



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zur Situation von Klein-, Mittelbühnen und Freier
Theatergruppen in Wien“

Verfasserin

Veronika Much

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	4
2 Förderpolitik von Klein-, Mittelbühnen und Freien Theatergruppen	6
2.1 Die Neugestaltung des Fördersystems	7
2.1.1 Ergebnisse der Studie „Freies Theater in Wien“	8
2.1.2 Allgemeine Entwicklungen.....	11
2.1.2.1 Dritte Säule Standort- und Strukturförderung.....	12
2.1.2.2 Ein neues Koproduktionshaus.....	14
2.2 Die aktuelle Fördersituation	16
2.2.1 Konzeptförderung 2009- 2013.....	18
2.2.1.1 Reaktion der IG Freie Theaterarbeit.....	20
2.2.2 Projektförderung 2010/2011.....	22
2.3 Paradigmenwechsel der österreichischen Kulturpolitik	25
2.4 Zur Legitimation der öffentlichen Kunstförderung	31
2.4.1 Das Kulturförderungsgesetz.....	31
2.4.2 Exkurs Steiermark.....	34
2.4.3 Antrag zur Reformierung des Kulturförderungsgesetzes.....	35
2.4.4 Kriterien für Förderentscheidungen.....	39
3 Zur sozialen Lage von Schauspielern und SchauspielerInnen in Österreich	45
3.1 Das Schauspielergesetz	45
3.1.1 Beispiel Rückerstattung.....	48
3.1.2 Position der IG Freie Theaterarbeit.....	49
3.1.3 Formen der Beschäftigung	51
3.2 Die Studie „Zur sozialen Lage der Künstler und KünstlerInnen in Österreich.“	54
3.2.1 Beschäftigungssituation im Theaterbereich.....	57
3.2.2 Tätigkeitsschwerpunkte.....	58
3.3 Aspekte der Prekarisierung im Theaterbereich	59
3.3.1 Soziale Absicherung- Die Versicherungssituation.....	60
3.3.1.1 Postion der IG Freie Theaterarbeit.....	61
3.3.1.2 Exkurs Deutschland.....	62
3.3.2 Künstlersozialversicherungsfonds.....	63
3.3.3 AMS- Problematik.....	65
3.3.3.1 Betreuung durch Team 4.....	69
3.4 Aktuelle Maßnahmen	71
3.5 Leben von der Kunst- Ein Beispiel	73
4 Aktuelle Theaterarbeit in Wien	77
4.1 TAG- Theater an der Gumpendorfer Straße	77
4.1.1 Konzept.....	78
4.1.3 Fördersituation	80
4.1.4 Soziale Lage der Theaterschaffenden.....	81
4.1.5 Zur Kulturpolitik in Wien.....	83
4.1.6 Rezeption.....	84
4.2 Theater Drachengasse	86
4.2.1 Konzept.....	87
4.2.2 Arbeitsweise.....	88
4.2.3 Fördersituation.....	89

4.2.4 Soziale Lage der Theaterschaffenden.....	90
4.2.5 Kritik an der Wiener Kulturpolitik.....	92
4.2.6 Rezeption.....	93
4.3 Theater Ansicht.....	96
4.3.1 Konzept.....	96
4.3.2 Fördersituation.....	98
4.3.3 Arbeitsweise.....	100
4.3.4 Soziale Lage der Theaterschaffenden.....	102
4.3.5 Rezeption	104
5 Zusammenfassung.....	107
6 Bibliographie.....	111

1. Einleitung

Die Wiener Theaterlandschaft weist ein vielfältiges Spektrum von Klein-, Mittelbühnen und Freien Theaterschaffenden auf. Die Theaterarbeit wurde in den letzten Jahren maßgeblich von Umstrukturierungen beeinflusst. Im Zuge der Theaterreform im Jahr 2004 wurde ein neues Fördermodell etabliert, welches eine Erneuerung der Theaterlandschaft bewirken sollte. Thema dieser Arbeit ist einerseits die Einführung des neuen Fördersystems, andererseits die jeweilige Schwerpunktsetzung innerhalb der Förderentscheidungen.

Des Weiteren wird die Ausgangslage der österreichischen Förderpolitik untersucht. Dem Gesetz zufolge ist der Staat verpflichtet Kunst- und Kultur zu fördern. Das Kulturförderungsgesetz, welches die Grundlage von staatlicher Kulturförderung bildet, soll hier genauer betrachtet werden. Zudem wird untersucht welche Kriterien für die Vergabe von Fördermitteln herangezogen werden und wie diese einer demokratischen Förderpolitik gerecht werden können. Es stellt sich die Frage, welche Theaterhäuser und Freie Gruppen unterstützt werden und welche Kriterien dafür ausschlaggebend sind.

Die Förderpolitik unterliegt kulturpolitischen Entscheidungen, die im Laufe der Zeit von unterschiedlichen politischen Strömungen geprägt wurden. Je nach Regierung wurden unterschiedliche Schwerpunkte in der Förderpolitik gesetzt. Demnach hängen Förderbedingungen von der kulturpolitischen Situation ab und werden darüber hinaus auch von aktuellen künstlerischen Tendenzen beeinflusst. Die heutige Budgetverteilung weist eine Schwerpunktsetzung im Bereich der Repräsentationskultur auf, Freien Gruppen hingegen wird nur ein geringer Anteil der Fördermittel zugewiesen.

In Zeiten ständiger Subventionskürzungen wird die Frage gestellt wie sich die heutige Theaterarbeit an Klein- und Mittelbühnen, sowie innerhalb Freier Theatergruppen gestaltet. Auf Grund von mangelnden Subventionszuschüssen befinden sich viele Theaterschaffende in einer prekären Arbeitssituation. Die schwierige finanzielle Lage wirkt sich nicht nur auf die künstlerische Tätigkeit, sondern auf die gesamte Lebenssituation von Kulturschaffenden aus.

Da Anstellungen im Theaterbereich grundsätzlich vorgeschrieben, aber auf Grund der finanziellen Situation häufig nicht umsetzbar sind, werden Theaterschaffende in eine prekäre Lage gedrängt. In diesem Zusammenhang steht das Schauspielergesetz von 1922 im Vordergrund, welches einen gesetzlichen Rahmen für Theaterarbeit in Österreich bildet. In dieser Arbeit werden die vielen daraus resultierenden Probleme genauer untersucht und beschrieben.

Häufig wechselnde Beschäftigungsformen prägen das Berufsbild von SchauspielerInnen. Aufgrund der unterschiedlichen Arbeitsverhältnisse entsteht meist eine komplexe Versicherungssituation für viele Theaterschaffende, die es nicht ermöglicht eine permanente soziale Absicherung zu gewährleisten. Die unterschiedlichen Beschäftigungsverhältnisse und die damit verbundenen vielfältigen Aspekte der Prekarisierung werden in dieser Arbeit aufgezeigt. Die Strukturen, die hier zusammenwirken und der soziale Aspekt von Theaterarbeit abseits von großen Bühnen werden analysiert.

Darüber hinaus wird die vom Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur herausgegebene Studie „Zur sozialen Lage von Künstlern und KünstlerInnen in Österreich“ als Ausgangspunkt herangezogen. Diese wird vor allem unter dem Aspekt der Situation von DarstellerInnen betrachtet. Ausgehend davon werden die soziale Situation von SchauspielerInnen und deren Auswirkung auf die künstlerische Tätigkeit untersucht. Des Weiteren werden unterschiedliche Sichtweisen und Lösungsansätze zur sozialen Situation dargelegt und aktuelle Maßnahmen zur Verbesserung der Situation von SchauspielerInnen beschrieben.

An ausgewählten Bühnen und Gruppen wird die aktuelle Theaterarbeit auf kulturpolitische, künstlerische sowie auf soziale Aspekte hin untersucht. Hier wird das Zusammenwirken der Förderpolitik, den gesetzlichen Rahmenbedingungen und der künstlerischen Arbeit dargestellt. Im Zentrum des Interesses steht die Frage wie sich kulturpolitische Entscheidungen auf die Theaterarbeit in Wien auswirken und wie sich die Arbeitsweise von Klein-, Mittelbühnen und Freien Gruppen im Gegensatz zu großen Bühnen unterscheidet.

Hierfür wurden zwei feste Häuser und eine Freie Theatergruppe ausgewählt. Das *Theater Tag*, *Theater Drachengasse* und die *Theatergruppe Ansicht* werden beschrieben, um die

aktuelle Theaterarbeit in Wien und die vielfältigen Problematiken zu veranschaulichen. Die LeiterInnen dieser Initiativen stellten sich für Interviews zur Verfügung, welche den Ausgangspunkt zur Betrachtung dieser Theater bilden. Neben dem künstlerischen Konzept wird hier auf die finanzielle Lage der Theater eingegangen. Zudem wird nicht nur die jeweilige Arbeitsweise betrachtet, sondern auch die individuelle soziale Situation der Theaterschaffenden dargestellt.

Darüber hinaus wird die Positionierung der Theater innerhalb der Wiener Theaterlandschaft untersucht. Aufgezeigt wird wie Theaterhäuser und Freie Gruppen durch den Fördergeber Stadt Wien und die breite Öffentlichkeit wahrgenommen werden.

Die Arbeit soll ein umfassendes Bild aktueller Theaterarbeit in Wien geben und die Rahmenbedingungen für den Beruf des/der SchauspielerIn und die damit verbundenen Probleme aufzeigen. Dabei wird die Verknüpfung kulturpolitischer Maßnahmen mit der Arbeitssituation von Theaterschaffenden und der künstlerischen Tätigkeit dargestellt.

2. Förderpolitik von Klein-, Mittelbühnen und Freien Theatergruppen

Die Situation von Klein-, Mittelbühnen und Freien Theatergruppen wurde in den vergangenen Jahren durch Umstrukturierungen im Fördersystem geprägt. Thema dieses Kapitels ist die Einführung eines neuen Fördermodells für die Wiener Theaterlandschaft und die aktuelle Positionierung von Klein-, Mittelbühnen und Freier Gruppen innerhalb der Budgetverteilung. Des Weiteren werden die rechtlichen Grundlage einer zeitgemäßen Förderpolitik sowie mögliche Kriterien für Förderentscheidungen diskutiert.

