen Anteil von 2 – 3 % am Gesamtbudget, wusste Kulturstadtrat Mailath-Pokorny bei der Konferenz *wien denkt weiter* am 16. Juni 2010 zu berichten; 2009 waren es mit 230 Mio. Euro 2,1 % des Gesamtbudgets. Im Jahr 2011 will die Stadt Wien das Wien Museum an einem anderen Standort realisieren und dafür das Kulturbudget, mit der Rubrik Baukosten, wohl neuerlich erhöhen. Tendenziell beweist die Stadt Wien im Kulturbereich eine höhere Ausgabenbereitschaft und -freizügigkeit für Großprojekte als für kleine Projekte und einzelne künstlerische Initiativen – was unter sozialistischer Federführung eigentlich eher überraschen sollte.

Ob die Stadt Wien es für den Kulturbereich in der neuen SPÖ/Grün-Koalition schaffen wird für eine größere Verteilungsgerechtigkeit im Kulturbereich zu sorgen, bleibt abzuwarten. So wie abzuwarten bleibt, ob Klaus Werner-Lobo, der neue grüne Kultursprecher Wiens inhaltlich wie sein Vorgänger Marco Schreuder mehr Förderung für die kreativ Tätigen und weniger Förderung für die beiden Musicalbühnen Wiens¹ durchsetzen will und kann. Ebenso spannend ist, ob und vor allem auch wie das als eine der wichtigsten Aufgaben der Kulturpolitik in Wien im rot-grünen Regierungsabkommen beschriebene „Migrant Mainstreaming und Interkulturalität im Sinne einer aktiven Einbeziehung aller kulturellen Identitäten in das kulturelle Leben in Wien“ umgesetzt wird.² Das Einsparungspotenzial (Musical) ist klar sichtbar und übrigens auch im rot-grünen Regierungsübereinkommen als kulturpolitisches Ziel beschrieben (siehe S. 51), fehlt nur noch, die Durchsetzung bzw. Gewährung der Umsetzungsmacht und dass diesmal die Freien Darstellenden KünstlerInnen in finanziellen Umgestaltungsphasen nicht wieder vergessen werden. Platz für Neues muss geschaffen werden, in diesem Bereich muss aber auch längerfristiges Arbeiten über Jahrzehnte von professionellen KünstlerInnen, mit guten Konzepten, möglich sein.

Rückblick auf 2010

Der großangelegte zweijährige Thinktank-Prozess *wien denkt weiter* hat stattgefunden und zumindest auf den Darstellenden Bereich bezogen, einmal mehr das große finanzielle Gefälle zwischen großen Institutionen und EinzelkünstlerInnen und die Notwendigkeit hier Lösungen zu finden, außer Acht gelassen. Von diesem Gefälle sind auch mittlere Institutionen und, einer finanziell ins Kleine immer schlimmer werdenden

Linearität folgend, kleine Institution betroffen – was schlussendlich bei Personalkosten, also wieder bei und von Freien KünstlerInnen abgedeckt wird, die weniger verdienen oder gar keine Beschäftigung mehr finden.

Dass sich die Stadt Wien für solche Belange nicht zuständig fühlt, bewies auch die Diskussion *professionell präkär? Richtgagen – Selbstständigkeit – Anstellung* am 30. November in Wien: Der Kulturstadtrat und VertreterInnen seines Büros wurden fristgerecht eingeladen dieses Thema am Podium mit zu diskutieren, schlussendlich fand sich nicht einE kulturpolitischeR VertreterIn der Stadt Wien, die/der wenigstens vom Publikum aus die Diskussion mitverfolgt hätte. Damit wird das kulturpolitisch brennendste Thema, das alle Kunstbereiche gleichermaßen betrifft, ausgeklammert. Es lautet folgendermaßen: Welche Weichen können KulturpolitikerInnen österreichweit gemeinsam stellen, um auch in fünf, zehn, fünfzehn ... Jahren professionellen, zeitgenössischen KünstlerInnen Entwicklungspotenzial, Entfaltungsmöglichkeiten und faire Bezahlung für ihre Arbeit in Österreich zu garantieren? Lösungsstrategien dafür müssen im Sinne der Ermöglichung von künstlerischer Arbeit dringend auf Bundes- und Landesebene gemeinsam gesucht und entwickelt werden – längst handelt es sich hier nicht mehr um kleine Reparaturen, die eine Gebietskörperschaft alleine abfedern könnte. Der Wert der künstlerischen Arbeit muss monetär und ideell (als Wert, die diese Arbeit für die Gesellschaft hat) endlich anerkannt werden.

Sparpläne im Freien und in Relation ohnehin (viel zu) niedrig dotierten Kunstbereich anzuwenden, ist ein kulturpolitisch beliebtes Motiv, dessen Sinnhaftigkeit sich einzig im Solidaritätsprinzip erschöpft. Noch sieht die Realität, zumindest in Wien, anders aus: In einem Gespräch zwischen VertreterInnen der Stadt Wien und der IGFT wurde zumin-

dest versichert, dass die Förderhöhe im Rechenkreis Projektförderungen von 2,5 Mio. Euro im Jahr 2011 unangetastet bleiben soll. Was hinsichtlich einer durchschnittlichen jährlichen Inflationsrate von 2 % eine neuerliche, verdeckte und seit einigen Jahren fortgeschriebene Mittelkürzung bedeutet. Dabei liegt auf der Hand: Lineare Budgetsolidarität können sich SubventionsnehmerInnen im am niedrigsten dotierten Bereich am wenigsten leisten. Dagegen steht die traurige Realität, dass die Wiener Theaterreform trotz gleichzeitig steigender Kulturbudgets keine künstlerischen Produktivmittel freisetzen konnte.

Förderinstrumente der Darstellenden Kunst in Wien

Die Forderung, nicht nur Freie Gruppen in den Reformprozess mit einzubeziehen, ging bezüglich der Mittel- und Kleinbühnen einigermaßen auf. Einem Pool an SubventionsnehmerInnen, die im Zuge der Reform unter dem Label Freie Szene zusammengefasst wurden, stehen Mittel in Höhe von wahrscheinlich 25 Mio. Euro 2010 zur Verfügung. Diese werden innerhalb der drei Fördersäulen Konzeptförderung (ca. 14,2 Mio. Euro), Projektförderung (2,5 Mio. Euro) und Standort- und Strukturförderung (8 Mio. Euro) vergeben. Caroline Konrad erhebt in ihrer Analyse *Kultur und Geld* (2010) eine Förderung für die Freie Szene unter Verwendung eines weniger großzügigen Freie Szene-Begriffs, der wohl hauptsächlich Freie Gruppen meint, von nicht ganz 6,2 Mio. Euro im Jahr 2009 (vgl. Rezension S. 58). Daran zeigt sich, dass Forschende, PolitikerInnen etc. nicht mit einem einheitlichen Freie Szene-Begriff arbeiten und man bei der Interpretation vorsichtig sein muss.

Insgesamt vergab die Stadt Wien 89,4 Mio. Euro Förderungen für die Darstellende Kunst 2009, mit den Förderbeiträgen für die Wiener Festwochen waren es 100,2 Mio. Euro. Bessere Verteilungsgerechtigkeit konnte nicht hergestellt werden, ebenso wenig konnten die gläsernen Decken der finanziell höchst dotierten Theater gegenüber Freien Gruppen aufgehoben werden.

Projektförderung

Mittelfristig war im Rahmen der Theaterreform geplant, die Projektförderung von 2,5 Mio. Euro auf 4 Mio. Euro zu erhöhen, diesen Plan hat Kulturstadtrat Mailath-Pokorny früh im Reformprozess wieder gecancelt. Trotz einer signifikanten

Erhöhung des Wiener Kulturbudgets um 45 % seit dem Jahr 2001, wurde die Projektförderung und damit das Förderinstrument, das am direktesten mit künstlerischen Produktivmitteln und am wenigsten mit Strukturmitteln verbunden ist, finanziell bis heute nicht aufgewertet. Bei einer jährlichen Inflationsrate von ca. 2 %³ wird deutlich, dass dieser Förderbereich real deutlich gesunken ist.

Wie wenig künstlerische Arbeit wert ist, zeigt die jährliche Marge der Projektförderung von 2,5 Mio. Euro nicht nur in Bezug auf die nicht abgedeckte Inflation deutlich. Ein Vergleich: Die Fassadenrenovierung des Ronacher wurde für 2010 mit 2,8 Mio. Euro angesetzt und wird diese geplanten Kosten um mindestens 300.000 Euro überschreiten. Nichts gegen die Erhaltung von Bausubstanz und damit verbundenen Arbeitsplätzen, jedoch zeigt das Vergleichsbeispiel sehr deutlich, dass die Arbeitsleistung, die hinter den 2,5 Mio. in der Projektförderung vergebenen Euro steht, um ein Vielfaches größer ist, auch wenn Darstellende KünstlerInnen und KulturarbeiterInnen trotz hoher fachlicher Kompetenz weit unter dem Lohn von FacharbeiterInnen bezahlt werden.

Weitere trockene Zahlen, um das zu veranschaulichen: Im Jänner 2010 wurden 291 Projekt- und Ein- bzw. Zweijahresförderanträge mit einem Volumen von 16,5 Mio. Euro eingereicht, im Juni 2009 waren es 194 eingereichte Projekte mit einem finanziellen Gesamtvolumen von 5,5 Mio. Euro. Einem eingereichten Fördervolumen für das Jahr 2010 von 21,5 Mio. Euro stehen 2,5 real geförderte Mio. Euro gegenüber. Es liegt auf der Hand, dass die Summe der förderwürdigen Projekte deutlich über den 2,5 Mio. Euro, die pro Jahr an Projektförderung vergeben werden, liegt.

Die folgende Empfehlungsaufschlüsselung für das Jahr 2010 zeigt, wie niedrig die durchschnittlichen Fördermargen sind.

Empfehlungsaufschlüsselung bezogen auf das Jahr 2010

- **650.000** Euro für **8** Förderungen über einen Zeitraum von 2 bzw. 1,5 Jahre (durchschnittliche Förderhöhe = 81.250 Euro pro Gruppe und Jahr)
- **422.000** Euro für **14** Ein-Jahresförderungen (durchschnittliche Förderhöhe = 30.143 Euro pro Gruppe und Jahr)
- **1.428.000** Euro für **104** Projekte (durchschnittliche Förderhöhe = 13.730 Euro pro Projekt)

Bei einer dem österreichischen Durchschnittseinkommen angemessenen Bezahlung (vgl. Richtgabenbroschüre der IGFT, www.freitheater.at/?page=service&subpage=publikationen) könnten bei diesen 104 geförderten Projekten durchschnittlich vier PerformerInnen einen Monat lang oder zwei PerformerInnen zwei Monate lang mit jeweils zweiwöchiger Regiebegleitung proben – ohne Ausgaben für Kostüm, Musik, PR etc. – nur ist das vielen KünstlerInnen zu eintönig und sie arbeiten mit Bühnenbild, Video, mehr PerformerInnen, Produktionsleitung etc. Daher wird sehr viel unbezahlte oder niedrig bezahlte Arbeit geleistet – das aber auf höchstprofessionellem Niveau mit jahrelanger Erfahrung und hoher Effizienz.

Schon die Einreichungen sind bezüglich der Personal- und Materialkosten nicht kostenwahr – können das gemessen am Fördervolumen auch gar nicht sein. Projekteinreichungen von Wiener KünstlerInnen sehen sich meist einer Deckelung von 30.000 Euro Förderung pro Projekt gegenüber – und damit sind sie im Bundesländer-Vergleich noch privilegiert!

Eine anteilige Erhöhung dieser Fördersäule ist auch in Bezug auf neu entstandene Spielstätten (Kabelwerk, Nestroyhof-Hamakom, Garage X), die wie viele andere Spielstätten in Wien auch, auf das Budget von Gruppen aus der Projektförderung angewiesen sind, dringend notwendig.

Empfehlende Gremien können versuchen aus den geringen Budgets der Freien Gruppen in Wien das Beste zu machen. Für die Anerkennung der professionellen künstlerischen Arbeit – im finanziellen Sinn – sind ausschließlich PolitikerInnen zuständig, die sich oft hinter den Gremien verstecken, denen sie kaum Geld zur Verfügung stellen – und das ist kein Wiener Spezifikum.

Konzeptförderung

Für das zweite Förderstandbein der Stadt Wien, die Konzeptförderung, wurden 31 Projekte durch die Jury empfohlen für den Zeitraum Mitte 2009 bis Ende 2013 mit einem Gesamtfördervolumen von 14 Mio. Euro. Die Gesamtsumme der 101 eingereichten Konzepte betrug rund 36 Mio. Euro.

Andreas Mailath-Pokorny spricht von einer 6 %-igen Erhöhung der Fördermittel von 13,3 auf 14,2 Mio. Euro. Gefördert wird in diesem Rahmen eine bunte Mischung Freier Szene von Klein- bis Mittelbühnen (Tanzquartier Wien, brut, Rabenhof, TAG, Theater am Petersplatz, Odeon, Drachengasse, KosmosTheater, Nestroyhof-Hamakom bis hin zum Lilarum), Festivals (*ImPulsTanz* und *Szene Bunte Wähne*)

und 15 Freie Gruppen und Ensembles. Innerhalb der Konzeptförderung werden die Förderbeträge für vier Jahre festgeschrieben, FördernehmerInnen erhalten – wie auch im übrigen Kulturbereich gängige Praxis – eine gleichbleibende Subvention, als gäbe es keine allgemeinen Teuerungen und Inflationsraten. Die 6 %-ige Erhöhung deckt die Inflationsrate der letzten vier Jahre nicht ab.

Freie professionelle Gruppen erhalten in dieser Förderstufe zwischen 55.000 und 190.000 Euro jährlich, im Musiktheaterbereich Tätige, entsprechend des finanziell höheren Aufwands, zwischen 100.000 und 500.000 Euro pro Jahr. Nach wie vor ist es in dieser Förderschiene geförderten Freien Gruppen kaum oder gar nicht möglich mit den hier gegebenen Fördermargen anzustellen, nach wie vor gilt die Einschätzung der ersten Theaterjury aus dem Jahr 2004: „So sehr der Theaterjury die Einhaltung arbeits- und sozialrechtlicher Belange ein Anliegen ist, so wenig kann sie generell die Bezahlung der Mehrkosten einer Anstellung und entsprechenden Sozialversicherung der Künstler und Künstlerinnen aus dem zur Verfügung gestellten Budget verlangen. Die Verpflichtung dazu würde den Betrag insgesamt wie im einzelnen zu Lasten der künstlerischen Produktivität gravierend mindern.“⁴⁴

Budgetäre Ausweglosigkeit: Soziale Absicherung gibt es nur auf Kosten von Produktivität!

Aber auch wenn das jährliche Budget ohne Indexanpassung bei niedrigem Budget fortgeschrieben wird, beinhaltet die vierjährige finanzielle Sicherheit mehr Planbarkeit und bessere, stabilere Kooperationsmöglichkeiten mit PartnerInnen im In- und Ausland.

Standort- und Strukturförderung

Wie viele der in der Projekt- und Konzeptförderung eingereichten Projekte Subventionen aus der Standort- und Strukturförderung erhalten und wie viele Vorhaben in keiner der beiden beschriebenen Kategorien eingereicht, aber hier gefördert werden, kann nur geraten bzw. für 2010 im Sommer 2011 im Kunstbericht der Stadt Wien nachgelesen werden. Adi Hirschal, *Das Wiener Kindertheater*, Paulus Mankers *Alma Projekt*, Schauspielhaus, Dschungel Wien, Gloria Theater, Interthalia Theater, Kammeroper, Metropol, Scala sowie einige Proberäume werden unter diesem Fördertitel mit ca. 8 Mio. Euro gefördert. Dieser Topf birgt in sich auch die vielen Ausnahmen der Theaterreform.

Außerhalb der Reform

Die großen Bühnen, wie die Vereinigten Bühnen Wien (Theater an der Wien, Raimund Theater, Ronacher), das Theater an der Josefstadt, die Volksoper und das Volkstheater, aber auch die Wiener Festwochen, bleiben wasserdichte Zellen, sind vom Prozess der Theaterreform ausgeklammert und offensichtlich nicht reform- und evaluationsbedürftig – obwohl die Gläsernen Decken zu diesen Theatern auch im Lauf der Theaterreform nicht verschwunden sind.

All das wäre kein Problem, wenn die Projektförderung, aber auch die Konzeptförderung der Freien Gruppen in Wien in einer finanziellen Größenordnung läge, die es den KünstlerInnen erlaubt, nicht nur zu produzieren, sondern auch für diese professionelle Arbeit angemessen bezahlt zu werden.

Die Mittelerhöhungen im Darstellenden Kunstbereich gingen hauptsächlich in große Häuser und werden dort wie beinahe überall von Strukturkosten aufgefressen, die kontinuierlich steigen. Steigende Mieten müssen bedient werden, Arbeitsleistungen von KünstlerInnen führen hingegen nicht unmittelbar zu Hausschließungen und sind ergo politisch leichter einfrier- oder kürzbar und einmal mehr billiger zu haben.

Außerhalb der theaterreformierten Freien Szene dürften die budgetären Verhandlungen leichter durchführbar sein. Von der enormen Gesamtförderung in Höhe von 37,3 Mio. bis 40 Mio. Euro für die Vereinigten Bühnen Wien kostet die erst 2006 gegründete Oper im Theater an der Wien die Stadt Wien laut Kontrollamtsbericht⁵ 18,92 Mio. Euro, der Rest fließt in Musicals, die überall außerhalb Österreichs ohne Subventionen kostendeckend bzw. gewinnbringend realisiert werden. Auch im Jahr 2011 werden die Vereinigten Bühnen (für das Betreiben von zwei Musicalbühnen und einem Opernhaus) 37,1 Mio. Euro an Subventionen zugesprochen bekommen.

Im Zuge der Theaterreform wurde die Fördervergabe im Kleinen neu geordnet. Von Verteilungsgerechtigkeit bei den Förderungen sind wir aber in Bezug auf die „große“ und die „kleine“ Theaterszene weit entfernt. Wie behäbig und eingefahren viele Strukturen sind, wie schwierig es ist, sie zu verändern, zeigt die 2003 begonnene Theaterreform deutlich. Vieles wurde umgesetzt, einiges ist zurück in seine ursprüngliche Form geschlüpft, einiges blieb bis heute erstarrt und unangetastet. Aber Wien ist eben gemütlich.

Barbara Stüwe-Eßl ist Kulturmanagerin, Theaterwissenschaftlerin und Mitarbeiterin der IGFT.

¹ „Musicals als Tourismusmagnet spielen keine große Rolle mehr. Trotzdem kosten uns zwei Musicalbühnen immer noch ein Vermögen.“ Schreuder will eine Kommission, die entscheidet, ob Musicals überhaupt Förderungen bekommen sollen. Sie soll sich vergleichbare Musicalbühnen in Deutschland ansehen, die ohne Subventionen auskommen – und so Schlüsse für Wien ziehen. Es fehle an einem weiten Horizont, auch kreative Tätigkeit zu fördern. „Nachhaltige Kulturpolitik bedeutet auch in eine kreativ aktive Szene der Stadt zu investieren, eine Szene aufbauen lassen“.

Aus: *Musicalbühnen kosten uns ein Vermögen*, Der Standard, 19. September 2010, siehe auch: www.derstandard.at/1284594567795/Wiener-Kulturpolitik-Musicalbuehnen-kosten-uns-ein-Vermoegen

² *Gemeinsame Wege für Wien. Das rot-grüne Regierungsübereinkommen*. Wien, November 2010, Seite 48.

³ siehe: <http://wko.at/statistik/prognose/inflation.pdf>

⁴ Wiener Theaterjury: *Gutachten zur Wiener Theaterreform (Konzeptförderung)*, November 2004, S. 12; siehe: www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/konzeptfoerderung.pdf

⁵ Der Bericht wurde im April 2008 herausgegeben und bezog sich auf die Gebarung im Zeitraum 2004 bis einschließlich 2007; siehe: www.kontrollamt.wien.at/berichte/2007/lang/6-14-KA-IV-GU-9-2-8.pdf

diskurs

Theater ist ein Mitteilungsformat und hat Interesse, gehört zu werden

1. Bundes-Kongress der Freien Darstellenden KünstlerInnen 9. bis 12. Dezember 2010 in Stuttgart

Von Sabine Kock

250 Theaterschaffende diskutierten über vier Tage im Theaterhaus Stuttgart zum Thema *Freies Theater der Zukunft* – von der Notwendigkeit eines grundlegenden Umdenkens in der Förderpolitik über die Frage nach notwendigen und angemessenen Räumen bis hin zum grundlegenden Diskurs darüber, was Theater überhaupt heute und hier sein kann, als ästhetische Institution und sozialer Ort. Neue Formate waren ebenso ein Thema wie das Aufbrechen von Spartendenken und Visionen für neue Wege und Kooperationsformen für Produktion, Nachwuchs und Ausbildung.

