

# gift

Österreichische Post AG  
Info.Mail Entgelt bezahlt

# zeitschrift für freies theater

*Das Schweigen war ziemlich laut  
und hat sich über die gesamte Universität gezogen.*

*Veronika Zangl*

juni-september 08

# *Inhalt*

## **editorial**

### **aktuell**

- 4 IGFT proudly presents: Bildungskarenz
- 4 IG Netz
- 5 State on Stage
- 5 Hinter den Kulissen
- 7 A Third Space

### **politik**

- 8 Evaluation der Vorarlberger Tanzszene
- 10 Reform ohne Ende?
- 12 Empfehlungen der KuratorInnen der Stadt Wien
- 13 Vielfalt als Gegenmacht

### **diskurs**

- 15 Auch nach 65 Jahren scheint eine offene  
Diskussion beinahe noch unmöglich
- 18 stück für stück mal zwei
- 29 Compagnie Luna

## **international**

- 31 Rehearsing Freedom
- 33 Neuanfang und Strukturkrise
- 35 Künstlersubventionierung vs. Institutionserhaltung
- 36 Hunger auf Theater!
- 38 From networks to webworks

## **service**

- 44 Intern
- 45 Ausschreibungen
- 48 Festivals
- 50 Veranstaltungen

## **premieren**

# editorial

*Liebe LeserInnen,*

Die interne Überraschung zuerst: Auch ich bin „dann mal weg“ – allerdings temporär: ich werde im September ein Sabbatical-Jahr beginnen und freue mich sehr, dass Sabine Prokop von September an für ein Jahr die Geschäftsführung der IGFT übernehmen wird. Genauer dazu ist unter *Aktuelles* zu lesen, ebenso wie aktuelle Infos zum IG Netz und diversen anhängigen politischen Prozessen wie der Künstler-Sozialversicherungsfonds-Novelle, der Verschärfung der Rahmenbedingungen von Team 4 und vielem mehr. Außerordentlich gespannt warten wir auf die Ergebnisse der *Studie zur Sozialen Lage der KünstlerInnen*, die das bm:ukk initiiert hat und hoffen dringend, dass diese im Herbst veröffentlicht werden! Parallel zur Studie arbeite ich derzeit an einem „Lagebericht“ über die spezifischen Schwierigkeiten der *Arbeit im freien Theaterbereich*, der zum Sommer fertig gestellt sein wird. Ebenfalls unter *Aktuell* wird die internationale Publikation *State on Stage* vorgestellt, für die Barbara Stüwe-Eßl das Länderportrait für Österreich erstellt hat.

Der Politikteil dieser Ausgabe wird mit einer Vorstellung einer aktuellen *Studie zur Evaluation der Vorarlberger Tanzszene* eröffnet, die Andrea Amort und Richard Schweizer unternommen haben und handelt sich dann über das Dauerthema Wiener Theaterreform zu einem Grundsatzbeitrag aus der MayDay Bewegung.

Der *Diskurs* beginnt in dieser Ausgabe mit einem kritischen Blick auf die späte Aufarbeitung der NS Vergangenheit an der Wiener Theaterwissenschaft – im Zentrum steht dabei das Eröffnungsformat: eine Podiumsdiskussion, auf der nicht wirklich diskutiert wurde. Es folgt *stück für stück* – diesmal als „Doppelpack“: dokumentiert werden zwei ausführliche Gespräche zum Projekt *DORFPLATZ: neubau(en) 08*, die

Angela Heide zum einen mit dem Architekten Ulrich Beckefeld und dem Choreografen Sebastian Prantl, zum anderen mit den TheatermacherInnen Nicole Metzger und Eva Brenner im Bezirk Neubau geführt hat. Ein Selbstportrait der Company Luna beschließt den *Diskurs* – aber eigentlich nicht wirklich, denn nun folgen noch eine ganze Reihe von Beiträgen unter der Rubrik *Internationales*:

*Rehearsing Freedom – Freiheit proben* – lautete der Titel des diesjährigen ietm Spring Meetings in Ljubljana, das so konzis und spannend war wie lange nicht; Alban Berqiraj berichtet über die aktuelle Situation des Theaters in Kosovo und hat ein Interview mit Jeton Neziraj, dem unerwarteten neuen Direktor des Nationaltheaters geführt. Michelle Kirchweger fasst die geplante Neustrukturierung des niederländischen Systems zur Förderung von KünstlerInnen zusammen; Rainer Dobernig machte unerwartete Erfahrungen mit Rumäniens Theaterlandschaft und Tamara Bracic, Tommy Noonan und Jan Ritsema haben die Präsentationen ihrer Projekte auf einem internationalen Treffen freier Theaterschaffender in Istanbul für die *gift* zusammengefasst.

Zwei internationale Überraschungen zum Schluss: Ilkay Sevgi wagt sich entschlossen an die Planung eines EON Treffens in Istanbul für 2010 unter dem Arbeitstitel *Intercultural Dialogue and Communicative Intelligence* und diesen Oktober plant die IG ein mehrtägiges internationales KünstlerInnentreffen in Wien zum brisanten Thema *A Third Space – Theater in Zeiten des Krieges*.

Bis dahin allen einen guten, langen Sommer!

Sabine Kock

# aktuell

## IGFT proudly presents: Bildungskarenz

Im Herbst wird es eine temporäre personelle Veränderung in der IG geben. Ich werde ab September 2008 ein Sabbatical-Jahr beginnen und möchte in dieser Zeit meine seit langem ruhende philosophische Dissertation im Kontext *Gedenken* wiederaufnehmen.

Ich freue mich, heute im Namen des gesamten Teams und des Vorstandes bekannt geben zu können, dass Sabine Prokop bis zum September 2009 die Geschäftsführung der IG Freie Theaterarbeit übernehmen wird. Wir alle sind außerordentlich froh, eine so hochkarätige Kandidatin „gewonnen“ zu haben! Sabine Prokop und ich haben bereits im Jahr 2001 in einem Gender Projekt an der Universität Wien zusammen gearbeitet und ich schätze ihre Professionalität, kollegiale und integrative Kompetenz und ihre weit reichenden Fach-/Team- und Projekterfahrungen außerordentlich. Im September werden wir die Saison gemeinsam beginnen, um eine nahtlose Übergabe zu garantieren und im übrigen stehe ich der IG („geringfügig“) auch über das Jahr als Ansprechpartnerin zur Verfügung.

*Sabine Kock*

Es passt wunderbar für mich, Sabine Kock ein Jahr lang in der IGFT zu vertreten. Die Arbeit in IGs ist mir als Mitbegründerin und langjährige Obfrau des Verbands feministischer Wissenschaftlerinnen sehr vertraut. Großes Vergnügen macht es mir, Projekte und Veranstaltungen zu konzipieren, auszuverhandeln und umzusetzen: aktuell gemeinsam mit FIFTITU%, der IG Bildende Kunst und der IG Kultur Österreich zum Thema

*Freiheit & Prekarität* samt Kulturfrauen-Vernetzungstag am 26./27. September in Linz. Österreichweit zu agieren ist mir wichtig, in die IGFT kann ich meine seit der Zeit im ÖKS und der ASSITEJ stetig gewachsenen Vernetzungen konstruktiv einbringen. Das schönste ist aber, dass ich nach Jahren der kind- & wissenschaftsbedingten Absenz in den Theaterbereich zurückkehre.

*Sabine Prokop*  
*Promovierte Kultur- und Kommunikations-*  
*wissenschaftlerin, Künstlerin, systemische Beraterin*  
*und Wissenschaftscoach*

## IG Netz

Die Anträge an das IG Netz für das Jahr 2007 waren sehr zahlreich – für das zweite Halbjahr 2007 gab es insgesamt 214 Ansuchen, davon 182 von Selbstständigen und 32 von Gruppen. Obwohl die Fördersumme für das Netz im Jahr 2007 von 281.000 Euro auf 290.000 Euro erhöht wurde, übersteigen die aktuellen Anträge die zur Verfügung stehenden Mittel um in Summe ca. 9.000 Euro. Die IG Netz Kommission, bestehend aus Hildegard Siess und Ursula Simek vom Bundesministerium für Unterricht und Kunst und Marcile Dossenbach seitens der IGFT, hat aus diesem Anlass folgende Vorgangsweise beschlossen: Grundsätzlich werden alle Anträge, die für das Jahr 2007 fristgerecht eingereicht wurden, in voller Höhe anerkannt. Auch jene Anträge, die aufgrund eines verspäteten KSVF-Bescheides erst nach dem Einreichtermin eingegangen sind, werden anerkannt. Aus budgetären Gründen sind jedoch weitere Nachreichungen für 2007 nicht möglich. Auch rückwirkende Nachreichungen für das Jahr 2006 können nicht mehr berücksichtigt werden.

aktuell

Da das IG Netz nunmehr keine Rücklagen mehr hat und aufgrund der weiterhin steigenden Anzahl von Förderanträgen auch künftig mit knappen Mitteln zu rechnen ist, weisen wir darauf hin, dass verspätet gestellte Anträge in Zukunft nicht mehr berücksichtigt werden können.

Zur Erinnerung: Das IG Netz wird halbjährlich abgerechnet: Für die Monate Jänner bis Juni müssen die Anträge bis 30. September des laufenden Jahres eingereicht werden, für die Monate Juli bis Dezember ist der 28. Februar des Folgejahres Einreichschluss.

Weitere Informationen unter [www.freitheater.at](http://www.freitheater.at)

## State on Stage

### The impact of public policies on the performing arts in Europe

Zum 60jährigen Jubiläum der Dutch Association of Theatres and Concert Halls (VSCD) richtete diese eine Konferenz gemeinsam mit PEARLE (Performing Arts Employers Associations League Europe) und in Kooperation mit der Boekman Foundation aus. Das Verhältnis zwischen staatlichen, regionalen und städtischen Körperschaften und der darstellenden Kunst innerhalb Europas bildete den inhaltlichen Schwerpunkt der Fragestellung.

Bereits in Vorbereitung auf die Konferenz, die am 7. Juni 2007 stattfand, wurden nationale Portraits für Präsentationen und eine Publikation mit Fokus auf Best-Practice Modelle für die Konferenz in Auftrag gegeben. Autorin des nationalen Länderporträts über Österreich ist Barbara Stüwe-Eßl. Ein Jahr nach der Konferenz ist nun die Publikation *State on Stage* erschienen.

*State on Stage* gibt fünfzehn Länderberichte wieder. Darüberhinaus ist eine Zusammenfassung der PEARLE-Konferenz als Ausblick auf zukünftige Herausforderungen für die darstellende Kunst von Hans Onno van den Berg nachzulesen.

AutorInnen: Hans Onno van den Berg, Lluís Bonet (Spanien), Vesna Copic (Slovenien), Costis Dallas (Griechenland), Christian Esch (Deutschland), Rod Fisher (Großbritannien), Rui Telmo Gomes (Portugal), Ineke van Hamersveld, Sofia Karagianni (Griechenland), Hans van Maanen (Niederlande), Emmanuel Négrier (Frankreich), Georgia Papadopoulou (Griechenland), Lyudmila Petrova (Bulgarien), Annick Schramme, Riitta Seppälä (Finnland), Katia Segers (Belgien), Cas Smithuisen, Barbara Stüwe-Eßl (Österreich), Corina Suteu (Rumä-

nien), Szabó János Zoltán (Ungarn), Margaret Tali (Estland), Ana Villarroja (Spanien) and Joris Vermeulen.

Bezugsmöglichkeit:

Boekmanstudies/VSCD in connection with PEARLE  
Amsterdam/Brussel

ISBN/EAN 978-90-6650-091-4

240 pp., 2008; 24,90 Euro

order: [www.boekman.nl/EN/index.html](http://www.boekman.nl/EN/index.html)

## Hinter den Kulissen

### Aktuelle Baustellen und leidige kulturpolitische Warteschleifen

### Novelle des Künstler-Sozialversicherungsfondsgesetzes (K-SVFG)

Rückwirkend zum Jahresbeginn trat im Frühjahr 2008 die umstrittene Novelle des Künstler-Sozialversicherungsfondsgesetzes in Kraft (wir berichteten). Die wesentlichen Neuerungen der Novelle sind:

- Widmung des Beitragszuschusses nicht nur für Beiträge in die gesetzliche Pensions-, sondern auch für die gesetzliche Kranken- und Unfallversicherung der KünstlerInnen.
- Einführung einer Valorisierungsregelung für die Einkommensobergrenze und Berücksichtigung der Sorge- und Unterhaltspflichten der KünstlerInnen.
- Einführung einer Einschleifregelung für die Rückzahlungsverpflichtung des Beitragszuschusses bei Überschreiten oder Unterschreiten der Einkommensgrenzen.
- Präzisierung der Regelungen über den Verzicht bei Rückforderung des Beitragszuschusses in Härtefällen durch Berücksichtigung sozialer Gesichtspunkte und der Einnahmen aus selbständiger künstlerischer Tätigkeit der KünstlerIn<sup>1</sup>.

Seit in Kraft treten des Gesetzes beginnt der Fonds nun, die große Zahl der während der Novelle ausgesetzten Fälle zu bearbeiten. Viele KünstlerInnen erhalten derzeit Aufforderungen, erhaltene Zuschüsse zurückzuzahlen<sup>2</sup>. Der Fonds macht aber selbst darauf aufmerksam, dass nach der Novelle die meisten Rückforderungen nicht vollstreckt werden sollen, wenn nach der neuen Gesetzeslage hierfür legitime Gründe angeführt werden können.

Wir raten deshalb allen von Rückforderungen betroffenen KünstlerInnen, fristgerecht Einspruch zu erheben und beraten in der Folge gern, welche Argumentation für den Ver-

zicht auf Rückforderungen im Einzelfall angemessen erscheint. Der entsprechende Paragraph lautet in der neuen Fassung:

#### *Rückzahlung der Beitragszuschüsse*

§ 23. (1) Beitragszuschüsse, die über die Anspruchsberechtigung hinaus oder nach Wegfall des Anspruchs vom Fonds an die Sozialversicherungsanstalt geleistet wurden, sind vom Betroffenen dem Fonds innerhalb eines Monats nach Aufforderung rückzuzahlen. Das Gleiche gilt für vorläufige Beitragszuschüsse, die auf Basis der vorläufigen Beitragsgrundlage gemäß § 25a GSVG geleistet wurden. Ist der Anspruch auf Beitragszuschuss erloschen, da die Obergrenze der Einkünfte (§ 17 Abs. 1 Z 4 in Verbindung mit Abs. 6) überschritten oder die Untergrenze der Einkünfte (§ 17 Abs. 1 Z 2 in Verbindung mit Abs. 5 und 8) unterschritten wurde, so besteht die Rückzahlungsverpflichtung nur in der Höhe des Betrages, in dem die Obergrenze überschritten oder die Untergrenze unterschritten wurde.

[ (2) und (3) ... ]

(4) Der Fonds darf auf Ersuchen der/des Betroffenen auf die Rückforderung ganz oder teilweise verzichten, wenn die Einziehung der Forderung für die Betroffene/den Betroffenen nach der Lage des Falles, insbesondere unter Berücksichtigung ihrer/seiner wirtschaftlichen Verhältnisse, unbillig wäre. Besteht die Rückzahlungsverpflichtung aufgrund des Nichterreichens der Untergrenze der Einkünfte aus künstlerischer Tätigkeit (§ 17 Abs. 1 Z 2 in Verbindung mit Abs. 5 und 8), ist weiters zu berücksichtigen, ob im betreffenden Kalenderjahr die Künstlerin/der Künstler

1. aus von ihr/ihm nicht zu vertretenden Gründen über einen längeren Zeitraum die künstlerische Tätigkeit nicht ausüben konnte oder

2. durch Einnahmen aus künstlerischer Tätigkeit diese Untergrenze erreicht hat.

Das Vorliegen der Voraussetzungen für einen Verzicht ist von der Künstlerin/von dem Künstler nachzuweisen. Im Fall der Z 2 hat die Künstlerin/der Künstler außerdem glaubhaft darzulegen, aus welchen Gründen sie/er davon ausgegangen ist, im betreffenden Kalenderjahr die Unter-

grenze der Einkünfte zu erreichen, um in der gesetzlichen Pensionsversicherung nach GSVG versichert zu sein. Werden die Gründe glaubhaft dargelegt, hat der Fonds zu verzichten, wobei ein Verzicht auf Rückforderung gemäß Z 2 insgesamt fünfmal zulässig ist.

Im Fall des Unterschreitens der Untergrenze kann maximal fünfmal auf Rückforderung verzichtet werden. Soziale Gründe, die der/die KünstlerIn nicht zu verantworten hat, können hingegen eingebracht werden, ohne dass eine Zählung von einer maximal fünfmaligen Unterschreitung beginnt.

#### **Künstlerkommissionsverordnung**

Mit der Novelle des K-SVFG sollte umgehend eine neue Künstlerkommissionsverordnung verabschiedet werden. Hier geht es zum einen um eine Neustrukturierung der Kurien des Fonds: künftig soll der Bereich Film eine eigene Kurie erhalten, die ÜbersetzerInnen werden zur Literaturkurie dazugerechnet, eine allgemeine Kurie wird neu konstituiert und jede Kurie erhält eine eigene Berufungskurie für strittige Fälle. Zum anderen geht es um eine Aktualisierung der Institutionen, die berechtigt sind, Mitglieder in die Kurien zu entsenden. Im Gesetz stehen die neuen Kurien bereits, es gibt sie aber noch nicht. Das bedeutet in der Praxis, dass derzeit z. B. weiterhin über die Aufnahme von Filmschaffenden in der allgemeinen Kurie entschieden wird – damit ist eine hängende Rechtslage entstanden, in der Gesetz und Praxis nicht übereinstimmen. Dies muss dringend durch die Verabschiedung einer neuen Künstlerkommissionsverordnung behoben werden.

Im Ministerium scheint man sich der Dringlichkeit dieser Aufgabe trotz Drängens von Seiten des Fonds und einer Presseaussendung des Kulturrats Österreich nicht wirklich bewusst: Noch in den letzten Tagen erreichten uns widersprüchliche Informationen darüber, wann, wo, mit wem und von wem die neue Künstlerkommissionsverordnung beschlossen werden soll. Wir hoffen dieses Dilemma findet noch vor dem Sommer ein Ende.

<sup>1</sup> Vgl Erläuterungen zur Novelle

<sup>2</sup> Zur Größenordnung der anhängigen Fälle allein wegen Unterschreitens der Untergrenze von Einkünften aus selbständiger künstlerischer Tätigkeit dokumentieren die Erläuterungen zur K-SVFG-Novelle: In folgender Anzahl haben Künstlerinnen/Künstler das gemäß § 17 Abs. 1 Z 2 K-SVFG festgelegte Mindesteinkommen aus künstlerischer Tätigkeit nicht erreicht:

2001: 827 Künstlerinnen/Künstler;

2002: 943 Künstlerinnen/Künstler;

2003: 1.054 Künstlerinnen/Künstler;

2004: 1.046 Künstlerinnen/Künstler;

2005: 882 Künstlerinnen/Künstler.

### Studie zur sozialen Lage der KünstlerInnen

Vor einigen Monaten haben alle IGs im Namen des bm:ukk sehr komplexe Fragebögen verschickt und hoffentlich viele LeserInnen haben sich an der Umfrage beteiligt. Erstmals seit mehr als einem Jahrzehnt erhebt das bm:ukk damit quantitativ umfassende Daten zur sozialen Lage von KünstlerInnen, die für die politische Arbeit und Argumentationen der Interessengemeinschaften von großer Bedeutung sind. Die Fragebögen wurden im Mai durch qualitative ExpertInnen-Interviews – je eine Gesprächsrunde pro Sparte – sachlich ergänzt.

Nun ist das Projekt in der Endphase und wir warten mit Spannung auf die Ergebnisse. Wir hoffen, dass spätestens im Herbst der Projektbericht vorliegen und von der Regierung auch veröffentlicht werden wird.

### AMS: Veränderte Rahmenbedingungen haben Auswirkung auf die Praxis von Team 4

Bereits vor einigen Monaten erreichten uns dringliche Anrufe besorgter Mitglieder, dass sie aus der Betreuung von Team 4 entlassen würden. Eine Recherche erbrachte folgenden Hintergrund: Eine interne Richtlinie innerhalb des Bundes-AMS, die nicht öffentlich zugänglich ist, hat eine Veränderung der Rahmenbedingungen bewirkt: künftig fällt jede/jeder, der oder die nicht mehr als 62 Tage infolge (also am Stück) beschäftigt war oder unter der Geringfügigkeitsgrenze von 4.188,12 Euro (Wert 2008) verdient hat, aus der Betreuung von Team 4.

Damit bewirkt die Verschärfung der Rahmenbedingungen nun von außen, was die Interessengemeinschaften von vornherein bei der Gründung von Team 4 als interne Maßnahme befürchteten: Dass KünstlerInnen vorschnell als „nicht vermittelbar“ gelten und ihnen Berufsumorientierungen oder Arbeitsangebote im sogenannten „dritten Sektor“ vorgeschlagen werden.

Mit der Entlassung aus der Betreuung von Team 4 verlieren KünstlerInnen faktisch ihren Berufsschutz und erfahren damit eine weitere Verschärfung ihrer Situation in einem zunehmend prekärer werdenden Arbeitsmarkt. Fast kein/e KünstlerIn im Bereich der freien Theaterarbeit kann eine durchgehende Beschäftigung von mehr als 62 Tagen am Stück vorweisen. Die vom AMS erdachte Richtlinie betrifft KünstlerInnen ohne Kenntnis ihrer Arbeitsbedingungen:

„Die vom AMS ab Anfang Juli geplante Entlassung von KünstlerInnen aus ihrer speziellen Betreuung bedeutet ein sozial- und kulturpolitisches Desaster“, erklärt der Kultursprecher der Grünen, Wolfgang Zinggl, in einer Presseaussendung

im Juni. „Dadurch verhindert das AMS, dass KünstlerInnen ihrer Arbeit nachgehen können“.

Die Aussage, dass das als externes Projekt geführte Team 4 im Jahr 2009 beendet werden soll, wurde intern nicht bestätigt. Die Interessenvertretungen und der Kulturrat Österreich haben sich bereits vor der Gründung von Team 4 vehement für den Erhalt und den spartenübergreifenden Ausbau einer internen Fachbetreuung für KünstlerInnen ausgesprochen. Derzeit sind einige KünstlerInnen über die Verschärfung der Praxis derart aufgebracht, dass sie Klagen erwägen. Die IG Freie Theaterarbeit und der Dachverband der Filmschaffenden werden sich in einem offenen Brief an das Bundes-AMS wenden. Wir berichten über den Fortgang.

## A Third Space

### Internationales KünstlerInnentreffen mit verschiedenen Dialog- und Darstellungsformaten

Im Jahr des interkulturellen Dialogs 2008 planen wir für Herbst 2008 ein internationales KünstlerInnentreffen zum Thema *Theater in Zeiten des Krieges – Möglichkeiten eines interkulturellen Dialogs über die Grenzen von Konfliktregionen*. Die Veranstaltung soll mit einer öffentlichen Performance beginnen, an den 3 Folgetagen ist ein offenes KünstlerInnentreffen mit verschiedenen Diskussionsformaten sowie gemeinsamen künstlerischen Arbeitsproben geplant.

Das Format der Veranstaltung ist das eines internationalen Treffens mit einem Pool von internationalen und nationalen Theaterschaffenden, die in Krisen- oder Kriegsregionen bzw. in Österreich zum Thema Krieg, Gewalt, (Un)möglichkeiten eines interkulturellen Dialogs arbeiten. Sie sind die „ExpertInnen“ des Felds, zu denen einzelne internationale und lokal ansässige Personen aus anderen Berufsfeldern zum Thema eingeladen werden bzw. als interessierte Gäste hinzukommen können.

30 Theaterschaffende aus Ländern mit aktuellen Krisenregionen bzw. mit einem dezidierten Bezug und 15 nationale ExpertInnen sollen als „Keynote-Speakers“ eingeladen werden. Zentral ist dabei der Raum für einen gleichzeitig intimen wie professionellen offenen künstlerischen Dialog eines Personenkreises, die in ihren Heimatländern einen solchen Dialog bzw. derartige Auseinandersetzungen zum großen Teil gar nicht führen können.

Voraussichtlich findet das internationale KünstlerInnentreffen vom 15.-19. Okt. 2008 in der Brunnenpassage statt. Die Finanzierung ist allerdings noch nicht vollständig gesichert.

# politik

## Evaluation der Vorarlberger Tanzszene

Von Natalie Begle, Vorstandsmitglied von netzwerkTanz Vorarlberg

Am 2. Juni wurden Tanzschaffende zur Präsentation der Evaluation der Vorarlberger Tanzszene von Landesstatthalter Mag. Markus Wallner ins Landhaus eingeladen. Die Evaluation wurde – auf nachdrücklichen Wunsch der Szene – von der Landesregierung in Auftrag gegeben. Vorarlberg ist das erste Bundesland, das eine solche Studie in Auftrag gegeben hat.

### Einblick

Dr. Andrea Amort und Mag. Richard Schweitzer, die im November 2007 die Evaluation durchführten, gaben einen Einblick in den Evaluationsbericht und erläuterten die Perspektiven für die Szene. Zentrale Punkte sind u.a. Entstehung und aktueller Stellenwert der Tanz- und ChoreografInnenszene in Vorarlberg, Bedürfniskatalog, Programmangebot, öffentliche Förderungen, Tanz in den Medien und tänzerische Aus- und Fortbildung. Anschließend fand eine offene Diskussion statt.

### Auszüge aus dem Evaluationsbericht<sup>1</sup>:

#### Zeitgenössischer Tanz im nichturbanen Raum

In Vorarlberg leben ca. 380.000 Einwohner, davon konzentriert sich der Lebensraum von 250.000 BewohnerInnen auf eine Strecke von 60 km von Bregenz bis Bludenz. Von einem urbanen Raum kann jedoch nicht gesprochen werden. Besonders für den zeitgenössischen Tanz ist ein städtisches Umfeld von Vorteil, da er sein Publikum gewöhnlich aus einem relativ

kleinen Prozentsatz des gebildeten, bürgerlichen Bevölkerungssegments schöpft.

Der Vorarlberger Landespolitik schreiben Amort und Schweitzer deshalb eine Schlüsselrolle zu, da für den zeitgenössischen Tanz in einem nichturbanen Raum ein Modell für seine Entwicklung und Umsetzung geschaffen werden muss.

### Entstehung und aktuelle Entwicklung der zeitgenössischen Szene

Anfang der 80er Jahre bildete sich in Vorarlberg eine zeitgenössische Tanzszene, Vereins- und Ensemblegründungen erfolgten Anfang der 90er Jahre. Seither entstand eine kleine, überschaubare Szene. Aktuell stehen sich wie auch in Wien und Salzburg mehrere Generationen gegenüber. Die jüngere Generation tritt als positive Schubkraft für neue Entwicklungen auf. Das Tanz- und ChoreografInnenfeld wird derzeit von Frauen dominiert. Künstlerisch agiert die Vorarlberger Tanzszene stilpluralistisch. Die Ausdrucksformen reichen vom Tanztheater bis zum zeitgenössischen Tanz, vom künstlerischen Tango bis zu indischen Tanzformen. Die Kunstform der Improvisation nimmt einen Schwerpunkt ein.

Die in Vorarlberg lebenden Tanzschaffenden erscheinen nach außen wenig definiert, zurückhaltend an internationalen Entwicklungen und Initiativen orientiert und unterschiedlich professionalisiert. Gründe dafür sind die geografische Lage, fehlende Infrastruktur, die Höhe der Fördersummen und die aktuelle Ausbildungssituation im Land. Es gibt jedoch einige



Beispiele von Vorarlberger Tanzschaffenden, die (jahrelange) Zusammenarbeit mit internationalen Companien und ChoreografInnen beispielsweise in der Schweiz, Frankreich, Deutschland, Holland ... nachweisen. Andrea Amort vermutet hier ein Kommunikationsproblem der Szene, da solche Aktivitäten nur gering bekannt zu sein scheinen.