Im Zuge der Theaterreform 2004 wurde das damalige Beiratssystem zur Förderung des Freien Theaters abgelöst, da es den Ansprüchen einer zeitgemäßen Förderpraxis nicht mehr entsprechen könne. Das aus den 80er- Jahren stammende Beiratssystem war in unterschiedliche Sparten aufgeteilt. Dazu zählten Sprechtheater, Tanz, Musiktheater und Theater für junges Publikum (Kinder und Jugendliche). Die jeweiligen Beiräte setzten sich aus je sechs bis acht Personen zusammen, die vom Kulturamt der Stadt Wien ernannt wurden. Um eine Förderung zu erhalten, musste ein Projekt erst vom Beirat empfohlen werden.¹

¹Vgl.: http://www.kintheatop.at/forschung/Beirat_Kuratorium.html. Zugriff: 9.11.2009.

Schon in den Jahren zuvor sprachen sich die Interessenvertretungen IG Kultur und die IG Freie Theaterarbeit für eine Verbesserung des Beiratssystems aus. Gefordert wurde neben der Erneuerung der Verwaltungsstrukturen und der Geschäftsordnung für die Arbeit der Beiräte, vor allem Transparenz im Vergabeverfahren. Die AntragstellerInnen sollten nicht mehr aus den amtlichen Abläufen ausgeschlossen werden. Die Entscheidungen der Beiräte, die auf einem festgeschriebenen Förderkatalog beruhen sollten, sollten für die betroffenen KünstlerInnen zugänglich sein. „Die Gewährung dieses Rechts sollte (...) ein demokratisches Grundrecht sein“²

Ein weiterer Kritikpunkt war, dass einzelne KünstlerInnen auf Umwegen über BeamtInnen und PolitikerInnen Förderungen erhielten, obwohl der Beirat ihnen eine Subvention verweigert hatte. Dieses Ungleichgewicht im Vergabeverfahren sollte nun durch eine Reform abgeschafft werden. Dem jahrelang praktizierten „Gießkannenprinzip“ sollte ein neues Modell entgegengesetzt werden.³

2.1 Die Neugestaltung des Fördersystems

In den letzten Jahren wurde das Fördermodell maßgeblichen Veränderungen unterzogen. Die Umstrukturierungen im Zuge der Theaterreform, die im Jahre 2002 ihren Anfang fand, sollen in diesem Kapitel beschrieben werden.

Im Jahre 2002 gab der amtierende Stadtrat Andreas Mailath-Pokorny den Auftrag zu einer Studie über das Freie Theater in Wien. Der Dramaturg Günther Lackenbacher, Journalist Uwe Mattheiß und die damalige *dieTheater*- Leiterin Anna Thier wurden mit der Aufgabe betraut die aktuelle Situation des Freien Theaters in Wien zu untersuchen. Ziel war es ein Konzept zur Reformierung des Fördersystems für Klein-, Mittelbühnen und Freie Gruppen zu erstellen.⁴

²Gerbasits, Gabi : „Mehr Licht! Zur überfälligen Reform des Beiratssystems in der Kunstsektion.“2001. <http://igkultur.at/igkultur/kulturisse>. Zugriff: 9.11.2009.

³ Vgl.: IG Freie Theaterarbeit: „Freies Theater in Wien“, Dezember 2002. www.freietheater.at/index.php?page=kulturpolitik&detail=61323&jahr=2002. Zugriff: 8.10.2009.

⁴ Vgl.: IG Freie Theaterarbeit: „Freies Theater in Wien“, Dezember 2002. www.freietheater.at/index.php?page=kulturpolitik&detail=61323&jahr=2002. Zugriff: 8.10.2009.

Dem Freien Theater als Domäne der ständigen Neuerung sollte die Möglichkeit geboten werden, sich in Hinblick auf neue Ästhetiken, Spiel- und Rezeptionsweisen über den tradierten Stadt- und Staatstheaterbetrieb hinaus weiterzuentwickeln. In Folge dessen, sollten neue Förderkriterien erstellt werden, die für Theaterschaffende wie für die Öffentlichkeit gleichermaßen nachvollziehbar sind. Aufgabe war es, sowohl Einheitlichkeit und Transparenz im Vergabeverfahren als auch Budget- und Planungssicherheit durch lange Vorlaufzeiten zu gewährleisten. Des Weiteren sollte ein Austausch zwischen kulturpolitischer und künstlerischer Ebene stattfinden, der in regelmäßigen Diskussionen eine Reflexion der Entscheidungen ermöglicht. Folglich sollte die Förderpraxis auf Grund von gesammelten Erfahrungen immer wieder neu bewertet und im Zuge dessen weiterentwickelt werden.⁵

2.1.1 Ergebnisse der Studie „Freies Theater in Wien“

Nach viermonatiger Arbeit präsentierte die Arbeitsgruppe die abgeschlossene Studie „Freies Theater in Wien- Reformvorschläge zur Förderung Freier Gruppen im Bereich der Darstellenden Kunst“ der Öffentlichkeit. Die Studie bildete den ersten Schritt in Richtung einer Neustrukturierung des Fördersystems und verdeutlichte die herrschenden Problematiken in Bezug auf Entwicklung der freien Bühnen und deren Fördersituation.⁶

Die AutorInnen der Studie beschrieben eine allgemeine Stagnation in der Freien Theaterszene. Es herrsche „eher eine Stagnation der künstlerischen Entwicklung als ein Klima des Aufbruchs“.⁷ In der Studie werden unterschiedliche Ursachen für diese Situation definiert. Vor allem wurde die Verteilung der Fördermittel als problematisch angesehen, da zu viele Projekte zu wenig an Förderungen erhalten würden. Dieses Modell der „Gießkanne“ wirke sich demnach negativ auf die Theaterlandschaft aus. Viele Projekte erhielten zwar eine finanzielle Unterstützung, diese reiche jedoch nicht aus, um künstlerische Möglichkeiten auszuschöpfen. So würden diese Aufführungen meist auf einem geringeren Niveau, als etablierte Bühnen verbleiben.

⁵Vgl. : Ders.

⁶Vgl.: Presseaussendung der IG Freie Theaterarbeit: „Nur Mut!“, 28.5. 2003. www.freietheater.at/?page=kulturpolitik&detail=61346&jahr=2003. Zugriff: 12.10. 2009.

⁷Lackenbacher, Günter; Mattheiß, Uwe; Thier, Anna: „Freies Theater in Wien- Reformvorschläge zur Förderung Freier Gruppen im Bereich der Darstellenden Kunst.“ Mai, 2003.S.3.www.wien.gv.at Zugriff: 9.11.2009.

In der Studie ist dies wie folgt beschrieben: Durch diese Förderpolitik „entstehen [...] zu viele unterdotierte Projekte, die schwerlich in einer professionellen Arbeitsweise und vielfach nur unter den Bedingungen von Selbstausbeutung möglich sind.“⁸

Neben der zu starken Streuung der Fördermittel beschrieben die VerfasserInnen strukturelle Mängel, die ebenso die Stagnation in der Freien Theaterszene verstärken würden. So gäbe es zu wenig Spielstätten, welchen es gelinge, neue Entwicklungen im Freien Theater aufzugreifen und diese künstlerisch auszuschöpfen.⁹

Ein weiterer Aspekt, der sich ungünstig auf die Entwicklung der Freien Theaterszene auswirke, sei die lokale Abgeschlossenheit der Wiener Szene. Es gäbe zu wenig überregionalen und internationalen Austausch, der es ermöglichen würde, aktuelle künstlerische Impulse aufzugreifen oder diese über die Grenzen hinaus zu vermitteln. Die geringe Vernetzung führe dazu, dass es kaum zu einem Austausch von Gastspielen und Koproduktionen komme.¹⁰

Die VerfasserInnen beschrieben die Wiener Theaterlandschaft als Hierarchiesystem, welches sich aus drei Ebenen zusammensetze. Der erste Bereich bestehe aus den Stadt- und Staatstheatern, der zweite Bereich beziehe sich auf die Klein- und Mittelbühnen und der dritte Bereich beinhalte die Freie Szene. Wobei hier das Freie Theater „als das schwächste Glied der Theaterlandschaft“¹¹ bezeichnet wurde.

Die drei Bereiche wurden als untereinander stark abgegrenzte Ebenen beschrieben, die in dieser Form KünstlerInnen kaum Möglichkeiten bieten würden sich zwischen diesen flexibel zu bewegen. Diese strikte Trennung sollte aufgelöst werden, um so eine flexible Zusammenarbeit zwischen den verschiedenen Bereichen zu ermöglichen. Auch administrativ sollten Klein- und Mittelbühnen und Freie Gruppen zusammengefasst und als Einheit in ein neues Fördersystem eingegliedert werden.

⁸Ders. S.6.

⁹Vgl.: Ders. S.6.

¹⁰Vgl.: Lackenbacher, Günter; Mattheiß, Uwe; Thier, Anna: „Freies Theater in Wien- Reformvorschläge zur Förderung Freier Gruppen im Bereich der Darstellenden Kunst.“ Mai 2003, S.7f. www.wien.gv.at Zugriff: 9.11.2009,

¹¹Ders. S.10.

Die VerfasserInnen sprachen sich für eine Neugestaltung der bisherigen Förderstrukturen aus und präsentierten in ihrer Studie ein neues Modell zur Vergabe der Fördermittel. Einerseits wurden die Dreijahresverträge auf einen längeren Zeitraum von vier Jahren erweitert. Hier richteten sich die AutorInnen nach anderen europäischen Ländern, wie Deutschland oder den Niederlanden, die vier Jahre lange Förderzyklen vorschreiben.¹²

Denn jüngere Gruppen waren bisher meist von einer geringer dotierten Projektförderung abhängig. So sollte neben der Erweiterung der Dreijahresverträge eine Aufwertung der Projektförderung stattfinden. Diese sollte nicht nur ein höher dotiertes Einzelprojekt ermöglichen, sondern einen längerfristigen Entwicklungsprozess unterstützen.