Nach zwei grundlegenden Impulsreferaten zum Wandel in Kunst und Gesellschaft wurde auf einem ersten Podium *facing reality. Konsequenzen des gesellschaftlichen Wandels für das Freie Theater* die Debatte eröffnet:

- Was sind heute Kernkompetenzen für Freie Theaterschaffende?
- Bewirkt die immer noch überwiegend autoritäre Zentralinstanz (Intendantz) eine Unter-Komplexität in der Programmierung der Häuser?
- Wie kann Selbstermächtigung produktiv werden?
- Brauchen wir die großen Tanker zur Frontalbespielung?
- Wie gehen wir um mit Kanonisierung und Establishment einerseits – mit Phänomenen wie Exklusion und Inklusion andererseits?
- Wollen wir die ganze Bäckerei oder lieber jede/r einen Backofen?

Der fulminanten Diskussionseröffnung folgte ein Panel zum Boden der Tatsachen: Günter Jeschonnek vom Fonds für Dar-

stellende Künste präsentierte mit dem Report *Darstellende Künste* – einem Konvolut von 700 Seiten – einen ersten Faktenhöhepunkt des Kongresses: Die derzeit weltweit umfangreichste Studie hatte eine Untersuchung der AkteurInnen in der Freien Darstellenden Kunst in Deutschland im Zentrum. Hier nur einige Zahlen, um die Neugier zu wecken: 39 % würden gerne an kommunalen Bühnen arbeiten.

62 % der Freien Theater- und Tanzschaffenden haben einen akademischen Abschluss. Sie sind insgesamt sehr mobil: 62 % arbeiten an verschiedenen Orten, davon 47 % auch im Ausland.

Die Arbeit teilt sich in 63 % kreative Arbeit, 28 % Administration und Organisation und 19 % Akquise, 59 % haben keinen Zugriff auf Probe-/Arbeitsräume. 47 % der Freischaffenden tragen bei Produktionen künstlerische Verantwortung gegenüber Dritten, 33 % sind wirtschaftlich verantwortlich. 66 % der Befragten sind kinderlos (!).

Die Einkommenssituation ist prekär und die Mobilität groß, insbesondere die nicht bei der Künstler-Sozialversicherungskasse erfassten ‚PendlerInnen‘ zwischen den Welten

sind betroffen von häufigen Auftrags-/Beschäftigungswechseln. Darstellende KünstlerInnen haben durchschnittlich bis zu vier Monate, oft auch sechs Monate keine Aufträge. 4 % haben keinen Krankenversicherungsschutz. Dies nur als ein kurzes Spotlight. Die Studie ist für 24,80 Euro beim Fonds Darstellende Künste bestellbar.

Den Freitag eröffnete Alexander Pinto mit einem u. a. auf der Studie basierenden Grundsatzbeitrag zur Frage der Förderstrukturen und Mobilität: *Wo ist mein Zu Hause?* Sein Vortrag findet sich als eigener Beitrag in der vorliegenden *gift* auf S. 35.

Life is what happens while you make other plans

Nach den geballten Inputs wurde die Debatte in fünf parallelen Foren auch für die TeilnehmerInnen geöffnet, um über Potenziale kultureller Bildung, Freiräume der Zukunft, neue Wege für Produktionen in Europa, Kreativwirtschaft, Ausbildung und Nachwuchsförderung zu diskutieren.

Der Nachmittag des zweiten Konferenztages wurde neben Grußworten aus Politik und Gesellschaft vom Vorsitzenden des Deutschen Kulturrats Prof. Wolfgang Schneider unter dem Titel *Wuppertal ist überall* als Plädoyer für ein historisch notwendiges strukturelles Umdenken in den Gesamtstrukturen der Sparte genutzt.

Immer wieder wurde die Frage eines grundlegenden Umdenkens in der Förderpolitik aufgebracht, die Kirsten Haas als damalige Vorsitzende des BUFT bereits 2004 gestellt hatte: Theatersubvention muss in diesem Land für beide Systeme [Staats- und Stadttheater auf der einen Seite, die so genannte Freie Szene auf der anderen Seite, Anm. S. K.] grundlegend neu bedacht werden.

So war der vielleicht wesentlichste und konkreteste Impuls die Formulierung der Notwendigkeit eines ‚Theaterentwicklungsplanes‘, da die zwei Welten des in seiner Struktur einerseits nicht mehr aufrecht zu erhaltenden Stadt- und Staatstheaterbetriebs und des budgetär wesentlich geringer bedachten Freien Bereichs auf ihre jeweiligen Schwächen,

aber auch innovativen und dabei nachhaltigen Potenziale befragt werden müssten.

Heike Scharpf, zuhause in beiden Systemen, sprach in diesem Zusammenhang vom Vorteil des von organisatorischen Aufgaben befreiten, künstlerischen Freiraums und der erleichternden finanziellen Absicherung innerhalb fester Strukturen, aber von der größeren inhaltlichen und von gegenseitigem Vertrauen getragenen Freiheit in der Freien Theaterarbeit.

Der dritte Tag war einem konzentrierten Open-Space-Prozess aller TeilnehmerInnen gewidmet, innerhalb dessen insgesamt ca. 40 Arbeitsgruppenformate partizipativ bearbeitet wurden, an deren Ende eine umfassende und konzise Liste von Wünschen, Forderungen und Visionen zusammengetragen wurde.

Der letzte Tag der Konferenz begann nochmals mit einer Faktenzusammenschau: Caroline von Sassmannshausen stellte eine Bestandsaufnahme landesweiter Förderstrukturen im bundesweiten Vergleich vor, aus denen mit einer Potenzialanalyse Vorschläge für künftige Entwicklungen an die Politik formuliert wurden. Die Kurzversion dieser Studie ist beim Landesverband Freier Theater in Hamburg zu beziehen.

Auf Basis der vorgestellten Fakten wurde anschließend auf einem plenaren Panel nochmals die zentrale Frage zeitgemäßer Förderstrukturen diskutiert und am Beispiel vom Tanzplan Deutschland als eines Best Practice Modells versucht, die Idee eines Masterplans für die Freien Darstellenden Künste zu konkretisieren, bevor Alexander Opitz das Fazit des Kongresses mit der Frage: *Wie wird es weiter gehen?* zusammenfasste.

Eine gute Nachricht war dabei konkret: Ab dem kommenden Jahr wird eine hauptamtliche Bundesgeschäftsstelle für den BUFT eingerichtet, während diese Arbeit bislang von den Landesverbänden bzw. wesentlich vom jeweiligen Präsidenten des BUFT mitgeleistet werden musste. Alexander Opitz sprach die konkrete Hoffnung aus, sein in den letzten Jahren stark bundesweit getragenes Engagement künftig wieder stärker auf sein eigentliches Wirkungsgebiet Baden-Württemberg konzentrieren zu können. Dem groß angelegten und erfolgreichen Kongress sollen weitere folgen.

Sabine Kock: Geschäftsführerin der IGFT, externe Lektorin, Philosophin und derzeit Vorsitzende des Kulturrat Österreich.

Report Darstellende Künste – Wirtschaftliche, soziale und arbeitsrechtliche Lage der Theater- und Tanzschaffenden in Deutschland – Dokumentation Bd. 68. Fonds Darstellende Künste e.V. (Hg.) in Kooperation mit der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V.; Klartext Verlag Essen, 2010.
www.fonds-daku.de

www.freie-theater.de

Wo ist mein Zu Hause? Zur Arbeits- und Lebensorganisation Freier Theaterschaffender

Leicht gekürzte Version des Vortrags auf dem 1. Bundeskongress der Freien Darstellenden KünstlerInnen

Von Alexander Pinto

Ich bin gebeten worden, für den heutigen Tag einen ersten inhaltlichen Impuls zu setzen, wobei ich die Überlegungen aus den gestrigen Vorträgen und Diskussionen dankbar aufnehme. In meinem Vortrag werde ich zunächst die multilokale Arbeits- und Lebenspraxis von Darstellenden Künstlerinnen und Künstlern deutlich machen. Im zweiten Teil beschäftige ich Sie mit dem Gedanken, dass Multilokalität eine gesellschaftliche Tendenz ist und setze diese in Beziehung zur strukturellen Entwicklung der Darstellenden Kunst in Deutschland. Mit dem Versuch eines Perspektivwechsels und einer daraus resultierenden, noch nicht zu Ende gedachten Idee beschließe ich dann meinen Vortrag.

Beginnen möchte ich meinen Vortrag mit einem Zitat von Anouk Froidevaux, Tänzerin bei Constanza Macras und Dorky Park, das ich dem März/April-Heft von Tanzraum Berlin entnommen habe. Sie sagt:

„Seit ich Kanada verlassen habe, musste ich immer wieder neue Sprachen lernen, mich anderen Kulturen und Klimazonen anpassen, mich zwischen Regeln und Maßregelungen ausländischer Bürokratien zurechtfinden. Es gab Zeiten, in denen ich mich zwischen all den fremden Menschen sehr einsam gefühlt habe. Auch die Städte haben mich mit ihrer unmittelbaren Intensität oft überwältigt. Irgendwann konnte ich sie mir dann erschließen. Langsam gewöhnte ich mich an das Sprachengewirr. Es wurde normal, sich mit Menschen aus aller Welt anzufreunden, mit Kollegen verschiedener Nationalitäten zu arbeiten. So normal, dass ich mich im Ausland bald mehr zu Hause fühlte, als in Kanada. Eine seltsame Verschiebung, die mich vor folgende Fragen stellte: Kann ich jemals wieder an meinen Heimatort zurückkehren? Ist er mir noch wichtig? Und wenn nein, wo ist dann mein zu Hause?“

In ihrer bisherigen künstlerischen Laufbahn lebte Anouk Froidevaux u. a. in Rotterdam, in Rom, in Amsterdam und in Berlin. Und in den nächsten drei Monaten ist sie allein mit der Produktion *Megalopolis* – eine Produktion, die sich dem Thema Stadt widmet – in Ljubljana, in Hamburg und in Mulhouse auf Gastspiel. Nun ist dies ein großartiges Beispiel, um die Internationalität des zeitgenössischen Tanzes deutlich zu machen.

Der gestern hier vorgestellte *Report Darstellende Künste* hat in seiner Online-Befragung u. a. gefragt: Üben Sie Ihre derzeitige berufliche Haupttätigkeit im Bereich der Darstellenden Kunst vorwiegend an Ihrem Wohnort aus? Wie Sie in dem

Diagramm sehen, arbeiten 40 % vorwiegend an ihrem Wohnort, 7 % arbeiten an einem anderen Ort als dem Wohnort und 50 % arbeiten vorwiegend an mehreren anderen Orten als dem Wohnort. Das heißt, 57 % der Befragten arbeiten überwiegend an anderen Orten als dem Wohnort und selbst bei den restlichen 40 % kann man davon ausgehen, dass sie hin und wieder auch an anderen Orten arbeiten. Und gefragt nach dem geografischen Arbeitsradius antwortete ca. die Hälfte, dass der noch über das eigene Bundesland hinausreicht.

Freie Darstellende KünstlerInnen produzieren in Dresden, Berlin, Mülheim, Düsseldorf. Sie haben eine Residenz in Hamburg, einen Lehrauftrag in Hildesheim und ein Stipendium der Akademie Schloss Solitude. Sie haben einen Gastvertrag in Freiburg und Chemnitz und gehen auf Gastspiel nach Stade, Saarbrücken, Essen, Leipzig, Zürich, Augsburg und Münster. Und um die Anträge für die nächsten Projekte zu schreiben, fahren sie für drei Wochen ins elterliche Ferienhaus an der Ostsee. Aus dem Beispiel Anouk Froidevaux und den Zahlen des *Report Darstellende Künste* ließe sich schlussfolgern: „Freie Darstellende Künstlerinnen und Künstler arbeiten und leben multilokal.“

Multilokal meint in diesem Zusammenhang eine zeitlich befristete, unterschiedlich ausgeprägte Lokalisierung an verschiedenen Orten: Ich kann hier wohnen und dort und dort arbeiten. Oder ich kann hier und dort leben und an einem dritten Ort arbeiten. Oder ich kann hier die nächsten zwei Jahre wohnen und arbeiten, danach lebe und arbeite ich dann wieder woanders. Multilokalität ist entsprechend als eine temporär verortete Arbeits- und Lebenspraxis zu verstehen, die vor allem berufsspezifische, aber auch freizeitinduzierte und/oder biografieabhängige Ausprägungen haben kann.

Nun ließe sich relativ schnell eine Begründung für die multilokale Arbeits- und Lebensweise von Freien Theaterschaffenden finden: Die Fördersysteme und deren finanzielle Ausstattung sind so unterschiedlich, dass man nur multilokal überhaupt halbwegs existenzsichernd arbeiten kann. In diesem Falle könnte man auch von einer notwendigen oder erzwungenen Multilokalität sprechen. Damit ist die Notwendigkeit gemeint, aufgrund von strukturellen und finanziellen Differenzen in den Fördersystemen, an mehreren Orten arbeiten und leben zu müssen.

Multilokalität, ob erzwungen oder auch freiwillig, setzt freilich eine hohe Mobilitätsbereitschaft und ein hohes Mobilitätsvermögen voraus. Freie Theaterschaffende mit Kindern beispielsweise, womöglich noch im schulfähigen Alter, befinden sich in einem doppelten Dilemma: Weder können sie am Wohnort existenzsichernd ihrer Arbeit nachgehen, noch können sie diesen Nachteil durch eine multilokale Arbeitspraxis kompensieren. Als Ausweg bleibt für diese Gruppe nur das so genannte Multijobbing, also das Arbeiten in mehreren, meist nicht-künstlerischen Jobs zur Existenzsicherung. (Es wundert also überhaupt nicht, wenn 66 % der Befragten des *Reports Darstellende Künste* angeben, keine Kinder zu haben, und 30 % finanzielle und 26 % „häufig wechselnde Arbeitsorte“ als Gründe dafür nannten).

Eine, meist die wichtigste Aufgabe der Landesverbände der Freien Theater ist es, sich dafür einzusetzen, dass Theaterschaffende an ihrem Wohnort, in ihrer Region existenzsichernd arbeiten können und nicht gezwungen sind, dies auch noch in anderen Städten oder Bundesländern tun, womöglich sogar abwandern zu müssen. Das führt dann zu Forderungen nach strukturellen und vor allem finanziellen Verbesserungen der Fördersysteme in den Ländern und Städten für die ansässigen Freien Theater und Theaterschaffenden. Wie man an Baden-Württemberg, Bayern, Frankfurt oder München sehen kann, geschieht das aktuell ja auch mit großem Erfolg.

Nun ist das Thema dieses Kongresses *Freies Theater der Zukunft*. Und ich verstehe es so, dass wir hier versuchen, Tendenzen der gesellschaftlichen Entwicklung zu analysieren und zum Freien Theater so in Beziehung zu setzen, dass wir daraus entsprechende Strategien und Handlungsoptionen ableiten können, um adäquat mit diesen Entwicklungen umgehen zu können; im besten Falle diese gestalten.

Ich gehe davon aus, dass Multilokalität bzw. eine multilokale Arbeits- und Lebenspraxis eine solche gesellschaftliche Tendenz ist. Sie betrifft nicht nur Darstellende KünstlerInnen, und hier beziehe ich auch die EnsembleschauspielerInnen an Stadt- und Staatstheatern mit ein. Ebenso geht es vielen

anderen KünstlerInnen: AutorInnen, Filmschaffenden, MusikerInnen. So geht es Studierenden, WissenschaftlerInnen, LeiharbeiterInnen und, nicht zu vergessen: PolitikerInnen. Kinder von getrennt lebenden Eltern leben ebenfalls oft multilokal und manchmal besuchen sie in den Ferien ihre Großeltern, die die Wintermonate in ihrem Apartment im sonnigen Süden verbringen. Man könnte die Aufzählung immer weiterführen und würde feststellen, dass Multilokalität immer mehr von einem Randphänomen zu einer zentralen Arbeits- und Lebenspraxis einer hoch mobilen und flexibilisierten, postindustriellen Gesellschaft wird. Die industriell geprägte funktionelle Trennung von Wohn- und Arbeitsort ist nicht mehr auf eine Stadt beschränkt. Was aber bedeutet das für städtische Entwicklung, für politische Partizipation auf Stadtebene, für die städtische Infrastruktur, für das soziale Leben?

Verstärkt wird die Tendenz zur Multilokalität meines Erachtens noch durch die Entwicklung des so genannten ‚Kreativ- und Kultursektors‘. Seit der amerikanische Wirtschaftswissenschaftler Richard Florida den Städten versprochen hat, dass in einer Wissensgesellschaft vor allem dieser Bereich der Garant für zukünftige Entwicklung ist, kann man sich vor ‚Kreativen Städten‘ und ihren Initiativen kaum retten. Selbst die Bundesregierung schickt mittlerweile BeraterInnen durchs Land, um das kreative Potenzial aufzuspüren und zu heben.

Mittlerweile spricht einiges dafür, dass die so genannte ‚Kultur- und Kreativwirtschaft‘ eine zentrale Rolle im gesellschaftlichen Transformationsprozess einnimmt. Laut des Bundesministeriums für Wirtschaft und Technologie ist sie mittlerweile die drittgrößte Wirtschaftsbranche gemessen am Beitrag zum Bruttoinlandsprodukt.

Aber, man muss sich auch darüber im Klaren sein, dass erstens dieser Bereich zu 80 % aus hochmobilen und flexiblen Klein- und Kleinstunternehmen besteht, die im Durchschnitt weniger als fünf Angestellte haben. Dass zweitens bisher vor allem die Großstädte und Metropolregionen an den Entwicklungen der Kultur- und Kreativwirtschaft partizipieren. Für die Mittel- und Kleinstädte muss man wesentlich skeptischer sein. Und dass drittens überwiegend Ratlosigkeit darüber herrscht, wie man in Zukunft mit dem so genannten Teilmarkt ‚Darstellende Kunst‘ umgehen soll. Das liegt vor allem daran, dass in der Politik ‚Theater‘ bisher immer nur als Stadt- und Staatstheater gedacht wurde. Dort fand die Darstellende Kunst ihr Zuhause. Das Freie Theater existierte entweder als Trainingsplatz für den Theaternachwuchs und als Testgelände für neue Räume, neue Formen und Ästhetiken, die bei Erfolg dann das Stadttheater für sich nutzte. Oder das Freie Theater bildete das Auffangbecken für diejenigen, die es nicht ans Stadttheater

geschafft haben. So oder so wurde der Freien Darstellenden Kunst bisher eine substantielle inhaltliche, ästhetische und strukturelle Eigenständigkeit in der deutschen Theaterlandschaft nicht wirklich zugestanden.

Eine solche Sichtweise zementierte zwar ein weltweit einmaliges Theatersystem, das aber aufgrund von finanziellen Defiziten in den kommunalen Haushalten und verändertem Freizeit- und Rezeptionsverhalten des Publikums heute vor enormen Legitimationsproblemen steht. Zugleich hat sich eine solche Sichtweise auch so tief ins kollektive Bewusstsein der Theaterschaffenden selbst eingebrannt, dass wir jeden Angriff aufs Stadttheater auch als Angriff auf die Darstellende Kunst insgesamt bewerten und mit den entsprechenden Protestreflexen darauf reagieren.

Armin Petras analysierte in der Juni-Ausgabe der Wirtschaftszeitschrift *brand eins* die nächsten zehn Jahre für das Theater in Deutschland sehr nüchtern:

1. Die Bedeutung der großen Festivals wird weiter zunehmen
2. Die großen Stadttheater in den Metropolen werden ebenfalls an Bedeutung gewinnen
3. Die Stadttheater in den Mittel- und Kleinstädten werden aussterben
4. Kleinere Theater (damit sind wahrscheinlich Freie Theater gemeint) müssen eine immer größere Fläche kulturell abdecken
5. Projektförderung und Event-Sponsoring wird weiter zunehmen

Wenn vor allem in den Mittel- und Kleinstädten die Theater verschwinden, verschwindet mit ihnen nicht nur einer der großen Arbeitgeber vor Ort, sondern oft auch das kulturelle Zentrum städtischer Bürgerlichkeit. Aber, und an dieser Stelle spiele ich mal den *Advocatus diaboli*, vielleicht benötigen wir nicht nur andere Formen politischer Repräsentation – Stichwort Stuttgart 21 – sondern auch eine andere und vor allem anders verortete kulturelle Öffentlichkeit. Um es deutlich zu sagen: Die Krise der Stadttheater ist keine Krise der Darstellenden Kunst. Inhaltlich und ästhetisch ist die Darstellende Kunst meistens auf der Höhe der Zeit. Meines Erachtens ist die Krise der Stadttheater vor allem eine strukturelle Krise, die ihre Wurzeln in der Erosion industriegesellschaftlich geprägter städtischer Regulations- und Repräsentationssysteme findet.