Somit ist wohl die im Frühling 2007 erfolgte Gründung von netzwerkTanz Vorarlberg – Verein für zeitgenössische Bewegungskunst und die damit verbundene Installierung einer Website ([www.netzwerkTanz.at](http://www.netzwerkTanz.at)) ein wesentlicher Schritt zur Selbstdefinition und Vernetzung. Derzeit hat das netzwerk rund 30 Mitglieder, der Großteil davon sind professionelle Tanzschaffende in und aus Vorarlberg. (Aktuellste Initiative: *tanzkollektion sommer 08* – siehe [www.netzwerkTanz.at/tanzkollektion](http://www.netzwerkTanz.at/tanzkollektion) und S 48 in dieser *gift*).

### Tanzveranstaltungen

Das Programmangebot im Bereich Tanz konzentriert sich derzeit auf einige Festivals und vereinzelte Aufführungen in der laufenden Spielsaison. Die lokalen ChoreografInnen produzieren im Durchschnitt ein Stück pro Jahr, das sie zumeist an nur einem Spielort in Vorarlberg selbst veranstalten. Die Stücke werden dabei zwischen ein und sechs Mal gezeigt. Im Jahr 2007 gab es in Vorarlberg insgesamt rund 50 Spieltage mit Bühnentanzproduktionen, der Großteil davon innerhalb der Festivals (33) und etwa halb so viele Einzelveranstaltungstage in der laufenden Spielsaison.

Die international ausgerichteten Festivals integrieren nur in sehr geringem Maße regionale Produktionen. Dies wird meist darin begründet, dass im Rahmen eines Festivals Besonderes präsentiert werden möchte aber auch in Qualitätsunterschieden zwischen lokalen und internationalen Produktionen. Schweitzer sieht jedoch eine Offenheit, die sich ihm in Gesprächen mit Veranstaltern zeigte und schreibt von der Bereitschaft von Zeitfenstern für Tanz bei manchen Spielstätten und Festivals.

### Bedürfnisse

Andrea Amort und Richard Schweitzer nennen in ihrem Bedürfniskatalog u. a. die unmögliche Situation der Pro-

beräumlichkeiten, in denen kontinuierlich geprobt werden kann, die zu geringe öffentliche Förderung von Produktionen und die Forderung von Mehrjahresverträgen, eine mangelnde Kooperationsbereitschaft von Veranstaltern im Land, die Problematik Gastspielende im Land einzuladen / unterzubringen, fehlende Aus- und Fortbildungen in Vorarlberg, eine mangelnde breite Vermittlung von zeitgenössischem Tanz, die Benachteiligung von Frauen bei der Vergabe der Mittel (im Gegensatz zur Theaterszene).

### Perspektiven für die Vorarlberger Tanzszene

Die Evaluatoren empfehlen, als Perspektive für den Tanz in Vorarlberg zwei grobe Richtungen zu verfolgen:

- die Aufrechterhaltung des Status quo: jährlich einige professionelle nationale und internationale Veranstaltungen innerhalb von Festivals
- eine kulturpolitische Investition in ein „Modell Vorarlberg“: Schaffung von Grundstrukturen, die neben Festivals auch die Entwicklung einer kleinen professionellen Szene im Bühnentanz im nicht-urbanen Raum fördert.

#### Modell Vorarlberg

Das „Modell Vorarlberg“ könnte demnach folgendes umfassen:

- Räume – Tanz.Residence.Zentrum.Vorarlberg für Trainings, Proben, Artists in Residence, Workshops, Kommunikation, Marketing ... für ein solches Zentrum sollte ein professionelles Management mit Kontakten zur Szene, Veranstaltern, Festivals, Kulturverwaltung wesentlich sein.
- Erhöhung der Produktionsmittel
- Eröffnung von Zeitfenstern für Tanz bei Veranstaltern
- Aus- und Weiterbildung für Tanz (z.B. am Landeskonservatorium Feldkirch)

Grundsätzlich kann in Vorarlberg von einer aufstrebenden Entwicklung des zeitgenössischen Tanzes gesprochen werden. Es bedarf aber sicherlich einer kontinuierlichen Auseinandersetzung seitens der Tanzszene und einer breiteren Offenheit seitens der Subventionsgebenden.

Auf Anfrage wird der Evaluationsbericht gerne zugesandt – bitte anfordern bei: [kontakt@netzwerkTanz.at](mailto:kontakt@netzwerkTanz.at)

<sup>1</sup> A. Amort / R. Schweitzer: Evaluation und Perspektive der künstlerischen (Bühnen)-Tanzszene in Vorarlberg, Professionalisierung und Internationalisierung, Herbst 2007

# Reform ohne Ende?

## Die Wiener Theaterreform geht in die zweite Runde der Konzeptförderungen

Folgt man der Studie, dem Leitbild und dem Gutachten der ersten Theaterjury innerhalb des im Jahr 2003 von Kulturstadtrat Mailath-Pokorny in Auftrag gegebenen Reformprozesses in der sog. Wiener Off Theaterreform, bestanden folgende zentrale und dabei durchaus bescheidene Ziele:

- Transparente Vergabe von Förderungen durch dafür legitimierte Gremien
- Freisetzung von Produktionsmitteln und damit eine signifikante Erhöhung der Sichtbarkeit des gesamten Segments
- Zeitliche Begrenzung von Intendanten und mögliche Ausschreibungen von Spielstätten
- Dazu sollten neue und bislang unterrepräsentierte Publikumsschichten gewonnen werden, insbesondere eine Theaterlandschaft entstehen, die stärker auf den multikulturellen Background der Wiener BürgerInnen einzugehen vermag.

Die im Leitbild der Reform formulierte Öffnung und Sensibilität für ein insgesamt stärker interkulturell ausgerichtetes Angebot sollte dabei eine zentrale Querschnittmaterie der gegenwärtig zu treffenden Entscheidungen sein. Dafür scheint es dringend geboten, die von der ersten Theaterjury vorgeschlagenen Auslobungen zu realisieren, damit für die formulierten Zielsetzungen auch budgetär ein Anreiz geschaffen wird.

Nun geht die Konzeptförderung in die zweite Runde, aber sichtbare Erfolge sind weiterhin rar. Der Stadtrat wundert sich selbst, dass – obwohl nach seiner Aussage in Summe nunmehr 23 Millionen Euro in das gesamte Segment fließen – die Unzufriedenheit nicht gesunken, eher gewachsen ist. Doch das hat ganz handfeste Gründe: Trotz der von Mailath-Pokorny mehrfach öffentlich benannten enormen Steigerung der Mittel von insgesamt 16 auf 23 Millionen Euro (was rechnet der Stadtrat bei dieser Summe ein?), haben sich die eigentlichen Produktivmittel bislang seit Beginn der Reform kaum oder nicht verändert:

### Projektförderung

Die Projektförderung stagniert bei 2,5 Millionen Euro, von denen der größere Teil dieser Summe in Ein- und Zweijahresförderungen gebunden ist. Frei für Projekte bleiben ca. eine Millionen Euro, dazu sind z.B. Nachwuchsprojekte, für die die erste Jury im November 2004 eine Sondermaßnahme in Form von jährlichen Auslobungen empfohlen hat, in die

Tragen mit hineingerutscht und müssen ebenso aus dem Projekttopf bedient werden wie es z.T. Strukturmaßnahmen oder Festivals werden.

Eine klare Trennung von Strukturbudgets und Produktionsbudgets – und vor allem die Definierung eines Volumens für Strukturen insgesamt würden transparent machen, dass hier im Kontext der Reform ein strukturelles Missverhältnis statt verkleinert wurde, real noch gewachsen ist, denn die Projektmittel können die vielen weiter geförderten und z.T. neuen Strukturen nicht adäquat „bedienen“.

### Standortförderung

Gleichzeitig mehrt sich die Zahl der Spielstätten, die „bloß“ eine Standortförderung bekommen, nicht aber überhaupt bzw. über adäquate (Ko)Produktionsbudgets verfügen. Als Resultat gibt es in Wien immer mehr Orte des freien Theaters, an denen zu prekären Bedingungen mit minimalen Budgets oder gleich ganz ohne Geld gearbeitet werden muss. Das macht keinen Sinn und ist strukturell gegenläufig zur gewünschten Verbesserung der Produktionsbedingungen des Segments. Auch wird hierdurch die freie Szene nicht signifikant sichtbarer. Von einer einheitlichen Vergabep Praxis und Transparenz der Förderpolitik ist die politische Realität des roten Wiens dabei beinahe mehr als vor dem Reformprozess pragmatisch weit entfernt.

### Ausschreibungen

Bis zum 15. Juni 2008 lief die Frist für die mögliche Einreichung von Vierjahreskonzepten. In der IGFT hatten wir viele drängende Anfragen von InteressentInnen zu eventuellen Ausschreibungen von Häusern. Faktisch ist dies nur in den Fällen, in denen die Stadt Eigentümerin ist, geschehen (Schauspielhaus, brut, TQW), all die vielen Häuser, die von Privatvereinen geführt werden, können im juristisch strengen Sinn weiterhin nicht ausgeschrieben werden. Allenfalls kann ihnen die Stadt die Mittel entziehen und über diesen Umweg Druck auf die jeweiligen BetreiberInnen ausüben. Das ist für alle Beteiligten kein lustiges Geschäft.

Zur Frage, welche Maßnahmen die Stadt ergriffen hat, um trotz der nach wie vor bestehenden Strukturen von Privatvereinen Ausschreibungen bzw. zeitliche Befristungen von Intendanten zu erwirken, schweigt die Stadt bzw. spricht von Einzellösungen, die in jedem Fall singulär komplex ausgehandelt werden müssen. Das ist zum einen verdienstvoll, denn niemand in Wien, der oder die ein Theater führt, ist ein Unhold – vielmehr handelt es sich in jedem einzelnen

Fall um verdiente Personen, die ihre gesamte künstlerische Verve in das Betreiben ihrer Spielstätte engagiert haben. Nur: betrachtet man die Ziele der Reform, liegt darin ganz sachlich und strukturell ein budgetärer Eklat: der eine kann schlicht weg nicht ausgelöst werden, weil's zu teuer wird, der nächste will eh nur noch bleiben bis zur Pension, und so ließe sich die lange Liste der Einzellösungen weiter fortsetzen. Zu einer strukturellen Veränderung hat sie (s.o) nicht geführt – in Summe ist der umgekehrte Effekt eingetreten: Es gibt jetzt mehr Spielorte, jene, die es schon vor der Reform gab und die, die neu dazu gekommen sind. Intendantwechsel haben bis aufs TAG im Bereich der Privatvereine bislang überhaupt nicht stattgefunden, und dort gaben die bisherigen Betreiber „ihr“ Haus frei. Dass daraus in Summe ein Mehrbedarf an Strukturmitteln resultiert, ist eine einfache Rechnung.

### **Proberäume**

Im Bereich der Proberäume ist es hingegen wichtig, dass vorhandene Strukturen nicht verloren gehen, wie es bereits mit einigen Objekten in den vergangenen Jahren geschehen ist. Insbesondere im Bereich Tanz und Performance sind über produktionsbezogene Proberäume hinaus permanent nutzbare Räume mit einem adäquaten Boden für's Training unabdingbar. Die Stadt hat das Problem erkannt und versucht in diesem Bereich vorhandene Strukturen zu unterstützen und wäre auch bereit, neue Räume zu unterstützen, eine konzeptionelle Lösung gibt es derzeit nicht.

### **Konzeptförderung**

Die nunmehr auf vier Jahre angelegte Konzeptförderung ist grundsätzlich ein gutes Instrument. Wir haben in der IG in mehreren Runden und Einzelgesprächen die aktuellen KonzeptfördernehmerInnen dazu befragt. Die Situationen der einzelnen Gruppen sind zu verschieden, um hierüber pauschal Aussagen zu machen, doch insbesondere die Möglichkeit, verbindlich Kooperationen einzugehen, steigt mit der mehrjährigen Fördersicherheit und damit auch die Chance auf kontinuierliche Sichtbarkeit und internationale Arbeit.

Auch hier ist die Summe, die für freie Gruppen zur Verfügung steht – 2,8 Millionen Euro jährlich, beinahe ident mit der Summe, die schon vor der Reform in den sog. Dreijahresförderungen gebunden war: das waren vor der Reform 2,7 Millionen Euro.

Wie viele der in der jetzigen Konzeptförderung geförderten Gruppen diese Förderung auch weitere vier Jahre erhalten werden und wie viele Mittel in der Einreichung zum 15.

Juni „freigespielt“ werden, ist derzeit eine existentielle Frage für viele freie Theaterschaffende.

Im Vergleich mit der Projektförderung stehen diejenigen, die aktuell eine Konzeptförderung erhalten, gut da. Doch auch mit 150.000 Euro pro Jahr kann ein fünf- bis sechsköpfiges Kernensemble keine legalen Arbeitsverhältnisse oder überhaupt eine durchgängige Beschäftigung ihrer Mitglieder schaffen – Anstellungen bleiben eine Illusion – geschweige denn zusätzlich signifikant sichtbare Produktionen.

Damit das geschehen könnte, müsste mehr Geld bewegt werden und zwar auf drei Ebenen:

- In der Projektförderung – wir fordern seit Jahren deren Erhöhung auf mindestens 4 Millionen Euro
- In der Konzeptförderung – damit hier endlich eine wirkliche Entwicklung und Aufwertung des Segments freier Theaterarbeit sichtbar werden kann
- Und bei den (Ko)produktionsbudgets der zentralen Spielstätten.

Wenn selbst im brut, das als zentrales Koproduktionshaus mit österreichischer Vorbildwirkung entwickelt werden soll, die Arbeitsbedingungen so sind, dass bei Koproduktionen kaum bares Geld fließt und die KünstlerInnen Abend für Abend wieder zu minimalistischen Konditionen ihre Produktionen zeigen, ist das bei aller guten Entwicklung und neuem Schwung des Hauses strukturell kein gutes Zeichen. Und das ist dann wieder eine Frage der Verhältnismäßigkeit:

Das Kabelwerk – ursprünglich als (Ko)Produktionshaus angedacht – erhielt mehrere Millionen Euro für die Erstellung eines spartenübergreifenden „multiplen“ niederschweligen Veranstaltungsortes außerhalb der Theaterreform.

Während die Reform laut Kulturstadtrat „kostenneutral“ geplant war, erhielt das Theater an der Wien im gleichen Zeitraum eine Subventionserhöhung von 4 Millionen Euro und künftig wird allein das Ronacher einen Jahresbetrieb mit Musicalschwerpunkt unterhalten, der die Summe der gesamten in den Reformprozess inkludierten Institutionen und freien Gruppen ausmacht. Wie teuer der Umbau nun wirklich wird (46 Millionen sind die letzte offizielle Zahl), was der um ein Jahr längere Bauprozess gekostet hat und welche Mittel die Verzögerung der Neueröffnung verschlang, wird dabei schamhaft der Öffentlichkeit vorenthalten.

Wien ist anders. Wien braucht endlich einen Kunstbegriff – oder zumindest ein Kunstgesetz? (sako)

# Empfehlungen der KuratorInnen der Stadt Wien

Projekt- und Jahressubventionen, Einreichtermin 15.01.2008

Gurppe/Projekt	Gesamtsumme	Sep-Dez 2008	Jan-Aug 2009
„Cakes in Lima“ Figurentheater <i>Die Geburt</i>	8.000	8.000	
Amort Andrea <i>Retouchings</i>	30.000	30.000	
ASSITEJ Austria <i>Dramaturgiestelle Wien</i>	25.000	10.000	15.000
ASSITEJ Austria <i>Jahrestätigkeit</i>	20.000	8.000	12.000
Cabula 6 <i>Life on Earth</i>	50.000	18.000	32.000
dascollectiv <i>Ente, Tod und Tulpe</i>	10.000	10.000	
ensemble adhoc <i>Das Medium</i>	32.000	32.000	
God's Entertainment			
<i>Publikumsbeschimpfung; human-zoo; Tirol isch lei Oans;</i>			
<i>Diverse Arbeiten von SN&amp;Co – GE's Vorgruppe;</i>			
<i>Trans-Europa-Bollywood</i>	60.000	20.000	40.000
Grohmann Martina <i>Der Lohndrucker</i>	10.000	10.000	
Im_Flieger <i>Im_Flieger Konzept 08/09</i>	60.000	20.000	40.000
Institut für Jugendliteratur <i>Schreibzeit für ein junges Publikum</i>	5.000	5.000	
Palast Theater Wien <i>Projekt N. – Vorstadtglück/lichterloh!</i>	160.000	55.000	105.000
performancereviewcommittee <i>Der Nacktmull</i>	30.000	30.000	
Runter kommen alle <i>Matti – Runter kommen alle</i>	8.000	8.000	
Second Nature <i>Jahrestätigkeit</i>	60.000	20.000	40.000
Stadt Theater Wien <i>Die Festung Teil 1 – 4</i>	45.000	15.000	30.000
Stainberg Anat <i>The Loop</i>	12.000	12.000	
Szene Bunte Wähne			
<i>12. Szene Bunte Wähne Tanzfestival für junges Publikum</i>	100.000	30.000	70.000
Tanztheater Verein DIVERS <i>47 ITEMS</i>	60.000	20.000	40.000
Theater ISKRA <i>Adieu Marie</i>	30.000	10.000	20.000
Theater ISKRA <i>Wiederaufnahme: Weiterleben</i>	7.000	7.000	
Theaterverein Homunculus <i>Jahresförderung</i>	50.000	18.000	32.000
Verein Chimera <i>Pathosbüro: Geste und Pathos des Alltags</i>	40.000	15.000	25.000
Verein Chimera <i>15-20 Arten erschossen zu werden, 2. Rate</i>	15.000	15.000	
Verein für dramatische Kunst >die Schwimmerinnen< <i>Toxoplasma</i>	16.000	16.000	
Verein IMMOMENT <i>Die 2. Prinzessin</i>	20.000	10.000	10.000
verein video vis-a-vis (Machacek Jan) – Vereinsnamenänderung			
<i>I got you delay</i>	12.000	12.000	
Vienna Body Archives <i>Jahrestätigkeit</i>	20.000	8.000	12.000
Vienna Magic <i>Easy Come, Easy Go</i>	28.000	28.000	
WR – Verein für humanitäre Ambiente – Ralo Mayer			
<i>The Ninth Biospherian</i>	12.000	12.000	
Zoon <i>Katalog der Gefühle</i>	40.000	18.000	22.000

## Vielfalt als Gegenmacht

### Gesellschaftliche Räume und soziale Bewegungen unter besonderer Berücksichtigung der MayDay-Bewegungen!

Dort, wo es je für die unteren gesellschaftlichen Klassen zu Verbesserungen ihrer Lebenssituation gekommen ist, waren es die von ihnen selbst getragenen sozialen Bewegungen, die diese Verbesserungen erreichten. Ökonomische Gesetze bewirken für sich nichts, es braucht die Subjekte, die sie anwenden, die sie in Gang setzen und die sich nach ihnen ausrichten.

Es gibt zwei Momente sozialer Bewegungen: So wie soziale Bewegungen gesellschaftliche Veränderungen anstoßen (z. B. jene vom Fordismus zum Postfordismus), so sind sie selbst Veränderungen ausgesetzt, machen Veränderungen durch. So hat die ArbeiterInnenbewegung des ausgehenden 19. Jahrhunderts durch ihren Widerstand gegen die ungehemmte Nutzung von Arbeitskraft zu wichtigen Mindestsicherungen des Lebens der Beteiligten geführt. Ohne diesen Widerstand wäre dies nicht möglich gewesen. Es wurden aber durch die Institutionalisierung dieser Bewegung ins repräsentative System jene Einschlüsse hergestellt (eben in den nationalen Apparat), die jene Ausschlüsse produzierten, deren (eine unter mehreren) biopolitische Form jene des extremen Nationalismus war.

Soziale Bewegungen – und nur von ihnen soll hier die Rede sein, nicht von konservativen, faschistischen usw. – können als Motor der Gesellschaft betrachtet werden. Wo sie nicht mehr vorhanden bzw. von ihren sozialen, emanzipativen Intentionen abgetrennt sind, laufen sie Gefahr negative Ergebnisse zu zeitigen (siehe oben). Um mit Marx zu sprechen, kann die neuere Geschichte als Geschichte sozialer Bewegungen gesehen werden. Sie verändern durch ihre Intentionen, ihre Forderungen, ihre Art und Weise Problemlagen zu beeinflussen, ihre Art und Weise Räume zu besetzen, die Gesellschaft.

Verändert haben sich aber nicht nur die Gesellschaften sondern auch die Zusammensetzungen der sozialen Bewegungen. Während noch im Fordismus einheitliche, kollektive Subjekte (z. B. in der 2. Frauenbewegung, die aus der Empörung über die Geschlechterungleichheit hervorgegangen ist) auftraten und gebildet wurden, ist dies heute nicht mehr der Fall. Im Gegenteil. Prekarisierung verändert die Funktionsbedingungen sozialer Bewegungen. Prekarisierung veruneinlicht soziale Klassen und Geschlechterbeziehungen. Auch das ist ein Grund wieso heute nicht mehr von einheitlichen Klassen ausgegangen werden kann.

Während also die neuen soziale Bewegungen (in der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg bis ca. in die 80er Jahre des letzten Jahrhunderts) noch einheitliche Subjekte produzierten – wenn auch nicht nach ihrer sozialen Stellung, so doch nach ihrem Wollen, ihrer Zielsetzung – so war dies bereits bei den Bewegungen gegen Schwarz/Blau nicht mehr der Fall. Bei den EuroMayDay Bewegungen wurde es dann explizit. Einheitlichkeit ist nicht mehr zu haben. Deshalb auch die Verwendung der Mehrzahl (die Bewegungen), weil es eben nicht mehr möglich ist von Einheitlichkeit zu sprechen.

Die sozialen Vervielfältigungen sind Resultat der Prekarisierungstendenzen. Prekarisierung beschreibt nicht nur die allgemeine Verunsicherung des materiellen Lebens, der Problematik des täglichen Geldaufstellens, der Entsicherung der Arbeitsverhältnisse, sondern genauso die Verschiebungen der Ausbeutung und Profitmacherei in bisher nicht bekannte Bereiche, zusätzlich zu den schon bekannten; in Bereiche wie Sprachsysteme, den Affekten, der Gefühlswelt und dem Geistesleben. Diese Verschiebungen von der ehemals majoritär materiellen zur nunmehr hegemonial immateriellen Arbeit betrifft bei weitem nicht nur eine dünne Schicht von digitaler Boheme, sondern direkt oder indirekt große Teile der Bevölkerung.

Veruneinlichung ist aber nicht als Handicap zu werten, sondern vielmehr als Chance zu sehen. Denn genau über die Einheitlichkeit, über vereinheitlichende Konstrukte werden Hierarchien gebildet und etabliert (die InnländerInnen, die Guten usw.). Die notwendigen Konsequenzen der Vereinheitlichungen, wie z.B. die verallgemeinerte Ökonomisierung des Neoliberalismus – der übrigens nirgends mit der Zustimmung der Betroffenen eingeführt werden konnte, wie das Beispiel Chile zeigt – sind die Einführung ihres Gegenteils, der Zwangshandlung des Ausschlusses, indem die eigenen unerwünschten Anteile als das Andere außerhalb gesetzt werden. So ergibt sich die Dualität der Herrschaft in den verschiedenen Formen (oben – unten, Mann – Frau etc.).

Aber es folgt nicht zwangsläufig das Eine aus dem Anderen. Während das Paar Einheit/Dualität die Vielfalt ausschließt, ist umgekehrt das Paar Einheit/Dualität Teilmenge der Vielheit. Deshalb ist die Vielheit nie vor der Einheit gefeit (sehr wohl aber umgekehrt) und es bedarf der durchaus fortgesetzten Reflexion, um nicht wieder Einheitliches und damit

*Prekarisierung beschreibt nicht nur die allgemeine Verunsicherung des materiellen Lebens, sondern genauso die Verschiebungen der Ausbeutung und Profitmacherei in bisher nicht bekannte Bereiche.*

Hierarchisches entstehen zu lassen. Deshalb auch das periodische Anhalten und die Neuformulierung oder Reformulierung von scheinbar schon Erreichtem. Oder anders gesagt: Die Einheit wäre die „dunkle Seite“ der Vielheit. Nicht mehr irgendwo außerhalb liegt die Einheit, sondern ist selbst als Potential, ist als Möglichkeit eingeschrieben in den Räumen oder Körpern der Vielheit.

Für die aktuellen sozialen Bewegungen bedeutet dies, dass Vielfalt als Gegenmacht eingesetzt werden kann, als strategisches Dispositiv (wie dies bei MayDay geschieht), gegen ein System der Ausschlüsse und der Zumutungen, der ausschließlichen Individualisierungen. Dabei sind die Formen und Inhalte der Vielfalt nicht einfach zu handhaben. Sie sind ungewohnt. Erst langsam und allmählich entstehen sie, spinnen sich Netze, sich vorsichtig an neue Räume herantastend. Erst langsam werden sie verstanden und betretbar. Neue Räume, die nicht nur uneinheitlich, sondern zugleich auch paradox sind und für so manche Überraschung sorgen.

Wir, als uneinheitliches, offenes, vielfältiges und widerständiges Wir, haben erst zu lernen (kollektiv und individuell), wie Organisationsformen auf den Weg zu bringen sind, denen die uniformen Vorgaben fehlen, die nichts Einheitliches haben außer das, auf das sich die Beteiligten in einem nicht hierarchischen Kommunikationsprozess geeinigt haben. Organisationsformen, die sich über lose Netze verbinden könnten. Offene Formen, die sich mit relativ geschlossenen Formen (z.B. Kadergruppen) verknüpfen und damit ungewohnte Formen sowie ungewohnte Inhalte hervorbringen (überlappende Räume mit ihren paradoxen Phänomenen). Die Verknüpfungspunkte dieser Formen könnten in Such-

prozessen erfunden und als solche beschrieben werden, die ebenso Forderungen darstellen. Verknüpfungspunkte selbst können vielfältig sein (und sind es in der Regel auch): Forderungen, Wünsche, Vorstellungen, historische Bezüge (wie der 1. Mai als Kampftag der ArbeiterInnenklasse), markante Orte mit oder ohne Bedeutung, hedonistische Bezüge usw.

Als Forderungen wären hauptsächlich solche wichtig, die Selbstermächtigungen der unteren Klassen ermöglichen (z.B. das Recht auf Rechte). Dies könnte Alternativen sichtbar machen – entgegen dem neoliberalen Phantasma wonach es keine Alternativen gäbe – indem Forderungen nicht so sehr an Institutionen gerichtet werden (diese nehmen sie bei Bedarf sowieso auf), sondern als Möglichkeit, emanzipative Räume zu eröffnen oder zu erweitern gesehen werden. Was die Forderung nach Gleichheit betrifft, so ist sie in einer Gesellschaft der eingeschriebenen Ungleichheiten nur über positive Diskriminierung möglich. Aber nicht um Gleichmacherei geht es, sondern um ein Leben ohne Not und Herrschaft für alle. Wenn das für Viele den Wunsch nach Gleichheit bedeutet, dann ist hier Gleichheit die Kooperation der Vielheit. Oder um es auf eine Formel von Hardt zu bringen: Multitude ist Singularität plus Kooperation.

Die aktuellen sozialen Bewegungen sind also auch (wie die EuroMayDayBewegungen) solche der Individuen, die kollektive Formen erproben. Lebendig und real werden kann dies aber nur wenn jede/jeder sich auf vielfältige Art und Weise einbringt (do it yourself), ohne dabei andere auszuschließen (außer natürlich die, die selbst ausschließen).

Werdet aktiv! Bildet widerständige, emanzipative Gruppen gegen die neoliberale und neokonservative Bedrohung.

---

Die MayDay Bewegung gibt es in Wien seit 2005. Geplant als offener Raum, den die verschiedenen, gegen die neoliberalen, autoritären Anmaßungen protestierenden Zusammenhänge nützen können, gibt es seither Versuche, eine Dynamik über die 1.Mai-Paraden hinaus zu ermöglichen. MayDay versucht seither Verknüpfungspunkte der Cooperation von unten herzustellen.

# diskurs

## Auch nach 65 Jahren scheint eine offene Diskussion beinahe noch unmöglich

### Späte Aufarbeitung der NS Vergangenheit an der Wiener Theaterwissenschaft

Von Sabine Kock

Unter dem Titel *Wissenschaft nach der Mode? Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943* hinterfragt das Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften der Universität Wien im Mai 2008 nach 65 Jahren (!) die Gründung und zentrale ideologische Funktion des Instituts während der NS Zeit und wirft mit einer Ausstellung, einem mehrtägigen Symposium und einer begleitenden Publikation gleichzeitig dabei auch einen (selbst)kritischen Blick auf die langen personellen Nachwirkungen dieser Zeit.