So schlugen die VerfasserInnen längere Förderzyklen für die Konzeptförderung vor und erwarten sich dadurch eine Dynamisierung der Theaterlandschaft. Die Verantwortlichen müssten die Fördergelder vorausplanend einsetzen und könnten so früher auf aktuelle Entwicklungen in der Freien Szene reagieren. Außerdem würde den Kunstschaffenden eine Planungssicherheit über vier Jahre gewährleistet.

Laut Lackenbucher, Mattheis und Thier sollte der Konzeptförderung eine stärker konzentrierte Projektförderung gegenüber stehen. Die „neue“ Projektförderung sollte nach dem Motto „ganz oder gar nicht“¹³ vergeben werden. Einer geringeren Anzahl von Gruppen sollte eine höhere Summe an Fördergeldern zur Verfügung stehen. Es sollten also nur „erfolgversprechende“ Projekte gefördert werden, welche dann jedoch zur Genüge finanziert würden, sodass ein professionelles Arbeiten ermöglicht würde.

Die Projektförderung sollte weiter eine flexible sein und je nach Projekt variieren. Für Freie Gruppen, welche regelmäßig erfolgreich produzieren, sollte jedoch noch immer die Möglichkeit bestehen, im Fördersystem „aufzusteigen“ und eine Konzeptförderung zu erhalten.¹⁴

Das neue Fördermodell beinhaltet neben der Konzentration und Bündelung der künstlerischen Tätigkeiten, eine genaue Evaluierung der Freien Theaterszene. Es soll wirksam überprüft

¹²Ders. S.16f.

¹³Ders. S. 22.

¹⁴Vgl.: Ders. S. 24.

werden, ob festgelegte Ziele auch erreicht würden. Hier sprechen die AutorInnen von „glaubhaften Ausstiegsszenarien und erkennbaren Ablaufdaten“.¹⁵

Ihrer Meinung nach müsste die Möglichkeit bestehen, Förderentscheidungen gegebenenfalls neu zu überdenken und Gruppen wieder aus der Förderung heraus zu nehmen, wenn die geforderte Leistung nicht erbracht würde. Einmal eine Förderung erhalten zu haben, solle nicht gleichzeitig heißen, dass man dauerhaft mit Fördersummen bedacht werde. Davon versprachen sich die AutorInnen eine Dynamisierung der Theaterlandschaft, da Theater und Gruppen ihre Arbeit permanent auf ästhetische, politische und organisatorische Kriterien überprüfen und auf Entwicklungen in der Szene reagieren müssten.¹⁶

Für die Umsetzung des neuen Fördermodells empfahlen die VerfasserInnen der Studie ein neues Kuratorenmodell. Die Initiative sollte nicht nur von KünstlerInnen ausgehen, sondern auch die KuratorInnen sollten die Freien Szene aktiv mitgestalten, um ihre Aufgabe nicht einzig und allein auf Förderentscheidungen zu beschränken. Die KuratorInnen, die über die Projektförderung entscheiden, sollten auch einen wesentlichen Beitrag zur Weiterentwicklung der Freien Szene beitragen. So sollten diese selber neue Projekte vorschlagen und notwendige Infrastrukturen aufbauen.¹⁷

Diese wesentlichen Punkte der Studie wurden 2004 im Parlament einstimmig beschlossen und sollten nun schrittweise durchgeführt werden. Doch von Beginn an war die Theaterreform von Widersprüchen und Ungereimtheiten geprägt. Diese führten in den weiteren Jahren zu viel Kritik und Widerstand seitens Kulturschaffender.¹⁸

2.1.2 Allgemeine Entwicklungen

An dieser Stelle soll auf die umfangreiche Arbeit von Isabella Feimer verwiesen werden. Die Arbeit mit dem Titel „Die Wiener Theaterreform. Veränderung und Umstrukturierung der

¹⁵Ders. S. 18.

¹⁶Vgl.: Lackenbacher, Günter; Mattheiß, Uwe; Thier, Anna: „Freies Theater in Wien- Reformvorschläge zur Förderung Freier Gruppen im Bereich der Darstellenden Kunst.“ Mai 2003, S.18. www.wien.gv.at Zugriff: 9.11.2009.

¹⁷Vgl.: Ders. S.39f.

¹⁸Vgl.: http://www.kinhetop.at/forschung/Beirat_Kuratorium.html. Zugriff: 9. 11.2009.

Wiener Theaterlandschaft, 2003 bis 2006.“ beleuchtet die einzelnen Schritte, sowie daraus resultierende Probleme der durchgeführten Reform. Neben dem Vorwurf der Intransparenz kritisiert durch Kulturschaffende und der ungewissen Situation für viele Theaterschaffende, wird hier des Weiteren die Einführung der neuen Konzeptförderung und Projektförderung, sowie deren Folgen, beschrieben.¹⁹

Jahre nach der Einführung der Theaterreform gehen die Meinungen über die erfolgreiche Umsetzung weiterhin auseinander. Kulturstadtrat Mailath-Pokorny ist überzeugt: „Man kann mit Fug und Recht von einer erfolgreichen Reform sprechen“.²⁰ Dem Gegenüber steht die Kritik der Kulturschaffenden und deren Interessenvertretungen, welche die Reform als nicht vollständig umgesetzt ansehen. Vor allem die Schwerpunktsetzung in der Budgetverteilung bleibt ein andauernder Kritikpunkt:

Die eigentliche Reform hat im Bereich der Hochkultur stattgefunden, bzw. in der millionenschweren Ausrichtung auf Event und Unterhaltung. Alles andere bleibt Ablenkung. [...] Es bedürfe eines grundlegenden Umdenkens und einer Umverteilung der Mittel, damit das Freie Theater seine Produktivkräfte entfalten kann.“²¹

Auf die aktuelle Fördersituation wird im Kapitel 2.2. genauer eingegangen werden. In weiterer Folge sollen nun die neuesten kulturpolitischen Entwicklungen und Maßnahmen in Bezug auf die Wiener Theaterlandschaft beschrieben werden.

2.1.2.1 Dritte Säule Standort- und Strukturförderung

Neben der Konzept- und Projektförderung wurde im Jahr 2008 eine dritte Säule als fester Bestandteil ins Förderungssystem integriert. Die Standort- und Strukturförderung soll anfallende Betriebskosten von Theaterhäusern abdecken und kann jederzeit bei der Theaterabteilung der Kulturabteilung der Stadt Wien beantragt werden. Hier stehen jährlich

¹⁹Vgl.: Feimer, Isabella. 2007.

²⁰Trenkler, Thomas: „Theaterreform hat nicht stattgefunden.“ 1.7.2007. www.derstandard.at. Zugriff: 12.10.2009.

²¹IG Freie Theaterarbeit: „Eine Theaterreform hat nicht stattgefunden-die eigentliche Reform heißt Musical.“, 21.5.2007. www.freitheater.at. Zugriff: 8.10.2009.

rund 8 Mio. Euro zur Verfügung, die im Gegensatz zu den anderen Förderschienen, direkt von der Kulturabteilung vergeben werden.²²

Zu Beginn wurde die Standortförderung als eine Förderungssumme für Ausstiegs- und Übergangssituationen bezeichnet. Häuser, die nicht in die Konzeptförderung aufgenommen wurden, sollte so trotzdem eine Subvention zu Gute kommen.

Es war vorgesehen nach einiger Zeit das Fördervolumen der Standortförderung in die Projektförderung einzugliedern, um so das Budget für Freie Gruppen dauerhaft anzuheben.

Die Fördermittel für die Projektförderung wurden jedoch nicht erhöht, stattdessen wurde die Standortförderung als dritte Säule des Förderungssystems eingeführt. Nicht empfohlene Häuser haben so die Möglichkeit weiterhin Fördermittel zu erhalten und mit ihrer Arbeit fortzufahren.²³

Welche Theaterbetriebe in diese Förderschiene fallen, geht aus dem Kunst- und Kulturbericht der Stadt Wien²⁴ nicht klar hervor. Eine separate Empfehlung für die Standortförderung besteht nicht, da diese nicht über ein Gremium, sondern direkt von der Kulturabteilung vergeben wird. Somit sind des Weiteren auch keine eindeutigen Kriterien vorhanden, nach welchen sich diese Förderschiene zu richten hat.

Prinzipiell sieht die IG Freie Theaterarbeit eine zusätzliche Förderungsmöglichkeit für Freie Theater als positiv an, kritisiert jedoch das damit verbundene Förderverfahren. Welche Theater hier unterstützt werden sollen und an wen die Fördermittel konkret vergeben werden, werde nicht zur Genüge kommuniziert. Es fehle an Transparenz und eindeutigen Bestimmungen für diese Förderschiene. Die Standortförderung stelle „ein 'Auffangbecken' für noch-nicht, gerade-nicht oder nicht-mehr in der Konzeptförderung eingereichte und somit dort nicht bedachte Theater und Theaterschaffende“²⁵ dar. Des Weiteren wird kritisiert, dass in dieser Förderschiene vorrangig größere Strukturen mit Fördermittel bedacht würden. Somit seien hier kleinere Gruppen wiederum benachteiligt.

Die IG Freie Theaterarbeit befürchtet dadurch eine neuerliche „Erstarrung“ der Förderstrukturen. Vor allem wird befürchtet, dass in Zukunft nur noch Freie Gruppen

²²Vgl.: <http://www.kuratoren-theatertanz.at/antraege.html>. Zugriff: 10.6.2011.

²³Vgl.: Stüwe-Eßl, Barbara: „Theaterreform Wien. Schleichender Ausstieg aus der Konzeptförderung.“-In: Gift. Jänner-März 2009, S.8.

²⁴Vgl.: Kunst- und Kulturbericht. Frauenkulturbericht der Stadt Wien 2009. <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht2009.pdf>. Zugriff: 4.6. 2011.