Die am gewachsenen gesellschaftlichen Wohlstand einer Stadt orientierten und geformten kulturellen Fördersysteme greifen zunehmend ins Leere. Die kommunalen Einnahmen

und Ausgaben entwickeln sich immer weiter auseinander. Und auch wenn der derzeitige wirtschaftliche Aufschwung Steuermehreinnahmen für die Städte und Gemeinden verspricht, so haben diese trotzdem in diesem Jahr mit einem zweistelligen Milliardendefizit zu kämpfen. Dass Stadtkämmerer da nicht lange mit dem Rotstift fackeln, wird vor diesem Hintergrund durchaus nachvollziehbar. Hinzu kommt meist ein kulturelles und kulturpolitisches Verständnis, das geklärt haben will, warum das Hamburger Schauspielhaus so hohe Zuschüsse benötigt, während das Theater am Hafen, in dem seit neun Jahren acht mal pro Woche das Musical *Der König der Löwen* gespielt wird – warum das Theater am Hafen also gänzlich ohne Subventionen auskommt, um mal ein Beispiel aus Hamburg zu bemühen. Vielleicht kann man heutzutage von einem Finanzsenator nicht mehr kulturelle Kompetenz erwarten. Off-Theater und Vorstellungen vor wenigen Dutzend ZuschauerInnen bedienen eben nicht die Eitelkeiten des städtisch-bürgerlichen Establishments. Umso wichtiger war es, dass die Enquetekommission des Deutschen Bundestages *Kultur in Deutschland* in ihrem Abschlussbericht 2008 feststellte:

„So bildet seit mehr als 25 Jahren das Freie Theater mit seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit eine unverzichtbare Säule in der Theaterlandschaft Deutschlands. Mit ästhetischer Experimentierfreude und gesellschaftlicher Relevanz halten Freie Theater unter schwierigen Umständen den kulturellen Nährboden fruchtbar.“

Man kann es eigentlich nicht oft genug wiederholen.

Das ist gut, dass die das gesagt haben. Und die Empfehlungen, die sie geben sind auch plausibel. Nur, sind wir eigentlich schon viel weiter! Schon 2004 schrieb die damalige Geschäftsführerin des Landesverbandes der Freien Theater Niedersachsen und ehemalige Bundesvorsitzende Kirsten Haß im Jahrbuch für Kulturpolitik der kulturpolitischen Gesellschaft:

„Wer Theater fördert, muss sich darüber im Klaren sein, dass mit der Art der Förderung eine Theaterlandschaft entstehen oder zerstört werden kann. Es ist notwendig, Stärken und Schwächen der Strukturen sowohl von Stadt- und Staatstheatern als auch von Freiem Theater genau zu überprüfen und daraus die einzig mögliche Konsequenz zu ziehen: die Abschaffung beider Formen als Beschreibung von Finanzierungssystemen. Theatersubvention muss in diesem Land für beide Systeme völlig neu definiert werden. Die passenden Förder-Instrumente sind dann zu entwickeln. Wenn das Geld knapp wird, müssen Qualität und nicht Quantität, Erfüllung

von Zielsetzungen und nicht nur der Erhalt überkommener Traditionen die ausschlaggebenden Kriterien sein.“

Das ist, wie ich finde, in der gesamten Theaterdebatte nach wie vor eine der klügsten und progressivsten Positionen. Dass die Enquetekommission in ihren Empfehlungen nicht so weit geht, ist bedauerlich. Ebenso, dass die Kulturstiftung des Bundes, deren Abteilung Förderung und Programme Kirsten Haß heute leitet, dieses auch nicht realisiert. Zwar entwickelt die Stiftung hoch innovative Förderinstrumente, wie den Tanzplan Deutschland, die NPN-Koproduktionsförderungen (die gerade für kleine Bühnen noch entwicklungs- und nicht zerstörungsfähig ist), den Heimspiel- oder den Wanderlust-Fonds. Aber diese sind nach wie vor entweder fürs Stadt- und Staatstheater oder für das Freie Theater. Aber auch der Kulturstiftung des Bundes sind Grenzen gesetzt: Wenn die Politik die zeitlich befristeten, innovativen Impulse nicht aufnimmt und bereit ist, diese weiterzudenken und zu entwickeln, dann wird die gerade aufgebaute Theaterlandschaft eben wieder zerstört.

Auch dafür ist Hamburg gerade ein Paradebeispiel: Den kleinen Off-Bühnen werden die Gelder gestrichen oder müssen, wie die Fleetstreet, schließen; Tanzplan Hamburg ist seit über einem Jahr faktisch handlungsunfähig, da bis heute die vor vier Jahren gegebenen politischen Lippenbekenntnisse nicht mit finanziellen Zusagen unterfüttert wurden; Kampnagel mutiert zum Durchlauferhitzer, die Elbphilharmonie verschlingt hunderte Millionen schon im Bau und keiner weiß, woher die laufenden Kosten für den regulären Spielbetrieb ab 2012 kommen werden; das Junge Schauspielhaus als die spannendste Bühne am Hamburger Schauspielhaus soll aufgrund der geplanten Haushaltskürzungen geschlossen werden, oder vielleicht doch nicht, oder nur halb? Aber ein künstlerisch unbedeutendes Festival jagt das andere durch die Stadt. Das nennt Hamburg Marketing dann „Theatermetropole“, in der Hoffnung, dass niemand merkt, dass es sich bei Hamburg eigentlich um eine „Stadt der Illusionen“ handelt, wie der Spiegel erst kürzlich schrieb. Sie merken schon, es wird einem im Norden sehr schwer gemacht, einen kühlen Kopf zu bewahren.

Zum Glück gibt es auch andere Entwicklungen, wie der Süden zeigt. Hier scheint man dem Freien Theater mittlerweile eine größere kulturelle Bedeutung beizumessen und was ich noch beeindruckender finde, das wird auch finanziell deutlich. Die Entwicklungen der Förderstrukturen in Baden-Württemberg, in Bayern, in München und in Frankfurt sind in Hamburg mit großem Interesse wahrgenommen worden.

Allerdings glaube ich, sollten wir uns auch nichts vormachen: Der Bedeutungsgewinn, den das Freie Theater in den letzten Jahren erlangt hat, ist vor allem auf die strukturelle Krise des Stadttheaters zurückzuführen. Gegenüber dem Stadttheater ist das Freie Theater mit seinen Produktionsweisen hochgradig anschlussfähig an eine marktorientierte und kreativwirtschaftlich beseelte Politik ebenso wie an eine, auf Dienstleistungsunternehmen getrimmte öffentliche Verwaltung. Das mal konstruktiv gewendet liegen gegenwärtig nicht nur mehr die inhaltlichen, ästhetischen und emotionalen Argumente auf der Seite der Freien Darstellenden Kunst, sondern auch die ökonomischen und strukturellen. Ob das zu einer grundsätzlichen Umgestaltung der Theaterlandschaft führt hängt davon ab, wie innovativ, aber auch wie alltagstauglich die Förderstrukturen und -systeme in Zukunft sind. Dabei müssen die ProduzentInnen – die KünstlerInnen – im Fokus stehen, unsere Arbeits- und Lebensformen.

Und da komme ich wieder auf die Multilokalität zurück. War bis jetzt Multilokalität als notwendig zur Existenzsicherung definiert, könnte man unter der Maßgabe, dass „Theater-subvention in diesem Land völlig neu gedacht werden muss“, die Potenziale einer multilokalen Arbeits- und Lebensweise nutzbar machen. Sie bedeutet nämlich auch Austausch mit KollegInnen, mit neuem Publikum. Multilokalität bedeutet neue Erfahrungen, Auseinandersetzung mit anderen Positionen, mit neuen Räumen, anderen Strukturen, neuen Sprachen und Kulturen etc. Fördersysteme, die die multilokale Praxis der Theaterschaffenden einbeziehen, dürfen diese nicht mehr als Problem definieren, sondern müssen sie als wichtige Ressource der Darstellenden Kunst betrachten.

Gleichzeitig braucht die Darstellende Kunst aber auch die Anbindung an die lokalen und regionalen, je spezifischen Gegebenheiten. Das führt zu der Frage, wie sich mit einer multilokalen Arbeits- und Lebenspraxis die notwendige lokale und regionale Anbindung herstellen lässt?

Zunächst vorweg geschickt: In der Multilokalitätsforschung geht man davon aus, dass multilokale AkteurInnen durchaus Identifikationen mit mehreren Orten ausbilden können. Das passiert dann, wenn die physischen, sozialen und ökonomischen Eigenschaften der betreffenden Orte mehr oder weniger positiv auf die Steigerung eigener Handlungserträge bewertet werden. Heißt: Wenn ich mich von Hamburg, Hildesheim und Lüneburg in meiner künstlerischen und alltäglichen Praxis unterstützt fühle, dann kann ich mich auch mit allen drei Städten identifizieren. Damit wären wir dann schon nah dran an der Frage nach dem Wie. Entscheidend sind die physischen, sozialen und ökonomischen Eigenschaften der Städte. Nur diejenigen Städte, die die für den

künstlerischen Produktionsprozess notwendigen Strukturen und Instrumente bieten, profitieren von den kreativen und kulturellen Potenzialen. Das sagte so auch schon Richard Florida und hat damit den Wettbewerb der Städte um die kreativen Köpfe eröffnet.

Allerdings werden die Städte aufgrund ihrer knappen Ressourcen nicht umhin kommen, neue Strategien für einen möglichst effektiven Umgang mit diesen knappen Ressourcen zu entwickeln. Eine Möglichkeit besteht darin, sich das Freie Theater zum Vorbild zu nehmen. Auf einer Veranstaltung im Choreografischen Zentrum K3 in Hamburg erzählte Bertram Müller, der Leiter des Tanzhauses NRW, von *Modul Dance*: Dieses von der EU geförderte Projekt, an dem 22 europäische Tanzhäuser aus 15 Ländern beteiligt sind, teilt den künstlerischen Produktionsprozess in vier Module auf. Jeder Projektpartner bringt sich mit seiner spezifischen Kompetenz in dieses Modulsystem ein: Während ein Partner sich wunderbar für Recherchen und Forschung eignet, bietet der andere die geeigneten Strukturen, um das Recherchierte in einer Residenz auf seine künstlerische Qualität zu prüfen. Der dritte Partner stellt die Personen und Räume, die die Produktion angemessen realisieren können, die dann an einem vierten Ort zur Aufführung kommt. Dieses Projekt geht weit über die normalen Koproduktionsnetzwerke der Freien Spielstätten, wie wir sie kennen, hinaus. Der Vorteil an diesem modularen System ist, dass die KünstlerInnen nicht sinnlos Energie an die oft unzureichenden Produktionsbedingungen eines Ortes verschwenden, sondern das Beste von jedem Ort bekommen.

Ich könnte mir vorstellen, dass sich dieses Konzept auch für ganze Städte und ihre Kulturförderung fruchtbar machen lässt. Nicht jede Stadt bietet ausreichend gute Produktionsräume oder eine Vielzahl an Ausbildungs- und Forschungsstätten. Der noch nicht zu Ende gedachte Gedanke ist dabei, dass Städte komplementäre Raumpartnerschaften für die Darstellende Kunst oder auch darüber hinaus entwickeln, in der jede Partnerin spezifische Schwerpunkte im künstlerischen

Produktionsprozess setzt. Insbesondere für Mittel- und Kleinstädte könnten so entwickelte kooperative Förderstrukturen Impulse für das kulturelle Leben in der Region setzen. Der kulturelle Austausch bspw. zwischen Partnerstädten könnte wieder zum Leben erweckt werden, wenn man die unterschiedlichen Kompetenzen und Möglichkeiten der Städte nur ernst nimmt und den Mut hat, sich von der überkommenen kulturellen Tradition monoräumlicher Kulturinstitutionalisierung zu verabschieden.

Dieser Gedanke ist noch nicht zu Ende gedacht und ich würde mich freuen, wenn sich im Rahmen des Kongresses die Möglichkeit zur weiteren gemeinsamen Diskussion darüber ergibt. Und um dem Anspruch an einen Impulsvortrag zumindest ansatzweise genüge zu tun, gibt es diesen Gedanken zum Abschluss noch einmal in zugespitzter Variante: Die Darstellende Kunst in Deutschland ist nur so zukunftsfähig, wie sie es schafft, neue Förderinstrumente und -systeme auf der Grundlage multilokaler komplementärer Kooperationen zu entwickeln und durchzusetzen!

Ich habe meinen Vortrag mit dem Zitat einer multilokalen Künstlerin begonnen und ich möchte mit einem Zitat des multilokalen Schriftstellers Uwe Timm enden. Uwe Timm wurde in Hamburg geboren und während des Krieges nach Coburg evakuiert, 1945 kehrte er nach Hamburg zurück. Sein Abitur machte er in Braunschweig, er studierte dann in München, Paris und wieder München. Er lebte zwei Jahre in Rom und arbeitete weltweit an verschiedenen Universitäten, u. a. in Paderborn, Coventry, Swansea, St. Louis, Bamberg, Lüneburg und Frankfurt. Wenn er nicht auf Lesereise ist, dann lebt er heute in München und Berlin.

Uwe Timm schreibt in seinem Roman *Johannesnacht*: „Es kommt nicht darauf an, politische Botschaften herauszuposaunen, sondern die Voraussetzungen dafür zu schaffen, dass politisches [und ich möchte hier noch einfügen künstlerisches, Anm. A. P.] Handeln möglich wird, und zwar so, dass gerade auf die Vielfalt und auf die Einmaligkeit der Handelnden insistiert wird.“

Alexander Pinto studierte Soziologie und Volkswirtschaft in Hamburg, ist Mitbegründer des Freien Radios in Erfurt (Thüringen) und des Offenen Hörfunkkanals in Jena (Thüringen), war Bildungsreferent beim DGB-Thüringen und Mitarbeiter eines Bundestagsabgeordneten. Nach seinem Studium arbeitete er als freier Kulturmanager u. a. für die *Mülheimer Stücketage* und als Lehrbeauftragter an der Universität Hamburg und der Hafen City Universität Hamburg. Derzeit forscht er an der Universität Hamburg zu stadtentwicklungspolitischen Themen (Kultur, Integration und Bildung) und berät politische Organisationen, Institutionen und Unternehmen im Bereich Kulturförderung. Seit 2008 ist Alexander Pinto Vorsitzender des Dachverbandes Freier Theaterschaffender Hamburg e. V.

Vom Wert und Nutzen des Netzwerkens

Von Raimund Minichbauer

Das European Network of Cultural Centres (ENCC) ist eine europäische Vernetzung nationaler Netzwerke und Interessenverbände – österreichisches Mitglied ist die IG Kultur Österreich – und hat als solche eine sehr spezifische Struktur: Über die relativ geringe Zahl von nur 13 Mitgliedsverbänden erreicht es indirekt an die 2.000 Kulturzentren in Europa.

Angesichts dieser Struktur ist es sicher eine Herausforderung, das Netzwerk aktiv zu halten und über die direkten Mitglieder hinaus auch die 2.000 Kulturzentren miteinander in Verbindung zu bringen. Das Netzwerk ist diesbezüglich aber offensichtlich sehr aktiv und hat einige Initiativen gestartet – etwa die Austausch- und Mobilitätsprogramme *Bridge Between European Cultural Centres* und *Take Away Culture* –, die mit möglichst wenig Verwaltungsaufwand und Top-Down-Maßnahmen hohe Vernetzungseffekte erzielen, indem sie primär auf Selbstorganisation und Selbstbestimmung der Beteiligten setzen.

Vor diesem Hintergrund ist es wohl zu sehen, dass sich die Ende Oktober in Wien stattgefunden Konferenz unter dem Titel *Vom Wert und Nutzen des Netzwerkens – oder ist Net-working Not-working?* nochmals gleichsam die Grundfrage nach dem Funktionieren von Netzwerken gestellt hat. Die von ENCC/IG Kultur Österreich in Kooperation mit der Abteilung für EU-Kulturpolitik des bmukk und den dort eingerichteten Infopoints (Cultural Contact Point und Europe for Citizens Point) veranstaltete Konferenz war dabei in ein Meeting eingebettet, in dessen Rahmen auch die jährliche Project Fair des ENCC und verschiedene interne Treffen (etwa das Evaluationsmeeting des oben erwähnten Austauschprogramms) stattfanden.

In einer Reihe verschiedener Formate fanden sich unmittelbar praktisch an Kooperationsprojekten ausgerichtete und eher reflexive Teile. So begann der zweite Tag des Meetings mit einem *EU-Frühstück*, in dessen Rahmen bei Kaffee und Kipferl die Vertreterinnen der beiden Infopoints, Elisabeth Pacher und Meena Lang, die EU-Förderprogramme *Kultur* und *Europa für Bürgerinnen und Bürger* darstellten, bevor die Präsentationen der Project Fair starteten, die nicht zuletzt auf das Auffinden von KooperationspartnerInnen und die Grundlegung neuer Kooperationsprojekte abzielten.

Die diskursive Ebene wurde am Eröffnungsabend durch ein Gespräch zwischen Stephan Rabl (Dschungel Wien) und

Søren Søbørg Ohlsen (ENCC und Netzwerk dänischer Kulturzentren) über ihre ganz persönlichen Erfahrungen mit Networking eingeleitet. Der Hauptteil bestand dann aus drei Panels, die aktuelle Themen europäischer Kulturpolitik im Zusammenhang mit Networking diskutierten: Mobilität, Ehrenamt/Freiwilligenarbeit und Lobbying.

Die Panels blieben sehr nahe an der Praxis und setzten vor allem auf Projektpräsentationen als Grundlage für die Diskussion. So wurden im Panel zu Mobilität neben dem schon erwähnten ENCC-Austauschprogramm *Bridge Between European Cultural Centres* zwei weitere präsentiert, die ebenfalls von der EU im Rahmen des *Pilot Project for Artist Mobility* gefördert worden waren: *The Changing Room* von Trans Europe Halles und *MusXchange* der European Federation of National Youth Orchestras.

Netzwerke wurden dabei einerseits als Voraussetzung für das Funktionieren der Austauschprogramme diskutiert. Nicht nur im unmittelbar organisatorischen Sinn, sondern z. B. auch als Träger von kaum objektivierbaren/formalisierbaren Informationen, wie etwa, ob das Niveau der MusikerInnen zweier bestimmter Orchester soweit vergleichbar ist, dass ein Austausch überhaupt Sinn macht. Netzwerke erschienen aber natürlich auch als Nutznießer der Mobilitätsprogramme: neue und intensivere Verbindungen zwischen den Mitgliedern, und auch Lösungsansätze für spezielle Herausforderungen. So kann es Netzwerken von komplexeren Organisationen – wie größeren Kulturzentren oder auch Theaterhäusern – gelingen, über die Delegierten hinauszukommen und auch Gruppen wie KuratorInnen, ProgrammiererInnen oder MitarbeiterInnen der Gastronomiebetriebe unmittelbar in den Vernetzungsprozess einzubeziehen.

Das zweite Panel beschäftigt sich primär mit der österreichischen Situation; der Anlass lag aber auch hier auf europäischer Ebene: Die EU hat für 2011 das *Europäische Jahr der Freiwilligentätigkeit zur Förderung der aktiven Bürgerschaft* ausgerufen und damit, ohne (etwa im entsprechenden

Ratsbeschluss) auf die problematischen Aspekte einzugehen, ein sehr zwiespältiges Thema auf die Agenda gesetzt.

Der Freie Kunst- und Kulturbereich hat in der Geschichte seines Engagements für die Entwicklung eines professionellen Arbeitsfeldes bei gleichzeitigem Fortbestand der Realsituation in den meisten Sektoren, dass diese ohne ehrenamtliche Tätigkeit in der Praxis nicht funktionieren könnten, mit der Zweischneidigkeit dieses Themas schon verschiedene Erfahrungen gesammelt.

Vor diesem Hintergrund war das Panel dem EU-Jahr entsprechend breit angelegt. Neben grundlegenden statistischen Daten aus dem österreichischen Freiwilligenbericht bildeten ein Projekt der Katholischen Jugend und das unter anderem mit *Bürgerschaftlichem Engagement* befasste Büro für Zukunftsfragen der Vorarlberger Landesregierung praktische Beispiele als Grundlage für die Diskussion.

Auf die fundamentalen Widersprüche und potenziellen Ungerechtigkeiten der ‚Freiwilligentätigkeit‘ wies vor allem die Politikwissenschaftlerin Monika Mokre hin, und in Kombination mit den Fragestellungen von Moderator und IG Kultur Österreich Obmann Stefan Haslinger zeigte sich eine Strategie, die dem autonomen Kunst- und Kulturbereich im Jahr 2011 noch des öfteren hilfreich sein könnte: Die ideologischen Überhöhungen von Ehrenamt und ‚bürgerschaftlichem Engagement‘ durch eine differenzierte Analyse zu kritisieren und gleichzeitig für die weiter bestehende Realsituation praktische Verbesserungen zu fordern – etwa die Verbreitung der für Österreich als modellhaft angesehenen Haftpflicht- und Unfallversicherung für ehrenamtlich Tätige in Vorarlberg.

Aus dem dritten Panel, das sich mit Lobbying beschäftigte, sei vor allem ein aktueller Beitrag erwähnt: Emma

Ernsths Präsentation der von Culture Action Europe (vormals EFAH) initiierten und im Oktober gestarteten Kampagne *we are more*. Die bis 2013 laufende Kampagne bezieht sich auf die aktuellen Planungen und Verhandlungen für das nächste EU-Budget (2014 – 2020) und – als Teil dessen – der nächsten Generation von Förderprogrammen.

Die breit angelegte Kampagne konzentriert sich auf zwei Forderungen: ein stark verbessertes und viel mutigeres Kulturprogramm und das explizite Reservieren von Fördermitteln für den Kulturbereich im Rahmen der Strukturfonds und Regionalentwicklungsprogramme (Details zu dieser Forderung werden gerade diskutiert).

we are more versteht sich als ‚Open-Source-Kampagne‘ und praktisches Weiterbildungsangebot in Sachen Lobbying. Alle, die die Ziele unterstützen, sind aufgerufen, eigene Aktivitäten zu starten, und Culture Action Europe will auch verschiedene lokale Kooperationen eingehen.