Birgit Peter (Lehrbeauftragte am Institut für Theater-, Film, und Medienwissenschaft an der Universität Wien, Mitherausgeberin von *Wissenschaft nach der Mode? Zur Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*) hat gemeinsam mit Studierenden des Forschungsseminars „Theaterhistoriographie und Archiv“ und in Zusammenarbeit mit der Leiterin der Fachbereichsbibliothek, Martina Payr, das Konzept der Ausstellung erarbeitet:

*Erstmals wird bislang unaufgearbeitetes Material aus dem Archiv des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft präsentiert. Zu sehen sind beispielsweise die für den Unterricht geschaffenen „Dokumentarplastiken“ zum physiognomischen Studium von „Schauspielertypen“, Material für die „Fernbetreuung“ von Studierenden an der Front, die ersten Erwerbungen der Bibliothek und viele weitere bisher unbekannte Exponate. Im Kontext des Archivmaterials*

*geben diese Einblick in die Forschungs- und Lehrtätigkeit eines NS-Instituts. Des Weiteren führen Dokumente aus der unmittelbaren Nachkriegszeit österreichische Entnazifizierungspraxis vor Augen.<sup>1</sup>*

Auf dem Eröffnungsformat – einer Podiumsdiskussion – diskutierten am 7. Mai 2008 Wolfgang Greisenegger (Professor für Theaterwissenschaft am Wiener Institut 1982–2006), Hilde Haider-Pregler (Professorin für Theaterwissenschaft am Wiener Institut 1987–2006), Gernot Heiss (Professor für österreichische Geschichte an der Universität Wien), Peter Roessler (Professor für Dramaturgie am Max Reinhardt Seminar, Mitherausgeber von *Theaterwissenschaft und Faschismus* 1981) und Veronika Zangl (Lektorin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien) im vollbesetzten Auditorium Maximum über *NS-Aufarbeitung an der Wiener Universität am Beispiel der Theaterwissenschaft*, moderiert von Oliver Rathkolb (Professor für Zeitgeschichte an der Universität Wien und interimistischer Leiter des Ludwig Boltzmann Instituts).

Das war sehr aufschlussreich, denn noch nach 65 Jahren begann die Diskussion nur zaghaft bzw. zögerlich und in einer Weise, die die noch immer aktuelle Mühe der Enttabuisierung des brisanten Themas den ZuhörerInnen überdeutlich vor Augen führte: Die Argumentationen kreisten dabei zentral um die Person und Forschungen sowie Nachwirkungen des Ordinarius Heinz Kindermann<sup>2</sup>, der das Institut von 1942 bis

1945 leitete, 1954 seinen Lehrstuhl zurückerhielt und bis zu seiner Pensionierung weiter eine zentrale Rolle im Institut spielte. Seine ehemalige Assistentin Margret Dietrich, eine der zentralen österreichischen Personen mit einer kategorischen Ablehnung gegenüber Bertolt Brecht (in deren Folge seine Stücke über Jahrzehnte hinweg nicht und dann kaum in Österreich gespielt wurden) lehrte noch bis 1982 am Institut.

## *Die Schatten des Schweigens über der Hofburg*

Hilde Haider-Pregler begann ihr Statement mit der Erinnerung, wie schwierig bzw. unmöglich es zunächst gewesen sei, überhaupt eine vollständige Bibliografie von Kindermanns Schriften zu bekommen, die im Institutskatalog nicht vollständig dokumentiert wurden. Ausländische Universitäten hätten nach vorhergehenden Protesten ab 1954/55 Kindermann später wieder als Repräsentanten des Faches international anerkannt und in Gremien eingeladen, während im Institut das Schweigen prolongiert wurde, Kindermann nur am Rande verhalten als alter Nazi bekannt war. Ihr historischer Anspruch *Die Schatten des Schweigens über der Hofburg*

## *Those who cannot remember the past, are condemned to repeat it (George Santayana)*

veranlasste Veronika Zangl zu der Bemerkung, dass dieses Schweigen aber ziemlich laut gewesen sei und sich über die gesamte Universität gezogen habe. Sie betonte, dass es beim Blick zurück auf die NS Vergangenheit des Instituts nicht um die Reduktion auf eine biografisch zentrierte Perspektive gehen könne, vielmehr die theoretische Frage gestellt werden müsse, in welchem praktischen aber auch diskursiven Umfeld Kindermann sich im Institut hat positionieren können und forderte diskurstheoretisch einen kritischen Blick auf „Handeln“ als Schlüsselkategorie des „Dramas“. Der Diskurs wäre auch hier früher als das spätere Schweigen gewesen. Die zentralen Fragen seien: Was wird erinnert? Wie wird es erinnert? Und warum hat der Beginn einer Beschäftigung des Instituts für Theaterwissenschaft mit dem Thema so lange gedauert?

Die dahinterliegende Grundfrage, warum die Auseinandersetzung mit dem Holocaust überhaupt so lange gedauert hat, weist über den Horizont des Instituts für Theater-, Film-

und Medienwissenschaften hinaus. Der Holocaust steht jedenfalls nach wie vor noch immer eher für das Schweigen, bzw. im rituellen Gestus erschöpfenden Gedenken als für die Auseinandersetzung mit der NS Vergangenheit.

## *Warum wurde der Gedächtnisspeicher erst vor einigen Jahren gehoben?*

Das war das Stichwort für Wolfgang Greisenegger, in dessen Zimmer nach seiner Aussage die sogenannte „Giftkammer“ lagerte, die erst bemerkt wurde, weil eine Stiege verstellt war und geräumt werden musste. Auch da bleibt es zunächst nur bei einem oberflächlichen Augenschein der brisanten Materialien: *Ich war nicht so klug, da weiter zu suchen*, konstatiert Greisenegger, der noch bei Kindermann studiert hat – in einem universitären Klima, in dem es ihm eher als Ausnahme schien, wenn Ordinarien keine nazistische Vergangenheit hatten, aber in dem die Studierenden nach Greisenegger ein subtiles Gespür dafür entwickelten, *wer einer war und wer keiner*. Beinahe hat ihn eine Kindermann Beschimpfung die universitäre Karriere gekostet, die Entschuldigung kann und will er inhaltlich nicht leisten, aber er entscheidet sich und leistet sie der Form nach. Dieser Unterschied zwischen Inhalt und Form bleibt eine Schlüsselszene für sein universitäres Leben, doch räumt er bedrückend ein, dass man aus seiner Perspektive in Wien noch in den (frühen) sechziger Jahren in den Geisteswissenschaften sehr schwer studieren konnte, wenn man Verstrickungen (des Lehrkörpers) konsequent vermeiden wollte.

Nach einer Intervention des Moderators Oliver Rathkolb, der mit dem Zitat von lokalen und internationalen Grußtelegrammen eindrucksvoll belegt, wie Kindermann bei seiner Emeritierung ebenso gefeiert wird wie während seiner NS Karriere oder seiner Wiederbesetzung – und somit als Teil der politischen Eliten mit immer gleichen bzw. ähnlichen Topoi akklamiert wird, versucht Gernot Heiss einen historisch differenzierten Blick auf die (Nach)kriegssituation:

## *Paradigma Kindermann?*

Kindermann bilde einerseits als Fall ein Paradigma, andererseits stehe dies im Kontext einer komplexen Entwicklung: Während nach Kriegsende 1945 Sonderkommissionen ermitteln und infolge verhindern sollten, dass NSDAP Mitglieder oder gar SA oder SS Angehörige wieder in Amt und Würden



kämen, wurde diese Praxis in den Folgejahren zunehmend aufgeweicht – und mit zunehmender Selbstbestimmung wird die Entnazifizierung in Österreich in den fünfziger Jahren wenig genau. Dabei sei Kindermann erstaunlich spät in seine Position zurückgekehrt. Keinerlei Anstrengungen wurden währenddessen unternommen, verfolgte WissenschaftlerInnen aus dem Exil zur Rückkehr zu ermutigen oder gar aktiv einzuladen. Der Protest aber bzw. die Beschäftigung einer jeden Generation mit der Geschichte ihres Faches sei auch in der Theaterwissenschaft von vornherein da gewesen und erinnert etwa an die Historikerin Erika Weinzierl. Nur wurde dieser Protest auch später noch lange tabuisiert bzw. blieb ihm eine diskursive Anerkennung versagt, während bereits ab 1948 eine Amnestie für die Minderbelasteten und die Wiedererlangung der Venia Gang und Gäbe gewesen wären.

### *Einmal kurz die Geisterbahn besucht ...*

Peter Roessler stellt im Anschluss die entscheidende Strukturfrage: welche Inhalte und inwiefern Inhalte von Kindermanns Schriften Auswirkungen auf das Fach Theaterwissenschaft gehabt haben und wehrt sich gegen eine Herangehensweise, wo *einmal kurz die (historische) Geisterbahn besucht wird*, jedoch kein Erkenntnisinteresse an einer nachhaltigen Aufarbeitung zu bestehen scheine. Kindermann hätte nach dem Krieg und nach der Wiedererlangung seiner Venia die ehemals faschistische Aufladung seiner Schriften durch eine subtile Favorisierung kultischer Momente und Aufladung des Feierns von Untergangsmomenten verschoben und metamorphisiert. Das schicksalhafte Verhängnis sowie Metaphern der Auslöschung blieben bzw. wurden ambivalente Topoi, die sowohl auf den Untergang des NS Regimes wie auf eine nach wie vor eindeutig lesbare und dabei subtil entlastend argumentierende Rechtfertigung eines höheren Sinns der „Opfer“ bezogen werden konnten.

### *... um dann in die gemütliche Grottenbahn überzugehen*

Margret Dietrich, Kindermanns Assistentin, hat dies fortgeführt und weiter gewendet in einer radikalen Brecht ablehnung, dem „das Organische“ des emphatischen Theaters völlig fehle. Die Geringschätzung findet sich nach Roessler sublimiert in

einem fast wollüstigen Niedermachen Bertolt Brechts (etwa in *Maske und Kothurn*) und dokumentiere eine dabei historische Ungleichzeitigkeit in diesem unzeitgemäßen Rekurs auf das epische Theater.

Ungleichzeitigkeit auch, weil gleichzeitig das erste Paradigma der kritischen Studierenden der fünfziger Jahre durchaus präsent war, das gefolgt wurde von der Kritik der 68er und der stärker ideologiekritischen Proteste der Studierenden in den 70er Jahren – während all das noch in der Aufarbeitung als „Schweigen“ zugedeckt werden sollte und verweist exemplarisch auf den Beitrag Birgit Peters im Ausstellungskatalog zur Metamorphose des Irrationalismus der zwanziger Jahre.

### *Nachgeholtes Verstehen der Kritik?*

Diese Aussage fordert Hilde Haider-Pregler zu der grundlegenden Kritik heraus, dass kritische Stimmen aus dem bürgerlichen Lager damals nicht wahrgenommen worden wären.

Während Veronika Zangl die gegenwärtig erstmals im Diskussionsprozess öffentlich derart gewürdigte kritische Mitarbeit der Studierenden am gegenwärtigen Konzept der Ausstellung inhaltlich und strukturell hervorhebt, denn erstmalig ginge es nicht um eine implizite Versöhnungsaktion, sondern um die Eröffnung eines offenen Diskussionsprozesses. Sie fordert für die Zukunft eine Aufarbeitung der Lücken. Für Peter Roessler bleibt dabei wichtig, dass die Aufarbeitung der Theaterwissenschaft als Fachdisziplin kontextualisiert und diskursiv verbunden wird mit einer Hinwendung zu Theorien der Gesellschaft, auch wenn diese selbst oft stecken geblieben seien im Milieu eines kritischen Determinismus.

### *Es kann nicht um Leute im luftleeren Raum gehen, die verbrecherische Schriften herausgegeben haben*

Am Schluss der Diskussion stand folgende These: Es geht um die Anerkennung einer Grundhaltung, dass das historische „Paradigma“ Kindermann nicht der atypische Fall, die Ausnahme, der Einzelfall gewesen sei – und gleichzeitig um eine radikale grundlegende Warnung vor (gegenwärtigen) Ästhetisierungen der NS Zeit in Film und Theater – kleinste Anzeichen einer Ästhetisierungen von Totenkult wären unentschuldbar und zum Teil merkwürdig unbewusste Rückfälle in den subtilen Subtext der historisch geglaubten Vergangenheit.

Bis zu einer derartigen diskursiven Sensibilität muss noch viel diskutiert werden.

Der Verlauf der Diskussion auf dem Podium und insbesondere die völlige Ausblendung des Publikums, das überhaupt nicht die Möglichkeit erhielt sich einzubringen oder Kritik zu äußern, hinterließ viele ZuschauerInnen irritiert und veranlasste die Basisgruppe der Theater-, Film- und Medienwissenschaft zu einem Protestflugblatt<sup>5</sup> und zur Organisation einer Folgeveranstaltung am 16. Juni. Obwohl diese direkt vor dem Fußballmatch Österreich gegen Deutschland stattfand, war der Schreyvogelsaal gut besucht. Birgit Peter machte an diesem Abend noch einmal eindrücklich deutlich, wie wichtig die Auseinandersetzung mit der Arbeit von Kindermann und Dietrich und deren Aus- bzw. Nachwirkungen auf die Disziplin sind und bleiben; Peter Roessler bekräftigte dies: Die partielle akademische Entlastung Dietrichs bis hin zur „Verwandlung“ eines ursprünglich faschistisch konnotierten Toteskult in einen u.a. euphorischen Max Reinhardt Kult in der Nachkriegsära wären zentrale Momente, die es zu untersuchen gelte, um den Nachwirkungen der Trias Antiintellektualismus, Antikommunismus und Antisemitismus und einer folgeschweren Entpolitisierung von Argumentationen nachgehen zu können.

Der dritte Podiumsgast, Gerhard Scheit (Autor von *Verborgener Staat, lebendiges Geld. Zur Dramaturgie des*

*Antisemitismus*, 1999; *Die Meister der Krise*, 2001; *Jargon der Demokratie*, 2006; Mitherausgeber der neuen *Jean Améry-Werkausgabe*, 2002-2008; Mitherausgeber von *Theaterwissenschaft und Faschismus*, 1981) hingegen betonte, dass für ihn die Aufarbeitung zu spät komme und nicht mehr adäquat nachgeholt werden könne, da sie heute keine konkreten gesellschaftlichen Interventionen mehr zur Folge hätte.

<sup>1</sup> Aus dem Begleitheft zur Ausstellung.

<sup>2</sup> Kindermann, Heinz, \* 8. 10. 1894 Wien, † 3. 10. 1985 ebenda, Literatur- und Theaterwissenschaftler. Ab 1919 im Unterrichtsministerium tätig, wo er die Abteilung für Volksbildungswesen aufbaute; lehrte 1926-36 Literaturgeschichte in Danzig, 1936-42 an der Universität Münster, 1942-45 und 1953-69 Professor für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, wo er das Institut für Theaterwissenschaft begründete. Seine 10bändige *Theatergeschichte Europas* (1957-78) wurde zum Standardwerk seines Fachs. Mitbegründer der Salzburger Max-Reinhardt-Forschungs- und Gedenkstätte. Weitere Werke: *Das Burgtheater*, 1939; *Hebbel und das Wiener Theater seiner Zeit*, 1943; *Lexikon der Weltliteratur*, 1950 (mit M. Dietrich); *Das Goethebild des 20. Jahrhunderts*, 1953; *Das Theaterpublikum der Antike*, 1979; *Das Theaterpublikum des Mittelalters*, 1980; *Das Theaterpublikum der Renaissance*, 2 Bände, 1984/86. – Ab 1955 Hg. der Zeitschrift *Maske und Kothurn*.

<sup>3</sup> Nachzulesen unter [www.thewi.at](http://www.thewi.at)

## stück für stück mal zwei: DORFPLATZ: neubau(en) 08

### Zwei Gespräche über eine Begegnung zwischen sechs künstlerischen Positionen

Von Herbst 2007 bis Mai 2008 arbeiteten fünf im Bezirk Neubau ansässige Theaterformationen – Projekttheater Studio (Eva Brenner), Tanz Atelier Wien (Sebastian Prantl), pink zebra theatre (Peter und Vanja Fuchs), Jüdisches Theater (Warren Rosenzweig) und Theater Spielraum (Nicole Metzger) – zusammen mit dem Architekten Ulrich Beckefeld (office for subversive architecture) an einem gemeinsamen Projekt mit dem Titel *DORFPLATZ: neubau(en) 08*. Im Zentrum stand dabei nicht die Produktion eines künstlerischen Ergebnisses, sondern die Begegnung vor dem Hintergrund einer Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Praktiken ästhetischen Arbeitens über, im und mit dem öffentlichen Raum im Kontext einer Beschäftigung mit den sog. „8er-Jahren“.

Für die Reihe *stück für stück* der *gift – zeitschrift für freies theater* haben sich auf Einladung von Angela Heide in zwei Gesprächen je zwei TeilnehmerInnen des Projektes noch einmal an einen Tisch gesetzt, um über das Projekt, die unterschiedlichen Begegnungsweisen und die jeweiligen persönlichen künstlerischen Herangehensweisen der letzten Monate zu sprechen.

## DORFPLATZ-Tisch 1

Sebastian Prantl & Ulrich Beckefeld

### Wie formiert sich eine Gruppe?

Sebastian Prantl: Vielleicht erzähle ich zu Beginn etwas über meine Begegnung mit dir und dem office for subversive architecture (osa). Ich bin Ende des letzten Jahres auf osa gestoßen, dessen Arbeit mich sofort angesprochen hat. Ich selbst bin von Eva Brenner eingeladen worden, bei dieser Bezirksinitiative *DORFPLATZ: neubau(en) 08* mitzumachen. Ich fühlte mich angesichts der Dominanz der Sprechtheater vorerst ein wenig wie ein „Außenseiter“. Insofern war die Einbindung von osa von doppelter Wichtigkeit: ein erweiterter Blick auf Theater und seiner Funktion im öffentlichen Raum und der dazu weiter gefasste ästhetische Diskurs.

Ulrich Beckefeld: osa besteht aus insgesamt 8 ArchitektInnen und StadtplanerInnen, die gemeinsam in Darmstadt studiert haben und heute in 8 Städten in 5 europäischen Ländern arbeiten. osa selbst ist kein Büro – auch wenn es so heißt; es hat keinen festen Ort. An den verschiedenen Projekten arbeiten wir immer in unterschiedlichen Formationen innerhalb der Gruppe, bei *DORFPLATZ: neubau(en) 08* war ich jedoch als einziger der Gruppe eingebunden.

SP: Bei *DORFPLATZ* ging es mir von Beginn an darum, einander auch zu überraschen, parallel zu arbeiten, geheim und auch mal divergierend zu arbeiten, einander zuzuarbeiten ... Die Themen wurden so von mehreren Ebenen und Ansätzen parallel „eingefädelt“. Es war ein Heranwachsen und ein Entdecken des/der anderen.

UB: Ich fand es spannend, diesen Rahmen zu schaffen, in dem man versucht, herauszufinden, was „Dorfplatz“ sein kann. Der Begriff bezieht sich ja nicht konkret aufs „Dorf“. Für mich waren da, auch in Hinblick auf einen Begriff wie „global village“, andere Fragen im Vordergrund: Wie gestalten sich soziale Beziehungen? Wie formieren sich Gruppen? Welche Bedeutung hat heute noch die konkrete Präsenz eines Gegenübers? Wie kriege ich es hin, zu arbeiten, ohne Antworten zu geben? Jedes Theater macht ja etwas in seinen Räumen, mit seinen Leuten. Jeder erzeugt ja damit „Sinn“. Warum also muss ich etwas „zusammen“ machen? Natürlich kann man sich an den Tisch setzen und sagen: „So, wir finden jetzt unseren (kleinsten) gemeinsamen Nenner.“ Wenn dieser dann aber nur etwas hinunterskaliert, erzeugt das keine neue Qualität. Warum kann man das Bedürfnis nach etwas Kollaborativem

nicht einfach stehen lassen, ohne unmittelbar einen „Output“ einzufordern?

SP: Ohne dass man anstrebt, eine gemeinsame „Inszenierung“ zu produzieren.

UB: Diese Ritualisierung, die bedeutet, dass ich von nun an in alle beteiligten Theater reinschaue, wenn ich gerade mal vorbeigehe, die suche ich nicht. Diese alten Rituale von „Dorfplatz“. Da fehlen uns die Funktionen. Und das sind ja auch romantisierte Bilder. Ich will ja auch nicht mehr zum Brunnen am Dorfplatz und mich jeden Morgen dort im kalten Wasser waschen. Das positiv umzukonnotieren, zu „gestalten“, darin sehe ich die spannendere Aufgabe. Aber nicht, einen neuen Brunnen am Platz zu bauen. Hier beginnt dann die Frage nach dem wie – Schauen, was das sein kann.

SP: Gerade dieses Arbeiten als Formation ohne „territorial“ festgeschriebene Orte empfand ich spannend und in Hinblick auf die Gründung von *DORFPLATZ* als einen notwendigen Impuls ...

UB: ... eine neue Idee von Arbeitsgemeinschaften in unterschiedlichen Konstellationen, wie wir sie ja auch bei osa praktizieren. Schon aus dieser Perspektive heraus arbeiten wir bei unseren Projekten nicht vordergründig „problemlösungsorientiert“, sondern versuchen zunächst, das „Problem“ mit den in ihm versteckten Widersprüchen offenzulegen. Vieles, von dem wir heute hier reden, markiert für mich dieser Tisch, an dem wir hier sitzen und den wir extra für das Projekt anfertigen ließen. Dieser Tisch, diese Kontur ohne Inhalt, markiert für mich sehr stark das Projekt. Da sitzen 6 Gruppen gemeinsam an einem Tisch, doch das muss nicht sofort einen spezifischen, veräußerbaren „Wert“ erzeugen. Es stellt für sich schon einen Wert dar. Für mich ist viel wichtiger zu sagen: Ich räume leer, d. h. auch, ich schaffe einen Raum, in dem etwas entstehen kann. Indem ich die Dinge so genutzt habe, wie ich es bei meinem Projekt getan habe, habe ich den Raum auf gewisse Weise auch „leer“ geräumt. Habe vorgegebene Benutzungsstrukturen bewusst in Frage gestellt. Ziel des Leerräumens ist eben, dass man beginnt, neu auf die Dinge zu schauen. Und dieser Tisch markiert das auf gewisse Weise. Denn er „fordert“ nichts ...

SP: Das war ja schon ein erster Weg, den wir gemeinsam gegangen sind. Zu entscheiden, dass wir das Geld für so einen Tisch ausgeben, nicht dafür, Werbung für uns zu machen. Natürlich ist es legitim, mehr Publikum anzusprechen. Aber

*Dieses spielerische Moment von Kurzfristigkeit und Fragilität, dieses „dem Moment unterworfen sein“, finde ich überaus spannend in Hinblick auf das zeitgenössische Theater.*

Sebastian Prantl

in dem Fall ging es eben nicht darum, und die vielen Diskussionen darüber haben wir alle als sehr wertvoll empfunden. Der Tisch markiert auch, das Territorium, so wie es ist, zu zelebrieren – das birgt noch sehr viele Schätze für uns.

### Spielräume schaffen

SP: Du hast mir gerade die Unterlagen eines eurer letzten Projekte gezeigt, einer Arbeit in einem öffentlichen Bad im englischen Leeds. Das hat mich sehr an unsere erste Arbeit in Wien im Jahr 1981 erinnert in einem aufgelassenen Biedermeier-Freibad in Perchtoldsdorf. Gleich im Anschluss daran kam auch schon ein Auftrag der Peichl-Klasse der Akademie am Schillerplatz – damals hieß es: „Der Josefsplatz wird eventuell autofrei“ –, aktiv zu werden. Wir wurden politisch inszeniert und sollten diesen öffentlichen Platz „betanzen“. Insofern kam ich schon sehr früh in Berührung mit Arbeiten im öffentlichen Raum.

Während es in Wien noch lange keine Begriffe für „Kunst im öffentlichen Raum“ oder „urbaner Intervention“ gab, war in New York schon allerhand in diese Richtung zu finden, etwa die Bespielungen der Dächer mit Butoh und Post Modern Dance. Aber das zählte immer schon zum Urbanismus dieser Stadt und hatte nichts mit einer vorgegebenen oder eingeforderten Auseinandersetzung mit den so genannten „geschützten“ Räumen einer Stadt wie Wien zu tun.

UB: Für mich bietet vor allem das Arbeiten mit dem Temporären eine große Chance. Der Aspekt des Temporären ist wesentliche Grundlage dafür, immer wieder neue Dinge zu ergründen und zu erkunden, nicht zuletzt in einem Bereich wie der Stadtplanung, wo die Dinge in der Regel „für die Ewigkeit“ (scheinbar) „betoniert“ werden. In Form einer Zusammenarbeit wie *DORFPLATZ* kann man auch Dinge realisieren, um diese im Danach erst zu analysieren, und es kann auch ruhig einmal etwas schief gehen – man kann riskanter arbeiten.

Wir sehen etwa auch *osa* in diesem Sinne als unsere kollektive „Forschungs- und Entwicklungs“-Abteilung, ähnlich den Think Tanks großer Firmen. Das ändert sich natürlich:

Heute werden wir, gerade mit temporären Arbeiten, auch aus stadtplanerischen Perspektiven „angefragt“; das war vor wenigen Jahren noch undenkbar innerhalb einer architektonischen, aber auch künstlerischen Praxis.

SP: Dieser Aspekt kam natürlich auch auf politischer Ebene in unsere Arbeit hinein, denn gerade in einer Zeit der konstanten Subventionskürzungen, der „Theaterreform“ und damit fast „wegrationalisierter“ Gruppen ist dieses Aufbauen und der Erhalt gemeinsamer Think Tanks umso wesentlicher ...

UB: ... wobei ich das ja etwas anders sehe. Das ist eine ganz spannende Diskussion, die bereits in den Neunzigerjahren in den Bereichen, in denen ich arbeite, zentral war, etwa in der Zeit der New Economy. Man konnte z. B. noch vor 10 Jahren einfach mal ein paar Wochen am Messebau arbeiten und dort 6.000 bis 8.000 Euro verdienen und dann wieder einige Zeit an eigenen Projekten arbeiten. Dieses Spielerische ist natürlich völlig naiv, kann aber trotzdem gleichzeitig Freiheiten ermöglichen. Hier in Wien wird über diese Themen ganz anders diskutiert als z. B. in Frankfurt. Doch auch hier arbeiten immer mehr Leute, nicht nur im Kultursektor, auf eigene Rechnung und projektbezogen ...

SP: ... notgedrungen ...

UB: ... aber das kann doch auch eine „Qualität“ bedeuten, ob ich das jetzt positiv sehe oder negativ, ganz egal: Die Ambivalenz dieser Strukturen ist heute ja klar erkennbar. Was in meinen Augen das größere Problem ist: dass man in diesen individualisierten Arbeitsformen existenziell gar keinen „Puffer“ mehr hat, um eine Auszeit zu nehmen und eine Zeit an eigenen Projekten zu arbeiten. Das haben wir mit *osa* immer so gemacht. Wir treffen uns einmal im Jahr, irgendwo, für 4, 5 Tage. Das geht eigentlich immer, und selbst wenn es nur ein langes Wochenende ist, kann man als Gruppe durchaus gemeinsam etwas entwickeln. Wenn das dann vielleicht irgendwann auch Qualitäten erzeugt, für die sich andere interessieren, um diese „abzurufen“: um so besser.

SP: Dieses spielerische Moment von Kurzfristigkeit und Fragilität, dieses „dem Moment unterworfen sein“, finde ich überaus spannend in Hinblick auf das zeitgenössische Theater. Es bringt unsere Arbeit sehr nah heran an das, was du gerade über eure Arbeitsweise gesagt hast. Genau in diesem „Zwischenbereich“ werden neue Wege beschritten. Gerade hier sehe ich einen Raum, in dem auch wir als Theaterschaffende gefragt sind. Und dieser Raum betrifft nicht die Frage nach „klein“ oder „groß“ ...