²⁵Stüwe-Eßl, Barbara: „Theaterreform Wien. Schleichender Ausstieg aus der Konzeptförderung.“-In: Gift. Jänner-März 2009, S.8.

innerhalb der Konzept- und Projektförderung beurteilt werden, und somit „die Theaterreform unter dem Label 'Standort- und Strukturförderung' endgültig versandet.“²⁶

2.1.2.2 Ein neues Koproduktionshaus

Eines der Ziele im Zuge der Neustrukturierung des Fördersystems war es Häuser vermehrt auch für Freie Gruppen zu öffnen. Die Grenze zwischen Klein-, Mittelbühnen und Freien Theaterschaffenden sollte sich durch eine stärkere Förderung von Koproduktionen auflösen.²⁷ Feimer beschreibt in ihrer Arbeit einen verstärkten Trend zur Öffnung von Spielstätten und der Vernetzung innerhalb der Theaterszene.²⁸

Das im Zuge der Theaterreform versprochene Koproduktionshaus ließ jedoch lange auf sich warten. Schon in den Jahren zuvor warteten Kunstschaffende auf die neue Spielstätte. Im Jahre 2006 wurde ein erster Schritt in diese Richtung gesetzt. Das *brut*, welches das Künstlerhaus wie auch das Konzerthaus als Spielstätte nutzt, wurde als Koproduktionshaus aufgewertet und mit höheren Fördermitteln bedacht.²⁹ Charakteristisch für diese zwei Spielstätten ist die Schwerpunktsetzung auf experimentelle und innovative Projekte der darstellenden Kunst. Nicht nur die lokale Freie Szene soll hier einen Ort der Vernetzung vorfinden, sondern auch internationalen Gastspielen soll eine Plattform geboten werden.³⁰

Neben der Aufwertung der Spielstätte *brut* als Koproduktionshaus wurde im Jahre 2009 das lang geforderte neue Kulturzentrum Palais Kabelwerk eröffnet. Aus dem ehemalige Fabrikgelände im 12. Wiener Gemeindebezirk wurde eine neue Kulturinitiative, die nicht nur die darstellende Kunst, sondern die unterschiedlichsten Kunstformen beherbergen sollte. Schon seit 1999 wurde das Areal der ehemaligen Fabrik von Kulturschaffenden genutzt. In den darauf folgenden Jahren der Zwischennutzung konnten hier Freie Gruppen ihre Projekte realisieren. Aufgrund dieser erfolgreichen Nutzung des Areals wurde das Kabelwerk als

²⁶Stüwe-Eßl, Barbara: „Theaterreform Wien. Schleichender Ausstieg aus der Konzeptförderung.“-In: Gift. Jänner-März 2009, S.8.

²⁷Vgl.: Feimer, Isabella: 2007. S.85.

²⁸Vgl.: Ders. S.116.

²⁹Vgl.: Rathauskorrespondenz: „Neue künstlerische Leitung für Schauspielhaus und dietheater.“ 22.11.2006. <http://www.wien.gv.at/rk/msg/2006/1122/017.html>. Zugriff: 8.10.2009.

³⁰Vgl.: <http://www.brut-wien.at/start.php?navid=4&l=de>. Zugriff: 19.6.2011.

permanente Kulturinitiative eingerichtet. Kurt Sedlak, künstlerischer Leiter des Palais Kabelwerk, beschreibt diese Entwicklung als „Ergebnis eines spannenden Stadtentwicklungsprozesses“.³¹ Als feste Institution soll das neue Haus, laut Sedlak, ein niederschwelliges, offenes Zentrum sein, welches als Ort des Experimentierens genutzt werden soll.³² Das Kulturzentrum möchte ein permanentes Stadtlabor für innovative Kunst verwirklichen. Neben Theateraufführungen finden in den neuen Räumlichkeiten auch Ausstellungen und Konzerte statt. Kunstschaffende können hier nicht nur ihre Arbeiten präsentieren, sondern im Rahmen des Programms „Artists in Residence“ im Kabelwerk wohnen und vor Ort Projekte weiterentwickeln.³³

Der Kulturstadtrat Mailath-Pokorny bezeichnet das Palais Kabelwerk als „Schlussstein für die strukturelle Entwicklung der Theaterreform.“³⁴ Hier soll nun das schon seit 2003 vorgeschlagene Konzept eines Koproduktionshauses verwirklicht werden. Auch Maria Ringler (Die Grünen) begrüßt die Umsetzung dieses Projekts und hofft, dass dieser Ort sich zum neuen Treffpunkt für zeitgenössische Kunst entwickle. Kritisiert wird von ihr jedoch, dass es an internationaler Vernetzung fehle, wie es ursprünglich im Konzept für ein Koproduktionshaus angedacht war.³⁵

Insgesamt 5 Mio. Euro wurden für die Realisierung dieses Hauses von der Stadt Wien zur Verfügung gestellt. Trotz der Umsetzung der geplanten Spielstätte sieht die IG Freie Theaterarbeit die Initiative seitens der Stadt Wien kritisch. Der Kulturstadtrat habe das Palais Kabelwerk als Koproduktionshaus propagiert, dabei habe das *brut* die Funktion eines solchen Betriebs, die lokale, nationale und internationale Vernetzung übernommen.³⁶

Grundsätzlich bietet das Palais Kabelwerk KünstlerInnen aus allen Kunstrichtungen die Möglichkeit eigene Projekte einzubringen. Dies spiegelt sich im facettenreichen Programm wieder, das zwar bis zu 50 Prozent Theateraufführungen beinhaltet, aber auch der bildenden Kunst, wie auch der Musik Raum bietet. Jeden Mittwoch können die Räumlichkeiten von Interessierten begangen und Informationen über Veranstaltungsmöglichkeiten eingeholt

³¹Kock, Sabine: „Gespräche zur Wiener Häuserlandschaft III.“ -In: Gift. 1. Ausgabe 2011, S.48.

³²„Spatenstich für 'Palais Kabelwerk'“. 22.10.2007. <http://derstandard.at/3077249>. Zugriff: 19.6.2011.

³³Vgl.: http://www.palaiskabelwerk.at/page.php?menu_id=7. Zugriff: 19.6.2011.

³⁴Ders.

³⁵Vgl.: Ders.

³⁶Vgl.: Kock, Sabine: „Gespräche zur Wiener Häuserlandschaft III.“ -In: Gift. 1.Ausgabe 2011. S.48.

werden. Dadurch soll der Zugang für KünstlerInnen vereinfacht werden und den Charakter eines offenen Hauses aufrechterhalten werden.³⁷

2.2 Die aktuelle Fördersituation

Im folgenden Kapitel soll nun die Verteilung der Fördermittel beschrieben werden. Hier steht neben der Budgetverteilung auch die Schwerpunktsetzung innerhalb der verschiedenen Bereiche der Theaterlandschaft im Vordergrund.

Der Bereich der Darstellenden Kunst untersteht seit 2007 dem Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur. Die Fördermaßnahmen werden in der Sektion VI „Musik und darstellende Kunst“ organisiert. Die Verantwortung für österreichische Gegenwartskunst liegt demnach in der Hand des/der jeweiligen BundesministerIn. Der Bundestheaterkonzern, welcher das Burgtheater, die Staatsoper und die Volksoper umfasst, unterstand seit 1997 direkt dem Bundeskanzleramt und wurde 1999 ausgegliedert. Die Bundestheater-Holding wird jedoch vom Staat mitfinanziert und erhält jährlich eine so genannte „Basisabgeltung“ zur Unterstützung.³⁸

Im Jahr 2006 betrug die Fördersumme für den Bundestheaterkonzern 133.65 Mio. Euro³⁹ und wurde bis zum Jahr 2010 stetig erhöht. BundesministerIn Schmied meint, sie habe auf die finanziellen Schwierigkeiten der Bundestheater-Holding schnell reagiert und eine Erhöhung der Fördermittel erwirkt. 2008 wurde das Budget um 5 Mio. Euro angehoben. Darauf folgte eine weitere Steigerung der Basisabgeltung ab dem Jahr 2009 um 3,5 Mio. Euro.⁴⁰ Das Budget wurde demnach innerhalb von zwei Jahren um insgesamt 8,5 Mio. Euro auf 142,15 Mio. Euro erhöht.⁴¹

³⁷Vgl.: http://www.palaiskabelwerk.at/program_by_month.php?menu_id=by_month. Zugriff: 19.6.2011.

³⁸Vgl.: Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur: Kunstbericht 2006, S. 8. www.bmukk.gv.at/medienpool/15397/kunstbericht_2006.pdf. Zugriff: 10.6.2009.

³⁹Kock, Sabine: 2009, S.10.

⁴⁰Vgl.: Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur : Anfragebeantwortung von Claudia Schmied. 3903/AB XXIV. GP. 5.2.2010.

http://www.parlament.gv.at/PG/DE/XXIV/AB/AB_03903/fnameorig_179350.html. Zugriff: 9.11. 2009.

⁴¹Springer, Georg (Hg.): Geschäftsbericht 2008/2009 der Bundestheater-Holding GmbH, S.23.

Im Vergleich dazu betrug das Budget der Abteilung für Musik und darstellende Kunst im Jahr 2006 insgesamt 46,64 Mio. Euro⁴² und sank bis zum Jahr 2008 auf 39,4 Mio. Euro⁴³. Das Budget ist demnach in den vergangenen Jahren um insgesamt 7,2 Mio. Euro gesunken.

Für den Bereich der darstellenden Kunst standen 2008 19,13 Mio. Euro zur Verfügung. Diese Summe teilten sich größere Bühnen, Kleinbühnen, Freie Gruppen, sowie einzelne Theaterschaffende. Festspiele und ähnliche Saisonveranstaltungen wurden mit 11,5 Mio. Euro subventioniert.⁴⁴

Dieser Vergleich verdeutlicht die Schwerpunktsetzung in der Budgetverteilung. Gleichzeitig werden kleinere Theater und Freie Gruppen für eine signifikante Steigerung der Fördermittel nicht in Betracht gezogen wird.