Zumindest in der gegenwärtigen Startphase scheint die Kampagne sehr vielversprechend. Die Konzentration auf nur zwei klare Forderungen wurde in der anschließenden Diskussion explizit begrüßt, und es besteht die Chance, dass Culture Action Europe damit auch die langjährige schwierige Erfahrung mit Lobbying für den in seinen Detailinteressen sehr heterogenen europäischen Kulturbereich umsetzen und ‚Einigkeit‘ zumindest angesichts so vitaler Grundinteressen demonstrieren kann.

Nicht zuletzt – so ließe sich ein Statement von Antti Manninen variieren, um die Präsentation wieder mit dem Thema von Panel und Konferenz zu verknüpfen – ist das eine Frage funktionierender Networkings, das es ermöglicht, auf der Ebene der EU-Politik zu agieren, ohne das von der Basis erteilte Mandat aus dem Blick zu verlieren.

Raimund Minichbauer ist Co-Director des eicpc (European Institute for Progressive Cultural Policies).

Konferenzprogramm, Bericht und Videostream: <http://igkultur.at>

Nestroy-Preis 2010

Am 8. November 2010 fand die 11. Wiener *Nestroy-Preis*-Gala im Burgtheater statt. Verliehen wird der *Nestroy* nach Entscheidung der *Nestroy*-Akademie aus dem Vorschlag einer siebenköpfigen Jury in insgesamt 11 Kategorien. Die Auszeichnung für das Lebenswerk erhielten Ulrike Kaufmann und Erwin Piplits, die sich „kontinuierlich weiterentwickelt und immer neue Wege bestritten haben“, wie Jury-Vorsitzende Karin Kathrein betonte. Kathrin Röggl bekam den AutorInnenpreis für ihr Stück *worst case* und Theater.Punkt konnte für die Bernhard-Adaption *Frost* die Auszeichnung für die beste Off-Produktion entgegen nehmen. Judith Belfkih von der Wiener Zeitung führte anlässlich der Nominierung mit der Regisseurin Sabine Mitterecker folgendes Interview, das wir dankenswerterweise abdrucken dürfen. Im Anschluss ist die Dankesrede von Sabine Mitterecker zu lesen, die als Rede und nicht für einen Abdruck konzipiert ist; trotzdem soll sie allen, die die Verleihung verpasst haben, nicht vorenthalten werden.

Theaterräume im Auge des Taifuns

Wiener Zeitung: Was bedeutet Ihnen der *Nestroy-Preis*?

Sabine Mitterecker: Die Anerkennung für eine gelungene Arbeit freut jedeN KünstlerIn. Aber vor allem fühle ich mich auf dem Weg bestärkt, den ich bei *Frost* gegangen bin: Ein Werk des wichtigsten österreichischen Schriftstellers im späten 20. Jahrhundert noch einmal in den Mittelpunkt zu stellen, ihm eine neue Lesart abzugewinnen; im Museum für das Theater im Zusammenspiel mit der bildenden Kunst Erfahrungsräume zu öffnen, die im Theaterbetrieb der Stadt so nicht alltäglich sind.

WZ: Wie kommt man ausgerechnet auf den Roman *Frost* als Vorlage?

Mitterecker: Ich habe am Landestheater Linz Thomas Bernhard inszeniert – *Heldenplatz* und *Am Ziel* – und bin dabei intensiv in die einzigartige Gedanken- und Sprachwelt Bernhards eingetaucht. Dann hab ich noch einmal alle seine Romane gelesen und bin bei *Frost* hängen geblieben. Dieser erste große Wurf zeichnet Motive, Haltungen und Konstellationen späterer Arbeiten weitgehend vor. *Frost* birgt im Kern den ganzen Bernhard bis zum *Heldenplatz*. Das fand ich spannend.

WZ: Ist Thomas Bernhard noch aktuell?

Mitterecker: Während der Arbeit an *Heldenplatz* beispielsweise hatte ich nie das Gefühl, mich in den Konstellationen eines vergangenen Konflikts zu bewegen. Bernhard zeigt, wie sich Vernichtung und Vertreibung der jüdischen Bevölkerung Wiens auch bei den nächsten Generationen als nicht auszulöschende Verstörung manifestiert. Das bleibt, auch wenn die Erregungspotenziale aus dem Skandal zur Uraufführung längst abgebaut sind. Bernhard hat noch viel zu sagen.

WZ: Wie verträgt sich Ihre Affinität zu Bernhard mit dem doch sehr befremdlichen Frauenbild, das er in seinen Texten entwirft?

Mitterecker: (lacht) Aus diesen Stimmen spricht der Selbsthass des patriarchalisch geprägten Mannes. Sie schätzen gering an ihren über weite Strecken stummen Zuhörerinnen, was sie sich selbst versagen. Solche Passagen sind ein Konzert von Stimmen, der hässliche Klang einer schlechten Welt. Das ist oft ausgesprochen komisch, da klingt Bernhards schallendes Gelächter im Hintergrund mit. Die Deformationen des bürgerlichen Subjekts lassen sich bei ihm trefflich studieren.

WZ: Warum adaptiert man Prosatexte für das Theater – gibt es nicht genug interessante neue Stücke?

Mitterecker: Mein Theater braucht starke Texte mit Reibungsflächen. Das finde ich unter anderem bei Bernhard und zwar

in allen Textgattungen. *Frost* ist durchzogen von einem dialogischen Prinzip, Beobachtungen wechselnder Perspektiven, lauter Theatermomente. Mit diesem Material die Gattungsgrenzen zu passieren, ohne Wesentliches zu verlieren, war ein Bearbeitungsprozess über Monate. Er dauert so lange, bis jeder Satz notwendig und jeder Satz Theater ist.

WZ: Wäre *Frost* auch regulär am Theater möglich gewesen?

Mitterecker: Uns hat der inhaltliche Bezug von *Frost* zur bildenden Kunst ins Museum geführt. Es gibt sicher auch Theater, die den langen Bearbeitungszeitraum aushalten und die notwendige Sorgfalt. Ich finde sie aber nicht, oder sagen wir noch nicht in Wien.

WZ: Ist die Wiederaufnahme ein Resultat des *Nestroy-Preises*?

Mitterecker: Nein, die zeitliche Übereinstimmung ist Zufall. Nach monatelangen erfolglosen Bemühungen, die Finanzierung mit Wien aufzustellen, ist das bmu eingespungen. Schön, wenn man in der Politik Menschen trifft, die tatsächlich Interesse an dem haben, was im Feld der Kunst geschieht. Dafür möchte ich Ministerin Claudia Schmied danken.

WZ: Sie erhalten den *Nestroy* schon zum zweiten Mal, was ist anders?

Mitterecker: Der erste *Nestroy* war 2000, für meine erste Inszenierung in Wien. Es war damals schwer einzuordnen, was der Preis bedeutet, ob er sich durchsetzt. Heute nehmen mein Team und ich die Auszeichnung bewusster wahr. Die Jury goutiert, dass wir ohne eine Institution im Rücken, sozusagen im Auge des Taifuns der etablierten Kultur eine Marke setzen, die so weder vorgesehen noch vorhersehbar war. Das finde ich bemerkenswert.

WZ: Sehen Sie sich als Freie Theatermacherin?

Mitterecker: Ich habe oft frei produziert und auch über Jahre im Repertoiretheater gearbeitet. Aber ich habe mich nie einer „Szene“ zugerechnet. Theater bildet den Denkraum, in dem Politisches mit ästhetischen Mitteln verhandelt werden kann, das gilt seit 2500 Jahren bis heute.

WZ: Was erhoffen Sie sich vom *Nestroy-Preis*?

Mitterecker: Dass eine Arbeit wie *Frost* nicht jedes Mal von Neuem auf der Kippe steht, dass Projekte aufeinander aufbauen können und man nicht jedes Mal bei Null beginnen muss.

WZ: Ist das der Ruf nach einer mehrjährigen Förderung?

Mitterecker: Zumindest Planbarkeit und eine dem Vorhaben angemessene Finanzierung wären gut. Produktionsbudgets sind keine Hausnummern, die sich einfach nach unten lizenzieren lassen.

WZ: Oder nach der Anbindung an ein Haus?

Mitterecker: Da stellt sich die Frage nach den Bedingungen.

WZ: Können Sie sich vorstellen, selbst ein Haus zu leiten?

Mitterecker: Sicher.

WZ: In einer Umfrage zur Regierungsbildung in Wien haben Sie geantwortet, Sie erhoffen sich Fortschritte in der Frauen- und Migrationspolitik auf kulturellem Gebiet ...

Mitterecker: Eine Stadt sollte sich im Kulturleben in der gesamten Bandbreite ihrer Lebensformen und in all ihren Widersprüchen erfahren können. Im Theater gibt es da nicht wirklich Fortschritte. Nach dem Abgang von Emmy Werner vom Volkstheater sind leitende Positionen fast ausschließlich wieder Männersache. Das fördert sicher nicht die künstlerische Vielfalt.

Judith Belfkih: Ressortleiterin Feuilleton Wiener Zeitung

Sabine Mitterecker: zahlreiche Ur- und Erstaufführungen u.a. am Wiener Schauspielhaus, Volkstheater, Landestheater Linz; Nichts Schöneres (Oliver Bukowski), die erste Regiearbeit für das von ihr gegründete Theater.Punkt wurde mit dem *Nestroy-Preis* 2000 für die beste Off-Produktion ausgezeichnet.

Das Interview wurde am 28.10.2010 in der *Wiener Zeitung* abgedruckt; online unter: www.wienerzeitung.at/DesktopDefault.aspx?TabID=3905&Alias=wzo&cob=524232&Page11888=1

Sabine Mitterecker sagt Danke ...

Danke ...

Wir freuen uns, wir freuen uns sehr über den *Nestroy*/ diese Auszeichnung!

Ich bedanke mich bei der Jury, die mit ihrer Entscheidung bekräftigt, dass es wichtig ist für das Theater, neue ungewohnte Wege zu denken und zu gehen.

Ich bedanke mich bei der Bundesministerin Frau Dr. Claudia Schmied, dass sie die Wiederaufnahme von *FROST* ermöglicht hat. Etwas, was auch nach monatelangem zähen Ringen mit der Stadt Wien leider nicht zu machen war.

Ich erwarte mir persönlich von diesem 2. Nestroy-Preis, dass sich für mich die Arbeitssituation in der Stadt ändert; dass wir für zukünftige Projekte mit realistischen Finanzierungen rechnen können und dass nicht der erste Reflex der kulturpolitisch Verantwortlichen ist: uje, des müssma a nu fördern.

Ich bedanke mich beim Team des MUMOK, das für einen reibungslosen Ablauf der Vorstellungen gesorgt hat und ich bedanke mich bei unserem in jeder Hinsicht großartigen Team: Wolfgang Musil, Martina Grillhofer, Christina Russ, Uwe Mattheiss, Maresi Bartl, Christian Sarsan, Niki Krupionik, Joerg Burger, Eva Dranaz, Jochen Fill, Antonia Rahofer, Elke Hesse, Christian Brachwitz, Cosmo, Amer Abbas, Erich Joham, Martina und den Studierenden der Universität für Musik und Darstellende Kunst.

Vor allen anderen danke ich dir, lieber Andreas! Du hast dich in vollem Vertrauen und bedingungslos auf Thomas Bernhard und diese „Expedition in Urwälder des Alleinseins“ eingelassen, alles riskiert und am Ende gewonnen! Die Zusammenarbeit mit dir ist beglückend! Danke.

Outstanding artist award an Liquid Loft und CABULA6

Die *outstanding artist awards* des bmukk werden jährlich für herausragende Leistungen vorwiegend an KünstlerInnen der jüngeren und mittleren Generation vergeben. Die Preise sind mit 8.000 Euro dotiert. Für die Darstellende Kunst erhielt Chris Haring/Liquid Loft die Anerkennung:

„Chris Haring zählt seit Jahren sowohl national als auch international zu den erfolgreichsten und bekanntesten österreichischen Tänzern und Choreografen. Zahlreiche Auszeichnungen, vor allem international (z. B. *Goldener Löwe* für die ‚beste Performance‘ bei der Biennale Venedig 2007) bezeugen seine Erfolge.“ (Jurybegründung, Auszug)

In der Kategorie „Interkultureller Dialog“ erhielten Claudia Heu und Jeremy Xido für CABULA6 und das Projekt *Life on Earth* die Auszeichnung: „Für das Projekt beantragten Claudia Heu und Jeremy Xido eine Flüchtlingswohnung in Macondo, dem Flüchtlingsdorf in Wien-Simmering, die ih-

nen auch gewährt wurde, und von wo aus sie während zehn Monaten mit Hilfe der NachbarInnen einen Schiffscontainer aufstellten, der zum kulturellen Zentrum wurde. Es gab Workshops, Performances, Filmvorführungen – alles unter aktiver Teilnahme der Macondo-BewohnerInnen. Nachhaltigkeit ist durch das Anschlussprojekt von *Gartenpolylog in Macondo* gegeben. Communitywork, hohe gegenseitige Wertschätzung und Darstellung der kulturellen Kompetenzen mit Eigenverantwortlichkeit der migrantischen TeilnehmerInnen sowie das Ermöglichen gegensätzlicher Sichtweisen bei gleichzeitiger Erweiterung des Kunstbegriffes überzeugten die JurorInnen von der Preiswürdigkeit dieses Projektes.“ (Jurybegründung, Auszug)

Die *gift* fragte beide Gruppen nach einem Artikel zu ihrem Arbeitskonzept:

CABULA6: Sweet little lies

Von Claudia Heu, Jeremy Xido und Marlies Pucher

“Wer ist Publikum und wer Akteur? Die Zuordnungen werden im Performancebereich zusehends brüchig. Reale Schauplätze werden zu Bühnen, und Fakten sind von Fiktion durchdrungen. Das Performancekollektiv CABULA6 operiert mit diesen Dynamiken [...] CABULA6 wurde benannt nach einem brasilianischen Stadtteil und bedeutet so viel wie ‚Schule schwänzen‘. Die Vielfalt an in der Gruppe vertretenen künstlerischen Sparten sorgt für eine stete Entwicklung von Darstellungs- und Verhandlungsformen. Zeitgenössischer Tanz ist dabei nur eine Kompetenz. Die Crew setzt sich je nach Projekt und Ort jeweils neu zusammen: aus Filmemachern, Fotografen, Architekten, Stadtplanern oder bildenden Künstlern.”
(Margarete Affenzeller, *Der Standard*)

CABULA6, in der KritikerInnenumfrage von *Ballettanz 2009* als „Kollektiv des Jahres“ bezeichnet, ist ein in Wien ansässiges Performancekollektiv, gegründet von Claudia Heu und Jeremy Xido.

CABULA6 orientieren sich an der Grenze von Realität und Fiktion und dem prekären Dialog zwischen subjektiver Identität und ihrer dynamischen Rezeption in einem größeren sozialen Kontext. Für ihre Performances suchen sie ungewöhnliche Orte auf, dort, wo diese schmale Grenze zwischen ‚wirklich‘ und ‚konstruiert‘ zu spüren ist und wo das Publikum mit seinen Vorstellungen und Erwartungen, die Welt und die eigene Identität betreffend, konfrontiert wird. Von den Bühnenstücken, über Arbeiten im öffentlichen Raum bis hin zu Filmprojekten sind die Prinzipien von CABULA6 Humor, Neugierde und Adrenalin.

Sie lieben das Spiel

Die Geschichte von CABULA6 beginnt im Jahre 1999 an einem Zwischenort in New York, einer desolaten Basketballhalle, in der sich KünstlerInnen aus aller Welt regelmäßig trafen, um sich jenseits der offiziellen Theaterwelt auszutauschen. An einem solchen Ort liegt die Kraft, die Claudia Heu und Jeremy Xido ursprünglich zueinander geführt hat und schließlich zu ihrem zentralen Anliegen wurde, als sie CABULA6 im Jahr 2003 gründeten: Die Macht der Peripherie.

Seither haben sich CABULA6 den inoffiziellen Begegnungen verschrieben, die Professor Alan Liu von der University of California in Santa Barbara als „eine dichte, unberechenbare Zone der Begegnung“ beschreibt, „mehr Grenzland denn Grenzlinie – in dem (Miss)Verständnis [...] entlang sich drehender, fragmentarischer und widersprüchlicher Vektoren verhandelt wird“. Eine Zone zwischen Realität und Fiktion also, oder – anders ausgedrückt – zwischen objektiven und

subjektiven Wirklichkeiten, die CABULA6 zu besiedeln und als experimentellen Spielraum auszuleuchten versucht.

Spur – das Stück mit dem das Kollektiv 2003 seine Arbeit begann – war eine Einladung des Tanzquartier Wien, sich mit Denkmälern in Wien auseinanderzusetzen. CABULA6 interessierte dabei das Monument als physisches Objekt im öffentlichen Raum, in dem sich staatliche und andere konkurrierende, inoffizielle Interessen, sowie kollektives und individuelles Erinnern kreuzen. Die Intention von CABULA6 war, die Art und Weise, wie Menschen die Aneignung des öffentlichen Raums und verschiedener Narrative der Vergangenheit definieren, umdeuten, fordern und in Frage stellen, zu erforschen und die rigide Gestalt des Monuments aufzubrechen. Um die monopolisierende Macht der Geschichtsschreibung zu unterlaufen, richtete CABULA6 die Aufmerksamkeit auf die *persönlich erlebte Erfahrung*. Die Geschichte der Stadt sollte in ein Spiel verwandelt werden, das von den Beteiligten aktiv gespielt werden konnte.

CABULA6 entwickelte Charaktere und Geschichten, die sie im Jahr 1919 ansiedelten. Die teilnehmenden Personen sollten sich tatsächlich auf den Pfaden dieser imaginären Charaktere im Kontext jener Zeit bewegen, während sie in ihren eigenen körperlichen und psychischen Identitäten durch das Wien des Jahres 2003 gehen. In Form einer Audio-Tour hatte jede/r TeilnehmerIn individuell die Möglichkeit *im Kopf* dieser Person aus dem Jahre 1919 zu sein. Diese imaginäre Person bot den TeilnehmerInnen eine Matrix an, in der sie sehen und fühlen konnten, die suggerierte, wie sie die Welt betrachten können. Hier war das *Spiel* der dynamische Versuch, sich einem fiktiven Raum mittels des realen Körpers anzunähern; die PassantInnen und die Architektur wurden für die Zwecke eines persönlichen Narrativs beansprucht.

Diese Beziehung zwischen Form, Inhalt und dem Begriff des *Spiels* wurde für die nachfolgenden Projekte von CABULA6 zur treibenden Kraft. Einige Stücke von CABULA6 wie

trace (2005), *the angola project* (2009 – 2011) oder *eixam* (2007) führen auf die Bühne im Theaterraum, bei anderen landet man auf der Ladefläche eines LKWs (*last minute*, 2003), auf einer Brücke über einem verseuchten Fluss (*re imaging utopia*, 2009) oder in einem Schiffscontainer in einer Flüchtlingsiedlung am Stadtrand Wiens, wie im dreiteiligen Projekt *life on earth* (2007 – 2009). Die Filmarbeiten bewegen sich an der Grenze zwischen Dokumentar- und Spielfilm, wie zum Beispiel die *crime*-Serie (2006), eine Aufarbeitung der gesellschaftlichen Narrative von Kriminalfällen in sechs verschiedenen europäischen Städten. Die Filme wurden in der jeweiligen Umgebung der Stadt gezeigt, die von dem Fall betroffen war (z. B. in Rosignano Solvay in der Mensa der Fabrik, die in einen Umweltskandal verwickelt war) und diente als Basis für einen Dialog innerhalb der Communities. *hair* (2011), ein neues Performanceprojekt, kollaboriert mit verschiedensten

Friseursalonen der Stadt und konzentriert sich auf die Haare selbst und die mit ihnen verbundenen Konnotationen.

CABULA6 erschließt sich und ihrem Publikum neue Erfahrungsräume in Bezug auf persönliche Wahrnehmungen und Erinnerungen und reflektiert dabei auch sozio-politische Themen wie Globalisierung und Migration. Sie untersuchen und unterwandern Zwischenräume, Räume des Übergangs, in denen die Regeln der Normalität aufgehoben oder in Frage gestellt werden. Der Anthropologe Victor Turner bezeichnet dies auch als „Grenz- oder Schwellenraum“, jene teils physische, teils theoretische Peripherie, die durch Ambiguität, Erstmaligkeit und Unbestimmbarkeit charakterisiert ist, immer knapp an der Grenze zur Illegalität. Gerade dort suchen CABULA6 nach neuen Perspektiven, stellen Normen und vorgegebene Informationen in Frage und versuchen Welten zu verbinden.

Claudia Heu lebt in Wien und arbeitet als Regisseurin und Performerin im In- und Ausland. Sie gründete das ONNO theater 1999, seit 2003 leitet sie mit Jeremy Xido die Company CABULA6.

Jeremy Xido: “Astrophysicist by inclination and profound fan of the interplanetary energy of Sun Ra’s Arkastra. He is a black lesbian trapped in a heterosexual white man’s body. Follows the tao of the Wu Tang Clan and aspires to his own private 36th chamber of Shaolin.” Arbeitet derzeit in Europa und den Vereinigten Staaten als Schauspieler und Tänzer im Theater, Film und Fernsehen.