UB: ... es geht ja gerade darum, zu schauen, wo man sich diese „Spielräume“ schaffen kann – auch, um einen Druck wegzunehmen. Und da sind Einladungen wie jene zu *DORFPLATZ* wesentlich. Da geht es nicht unbedingt darum, gemeinsam „etwas“ zu schaffen. Wir hätten auch am ersten Tag sagen können: Wir machen so ein „Setting“, in dem jeder eine bestimmte Aufgabe erfüllt und am Ende ein Ergebnis herauskommt, und dafür trifft man sich eben einmal pro Woche für einen Zeitraum. Bei *DORFPLATZ* sind wir im Gegenteil gerade sehr stark in unseren eigenen Prozessen geblieben. Jeder hat „Seins“ gemacht, und es ging nicht darum, irgendeinen „gemeinsamen Wert“ zu produzieren.

SP: Es gab am Anfang beim Aussprechen der Einladung an uns, etwas gemeinsam zu machen, sehr wohl eine Reihe von Vorschlägen und konkreten Zielen, wo und was am Ende „herauskommen“ soll. Doch wir haben durchgesetzt, dass man auf dieser „Landscape“, die das Gebiet, in dem wir alle arbeiten, darstellt, nicht nur mit den „schicken“ Plätzen wie dem Ulrichsplatz mit seinen schönen Barockhäusern oder der Neubaugasse umzugehen hat. Das war der erste Schritt, gerade diese Orte zu „verweigern“ und zu sagen: Nein, wir gehen in diesen Kataster, in diese rechtwinkelige Zone rund um die Kreuzung Bandgasse/Kandlgasse mit dem Jewish Theatre, der Polizeistation, den Burschenschaftlern und dem Lager von Peter Fuchs (pink zebra theatre). Wir sind dann immer wieder durch diesen Raum gestapft und haben uns so diesem angenähert. Von der Kreuzung Kandlgasse/Bandgasse aus hat sich der Prozess dann in Richtung Achterschleife erweitert.

UB: So wurde eine Vielfalt von verschiedenen Räumen einbezogen: das Amtshaus an der „grauen“ Ecke Kandlgasse/Hermannsgasse, die „innerstädtische Autobahn“ der Burggasse, die „schöne“ Westbahnstraße, in der im Weißen Haus am 7. Mai die Eröffnung der Bezirksfestwochen stattfand ...

SP: Diesen „8er“ haben wir dann immer in seinen unterschiedlichen Bedeutungszusammenhängen mitgedacht. Der thematische

Kreuzungspunkt „08“ war natürlich prägend und hat viel suggeriert. Wichtig war mir z. B., das Jewish Theatre auf unserem Weg mitzunehmen; aber auch der auf der 8 als Figur aufbauende Aspekt des „everlasting loop“ mit dem Gedanken-spiel, es könnte endlos laufen, war für uns wesentlich.

Auf der anderen Seite ging es von Anfang an auch darum, zu sagen, dass der „Dorfplatz“ nicht unbedingt für alle gleich aussieht. Die Frage stellte sich also, wie und zu welcher Kreuzungskonfiguration es kommen könnte. Im Laufe des Prozesses haben wir zum Beispiel jeden Montag die Räume und die Infrastruktur des Tanz Ateliers zur Verfügung gestellt und die anderen Gruppen eingeladen, hier bei uns alles zu tun, was sie wollen. Diese Einladung gab es ganz bewusst von unserer Seite her. Denn gerade hier findet sich dieser Kreuzungspunkt – *KAIROS intervention* –, um den es mir zentral geht. Im Sinne von „chance“. Bei uns ging es sehr stark um diese Berührung; das ist das Einzige, mit dem wir uns identifizieren konnten.

UB: Ich bin mit unserer *Bekleidungspraxis: Anprobe* von einer anderen Seite in das Projekt eingestiegen. Der ganz einfache Gedanke dahinter könnte so formuliert werden: „Unser“ Dorf(platz) soll „verschönert“ werden: Gegenstände des öffentlichen Raums wie Poller, Mülltonnen, Bäume, Postkästen oder Straßenschilder wurden dabei für mehrere Tage mit unterschiedlichen Textilien überzogen, „bekleidet“, und boten sich in dieser neuen Form zum ersten Mal auch „zum Anfassen“ an. Dabei wurden keine Gegenstände „erfunden“ oder „hinzugefügt“, sondern das, was da ist, mit einer zusätzlichen „Hülle“ versehen.

Mit meiner Arbeit habe ich versucht, den Raum mit einer neuen Lesbarkeit zu versehen, einen neuen Zugang zu schaffen. Die Dinge neu zu sehen und sie dann auch anzufassen. Es wurde mir erst im Laufe der Zeit klar, dass ich eigentlich, wenn ich mich im öffentlichen Raum bewege, nichts anfasse. Der Aspekt des Haptischen meiner Arbeit ist mir erst spät bewusst geworden. Man tritt mit dem öffentlichen Raum einfach nie in Kontakt, außer mit den Schuhsohlen. Das Schöne an der Installation war für mich, dass die Menschen die Dinge plötzlich wirklich angefasst haben. Sie sind zu den Objekten hingegangen und haben sie „begriffen“.

### Was spricht der Ort?

UB: Dem öffentlichen Raum fehlt im Grunde, trotz seines „Repräsentationscharakters“, der ja in Wien stark ausgeprägt ist, gerade das: die Repräsentation. Denn es stellt sich die

Frage, was all die Dinge darin eigentlich „(re-)präsentieren“ und wie man damit in der alltäglichen Praxis umgeht. Die *Bekleidungspraxis: Anprobe* versucht dabei keinen kritischen Umgang mit dem öffentlichen Raum und den Gegenständen in der Straße in dem Sinn, dass ich mit deren „Bekleidung“ ausdrücke: „Das muss weg.“ Das Absurde ist ja gerade, dass nichts nur herumsteht, dass nichts rein „zufällig“ da ist. Der öffentliche Raum ist „voll“ mit absolut notwendigen Sachen. D. h. aber auch, die Dinge nicht einfach nur als notwendige Übel auffassen zu können, sondern einen Blick darauf zu werfen und damit etwas zu tun, was ihnen einen zusätzlichen „Wert“ gibt. Und hier war die Performance von Tanz Atelier und die „Bespielung“ der „Bekleidungen“ des öffentlichen Raums ganz zentral, um das in der Aktion begreiflich und sichtbar zu machen.

SP: Wobei wir unsererseits die umhüllten Objekte erst im Tanz „entdeckt“ haben. Manche Dinge haben wir erst in der dritten Runde entdeckt, manches auch gar nicht. Gerade dass die Installation auch da war, wenn wir nicht damit umgegangen sind, wenn wir die Dinge nicht nur einfach als „Requisiten“ benutzt haben, hat uns aber gestützt. Dabei wurden auch Fragen von Zuordnung und Suggestion aufgeworfen. Das gab für die gemeinsame Arbeit einen ganz neuen Blickwinkel und eine neue Offenheit in der Frage der Kooperation.

UB: Spannend war für mich auch, dass manche Dinge an diesen Tagen „gewandert“ sind. Ich habe die Bekleidungen plötzlich an anderen Objekten gesehen, und nur eine einzige Hülle ist tatsächlich verschwunden. Ich habe angefangen, mich zu fragen: Was wird morgen wo sein?

Was auch sehr schön zu beobachten war, ist der Wandel im Umgang mit der Installation: Am Anfang, während des Aufbaus, war eine große Unsicherheit und sogar Aggression zu beobachten, die sich dann im Laufe der Tage zu einer positiven Reaktion verändert hat. Und zwar von ganz unterschiedlichen Seiten her. Ebenso spannend waren die Erzählungen, die damit einhergingen. Während ich in den Tagen der Installation durch die Gegend gegangen bin, haben die Leute mir erzählt, was sie sehen; und haben erst bemerkt, wie viele Dinge es eigentlich im öffentlichen Raum gibt. Es setzte teilweise eine richtige Spurensuche ein.

SP: Für uns als Tänzer stellten sich dabei auch Fragen danach, wie stark man ständig vom öffentlichen Raum mit Informationen „beschickt“ wird, wo man als Tänzer passiv ausharrt und wie man das Ganze steuert. Wir haben von den KollegInnen immer eingefordert, uns nicht nur diskursiv hier an

diesem Tisch, sondern auch draußen auf der Straße und in den unterschiedlichen Räumen der einzelnen PartnerInnen zu treffen. Diese haben wir dann auch bei unserer Performance direkt gekreuzt. Ab einem bestimmten Zeitpunkt sind wir hinausgegangen, und von da an wurde es spannend, wenn man wann wo antrifft ... gerade an diesen Kreuzungspunkten, wenn die Hausbesorgerin schimpft, irgendwo ein Pudel hergelaufen kommt, die Mülleimer ausgeschüttet werden oder die Polizei einen abführt, nur weil man singt. Diese Recherchen außerhalb eines geschützten Territoriums sind für TänzerInnen ganz wichtig. Unsere zwölfstündige Performance am 8. Mai 2008 war dann eigentlich das Ende dieses mehrmonatigen Prozesses.

### **Abschied von der intellektuellen Beschauung**

SP: Für mich waren vor allem auch die Reaktionen innerhalb meines Teams sehr interessant, denn ein Teil der internationalen TänzerInnen hat zuerst überhaupt nicht verstanden, was an der Aktion so besonders war. In Städten wie São Paulo oder Rio würde man mit einer derartigen Performance überhaupt nicht auffallen. Erst während der Aktion und durch die Reaktionen wurde die Arbeit für manche TänzerInnen „verständlich“, etwa im Bereich des „behaviour code“. Wir wussten z. B. überhaupt nicht, was man alles nicht tun kann im öffentlichen Raum. Man darf ja eigentlich gar nichts „tun“. Die Straße muss in einer bestimmten Geschwindigkeit überquert werden, man darf nicht lauter singen als so und so viel Dezibel. Man darf (auch nicht für Sekunden) kein Band über die Straße legen ... Es ist alles komplett durchgedacht. Was da an Expertise aufgebaut wird, ist schon erstaunlich. Was man allerdings an Gerüchten hört im Rahmen eines Projektes wie diesem ist schon überraschend – und teilweise erschreckend. Hier wird übrigens auch die Frage der „Vorankündigung“ wichtig. Denn solch eine Interventionen anzukündigen, führt diese letztlich ad absurdum. Man tut sie einfach. Wenn sie im Bezirksjournal stehen als „Eröffnungsgala“ der Bezirksfestwochen, schwächt das die Arbeitsphilosophie.

UB: Diese „Ansprachelosigkeit“ halte ich im Moment für eine ganz wesentliche Methode. Zu sagen: „Ich will überhaupt nichts von dir, du musst mir nicht zuhören.“ Eine direkte Ansprache, noch dazu auf der Straße, führt ja auch bei mir nur zu so einer Art „Staubsaugervertreter-Reflex“. Man geht auf Distanz. Wenn ich hingegen völlig selbstbezogen etwas mache, weckt dies viel eher Neugierde – dass man das dann nicht mehr steuern kann, muss man eben aushalten. Für mich war

es insofern überaus spannend zu sehen, wie ihr zum ersten Mal diese 8er-Schleife durchwandert habt. Das war gänzlich anders, als wenn ich z. B. eine Führung durch meine Arbeit gegeben und dazu Erläuterungen gemacht hätte. Und genau in diesem Moment haben unsere Arbeiten einander getroffen, sind ineinander über- und aufeinander eingegangen. Gerade weil ihr etwas ganz anderes damit gemacht habt.

Ein Begriff, der mich in diesem Zusammenhang beschäftigt, ist der der „Anschlussfähigkeit“: dass man die Dinge aufgreift bzw. aufgreifbar macht, je nachdem. Für mich war es sehr schön zu sehen, wie die TänzerInnen sich in meiner Installation bewegt haben, wie sie damit umgegangen sind. Das war für mich wesentlich spannender, als gemeinsam etwas zu entwickeln. Das hat für mich eine ganz neue Ebene eröffnet, gerade weil es mir fremd war. Für mich war dieses Einlassen auf Theaterschaffende ein neuer Weg, da wir mit dem, was wir machen, an unsere Grenzen stoßen. Dieses „soziale“ Bespielen der Dinge, die man macht, „passiert“ manchmal, im Glücksfall. Dieses einfache, unkontrollierbare „benutzt Werden“ wird zu einem bewussten „Nutzen“.

SP: Das trifft ganz zentral auch eine ideologische Komponente: Wer fügt wo und was in einer Stadt hinzu? Jedes Eck in dieser Stadt ist überdeterminiert an Beschriftungen, an Verweisen. Wenn du das alles wahr- und ernst nimmst, drehst du eigentlich durch. In diesem Sinne hat dein Projekt in meinen Augen auch die Frage des Repräsentationscharakters einer Stadt auf ironische Weise aufgegriffen und ist auf das „Bühnenbild Wien“ eingegangen. Hat die Frage nach der Fähigkeit einer analytischen Gesellschaft, die Dinge in dieser üppigsten Kongglomeration zu „erfassen“, gestellt.

UB: Wien ist ja zugleich eine Stadt, die extrem auf Repräsentanz ausgelegt ist und doch gar nichts repräsentiert, da das, was repräsentiert wird, nicht mehr „präsent“ ist und nichts mehr aussagt. Und selbst wenn ich es noch „lesen“ kann, kann ich es nur noch historisch. Wenn ich mir den öffentlichen Raum anschau, scheint es nicht möglich, aus ihm eine Ästhetik zu entwickeln, die zeitgenössisch ist – außer ich „privatisiere“ ihn. Diese privaten Ästhetiken der Fetischisierung – das Täschchen für iPod und Handy, der Swarovski-Nippes im Wandschrank, kunsthandwerkliche Mitbringsel von der

Fernreise, irgendwelche familiären „Erbstück“-Kommoden – auf die grauen Hausschluchten und parkhausartigen Straßen umzulegen, ist, was ich mit meinem Projekt u. a. auch versucht habe. Da wird hinter den Fassaden so viel Gehirnschmalz verbraucht, um etwas schön zu machen, und draußen ist nichts. Da steht doch nur ein Auto vor der Tür. Natürlich ist meine Installation in diesem Sinne nicht ernst gemeint. Plüschstützen im öffentlichen Raum sind ja nicht „sinnvoll“. Aber sie sind eben genauso sinnlos wie ein Handytäschchen, überhaupt nicht mehr oder weniger Funktion ...

SP: Ich möchte auch weg von dieser Kopflastigkeit, die ich so stark in den zeitgenössischen Tanz einfließen sehe. Mitte der 80er-Jahre waren wir bereits auf den Dächern ... Heute wirkt vieles an manchen „interventions“ schon wie eine geklonte Intellektualität, der ich kritisch gegenüberstehe. Es geht doch nicht um eine intellektuelle Beschauung, sondern um eine Sensibilität, um eine Berührungsfläche, um ein Betasten. Es muss über die Haut gehen.

UB: Auch um das Empfindliche und Fragile. Das Schöne an temporären Arbeiten ist ja auch die Differenzierung, das scheinbar absurde Detail, der Moment.

SP: Würde es für dich Sinn machen, deine Installation für einen *DORFPLATZ: neubau(en) 09* wieder herzuräumen?

UB: Ja, wobei ich sie als räumliche Figur anders gestalten würde. Aber das Arbeiten auf dieser sehr haptischen Ebene, mit Stoffen im öffentlichen Raum, empfinde ich weiterhin als sehr spannend. Ich würde mich gerne mit dieser „unangemessenen“ Feinheit weiterbeschäftigen.

SP: Für mich wäre reizvoll, die Arbeit in der kompletten Anonymitäten anderer, größerer Städte, etwa in Südamerika, weiterzuführen, aber nicht, ein „Stück“ daraus zu machen. Und, da wir schon über eine Fortsetzung der gemeinsamen Arbeit und einen eventuellen *DORFPLATZ: neubau(en) 09* sprechen, stellt sich für mich natürlich auch die Frage: Wie gehe ich in eine noch präzisere Analyse, wie gehe ich in ein noch viel kleineres Eck ... Aber das sind dann schon die Eingeweide, die man da diskutiert.

## *Das Schöne an temporären Arbeiten ist die Differenzierung, das scheinbar absurde Detail, der Moment.*

Ulrich Beckefeld

**DORFPLATZ-Tisch 2****Eva Brenner & Nicole Metzger****I. Annäherungsweisen**

Eva Brenner: Fangen wir unser Gespräch vielleicht mit der Frage an, warum wir für unser gemeinsames Projekt *DORFPLATZ: neubau(en) 08* diese „8er“ gewählt haben. Man könnte es als „Aufhänger“ bezeichnen“, und es stellt sich dann die Frage, ob es Sinn macht, ein Thema aufzugreifen, das quasi „in aller Munde“ ist ...

Nicole Metzger: ... wobei ich betonen will, dass wir schon seit Längerem zu diesem Thema gearbeitet hatten. Da war es noch nicht so sehr in aller Munde.

EB: Auch wir hatten schon vor der Einladung zu *DORFPLATZ* mit dem Jahr '68 zu arbeiten begonnen. Dennoch glaube ich, dass es doch „absehbar“ war. Was mir insofern wichtiger schien, ist eher diese „Klammer“, die der „8er“ für die Zusammenarbeit erzeugt hat und die es vielleicht gebraucht hat.

NM: Es ist auch eine Momentaufnahme des 8er-Jahres in dem wir jetzt sind. Das heurige 8er-Jahr hat uns in dieser Konstellation zusammengeführt, und wir haben auf unsere sehr unterschiedlichen Weisen eine gemeinsame historische Reflexion in Angriff genommen und bei dieser Gelegenheit unsere verschiedenen, auch formal sehr unterschiedlichen Herangehensweisen an Theater näher kennen gelernt.

EB: Wir haben dabei den Begriff des „Dorfplatzes“ ja nicht nur ironisch gemeint – der 7. Bezirk ist zwar kein Dorfplatz mehr, aber er war einmal einer –, sondern auch programmatisch, um zu schauen, wo dieser „Dorfplatz“ hingekommen ist, was aus ihm geworden ist. Wo ist dieser Ort der Begegnung heute, wo treffen die Leute einander heute ...? Das impliziert einen direkten Verweis auf die Kommunikation auf dem Dorfplatz, die einmal geherrscht hat. In dieser Struktur einer Auseinandersetzung mit den 8er-Jahren im Rahmen eines Projektes, das sich mit neuen Formen der Kommunikation beschäftigt, wurde plötzlich ein ganz wesentlicher Zusammenhang klar, der u. a. ein Bewusstsein dafür geschaffen hat, dass wir alle uns in diesem 8er-Jahr in einer Phase des Umbruchs befinden.

NM: Ich habe es als gute Gelegenheit empfunden, um ausgehend von einem Thema zu einer konkreten Zusammenarbeit zu finden und einander näher kennen zu lernen. Um auf

unser beider Arbeitsweisen näher einzugehen: In gewisser Weise haben wir sehr ähnliche Ansätze: Wir sind beide sehr stark an den Texten und deren historischen Hintergründen interessiert. Wir interessieren uns beide vor allem auch für Originalquellen ...

EB: Ausgehend von diesen hatte ich mich ja bereits mit dem Jahr 1938 beschäftigt, nicht zuletzt aufgrund meiner persönlichen Familiengeschichte. Für mich war „'68“ der notwendige nächste Schritt, da diese Zeit meine persönliche Entwicklung und künstlerische Arbeit wesentlich geprägt hat. „Was ist davon heute noch lebendig?“, habe ich dabei etwa gefragt – und mir zu Beginn eigentlich gedacht, dass da noch viel lebendig ist, nicht alles bereits „museal“. Das von mir realisierte Projekt hat mich dann in vielerlei Hinsicht eines anderen belehrt. So ist etwa für viele der von mir eingeladenen jüngeren KünstlerInnen diese Zeit eindeutig schon „Geschichte“ und der Umgang damit ein historischer, auch persönlich distanzierterer. Dieser Erfahrung habe ich erst im Laufe des Prozesses gemacht. Und so war auch das Projekt *DORFPLATZ: neubau(en) 08* für mich ein stark prozesshaftes Unterfangen. Gerade dank des mehrmonatigen Prozesses war es spannend zu sehen, was „funktioniert“ und was nicht. Mich interessieren Prozesse wesentlich mehr als reine „Ergebnisse“.

NM: Was ich sehr an dir schätzen gelernt habe ist, dass du auch innerhalb eines Prozesses sehr offen mit deinen Reflexionen auf die jeweiligen Zwischenstände einzugehen vermagst. Ich habe innerhalb der Wiener Theaterszene immer wieder erlebt, dass man eher weniger offen mit den anderen umgeht, dass man wenig von sich erzählt, viel zurückhält. Das ist in gewisser Weise auch verständlich ... Insofern habe ich, die ich dem Projekt *DORFPLATZ* ja von Anfang an kritisch gegenübergestanden bin, gerade deine Art, damit umzugehen, als besonders positiv empfunden.

EB: Wir haben ähnliche Diskussionen zurzeit auch in der *FLEISCHEREI*, da wir durch den Ausbau des Kellers einen weiteren Raum gewonnen haben. Und jetzt wollen alle in diesen „geschützten“ Raum unter dem Straßenlokal. Diesen Prozess versuchen wir gerade wieder aufzubrechen, in dem wir z. B. Kabel verlegen, Mikros aufstellen und Videos mitlaufen lassen, so dass man auch oben von der Straße aus sieht, dass es unten was gibt und was da getan wird. Nicht dass das viel verändert, aber ich versuche, diese Offenheit des Ladenlokals, der „offenen Werkstatt“ damit zu erhalten. Bei einer der damit einhergehenden Diskussionen der letzten Zeit habe ich es so formuliert: „Ich sehe mich nicht im Keller, sondern auf einer



diskurs

Weltbühne.“ Das klingt vielleicht „großspurig“. Aber dieser Gedanke, dieser Ansatz hat mir immer an Menschen wie z. B. Che Guevara gefallen. Er hat einmal gesagt: „Versuchen wir das Unmögliche.“ Das habe ich schon ganz früh gelernt – vor allem auch als Frau und jemand, dem man vieles nicht zutraut. Man muss sehr laut schreien und immer wieder sehr gewagte Dinge versuchen. Auch wenn sie scheitern ...

## II. Erfahrungsweisen

EB: Mit den Jahren lernt man auch darüber nachzudenken, ob es intelligentere Methoden gibt als immer nur ins nackte Messer zu rennen. Ich reagiere heute nicht mehr nur rein emotional oder direkt politisch, und auch dieser spontanistische Ansatz, einfach nur aufzuzeigen, um etwas Provokantes zu sagen, hat sich sicher im Laufe der Jahre verändert. Ich frage immer genauer nach, welche Formen des Einmischens es noch gibt – innerhalb der eigenen Arbeitsprozesse, in der Arbeit innerhalb des Bezirks, in die politische Landschaft.

NM: Du nimmst dieses „ich zeige euch etwas“ des Theaters ja eigentlich immer nur als „Anlass“, um damit auf einen Diskurs zu verweisen bzw. diesen einzufordern. Das geht doch weit über ein „ich zeige den Zuschauern etwas“ hinaus.

EB: Ich sehe Theater tatsächlich nicht als „moralische Anstalt“ oder „Probe für die Revolution“, wie es Boal bezeichnet, sondern als *Möglichkeit*, die Dinge als Prozess zu erforschen, als Einmischen in eine Wirklichkeit, in der wir – scheinbar – wenig verändern können. Dennoch sind wir in einer Demokratie, und wir *können* uns einmischen und sollen das auch. Wir sollten das Theater als einen Raum dieses Einmischens verstehen, des Öffnens, der Einladens von Menschen, wenn du das als „Diskurs“ bezeichnest. Für mich ist das aber gerade das „Theatrale“ – das ist kein Diskutierklub, auch keine Sozialanstalt und kein Workshop-Institut. Es ist ein neu zu definierender Diskurs- und Aktionsraum. D. h. das hätte ich gerne, dass es das wäre. Doch ich merke, dass ich da immer wieder an Grenzen stoße.

NM: Ich selbst wurde 1968 geboren und habe erst im Laufe der Zeit die politische Tragweite auch meiner eigenen Theaterarbeit kennen gelernt. Erst mit den Jahren habe ich – sicher auf ganz andere Weise als du – gelernt, „politisch“ zu denken, zu überlegen, was ich für diese, unsere „Polis“ eigentlich tun kann. Das ist auch ein für mich persönlich noch lange nicht abgeschlossener Prozess.

Am Anfang stand einfach die „Liebe zur Literatur“, die mich zum Theater geführt hat, und die Basis meines Arbeitens ist heute noch immer der Text, an den ich herangehe, den ich „übersetze“ und an die Menschen heranbringen will. Dabei habe ich zurzeit immer noch das Gefühl, dass ich das nur schaffe, indem ich den Menschen, die ich erreichen will, „bekannte“ Titel und „bekannte“ Autoren vorlege und erst in einem zweiten Schritt erreiche, die „Botschaft“, die politische Dimension eines Textes auf Umwegen, quasi „subversiv“ und unterschwellig, zu vermitteln. Das ist sicher ein leiserer, auch ein weniger „emanzipatorischer“ Zugang ...

EB: ... ich glaube nicht, dass er weniger emanzipatorisch ist. Es ist gerade euer Insistieren auf dem Wort, auf der Sprache, das mir an eurer Arbeit immer gefallen hat und das ich jetzt dank unseres gemeinsamen Projektes auf ganz andere Weise besser kennen lernen durfte.

## III. Bewegungsweisen

NM: Und da ist natürlich auch mit dem Theater SPIELRAUM als „festem Spielort“ mit vorgegebenen Spieltagen ein gewisser Druck, eine Aufgabe, ja eine Verantwortung, die ich empfinde, eine gewisse Anzahl von Menschen mit meiner Arbeit zu erreichen.

EB: Die Frage des Raumes halte ich für ganz zentral. Auch mit dem *DORFPLATZ* haben wir ja als diese 5 Gruppen bzw. Menschen einen sehr speziellen Raum geschaffen. Und auch wenn nicht immer alle da waren: Jeder wusste, dass die anderen da sind und was tun und dass etwas passiert. Ohne diesen von uns selbst geschaffenen Raum hätten wir einander nicht auf jene Weise näher kennen gelernt, wie es nun geschehen ist.

Gerade in unserer Zeit braucht es diese neue Form von Gestik, Sprache, Umgang mit Diskursen und Räumen. Da bin auch mit unserem Ladenlokal der *FLEISCHEREI* noch ganz am Anfang. Daher schätze ich an eurer Arbeit auch sehr, dass ihr den von euch geschaffenen Raum behauptet und ausfüllt. Wir leben in einem derartigen Zerfließen von Zusammenhängen, dass die Behauptung von Orten extrem wichtig wird – wenn nicht überhaupt das Wichtigste.

NM: Es ist vielleicht ja auch ein gewisser „Trotz“, solche Räume noch zu halten. Ein „Trotzdem“ – obgleich es auf der anderen Seite das bestehende System letztlich auch stärkt. Also auf der einen Seite dieser Raum, ähnlich wie *DORFPLATZ*, wo

tatsächlich (noch) kontinuierlich wer „da“ ist, wo man reden, sich austauschen, etwas entwickeln kann – und auf der anderen Seite aber auch eine Bestätigung der immer restriktiveren Kultur- und Förderpolitik im Sinne eines dieses bestätigenden „Wir machen's eh auch ohne Geld“ ... Das ist eine überaus schwierige, zweiseitige Situation, in der man agiert.

EB: In Hinblick auf die Art, in der ihr nachhaltig arbeitet, habe ich das Gefühl, dass ihr mir doch auch um einen Schritt voraus seid. Natürlich habe auch ich diesen Raum, und ich denke es ist uns gelungen, ihn auch zu öffnen, anzubieten. Dennoch finde ich es sehr schwierig, ihn mit den Menschen, die in dieser Szene arbeiten, auf die Weise zu beleben, die ich mir vorstelle. Ich möchte ja nicht nur die Projekte hintereinander „abwickeln“ oder ein „Produkt“ nach dem anderen herstellen, sondern in dem Raum auch etwas Neues erfinden. Und da empfinde ich mich im Moment in einer Krise, in der ich mich frage, wie ich das abwickeln kann und was sich in einem nächsten Schritt daraus entwickelt.