Die Theaterjury betonte die Wichtigkeit einer Erhöhung der Mittel für die Konzeptförderung um 10% des Gesamtbudgets, da die Fördersummen an die gestiegenen Produktions- und Mietkosten angepasst werden sollten. Des Weiteren wurde betont, dass die Fördermittel vor allem für den künstlerischen Bereich genutzt werden, und nicht für infrastrukturelle Kosten eingesetzt werden sollten. Für die Konzeptförderung von Mitte 2009 bis Ende 2013 stehen nun statt 13,3 Mio. Euro 14 Mio. Euro zur Verfügung. Dies entspricht einer Steigerung des Budgets um 6%, welche laut IG Freie Theaterarbeit zu niedrig ausfällt, um inflationsbedingte Preissteigerungen der letzten Jahre abdecken zu können.⁴⁵

Die Theaterjury fordert den Bund dazu auf, die sozial- und arbeitsrechtliche Lage der KünstlerInnen zu verbessern und höhere finanzielle Mittel zu diesem Zwecke zur Verfügung zu stellen. Eine Erhöhung der Fördersummen, ist aus der Sicht der Theaterjury aus mehreren Gründen notwendig. Einerseits um anfallende Preissteigerungen auszugleichen und Fördermittel vorrangig für künstlerische Zwecke einsetzen zu können. Auf der anderen Seite sind wichtige Schritte von Nöten, um die soziale Situation von Kunstschaaffenden zu verbessern. Im Gutachten von 2008 heißt es: „Die Jury appelliert an den Bund, die Sozialgesetzgebung für darstellende KünstlerInnen anderen europäischen Ländern anzupassen

⁴²Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur: Kunstbericht 2006. Wien: 2007, S. 51.

⁴³Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur: Kunstbericht 2008. Wien: 2009, S. 54.

⁴⁴Ders. S. 54.

⁴⁵Vgl.: Stüwe-Eßl, Barbara: „Theaterreform Wien. Schleichender Ausstieg aus der Konzeptförderung.“ In: Gift. Jänner-März, S.7.

und seine Beteiligung am Finanzbedarf der Freien Gruppen und 'Mittelbühnen' Wiens aufzustocken.“⁴⁶

2.2.1 Konzeptförderung 2009- 2013

Für die Konzeptförderung im Zeitraum 2009-2013 verfügte die Theaterjury⁴⁷ über ein Gesamtvolumen von 14 Mio. Euro. Die Jury bearbeitete 101 eingereichte Konzepte, die eine Gesamtsumme von 36 Mio. Euro ausmachten. In die Empfehlungen der Jury wurden 31 Konzepte, davon 13 erstmals, aufgenommen.⁴⁸

Die größten Veränderungen sind in den Bereichen „Interkulturelles Theater“ und „Tanz und Performance“ festzustellen. Der Begriff „Interkulturelles Theater“ ist eine gänzlich neue Rubrik im Gutachten, die in der Empfehlung für Konzeptförderung von 2004 noch nicht vorhanden war. Hier wurden die *Brunnenpassage* und *daskunst* erstmals in dieser Förderschiene empfohlen. Die Jury begründet die Entscheidung mit der „Bedeutung und Notwendigkeit von interkulturellen Theaterprojekten für Wien“.⁴⁹ Die *Brunnenpassage* bediene sich einer integrativen Arbeitsweise, die der im 16. Wiener Gemeindebezirk vorhanden soziokulturellen Situation gerecht werde.

Gleichzeitig habe sich auch der Verein *daskunst* in den letzten Jahren weiterentwickelt und verwirkliche interessante Projekte. Hier treffen unterschiedliche Kulturen aufeinander, die zu „bemerkenswerten künstlerischen Perspektiven und Arbeitsmethoden führen.“⁵⁰

Neuerungen sind auch im Bereich Tanz und Performance zu erkennen. Hier hielten gleich drei neue Gruppen Einzug in die Konzeptförderung. Die Gruppen *Liquid Loft*, *Mumbling Fish* und *Second Nature* wurden erstmals empfohlen. Im Vergleich zur Konzeptförderung von

⁴⁶Hosemann, Eva u.a.: Gutachten der Wiener Theaterjury 2008. (Konzeptförderung 2009-2013). Dezember 2008, S.7. www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/konzeptfoerderung09.pdf. Zugriff: 12.5.2010.

⁴⁷Die Theaterjury setzte sich aus folgenden fünf Mitgliedern zusammen: Jürgen Weishäupl, Berno Polzer, Sylvia Kargl, Eva Hosemann und Thomas Licek. Die Jury wird alle vier Jahre neu bestellt. Vgl.: Rathauskorrespondenz: „Mailath-Pokorny präsentiert neue Theaterjury.“, 31.3. 2008. www.wien.gv.at/rk/msg/2008/0331/012.html. Zugriff: 12.5.2010.

⁴⁸Vgl.: Hosemann, Eva u.a.: Gutachten der Wiener Theaterjury 2008. (Konzeptförderung 2009-2013). Dezember 2008, S.4. www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/konzeptfoerderung09.pdf. Zugriff: 12.5.2010.

⁴⁹Ders. S. 13.

⁵⁰Hosemann, Eva u.a.: Gutachten der Wiener Theaterjury 2008. (Konzeptförderung 2009-2013). Dezember 2008, S.13. www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/konzeptfoerderung09.pdf. Zugriff: 12.5.2010.

2004 wurden hier zwar drei neue Gruppen aufgenommen, doch schieden dafür drei Tanz- und Performance Gruppen aus. *Cie. Willi Dorner*, *Dans.Kias* und die *Tanz Compagnie Gervasi*⁵¹ wurden sozusagen durch die neuen Gruppen ersetzt. Die Begründung der Jury dazu lautet, dass analog zu den vorher geförderten Gruppen, nun „drei anderen viel versprechenden Gruppen eine längerfristige Entwicklungsperspektive ermöglicht“⁵² werde. Aus welchen Gründen die geförderten Gruppen der voran gegangenen Konzeptförderung nicht mehr empfehlenswert erschienen, wurde im Gutachten jedoch nicht angeführt.

Des Weiteren fiel auch das Tanztheater *konnex* aus der Konzeptförderung. Dieses zählte zum Bereich des Theaters für Kinder und Jugendliche und wurde ohne Begründung nicht weiter empfohlen. Im Gutachten wurde allerdings festgehalten, dass nur wenige der eingereichten Konzepte im Bereich Kinder- und Jugendtheater für eine Förderung in Frage kamen. Die Jury 2008, wie auch die Jury davor, stellte fest, dass die Einreichungen in diesem Bereich weniger zufriedenstellend waren.⁵³ Zum bereits davor subventionierten Figurentheater *Lilarum*, kamen das Tanzfestival *Szene Bunte Wähne* und das Wiener Klassenzimmertheater neu hinzu. Eine genauere Begründung wurde nur für die Wahl des Wiener Klassenzimmertheaters genannt. Dieses sei „eine Innovation für die Wiener Theaterlandschaft“ und praktiziere eine „international bereits bewährte Theaterform für Kinder- und Jugendlichen“.⁵⁴

Im Bereich des Sprechtheaters wurden das *Theatercombinat* und der *Verein Transit* (Theater im Nestroyhof) für eine erstmalige Empfehlung innerhalb der Konzeptförderung ausgewählt. Das *Theatercombinat* wurde mit folgender Begründung empfohlen: „Die Synthese aus antiker Tragödie und post-dramatischen Theatertheorien und ihre Umsetzung im öffentlichen Raum, der zur Bühne wird, setzen sowohl inhaltlich als auch formal wichtige Akzente in der Wiener

⁵¹ Die Tanz- und Performance Gruppen *Cie. Willi Dorner*, *Dans.Kias* und die *Tanz Compagnie Gervasi* wurden in die Projektförderung 2010 miteinbezogen. Sie erhalten Zwei- bzw. Einjahresförderungen. Vgl.: Amort, Andrea u.a.: „Empfehlungen zum Einreichtermin 15. Jänner 2010“ www.kuratoren-theatertanz.at/empfehlungen_0110.html. Zugriff: 3.5.2011.

⁵² Hosemann, Eva u.a.: Gutachten der Wiener Theaterjury 2008. (Konzeptförderung 2009-2013). Dezember 2008, S.21. www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/konzeptfoerderung09.pdf. Zugriff: 12.5.2010.

⁵³ Vgl. Ders. S.14. Und: Stüwe-Eßl, Barbara: „Theaterreform Wien. Schleichender Ausstieg aus der Konzeptförderung.“ -In: Gift. Jänner-März, S.11.

⁵⁴ Hosemann, Eva u.a.: Gutachten der Wiener Theaterjury 2008. (Konzeptförderung 2009-2013). Dezember 2008, S.14. www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/konzeptfoerderung09.pdf. Zugriff: 12.5.2010.

Theaterlandschaft.⁵⁵ Da die Gruppe auch international Anklang findet und sich einer eigenen Theatersprache bediene erkennt die Jury das *Theatercombinat* als empfehlenswert an.

Zusammenfassend soll erwähnt werden, dass insgesamt 31 Gruppen bzw. Institutionen in die Konzeptförderung aufgenommen wurden. Waren es in der Konzeptförderung von 2005-2009 noch 26 Gruppen, so lässt sich hinsichtlich der Anzahl ein leichter Zuwachs erkennen. Von den noch davor geförderten Gruppen, schieden jedoch insgesamt 7 Initiativen wieder aus der Vier-Jahres-Förderung aus.⁵⁶ Da die Theaterjury prinzipiell keine Konzepte für eine Projektförderung weiterleitet, ist unklar ob diese Gruppen weiterhin finanzielle Unterstützung erhalten. Möglicherweise fallen einige davon in den Bereich der Standort- und Strukturförderung. Dies ist aber nur schwer nachzuvollziehen, da nicht eindeutig ersichtlich ist, welche Initiativen in diesen Bereich fallen und welche nicht.⁵⁷

Betrachtet man das Gutachten der Theaterjury 2008 unter einem formalen Aspekt, so fällt auf, dass viele Begründungen für die jeweiligen Förderentscheidungen eher knapp ausfielen. Hinzu kommt, dass einige Empfehlungen zur Gänze ohne klare Begründung angeführt wurden. Negative Entscheidungen wurden im Gutachten überhaupt nicht behandelt. Demnach gab es keine Begründung für die Ablehnung eines Konzepts oder für das Ausscheiden einer Gruppe aus der Konzeptförderung. Die Frage nach den Kriterien und einem fairen Förderverfahren wird in Kapitel 2.4.3. genauer betrachtet.