Marlies Pucher: Konzeption und Projektleitung im Bereich Performance und Film (freischaffend). Zahlreiche Projekte im urbanen/öffentlichen Raum. Derzeit freiberuflich v. a. für Liquid Loft/Chris Haring und CABULA6.

www.cabula6.com
www.cabula6.com/macondo

Chris Haring und Liquid Loft – Vom Fremdkörper zum talking head

Vor sechs Jahren gründete Chris Haring die Company Liquid Loft gemeinsam mit dem Musiker Andreas Berger, der Tänzerin Stephanie Cumming und dem Dramaturgen Thomas Jelinek.

Die unverkennbaren Sound Environments, entwickelt in enger Zusammenarbeit mit Andreas Berger, sind fester Bestandteil des Bühnensets und der choreografischen Arbeitsweise von Chris Haring und Liquid Loft. Diese idiosynkratischen Verfahren der akustischen Dislozierung lassen neue Denk- und Bewegungsräume im Tanz entstehen: Das individuelle Klangumfeld wird verschoben, die Stimme vom Körper getrennt und verfremdet zurückgegeben. Dies erlaubt

den TänzerInnen neue, überraschende Möglichkeiten der Rekombination ihrer Ausgangselemente.

Haring’s Arbeiten sind jedoch auch von einer besonderen Affinität zur bildenden Kunst geprägt. In den Kreationen von Liquid Loft wird der Tanz in Performances und Installationen stets in direkte Verbindung zu anderen zeitgenössischen Kunstformen gesetzt; dadurch entsteht die eigenwillige Bild- und Formensprache von Liquid Loft. Das Nahverhältnis zu aktuellen Positionen der bildenden Kunst hat Liquid Loft zu Kollaborationen mit KünstlerInnen wie z. B. mit der Filmmacherin Mara Mattuschka, oder den bildenden Künstlern Erwin Wurm, Aldo Giannotti etc. geführt.

Chris Haring's Choreografien verschieben Perspektiven, isolieren gestische und sprachliche Muster aus gewohnten Zusammenhängen und versuchen, den fremden Blick auf den Körper in die Bewegung zu integrieren. Mit dem Verfahren der Dekonstruktion und Rekonstruktion, sowohl des tänzerischen Bewegungsmaterials als auch der körperlichen Wahrnehmung, hat Liquid Loft neue choreografische Handlungsfelder erschlossen.

Von Beginn an bricht Liquid Loft also mit der Vorstellung, dass die Präsenz des Körpers in der Performance in irgendeiner Weise unmittelbarer sein könne als etwa die sprachliche Äußerung oder das mediale Bild. Jedem Eindruck von Natürlichkeit auf einer Bühne wird misstraut, es wird vielmehr nach den kulturellen Einschreibungen und choreografischen Mitteln, die diesen Eindruck hervorrufen, gefragt.

Besonders die ersten Arbeiten (*Fremdkörper, Diese Körper, Diese Spielverderber*) sind von Haring's Auseinandersetzung mit Science-Fiction-Literatur und Cyborg-Theorie geleitet und reflektieren, wie sich unsere Wahrnehmung und Körper durch visuelle Medien und den alltäglichen Gebrauch von Technik verändern.

Die darauffolgenden Arbeiten fokussieren den veränderten Umgang mit Sprache in Korrelation mit sich verändernden gesellschaftlichen Kontexten (*My Private Bodyshop, Kind of Heroes*, 2005). *Running Sushi* (2006) bringt das in der Performance unhintergehbare Moment körperlicher Präsenz in Kollision mit den veränderten Bildkonventionen japanischer Manga-Ästhetik. Die drei Teile des Posing Project

(2007 – 2008) – *Posing Project A – The Art of Wow, Posing Project B – The Art of Seduction* und *Posing Project C – The Art of Garfunkel* – untersuchen das Arsenal von Gesten, Bildern und Täuschungen und ihre gesellschaftlichen Voraussetzungen in einer Zirkulation des Begehrens. *Wintersonne* (2008), der österreichische Beitrag zur Weltausstellung in Zaragoza, ironisiert die Stereotypen nationaler Selbstdarstellung im globalen Kontext. *Lovely Liquid Lounge* und *Das China Projekt* (2009), die Zusammenarbeit mit dem Jin Xing Dance Theatre, analysiert die soziale Zuschreibung von Geschlecht (gender) im Medium des Tanzes und untersucht das Bild des Exotischen in der Wunschproduktion europäischer Kultur. Das Faszinosum des Außergewöhnlichen und Fremden in Bezug auf den Körper war letztendlich auch das ausschlaggebende Moment für die Zusammenarbeit mit den TänzerInnen des Ballet de Montecarlo (*Sacre: The Rite Thing*, 2010) bevor sich Liquid Loft wieder auf den Kern der Truppe konzentrierte und mit *Talking Head* (2010) Sprache als Skulptur bzw. als Bewegung begreift und sich dabei an der dünnen Schnittstelle zwischen dem realen Wunsch nach Identifikation mittels Selbstdarstellung und der irrealen, jedoch alltäglichen SkypeTwitterFacebook-Welt bewegt.

Die *Living Room Products*, eine Serie von Kunstinstallationen zum Thema Choreografie, wurden zum spartenübergreifenden (Musik, Film, bildende Kunst etc.) Experimentieren und mit dem Gedanken des Austausches in einer informellen Wohnzimmeratmosphäre ins Leben gerufen.

Chris Haring: Choreograf /Tänzer, studierte Musik- und Bewegungserziehung an der Universität für Musik und Darstellende Kunst und Psychologie an der Universität Wien, danach absolvierte er eine Weiterbildung in zeitgenössischem Tanz und Choreografie in New York u. a. am Nikolai/Luis Dance Lab und der Cunningham School. In den 90er Jahren arbeitete er mit ChoreografInnen und Gruppen wie DV8 Physical Theatre (London), Nikolais / Luis Dance Cie. (USA), man act (GB), Nigel Charnock (GB), pilottanz (A), Willi Dorner (A) Tanz*Hotel (A), u. a. Gemeinsam mit dem Multimedia-Künstler und Komponisten Klaus Obermaier entwickelte er die Video-Tanz-Performances *D.A.V.E.* und *VIVISECTOR*, die seit 1998 in Europa, Asien, USA und Australien gezeigt werden. Zusammen mit der Filmemacherin und bildenden Künstlerin Mara Mattuschka realisierte er Tanzfilme (2005 *legal errorist*, 2007 *part time heroes*, 2008 *Running Sushi*, 2009 *Burning Palace*) basierend auf den Bühnenstücken von Liquid Loft.

Die **Produktionen** von Liquid Loft werden an internationalen Häusern und Festivals gezeigt, bislang u. a. bei *Rencontres Chorégraphiques Paris*, Theatre National de Chaillot Paris, *Impulstanz Festival* Wien, Tanzquartier Wien, Burgtheater Wien, Southbank Center London, *MODAFE (Seoul Arts Festival)*, Mousonturm Frankfurt, *Julidans Amsterdam*, Suzanne Dellal Center Tel Aviv, Trafo Budapest, *La Bâtie Genève*, *Biennale Venedig*, The Place London, Théâtre de La Vilette Paris, Tanzhaus NRW Düsseldorf, *Biennale de la Danse Lyon*, Kampnagel Hamburg, Melkweg Amsterdam, *Expo Zaragoza*, *Shanghai International Dance Festival*, Opera de Monte Carlo.

Preise:

2009 Preis der Kurzfilmtage Oberhausen, für *Burning Palace* (Mara Mattuschka und Liquid Loft)
 2009, Publikumspreis, *Wand 5*, Stuttgart und 2008 Auszeichnung in der Kategorie Bester innovativer Experimental-, Animation- und Kurzfilm bei der *Diagonale* für *Running Sushi* (Mara Mattuschka und Liquid Loft)
 2008 NORMAN Award, *Wand 5*, Stuttgarter Filmwinter für *Part Time Heroes* (Mara Mattuschka und Liquid Loft)
 2007 Goldener Löwe der *Biennale Venedig* für Best Performance für *Posing Project B – The Art of Seduction* (Liquid Loft)
 2004 Beste Performance für *Fremdkörper* bei der *Biennale de la Danse Lyon*

Gespräche zur Wiener Häuserlandschaft III

Internationales Koproduktionshaus, lokaler Multifunktionsort und temporärer Szenespielort

Während der Wiener Theaterreform versuchte Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny das von der ‚Szene‘ temporär eroberte Kabelwerk im 12. Wiener Gemeindebezirk als künftiges Koproduktionshaus zu propagieren. Diese Rolle, verbunden mit einem kompakten Bündel an lokalen, nationalen und internationalen Wünschen und Aufträgen, hat nun das brut übernommen. Hubsi Kramar hingegen ist weiter gezogen und hat im 3raum-anatomietheater einen neuen Szeneort temporär erobert. Dem seit langem als Kultur- und Theaterraum etablierten WUK ist in den letzten Jahren produktive Konkurrenz durch die Veränderung der Landschaft der Spielstätten entstanden. Kurt Sedlak (Kabelwerk), Thomas Frank (brut), Johannes Maile (WUK), Judith Zenta (WUK Kinderkultur) und Hubsi Kramar (3raum-anatomietheater) geben im Gespräch mit Sabine Kock Einblick in die spezifische Situation ‚ihrer‘ Häuser, in deren Personalstruktur, die Programmierung und die finanziellen (Un) Möglichkeiten und Visionen.

Sabine Kock für *gift*: Zu Beginn der Theaterreform hat Kulturstadtrat Mailath-Pokorny gehofft, dass das Kabelwerk das nächste Koproduktionshaus für die Szene wird, er wollte das Haus damals mit 1 Mio. Euro Budget realisieren, real sind daraus kolportierte 5 Mio. geworden, von denen aber ein Teil über mehrere Jahre als Betriebsbudget verwendet wird. Wie gestaltet sich derzeit eure Arbeitssituation?

Kurt Sedlak: Das Palais Kabelwerk ist Ergebnis eines spannenden Stadtentwicklungsprozesses: Bereits während der Zwischennutzung in den alten Fabrikhallen (als IG Kabelwerk) hat es sich ergeben, dass Produktionen der Freien Theaterszene, die zwar von der Stadt etwas an Fördergeld erhielten, aber überwiegend unzureichend mit Eigenmitteln ausgestattet waren, ihre Projekte bei uns realisiert haben. Die Kulturabteilung finanzierte zu Beginn dieser Zwischennutzung die minimalst notwendige Infrastruktur, um in den devastierten Hallen eine einfache Nutzungsform zu ermöglichen. Für uns als Betreiber des *Stadtlabor Kabelwerk* war deshalb sehr schnell klar: wenn wir an diesem Standort das kulturelle Niveau für einen nachhaltigen Betrieb erreichen wollen, dann werden wir auch Geld aus dem Bereich Veranstaltungen lukrieren müssen. Da die Freien Gruppen diese Gelder naturgemäß nicht einspielen konnten, mussten andere Partner für dieses Vorhaben zusätzlich aufgetrieben werden.

Nach einer kurzen Phase des Einarbeitens, gelang es mit den Erträgen aus Großveranstaltungen wie dem *Taxi Orange-Clubbing*, *Radionight*, dem *UPC-Clubbing*, Firmenpräsentationen mit MAN-Fahrzeugressort und diversen Konzertveranstaltungen, den Theaterbereich zu unterstützen. Die Zwischennutzung dauerte von 1999 bis Mitte 2006 also acht Jahre – über viele Jahre davon ohne Subventionen. In der End-

phase jedoch, als das beispielbare Areal durch den Baubeginn des neuen Stadtteils immer kleiner wurde und dadurch keine Zusatzeinnahmen aus den genannten Partnerschaften möglich waren, gab es 2004 30.000 und 2006 50.000 Euro Förderung zur Abdeckung der Betriebskosten (Heizung, Strom, Wasser, Müllentsorgung). Im gesamten Zeitraum der so genannten Zwischennutzung haben etwas über 690.000 BesucherInnen die Aktivitäten des *Stadtlabor Kabelwerk* besucht.

Nach der erfolgreich verlaufenen Zwischennutzung und auf Grund der Ergebnisse der damit einhergehenden BürgerInnenbeteiligung, wollte die Stadt Wien am Standort der ehemaligen Kabel- und Drahtwerke AG eine dauerhafte offene und niederschwellige Kultureinrichtung für den Süden Wiens errichten. Im Jahr 2006 hat der Wiener Gemeinderat außerhalb des Kulturbudgets dafür 5 Mio. Euro genehmigt. Die Verwaltung dieser Gelder wurde dem Kulturamt der Stadt Wien übertragen. Der Neubau hat bis dato 2.790.000 Euro gekostet. Eine erste, noch unvollständige Ausstattung ist vorerst mit 400.000 Euro limitiert, ca. 200.000 Euro sind für Planung, Errichtung und Gründung bereits ausgegeben, mind. 200.000 Euro müssten noch in die Grundausrüstung investiert werden. Mit dem verbleibenden Rest soll der laufende Betrieb von 2009 bis inkl. 2013 bestritten werden.

Ursprünglich war die Rede von 200.000 Euro aus dem Kulturbudget, um den laufenden Betrieb auch im operativen Bereich zu unterstützen. Aus dem Kulturbudget haben wir bis heute jedoch keinen Cent bekommen.

Die Freien Gruppen kommen mit wenig oder ohne Geld zu uns und hoffen auf unsere Unterstützung. Wir geben den Gruppen, was wir haben, stellen z. B. technische Ressourcen bereit und helfen in dem Rahmen, in dem wir helfen können. Allerdings haben wir kein operatives Budget, wir

diskurs

können nicht selbst produzieren, wir können nur unterstützend mitwirken. Wir haben auch andere Aufgaben, die mehr im soziokulturellen Bereich angesiedelt sind und von den Bezirken auch zu Recht eingefordert werden.

gift: Wie viel macht der Theaterbereich prozentual gesehen in eurer Gesamt-Programmatik aus?

Sedlak: Wir kommen jetzt schön langsam auf 52 %. Damit meine ich die Gruppen, die aus dem Freien Bereich kommen. Es kommen ja jetzt auch Kooperationen mit anderen Häusern zustande.

gift: Womit spielt ihr im Wesentlichen euer Geld ein? Sind das nach wie vor Partner wie der ORF?

Sedlak: Wir haben diese großartigen räumlichen Voraussetzungen der Zwischennutzung nicht mehr. Unsere Räume sind jetzt beschränkter. Wir haben Partnerschaften mit dem Verein Jugendzentren der Stadt Wien und anderen Einrichtungen wie der Volkshilfe. Dieser Tage war z. B. *Tanz die Toleranz* im Haus, eine Kooperation mit der Caritas. Da wird auch nicht gerade groß das Geld herein gespült. Aber die Stadt sagt zu Recht, dass wir hier eine Einrichtung haben, die über gewisse Ressourcen verfügt und wir wollen stadt- und bevölkerungsnahe Institutionen auch daran partizipieren lassen. Wir treten nicht als ein neues Theater für Wien auf, in dieser Stadt gibt es ausreichend Theaterhäuser. Wien hat aber zu wenige Räume für das kreative Potenzial und folglich auch für Gruppen aus der Freien Theaterszene. Hier fühlen wir uns gefordert und wollen als Dienstleister zur Verfügung stehen. Wenn wir diesen Part übernehmen, übernehmen wir ihn aber sehr gerne, weil hier sehr viele spannende Dinge entstehen. Um ein Beispiel zu nennen: die Nominierung der Produktion von Hagnot Elischka für den *Nestroy-Preis*, für das Stück *Psychiatrie* in der Regie von Jan Christoph Gockel.

gift: Das brut ist nun das lang ersehnte Koproduktionshaus und Hoffnungsträger, dass sich in der Wiener Freien Szene im Performance- und Theaterbereich etwas bewegt. Obwohl ihr gleichzeitig Internationalität garantieren und der zentrale Ort für lokale Gruppen sein sollt, arbeitet ihr nur mit der Hälfte des Geldes, über das etwa das TQW verfügt. Wie steht ihr heute da?

Thomas Frank: Der Erwartungsdruck war am Anfang natürlich enorm. Es war uns anfangs auch gar nicht so klar, dass wir sozusagen am Scheitelpunkt der Theaterreform ein Haus

in die Wege leiten sollen. Das Konzept, das wir für brut entwickelt haben, haben wir unabhängig von der Theaterreform entwickelt. Es gab eine Ausschreibung, in der einige Ziele formuliert waren: internationale Vernetzung, die lokale Verankerung aber auch Theorie- und Workshop-Angebote waren darin ausdrücklich erwünscht. Wir haben von Anfang an gesagt, dass es mit dem zur Verfügung gestellten Geld schwierig wird, das ganze Spektrum abdecken zu können. Wir tun das, soweit es im Rahmen unserer Möglichkeiten steht. Dennoch denke ich, dass wir jetzt nach drei Jahren ein sehr vitales Haus haben. Es gibt eine sehr hohe Identifikation des Publikums und der dort arbeitenden KünstlerInnen. Aber ich schätze auch die Durchlässigkeit innerhalb der Szene hier sehr. Die Schnittstelle zu anderen Häusern in der Stadt erlebe ich als etwas sehr Bereicherndes und viel weniger konkurrenz als beispielsweise in Berlin.

gift: Magst du zu eurem Konzept ein paar Worte sagen?

Frank: Das Konzept sieht im Kern die enge Verschränkung von der Produktionstätigkeit mit der kuratorischen Arbeit vor. Unser Anliegen ist es, die programmatische Ausrichtung von brut sehr eng mit dem zu verbinden, was wir als Koproduzent bewirken können. Wir haben von Anfang an gesagt, dass diese Aufstellung als Koproduktionshaus nur dann Sinn macht, wenn man zuverlässig davon ausgehen kann, dass die KünstlerInnen, die mit brut koproduzieren, durch die Projektmittelförderung an die nötigen Produktionsgelder kommen. Das ist eine Arbeits- und Ressourcenteilung, die ich innerhalb dieser Szene total unterstütze und gut finde. Das stellt sicher, dass die freischaffenden KünstlerInnen ein hohes Maß an Autonomie haben. Wir haben im brut ein sehr gutes Team, das die produzierenden KünstlerInnen in allen Arbeitsschritten fachlich unterstützt und das schafft gute Ergebnisse. Für uns ist es sehr wichtig, diese Ressourcen in der Weise zur Verfügung stellen zu können. Wir geben auch Koproduktionsanteile in die Produktionen hinein, aber wir produzieren nicht ohne Förderung, das können wir nicht.

gift: Bevor ihr begonnen habt, hat das dietheater auf der Grundlage der 70:30 Regelung gearbeitet. Zu welchen Bedingungen wird bei euch konkret produziert?

Frank: Da stehen wir zwischen dem ehemaligen dietheater und dem TQW. Wir haben die 70:30 Regelung, die im dietheater üblich war, abgeschafft. Wir können aber nicht leisten, was Sigrid Gareis im TQW als Standards eingeführt hat. Es hätte zur Konsequenz gehabt, dass wir extrem viel weniger

Natürlich würde ich immer gerne mehr Geld haben, aber im internationalen Vergleich ist Wien immer noch deluxe.

Johannes Maile

Programm gemacht hätten, was auf Kosten der Vitalität des Hauses gegangen wäre. Das fanden wir nicht attraktiv und ich glaube die drei Jahre haben uns in der Entscheidung recht gegeben. Wir verhandeln die Produktionsbudgets individuell und machen das auch davon abhängig, wie umfangreich das Haus mit Leistungen in die Produktion geht. Der Bedarf bei den KünstlerInnen ist sehr unterschiedlich. Außerdem spielt die Fördersituation der KünstlerInnen eine wichtige Rolle. Wir bemühen uns sehr darum, über internationale Vernetzungsarbeit den Produktionen Drittmittel zur Verfügung zu stellen. Das gelingt auch oft recht gut. Aber die Internationalisierung verursacht durch zusätzliche Reise-, Aufenthalts- und Transportaufwendungen auch eigene Kosten. Insofern geht es weniger darum, die lokale Projektförderung zu entlasten, sondern darum, durch die internationale Erweiterung der ProduzentInnen- und Publikumskreise eine sehr viel größere Nachhaltigkeit der investierten Subventionen zu bewirken. Wir arbeiten im Prinzip mit der Philosophie, was den produzierenden KünstlerInnen gut tut, tut auch dem brut gut.

gift: Kommen wir zum WUK. Euch gibt es schon am allerlängsten. Ihr wart und seid schon ganz lange ein zentrales Haus für die Freie Szene. Am Anfang der Theaterreform hat das WUK auch ein sehr großes Konzept eingereicht und sich als ein großer Player beworben. Aufgrund einer damals brisanten Verschuldungssituation musste das WUK sein Konzept jedoch zurückziehen und konnte dann im kleineren Rahmen sein bisheriges Programm fortsetzen. Zu der Zeit hat es Gehaltskürzungen und personelle Umstrukturierungen gegeben. Wie ist eure Situation jetzt?