NM: Diese Kontinuität bindet sich an Themen, die man und denen man sich stellt. Man kann die Kontinuität an sich ja nicht vorgeben. Erst das Fokussieren auf ein Projekt, einen Text, lässt diese entstehen, quasi neben der realen auch als ideelle „Infrastruktur“. Dennoch sind die Ziele, die wir mit unseren Projekten stecken, wesentlich „kleiner“, „handhabbarer“ als die von dir skizzierten universellen ...

EB: Ich glaube da übrigens an merkwürdige Umwege. Ich habe immer versucht, Menschen zu vernetzen und Räume zu öffnen, die scheinbar gar nichts miteinander zu tun haben. Und manchmal entsteht dann tatsächlich auch etwas Neues. Darin sehe ich einen wesentlichen Aspekt theatralen Arbeitens – den ich jedoch immer weniger finde, nicht zuletzt, weil die aktuelle Förderpolitik in dieser Richtung keinerlei Konzepte hat und damit auch nicht umgehen kann: Arbeiten ohne „benennbare“ Ziele oder Titel ... Die derzeitige Förderpolitik zwingt uns – allein die verwendeten Begriffe von „Effizienz“, „Kompatibilität“, „Mobilität“ verdeutlichen das –, ein „Produkt“ abzuliefern. Doch dass man ein fertiges Produkt dann „herumschicken“ kann, widerspricht meiner Ansicht nach dem Konzept des experimentellen Arbeitens. Es wäre interessant, zu diskutieren, ob oder wie man diese derzeitigen Tendenzen noch aufhalten kann.

NM: Ich finde bei aller Klage über schrumpfende Fördergelder noch erschreckender, dass sich das System um uns herum quasi uns angeglichen hat: War es früher dieses oben schon

angesprochene „Trotzdem“, mit dem man Theater gemacht hat, so ist das heute quasi „normal“. Ein Künstler von heute „erwartet“ das schon gar nicht mehr. Die Welt wird der Theaterwelt immer ähnlicher, oder: Wir waren halt früher dran ...

EB: Ich bin für Subventionen, aber sie dürfen nicht nur markt- oder parteipolitisch sein. Es muss eine kulturpolitische Vision geben. Das System der Abhängigkeit, wie er derzeit existiert, hat viele mundtot und widerstandslos gemacht.

NM: Macht einen die derzeitige Kulturförderung, gerade weil es so wenig ist, denn so abhängig? Es gibt doch immer wieder auch Projekte ohne Subventionen. Sollte man nicht vielmehr einen ganz anderen Weg einschlagen und wieder mehr in Richtung Publikum tätig werden, dieses sehr abgebrüht und stumpf gewordene Publikum, das sich in gewisser Weise auch schon vor Langem zerlaufen hat, weil man die ehemals im freien Theater gefundenen Ästhetiken heute auch schon an den großen Häusern findet, wieder hereinholen und ihm Angebote machen im Sinne einer wirklichen kulturellen Nahversorgung? Man sollte da nicht nur an seine persönliche Entwicklung als KünstlerIn denken, sondern auch an Angebote, die es Leuten nicht „zu schwer machen“. Dieses „Ich verstehe ja nichts davon, aber ...“ nach einer Vorstellung erschreckt mich immer wieder. Es geht doch nicht um ein „Verstehen“, es geht um ein Neugierig machen, um ein Fragen stellen, um Gesprächsangebote, an denen man teilhaben kann. Theater darf nicht ein Exklusivklub für Intellektuelle oder nur ein Unterhaltungsfernsehenersatz werden. Man muss wieder an die Basis gehen, um ein Publikum, das „verschreckt“ geworden ist, wiederzugewinnen.

#### IV. Arbeitsweisen

EB: Damit sind wir aber wieder beim Raum, bei den gemeinsamen Aktivitäten, die einen kollektiven Raum generieren. Dieses offen sein für andere, das Schauen, Nachfragen, gemeinsam Kochen ...

NM: Da sind wir mit unserem Theater sehr stark im „Ritualen“ eines „klassischen Theaterbetriebes“ verhaftet – mit einem Anfang, einem Stück, einem Ende. Auf der anderen Seite macht man es vielleicht leichter, „einzusteigen“, wenn man diese klassischen Kommunikationsformen einhält ...

EB: ... da bin ich nicht überzeugt. Es ist sicher ein wichtiges Angebot, ich persönlich wollte aber von Anfang an neue Wege,

neue Formen, neue Vokabeln finden und bin nicht zuletzt auch aus diesem Grund sehr früh ins Ausland gegangen, da ich es für mich in Wien nicht möglich sah. Ich will auch das, was ich mache, nicht mehr „experimentelles Theater“ nennen, es ist einfach zeitgenössisches Theater, Soziotheater. Ich denke, wir müssen da neue Vokabeln finden. Es geht um die Methode/n, nicht um die Begriffe.

Ich habe das Gefühl, dass wir beide aus ganz unterschiedlichen Gründen angegriffen werden. Mir sagt man, das was ich mache, ist „eh nur politischer Diskurs“, das hat mit Theater, mit Kunst nichts mehr zu tun. Deshalb finde ich so ein Projekt wie *DORFPLATZ*, das sich zwar an einem politischen Thema wie den sog. „8er“-Jahren aufhängt, um dann aber ganz zentral auch ästhetische Fragen an die jeweils eigene, aber auch an die Arbeiten der anderen zu richten, ganz wesentlich.

NM: Für mich ist ja die Revolution von 1848 die vielleicht wichtigste Revolution in Europa, die uns aber im historischen Bewusstsein unendlich weit weg erscheint. Es ist uns auch in der Rezeption unserer aktuellen Produktion *Oh Wien, gib 8* stark aufgefallen, dass hier wenig Wissen und damit auch wenig Bezugsmöglichkeiten mehr da sind, während man sich an den Szenen zu 1968 oder 1988 offensichtlich viel mehr orientieren konnte.

Wir sind in unserer Arbeit künstlerisch in einer Phase, in der wir das Gefühl haben, immer mehr reduzieren zu wollen. Text, Schauspieler, Sprache, Stimme – ansonsten so wenig einsetzen wie möglich, Reduktion. Jedoch nicht vor dem Hintergrund einer Nachrede, dass wir uns halt „nichts anderes leisten können“. Ich kann mir auch vorstellen, dass sich das in Zukunft wieder ändert, dass wieder eine Art Gegenpendel in unserer eigenen Arbeit auszuschlagen beginnt ...

## V. Begegnungsweisen

EB: Ich würde gerne konkreter auf die Frage der ästhetischen Umsetzung eingehen. Wir haben für unser derzeitiges Projekt *Creating Alternatives 2: „No justice, no peace!“ [1938 1968 2008]* nach einer Form gesucht, die dem Thema gerecht wird,

und da schien mir die Marathonstruktur sinnvoll und interessant, die wir schon 2005 erprobt haben und die damals sehr viel Interesse und Publikum angezogen hat. Dieses Mal war es ganz anders, war mit sechs KünstlerInnen, die wir eingeladen haben und die ihrerseits wieder Teams geformt haben, breiter gefächert. Dennoch ist es uns, vielleicht aufgrund unserer „fehlenden revolutionären Energie“ oder Visionen, nicht gelungen, noch mehr Austausch zwischen den Teams zu schaffen. Die Arbeiten der jeweils anderen wurden zwar mit Interesse beobachtet, aber dass es eine neue, zündende Gemeinsamkeit erzeugt hätte, war nicht der Fall. Bei allen Arbeiten hat in gewisser Weise die Vision für die Zukunft gefehlt; es blieb sehr stark im Historischen, in der Rückschau.

Angela Heide: Kannst du euer räumliches Konzept bei diesem Projekt näher beschreiben?

EB: Wir hatten für die Tage des siebentägigen Marathons ursprünglich die Idee, alle Scheiben der straßenseitig gelegenen FLEISCHEREI herauszunehmen. Das schien dann zu radikal, und wir haben uns auf eine Scheibe geeinigt. Schon allein diese Entscheidung war für den gesamten Prozess prägend, denn man arbeitete quasi direkt auf der Straße, diskutierte, kochte, aß, schaute zu. Das wurde auch sehr gut angenommen. Die Teams selbst haben ausgehend von dieser Grundsituation dann jeweils mit dem Publikum wieder ihren eigenen Raum in der FLEISCHEREI eingenommen, wobei alle Ebenen – der Keller, das Lokal und der Straßenraum – gleichermaßen bespielt und genutzt wurden.

AH: Gibt es bei einem ästhetischen Konzept des Miteinander wie deinem noch die Möglichkeit einer „Evaluation der Teile“ bzw. sind wir in unseren Möglichkeiten schon soweit, Fragen von ästhetischer Wertung und Beurteilung durch neue Formen künstlerischer Zusammenarbeit aufbrechen zu können und wenn nicht, könntest du die Gründe dafür formulieren?

EB: Die Einzelprojekte, die in einem Konzept wie jenem der FLEISCHEREI integraler Bestandteil sind, kann man nicht mit einer traditionellen Theaterauffassung bewerten. Das betrifft nicht zuletzt auch die Bewertungsmechanismen durch

*Wir sind in unserer Arbeit künstlerisch in einer Phase, in der wir das Gefühl haben, immer mehr reduzieren zu wollen.*

Nicole Metzger

die „Kuratoren“. Man kann nicht einfach zu einer einzelnen Arbeit oder gar einer Gastproduktion kommen und dann versuchen, das Projekt eines, ja, oft mehrerer Jahre zu evaluieren. Das funktioniert nicht. Da greifen klassische Bewertungsmechanismen einfach nicht mehr.

Wenn ich versuche, meine künstlerische Entwicklung der letzten Zeit zu beschreiben, dann muss ich feststellen, dass ich in gewisser Weise den Glauben an eine formale Ästhetik der Leere, Ästhetik der Revolution, Ästhetik der „reinen“ Begegnung der Körper im Raum, die assoziative Prozesse eröffnet, verloren habe. Ich mag es immer noch, wenn ich es sehe, wenn es gut gemacht ist, aber ich möchte es nicht mehr machen. Ich glaube, dass die Methoden des „Armen Theaters“ die Wirklichkeit nicht mehr treffen können. Ich glaube aber auch nicht, dass es noch eine stilistische Methode gibt, die das treffen kann. Ich denke, wir sind in einem derart neuen historischen Raum, dass Unterschiedlichstes gleichzeitig versucht werden muss und man das auch kulturpolitisch zulassen muss. Ich suche nicht mehr nach einem „Imprint“, nach „meiner“ Handschrift, die alles tragen muss. Wichtiger als der große Regieeinfall ist mir das Zusammentreffen geworden.

NM: Ich halte das für einen essenziellen Punkt, dass man nicht mehr in dieser Überzeugung „hier Regisseur, hier Ausführende“ arbeitet, sondern mit mündigen Menschen, die man auch als mündige ästhetische Partner ansieht. Wir stellen das in den Dienst eines Projektes, das von einem konkreten Text ausgeht und in einem „Ergebnis“ auf die Bühne bringt, während du es im Prozesshaften als das stehen lässt, was es ist.

## VI. Herangehensweisen

EB: Das betrifft auch sehr stark die Frage der Kooperation mit KollegInnen. Womit wir wieder zurückkommen auf das Projekt *DORFPLATZ*. Dieser Form des Selektionsdenkens, in der „Territorien“ abgesteckt werden, in die dann keiner mehr „hinein“ kann, haben wir wesentlich entgegengearbeitet. Dass man die Arbeiten der anderen nebeneinander und mit großer Wertschätzung „leben“ lässt. Diesen kleinen Schritt zu machen ist, denke ich, sehr wohl gelungen.

NM: Ich empfinde es immer noch als „Wunder“, dass wir es geschafft haben, uns über einen derart langen Zeitraum in der ganzen Verschiedenheit unserer Gruppen, Konzepte und Herangehensweisen so konsequent mit einem Thema auseinanderzusetzen. Was für mich dabei dennoch problematisch war, ist die Tatsache, dass wir in der langen Zeit, die wir miteinander gearbeitet haben, zu oft wieder an den Anfang zurückgegangen sind.

EB: Was ich mir erhofft hätte war, dass man nicht nur ein gemeinsames Thema findet und dazu Arbeiten plant und umsetzt, sondern dass wir uns in der konkreten Arbeit einander annähern. Das ist auch in Ansätzen gelungen, aber dass man einfach in die Orte der anderen „hineingeht“ und dort etwas umsetzt, das hat mir noch stark gefehlt. Ich hätte mir auch gewünscht, dass man einmal eine Szene gemeinsam macht.

NM: Gerade in der Anfangsphase war der Wunsch, etwas gemeinsam zu realisieren, sehr stark, während es im Endeffekt eigentlich darauf hinausgelaufen ist, dass jeder wieder seine eigene Arbeit präsentiert hat – wenn auch in anderen Räumen und neuen ästhetischen Kontexten. Es wäre auch in meinen Augen schön gewesen, wenn man wirklich gemeinsam an etwas gearbeitet hätte. Insofern war es für mich persönlich wesentlich, dass der Prozess überhaupt einen „Output“ hatte. Das ist in vielen Jahren Arbeit und in den unterschiedlichsten Konstellationen sehr oft nicht gelungen. Auch wenn *DORFPLATZ: neubau(en) 08* in meinen Augen ein kleiner, bescheidener Anfang war. Die entscheidende Frage, die sich aus diesem Projekt für mich herauskristallisiert hat, ist, ob sich aus einem demokratischen Prozess, wie er in diesem Falle versucht wurde, wirklich etwas ergeben kann, ohne dass zu einem bestimmten Zeitpunkt einer hervortritt und sagt, „so und so wird es gemacht“.

EB: Man muss wohl die Struktur, die das ermöglicht, noch erfinden, um diese ganz unterschiedlichen Inputs nebeneinander erleben zu können und daraus gemeinsam etwas umzusetzen. Es war doch auch ein zentrales *politisches* Moment, dass wir uns das Thema „8er“ gewählt haben, um wichtige heutige Fragen zu stellen.

*Ich suche nicht mehr nach einem „Imprint“, nach „meiner“ Handschrift, die alles tragen muss. Wichtiger als der große Regieeinfall ist mir das Zusammentreffen geworden.*

*Eva Brenner*

# Compagnie Luna

## Ein Portrait

Compagnie Luna wurde im Herbst 2006 durch den Salzburger Autor und Regisseur Josef Maria Krasanovsky und die Schauspieler Sara Joana Müller und Wolfgang Oliver aus dem Bedürfnis gegründet, Theater zu machen das alle Sinne anspricht, sich auf Bilder besinnt, auf sinnliches Erleben und die Poetik des Menschlichen.

Nach dem strukturellen Aufbau des Ensembles begannen wir mit einem gemeinsamen Schauspiel-Training, um die unterschiedlichen Hintergründe der Compagnie-Mitglieder auszuloten. Basierend auf diesem Prozess entwickelten wir die erste Produktion – *Der Tag an dem Dada in seinen Kopf stieg*, eine dadaistische Komödie mit Film. Die finanziellen Mittel für diese aufwändige Produktion wurden durch Privatgeld, Sponsoring und Eintrittsgelder aufgebracht. Alle Beteiligten der Produktion haben für ihre Arbeit keine Gagen erhalten und so die Grundsteinlegung der Compagnie ermöglicht.

Das Stück wurde im April 2007 im Projektraum des WUK uraufgeführt. Obwohl das Projekt kein Werbebudget hatte und von der Presse nicht beachtet wurde, fanden in 9 Vorstellungen knapp 500 Menschen den Weg in unsere Produktion. Auch eine Vielzahl von Kulturschaffenden und KünstlerInnen haben unsere Einladung wahrgenommen.

Durch das Zusammenwirken von Schattenspiel, Film, Licht, Live-Musik und einem spielfreudigen, kraftvollen Ensemble konnten wir eine eigenständige Bild- und Bühnensprache entwickeln, die sowohl beim Publikum als auch bei Theaterschaffenden auf großes Interesse stieß. Aufgrund dieses Erfolges wurde die Produktion im September/Oktober 2007 im Ensembletheater am Petersplatz wieder aufgenommen.

Wir versuchen, die SchauspielerInnen und das Spielen ins Zentrum unserer Arbeit zu stellen. Die Compagnie arbeitet spartenübergreifend, d.h. die Einbindung von Live-Musik, Film, Schattenspiel und Tanz sind logische Konsequenz und Bestandteile der Arbeit. Wir machen kein Theater der Reproduktion und Kulturpflege. Wir definieren Theaterarbeit aus unserem subjektiven künstlerischem Empfinden heraus, unabhängig vom publizierten Zeitgeist und modischen Strömungen. Ein wichtiger Aspekt ist das humoristische Element,

die Auseinandersetzung mit surrealen und grotesken Situationen. Weitere Schwerpunkte sind der spielerische Umgang mit Bezügen, der musikalische Einsatz von Sprache und die Ideen und Handlungsvielfalt der Arbeiten. Den Kern aber bildet der Entwicklungsprozess eigener Stoffe und Stücke:

### 1. Vorproben & Konzeption

Themen, Ideen und Vorschläge für die „Recherche in Aktion“ werden gesammelt und in gemeinsamen Proben mit den SchauspielerInnen auf ihre „Arbeitsfähigkeit“ überprüft. So sammeln wir Material für die „Recherche in Aktion“. Mit dem Bühnenmusiker und dem/der BühnebildnerIn werden erste Entwürfe erarbeitet.

### 2. Recherche in Aktion

Wir ziehen uns für zwei Wochen aus Wien zurück um uns in einem konzentrierten Umfeld mit Ideen, Text-Material, Inhalten und Themen des Abends auseinander zu setzen. Wir arbeiten „auf der Bühne“ und „am Tisch“. Wir gehen durch unser Material und geben uns Raum, um zu experimentieren und zu suchen. Ein Prozess des Ausprobierens und Destillierens.

### 3. Schreiben des Stückes

Inspiziert durch die Eindrücke der „Recherche in Aktion“ schreibt der Regisseur, Josef Maria Krasanovsky, ein eigenständiges Stück. So legt sich eine neue Sichtweise über „die Recherche in Aktion“ und entfaltet ein neues Wirkungsfeld. Parallel zu der Entstehung des Stückes entwickeln sich in enger Zusammenarbeit die Musik, die Kostüme, das Bewegungskonzept und die Raumlösung (Bühne) für den Abend.

### 4. Probenprozess

Die SchauspielerInnen treffen auf ein Stück, das ihre Vorarbeit enthält. Durch die Autorschaft sind das Material, die Themen und Situationen in völlig neue Zusammenhänge gestellt. Sieben Wochen lang erarbeiteten wir nun das Stück und nehmen gemeinsam Änderungen vor, die sich in der praktischen Entwicklung des Abends als notwendig erweisen.

## *Wir machen kein Theater der Reproduktion und Kulturpflege – den Kern bildet der Entwicklungsprozess eigener Stoffe und Stücke.*

Die einzelnen Stationen des Entwicklungsprozesses werden mit jeder neuen Produktion überdacht, weiterentwickelt und den Bedürfnissen der Compagnie angepasst.

Durch die Förderungen der Stadt Wien und des Bundes konnten wir die Arbeit an unserer zweiten Produktion *Wir hüpfen nur aus Höflichkeit* – eine absurde Farce mit Film – aufnehmen. Das Stück wurde im April/Mai 2008 in Koproduktion mit dem TAG – Theater an der Gumpendorferstrasse, uraufgeführt.

Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem neuen Projekt veränderte die Arbeitsweise der Compagnie. Die Weiterentwicklung unserer Stilmerkmale und die Verwebung derselben zu einem homogenen Ganzen, ohne dabei auf Experimente zu verzichten, war der Anspruch an diese Produktion. Das Bedürfnis nach einem dramaturgischen Experiment führte uns zum Verzicht auf eine äußere Handlung. Die Figuren des Bühnengeschehens rückten in den Mittelpunkt. Wir waren auf der Suche nach der hohen Energie und kraftvollen Ausstrahlung eines Ensemblestückes. Durch intensive Improvisation fanden wir Situationen, Zustände, Bilder und Themen, die wir vertiefen wollten. Aus dem gefundenen Material entstand das Stück. In der folgenden Probenarbeit kristallisierte sich immer stärker das Bedürfnis nach formalen Elementen und Bewegungen.

Trotz der für uns relativ kurzen Probenphase von sechs Wochen verzichteten wir nicht auf dieses Experiment und verfolgten konsequent den Weg hin zu einer formalistischen Bühnensprache. So entstand durch permanente künstlerische Weiterentwicklung die Produktion *Wir hüpfen nur aus Höflichkeit*. Der Abend fand große Resonanz beim Publikum, Presse und Kulturschaffenden. Mit 550, vorwiegend jungen ZuschauerInnen an acht Abenden konnten wir eine Publikumssteigerung gegenüber der Vorgänger-Produktion erreichen. Durch die künstlerischen Prozesse der zweiten Produktion haben sich für uns neue Fragestellungen und Aufgaben

eröffnet, denen wir im kommenden Jahr mit unserer dritten Produktion *Living in a box* – eine Gegenwartsbiographie gegenüber treten wollen.

Unser Anliegen, die Produktionen einer breiten Öffentlichkeit, anderen Kulturschaffenden und freien Gruppen außerhalb Wiens und Österreichs zu zeigen, gehört nach wie vor zu den dringlichsten Zielen der Compagnie. Eine Produktion unserer Größenordnung mit sieben SchauspielerInnen, einem Musiker, einem Filmteam, hohen technischen Anforderungen (Licht, Video, Live-Musik, Schattenspiel) und Bühnenbauten auf ein Gastspiel oder ein Festival zu schicken ist finanziell und organisatorisch ein Kunststück. Eine solche Off-Produktion leistet sich kaum ein Veranstalter. Wir sind daher verstärkt auf der Suche nach potenten Kooperationspartnern und Gastspielförderungen.

Compagnie Luna ist eine langfristige Unternehmung. Durch eine laufende Produktionsarbeit, Wiederaufnahmen unserer Stücke, Gastspiele und Teilnahme an Theaterfestivals wollen wir die Compagnie national und international in der Theaterlandschaft etablieren. Durch die schrittweise finanzielle Sicherung des Ensembles streben wir letztlich den Status einer kontinuierlich arbeitenden freien Theater-Compagnie an.

Bei Interesse treten Sie mit uns in Kontakt, wir freuen uns:  
[www.compagnie-luna.at](http://www.compagnie-luna.at)

# international

## Rehearsing Freedom

ietm Spring Meeting in Ljubljana

von Sabine Kock

Jedes Frühjahr und jeden Herbst veranstaltet das ietm seine zentralen Meetings jeweils unter einem thematischen Fokus, mit einem oft riesigen künstlerischen Rahmenprogramm, mit jeweils ca. 400 Gästen. Dazu kommt die jährliche Generalversammlung und ein von Fall zu Fall mehr oder weniger rauschendes Fest.

Das Format leidet zum Teil an thematisch ausufernd konzipierten Programmstrukturen. Oft sind die Meetings derart vollgepackt mit Parallelsessions, dass der inhaltliche rote Faden der Veranstaltung kaum mehr auszumachen ist, die Sessions selbst lassen oft keine nachhaltige Themenarbeit zu. So prägt das informelle Gespräch am Rand den eigentlichen Charakter der Veranstaltung.

Überraschend anders war die Struktur des diesjährigen Spring Meeting des ietm in Ljubljana. Das Team vom bunker Ljubljana hatte vorab einen genreübergreifenden Think Tank initiiert – eine Gruppe von DenkerInnen und PlanerInnen aus Theorie, Praxis und Politik – die ein konzises Konzept vorbereiteten.

*Rehearsing freedom/ Freiheit proben* eröffnete dabei einen komplexen Fragehorizont, der einerseits von einem Rückblick auf die Visionen von '68 nach möglichen Anschlüssen des gegenwärtigen Orts von Kunst fragte, andererseits die neue Selbstbestimmung der KünstlerInnen und der Kunst im Gefüge der veränderten politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen Europas in Ost und West selbstkritisch und reflexiv hinterfragte.

Vier Hauptfragen/Horizonte wurden an zwei Vormittagen auf vier Hauptpanels eröffnet:

- Strategien und Taktiken künstlerischer Produktion von '68 über die 80er bis hin zur Gegenwart
- *Happy Together* – Selbstorganisation, Vernetzung, wie geht es den KünstlerInnen mit den VeranstalterInnen und dem gesamten Feld aus der Innensicht des Sektors
- *Be Creative, be Free, be an Artist* – über den neoliberalen Umbruch und gesellschaftlichen backlash von Unterhaltungsindustrie und Kunstmarkt und die neue ambivalente Rolle der KünstlerInnen
- *Bothering Art Bordering Freedom* – von Visaproblemen bis hin zu gegenwärtigen Formen des Aktivismus

Jeweils drei parallele Workshops am Nachmittag pro Thema boten eine Vertiefung: Diese stringente Struktur, verbunden mit der Ernsthaftigkeit der VeranstalterInnen, denen die Frage des möglichen (emanzipativen) „Ortes“ von Kunst sichtlich ein Existenzanliegen war, schufen eine komplex angelegte, und dabei konkrete und konzentrierte Arbeits- und Denk-Atmosphäre.

### **Model in a precarious system?**

Gleich im ersten Panel stellte Janez Jansa die These auf, dass KünstlerInnen heute aus einer Makroperspektive kapitalistischer Verfasstheit der Demokratien kaum Möglichkeiten hätten, sich Marktstrategien zu entziehen, und fragte, ob die gegenwärtige Konkurrenz um mögliche und unmögliche Fördertöpfe nicht grundsätzlich ein Denken erzeugt, in dem all diejenigen, die eine Nische des Überlebens gefunden haben, sich dort einrichten und diesen jeweiligen Mikrokosmos als

Zentrum ihrer jeweiligen künstlerischen Welt verteidigen, so dass der dominierende Habitus von KünstlerInnen aktuell dem (mittelalterlichen) „Beherrschen“ von Kleinterritorien entspricht – zu Marktstrategien und sich verkaufen gehört dabei der revolutionäre Überhang und kritisches Bewusstsein genau so wie das Inseldenken.

Jan Ritsema brachte als eine Art best practice Gegenbeispiel das Projekt PAF – PerforminArtsForum, ein selbstbestimmtes Areal in Frankreich, in dem KünstlerInnen eine zeitlang arbeiten können, sich austauschen, feedback holen, mit anderen vernetzen – wobei die Grundregel gilt: es wird gearbeitet: keine Angehörigen, Freunde, Kinder, damit das ganze nicht zum Urlaub wird und strictly: no pets! (vgl. S 43).

### **Lack of narratives and cultural heritage**

In einer der anschließenden Workshops wurde einem breit gefächerten Podium die Frage des Verhältnisses West-Ost in Bezug auf Tradition, Wissen und möglichen Austausch künstlerischer Produktion gestellt. Dabei wurde sehr schnell deutlich, dass im „Westen“ das Wissen um künstlerische Tradition, Produktion bestimmt war vom Blick auf die Sowjetunion, während die Eigenperspektive der Länder des ehemaligen Jugoslawien bislang auch untereinander nur marginal wahrgenommen wurde bzw. wenn, dann dominiert von einer seltsam folkloristisch dominierten Sicht, die im Kontext der (Re)Formierung nationalen Kulturbewusstseins manchmal seltsame Blüten eines nationalen Chauvinismus treibt.

Das Aufarbeiten von „historical narratives and cultural heritage“ wurde als wichtiges Ziel und zentral nötiges Tool auch für den interkulturellen Austausch formuliert: Oft fehlt eine Kontextualisierung von Produktionen z.B. in Festivalformaten gänzlich und damit die Möglichkeit eines komplexeren Verständnisses von Inhalten und Ästhetiken.

### **We cut our wings ourselves**

Auch das dritte Panel stellte die Ausgangsfrage künstlerischer Selbstverortung und Strategien, führte diese dann aber weiter zu einer Introspektive: Inwieweit würden KünstlerInnen in ihrem legitimen Bedürfnis nach sozialer Sicherheit, real aber in zumeist prekären Lebens- und Arbeitskontexten, sich thematisch und ästhetisch zumindest indirekt dem „soft totalitarianism of money“ beugen, welche Formen der äußeren Themenvorgaben (z.B. durch thematische Verengungen von Ausschreibungen) aber auch inneren (Selbst)Zensuren, die in vorausseilendem (innerem) Gehorsam sich den Moden, Märkten, thematischen Hypes adaptieren. Gleichwohl lautete der Appell: Not to be ashamed to be part of a neoliberal system – denn eine Außenperspektive wäre qua System eigentlich un-

möglich. Hieraus könnten KünstlerInnen ein gleichwohl auch neues Selbstbewusstsein beziehen und sich gleichzeitig dabei reflexiv ihrer Rolle bewusst werden. So wäre die Rolle der Kunst auch ein Kampf gegen soziale Kontrolle – eingeschlossen die Reflexion des eigenen künstlerischen „Vorgartendens“, während den Produzenten von Kunst der Anspruch als WahrerInnen des provozierenden Wortes zukäme.