2.2.1.1 Reaktion der IG Freie Theaterarbeit

Die IG Freie Theaterarbeit sieht in den Konzeptförderempfehlungen „neben viel Kontinuität auch einige spannende Neuerungen.“⁵⁸ Begrüßt wird neben der höheren Anzahl der geförderten Gruppen, die neue Schwerpunktsetzung im Bereich der interkulturellen Theaterarbeit. Diese Förderentscheidung wird prinzipiell als positiv bewertet, jedoch werfe

⁵⁵Hosemann, Eva u.a.: Gutachten der Wiener Theaterjury 2008. (Konzeptförderung 2009-2013). Dezember 2008, S.18. www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/konzeptfoerderung09.pdf. Zugriff: 12.5.2010.

⁵⁶Vgl.: Stüwe-Eßl, Barbara: „Theaterreform Wien. Schleichender Ausstieg aus der Konzeptförderung.“ -In: Gift. Jänner-März, S.12f.

⁵⁷Vgl.: Kunst- und Kulturbericht. Frauenkulturbericht der Stadt Wien. 2009, S. 209ff. <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht2009.pdf>. Zugriff: 12.5.2010.

⁵⁸Pressinformation der IG Freie Theaterarbeit: „Stellungnahme der IG Freie Theaterarbeit zu den heute bekannt gegebenen Konzeptförderempfehlungen“, 10.12.2008. www.freietheater.at. Zugriff: 12.5.2010.

diese neu hinzugekommene Sparte auch neue Fragen auf. Trotz der Befürwortung einer Aufhebung der Spartenentrennung, teilt die Jury die Konzepte abermals in solche ein. Sparten könnten Förderentscheidungen verdeutlichen, so die IG freie Theaterarbeit, doch stellt sich die Frage nach der Notwendigkeit der Sparte „interkulturelles Theater“. Fraglich ist welche Kriterien hier herangezogen werden und ob Entscheidungen hinsichtlich ethnischer oder künstlerischer Kriterien gefällt werden.

Dazu meint Stüwe-Eßl wie folgt:

„Im Einwanderungsland Österreich (normales) Sprechtheater von so genanntem interkulturellem Theater zu trennen, bedeutet viel Arbeit für viele Initiativen, die gegen diese Schubladisierung und für eine andere Art von Sichtbarkeit von Theater in Wien arbeiten, eine, die mehr mit der Lebenswirklichkeit von Menschen in dieser Stadt zu tun hat.“⁵⁹

In Hinblick auf das Kinder- und Jugendtheater, kritisiert die IG Freie Theaterarbeit, dass diese Sparte prinzipiell zu wenig gefördert werde. Für die Jury hingegen waren die Einreichungen hier jedoch nicht zufriedenstellend. Von der Jury als positiv bewertet wurde der Dschungel Wien, von dem wichtige Impulse für die Kinder- und Jugendtheaterszene ausgingen. Dieses Haus wurde allerdings nicht für den Bereich der Konzeptförderung berücksichtigt. Die IG Freie Theaterarbeit zweifelt an einer Verbesserung der Situation der Kinder- und Jugendtheater, falls dieser Bereich der Theaterlandschaft nicht mehr Beachtung fände und hofft, dass zumindest die Mittel innerhalb der Projektförderung in Zukunft höher dotiert werden.⁶⁰

Des Weiteren kritisiert die IG freie Theaterarbeit die zu geringe Erhöhung des Gesamtbudgets. Die Erhöhung der Konzeptförderung über 6% komme nicht an die gewünschte Summe heran. Auch die Projektförderung würde weiter stagnieren. Diese wurde nicht erhöht und so könnten wichtige Impulse nicht gefördert werden. Ein weiterer Kritikpunkt ist die Intransparenz im Förderverfahren. Gefordert wird, dass alle zu fördernden Theater einem einheitlichen Vergabeverfahren unterliegen.⁶¹

⁵⁹ Stüwe-Eßl, Barbara: „Theaterreform Wien. Schleichender Ausstieg aus der Konzeptförderung.“ -In: Gift. Jänner-März 2009, S.11.

⁶⁰Vgl. Ders. S.11.

⁶¹Pressinformation der IG Freie Theaterarbeit: „Stellungnahme der IG Freie Theaterarbeit zu den heute bekannt gegebenen Konzeptförderempfehlungen“, 10.12.2008. www.freietheater.at. Zugriff: 12.5.2010.

2.2.2 Projektförderung 2010/2011

Für die Projektförderung, Ein- und Zweijahresförderungen eingeschlossen, standen im Jahr 2010 2,5 Mio. Euro zur Verfügung. Begutachtet wurden vom Kuratorium für Theater, Tanz und Performance⁶² insgesamt 179 Projekte, die eine Gesamtfördersumme von 5,5 Mio. Euro ergaben. Auf Grund der bereits vergebenen Fördermittel zum Jänner-Termin 2009 für Projekte, die sich teilweise bis zum Ende des Jahres 2010 erstrecken, standen für die neueste Vergabe der Projektförderung nur rund 1,43 Mio. Euro zur Verfügung. Diese Fördersumme wurde wiederum auf die jeweiligen Fördertranchen aufgeteilt. Für den Förderzeitraum von Jänner bis August 2010 wurden 70 Projekte ausgewählt, welche mit einer Gesamtsumme von 915.000 Euro bedacht wurden.⁶³

Die KuratorInnen setzten auf Ausgeglichenheit zwischen den Bereichen Theater und Tanz. 27 Projekte (24,44%) wurden aus dem Bereich Performance ausgewählt. 14 dieser Projekte liegen an der Schnittstelle zum Tanz und vier an der Schnittstelle zum Schauspiel.

Ein weiterer Schwerpunkt wurde im Bereich Nachwuchsförderung gesetzt. 37% der empfohlenen Projekte sind Nachwuchs-Projekte. Diese Entscheidung wurde begründet durch den Verweis auf das „Leitbild zur Wiener Theaterreform“, in dem geschrieben steht: „Freies Theater definiert sich heute [...] als notwendiges Instrument der Nachwuchsförderung und personellen Erneuerung einer großstädtischen Theaterlandschaft.“⁶⁴

Des Weiteren wurden elf Projekte aus dem Bereich Kinder- und Jugendtheater empfohlen. sieben Projekte (10%) gehören zum Bereich des Musiktheaters. Projekte aus dem Bereich Figurentheater machen ebenfalls 10% der geförderten Projekte aus. Einen transdisziplinären Anspruch weisen elf Projekte (15%) auf und sieben Projekte (10%) haben installativen Charakter oder sind performative Installationen.⁶⁵

Zu den Förderentscheidungen äußerte sich das Kuratorium wie folgt:

⁶²Das Kuratorium setzte sich aus folgenden drei Mitgliedern zusammen, die von der Stadt Wien für die Position bestellt wurden: Andrea Amort, Angela Heide und Jürgen Weishäupl. www.kuratoren-theatertanz.at. Zugriff: 10.5.2010.

⁶³Vgl.: Amort, Andrea; Heide, Angela; Weishäupl, Jürgen: „Förderungen 2010. Die Ergebnisse der Einreichungen für Projektförderung von Jänner bis August 2010.“ -In: Gift. 1.Ausgabe 2010, S. 12.

⁶⁴Leitbild zur Wiener Theaterreform, S. 4. www.wien.gv.at. 8.10.2009.

⁶⁵Vgl.: Amort, Andrea; Heide, Angela; Weishäupl, Jürgen: „Förderungen 2010. Die Ergebnisse der Einreichungen für Projektförderung von Jänner bis August 2010.“ -In: Gift. 1.Ausgabe 2010, S. 12f.

Ein weiteres Hauptaugenmerk liegt auf der transdisziplinären Wahrnehmung der Projekte. Wir setzen dabei unter Verweis auf das Leitbild zur Wiener Theaterreform – „Eine verantwortungsvolle Pflege des kulturellen Erbes schließt die Auseinandersetzung mit der Gegenwart, mit zeitgenössischen Themen und neuen Formen des künstlerischen Ausdrucks an zentraler Stelle mit ein.“ – auf Zeitgenossenschaft, Nachwuchs und die Kraft der Generationen. Wichtig ist uns dabei, unterschiedliche ästhetische Positionen aus dem künstlerischen Angebot in dieser Stadt sichtbar zu machen.⁶⁶

Des Weiteren betonten die KuratorInnen im Zuge der Empfehlungen in Übereinstimmung mit dem „Leitbild zur Wiener Theaterreform“, die Wichtigkeit von „hoher Qualität und Professionalität sowohl im künstlerischen als auch im administrativ-organisatorischen Bereich für einen Produktionskostenzuschuss durch die Kulturabteilung der Stadt Wien“.⁶⁷

Für die nachfolgenden Empfehlungen zum Einreichtermin im Jänner 2010 standen 513.000 Euro zur Verfügung. Der Zeitraum der Förderung erstreckt sich von September bis Dezember 2010.⁶⁸ Unabhängig davon wurden auch Empfehlungen für Ein- bzw. Zweijahresförderungen ausgesprochen. Insgesamt wurden 54 Projekte empfohlen. Davon erhalten 34 Projekte eine Förderung für den Zeitraum von September bis Dezember 2010. Insgesamt 20 Projekte wurden für eine Ein- oder Zweijahresförderungen ausgewählt.⁶⁹

Innerhalb der Zweijahresförderung liegt der Schwerpunkt klar im Bereich Tanz. 60% der empfohlenen Gruppen fallen in diesen Bereich. Hingegen liegen im Bereich Sprechtheater nur zwei Empfehlungen (Theater Foxfire, Theater Wozek) und im Bereich Musiktheater nur eine Empfehlung (Operntheater Sirene). Die Einjahresförderung wird überwiegend für Projekte aus dem Tanz- und Performancebereich ausgesprochen. Prinzipiell lässt sich festhalten, dass diese Bereiche innerhalb der Empfehlungen überwiegen.