Johannes Maile: „Unsere“ Situation ist schon einmal eine schwierige Frage, weil das WUK so riesig ist, dass ich lediglich eine Abteilung des Hauses, aber kein Haus in dem Sinne, vertrete. Was bei der damaligen Einreichung, die zurückgezogen wurde, auch eine Rolle gespielt hat, ist letztendlich, dass für die Gesamtüberlegung, ein internationales Koproduktionshaus zu werden, die Rahmenbedingungen im Haus selbst eigentlich zu komplex sind. Es existieren zu viele Entscheidungskriterien und Gremien innerhalb des Hauses, weil das Haus teilweise autonom ist. Natürlich war Geld ein

Thema, was auch zu einer ziemlichen Veränderung in der Programmstruktur geführt hat – deutlich mehr Musikprogramm, weil man dabei eher Geld verdient als verbrennt. Helmut Hartmann, der über 10 Jahre im WUK gearbeitet hat, ist nach der Wende im Theaterbereich gegangen, dann kam Ainoah Achutegui (2004 – 2006), und ich bin 2006 gekommen. Für mich war es eine ganz andere Situation, als sie Thomas eben beschrieben hat, mit einem Haus als das Identifikationsprojekt der Theaterreform. Wir waren fast außerhalb des Wahrnehmungsbereichs. In den letzten vier Jahren ist bei uns viel passiert. Das hatte zur Folge, dass ich auch separat Gelder eingereicht habe. Das WUK hat eine Basisförderung von etwa 1,09 Mio. Euro von der Stadt Wien. Das reicht eben gerade, um die Basis abzudecken, doch haben wir zusätzliche Gelder aufstellen können. Wir erhalten aktuell für den Theaterbereich 130.000 Euro als Jahresbudget.

gift: Was für ein Haus ja nicht so viel ist ...

Maile: Der Unterschied ist, dass ich kein Jahresprogramm machen muss, sondern nur etwa 70 – 80 Tage programmiere. Die restlichen Tage werden vom Musikprogramm, der Kinderkultur oder von der Kunsthalle Exnergasse programmiert. Das WUK hat insgesamt über 200.000 BesucherInnen im Jahr. Da sind wir mit unseren paar tausend BesucherInnen im Gesamtkontext des WUK vernachlässigbar. Das hat uns letztendlich aber die Möglichkeit gegeben, auch mal Gruppen Geld zu geben, die sonst kein Geld oder zu wenig Förderung bekommen oder uns Partner im Ausland zu suchen, mit denen wir arbeiten wollen, die aber hier keine Förderung bekommen. Die 70:30 Regelung gibt es bei uns eigentlich fast gar nicht mehr bzw. nur ganz selten bei Wiederaufnahmen. Eigentlich bekommt jedeR, der/die bei uns spielt, eine Gage. Es hängt auch bei uns, wie Thomas eben gesagt hat, immer davon ab, wie die Situation von einer Gruppe ist, wie viel sie gefördert wird, was sie von uns braucht usw. Einige brauchen nur den Raum, andere nur unsere PR. Außerdem machen wir keine Vermietungen mehr. Ich vermiete unseren Saal nicht an Theaterproduktionen, das ist notwendig, um unser Profil zu bewahren.

diskurs

gift: Wie sind eure Publikumsstrukturen?

Maile: Also die/der typische WUK-BesucherIn – wenn man so etwas überhaupt pauschal sagen kann – ist zwischen 20 und 40, davon sind 60 % weiblich, überdurchschnittlich gut gebildet, ziemlich viele AkademikerInnen, was natürlich auch mit unserer Lage und der Geschichte des ganzen Hauses zu tun hat.

Frank: Das trifft in etwa auch auf das brut zu.

gift: Als ich in der IG begonnen habe, hatte das WUK eine sehr starke internationale Ausrichtung, wie sieht das gegenwärtig aus?

Maile: Für den Tanzbereich war das WUK damals neben dem dietheater das einzige Haus. Diese Rolle hat das TQW dann mit einem Mal übernommen, was zunächst ein riesiges Problem für das WUK war. Das brut hat gegenwärtig teilweise eine ähnliche Vorstellung davon, was als Programm interessant sein könnte, wobei man sagen muss, dass wir davon eigentlich profitieren. Natürlich würde ich immer gerne mehr Geld haben, aber im internationalen Vergleich ist Wien immer noch deluxe.

Sedlak: Das ist aber relativ! Wir hätten sehr gerne dein kleines Budget. Wir haben eines der teuersten Gebäude, bei uns kostet alleine die Fernwärme im Monat 3.500 Euro. Wien hat genug Theaterräume, insofern schließe ich mich dir an, indem ich sage, dass ist eigentlich eine deluxe-Situation, dennoch gibt es Bedürfnisse. Es gibt z. B. auch Bedürfnisse aufgrund von Stadtsituationen. Wenn im Süden Wiens keinerlei kulturelle Einrichtung von irgendeiner Sichtbarkeit ist, dann wäre es logisch, dass man auch in Meidling an der Peripherie Theater spielt. Daher ist es auch gut, wenn die Freien Gruppen in das Palais Kabelwerk kommen und dort produzieren. Hier wurden ja im Lauf der Zeit viele tolle Sachen produziert. Gerade kommen die Häftlinge aus der Justizstrafanstalt Wiener Neustadt mit der Produktion *Leonce und Lena* des Wiener Vorstadttheaters zu uns nach Meidling. Wir finden gerade solche Spannungsfelder interessant, auch weil da die Menschen aus der Umgebung zu uns ins Theater kommen. Daher ist das Theater als Motor für uns als Stadtlabor besonders wichtig, das ist die unmittelbarste Vermittlungsform. Unsere Publikumsstruktur ist verschieden, aber es gibt auch das Ziel einer Orientierung am Publikum aus der unmittelbaren Umgebung.

gift: Jetzt kommen wir nochmals zu einer anderen Initiative im WUK mit einer ganz schönen und langen Tradition – dem Kindertheater. Ich erinnere mich, dass unter anderem die Initiative, Theater für ganz kleine Kinder zu machen, aus dem WUK kam. Wie geht es euch?

Judith Zenta: Gudrun Schweigkofler-Wienerberger hat die Kinderschiene aufgebaut. Ich bin 2003 ins WUK gekommen, habe Produktionsbetreuung gemacht und bin dann von Gudrun als ihre Assistentin aufgenommen worden. Als sie 2004 gegangen ist, hat sie mich gefragt, ob ich die Schiene übernehmen möchte und im Großen und Ganzen habe ich ihr Konzept übernommen. Das Ziel der Kinderkultur ist, ein umfassendes, vielschichtiges Angebot für die Altersgruppen 0 – 10 zu bieten. Wir sind also eher auf die Kleineren spezialisiert. Neben Theater für junges Publikum stehen auch zeitgenössischer Tanz, Workshops und Literatur für Kinder und Jugendliche am Programm. Der BabyClub *shake baby shake* findet sechs Mal im Jahr statt. Des Weiteren haben wir auch Kommunikationstrainings und einiges mehr. Das Theaterprogramm umfasst schätzungsweise 60 %.

gift: Wie sind eure Produktionsbedingungen im Theaterbereich?

Zenta: Ich produziere nicht selbst, sondern lade ungefähr zehn Gastspiele im Jahr ein und versuche, dass ich jeden Monat Theater für junges Publikum für jedes Alter im Programm habe. Im Februar ist immer das Tanzfestival *szenen bunte wädhne* bei uns zu Gast. Das findet dann im großen Saal statt. Im Jänner möchte ich für ein Kinderkulturfestival im Oktober 2011 einreichen, wo Gruppen selbst zu einem Thema eine Performance erarbeiten können. Ich arbeite mit einem Teil vom WUK-Budget. Dann reiche ich noch beim Bezirk und der Stadt Wien ein und je nach dem, ob ich was bekomme oder nicht, habe ich dann noch zusätzliches Budget.

gift: Wie ist eure gegenwärtige Verortung in der Landschaft Kinder- und Jugendtheater? Wir haben gerade gehört, dass durch mehr Angebot nicht unbedingt eine Konkurrenz entsteht, sondern den einzelnen Orten sogar hilft. Wie geht es dir da mit dem Dschungel?

Zenta: Wir können uns nicht mit dem Dschungel vergleichen, weil die Strukturen dort ganz anders sind. Ich bin im WUK allein für das Programm zuständig. Zuarbeit und die PR-Stelle teile ich mit dem Theaterbereich. Wir haben aber schon ein

bestimmtes Stammpublikum, sowohl bei den Familien, als auch bei den Kindergruppen. Besonders Kindergruppen sind unser Stammpublikum, weil wir sehr viel Programm für 3- bis 6-jährige haben. In den letzten zwei Jahren war ich bemüht mehr für Volksschulen zu machen.

gift: Bekommt ihr beide eigentlich viel voneinander mit? Gibt es z. B. einen roundtable für alle im WUK, die etwas mit Theater machen, oder seid ihr ganz autonom?

Maile: Bei uns gibt es ab und zu Treffen mit allen, dabei geht es aber auch darum, was die Kunsthalle Exnergasse oder der Musikbereich macht, also primär was der ganze Kulturbetrieb macht. Eine Zeitlang waren wir beide im selben Büro aber dann bin ich umgezogen und habe mich aus praktischen Gründen mit der Musik in einen Raum gesetzt, weil wir die selbe Halle bespielen und somit eigentlich mehr zusammen über die Ressourcen diskutieren müssen. Wir haben dadurch, dass wir unterschiedliche Räume bespielen, also nicht so viel miteinander zu tun. Außerdem haben wir kein Theaterprogramm für Jugendliche. Also geht das Kinderprogramm nicht mit einem Jugendprogramm in das Erwachsenentheater über, außer bei *szene bunte wähne*.

gift: Dazu möchte ich eine Rückfrage zur Struktur der Häuser stellen: brut und Kabelwerk funktionieren mit gemeinschaftlichen Leitungskonzepten, wie ist dabei die Aufteilung?

Frank: Teamarbeit ist einfach ein sehr wichtiger Ansatz in unserer Programmierung. Wir haben diese Bereiche nicht in die Fachgruppen Frank und Pfof aufgeteilt, sondern es gibt inhaltliche Neigungen. Wir arbeiten im Programm ja auch mit Bettina Kogler zusammen, die kürzlich den Wunsch äußerte, nicht mehr TANZkuratorin zu sein, was auch total sinnvoll ist, weil diese eindeutigen Genrezuordnungen ohnehin obsolet sind. Bettina arbeitet als Kuratorin in der künstlerischen Leitung mit mir und Haiko Pfof am Programm. Ich glaube, dass diese kollektive Arbeitsweise eine viel zeitgemäßere Form des Arbeitens ist. Das kostet in unserem Fall auch nicht mehr Budget, die Doppelleitung entspricht finanziell einer Leitungs- und einer DramaturgInnenstelle.

gift: Wie viel Personal seid ihr eigentlich im Haus?

Frank: Wir sind im Moment um die 15 fest angestellte MitarbeiterInnen. Da kommen natürlich einige freie MitarbeiterInnen vor allem aus dem Bereich der Technik hinzu.

gift: Wie funktioniert im Kabelwerk die Doppelleitung?

Sedlak: Wir haben ein sehr kleines, kompaktes Team. Das erleichtert die Teamfähigkeit, weil jedeR zumindest alle Bereiche im Auge behalten muss. Wir sind vier fest Angestellte und bestellen je nach Produktion Leute ins Haus, die dann temporär für die konkrete Produktion mithelfen. Daher ist die Teamfähigkeit geradezu zwangsläufig notwendig. Wir bleiben bis auf weiteres ein kleines Team, was natürlich den Vorteil hat, dass wir sehr rasch entscheiden können.

gift: Wie kommt bei euch inhaltlich eine Programmatik zustande?

Sedlak: Man kann jeden Mittwoch ohne Voranmeldung zu uns kommen und sich alles ansehen, was an Ressourcen da ist, von Räumen bis zur Technik. Hier werden gleichzeitig Projekte an uns herangetragen und so versuchen wir eine Programmatik herauszuarbeiten. Außerdem werden wir jetzt im Bereich der Kinderkultur mit dem Dschungel Wien kooperieren und im Dezember wird das Lilarum eine Reihe von Produktionen bei uns machen.

gift: Alle in dieser Runde sind abhängig von den Projektmitteln der Stadt Wien. Der Stadtrat sagt, dass sich das Gesamtbudget für den Freien Bereich in den letzten 10 Jahren von 18 auf 25 Mio. gesteigert hat. Das Budget für die Projektförderungen ist mit 2,5 Mio. konstant geblieben und ein großer Teil davon ist an eine Zwei- oder Ein-Jahresförderung gebunden. Auch die Konzeptförderung ist mit 2,7 Mio. für Freie Gruppen konstant geblieben. Es gibt mehr bespielbare Räume, die von den konstant gebliebenen Projektmitteln abhängig sind. Bei allen Häusern steigen zudem die Fixkosten. Wie erlebt ihr diese Situation an euren Häusern?

Frank: Erstmal finde ich das mit der Theaterreform eingesetzte KuratorInnenmodell in Wien innovativ und unbedingt schützenswert. Gerade mit den Erfahrungen aus Berlin und Frankfurt, muss man sagen, dass dieses Modell eine sehr hohe Verbindlichkeit herstellt. Dass ExpertInnen nicht nur dafür beschäftigt werden, die Konzepte zu prüfen, sondern auch, sich die Produktionen nachher anzusehen, das ist unglaublich wertvoll. Das Problem daran ist, dass die KünstlerInnen zweimal evaluiert werden, nämlich einmal von den KuratorInnen und zum anderen von den künstlerischen LeiterInnen der Häuser. Sie müssen beide Instanzen bestehen. Aber da ist es richtig, keine Spielstättenachweise zur Voraussetzung der Projektförderung zu machen. Die Kehrseite ist, dass es auch

Man kommt schnell an die Grenze des Machbaren, wenn die Produktionsmittel nur tröpfchenweise fließen.

Thomas Frank

an den KuratorInnen liegt, wie fokussiert oder breit gefächert dann gefördert wird. Wenn die einzelnen Projekte eher gering gefördert werden und dafür ein größeres Spektrum an Projekten berücksichtigt wird, schlägt sich das negativ auf die Qualität der Arbeit nieder. Man kommt schnell an die Grenze des Machbaren, wenn die Produktionsmittel nur tröpfchenweise fließen. Aber das eigentlich Nicht-Nachvollziehbare sind natürlich die unterschiedlichen Verfahrensweisen bei der Konzeptförderung und der Standort- und Strukturförderung. Es ist absolut nicht nachvollziehbar, warum das TQW zum Beispiel in der Konzeptförderung ist und von einer Jury evaluiert wird und das Schauspielhaus in der Standort- und Strukturförderung und deshalb keiner Jury-Evaluierung unterliegt.

Maile: Das Problem bei der Standort- und Strukturförderung ist, dass bei vielen keine Mittel vorhanden sind, um die Häuser operativ zu betreiben. Diese Häuser sind jetzt umso mehr auf die Projekte und deren Geld angewiesen.

Frank: Die Forderung, dass diese Standort- und Strukturförderung auch der Evaluierung durch ExpertInnen unterliegt, muss unbedingt aufrecht erhalten bleiben. Der Spielraum innerhalb des zur Verfügung stehenden Budgets wäre so ganz sicher noch zu optimieren.

Maile: Im rot-grünen Koalitionsabkommen steht ja über Theater nur ein Satz drinnen, nämlich, dass die Theaterreform evaluiert werden soll.

Sedlak: Es gibt schon noch einen Punkt, der enthalten ist, den ich hier anführen möchte: Im Gesamten, also in allen Querschnittsbereichen wird das Thema Migration ein Schwerpunkt sein und dafür wird auch Geld in die Hand genommen werden. Das ist eine politische Entscheidung und ich weiß aus eigener Hand, wie wichtig das ist. Wir haben im Stadtteil Kabelwerk fast ein Drittel MigrantInnen als BewohnerInnen und im Gegenzug 26 % FPÖ-WählerInnen. In diesem Spannungsfeld ist das Thema für uns sehr wohl von großer Bedeutung und wird uns intensiv befassen.

Frank: Wir arbeiten ohnehin sehr international mit KünstlerInnen aus den verschiedensten Ländern. Die Frage, die sich hier aber stellt, ist die Berücksichtigung von anderen Publikumskreisen. Es würde schon programmatische Veränderungen bedeuten, schwerpunktmäßig Programm für Leute mit migrantischem Hintergrund zu machen. Da fürchte ich mich ein bisschen vor einem falsch verstandenen Multikulturalismus. Aber prinzipiell finde ich den Ansatz nicht falsch zu sagen, wir müssen hier jetzt aufhören ewig in unserem eigenen gleichen Saft zu schmoren, denn die Bevölkerungsstrukturen in der Stadt sind mittlerweile nun mal etwas anders gestrickt.

Hubsli Kramar erscheint durch Schneeeunwägbarkeiten verspätet.

gift: Du hast das Kabelwerk als temporären Raum bespielt und bespielt jetzt gerade das 3raum-anatomietheater als temporären Raum. Wie sind die Konditionen, zu denen bei euch gearbeitet werden kann? Gibt es eine Programmatik, gibt es so etwas wie Koproduktionen?

Hubsli Kramar: Ich bin persönlich sehr temporär, wie wir alle. Aber ich im speziellen, weil ich kein langfristiges Theater machen muss, sondern praktisch bis 2012 Subventionen habe und bis 2013 den Hausvertrag. Was mich immer interessiert hat, sind diese Stadt-Nomaden-Geschichten in verschiedenen freistehenden Gebäuden und alte Architekturen, die nicht kaputt gehen, sondern als theatrale Räume genutzt werden. Alle drei Räume sind technisch mit Ton und Licht ausgestattet. Ich kann den Theaterraum jetzt etwa um 500 Euro pro Tag, 2.000 Euro pro Woche vermieten, dann habe ich aber überhaupt keine Einnahmen. Das technische Equipment ist zwar subventioniert, teilweise habe ich etwas gekauft. Wobei immer auch direktes und indirektes Kapital von mir in dem Theater steckt, weil ich mir keine Gagen z. B. für Regie zahle. Ich habe und hatte immer wieder das Glück, dass ich nebenbei drehe und dadurch frei gespielt war bzw. immer Ressourcen in das Theater stecken konnte. Ich habe eigentlich immer 4 – 6 Produktionen im Jahr gemacht, davon 2 – 3

Ich bin persönlich sehr temporär, wie wir alle.

Hubsli Kramar

in etwa mit 10 – 20 Leuten. Wenn man das als Produktion rechnen würde, würde es eigentlich das Zehnfache der realen Kosten kosten. Das Haus an sich kostet etwa 150.000 Euro, eine Person ist fix angestellt. Es ist einfach ein Wahnsinn, wie wir zu zweit die Hütte mit drei Räumen betreiben, die wir auch putzen. Aber es hat mich ja keiner gefragt. Das heißt, das Ganze ist eines der ewigen Idealisten-Projekte, die es im Theater immer geben wird. Die 150.000 Euro Subvention über die Konzeptförderung muss ich pro Jahr noch einmal an der Kassa einspielen, um kostendeckend zu arbeiten. Jetzt mach mal in einem Freien Kunstbetrieb mit 120 Plätzen pro Raum 150.000 Euro. Die Produktionen spielen im Jahr in etwa 70.000 ein, der Rest kommt aus Vermietungen. Ich sage zu jeder Gruppe, die zu mir kommt: Hast du ein Publikum, dann mach es! Hast du keines, dann lass es bleiben, sonst haust du nur das Geld beim Fenster hinaus! Hat eine Gruppe an die 500 Personen Publikum, kann sie in etwa drei bis vier Vorstellungen machen, dann hat sie keinen Verlust. Mir ist immer wichtig, dass die Gruppen finanziell nicht desaströs heraus gehen. Manche Gruppen wollen aber dennoch investieren und hoffen, weil sie blauäugig sind, dass es nicht so ein großer Verlust wird. Selten gibt es bei uns auch tatsächliche Koproduktionen, wie jetzt zum Beispiel mit duskunst, wo ich einen Teil der Produktionskosten übernehme. Daneben gibt es Kooperationen, bei denen ich einfach als Investition den Raum gebe. Wichtig ist, dass das Haus frei ist. Die Leute kommen zu mir und ich rede ihnen nicht drein. Ist es nicht gut, geht es mich auch nichts an, weil das der Weg ist, den sie gehen müssen. Es ist also wirklich ein offenes, freies Haus in dem man Dinge ausprobieren kann.

gift: Wie sieht es bei euch allen im Marketingbereich aus? Ich sehe diesen Bereich insgesamt als Strukturproblem für den gesamten Freien Bereich. Würdet ihr euch konzentrierte Aktionen von der Stadt Wien wünschen? Meine Idee war immer, dass es am Eingang der Mariahilferstraße eine Ticketbox für alle Freien Theater geben muss.

Frank: Eine Ticketbox wäre eine Aktion, die sicherlich einen guten Marketingeffekt für alle hätte. Was die Marketingstrategien angeht, würde ich auf Autonomie beharren, auf eine eigenständige Sichtbarkeit und auch Identitätsschärfung.

Dass man mit bestimmten Aktionen auch wieder Energien bündelt um weitere Aufmerksamkeit zu bekommen, würde ich jederzeit begrüßen.

Kramar: Was bei uns durch die Nähe zum L.E.O. sinnvoll wäre, ist ein gemeinsames System für den Kartenverkauf. Das wäre eine gute Marketinggeschichte, weil man natürlich viel präzenter ist und der Kartenverkauf würde sich multiplizieren, wenn man nicht nur eine Stunde vor der Produktion, wie das momentan der Fall ist, Karten kaufen kann. Man würde sicher einige Leute gewinnen, wenn es einen permanenten Ort geben würde, wo man Karten kaufen kann.