### **Arts managers are paid, artists are not**

In diesem Zusammenhang brachte eine Produzentin selbstkritisch die Frage auf, inwieweit im gegenwärtigen Ausverkauf künstlerischer Arbeit in Europa, wo immer mehr Festivals allenfalls die Reisekosten und den Aufenthalt, jedoch keine Gagen zahlen, nicht die ProduzentInnen und VeranstalterInnen viel stärker sich solidarisieren müssten mit den KünstlerInnen und mit ihnen und für sie eine grundlegende Revision der Fördersysteme und bessere Arbeitsbedingungen fordern müssten, statt die schlechten Konditionen selbst zu praktizieren und damit aktiv zur Prekarisierung beizutragen.

Dies könnte eine sensible Frage auch für das ietm selbst werden, das politisch international engagiert KünstlerInnen anliegen vertritt, dessen Mitglieder zu einem großen Teil jedoch VeranstalterInnen und ProduzentInnen sind.

### **New perspectives of ietm**

In der Generalversammlung des ietm wurde eine neue Rolle des ietm diskutiert: Die Organisation hat sich um die Mitarbeit in einer der neu gegründeten Plattformen der EU zu Cultural Access beworben und ist aufgenommen worden. Dadurch stellt sich nun die Frage, inwieweit ietm als internationale Mitgliederorganisation seine Mitglieder überhaupt kulturpolitisch repräsentieren bzw. repräsentativ vertreten kann. Die mögliche neue Rolle wurde von den Anwesenden grundsätzlich positiv bewertet, nur bestand die Forderung, diejenigen Mitglieder, die auch mit internationalen Agenden befasst sind, aktiv in den Prozess der Meinungsbildung einzubeziehen.

### **Besides: new perspectives of EON**

Am Rande des Treffens hat sich eine kleine Runde anwesender European Off Network (EON) Mitglieder zusammengesetzt, um über Perspektiven des Netzwerks zu sprechen und insbesondere gemeinsam mit Ilkay Sevgi aus Istanbul ein mögliches EON Treffen in Istanbul zu beraten. Am Ende verdichtete sich die Vision zu einem bereits klaren Konzept: 2010, wenn Istanbul Kulturhauptstadt Europas ist, soll es ein EON Treffen mit dem Thema/Titel: *Interkultureller Dialog und kommunikative Intelligenz* geben. Die Homepage ist schon eröffnet: [www.meditatifdans.com](http://www.meditatifdans.com)



# Neuanfang und Strukturkrise

## Ein Blick auf das (National) Theater im Kosovo

von Alban Beqiraj

Im Vergleich zu anderen europäischen Ländern hat sich das Theater als Ort der Kunst in Kosovo erst sehr spät entwickelt und wurde erst langsam als „Kunstpraxis“ in die Gesellschaft integriert.

In Albanien wurde Anfang der vierziger Jahre ein Nationaltheater gegründet. Auf Grund der sozial-politischen Umstände gab es in Kosovo erst 20 Jahre später ein Theater, also in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts. Die damaligen politischen Umstände haben nicht nur die Entwicklung des Theaters, sondern auch die allgemeine Kunstaktivität verhindert. Auch heute, neun Jahre nach dem Kosovokrieg, stoßen die KünstlerInnen wieder auf fundamentale Probleme: es fehlen ganz essentielle Dinge wie Wasser, Strom und Beheizung. Hinzu kommen weitere Schwierigkeiten wie die generelle finanzielle Situation, mangelnde Sicherheit im Theater, eine schlechte Akustik, fehlende Internetanschlüsse und Parkmöglichkeiten.

In der Hauptstadt Prishtina gibt es drei Theaterhäuser, die regelmäßig Vorstellungen zeigen: das Nationaltheater, das Oda Theater und das Dodona Theater. Nur in diesen Theatern in der Hauptstadt finden auch regelmäßig Produktionen statt.

Es gibt acht weitere Theaterhäuser in anderen Städten in Kosovo, die aber einen Großteil des Jahres geschlossen sind. Sie alle haben kein wirkliches ästhetisches Konzept, sondern sind auf künstlerische Angebote angewiesen. Über 90 % der Theateraktivität dort geschieht mehr oder weniger zufällig: So realisieren zum Beispiel die StudentInnen der Akademie der Bildende Künste von Prishtina immer wieder Produktionen auf freiwilliger Basis. Ca. ein bis zweimal im Jahr gibt es Gastspiele von europäischen Gruppen. Bis auf zwei jährliche Aufführungen, die von der Gemeinde finanziert sind, werden diese Theaterhäuser von externen Gruppen und StudentInnen auf freiwilliger Basis bespielt.

In Prishtina ist die Situation ähnlich. Bis auf das etwas stabilere Nationaltheater haben sowohl das Oda- als auch das Dodona Theater große finanzielle Schwierigkeiten. Die beiden Häuser verfügen weder über ein Monats- noch ein Jahresprogramm.

Florent Mehmetaj, der Leiter des Oda Theater, kritisierte gegenüber der Regierung die aktuellen Verhältnisse und den

allgemein desaströsen Kulturzustand. „Seit acht Jahren wurde keine adäquate Strategie durch das Kulturministerium organisiert. Die Kulturszene leidet darunter, dass die politischen Verhältnisse/Strukturen nicht gefestigt sind.“

Zur Situation des Oda Theaters meint Florent Mehmetaj: „Das Oda Theater wurde von 2003 bis 2006 zu 70 % vom Kulturministerium finanziert. Das Kulturministerium war die einzige Institution, die uns finanziell unterstützt hat. Die anderen 30 % konnten nur mit enormen Schwierigkeiten von einigen wenigen Quellen zusammengesammelt werden. In ganz schlechten Zeiten wurden wir sogar von unseren Familien unterstützt. Letztes Jahr haben wir schon befürchtet, dass wir das Theater schließen müssen. Im ganzen Jahr 2007 haben wir nur 16.000 Euro an Förderungen erhalten. Aber wir haben nicht aufgegeben und freiwillig ohne Bezahlung weiter gearbeitet. Ich weiß nicht, wie wir es geschafft haben, insgesamt aber so, dass jede einzelne Person mindestens drei verschiedene Aufgaben in derselben Zeit erledigt hat. Im Jahr 2008 ist es ein bisschen besser, wir arbeiten insgesamt mit 96.000 Euro – mit allen unseren Quellen plus Freunden und Beziehungen.“

Als wir über das Thema Konzeptförderungen gesprochen haben, hat Mehmetaj folgendes betont: „Das einzige, das mich beim Arbeiten stört und mich unruhig macht ist das grausame Management. Alle Projekte müssen ganz genau vorbereitet und beim Kulturministerium eingereicht werden. Wir sind aber ein sehr unabhängiges Theater, weshalb es uns schwer fällt, detailliert in die Zukunft zu planen. Unser Theater wollte immer etwas Neues und Experimentelles auf die Bühne bringen. Wir wollen gesellschaftsnah bleiben und haben beispielsweise am Anfang einige Projekte über Frauenrechte, über die gegenwärtige Demokratie und die Armut gemacht – aber auch Arbeiten bis hin zu Komödien. Die experimentelle Arbeit ist schwer in Einklang zu bringen mit den verlangten Vorausplanungen.“

Auch die MitarbeiterInnen im Dodona Theater arbeiten auf freiwilliger Basis und haben schon lange Zeit kein Geld verdient. Es gab keine Subventionierung, deshalb gibt es seit einigen Monaten ein neues experimentelles Konzept, bei dem StudentInnen die Möglichkeiten bekommen, ihre Stücke im Dodona Theater auf die Bühne zu bringen.

Um das gegenwärtige kosovarische Theater zu beschreiben, muss man unterschiedliche Problematiken hervorheben:

- Finanzielle Probleme
- Existenzielle Schwierigkeiten (Wasser, Strom, ...)
- Fehlendes Management
- Keine Konzeptförderung
- Abwesenheit/Fehlen von Kunstkritik
- Wenig Zuschauer (kein Theaterinteresse)

Sie haben auch den Leitfaden für das folgende Interview von Alban Beqiraj mit Jeton Neziraj, dem 28jährigen Autor, Regisseur und frischgebackenen Direktor des Kosovo Nationaltheaters gebildet.

Alban Beqiraj: Können Sie uns den aktuellen Zustand des Nationaltheaters beschreiben?

Jeton Neziraj: Momentan ist der Zustand chaotisch. Es ist kein politisches und künstlerisches Management vorhanden, und es gibt nur sehr wenig Möglichkeiten zu produzieren. Das Budget ist extrem klein, sodass die Mitarbeiter nur sehr schlecht verdienen. Momentan ist das Nationaltheater (Teatri Kombëtar i Kosovës – TK) in einer tiefen Krise, wobei man durch die derzeitige politische Übergangssituation auch nur wenig erwarten kann. Vor allem müssen wir endlich gesetzliche Strukturen schaffen als Grundlage für einen dauerhaft funktionierenden Theaterbetrieb.

AB: Welche Herausforderungen kommen auf Sie als Direktor zu, um die Situation des Nationaltheaters zu verbessern?

JN: Natürlich sind meine Pläne an einer künstlerisch langfristigen Politik orientiert, um ein dynamisches und stabiles Theater zu schaffen, in dem auch eine intensive Kommunikation mit dem Publikum stattfindet. Wir haben vor, insgesamt einen neuen ästhetischen Standard zu etablieren und suchen Kontakt zu internationalen KünstlerInnen und Netzwerken, um gemeinsam Produktionen zu realisieren. Wir planen einen Neuanfang: Wir möchten auch in Verbindung mit der Generation junger bzw. neuer SchriftstellerInnen den bestehenden kosovarischen Theaterkanon bearbeiten und so neue Sichtmöglichkeiten auf die bisherigen Theatertraditionen schaffen. Ich habe viele Ideen, die aufgrund der finanziellen Problematik derzeit noch auf Eis gelegt sind.

AB: Welche Auswirkungen hatte der Kosovokrieg auf das Nationaltheater?

JN: Es hat sich alles und dabei doch nicht viel verändert. Ich denke, dass der Enthusiasmus, nach dem Krieg ein neues und würdiges Theater zu erschaffen, sehr schnell verschwunden ist. In Wirklichkeit hat sich die Krise verschärft. Dem Theater fehlt das Publikum und die Regierung hat diese Art der Kunst nie adäquat gefördert. Im Prinzip wurde das Theater dadurch langsam zerstört – bzw. die Vision dessen, was Theater im Kosovo bedeuten könnte.

AB: Welche Themen werden im Nationaltheater verhandelt? Gab es eine konzeptionell gebundene Förderung?

JN: Das Hauptproblem dieses Theaters war immer, dass es weder ein inhaltlich konzises Konzept noch eine an inhaltliche Strukturen gebundene „Konzeptförderung“ gegeben hat. Diverse – und dabei beliebige – Themen aus der Welt und unserer Nationaldramaturgie wurden inhaltlich verhandelt. Das Nationaltheater funktionierte durch das Modell „ad-hoc“, ohne einen vorbereitenden Plan.

AB: Wie hat der Krieg das Publikum beeinflusst?

JN: Nach dem Krieg war das Theater sehr gut besucht, doch jetzt schwinden die Besucherzahlen. Die Zuschauer interessieren sich nicht für die aktuellen Produktionen. Das Publikum geht meist nur zu den Premieren, aber die Reprisen sind leer. Vielleicht gibt es dafür auch eine soziologische Erklärung einer posttraumatisierten Gesellschaft, die voll Vorurteil gegenüber dem Theater als Kunstinstitution ist und in der derzeitigen Neuorientierung des gesellschaftlichen und politischen Lebens wenig damit anfangen kann.

AB: Welche Institutionen subventionieren das Theater?

international

JN: Das Nationaltheater hat in diesem Jahr ein Budget von insgesamt 120.000 Euro. In diesem Jahr wurde das Kulturministerium zentral neu organisiert und die Regierung versucht, das Budget insgesamt unter Kontrolle zu behalten. Andere finanzielle Quellen hat das Nationaltheater nicht. Wir haben auch keine Baukostenzuschüsse für dringend anstehende Renovierungen bekommen.

AB: Wie viele MitarbeiterInnen sind in dem Theater beschäftigt und wie sieht die Bezahlung der fixen bzw. freien MitarbeiterInnen aus?

JN: Das Nationaltheater verfügt insgesamt über ca. 90 MitarbeiterInnen (regelmäßige/unregelmäßige SchauspielerInnen und TechnikerInnen). Es gibt auch MitarbeiterInnen, die nur im Rahmen von bestimmten Projekten an Produktionen teilnehmen. Die permanenten MitarbeiterInnen erhalten 170

Euro und die anderen, die gerade nicht aktiv in einer Produktion sind bzw. innerhalb von 30 Tagen keine Aufführung haben, bekommen nur 145 Euro pro Monat.

AB: Findet zwischen dem Nationaltheater und internationalen oder nationalen Theaterhäusern eine Zusammenarbeit statt?

JN: Es hat zeitweise Kontakte mit Theatern in Albanien und außerhalb von Prishtina gegeben, aber bisher kaum mit internationalen Theaterhäusern. Ich wünsche mir aber sehr, die internationale Zusammenarbeit zu stärken und einen Austausch und konkrete Vernetzungen aufzubauen, so gut das bei unserer schwierigen Gesamtsituation generell überhaupt möglich sein wird. Ich hoffe sehr, dass meine guten gewachsenen Kontakte zu Theaterleuten in diversen Ländern in Europa, den USA und Kanada hierzu etwas beitragen können.

---

Alban Beqiraj hat gerade sein Philosophiediplom mit einer Arbeit über Kirkegaard abgeschlossen und studiert Regie/Dramaturgie in Prishtina und Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. Der vorliegende Beitrag entstand im Rahmen der Übung „Prekäre Freiheiten, Kulturmanagement im freien Theaterbereich“.

## Künstlersubventionierung vs. Institutionserhaltung

### Das niederländische System zur Förderung heimischer KünstlerInnen

Von Michelle Kirchweger

Die Grundlage für diesen Artikel bildet die am 1. Juni 2008 im brut Künstlerhaus veranstaltete Podiumsdiskussion *Kann Holland uns helfen?*. Die im Rahmen der Wiener Festwochen stattfindende Veranstaltung widmete sich den Vor- und Nachteilen der niederländischen und der deutschsprachigen Theaterlandschaft und deren Möglichkeiten für eine innovative Zukunft. Unter der Moderation von Marijke Hoogenboom diskutierten der niederländische Regisseur Johan Simons, Burgtheater-Chefdramaturg Joachim Lux, brut-Leiter Thomas Frank und der niederländische Jungregisseur Jetse Batelaan.

Seit 1993 regelt die niederländische Regierung ihre Förderungsmaßnahmen im Kulturbereich über die Einrichtung des Kulturplans. Dieser ermöglicht es allen niederländischen KünstlerInnen, vor einem Kulturrat vorstellig zu werden und auf Grund ihrer präsentierten Arbeit eine staatliche Förderung für die kommenden vier Jahre zu erwirken. Neben die-

sem System der Förderung für Theater-, Tanz-, Opern- und Musikgruppen bieten die Niederlande jungen TheatermacherInnen und Neulingen der Szene Platz sich selber auszuprobieren, eine eigene Sprache zu finden und die eigenen Grenzen auszutesten. In den fest im niederländischen Theatersystem verankerten Produktionswerkstätten machen junge KünstlerInnen ihr eigenes Ding. Unterstützt werden sie dabei von DramaturgInnen und etablierten KollegInnen, die den Newcomern gern Tipps geben, sie aber nicht in ihrer Arbeit einschränken. Die Ergebnisse aus diesen Produktionsstätten werden schließlich auf nationalen und internationalen Festivals präsentiert – und das mit Erfolg, wie erst kürzlich Jetse Batelaan mit *Broeders* im Rahmen der Wiener Festwochen.

Ein System, das in Österreich noch Seinesgleichen sucht. Schnittstellen zwischen Ausbildungseinrichtungen und hiesiger Theaterlandschaft sind kaum vorhanden. Viele

AbsolventInnen „kulturorientierter“ Studiengänge treffen auf ein im Verhältnis kleines Betätigungsfeld. Ein Problem, das junge österreichische KünstlerInnen ins Ausland führt. Einige können ihr künstlerisches Potential nur im Rahmen einer „Nebenerwerbstätigkeit“ nutzen.

Doch auch das „Kulturmekka“ Europas kämpft mittlerweile um sein Fördersystem. Nach 14 Jahren Kulturplan stehen die Niederlande vor dem Problem, ihre durch die Fördersituation begünstigte, wachsende und vielfältige Theaterlandschaft nicht mehr finanzieren zu können. Zur Debatte steht nun eine neue Basisinfrastruktur, welche für die Bereiche des Musiktheaters und der Orchester eine separate Förderungsstruktur vorsieht. Weiters sollen neue Kulturfonds für kleinere Gruppen eingerichtet werden. Ein ausgearbeitetes Konzept zur neuen Art der Kulturförderung liegt bereits vor, wird jedoch vom Minister aus Kostengründen noch abgelehnt. Auf die Unterstützung von jungen KunstproduzentInnen und die Vielfalt im Kulturbereich will man jedoch keinesfalls verzichten.

Vielfalt wünscht man sich auch in der österreichischen Theaterszene, jedoch gestaltet sich hier ein System zur Förderung etwas komplizierter. Auf Grund der langjährigen Theatertradition werden hier hauptsächlich Theaterhäuser erhalten. Einige darunter verfügen bereits über einen Kulturstatus und schlucken einen großen Teil des Budgets. Die österreichische Theatertradition soll hiermit keinesfalls an den Pranger gestellt werden, doch sollte ein kulturbewusster Staat seine jungen KünstlerInnen nicht vergessen. Diese probieren sich in der freien Szene, einem Pflaster auf dem noch experimentiert werden darf, aus. Die freien Theater Österreichs sind der „Spielplatz“ für innovatives, experimentelles oder einfach nur unendlich komisches Theater. Sie sind das „Salz“ der heimischen „Theatersuppe“ und drohen dennoch oft neben den etablierten Häusern unterzugehen. Trotzdem kämpfen die einzelnen Gruppen der Szene, vielleicht auch mit einem neidischen Blick auf das holländische System, um mehr Fördergelder.

Darüber, wie man freie Theater und junge KünstlerInnen am besten fördert, ist sich die Regierung scheinbar noch unklar. Die Wiener Theaterreform wird in dieser Geschichte hoffentlich nicht das letzte Kapitel bleiben.

---

Michelle Kirchweger studiert Theater-, Film- und Medienwissenschaft sowie Geschichtswissenschaft an der Universität Wien. Praktische Erfahrungen im Dramaturgie- und Regiebereich sammelte sie am Landestheater Linz und am Staatstheater Oldenburg. Die Idee zu diesem Artikel entstand im Rahmen der Lehrveranstaltung „Prekäre Freiheiten, Kulturmanagement im freien Theaterbereich“.

## Hunger auf Theater!

### Ein Monat Biomechanik in Rumänien!

von Rainer Dobernig

#### Was ist die Biomechanik?!

Was wollte der russische Regisseur Meyerhold (1874 – 1940), der die Biomechanik entwickelte, damit erreichen? Es gibt nur wenige Anhaltspunkte, da er unter Stalin ermordet und fast sein gesamtes Werk vernichtet wurde. Seit sechs Jahren suche ich nach Antworten auf diese Frage und ich glaube auch schon einige gefunden zu haben.

Oft wird die Biomechanik als eigener Spielstil angesehen, doch dagegen hatte schon Meyerhold selbst zu kämpfen. Er entwickelte die Biomechanik als spezielles Körpertraining für SchauspielerInnen, das zur Vorbereitung auf die Proben und das Spiel dient und nicht auf die Bühne gehört! Meyerhold wollte sein Ensemble zuerst eine gemeinsame, körperliche Sprache sprechen lassen, um von dieser Basis aus verschiedene Spielstile zu erforschen und anzuwenden. Eine Grundlage bilden hierbei die biomechanischen Etüden: kurze, sehr exakt vorgegebene und stark stilisierte Bewegungsabläufe, die einer kleinen Geschichte folgen.

Hauptziel dieser Etüden ist das Erforschen der körperlichen Mechanismen. Wie kann ich eine Bewegung präzisieren, um mich nicht nur mit Worten, sondern mit dem gesamten Körper deutlicher auszudrücken? Meyerhold war der Meinung, dass jede Bewegung einem Wort gleichkommt. Eine falsche oder zusätzliche Bewegung bedeutet somit auch ein falsches oder zusätzliches Wort. Auch wollte er weg vom „realistischen Naturalismus“ der im Russland der 20er und 30er Jahre vorherrschend war. Er war Schüler von und Schauspieler bei Stanislawski, stellte aber bald eine eigene Truppe zusammen um selbst zu forschen. Die Arbeit Stanislawskis blieb aber weiterhin die grundlegende Basis.

#### Was wissen Sie über Rumänien?

Ich selbst wusste recht wenig und war sehr überrascht, als mich David Esrig (rumänischer Regisseur und Leiter der Athanor Akademie in Burghausen/Deutschland) im vorigen Jahr einlud, einen Monat lang in Hermannstadt-Sibiu (Kulturhauptstadt Europas 2007) Biomechanik nach Meyerhold zu unterrichten. Die Texte an denen er dort arbeiten wollte, stammen von Max Blecher und Urmuz, zwei Autoren der

rumänischen Literatur-Avantgarde der 20er und 30er Jahre, die durch den Kommunismus in Vergessenheit geraten sind. Da mich Rumänien im allgemeinen und die Zusammenarbeit mit David Esrig an diesen Texten im besonderen sehr interessierte, sagte ich zu.

Nach sechs Stunden Autofahrt erreichten wir die rumänische Grenze. Wir kamen durch Dörfer, die auf den ersten Blick sehr idyllisch aussahen. Bei genauerer Betrachtung erkannte man aber, dass die Häuser sehr heruntergekommen sind, meterhohe Betonzäune verhindern den Einblick in private Gärten und zeugen von der vergangenen Ära Ceausescus und der Angst vor Bespitzelung. Später, bei einem Spaziergang, hatte ich den Eindruck, dass vor allem die alten Leute, die ständig vor ihren Häusern zu sitzen scheinen, Fremden gegenüber sehr misstrauisch sind.

Die Wirtin unserer Unterkunft war stolz darauf, dass die Zimmer allesamt nach „westeuropäischem Standard“ eingerichtet sind. Dieser bestand aus: Rosa Teppich, rosa Vorhänge, rosa Bettüberwurf, rosa Tischlämpchen in Kombination mit Pressspanplatten-Möbeln mit Mahagonie-Kunststoff-Furnier. Ich kam mir vor wie in einem Möbelhauskatalog aus den 80er Jahren. Das kommt also von unserem westeuropäischen Lebensstil hier an?! Schade, dass sie ihre alten Bauernmöbel weggeschmissen haben.

Hermannstadt selbst wurde als Kulturhauptstadt 2007 für dieses Ereignis wirklich herausgeputzt. Dank Zuschüssen der EU konnte der alte Stadtkern samt Hauptplatz wunderbar renoviert werden. Das monatliche Kulturprogramm war umfangreich, aber die Programmhefte und Ankündigungen kamen mit großer Verspätung heraus. Laut einer Auskunft in einem Info-Büro sollte man sich aber „auf das Programmheft nicht verlassen, denn dies könnte auch im Nachhinein noch umgeändert werden“ (was immer das auch bedeuten mag).

Am ersten Tag des Workshops stellten wir fest, dass die in der Philharmonie angemieteten Räume ca. 3 mal 4 Meter groß waren. Für eine Gruppe von 12 bis 14 Leuten viel zu klein. Die rumänische Organisation hatte also etwas Klischeehaftes, das Problem wurde aber kurzerhand durch Improvisation gelöst. David Esrig baute schnurstracks Tische im Kellerfoyer auf, Walter Anichhofer („Arbeiten am Clown“ und „Körperarbeit nach LeCoq“) und Yves Marc („Arbeit nach Decroux“) richteten sich einen Raum ein, der sonst für das Orchester zum Proben bestimmt war. Ich zog mich auf eine Dachterrasse zurück. Optimal waren diese Lösungen zwar nicht, denn das Kellerfoyer war sehr kalt, der Proberaum hatte einen dicken, fusseligen Teppich und auf der Terrasse hatte es zu Mittag meist über 40 Grad, aber man konnte zumindest arbeiten.

Ich habe mit einer der Etüden begonnen. Die ersten drei Tage waren damit ausgefüllt, den TeilnehmerInnen den Bewegungsablauf beizubringen, den sie stur auswendig lernen sollten, wie ein Schulkind ein Gedicht auswendig lernt. Dann erst ging die richtige Arbeit los.

Es herrschte eine enorm konzentrierte und fröhliche Stimmung, wie ich sie sonst noch nirgends erlebt hatte. Später, nachdem einige Teile der Texte schon von den anderen Dozenten szenisch umgesetzt waren, konnte ich mit den TeilnehmerInnen an die Verknüpfung der Biomechanik mit der konkreten schauspielerischen Arbeit herangehen. Ich versuchte die Szenen in alle Einzelbewegungen zu zerlegen, um eine Bewusstheit für die Bewegung zu schaffen und so an Exaktheit zu gewinnen. Parallel dazu arbeiteten wir immer freier und spielerischer an der Etüde.

Während abendlicher Diskussionen bekam ich einen kleinen Einblick, wie die TeilnehmerInnen in ihren Theatern arbeiten. Die jungen SchauspielerInnen in Rumänien blicken auf eine sehr alte Theatertradition zurück und versuchen dort wieder anzuknüpfen, wo Ceausescu diese Kultur totgetreten oder für seine politischen Zwecke genutzt hatte. Große Teile der Entwicklungen, die das Theater im Westen gemacht oder für sich nutzen konnte, waren unbekannt. Der Eiserne Vorhang verhinderte ein Durchsickern neuer Techniken und Übungen und durch das Fehlen einiger handwerklicher Grundlagen sind die jungen SchauspielerInnen gezwungen, das Rad fast neu zu erfinden. Dadurch entwickeln sie einen enormen Hunger nach Wissen und Übungen, die ihnen auf der Bühne weiterhelfen.

Aber vor allem überraschte mich der hohe Stellenwert den die Ensemblearbeit hat. Ich bekam den Eindruck, dass in Rumänien die Regie anders arbeitet, als wir es im deutschsprachigen Raum gewohnt sind. Mir scheint, dass sie sich eher als Förderer und Leiter eines kollektiven und kreativen Entstehungsprozesses innerhalb der festgelegten Linie der Inszenierung sieht. Dadurch kann eine enorme Freiheit und Spielfreude zustande kommen.

Mich haben die Erfahrungen in Rumänien sehr bereichert. Nicht nur in der Arbeit, sondern auch menschlich. Ich bin sehr beeindruckt von der Energie und dem Enthusiasmus dieser SchauspielerInnen. Es hat mich aber auch davor gewarnt, den Hunger auf Theater nicht zu verlieren. Zuhause läuft man sehr schnell Gefahr bequem zu werden.

Oder würden Sie ein Bühnenbild in den Kofferraum stopfen, sich zu fünft in einen uralten, klappernden Dacia zwängen und von Rumänien nach Schweden fahren, um für drei Tage auf einem Theaterfestival zu spielen? Ohne eine Gage dafür zu bekommen?