Dies lässt sich auch bei den Projektempfehlungen (September-Dezember 2010) feststellen. Hier liegen immerhin 23 von 34 Projektförderungen im Bereich Tanz und Performance. Ein weiterer Schwerpunkt lässt sich, wie auch bei der vorangegangenen Förderempfehlung, im Bereich Nachwuchs erkennen. Insgesamt zehn Projekte wurden in diesem Bereich empfohlen.⁷⁰

⁶⁶Ders. S. 13.

⁶⁷Ders. S. 13.

⁶⁸Ders. S.12.

⁶⁹Vgl.: Amort, Andrea u.a.: „Empfehlungen zum Einreichtermin 15. Jänner 2010.“ www.kuratoren-theatertanz.at/empfehlungen_0110.html. Zugriff: 3.5.2011.

⁷⁰Vgl.: Ders.

Um alle eingereichten Projekte, insgesamt 219, subventionieren zu können, wäre eine Gesamtsumme von 16,9 Mio. Euro notwendig gewesen. Auf Grund der hohen Anzahl an eingereichten Projekten, spricht sich das Kuratorium für eine Erhöhung der Fördermittel für die freie Theater-, Tanz- und Performanceszene aus. Die zur Zeit verfügbaren 2,5 Mio. Euro pro Jahr reichten, bei diesem hohen Bedarf, nicht aus um Projekte ausreichend zu subventionieren.⁷¹

Des Weiteren sei es nicht möglich weiteren Ansprüchen und Forderungen der Freien Szene mit den verfügbaren Mitteln gerecht zu werden. KünstlerInnen hätten vermehrt das Bedürfnis nach Strukturen. Auf der einen Seite sei die Nachfrage nach neuen Räumen sehr hoch und damit verbunden der Wunsch nach besserer Organisation und Vernetzung in Hinblick auf vorhandene Nutzungsmöglichkeiten. Auf der anderen Seite gäbe es viele Vorschläge für Produktionsbüros unterschiedlichster Art. Für das Aufbauen und die Erweiterung von Strukturen seien die Fördermittel jedoch zu gering, doch bräuchten diese Ideen und Forderungen mehr Aufmerksamkeit seitens der Kulturabteilung.

Auf Grund dessen forderten die KuratorInnen von Kulturstadtrat Mailath-Pokorny eine Anhebung der Fördersumme auf 4 Mio. Euro. Dieser entgegnete, dass die Stadt Wien im europäischen Vergleich, die höchsten Kulturausgaben hätte und verwies auf die 25 Mio. Euro, die jährlich in die Wiener Theaterlandschaft investiert würden. Von dieser Summe bleiben jedoch nur 2,5 Mio. Euro für die Projektförderung übrig.⁷²

Für das Jahr 2011 stehen erneut insgesamt 2,5 Mio. Euro für die freie Theater-, Tanz- und Performanceszene zur Verfügung. Eine Anhebung des Budget, wie sie seit langem gefordert wird, hat auch für das Jahr 2011 nicht stattgefunden. Für den Zeitraum Jänner bis August 2011 wurden insgesamt 62 Projekte über eine Summe von 992.000 Euro von den KuratorInnen empfohlen. Die Gesamtsumme aller eingereichten Projekte beläuft sich auf 190. Dies würde ein Budget von über 4 Mio. Euro ausmachen.

⁷¹Vgl.: Amort, Andrea u.a.: „Anmerkungen zu den Empfehlungen zum Einreichtermin 15. Jänner 2010“. www.kuratoren-theatertanz.at/empfehlungen_0110_anm.html. Zugriff: 3.5.2011.

⁷²Vgl.: Amort, Andrea u.a.: „Anmerkungen zu den Empfehlungen zum Einreichtermin 15. Jänner 2010“. www.kuratoren-theatertanz.at/empfehlungen_0110_anm.html. Zugriff: 3.5.2011.

Innerhalb dieser Förderungsrunde nennen die KuratorInnen „Zeitgenossenschaft und Sichtbarkeit“⁷³ als ausschlaggebende Kriterien. Des weiteren steht diesmal das Thema „Generationen“ im Vordergrund. Einerseits reicht das Spektrum der empfohlenen Gruppen von jungen bis zu älteren FördernehmerInnen. Andererseits behandeln auch einige der geförderten Projekte dieses Thema. Ein weiteres wichtiges Kriterium für die KuratorInnen ist die Professionalität der Freien Gruppen.

Der Trend in der Schwerpunktsetzung im Bereich Performance zeichnet sich auch hier ab. 37 Projekte wurden in dieser Sparte empfohlen. Elf Projekte fallen in den Bereich Schauspiel/Sprechtheater. Die Summe der empfohlenen Nachwuchsprojekte (Neun Projekte) ist auch mit der vorangegangenen Förderempfehlung vergleichbar. Des weiteren wurden vier Projekte im Bereich junges Publikum und Figurentheater empfohlen. Nur zwei Projekte fallen in die Sparte des Musiktheaters.⁷⁴

2.3 Paradigmenwechsel der österreichischen Kulturpolitik

Die Aufgabenstellung der Kulturpolitik wurde im Laufe der Zeit immer wieder neu formuliert. Die Entwicklungen der letzten Jahrzehnte sind geprägt von gesellschaftspolitischen Veränderungen, die auch kulturpolitische Entscheidungen maßgeblich beeinflussten. Die Arbeitsprogramme der Kulturpolitik stellten unterschiedliche Anforderungen an die Kunst- und Kulturszene, so dass sich mehrere Paradigmenwechsel beschreiben lassen.

In den 68er Jahren musste der Staat eine neue Richtung in der Kulturpolitik einschlagen, wollte er nicht noch mehr Proteste aufrütteln. Die Bereitschaft sich gegen die staatlichen Entscheidungen aufzulehnen, konnte nicht ignoriert werden. Der Staat musste auf diese Entwicklungen reagieren und musste von der konservativen Linie abweichen. Dies führte dazu, dass auch kritische KünstlerInnen gefördert wurden, auch wenn diese sich gegen die Politik des Staates aussprachen.⁷⁵

⁷³Amort, Andrea u.a.: „Statistischer Arbeitsbericht für den Einreichtermin 15. Juni 2010“. www.kuratoren-theatertanz.at/empfehlungen_0210_sta.html. Zugriff: 3.5.2011.

⁷⁴Vgl.: Amort, Andrea u.a.: „Statistischer Arbeitsbericht für den Einreichtermin 15. Juni 2010“. www.kuratoren-theatertanz.at/empfehlungen_0210_sta.html. Zugriff: 3.5.2011.

⁷⁵Vgl.: Ratzenböck, Veronika: „Dem Staat seine Kunst- Der Kunst ihren Freitisch.“ -In: Stouhal, Ernst (Red.). Kultur-Kunst-Staat. 1991, S. 15.

In den späten 70er Jahren und frühen 80er Jahren wurde die Kulturpolitik vom Leitgedanken „Kultur für alle“ geprägt. Kultur sollte für alle zugänglich gemacht werden und einen Beitrag zur allgemeinen Lebensqualität leisten. So stand nicht mehr der elitäre Kulturbegriff im Zentrum, sondern die Kulturpolitik wurde durch das sozialdemokratische Prinzip „Kultur für Jedermann“ bestimmt. Freie Gruppen bekamen die Chance sich zu etablieren bzw. die Möglichkeit selbst bestimmt zu arbeiten und gleichzeitig vom Staat unterstützt zu werden.⁷⁶

In Wien setzten unterschiedliche Initiativen ihre Forderungen durch und bekamen beispielsweise die *Arena* oder das *Wuk* letztendlich als eigenen Raum zur Verfügung gestellt. Diese Gruppen „wurden mit Geldern quasi ruhig gestellt, um sie zur Selbstbeschäftigung in ihren Nischen anzuhalten und ihren Protest in halbwegs geordnete Bahnen zu lenken. Kulturpolitik fungierte da als eine Art erweiterte Sozialpolitik, die sich auch für den inneren Ausgleich in der Stadt zuständig sah.“⁷⁷

Das Ineinandergreifen von Kulturpolitik und Sozialpolitik war eine Weiterentwicklung der vorangegangenen Veränderungen der 68er Jahre. Diese Entwicklung resultierte aus dem neu entstandenen Lebensgefühl, dass die Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur beinhaltete und der Initiative von Kulturpolitikern, die für eine neues Kulturverständnis plädierten.

So trug unter anderem der Frankfurter Kulturreferent Hilmar Hoffmann maßgeblich dazu bei. Dieser verfasste 1979 sein programmatisches Buch „Kultur für alle“ und stellte hiermit die Devise für die Umwertung des damaligen Kulturbegriffs.⁷⁸ Auch in Österreich wurde dieser Leitspruch von Kreisky aufgenommen und gilt als prägend für die Kulturpolitik der 70er Jahre.⁷⁹ Geprägt war das neue Kulturverständnis von dem demokratischen Anspruch die BürgerInnen zu emanzipieren und Kunst und Gesellschaft in weiterer Folge miteinander zu verbinden. Kulturpolitik wurde als eine Erweiterung der Sozialpolitik angesehen und sollte zu mehr Gleichheit und Gerechtigkeit der Gesellschaft führen. Künstlerische Initiativen sollten verstärkt gefördert werden und einen positiven Einfluss auf die Gesellschaft mit sich bringen.

⁷⁶Vgl.: Ders. S.9.