Maile: Was mich am meisten beschäftigt, ist, wie man Leute, die nicht zu uns ins Theater kommen, erreichen kann. Und zwar nicht in dem Sinne, dass man die erst einmal ins Theater holen muss, sondern: wie kann ich die erreichen, ohne dass ich sie um 20 Uhr in unseren Raum bringen muss?

Eine Forderung, die ich habe, ist, dass das Kuratorium, das ich auch sehr gut finde, zeitlich eine andere Rotation entwickelt. Dass nicht immer alle drei, vier oder fünf – denn meiner Meinung nach sollten es auch mehr KuratorInnen sein – gleichzeitig gehen. Es wäre besser, wenn immer einer kommt und einer geht. Sonst hat man immer die Situation, dass man alle zwei Jahre erklären muss, wer man ist und was man macht. Das müssen 500 Leute in der Stadt tun und das ist relativ mühsam.

Johannes Maile muss zum nächsten Termin und verlässt die Runde.

Frank: Das wäre auch gut, um eine gewisse Kontinuität zu gewährleisten.

gift: Wo kommt ihr an eure Limits? Wo habt ihr Wünsche und Visionen?

Zenta: Ich möchte v. a. auch noch an meinem Programm arbeiten und schauen, dass ich das noch ausbaue. Neben dem Theaterprogramm möchte ich zusätzlich noch weitere Kulturangebote für Kinderproduktionen einreichen. Der Babyclub beispielsweise ist jetzt für Kinder von 0 – 4 mit ihren

Eltern und ich finde, es wäre toll das mal für ältere Kinder zu machen, die auch mit Live-DJ frei tanzen wollen. Oder eine Kochperformance, die wir jetzt bereits einmal im September hatten. Da haben wir mit einem Koch zusammen eine Performance entwickelt, wo es ums Schmecken und Genießen geht und das wurde dann theatral dargestellt. Was ich auch machen möchte, ist mehr Kulturvermittlung, weil ich von der Richtung komme.

Frank: Wir haben auf Aufforderung der Stadt hin Konzepte für ein Werkstatttheater entwickelt, die leider trotz positiver Beurteilung durch die Konzeptförderungs-Jury nicht zu einer Realisierung gekommen sind. Gleichzeitig wäre das aber ein total wichtiges Tool innerhalb unserer Aktivitäten. Aufgrund der großen Anzahl an Produktionen, die bei uns heraus kommen und Events, die wir produzieren, haben wir eine hohe Schlagzahl an Projekten im Haus. Es wäre gut, wenn wir im Hintergrund ein Werkstatttheater hätten, wo man zu professionellen Bedingungen produzieren kann, ohne dass wir etwas von unserer Vitalität einbüßen müssen. Wir können es uns nicht leisten, das Haus für drei Wochen zuzusperren, weil Gruppen proben. Allerdings hat die Wiener Kulturpolitik gegenwärtig einige Schwierigkeiten, bereits gemachte Zusagen, die lediglich gewährleisteten, das erreichte Niveau aufrecht halten zu können, auch einzuhalten. In Anbetracht dessen sind wir von richtungsweisenden oder gar visionären Entscheidungen weiter entfernt als jemals zuvor.

gift: Wie ist im Moment eure Proberaum-Situation?

Frank: Wir haben nur einen fixen Proberaum in der Zieglergasse, der, obwohl er in der Bausubstanz vor sich hin modert, konstant ausgebucht ist. Wir mieten für einzelne Produktionen zusätzliche Proberäume an. Das übernimmt zum Teil unsere Produktionsleitung für die Projekte. In Sachen Produktionsbetreuung durch unser Produktionsbüro gäbe es durchaus

ein großes Entwicklungspotenzial. Das ist sehr wichtig, denn darüber kann man Qualität sichern und Vernetzungsarbeit steuern und vorantreiben.

Eine andere Schiene, die auch in diese Produktionstätigkeit hinein fällt und eine unglaubliche Resonanz erzeugt, ist unser Workshop Programm. Wir versuchen vor allem die internationalen KünstlerInnen, mit denen wir arbeiten, auch mit Workshops in die Stadt einzuladen. Das wird von der Szene begeistert aufgenommen und außerdem schafft das nochmal eine Durchdringung im internationalen Bereich. Wir haben fast 50 % internationale Workshop-TeilnehmerInnen, was für die lokale Szene Austausch ermöglicht, der ganz viel in Bewegung setzen kann.

Sedlak: Dinge, die wir anstreben und woran wir arbeiten, sind Projektzusammenarbeit und Kooperationen im Theaterbereich wie jetzt mit dem Dschungel. Wir wollen auch, dass es eine Festwochenproduktion gibt, weil das natürlich für das Marketing immer gut ist. Dann arbeiten wir im Bereich internationaler Stadtplanungskonzepte, wo mittlerweile auch Aspekte wie Kultur und Theater in die Stadtentwicklung miteinfließen. Auch die Proberaumthematik trifft uns sehr hart, hier gäbe es noch eine Menge Bedarf an verfügbaren Räumlichkeiten.

gift: Stellt ihr euch der Frage der Anstellung von KünstlerInnen?

Frank: Wir stellen KünstlerInnen nicht an, sie bzw. die Gruppen treten als selbstständige KünstlerInnen auf.

Sedlak: Die Frage stellt sich uns angesichts des fehlenden operativen Budgets nicht.

Kramar: Das ist die brisanteste Frage für uns alle in der nächsten Zeit.

Kurt Sedlak: Geschäftsführung Kulturzentrum Kabelwerk GmbH

Thomas Frank: mit Haiko Pfoist künstlerischer Leiter und Geschäftsführer, brut

Johanes Maile: Seit Herbst 2006 Programmleiter für Theater und Tanz am WUK, davor freischaffender Regisseur und Schauspieler in Österreich, Deutschland und Luxemburg

Judith Zenta: Studium der Kultur- und Medienpädagogik in Deutschland, Dipl. Kulturpädagogin, Leitung WUK KinderKultur

Hubsy Kramar: Aktionist, Schauspieler (Bühne und Film) und Regisseur

Sabine Kock: Geschäftsführerin der IGFT, externe Lektorin, Philosophin und derzeit Vorsitzende des Kulturrat Österreich.

transcordanse #2

Interaktive Performance und Medieninstallation

Von *Helmuth Reiter*

Anlässlich der 20-Jahr-Feier der IG Freie Theaterarbeit, am 13. November 2009 im Dschungel Wien, wurde bei einer Tombola ein Produktionskostenzuschuss in Höhe von 6.000 Euro verlost. Aus 78 eingereichten Projekten von professionell im Freien Darstellenden Bereich tätigen KünstlerInnen wurde die Einreichung von Helmuth Reiter für die interaktive Performance und Medieninstallation *transcordanse #2* durch Erika Kaufmann gezogen. Am 17. und 18. Dezember 2010 wurde *transcordanse #2* im Palais Kabelwerk aufgeführt.

extended movement präsentiert mit *transcordanse #2* von Helmuth Reiter eine choreographische Intermedia-Arbeit zwischen interaktiver Performance und Medieninstallation. Das Projekt schreibt sich transdisziplinär in das Spannungsfeld zwischen Tanzperformance und digitaler Kunst ein. Ziel der auf mehreren Entwicklungs-Etappen angelegten Arbeit ist die künstlerische Entwicklung eines digitalen, interaktiven und performativen Environments. Im Palais Kabelwerk wurde die zweite Entwicklungsetappe gezeigt.

Der in drei Phasen unterteilte Abend bietet ein experimentelles Format:

- Phase eins//Performance
- Phase zwei//performative Interaktion des Publikums
- Phase drei//interaktive Installation

Elastische Seile dienen als Schnittstelle im doppelten Sinne: Zum einen dienen sie zur Konstruktion und Strukturierung des performativen Raumes der Installation, und zum anderen als Instrument zur digitalen Erfassung der Bewegungen (movement capture) in diesem performativen Raum. Die Sensoren, die an einem Ende der Seile fixiert sind, dienen zur Registrierung der Intensität dieser Bewegungen, um die Interaktivität zu generieren und zu steuern. Eine Interaktivität zwischen Videobildern, Klängen und Bewegungen.

Nach einer Performance als erster Phase, ist das Publikum in Phase zwei und drei des Abends auf spielerische Weise eingeladen, selbst interaktiv einzugreifen und sich zu individuellen und gemeinsamen, akustischen, visuellen und kinästhetischen Erfahrungen einzulassen.

Das Projekt, als künstlerisch-theoretisches Forschungsprojekt angelegt, beschäftigt sich mit den Beziehungen von

Mensch und Maschine, Form und Inhalt. Wie steht es mit diesen Beziehungen unter dem Gesichtspunkt der Interaktivität, sei sie nun digitaltechnisch basiert oder nicht?

Die Entwicklung der heute fast allgemein verbreiteten interaktiven digitalen Technologie basiert unter anderem auf zwei wichtigen Prämissen in der historischen Entwicklung der Kommunikationstechnologie. Die eine Prämisse ist die Unterscheidung zwischen Form und Inhalt, und die zweite Prämisse daraus folgend, die Zerlegung einer Botschaft in Symbole (Codes) und Signale. Die Informatik übernahm in den 70er Jahren den Begriff der Interaktivität von den Sozialwissenschaften, in denen er ursprünglich die reziproke Beziehung zwischen den Aktionen benannte. In der Informatik bezeichnet er das Potenzial, auf die Aktionen des Benützers/der Benützerin zu reagieren. Das Präfix "Inter" verweist auf eine reziproke Aktion oder Einwirkung zwischen zumindest zwei AkteurInnen. Diese AkteurInnen können Mensch, Maschine, Software ebenso wie künstliche Wesen etc., die Aktionen aktiv oder reaktiv, kooperierend wie assistierend etc., die daraus resultierenden Ergebnisse produktiven, modifikativen, adaptativen etc. Charakters sein.

Wenn auch in den gegenwärtigen medientechnologischen Hyperlink-Strukturen – ortsunabhängige Kommunikation, Ton-/Bildmanipulation, zeitliche Präsenz in virtuellen Orten, um nur einiges zu nennen – ein scheinbares Verschwinden des Körpers konstatiert wird: in seinen vielfältigen Abbildungen, virtuellen Duplikationen und transhumanen Formen ist der Körper dennoch gegenwärtig wie noch nie. Der Körper bleibt der Referenzpunkt. Die Interaktivität ist auch ein In-Beziehung-Setzen zwischen Mensch und Maschine, den Daten und den Algorithmen, zwischen BenutzerInnen und deren, auch ästhetischen, Erfahrungen.

Im Kunstbereich unterscheide ich drei Hauptaspekte der Interaktivität, sei sie digitaltechnologisch oder ‚analog‘: erstens der mentale Aspekt, zweitens das gemeinsame Teilen derselben Zeit und/oder desselben Raumes, und drittens die Intervention im kreativen Prozess.

transcordanse #2 stellt sich der Frage nach den interaktiven Beziehungen von Form und Inhalt, Form und Körper, Inhalt und Körper in den Hyperlink-Strukturen. Welche semantischen Felder eröffnen sich durch die permanent erneuerbaren Verbindungen zwischen scheinbar zufällig aktualisierten Bildern und Klängen? Welche potentiellen Geschichten entstehen in dieser semantischen Montage, assoziiert mit individuellen, mentalen Bildern und Klängen, gespeist aus und in Reflexion mit individuellen Erinnerungsspeichern? Welche Narrativität entsteht zwischen linearen, nicht-linearen, individuellen und singulären Erzähl- und Rezeptionsstrukturen?

Die BesucherInnen sind zu einem multiplen Parcours im Installations-Zeitraum eingeladen, der aus einer Struktur von zwei Videoprojektionen, acht Lautsprechern und vier

elastischen, mit Sensoren verbundenen Seilen besteht. Die Seile ermöglichen visuelle und akustische Interaktionen, wie die Aufnahme eigener Bewegungen, die Generierung, Bearbeitung und Wiedergabe digitaler Bilder und Töne und deren Montage in Realzeit.

In dieser Choreografie der Informationen und der Bewegung entstehen ephemere Beziehungen zwischen dem Körper und dem visuellen und akustischen Umfeld, eröffnen sich vielfältige Parcours und Rezeptionsweisen in einem visuellen, akustischen und kinästhetischen ZeitRaum – ein ZeitRaum mit wahrnehmbarer Präsenz des Körpers, einer Präsenz, die die Ruhe und Stille miteinbezieht, als die Absenz des aktiven Körpers.

In *transcordanse #2* verstehe ich die Interoperabilität der Medientechnik – Interoperabilität in Inhalt und Form – mit Einbezug der BesucherInnen als „Sozio-Choreografie“: der Blick, der hier darauf versucht wird, oszilliert zwischen kritischer Distanz und analysierender Poesie.

Helmuth Reiter: Intermedia- und Performanceschaffender. Studium von Tanz, Theater, Philosophie und Digitale Kunst in Wien, New York und Poitiers. Er ist seit 2007 assoziierter Professor für Interkulturelle Kommunikation und Multimedia an der Universität Poitiers (FR). Lebt in Wien und Angoulême (FR).

transcordanse #2

Konzept, Realisation und Intermedia: Helmuth Reiter

Licht: Andrea Korosec

In Kooperation mit: Université de Poitiers/Laboratoire Forell, Poitiers (F), khadanse, Angoulême (F)

Der Projektkostenzuschuss wurde durch Förderungen der Kulturabteilungen der Bundesländer Burgenland, Niederösterreich, Oberösterreich, Steiermark, Vorarlberg und der Stadt Wien ermöglicht;

Weitere Fördergeber: Amt für Kultur/Ufficio di cultura, Südtirol/Alto Adige (I); Monaco Dance Forum 2006 (MC)

www.extendedmovement.cc

service

Intern

Wir begrüßen unsere neuen Mitglieder

Mareike Sedl, Marhof; Andrea Hügli, Wien; Stefanie Elias, Wien; Charlotte Leitner, Wien; Martin Schwanda, Wien; Daniel Lehr, Wien; Florian Bögner, Wien; Gregor Razumovsky (Razumovsky Ensemble), Wien; Rebekah Wild (Wild Theatre), Wien; Johanna Berger, Wien; Markus Kozuh (Der Kochschuh), Innsbruck; Annika Lund, Wien; Martin Max Kolozs, Wien; Ulrike Hübl (daskunst), Wien; Stephan Engelhardt (Sturm u. Drang), Wien; Susanne Lietzow (Projekttheater), Wien; Gabriele Barth (Theater des Kindes), Linz; Daniel Rüb, Wien; Clara-Maria Köck, Wien; Fabienne Küther, Wien.

Rezensionen

Studie: Kultur und Geld. Eine Analyse der Kulturausgaben der Stadt Wien

Ausgehend von Differenzen in Millio-
nenhöhe, bei öffentlichen Aussagen hin-

sichtlich des Kulturbudgets von Wien, ergaben sich für die IG Kultur Wien Fragen nach dem tatsächlichen Kulturbudget Wiens, danach, welche Bereiche vorwiegend von den propagierten Budgeterhöhungen profitieren und vor allem auch danach, wie viel Geld der Freien Szene konkret zur Verfügung steht. Diesen Fragen geht Caroline Konrad in der durch die Stadt Wien finanzierten Studie *Kultur und Geld. Eine Analyse der Kulturausgaben der Stadt Wien* nach. Alarmierendes Ergebnis der Studie ist, dass nur 2,5 % der Kulturausgaben der Stadt Wien für die Freie Szene investiert werden, was belegt, dass die Stadt Wien für eine innovative Kunst- und Kulturförderung dringend die Subventionsverteilung neu strukturieren muss.

Wie hoch ist das tatsächliche Kulturbudget?

Kulturstatistiken sind sperriger Lese-
stoff – fast unausweichlich liegt das
am hohen Erklärungsaufwand, wie die
Zahlen konkret aufgearbeitet und wel-
che Zahlen erfasst wurden. Obwohl sich
die Länder und der Bund auf das Kate-
gorien-System LIKUS zur Abbildung ih-
rer Kultur- und Kunstaussgaben einigten
und auch Statistik Austria 2001 auf die
LIKUS-Systematik umstellte, bleiben

nicht nur durch ein breites Auslegungsspektrum und die ausschließliche Bezugnahme des Systems auf direkte Ausgaben der Kulturämter ein hoher Erklärungsbedarf, welche Zahlen man für Analysen konkret verwendet hat und meist viel zusätzliche Recherche- und Rechenarbeit zu tun. Was im Endeffekt noch nicht unbedingt zu Vergleichbarkeiten mit anderen Analysewerken führt.

Am Beispiel des *Kunst- und Kulturberichts der Stadt Wien 2009* errechnet Caroline Konrad 24,45 Mio. Euro, die nach der für den Bericht angewandten LIKUS-Systematik eigentlich gar nichts im Kulturbericht verloren haben, spricht nicht dem Kulturbereich zugerechnet werden sollten. Den Löwenanteil dieser kategorischen Irrläufer macht die Förderung des Wiener Tourismusverbandes mit 17,5 Mio. Euro aus. Soweit zu den kulturstatistischen Fingerübungen. Der harte Recherche- und Harmonisierung der Ausgaben entsprechend des Rechnungsabschlusses der Stadt Wien im Jahr 2009 aus allen Geschäftsgruppen der Stadt Wien und der für eine bessere Zuordnung notwendigen Verknüpfung dieser Daten mit den Protokollen der Sitzungen des

Kulturausschusses der Stadt Wien. Die Summe der Ergänzungen, also Hinzurechnungen zum Kulturbudget errechnet Konrad mit nicht ganz 148 Mio. Euro, wobei vor allem Personalkosten von Museen, Archiven und Bibliotheken, kulturelle Jugendbetreuung, durch die Stadt geförderte Ausbildungsstätten im Bereich Volksbildungsausgaben, Städte-Kontakte und -Partnerschaften das Gesamtbudget signifikant erhöhen. Womit Konrad auf eine Gesamtsumme an Kulturausgaben der Stadt Wien 2009 von 343.293.122 Euro kommt.

Die kulturstatistische Recherche ist damit noch nicht getan: Die Kulturverwaltungsausgaben errechnet Konrad aus nicht ganz 4 Mio. Euro Personalkosten (inkl. Pensionszahlungen) für 66 Bedienstete der MA7 und Verwaltungskosten der MA7, 8 und 9; in Summe nicht ganz 8,8 Mio. Euro für Kulturverwaltungsausgaben.

Ähnlich wie beim Bund entfallen vom Gesamtanteil ca. ein Viertel, im Fall von Wien konkret 26 % der Kulturausgaben auf den Darstellenden Bereich. Der Löwenanteil dieser Subventionen für Darstellende Kunst – ca. 50,44 % – gingen (inkl. Baukosten) an die Vereinigten Bühnen Wien.

Wie ist das Verhältnis der Freien Szene gegenüber großen Institutionen?

Konrad schickt selbst voraus, dass der Begriff Freie Szene kein eindeutig definierbarer und klar abgrenzbarer Bereich ist und stützt sich in der Klassifizierung auf eine Studie zum Vergleich der Kulturbudgets der Bundesländer von Raimund Minichbauer, in der für die Definition freier Förderung als Parameter Kulturinitiativen im Bereich Zeitkultur, Stipendien für KünstlerInnen und Kulturstätten, die im Bereich Zeit-

kultur tätig sind, angegeben werden. Im Darstellenden Bereich kommt Konrad auf eine Summe von 6.168.300 Euro an Ausgaben für die Freie Szene und somit auf 6,9 % der Gesamtausgaben für Darstellende Kunst; was im Vergleich noch recht gut ist – der Anteil der Freien Szene aus allen Kunstbereichen von den Gesamtausgaben für Kultur liegt bei 2,5 %.

Zum Vergleich: Zu Beginn der Theaterreform errechneten Lackenbacher, Thier und Mattheiß einen Anteil von 10,2 % an den Kulturgesamtausgaben für die Freie Szene, bei einer Gesamtförderung von nicht ganz 5,6 Mio. Euro im Jahr 2001 (Lackenbacher, Mattheiß, Thier: *Freies Theater in Wien. Reformvorschläge zur Förderung Freier Gruppen im Bereich der Darstellenden Kunst*, siehe Anhang *Wiener Freies Theater in Zahlen*; Wien im Mai 2003). Hier sei auch darauf verwiesen, dass der Kulturstadtrat im Rahmen der Theaterreform den Begriff Freie Szene im Darstellenden Kunstbereich um die konzeptgeförderten Häuser wie Schauspielhaus, TQW, das *ImpulsTanz*-Festival u. a. erweiterte und gerne von 25 Mio. Euro Förderung für die Freie Szene spricht. Schade, dass Konrad diese beiden Faktoren nicht in ihre Studie einbezogen hat, da eine Vergleichbarkeit mit der Studie von Lackenbacher, Thier und Mattheiß durchaus interessant und möglich gewesen wäre.

Für die trockene, aber sehr notwendige kulturstatistische Detailaufbereitung der Verteilungsentwicklung im Darstellenden Bereich hat Caroline Konrad jedenfalls eine gute Basis für das Jahr 2009 geliefert. (*bast*)

Online ist die Studie zu finden unter www.ig-kulturwien.net/index.php?id=161

Kultur 2.0

Das World Wide Web hat sich vom Präsentations- und Archivmedium zu einer interaktiven Plattform entwickelt, die durch ihre Social Web Applikationen alle Menschen zu InformationsproduzentInnen, mit eigener Öffentlichkeit und eigenen Netzwerken, machen kann. „Die Kommunikation des 20. Jahrhunderts, in der, von wenigen Entscheidern gesteuert, Informationen über exklusive Vertriebskanäle zu einem breiten Publikum fanden, wird endgültig aufgehoben“, konstatieren Hans Scheurer und Ralf Spiller, die Herausgeber von *Kultur 2.0. Neue Web-Strategien für das Kulturmanagement im Zeitalter von Social Media*.