# From networks to webworks

## Ways and means of exchange

By Barbara Stüwe-Eßl

In April and May 2008 the Independent Network of Performing Arts in Turkey (ACPAI) invited performing artists and cultural managers of Turkey to a series of workshops with international guests, who gave their expertise on different themes. ACPAI is a capacity development project with the aim to connect independent artists, cultural operators, and representatives of art-based structures from Istanbul, Anatolia and Europe, who are active in the field of contemporary performing arts. For more details about the association and the current state of the project please check:

[www.independentbulletin.blogspot.com](http://www.independentbulletin.blogspot.com)

The working session on 26<sup>th</sup> and 27<sup>th</sup> of April was dedicated to the topic *Working together* (in networks and other useful structures). Tamara Bracic gave her expertise on *Balkan Express*, Tommy Noonan described *Sweet and Tender Collaborations*, Jan Ritsema talked about his project *PerformingArtsForum – PAF* and how artists can make great use of it and it was my pleasure to present *IGFT* and *The European Off Network (EON)*. We thank Tommy Noonan, Jan Ritsema and Tamara Bracic for their articles.

Good news from Turkey can be reported for the European Off Network (EON) as well: Ilkay Sevgi and Sinan Temizalp are planning the next international EON-Meeting in 2010 within the Cultural Capital year of Turkey. Next to many other preparations for the meeting they already started a webpage with first informations: [www.meditatifdans.com](http://www.meditatifdans.com)

Everybody who is interested in European Off Network – EON is invited to participate! Send a short e-mail to me ([b.stuewe-essl@freitheater.at](mailto:b.stuewe-essl@freitheater.at)) and I will send you invitations for the main communication tools: eon-list and eon-social network.

As a starting point for the above mentioned articles I want to share a statement about networks of Jan Ritsema I like a lot:

*New networks, but maybe we should not call them networks, but webworks, are liquid it is a va et vient of loose liaisons (ties) and it is not even stable in itself it can change itself all the time, its goals, its purposes, its territory, its mentality*

## Balkan Express Network

*Collaboration within the sector of contemporary performing arts in the Balkan region*

By Tamara Bracic

People are curious by nature and from my personal experience I can say that this is definitely true for people working in the field of contemporary performing arts in Europe and elsewhere. Artists, as well as other cultural operators feel a need to see, to know and to experience new creations in contemporary performance, new ways of thinking art, new ways of dealing with problems and obstacles in the field of contemporary performing arts, etc. And this is why we all crave to look over the fence, to see what and how others are doing things, what they are creating and how their creativeness helps them overcome some of the obstacles. We can do it in different ways and one of them, which through time has proved to be very efficient and rewarding, is networking. There is a whole variety of different kinds of networks, established for many different reasons, some are very formal, others informal, some are very specific, others have a wide range of activities and interests, some are small and others are big, national or international ... In this short article I would like to talk about a network, which is an important integral part of a working context of the organization I work for – Bunker Productions in Ljubljana, Slovenia ([www.bunker.si](http://www.bunker.si)).

When looking over the courtyard to our neighbours that some more than 15 years ago were citizens of the same country as us and with whom we have shared so much – the way of living, the music, the films, the theatre authors ... – I can see, that nowadays the theatre artists, the music and films are equally good or even better, but certain things have changed. Now they come from another country and perhaps because of that there was quite some time in between needed for us to discover them again ... After the conflicts in the 90' almost the complete and extremely rich collaboration among the ex-Yugoslav republics was brutally stopped. Suddenly there was no source of information about the developments in the field of culture and arts within the ex-Yugoslav territory, the mobility and exchange became very difficult. After confronting the void the wars had left, a wish to restore communication and share information slowly became very strong again.

*After the conflicts in the 90' almost the complete and extremely rich collaboration among the ex-Yugoslav republics was brutally stopped. Suddenly there was no source of information about the developments in the field of culture and arts.*

Balkan Express Network ([www.ietm.org](http://www.ietm.org)) started as an initiative of a group of cultural operators from the Balkan region and other European countries who gathered in Ljubljana as a follow up of the IETM Plenary meeting in Trieste in April 2002. They discussed the situation of contemporary performing arts in different countries of the Balkan region and soon came to the conclusion, that cultural operators in most of the Balkan countries encountered similar problems (there are different theories and ideas about which countries should be considered Balkan countries, but the decision within Balkan Express Network was, that Balkan countries were the republics of ex-Yugoslavia – Slovenia, Croatia, Bosnia & Herzegovina, Serbia and Kosovo, Montenegro and Macedonia – as well as Bulgaria, Romania, Albania, Greece and Turkey). Some of the difficulties detected during the meeting were the mobility of artistic works, artists and cultural operators, exchange of ideas, information, lack of skills and education in the field of contemporary performing arts (especially in contemporary dance and artistic production). According to their wish to overcome some of the difficulties listed above, the members of Balkan Express Network started collaboration on different levels and through different projects. Several meetings were organized in different cities of the Balkans which enabled a platform for cultural operators and artists from all over the region to meet and talk to each other, to get to know their realities and aspirations, as well as their artistic creativeness and potentials. After a while the members of the Balkan Express Network figured out that it would be interesting to organise smaller and more focused meetings and thus the idea of Caravan visits was born. Caravan visits suggest an invitation for ten cultural operators from the region to visit another city in the Balkan region or elsewhere and get acquainted with the artistic and cultural scene in that particular city – the visitors can see the artistic works and performances, as well as meet the local artists and important players in the cultural field.

This might enable the Balkan Express visitors as well as the cultural operators of the host city to exchange information and points of view and to build friendships, which might lead to future collaborations.

Another project has been carried out through Balkan Express Network for some time now – the Internship cells. The members have been trying to overcome the lack of knowledge and experience in the field of artistic management and production and in the field of contemporary dance, therefore a specially designed and adaptable model of an internship/professional residency was developed, where the place and the content of internship are carefully selected for each candidate in order to fulfil the interests of the candidate and the hosting organisation to the highest level. This project has proved to be very successful and rewarding for the candidates as well as for the hosting organisations. There is also a BE e-mailing list active and open for all those interested in subscribing. The e-mailing list functions as a tool for exchanging information among and about the members of the network as well as for sharing other interesting information that might be of use to subscribers.

During the meeting of Balkan Express in March 2005, a new initiative was born – the Balkan Dance Network. A group of dancers and choreographers from the region gathered and decided to react on the total lack of education in contemporary dance in the Balkan region. They developed the concept of a Nomad Dance Academy and the project is running already. At the beginning of June 2008 the first 14 students concluded their Nomad Dance academic studies and introduced their first artistic pieces under the name of „Short cuts“ in Stara elektrarna in Ljubljana.

Balkan Express Network includes a great number of interesting and active people from the Balkan region, as well as from other countries and many successful projects have been realised since the initiative started. Like many other initiatives

in art and culture, Balkan Express Network can be informal and based on voluntary work only for a limited period of time. At the moment we can see that the eagerness and the willingness to work for free, just because it is for a good cause and the enthusiasm itself have been worn out a little. At the time being the Balkan Express Network is at the crossroads and willing to go through structural, conceptual and organisational changes. We are not sure of what will become of it, but we believe that it has a good and solid basis, and when we find the right form, Balkan Express will grow further in creating better conditions for development of contemporary arts in the Balkan region and through it to better understanding of each other's cultural richness and diversity.

experiment and a work-in-progress between artists. In 2006, various projects and exchanges were launched between artists under the title Sweet and Tender Collaborations; Portugal, Berlin, Greece and Belgrade were a few of the locations. In 2007, the network partnered with SKITe association in France to create an open-space residency of 30 artists in Jan Ritsema's space: Performing Arts Forum. Since then, we have dispersed and re-organized, creating more exchanges in France, Norway, London. With Sweet and Tender Collaborations, I am launching a project this year, supported by the theater in Freiburg, which will create a performance and conduct an ongoing discussion on decentralized collectivity in the performance field. This summer, Sweet and Tender will also cooperate again with SKITe association to create a meeting of 40 artists in Portugal, and is currently planning a project in Mexico City in 2009.

### Sweet and Tender Collaborations

*Excerpts from a Presentation on Sweet and Tender Collaborations, delivered at Independent Network's Symposium on Cultural Management: Istanbul, 2008*

*By Tommy Noonan*

Sweet and Tender Collaborations began with a conversation in 2006, when a number of artists from a number of countries, present for the ImPulsTanz festival in Vienna, began to discuss the difficulties that we as individuals and as artists face. We spoke of difficulties in finding time, space and money to work, and the difficulties in finding meaningful opportunities to exchange and grow artistically. In this conversation, we also realized how easy it would be, given current technology and communication, to form a network of support, and to act and communicate quickly and easily. We began to ask ourselves: what exactly could a network give us as individual artists? How would we and could we each use such a network to create the conditions we desired?

What grew out of these questions is Sweet and Tender Collaborations – not a fixed form, but a continually evolving experiment in progress. The network itself is little more than a collection of varied individuals with no central structure of support. There is no consensus on what it is. There is no center and no one can speak for it. There is only a continuing discussion, and what I would call, uncontrolled, emergent behavior in the form of various projects. This text itself is only a personal interpretation of its activities, for it is above all an

### Markets, Institutions and Open Spaces

To begin, the conversation of Sweet and Tender came with an agreement that we as artists desire several things in order to learn and grow and to produce art. We desire time, space and money. An opening of space is done with the help of whatever resources we as individuals can win, negotiate, apply for, discover, steal or invent ourselves. We as artists need space, and we as artists have, from time to time, and depending on our location and our economic conditions, greater or fewer resources with which we can open different forms of space.

We also agreed that most of us live in a system where there are market forces, which have an effect on how much or little our work is sustained. We know this well, as many of us complain about 'the market', our favorite indoor activity. Forces of supply and demand, which put pressure on us to deliver particular kinds of products in particular kinds of conditions, are often in conflict with our artistic interests. However, complaining about the market is too simple. When we complain about the market, implicit in our complaint is the idea that we as artists deserve to operate outside of such forces. I don't believe that we have such an inherent privilege. This idea that we are privileged is also very specific to capitalist ideas of the artist and her position in society – it is a constructed idea of she who occupies a special position outside the normal codes of capitalist organization. In communist organizations, for example, the act of making art is simply labor for society, just as is the act of making shoes or heavy machinery. More simply, we are part of the market, we are part of the system. The artist is not inherently special.



Additionally, the ideal of protection from the market for the purposes of process and artistic exploration, does not necessarily allow us real dynamic spaces either. Too heavy a subsidy system is not necessarily a good thing. It can, in my experience, produce not only laziness and inaction in individuals, but also just as much selfish behavior and isolation as environments without subsidies.

The consideration of research or laboratory spaces as an integral part of dance development, has been more or less supported by institutions in Europe for the past 10 years. This has been an outgrowth of the necessity for contemporary dance artists to find ways to protect themselves from market forces, which were threatening European contemporary dance in the mid 1990's. One result of this period was a wide-scale articulation for research as a necessary component in contemporary dance-making practices, and the need of its inclusion into institutional practice. Research space and time became something provided and determined by institutions.

While this has been a welcome development in the protection of work that seeks to challenge the mainstream, it has, as Märten Spångberg argues, institutionalized notions of work, research and process; they are homogenized by policies that determine what and where is open space, and more or less how research itself takes place. These are situations in which artists still do not take the initiative to connect directly to one-another. I maintain that the creation of space is more dynamic when artists are active in creating it and its frame, rather than hoping it will be designed and protected for them.

But again, such thinking is too simple. We should not spend our time believing we are somehow special, or that the institution is an oppressive force. In speaking of the Sweet and Tender philosophy, I propose that we give up thinking in revolutionary terms. Instead of thinking: 'how do we overturn or escape the tyranny of market forces'? How do we create better institutions?' We instead should work together and within systems as they exist, to carve out spaces inside of them, spaces in which we may define work and interaction ourselves – what Hakim Bey calls the „Temporary Autonomous Zone“. These spaces do not attempt to overthrow, but instead create

a dynamic and ever-shifting landscape of micro-communities and creative intersections, which are driven and opened by artists themselves. We must think constructively, and we must think about what markets and institutions have to offer us. We must think more in terms of creating conditions for ourselves, in which we have more control over how we relate to markets. We must think creatively, wildly, with a mix of awareness and idealistic naivety – but also with a sense of impossible vision. I believe that always looking for opportunities in this way of acting benefits artists and institutions, as well as a cultural scene in the long term.

So this is the question at the heart of the Sweet and Tender conversation, and is also perhaps the first question to put forward here: How can artists work together to create conditions in which we are not wishing to escape from the market, and are not relying only on existing structures as the sole provider for our time, space and money? How can we as artists utilize the productive and creative power that market systems create for each of us, while resisting the urge to fall into a competitive environment of art production? How can we be active in our relationship to the structures of production as they currently exist? What can we do towards creating Temporary Autonomous Zones?

### **The Principle of Generosity**

The first principle I will put forward, which is central to the operation of our network, is the very simple principle of generosity. It is the idea that artists themselves can be very generous, and can create spaces – spaces of education, information exchange, research, visibility, production, even couch-surfing. This may sound obvious, but I find that all too often we as artists tend to look up towards the structures of production, whether these have a coherent policy or not. We think of theaters, subsidies, grants and competitions as the only route towards gathering the necessary resources of time, space and money, and the only actors capable of developing our careers and creating a lively scene. In fact, each of us can already be

*We must think more in terms of creating conditions for ourselves, in which we have more control over how we relate to markets.*

said to have a certain amount of resources within our influence: a studio, a festival, a grant or some extra money. We always desire access to more resources, but if we think of being generous with the resources we have, instead of thinking of only that which we need, we create a culture in which more options open to each of us. A greater number of spaces opens on a horizontal plane of multiple, interconnected actors, than does on a vertical or hierarchical plane. Simply, whenever we as individuals come across the opportunity to open a space for ourselves, it is almost always possible to open that space a little more for the benefit of someone else.

It is not something that can really be quantified, but it does produce dynamic learning environments, different possibilities for work, discourse and knowledge. It is not usually a short term investment, but rather something more long-term in its rewards. Also, it is important to remember that everyone has something to give. Even if it is not space or money or even ideas, perhaps its labor and experience, a book, a film – everyone can open a space for someone else.

Finally, it is important to note that these principals are not about creating something new. Sweet and Tender is not a revolution aimed at creating a better system. It is an option for personal interaction between artists.

### **Decentralized Collectivity**

The possibility to employ simple, user-operated systems for communication, makes the building of networks easier and quicker. Databases of information can be shared between artists – the exchanging of knowledge, information and contacts. When this exchange is based on real collaborative relationships, as it is with Sweet and Tender, then this powerful flow of knowledge can open possibilities for collaboration in real time and space. With a good internet connection, masses of people can exchange knowledge and information easily today; entire communities can form and dissolve online, and certain collective notions of a 'we' can amass along disparate points of a decentralized network. These people, freed from

the constraints of traditional telecommunications and geographic place, can move to coordinated action from various points along a network. Pure mass in numbers becomes a tool without the need of a common artistic identity. A local artist who is engaged with such a sprawling network of individuals, immediately becomes an empowered asset to local institutions through his or her connectedness.

Of course many types of networks exist today in the performance world. Many institutions have begun to network in order to increase possibilities for co-Production and to distribute and multiply funds and information. However, the model of Sweet and Tender is both informal in nature, entirely artist-driven, and based on actual artistic relationships. It is open to anyone, but only through developing artistic relationships with any of the artists involved.

If we look to organize artist networks around user-built and peer-to-peer structures, what we can begin to see is what Tomislav Medak describes as a 'third-way' of social organization. This is a flat hierarchy of exchange and individual action that still emphasizes collectivity and collaboration – a system in which the line between producer and consumer of culture is no longer so clear. All involved are players in active exchange.

Several things are important to this philosophy, but chief among them is that of structural lightness and informality. The network of Sweet and Tender is not intended to be an engine for the production of work. It is not meant to be a thing separate from the users that compose it. It is not an entity or a legal body. It has no fixed codes of operation or procedure. Many systems and codes arise with each new project. The artists that create a meeting point in Portugal create a different Sweet and Tender Collaboration from the one I will create in Germany, different from the one that Marko Milic creates in Belgrade, from Montserrat Payro in Mexico City, from Tim Darbyshire in Australia. Sweet and Tender exists only as a cluster, a grouping of these individual moments and communities. There is no center that grows extremities, only extremities themselves, which find use value in connecting with one-another. Herein, a center is formed, but not owned.

*Sweet and Tender is not a revolution aimed at creating a better system.  
It is an option for personal interaction between artists.*

international

## **PerformingArtsForum – PAF**

*By Jan Ritsema*

Paf does not do a lot about networking.  
People come by spreading the word. By word of mouth.  
People find PAF more than that we look for them.  
We are not well organised.  
Even the so-called „paffers“ are not organised.  
PAF is organised through the principles of self-organisation and self-education, which is basically no-organisation, or better to speak an ever changing organisation, or even better to speak an ever-changing WAY of organising.  
And it is this that we like:  
a high level of liquidity in professional and social contacts.  
No contracts.  
You stay as long as it makes sense for you, even when you announced to stay much longer.  
Things should work for the residents.  
The residents should not work for the residence.  
Mostly the residents are the traffic and the tools to make a residency work.  
No territorialization.  
No appropriation.  
No propriation.  
Unbound.  
Liquid.  
Independance.  
It works as long as it works.  
And it has as little rules as possible.  
There are three main rules:  
1. don't leave traces  
2. make it possible for others  
3. the doer decides  
and three no's  
1. no kids  
2. no animals  
3. no partners (who come for some kind of holiday)  
PAF is a working place  
not a social place,  
let alone a relaxing/holiday place

### *Contact & Information:*

*Jan Ritsema / PAF*

*15, rue Haute, F-02820 St Erme Outre et Ramecourt*

*T/F +33 323801846, mobile: +33 637031645*

*e-mail: janritsema@mac.com, skype: janritsema*

*www.pa-f.net*

PAF has almost no staff.  
Staff is dangerous,  
as they will set rules and occupy little territories.  
The maintenance of a network needs a staff member.  
PAF is a liquid organization,  
better to say some kind of gas organization  
it evaporates all the time  
a temporary autonomous zone  
Networks would fix and clue.  
Networks establish highways and preferences.  
Are tools for inclusion and by this for exclusion.  
Networks knit webs finally.  
PAF is a no-code area.  
But PAF at the same time doesn't want to be usurped,  
lived out, used, consumed.  
It needs maintenance and care.  
But it does not organize this.  
It's up to the users how long an area like PAF will exist.  
It works as long as it works.

### **Additional Information about PAF:**

PAF is a place for the professional and not-yet professional practitioners and activists in the field of performing arts, visual art, new media and internet, theory and cultural production, who seek to research and determine their own conditions of work. PAF is for people who can motorize their own artistic production and knowledge production not only responding to the opportunities given by the institutional market.

Initiated and run by artists, theoreticians and practitioners themselves, PAF is a user-created, user-innovative informal institution. Neither a production-house and venue, nor a research-center, it is a platform for everyone who wants to expand possibilities and interests in his/her own working practice.

# service

## Intern

### Wir begrüßen unsere neuen Mitglieder

Katrin Ackerl Konstantin (neuebuehnevillach), Villach; Barbara Seifert, Wien; Kenia Bernal Gonzalez (Tanz Company Gervasi), Wien; Samuel Grundnigg, Wien; Agata Maszkiewicz, Wien, Julia Kneussel, Wien; Claudia Danzinger, Wien; Giovanni Jussi (twof2), Wien; Maria Spanring (twof2), Wien; Carlos Martinez, Barcelona; Dinah Pannos, Wien; Christian Recklies, Wien; Jakob Rudelsdorfer (Kinderoper Papageno), Wien; Kevin Leppek, Wien; Mary Brezovich, Los Angeles;

### Generalversammlung der IGFT

Am 3. Juni fand im 3raum-Anatomietheater in Wien die Generalversammlung der IG Freie Theaterarbeit statt.

Zu Beginn der Sitzung stellte Kassier Gernot Plass die Bilanz 2007 vor. Da sich aus dem laufenden Betrieb ein Minus ergab – die Subventionen wurden seit etlichen Jahren nicht erhöht, während die Kosten laufend ansteigen – wurde von der Generalversammlung der Antrag des Vorstands auf Erhöhung

des jährlichen Mitgliedsbeitrags von bisher 30 Euro auf 35 Euro ab 1. Jänner 2009 genehmigt.

Der Rechnungsprüfungsbericht von Raimund Minichbauer und Nika Sommeregger bescheinigte der IGFT eine ordnungsgemäße Buchführung und eine transparente Finanzverwaltung, der Antrag auf Entlastung des Vorstands wurde somit mehrheitlich angenommen. Nach nunmehr zwei Funktionsperioden stellte sich Nika Sommeregger nicht mehr einer Wiederwahl zur Rechnungsprüferin. Wir danken ihr an dieser Stelle noch einmal sehr herzlich für ihre Arbeit und ihr Engagement. An ihre Stelle tritt Nuray Ammicht, die gemeinsam mit Raimund Minichbauer, der sich für eine weitere Funktionsperiode zur Verfügung stellt, von der Generalversammlung einstimmig gewählt wurde.

Als abschließenden Tagesordnungspunkt gab Sabine Kock mit dem Bericht der Geschäftsführung einen Überblick über die wichtigsten Aktivitäten und Arbeitsfelder der IGFT im vergangenen Jahr.

### Sommeröffnungszeiten des Büros

In den Monaten Juli und August ist das Büro der IGFT zu eingeschränkten Zeiten geöffnet, und zwar Montag bis

Donnerstag zwischen 10.00 und 14.00 Uhr. Persönliche Termine sind allerdings nach telefonischer Vereinbarung auch außerhalb dieser Öffnungszeiten möglich.

## News

### Dramaturgieprojekt für das freie Kinder- und Jugendtheater

*Eine Initiative der KuratorInnen der Stadt Wien in Zusammenarbeit mit der ASSITEJ Austria*

In der nächsten Spielzeit startet ein Pilotprojekt „Dramaturgie“ für freie Kinder- und Jugendtheatergruppen in Wien mit der Einladung an erfahrene Kinder- und Jugendtheater-DramaturgInnen aus dem Ausland, die nicht nur praxisorientiert sind, sondern dramaturgisches Denken auch vermitteln können. Die Kosten für die Aktivitäten übernimmt die ASSITEJ, die dafür von der MA7 eine Förderzusage erhalten hat.

Ziel des Projekts ist:

- Eine qualifizierte Produktionsbegleitung geförderter Projekte anzubieten,
- Diskurse und Diskussionen mit Kinder- und Jugendtheaterschaffenden zu ermöglichen,

- im Rahmen der Dschungelakademie Studierende der Theaterwissenschaften usw. einen diskurs- und praxisorientierten Zugang zur Dramaturgie im Kinder- und Jugendtheater zu vermitteln und
- Workshops für Theaterschaffende zu dramaturgischen Fragestellungen in der Praxis anzubieten.

Ab Herbst 2008 konnte Petra Fischer, renommierte Produktionsdramaturgin (zuletzt auch stellvertretende Leiterin des Theaters an der Sihl) und Dozentin an der Hochschule für Musik und Theater in Zürich, für das Projekt gewonnen werden.

Am 7. September findet um 18.30 Uhr im DSCHUNGEL Wien ein Informationsgespräch mit Petra Fischer statt, in dem das Dramaturgie-Projekt detailliert vorgestellt wird.

Weitere Infos:

[www.kuratoren-theatertanz.at](http://www.kuratoren-theatertanz.at)

[www.assitej.at](http://www.assitej.at)

---

### **Kunst und Politik im 15. Bezirk: „Kunst am Grund“**

Der Verein Kunst am Grund hat es sich zur Aufgabe gestellt, KünstlerInnen und ihre Aktivitäten zu fördern und nicht genutzte Geschäftslokale im 15. Bezirk zur Verfügung zu stellen. Am 22. April 2008 wurde KaG im Brick 5 der Öffentlichkeit vorgestellt.

Angefangen hatte alles mit der Vision eines Politikers – Herr Dr. Ernst Pfleger, Landtagsabgeordneter und Gemeinderat, konzeptionierte mit Asli Kislal (daskunst) die Idee, wie man den 15. Bezirk künstlerisch beleben könnte und gemeinsam mit der Bezirksrätin Andrea Marenich und Jürgen Sild wurde das Projekt konkreter.

Bei der Kick Off Veranstaltung von KaG am 22. April wurden zwar auch politische Reden geschwungen, aber grundsätzlich gehörte der Abend den Künstlern und Künstlerinnen, was sehr erfrischend war. Jene Gruppen, die in die erste Lokation – die Reindorf-gasse 15 – als Atelier, Probenraum, Tonstudio und Treffpunkt einziehen werden, präsentierten sich bei der Eröffnungsfeier:

Die Tanzgruppe N-JOY, der Musiker Uwe Felchle, der Maler und Konzeptkünstler Hüseyin Isik, der Rapper Topoke, die bildende Künstlerin Renate Huber und ihr Partner, der Maler James Mowlam, Oscar Romp, ebenfalls Maler sowie die multinationale / interkulturelle / transvölkische ... Theatergruppe daskunst, die widerspiegelt, wie sehr das Projekt von der bunten Vielfalt an Menschen in Wien getragen wird. Schließlich erforderten die Breakdance Truppe 24/7 und die Familiengeschichten von Roland Düringer nochmals, was den ganzen Abend präsent war: den Energieaustausch zwischen Bühne und Publikum, zwischen Kunst und Rezeption.

Die Homepage von Kunst am Grund ist am entstehen, ebenso wird ein KuratorInnenteam gegründet, um neue Räumlichkeiten für mehr KünstlerInnen zu organisieren. Wir berichten weiter!

*Carolin Vikoler, daskunst*

---

## **Ausschreibungen**

### **OÖ Landespreis für Initiative Kulturarbeit 2008**

*Einsendeschluss: 27.06.2008*

Das Land Oberösterreich zeichnet mit dem Landespreis für initiative Kulturarbeit Aktivitäten oder Projekte aus, die maßgeblich Impulse für das Kulturleben

in Oberösterreich setzen. Besonders berücksichtigt werden dabei themen- und umfeldorientiertes Arbeiten. Als weitere Kriterien gelten, inwiefern die Aktivität oder das Projekt einen Diskurs in Gang setzen konnte sowie die von den Initiatoren aufgebrachte Kreativität, Eigeninitiative und die Art der Vermittlung.

Um die Landespreise kann sich jeder Kulturträger mit Sitz und Wirkungsbereich in Oberösterreich bewerben. Es können kulturelle Veranstaltungsprogramme, Aktivitäten oder Projekte eingereicht werden, die entweder im Kalenderjahr 2006 oder im Jahr 2007 (bis zum Zeitpunkt des Einsendeschlusses) durchgeführt wurden.

*Bewerbungen mit Tätigkeitsbericht und Beschreibung/Dokumentation der speziell gesetzten Aktivitäten oder Projekte bitte an:*

*Amt der Oö. Landesregierung, Direktion Kultur, Promenade 37, 4021 Linz  
Tel.: 0732 / 77 20-154 80  
[kd.post@ooe.gv.at](mailto:kd.post@ooe.gv.at)*

---

### **NÖ Kulturpreis für Volkskultur und Kulturinitiativen 2008**

*Einreichfrist: 18.07.2008*

Der NÖ Kulturpreis für Volkskultur und Kulturinitiativen dient der Anerkennung besonderer Verdienste und Leistungen im Bereich der kulturellen Praxis im soziokulturellen Handeln in den Feldern Volkskultur und Kulturinitiativen/kulturelle Regionalisierung und kann an Einzelpersonen, Personengemeinschaften oder an Institutionen vergeben werden, die ihren (Wohn)Sitz in NÖ haben oder deren Schaffen der Bekräftigung der kulturellen Eigenständigkeit des Landes NÖ dient.

Der Preis ist mit insgesamt 19.000 Euro dotiert und wird in Form eines Würdigungspreises zu 11.000 Euro und zweier Anerkennungspreise zu jeweils Euro 4.000 vergeben. Die Vergabe wird von einer Jury empfohlen, die Einreichung erfolgt im Wege der Bewerbung oder durch Vorschlag der Jury.

In den einzelnen Sparten ist auf folgende Schwerpunkte zu achten:

a) **Volkskultur:** Kulturarbeit im Bereich Volkskultur soll von einem offenen, zeitgemäßen, innovativen Umgang mit volkskulturellen Darstellungsformen oder Volkskunst gekennzeichnet sein und überregional und längerfristig wirken.

b) **Kulturinitiativen/kulturelle Regionalisierung:** Kulturarbeit im Bereich der Kulturinitiativen/kulturellen Regionalisierung soll der Vermittlung von Kunst und kulturellen Angeboten und Leistungen in den Regionen des Landes NÖ dienen.

*Einreichungen an:*

*Volkskultur Niederösterreich GmbH  
3452 Atzenbrugg, Schlossplatz 1  
buero@volkskulturnoe.at*

*oder*

*Kulturvernetzung Niederösterreich  
2130 Mistelbach, Wiedenstraße 2  
weinviertel@kulturvernetzung.at*

Hackivismus und/oder Aktion vorzustellen. Die Laufzeit der Messe beträgt 4 Tage, Struktur, Organisation, Ambiente und Aufbereitung der Subversiv Messe orientieren sich an den Merkmalen einer herkömmlichen Fachmesse. Die BesucherInnen können weiters Do-It-Yourself-Workshops, Actionführungen, Vorträge, Produktpräsentationen sowie Filmvorführungen besuchen.

Die Ausschreibung wendet sich im Speziellen an Akteure aus folgenden Bereichen: Forschung und Entwicklung, Anarchitektur oa. Architektur, Fernsehshows, Musik, Konzeptualhacking, unsichtbares Theater und/oder Performance, Mode, Shoplifting, Artivismus, Aktivismus, Radical Games, Radical Queer, Grafik-/Industriedesign, Kunstkritik, (satirische) Kunst oder Camouflage, uvm. Es ist möglich, als Einzelperson oder auch als Kollektiv einzureichen – auf Wunsch kann den EinreicherInnen Anonymität zugesichert werden.

*AnsprechpartnerInnen:*

*SOCIAL IMPACT Wien,  
Barbara Pitschmann,  
1070 Wien, Neustiftg. 71/1  
Tel.: 0699 / 10 69 38 25  
bp@social-impact.at  
www.subversivmesse.net*

*SOCIAL IMPACT Linz,  
Harald Schmutzhard,  
4020 Linz, Elisabethstr. 1  
Tel.: 070 / 773142-23  
office@social-impact.at  
www.social-impact.at*

#### **Open Call: Subversiv Messe**

*Einsendeschluss: 22.07.2008*

Die Subversiv Messe wird im Mai 2009 erstmals in Linz als Projekt für Linz 2009 Kulturhauptstadt Europas stattfinden; dazu werden Kollektive, KünstlerInnen und AktivistInnen eingeladen, ihre neuesten Arbeiten aus den Bereichen (politische) Intervention, (An)architektur, Performance, (künstlerische) Provokation, (satirische) Kunst, Mode, Musik,

#### **Land Salzburg: Landespreis für Kulturarbeit 2008**

*Einreichfrist: 31.07.2008*

Mit dem Landespreis sollen außergewöhnliche Leistungen auf dem Gebiet

der Kulturarbeit und Kulturvermittlung in Stadt und Land Salzburg ausgezeichnet werden. Die Arbeit muss von Bedeutung für das kulturelle Leben im Land Salzburg sein, über einen Zeitraum von mindestens drei Jahren im Land Salzburg erfolgreich durchgeführt worden sein und beispielgebend bzw. wegweisend wirken. Der Preis in Höhe von 3.700 Euro kann von einer Jury für eine besonders qualitätsvolle und innovative Leistung auf dem Gebiet der Kulturarbeit und Kulturvermittlung an Einzelpersonen, an Personengruppen oder an Vereine vergeben werden.

Bewerbungen (Einreichungen) sind ebenso möglich wie Vorschläge von dritter Seite. Auch die Jury ist berechtigt, von sich aus einen Preisträger vorzuschlagen.

Der Bewerbung bzw. dem Vorschlag sind bei Personen ein Lebenslauf sowie in allen Fällen eine Zusammenfassung samt Dokumentationsmaterial der bisherigen Kulturarbeit beizulegen.

*Einreichungen an:*

*Kulturabteilung des Landes (Abt.12),  
Franziskanergasse 5a, Postfach 527,  
5020 Salzburg  
Weitere Auskünfte: Regina Lechner,  
Tel.: 0662 / 8042-2086,  
regina.lechner@salzburg.gv.at*

#### **Ausschreibung K3 – Residenzprogramm 2009**

*Bewerbungsfrist: 04.08.2008*

K3 – Zentrum für Choreographie – Tanzplan Hamburg vergibt im Rahmen seines Förderprogramms für ChoreografInnen drei Residenzen. Die BewerberInnen sollten am Beginn ihrer professionellen Praxis stehen und bereits erste eigene Projekte realisiert haben. Die Residenz

WWW.FELDENKRAISINSTITUT.AT

SEPTEMBER 2008 – MARCH 2012  
**FELDENKRAIS INTERNATIONAL**  
TRAINING PROGRAM  
WIEN 5

ADVANCED TRAININGS  
WORKSHOPS

---

**EDUCATIONAL DIRECTOR: JEREMY KRAUSS**  
**INTRODUCTORY WORKSHOP: JULY 5, 2008**  
**FOR INFORMATION AND APPLICATION PLEASE CONTACT:**  
**FELDENKRAIS INSTITUT WIEN**  
**P. O. B. 33, A 1045 WIEN**  
**T: +49 (0)800 1133 1043, F: +49 (0)1 942 00 33**  
**TRAINING@FELDENKRAISINSTITUT.AT**  
**WWW.FELDENKRAISINSTITUT.AT**

**FELDENKRAIS**  
**INSTITUT**  
WIEN

umfasst den Zeitraum April bis Dezember 2009 und beinhaltet u.a. ein Produktionsbudget sowie ein qualifizierendes Kursprogramm.

*Weitere Informationen:*

*Tel.: +49 (0)40 / 27 09 49 – 45*

*tanzplan@kampnagel.de*

*Informationen zur Bewerbung:*

*www.k3-hamburg.de/de/residenz*

---

**CROSSBREEDS 09:**  
**call for projects/works**

*Deadline: 20.08.2008*

Für CROSSBREEDS 09 werden transdisziplinäre künstlerische Arbeiten gesucht, die sich mit der Verschränkung

von Tanz/Performance und anderen Kunstformen, insbesondere mit Neuen Medien, auseinandersetzen. Es können Projekte in den Kategorien Tanz/Performance, (Kurz)Film/Video/Animation oder Installation, bzw. künstlerische Äußerungen, die sich hier nicht zuordnen lassen, eingereicht werden:

Im Bereich Tanz/Performance werden Darbietungen gesucht, die mediale Schnittstellenarbeit als kooperativen Aspekt in ihrer Konzeption und Durchführung formulieren.

Im Bereich Film/Video, Animation werden Arbeiten gesucht, die dezidiert von der Sparte Tanz ausgehen und mittels filmischer Prinzipien einen choreographischen Denkansatz/ Blickwinkel umsetzen. Dokumentationen performativer Arbeiten können dann eingereicht

werden, wenn sie sich mit filmischen Fragestellungen beschäftigen und als eigenständig künstlerische (Kurz)Filme einzuordnen sind.

Im Bereich Installationen werden Arbeiten gesucht, die oben genannte Aspekte beinhalten.

Aus einer Auswahl der eingereichten Arbeiten wird für Jänner 2009 ein Programm erstellt, das in unterschiedlichen Räumlichkeiten des WUK-Areals Einblick in künstlerische Hybride bietet, sowie in diskursiven Formaten künstlerische Inhalte und Fragestellungen medialer Transdisziplinarität erörtert.

*Info/Einreichformular:*

*www.imflieger.net*

*Kontakt/Info: imflieger@wuk.at*

**Creative Forum for Independent Theatre Groups:  
Call for performances**

*Deadline: 20.10.2008*

Bibliotheca Alexandrina and International Association for Creation and Training (I-act) invite you to apply for the Creative Forum for Independent Theatre Groups (Europe-Mediterranean), 6th Edition, 1- 10 February 2009

After five editions (from 2004 to 2008), the Creative Forum for Independent Theatre Groups is still going on, but with a new aura in which transformation in quality and integration between its various programmes are highlighted.

Since its first edition, the Forum has been an artistic, cultural phenomenon which takes place in the ancient city of Alexandria. One of its major axes is the concept of anti-festival, for the Forum is a space for artists, a space in which there is no place for formalities. The Forum has always aimed at achieving an interdisciplinary approach in which creativity, education, dialogue, knowledge, publications, translation and building joint projects are blended together.

This is achieved through the following axes:

- Performances,
- Educational programmes,
- Dialogue programmes, and
- Publication programmes.

This Forum, therefore, is our means to highlight and confirm the importance of cultural diversity, knowledge exchange, and the essential role both play in the continuation of life itself, on social, political, educational and creative levels.

*For more information please visit  
[www.iact-eg.org](http://www.iact-eg.org)*

## Festivals

### **tanz kollektion sommer 08**

*01., 03. und 05.07.2008 im Thaler*

*Areal Hard*

Unter dem Titel *tanz kollektion sommer 08* feiert der junge Verein netzwerkTanz Vorarlberg zwischen dem 1. und 5. Juli die Premiere seiner ersten Initiative und präsentiert Bühnenstücke freier Tanzschaffender mit Vorarlberg-Bezug.

Im Thaler Areal in Hard werden an drei Veranstaltungsabenden Kurzstücke, Installationen und Performances gezeigt, die dem Publikum einen Einblick in das aktuelle künstlerische Schaffen Vorarlberger TänzerInnen ermöglicht. Neben PerformerInnen aus dem professionellen Bühnentanz wird im Rahmen der Aufführungsserie auch dem Nachwuchs eine öffentliche Plattform geboten.

### **Vernetzung der Tanzszene in Vorarlberg**

Im April 2007 wurde der Verein netzwerkTanz Vorarlberg von fünf Tanzschaffenden zur Belebung und Förderung der zeitgenössischen Tanzszene gegründet. Martin Birnbaumer, Brigitte Jagg, Natalie Begle, Claudia Birnbaumer-Grava und Aleksandra Vohl setzen sich seit 2005 für den Aufbau einer Vernetzungsplattform für TänzerInnen und Tanzinteressierte ein. Das Ziel ist, regionales künstlerisches Schaffen zu unterstützen und überregional auszubauen. Der Verein vertritt die Interessen freier Tanzschaffender und ist zentrale Anlaufstelle für Anfragen, Projektunterstützungen und die Vermittlung künstlerischer und pädagogischer Tätigkeiten. Durch die rege Anteilnahme an kulturellen Themen und Diskussionen fungiert der Verein außerdem als Kommunikationsschnittstelle für seine mittlerweile 31 Mitglieder und bietet auf

seiner Website sämtliche Informationen rund um das Thema zeitgenössischer Tanz in der Region und über die Grenzen hinaus.

### **Auftakt im Thaler Areal Hard**

Um der Öffentlichkeit das breite Spektrum der zeitgenössischen Bewegungskunst zu zeigen, startet netzwerkTanz mit *tanz kollektion sommer 08* eine Aufführungsserie, die im Herbst in der Remise Bludenz ihre Fortsetzung findet. Geboten wird ein vielfältiges Programm an Bühnenstücken, das sich – zum Teil multimedial in Szene gesetzt – verschiedenster Kommunikationsmittel bedient.

Rund 50 KünstlerInnen bieten an drei Abenden Inszenierungen, welche die Zuschauer zu Zeugen einer tänzerischen, lyrischen und musikalischen Auseinandersetzung mit aktuellen Themen machen. Der Fokus liegt dabei auf der bildgewaltigen Sprache des Körpers, die von expressiv und vordergründig über subtil und zart ihren Ausdruck findet.

### **Programm**

Starten wird die Veranstaltungsreihe am Dienstag, den 1. Juli, jeweils um 20:30 Uhr, mit Kurzstücken von Udo Kawasser, Carolina Fink & Natalie Begle, Nicole Bickel & Maria King, den NachwuchstänzerInnen der Musikschule Dornbirn sowie einem Gastauftritt der Tänzerin Jelena Ivanovic aus Zürich.

Die Reihe der Kurzstücke wird am Donnerstag, den 3. Juli mit Performances von Sophie Paratte, Aleksandra Vohl & Wolfgang Lughofer, Susanne Fitz und einer Installation von Günter Marinelli fortgesetzt. Im Nachwuchsprogramm zeigen Schülerinnen von Iris Kieber ihr Können.

Der Abend am Samstag, 5. Juli steht ganz im Zeichen der Improvisationskunst. Unter der künstlerischen



Leitung von Brigitte Jagg und Esther Kamp-Häusle beschäftigen sich Tänzerinnen und Musiker mit den Eigenheiten der Körpersprache und setzen sich mit ihren jeweiligen Ausdrucksformen auseinander.

#### Ausblick

Nach dem Veranstaltungsauftritt im Thaler Areal wird die *tanz kollektion herbst 08* im Oktober in der Remise in Bludenz fortgesetzt. An drei Wochenenden werden Vorarlberger TänzerInnen ein Programm ihres aktuellen künstlerischen Schaffens zeigen. Geplant sind darüber hinaus Workshops, die sowohl Tanzbegeisterten als auch -interessierten einen Einblick in die Welt des zeitgenössischen Tanzes geben.

Weitere Infos:

[www.netzwerkstanz.at](http://www.netzwerkstanz.at)

---

#### Filmhof Festival

04.07.-07.09.2008, Asparn/Zaya

#### „Erinnerungen“

Das Filmhof Festival greift mit seinem heurigen Motto „Erinnerungen“ nicht nur das Erinnern an die weltpolitischen Ereignisse nach 1938 auf, es beschäftigt sich auch mit sehr persönlichen Erinnerungen einzelner sowie der Tragik von Erinnerungsverlust.

Die Theaterkomödie *Sein oder Nichtsein*, 20 Filmvorführungen, ein Kabarettstück sowie zwei große Weltmusik-Konzerte machen den Filmhof Wein4tel auch heuer wieder zum kulturellen Mittelpunkt des Weinviertels.

Zur Festivaleröffnung am 4. Juli um 19.00 Uhr laden Intendant Michael Rosenberg und der musikalische Leiter Fritz Rainer mit Klängen aus Rumänien, Polen und Brasilien zum musika-

lisch-stimmungsvollen Grenzgang beim Weltmusik-Treffen.

Im Juli geht es auch auf der Leinwand um politische und andere Erinnerungen: 20 vorwiegend europäische Filmproduktionen sorgen von 5. bis 22. Juli für Spannung. Für fünf Kinderfilme sind auch die jungen Festivalbesucher auf den Filmhof geladen.

Die Theaterproduktion des heurigen Festivals – *Sein oder Nichtsein* von Melchior Lengyel (Premiere am 06.08.2008, Regie: Harald Posch), seit der gleichnamigen Verfilmung durch Ernst Lubitsch ein Klassiker im Komödienfach – steht für die politische Dimension des Themas Erinnerungen.

Mit einer kleinen Sensation im Kabarettbereich überraschen die Schauspielstars Erwin Steinhauer und Rupert Henning: Ihr neuestes Programm *Rückspiegel* erlebt am 17. Juli 2008 seine Premiere beim Filmhof Festival.

Zum Abschluss lädt das Filmhof Festival bei freiem Eintritt zum *Celtic Irish Open Air* mit Highland games (06.09.2008, 18.00 Uhr) sowie zu einem Keltisch-irischen Frühschoppen (07.09.2008, 11.00 Uhr).

#### Regiekarten für IGFT-Mitglieder

Achtung: für die Theaterproduktion *Sein oder Nichtsein* bietet das Filmhof Festival IGFT-Mitgliedern gegen Vorlage eines aktuellen Mitgliedsausweises für folgende Vorstellungstermine Regiekarten an:

07.-09.08., 15.-17.08., 21.-23.08. und 28.-30.08., jeweils 20.00 Uhr

Weitere Informationen, Karten:

Filmhof Wein4tel  
2151 Asparn/Zaya Nr. 2  
Tel 0664/50 66 949  
[info@filmhof.at](mailto:info@filmhof.at)  
[www.filmhof.at](http://www.filmhof.at)

#### 25 Jahre ImPulsTanz – Vienna International Dance Festival

10.07.-10.08.2008, Wien

Seit nunmehr 25 Jahren prägt das ImPulsTanz – Vienna International Dance Festival die Kulturlandschaft Wiens und begeistert sein Publikum mit Performances von TänzerInnen und ChoreografInnen aus aller Welt. So hat das Festival bis heute dazu beigetragen, den zeitgenössischen Tanz sowohl in Österreich als auch international als Kunstform zu etablieren und damit arrivierten wie auch jungen KünstlerInnen eine Plattform zu bieten. Mit mehr als 45 Performances erobert ImPulsTanz von 10. Juli bis 10. August auch dieses Jahr wieder zahlreiche Bühnen Wiens und eröffnet seinem Publikum die aufregende und vielseitige Welt des Tanzes – und vieles mehr.

Neben außergewöhnlichen Tanzproduktionen stehen auch Kunstinstallationen und Konzerte auf dem Programm: Der Choreograf William Forsythe präsentiert in der Säulenhalle des Österreichischen Parlaments seine Installation *Scattered Crowd*, Chris Haring zeigt eine Installation im project space der Kunsthalle Wien, wo auch die Musikerin Zeena Parkins im Rahmen der Installation *I hear voices* von Nadia Lauro ein Konzert geben wird.

Die von Christa Spatt gestaltete [8:tension] *Young Choreographers' Series* wird heuer um 4 Stücke auf [8:tension]+ erweitert. Von den nun 12 jungen ChoreografInnen der Reihe wird eine/r mit dem Prix Jardin d'Europe ausgezeichnet werden, der heuer erstmals bei ImPulsTanz vergeben wird. Eine der nominierten Performances ist *SPITZE* von Doris Uhlich, in der die österreichische Choreografin eine Auseinandersetzung mit dem klassischen Tanz, seinen Menschen und Hierarchien, seinen Illusionswelten und Körperbildern unternimmt.

Am Festivalprogramm stehen auch dieses Jahr wieder neben internationalen Produktionen – u.a. von Choreografinnen wie Jan Fabre, Marie Chouinard, Mathilde Monnier, Akram Khan, Anne Teresa De Keersmaecker und Wim Vandekeybus – spannende Arbeiten aus der österreichischen Tanzszene:

Chris Haring präsentiert sein *Posing Project*, für dessen zweiten Teil er im Vorjahr mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet wurde, mit einem brandneuen dritten Teil, der den ironischen Titel *The Art of Garfunkel* trägt. Bei *Dinner with Jérôme*, veranstaltet von Hubert Lepka mit lawine torrén, können die Besucher per Funkohrknopf mitverfolgen, welche Szenen sich zwischen Jérôme Bel und seiner Geliebten Anna auf der Premierenfeier abspielen. Die aus Venezuela stammende österreichische Tänzerin Moravia Naranjo will mit *skin, voice and memories of someone else...* Stimmen des Exils und des Fremdseins zu Wort kommen lassen. Die Tänzerin Silke Grabinger und der Choreograf Roderich Madl haben für ihr Stück *[SLIK]* das gemeinsame Interesse an der Zerlegung in Real- und Kunstkörper und die daraus entstehenden Konflikte von ästhetischer Empfindung und Umsetzbarkeit als Kommunikationsfläche ins Zentrum ihrer Zusammenarbeit gestellt.

Unkontrollierbare Bewusstseinszustände und verborgene Begierden manifestieren sich in Elio Gervasis Stück *Seikes* in befremdenden Formen. Frans Poelstra und Robert Steijn – zusammen united sorry – werden in Nadia Lauros Installation *I hear voices* im project space der Kunsthalle Wien zusammen mit dem Musiker Martin Siewert über sechs Stunden hin eine Gebirgsatmosphäre intensivieren – ein

Understatement in Over-Size nach dem Motto *Nous sommes très petits (face à la montagne)*.

*Barbara Kraus macht ihre Lieblingsperformance* unter dem Motto „Do what you love and love what you do“ ebenfalls im Rahmen der Installation *I hear voices* im project space der Kunsthalle Wien. Die in Wien lebende chilenische Choreografin Amanda Piña erforscht mit der Performance *WE* in Zusammenarbeit mit dem bildenden Künstler Daniel Zimmermann Ideen rund um Kollektivität und Zusammengehörigkeit. Und die französisch-österreichische Performancegruppe Supermas rast in ihrer neuen Arbeit *EMPIRE (Art&Politics)* mit einer performativen Zeitmaschine zurück in die Zukunft und spannt einen Bogen von der Schlacht bei Aspern (1809) bis zu den virtuellen Imperien der globalisierten Welt von heute und morgen.

Die Möglichkeit zur aktiven Teilnahme an ImpulsTanz bietet das vielfältige Workshop-Programm. In den unterschiedlichsten Tanzkategorien kann mit hochkarätigen ProtagonistInnen des diesjährigen Performance Programms wie Antony Rizzi, Louise Lecavalier, Benoit Lachambre oder DD Dorvillier gearbeitet werden.

Weitere Infos, Programm, Tickets:  
[www.ImpulsTanz.com](http://www.ImpulsTanz.com)

## Veranstaltungen

**Sommerakademie Attac**  
16.-20.07.2008, Steyr

Die Attac-Sommerakademie ist seit Jahren ein wichtiger Fixpunkt der Aktivitäten von Attac Österreich – denn eines der wichtigsten Ziele von Attac ist es, die Menschen über die wirtschaftspolitischen Zusammenhänge zu informieren: Nur wer genug weiß, ist in der Lage sich selbst eine kritische Meinung zu bilden und danach zu handeln. Alle Menschen können Globalisierung verstehen und mitgestalten.

Das Motto der 7. Sommerakademie vom 16. – 20. Juli 2008 in Steyr lautet: *Den Neoliberalismus aushebeln! – Bilanz und Perspektiven nach 10 Jahren Globalisierungskritik*. Eingeladen sind alle, die sich für das Thema interessieren bzw. Attac näher kennen lernen möchten. Geboten wird eine breite Palette aus Podiumsdiskussionen, Workshops und Rahmenprogramm.

Die Sommerakademie bietet die Möglichkeit, selbst Workshops anzubieten und damit auch Aspekte Ihrer Arbeit einzubringen. Bei Interesse bitte Mail an [verwaltung@attac.at](mailto:verwaltung@attac.at).

Infos, Programm, Anmeldung:  
[www.attac.at/soak08](http://www.attac.at/soak08)


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)1/403 87 94-17  
Mail: [office@freietheater.at](mailto:office@freietheater.at), [www.freietheater.at](http://www.freietheater.at)

Redaktion: Katharina Ganser, Angela Heide, Sabine Kock,  
Barbara Stüwe-Eßl, Andrea Wälzl (Koordination)  
Grafisches Konzept: Ulf Harr  
Layout: Andrea Wälzl

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

freie theater  


  
WIEN  
KULTUR

bm:uk

# Premieren

- 19.06.2008  
**Theater Phönix: Mutter sag, wer macht die Kinder**  
Theater Pönix, Linz, 0732/666500
- 25.06.2008  
**WUK Im flieger: smitten. Skizzen urbaner Realität**  
WUK Im flieger, Wien,  
imflieger@wuk.at
- 25.06.2008  
**kleines theater: Die Barfüsslerin**  
kleines theater, Salzburg,  
0662/872154
- 27.06.2008  
**neuebuehnevillach: Ein Sommernachtstraum**  
Marmorsteinbruch Krastal  
04242/27341
- 27.06.2008  
**Theater praesent: Der tolle Tag oder Die Hochzeit des Figaro**  
Theater praesent, Innsbruck,  
0650/6436036
- 28.06.2008  
**theater.wozek: Penalty – das Duell**  
Dschungel Wien, 01/5220720 -20
- 01.07.2008  
**Schule des Theaters/ Dana Csapo: Magic Movie Show**  
Schule des Theaters, Wien,  
0699/10509546
- 02.07.2008  
**Theater im Hof: Hamlet**  
K&K Reithalle, Enns,  
0699/14470001
- 02.07.2008  
**kleines theater: Der laue Planet**  
kleines theater, Salzburg,  
0662/872154
- 04.07.2008  
**Kürbis: Ein Sommernachtstraum**  
Schlosstene im Burgstall, Wies,  
03465/7038
- 04.07.2008  
**Shakespeare-Festspiele Rosenburg/Birgit Doll: Der Kaufmann von Venedig**  
Shakespeare auf der Rosenburg,  
0664/1630543
- 05.07.2008  
**DANS.KIAS: cat freeze 2**  
Porgy&Bess, Wien,  
01/5128811
- 05.07.2008  
**Asylcafé/Fleischerei: Auf der Flucht: Erstes Showing Asylcafé**  
Fleischerei, Wien,  
01/8906041
- 09.07.2008  
**Belic & Lechthaler: Der Bär/ Ein Heiratsantrag**  
Hof des Priesterseminars, Graz,  
0316/680315
- 10.07.2008  
**Theaterzentrum Deutschlandsberg: Die drei Musketiere**  
Landsberger Sommernachtsspiele,  
Schloss Frauenthal, 03462/6934
- 16.07.2008  
**Losser Kulturverein: Praterg'schichtn**  
Theater im Werkraum, Wien,  
0676/5370226
- 17.07.2008  
**lawine torrèn, szene salzburg und ImPulsTanz wien: Dinner mit Jérôme**  
republic, Salzburg,  
0662/843711
- 18.07.2008  
**Teatro: Die Konferenz der Tiere**  
Bettfedernfabrik, Oberwaltersdorf, (NÖ),  
02253/60960909
- 19.07.2008  
**Roderich Madl & Silke Grabinger: [SLIK]**  
ImPulsTanz, Kasino am Schwarzenbergplatz, Wien,  
01/2051565
- 20.07.2008  
**Tanz Company Gervasi: Seikes**  
ImPulsTanz, Schauspielhaus, Wien,  
01/2051565
- 23.07.2008  
**Theater Oberzeiring: Drei Schwestern**  
THEO, Oberzeiring,  
0664/8347406
- 24.07.2008  
**dramagraz, regionale08, Steir. Kulturinitiative: ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNIFORM**  
Volkshaus Feldbach, Feldbach,  
0316/262242
- 29.07.2008  
**united sorry/Frans Poelstra & Robert Steijn: Nous sommes très petits (face à la montagne)**  
ImPulsTanz, Kunsthalle Wien  
project space, Wien,  
01/2051565
- 31.07.2008  
**Amanda Piña & Daniel Zimmermann: WE**  
ImPulsTanz, Kasino am Schwarzenbergplatz, Wien  
01/2051565
- 04.08.2008  
**Superamas: EMPIRE (Art & Politics)**  
ImPulsTanz, Akademietheater, Wien, 01/2051565
- 05.08.2008  
**Moravia Naranjo: skin, voice and memories of someone else...**  
ImPulsTanz, Kunsthalle Wien  
project space, Wien,  
01/2051565
- 06.08.2008  
**Filmhof Festival/Harald Posch: Sein oder Nichtsein**  
Filmhof Wein4tel, Asparn/Zaya,  
0664/5066949
- 10.08.2008  
**liquid loft/Chris Haring: Posing Project**  
ImPulsTanz, MuseumsQuartier  
Halle E, Wien,  
01/2051565
- 11.08.2008  
**liquid loft/Chris Haring: The Art of Garfunkel, Sound of Silence**  
ImPulsTanz, Kunsthalle Wien  
project space, Wien,  
01/2051565
- 14.08.2008  
**die theaterachse: Eine Mittsommernachts-Sex-Komödie**  
kleines theater, Salzburg,  
0662/872154
- 15.08.2008  
**die theaterachse: Aschenputtel**  
kleines theater, Salzburg,  
0662/872154
- 17.08.2008  
**Armes Theater: Kasimir und Karoline**  
Wiener Volksliedwerk (Bockkeller), Wien, 0699/81639394
- 19.08.2008  
**die theaterachse: Das lilabunte Zeitschwein**  
kleines theater, Salzburg,  
0662/872154
- 20.08.2008  
**Salzburger-Sommertheater: Loriots dramatische Werke**  
kleines theater, Salzburg,  
0662/872154
- 25.08.2008  
**3raum-Anatomietheater: Lady Windermere's Fächer**  
3raum-Anatomietheater, Wien,  
0650/3233377
- 28.08.2008  
**Armes Theater: Stunden der Liebe**  
Wiener Volksliedwerk (Bockkeller), Wien, 0699/81639394

*Weitere Programm-Infos online auf [www.theaterspielplan.at](http://www.theaterspielplan.at)  
sowie für Wiener Produktionen im Printformat [spielplan.wien](http://spielplan.wien)*