Im September 2009 fand in Duisburg ein erstes Symposium zum Thema Web 2.0 in der Kultur statt, dessen wesentlichste Beiträge in *Kultur 2.0* gesammelt sind. Es findet sich ein reiches Angebot an Artikeln, inwiefern Web 2.0 für AnwenderInnen nutzbar ist oder auch potentiell nutzbar gemacht werden könnte, welche Vor- und Nachteile es mit sich bringt. Eines zeigt der Beitrags-Band klar: Menschen, die im Kulturbereich arbeiten, vor allem KulturmanagerInnen, sollten sich bald mit Web 2.0 vertraut machen, um für sich und ihr Arbeitsumfeld die sinnvollsten Web 2.0-Tools herauszufinden und zu etablieren. Allen AutorInnen gemeinsam ist, dass sie im Web 2.0 enorme Chancen für Kulturmarketing und Kunstvermittlung sehen.

Kultur 2.0 informiert auf drei Ebenen:

Theorien/Grundlagen: Beinhaltet Auseinandersetzungen mit User-generated Content, offenen Werkstrukturen wie Open Source Software, dreidimensio-

nenal Internet-Räumen und virtuellen Welten, über das gewaltige Kulturarchiv Internet und vor allem immer wieder über die Herausforderung, die neuen interaktiven Medien für NutzerInnen so zu gestalten, dass sie zukünftige ProduzentInnen werden.

Simon A. Frank zeigt, dass die Kunst- und Kulturtheorie und die aktuelle Internetpraxis durchaus kompatible Konzepte sind. Gregor Hopf setzt sich mit der kreativen Zerstörungskraft des Internets auseinander und kommt zum Schluss, dass eine Regulation auf internationaler Ebene zu Themen wie Marktdominanz, Daten- und Identitätsschutz notwendig werden und diese Regeln nicht aus dem digitalen Bereich abgeleitet sein können. Dringend notwendig erachtet er eine Neuausrichtung der Medienpolitik und eine damit verbundene Neuausrichtung der Fördergeldverteilung, die digitale Medien um ein Vielfaches stärker berücksichtigt. Gerd Leonhard analysiert die Probleme der Verwertungsgesellschaften und damit verbundenen Sackgassen im Zusammenhang mit traditionellen Erwartungen und Lizenzvereinbarungen und hofft auf einen baldigen Paradigmenwechsel, einen Wechsel von Monopolen und Kartellen zu vernetzten Plattformen, wo Partnerschaften und Umsatzbeteiligungen der Standard sind.

Praxis/Anwendungen: Karin Janner gibt einleitend einen gut strukturierten Überblick über Kommunikationsmöglichkeiten im Web 2.0 wie Blog, Podcast, Twitter, Foto- und Videoplattformen, Social Networks/Online-Communities, Wikipedia, Online-Verzeichnisse und Veranstaltungskalender, die Empfehlungsplattform Qype, Aggregations-tools und Social Bookmarking und macht deutlich, dass der Einsatz von

Social Media bedeutet, dass die Nutzung dieser Medien für Kulturbetriebe nur unter Einbeziehung des Publikums, der Möglichkeit zu schnellem Reagieren im eigenen Kulturbetrieb und nur mit genügend eigenen Zeitressourcen (die nicht zu unterschätzen sind) sinnvoll ist. Dieser Überblick wird durch tiefergehende Beiträge über Podcast, Online-Communities und Blogs, sowie Beiträge über PR und Marketing im Web 2.0 vervollständigt und gibt gute Anregungen, die richtigen Marketing-Strategien für den eigenen Kulturbetrieb zu entwickeln.

Diese werden gut ergänzt durch den abschließenden Teil des Buches, die **Case Studies**. Artikel über das Social Networking des Städel Museums, Theaterblogs bis hin zur Kommunikation und BesucherInnenbindung des AuGuSTheater Neu-Ulm geben Anwendungs-Anregungen bezüglich der Neuen Medien. Fazit: Absolut lesenswert! (*bast*)

Hans Scheurer, Ralf Spiller (Hg.): Kultur 2.0. Neue Web-Strategien für das Kulturmanagement im Zeitalter von Social Media. Transcript: Bielefeld 2010. ISBN 978-3-8376-1352-0

Aus der Szene

IG Kultur Wien: PreisträgerInnen des Innovationspreis.10

Die Öffentliche Jurysitzung und die feierliche Bekanntgabe der GewinnerInnen fand am Sonntag, den 17. Oktober im Ragnarhof statt. Die JurorInnen waren Willi Hejda (IG Kultur Wien), Maren Rahmann (SchauspielerIn, The-

aterschaffende) und Angelika Rattay (Künstlerin).

In der Kategorie „Projekte in der Stadt Wien“ ging der mit 3.500 Euro dotierte Förderpreis an den Kunstraum Ragnarhof für die nunmehr zum fünften Mal stattfindende Produktion des Strategietheaters Mimamus.

2. Platz: eSeL.at
3. Platz: Bibliothek von unten

Gewinnerin der Kategorie „Internationaler Austausch“, ebenfalls mit 3.500 Euro dotiert, ist die Fleischerei mit ihrem soziotheatralen Asylprojekt *Auf Achse 2010*.

2. Platz: Dolce & Afghaner (ex aequo)
2. Platz: Werk, Material de Prueba (ex aequo)

Der mit 2.000 Euro dotierte Preis der Jury geht an das Theater Antonin A für *Die Taubenfütterin* und *Homogamie*, ein Theater im öffentlichen Raum.

Erstmals wurde zu den 68 eingereichten Projekten ein Katalog publiziert, der zum einen als Information für die Wahl des *Innovationspreis.10* diente, zum anderen mit Texten auf 20 Jahre IG Kultur Wien reflektiert. Der Katalog ist bei der IG Kultur Wien erhältlich.

www.igkulturwien.net/index.php?id=169

Preisgekröntes Kinderstück von Pete Belcher und Miki Malör

Das Objekttheater-Solo *Dreierlei* (Spiel: Pete Belcher, Regie: Miki Malör) gewann bei dem Internationalen Kindertheater Festival 100, 1000, 1.000.000 *Geschichten* in Bukarest im Oktober 2010

den mit 1.000 Euro dotierten Preis für die Beste Produktion für Kleinkinder.

Alice Georgescu, Jurymitglied, Theaterkritikerin und Dramaturgin am National Theater Bukarest schrieb folgendes in *Dilema Veche*, eine der führenden Kulturzeitschriften Rumäniens: „Ich muss die unbestreitbare Qualität der aus dem Ausland eingeladenen Produktionen hervorheben. Dies betrifft besonders die Stücke für Kleinkinder. Diese Produktionen zeichnen sich durch ihre Phantasie und ihre Sensibilität aus, sowie durch ihre erstaunliche Fähigkeit, die volle Aufmerksamkeit der Kinder und auch der begleitenden Erwachsenen zu gewinnen. Die Stücke im Wettbewerb dieser Kategorie versetzten uns Jurymitglieder tatsächlich in große Schwierigkeiten: Produktionen wie z. B. *Was macht Rot am Donnerstag* (Thalias Kompagnons, Deutschland) oder *In der Schublade* (Teatr Poddanczy, Poland) mussten zum Vorteil von *Dreierlei* vom Austro-Briten Pete Belcher das Nachsehen haben.

Ausschreibungen

Wunder der Prärie, Mannheim
Bewerbungsschluss: 18.02.2011

Mit dem Festival *Wunder der Prärie* (7. bis 17. September 2011) gibt zeitraumexit aus Mannheim alle zwei Jahre Einblick in die neuesten Entwicklungen in der Darstellenden und Bildenden Kunst. 2011 hat das internationale Festival das Thema 'Visionäres' – *Unmögliches denken, Unmögliches wollen, Unmögliches tun* und stellt Fragen nach den Gründen und Zeitpunkten (gesellschaftlicher) Veränderung sowie nach der Möglich-

keit des Einzelnen, diese Veränderungen zu bewirken beziehungsweise zu beeinflussen.

*Informationen: www.zeitraumexit.de
www.wunderderpraerie.de*

Grüne Linz stiften Gabriele-Heidecker-Preis

Einreichungen bis 28.02.2011

In Erinnerung an die Architektin und Künstlerin Gabriele Heidecker (1961-2008) vergeben die Grünen Linz ab 2011 alljährlich den *Gabriele-Heidecker-Preis*. Die Auszeichnung richtet sich an herausragende Künstlerinnen und Künstlerinnenkollektive mit Linz-Bezug und ist mit 5.000 Euro dotiert. Von 2005 bis 2008 war Gabriele Heidecker Vorstandsmitglied des *Festival der Regionen*.

Detailinformationen: http://linz.gruene.at/fileadmin/PDF/Ausschreibung_GHP2011.pdf

bm:ukk: Dramatikerstipendien 2011

Bewerbungsfrist: 31.03.2011

Zur Förderung österreichischer TheaterrautorenInnen hat die Literaturabteilung des bmukk zehn Dramatikerstipendien bereitgestellt. Bewerbungen können von AutorInnen eingebracht werden, die die österreichische Staatsbürgerschaft besitzen oder ihren ständigen Wohnsitz in Österreich haben.

Die Laufzeit der Stipendien beträgt sechs Monate, beginnend mit 1. Juli 2011. Sie sind mit je 6.600 Euro dotiert. Gelangt das Werk, dessen Fertigstellung mit einem Dramatikerstipendium finanziert wurde, an einer österreichischen Bühne zur Aufführung, wird der/die

AutorIn eine Tantiemenausfallhaftung von maximal 2.200 Euro bei einer Aufführung an einer mittleren und größeren Bühne bzw. von maximal 1.100 Euro an einer Kleinbühne zuerkannt.

Informationen: www.bmukk.gv.at/kunst/service/ausschreibungen.xml

Festivals

netzzeit – 2011 out of control

20.01. – 27.02.2011, Wien

Im Jänner startet das netzzeit-Festival *2011 out of control* für neues Musiktheater. Den Anfang machen *pieces of movement*, Choreografien für Orchesterminiaturen mit dem ORF-Radio-Symphonieorchester (ab 20. Jänner im Tanzquartier) und *Der Präparator*, ein musikalisches Kammerlustspiel mit dem Klangforum Wien und Martin Schwab (ab 22. Jänner im Radiokulturhaus).

Mehr Information und Programm: www.netzzeit.at

14. szene bunte wähne Tanzfestival

25.02. – 05.03.2011, Wien

Wo sind die Prinzessinnen, die lieber Arm drücken, anstatt herum zu liegen und darauf zu warten, geküsst zu werden? Wie wird aus einem Ich und einem Du ein Wir? Was geht einem berühmten Meisterdieb eine Stunde vor seinem größten Coup durch den Kopf? Und wie schaut das Leben hinter den Kulissen einer schrägen Zirkustruppe wirklich aus? Das sind nur einige der Themen der Produktionen, die nicht viele Worte brauchen um Emotionen, Gedanken und Geschichten auszudrücken und so

schon den kleinsten Tanzbegeisterten magische Theatererlebnisse bieten.

Das 14. scene bunte wöhne Tanzfestival findet vom 25. Februar bis 05. März 2011 in Wien im Dschungel Wien, brut im Künstlerhaus und WUK statt.

www.sbw.at

New Faces New Dances 2011

24. und 26.01.2011, 20 Uhr

Am 24. und 26. Jänner findet im republik das von SEAD in Kooperation mit der Szene Salzburg ins Leben gerufene Festival *New Faces New Dances* statt. Das Festival ist ein Impulsgeber für die junge internationale Tanzszene und eine Plattform für den Tanznachwuchs.

Am ersten Abend werden vier Arbeiten von Nachwuchstalenten des zeitgenössischen Tanzes präsentiert: Sonya Levin (Russland) und Erin Foreman-Murray (USA) studieren beide im einjährigen Postgraduate-Programm für Choreografie am SEAD. Außerdem werden die SEAD-Absolventen Tomaz Simatovic (Slowenien) und Costas Kekis (Griechenland) ihre neuesten Stücke zeigen. Am zweiten Abend feiert BODHI PROJECT, die Company des SEAD, Premiere mit der neuesten Arbeit von Maya Lipsker.

www.sead.at

Veranstaltungen

Graz: Probenhaus für Freies Theater mit der neuen Tanzebene

Eröffnung am 21.01.2011

Nach fünfmonatiger Bau- bzw. Umbauzeit haben Graz und die Grazer TheatermacherInnen und Tanzschaffende (wieder) eine Homepage. Seit Anfang der 90er Jahre dient das Probenhaus in der Orpheumgasse 11 Freien Theaterschaffenden als Trainings-, Produktions- und Begegnungsstätte; nach einem umfassenden Umbau und dem Zubau der Tanzebene, kann das Haus nun wieder bezogen werden.

Zur Eröffnung der Tanzebene und des Probenhauses lädt Das andere Theater herzlich ein:

Freitag, 21. Jänner 2011, 19:00 Uhr

Ab 17:00 Führungen durch die Räume, Showings

Ab 20:00 spielen SOULBRÜDER (vorstadttheater soundsystem)

www.dasanderetheater.at
<http://igtanz.mur.at>

Vorarlberg: open space für Tanz und Performance

TänzerInnen und ChoreografinInnen der zeitgenössischen Szene als auch anderer Tanzformen finden ab sofort vier Mal jährlich in Vorarlberg eine offene Bühne. Wir möchten damit den TänzerInnen im Land eine Plattform bieten, die eine rasche Umsetzung von neuen Ideen und gleichsam eine Reflexion für den eigenen künstlerischen Aspekt ermöglicht.

Für das interessierte Publikum möchten wir einen niederschweligen Zugang zum zeitgenössischen Tanz ermöglichen. Die technischen Rahmenbedingungen werden bei diesem Format auf das Wesentliche konzentriert, Atmosphäre und inhaltliche Akzente werden dafür groß geschrieben. Wir wollen einen Rahmen bieten, der dem Tanz Platz macht und den Austausch zwischen den tanzenden sowie kunstschaffenden Disziplinen fördert.

Termine: 21. April 2011 im Pförtnerhaus Feldkirch, 30. Juni 2011 im shed8 Bregenz, 15. September 2011 im Spielboden Dornbirn, 01. Dezember 2011 in der Remise in Bludenz.

Das Konzept, alle weiteren Infos und die Teilnahmebedingungen dazu auf der Website unter open space: www.netzwerktaanz.at

Europäische Kommission: Konferenz Culture in Motion

15./16.02.2011, Brüssel

Die dritte *Culture in Motion* Konferenz der Europäischen Kommission findet am 15./16. Februar 2011 in Brüssel statt. Sie steht im Zeichen von best practice zum EU-Programm *Kultur* und Pilotprojekten zur Mobilitätsförderung und widmet sich Fördermöglichkeiten für Kulturprojekte aus verschiedenen EU-Programmen. Am 16. Februar 2011 findet ein öffentliches Hearing zur Zukunft des EU-Programms *Kultur* ab 2014 statt.

http://ec.europa.eu/culture/news/news3001_en.htm

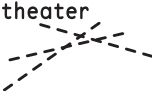
Impressum:
gift - zeitschrift für freies theater
ISSN 1992-2973

Herausgeberin, Verlegerin, Medieninhaberin:
Interessengemeinschaft Freie Theaterarbeit
Gumpendorferstraße 63B, A-1060 Wien

Tel.: +43 (0)1/403 87 94, Fax: +43 (0)1/804 805 38-704
Mail: office@freietheater.at, www.freietheater.at

Redaktion: Sabine Kock, Xenia Kopf, Barbara Stüwe-Eßl,
Carolin Vikoler (Koordination)
Grafikkonzept: Ulf Harr
Layout: Xenia Kopf

Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht notwendigerweise die
Meinung der IG Freie Theaterarbeit wieder.

freie theater



WIEN
KULTUR

bm:uk

Premieren

20.01.2011

Cezary Tomaszewski: You Dirty Dancing
brut, Wien, 01 587 87 74

20.01.2011

bewegungsmelder: Fans – ein Streifzug durch die Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts
Spielboden, Dornbirn
05572 21933

20.01.2011

Quasi-Quasar-Theater: Kleiner Eisbär, wohin fährst du?
Frida & freD – Grazer Kindermuseum
0316 872 7700

20.01.2011

wort-ensemble: Die Amerikanische Päpstin
Off Theater, Wien,
0664 73 543871

20.01.2011

Bosse/Gaigg/Haring/Juren/Wenninger/ORF Radio-Symphonieorchester Wien: Pieces of movement for orchestra
Tanzquartier Wien, 01 581 35 91

21.01.2011

Theatre/Yvonne Zahn: Lucky Boy
Dschungel Wien, 01 522 07 20 20

21.01.2011

Dirk Arlt: Gespenster
Schuberttheater, Wien
0676 443 58 60

22.01.2011

netzzeit: Der Präparator
RadioKulturhaus, Wien
01 501 70 377

25.01.2011

Michael Gruner: Die Banalität der Liebe
Theater Nestroyhof Hamakom,
Wien, 01 89 00 314

26.01.2011

Bernadette Sonnenbichler: Unser Häuptling
neuebuehnevillach, 04242 287164

26.01.2011

Peter Faßhuber: Brennend heisser Wüstensand
THEO - Theater Oberzeiring
0664 834 74 07

26.01.2011

Ali M. Abdullah: Unfun
Garage X, Wien
01 535 32 00

27.01.2011

Esther Muschol: Der Kaktus
Theater Phönix, Linz
0732 666 500

27.01.2011

TAO: Anne und Sophie und das erste Mal
Theater am Ortweinplatz, Graz
0664 733 26 625

27.01.2011

Super16 & Babelfish Company/Stefan Bohun: Cihangir Insomnia
Palais Kabelwerk, Wien
01 80 20 650

28.01.2011

Die sieben Todsünden
Theater Kosmos, Bregenz
05574 44034

28.01.2011

Superamas: Youdream
Tanzquartier Wien, 01 581 35 91

28.01.2011

Theater Kaendace: Der Patriot
kleines theater, Salzburg
0662 87 21 54

01.02.2011

viennatheatreproject: Drama Queens, and a King!
Theater Drachengasse, Wien
01 513 14 44

02.02.2011

notfoundyet: Perfect Happiness
brut, Wien, 01 587 87 74

04.02.2011

Philipp Gehmacher/Meg Stuart/Vladimir Miller: the fault lines
Tanzquartier Wien
01 581 35 91

17.02.2011

Theater Kaendace: Algot Storm – Die Geschichte von Herrn Sturm und seinem Wurm
Frida & freD – Grazer Kindermuseum, 0316 872 7700

08.03.2011

Doris Schüchner: Winter
Posthof, Linz, 0732 78 18 00

10.02.2011

The Loose Collective: Here Comes The Crook
Tanzquartier Wien, 01 581 35 91

11.02.2011

@tendance/ C. Medina: Short Stories – around the world in 10 songs
Dom im Berg, Graz
0316 8008 9000

12.02.2011

vada: Eis. Die größten polaren Abenteuer
Kremlhoftheater, Villach
0680 2 46 11 52

16.02.2011

Dominik Oley: King Liar
TAG Wien, 01 586 52 22

16.02.2011

The Fancompany Wien/Selma Abdic: Ausgehen
Garage X, Wien, 01 535 32 00

18.02.2011

Michikazu Matsune: Zeichensturm
brut, Wien, 01 587 87 74

21.02.2011

Michael Pöllmann: Dirty Rich
Dschungel Wien, 01 522 07 20 20

23.02.2011

Steffen Höld: Der Schwedische Kommissar
Garage X, Wien, 01 535 32 00

24.02.2011

netzzeit: Camilo Chamäleon
Atelierhaus der Akademie d. Bildenden Künste (vorm. Sempdepot), 01 505 63 56

26.02.2011

Rüdiger Hentzschel: lechts und rinks
Stadtheater Mödling
01 544 20 70

26.02.2011

Nika Brettschneider/Ludvik Kavin: Mein Ungeheuer
Theaterbrett, Wien
0676 734 55 66

02.03.2011

Michaela Gras: Österreich
Dschungel Wien, 01 522 07 20 20

02.03.2011

Marcella Pascal: Inside Unrest
Dschungel Wien, 01 522 07 20 20

07.03.2011

Christine Wipplinger: Der Kaktus
Theater Drachengasse, Wien
01 513 14 44

14.03.2011

Hubsli Kramar: Humberrie
3raum-anatomietheater, Wien
0650 32 33 377

15.03.2011

Ioan C. Toma: Gespenster
Theater Phönix, Linz
0732 666 500

16.03.2011

Plaisiranstalt: Die Geschichte der Menschheit in 90 Minuten
TAG Wien, 01 586 52 22

17.03.2011

Theater Foxfire: Patchwork 2+2=1
Dschungel Wien, 01 522 07 20 20

26.03.2011

Peter M. Preissler: Zweifel
Stadtheater Mödling
01 544 20 70

*Weitere Programm-Infos online auf www.theaterspielplan.at
sowie für Wiener Produktionen im Printformat spielplan.wien*