⁷⁷Weber, Beat: „Die Wiedergeburt des Parteimediums im Creative Industries-Outfit.“ 2006.
<http://igkultur.at/igkultur/kulturisse>. Zugriff: 9.11.2009.

⁷⁸Vgl. Ratzböck, Veronika: „Dem Staat seine Kunst- Der Kunst ihren Freitisch.“-In: Stouhal, Ernst (Red.). Kultur-Kunst-Staat. 1991, S. 9.

⁷⁹Knapp, Marion: 2005, S. 125.

In der Praxis wurde dies jedoch nur teilweise umgesetzt. Trotz des neuen Kulturverständnisses lag die Schwerpunktsetzung der Fördermittel weiterhin auf Einrichtungen der Repräsentationskultur. Der Förderungsrahmen wurde jedoch erweitert und so wurden auch vermehrt neue alternative Initiativen miteinbezogen.⁸⁰

Parallel dazu wurde Kunst zum Wirtschaftsfaktor. Kunst und Kultur standen wie noch nie zuvor im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses. Kultur für die Massen, bedeutete gleichzeitig die Möglichkeit wirtschaftliche Vorteile aus dieser Entwicklung zu beziehen. Andererseits zog auch die Politik selbst daraus ihren Nutzen, indem die Kulturpolitik zur Selbstdarstellung und Selbstbehauptung herangezogen wurde.

Durch die Instrumentalisierung der Kunst, die vor allem durch die Wirtschaft erfolgte, resultierte eine Abschwächung des kritischen Potenzials. Ratzenböck beschreibt dies wie folgt:

Während Politiker immer noch glaubten, das kritische Potential der Kunst könne ihnen helfen, ihre eigene Utopielosigkeit zu überwinden, waren die Veranstaltungen und Institutionen, die sie dafür gründeten, ob Großausstellung oder Museen, ob Festivals oder Alternativkultureignisse, längst schon zum verlängerten Arm der Kulturindustrie, des Marktes und seiner Interessen geworden.⁸¹

Dieses neue Wechselspiel zwischen Kunst, Gesellschaft und Wirtschaft wurde in den 90er Jahren auch von der Politik genutzt, die sich von da an bemühte selbst davon zu profitieren und Teil des Marktes zu werden. Die Idee war den Staat als Veranstalter und Vermittler fungieren zu lassen und so die Kunst für deren Zwecke zu verwerten. Die KünstlerInnen wiederum nutzten das Engagement des Staates, um selbst auf dem Markt überleben zu können. Sie agierten jedoch nicht mit dem Staat gemeinsam für die Gesellschaft, sondern jede/r arbeitet in eigener Sache.

Dieser „Verstaatlichung“ versuchten sich viele KünstlerInnen bald wieder zu entziehen und strebten nach mehr Unabhängigkeit und Autonomie, um sich wieder vermehrt im politischen und sozialen Feld zu engagieren und so einen „Ausweg aus den Gefängnissen des Kunstmarktes“⁸² zu finden.

⁸⁰Ders. S.132f.

⁸¹Ratzenböck, Veronika: „Dem Staat seine Kunst- Der Kunst ihren Freitisch.“ -In: Stouhal, Ernst (Red.). Kultur-Kunst-Staat. 1991, S. 15.

⁸²Ratzenböck, Veronika: „Dem Staat seine Kunst- Der Kunst ihren Freitisch.“ -In: Stouhal, Ernst (Red.). Kultur-Kunst-Staat. 1991, S.16.

Zur Kulturpolitik der 90er Jahre sollte noch ergänzt werden, dass sie sich durch eine signifikante Erhöhung des Kunstbudgets auszeichnet. In den Jahren von 1987 bis 1994 stieg das Kunstbudget um 157,6%.⁸³ Diese Periode fällt in den Zeitraum der Großen Koalition von SPÖ und ÖVP (1987-1999). Trotz des starken Wachstums des Kunstbudgets sank der Anteil für die Förderung neuer kultureller Initiativen bis zum Jahr 1994 auf 1% des Kunstbudget.⁸⁴

Der Leitgedanke, Freie Gruppen vermehrt zu fördern, hatte spätestens im Jahre 2000 mit Antritt der schwarz-blauen Regierung ein Ende. Die FPÖ forderte die Fördersummen auf die Hälfte zu kürzen und prüfte viele KünstlerInnen auf ihr Durchhaltevermögen. Die Förderungen wurden tatsächlich in allen künstlerischen Sparten stark reduziert. So hatten im Theaterbereich die KünstlerInnen mit Kürzungen von bis zu 20% zu kämpfen. Dazu kam eine Einführung von zusätzlichen Gebühren, wie beispielsweise den „Sicherheitsgebühren“. Vor allem Einrichtungen, die sich der Regierung gegenüber öffentlich kritisch äußerten, waren massiv von Budgetkürzungen betroffen. Zahlreiche Einrichtungen, mussten weit höhere Summen einbüßen, als zuvor vom damaligen Kunststaatssekretär Franz Morak versichert wurde.⁸⁵

Deutlich zeigt sich, dass hier eine starke Abwendung von alternativen Kulturinitiativen, Freien Gruppen und kritischen Medien stattgefunden hatte. Die starken Kürzungen zeigten einmal mehr, die Einstellung zur zeitgenössischen Kunst bzw. zur „Alternativkultur“. Der Schwerpunkt lag zu dieser Zeit besonders auf den Repräsentationstheatern und der Sicherstellung des kulturellen Erbes. Dieser Kurs richtete sich deutlich gegen das lang praktizierte sozialdemokratische Modell, in welchem nicht nur der Hochkulturbetrieb, sondern auch verstärkt die Freie Szene gefördert wurde.

Das „Gießkannenmodell“, welches mit der Zielsetzung einherging Förderungen auf viele Initiativen auszuweiten, sollte im Jahre 2004 endgültig abgeschafft werden. Die Theaterreform statuiert einen erneuten Kurswechsel in der Kulturpolitik.⁸⁶ Eine Konzentrierung der Fördermittel in der Theaterlandschaft war hierbei das Ziel.⁸⁷ Zwar wurde

⁸³Knapp, Marion: 2005, S. 250.

⁸⁴Vgl.: Ders. S. 252.

⁸⁵Vgl.: Gerbasits, Gabi: „6 Tote, 144 Verletzte. Die bisherige Bilanz des freiheitlich-konservativen Kulturkampfes.“ <http://igkultur.at/igkultur/kulturpolitik>. Zugriff: 9.11.2009.

⁸⁶Vgl.: Kapitel 2.1.

⁸⁷Vgl.: Lackenbacher, Günter, Mattheiß, Uwe, Thier, Anna: „Freies Theater in Wien- Reformvorschläge zur Förderung Freier Gruppen im Bereich der Darstellenden Kunst.“ Mai 2003. S.26. www.wien.gv.at. Zugriff:

seitens der PolitikerInnen und der VerfasserInnen der Studie, wie auch des Leitbilds zur Wiener Theaterreform, immer wieder die angestrebte Vielfalt betont, doch zeigt sich hier ein Bild verstärkter Selektion. Hauptanliegen war es, die Anzahl der geförderten Institutionen zu reduzieren, um so weniger Kunstschaffenden höhere Fördermittel anbieten zu können.⁸⁸

Hier stellte sich jedoch die Problematik, dass Theater die jahrelang bzw. sogar jahrzehntelang unterstützt worden waren, plötzlich nicht mehr mit Fördersummen bedacht werden sollten. Im Gutachten von 2003 wurde die Einrichtung eines Fonds vorgeschlagen, der jenen KünstlerInnen, die aus dem Förderungsnetz ausschieden, eine Übergangssicherheit bieten sollte.⁸⁹ Dieser Vorschlag wurde jedoch bei der Umsetzung der Reform nicht beachtet und so standen viele Kulturschaffende vor finanziellen Einschnitten. In der Umstrukturierung der Wiener Theaterlandschaft im Zuge der Reform, lässt sich darüber hinaus noch ein weiterer Richtungswechsel erkennen.

In den 70er und 80er Jahren galt es noch Forderungen aus der Bevölkerung gerecht zu werden. Trotz der Gegebenheit, dass Summen für den Off-Theaterbereich immer nur einen Bruchteil des gesamten Kunstbudgets ausmachten, gab es das Bemühen einen Ausgleich innerhalb der unterschiedlichen künstlerischen Bereiche zu schaffen.⁹⁰

Diese Vorgehensweise wurde jedoch, von den VerfasserInnen der Studie „Freies Theater in Wien“ kritisiert. Denn einzig und allein auf die Nachfrage von Kunstschaffenden nach Fördergeldern zu reagieren, könne der Kunstszene nicht gerecht werden. Die Stadt kann auf Dauer von einer Kulturpolitik dieser Art nicht profitieren, da sie sich immer mehr als ein „Fass ohne Boden“⁹¹ entpuppt. Eine starke Streuung der Fördermittel wäre der falsche Weg, um die Produktivität in der Theaterlandschaft zu steigern. Durch das Praktizieren der „Gießkanne“ entstehe eine „Politik des Mangels“. Die Stadt als Fördergeber findet sich

9.11.2009.

⁸⁸Vgl.: Ders. S.26.

⁸⁹Vgl.: Amort, Andrea; Cerny, Karin; Greisenegger, Wolfgang u.a.: Gutachten zur Wiener Theaterreform (Konzeptförderung). November 2004, S. 6. <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/konzeptfoerderung.pdf>. Zugriff: 10.11. 2009.

⁹⁰Vgl.: Weber, Beat: „Die Wiedergeburt des Parteimediums im Creative Industries-Outfit.“ 2006. <http://igkultur.at/igkultur/kulturisse>. Zugriff: 9.11.2009.

⁹¹Lackenbacher, Günter; Mattheiß, Uwe; Thier, Anna: „Freies Theater in Wien- Reformvorschläge zur Förderung Freier Gruppen im Bereich der Darstellenden Kunst.“ Mai 2003, S. 12. www.wien.gv.at. Zugriff: 9.11.2009.

dadurch in einer widersprüchlichen Lage wieder. Durch den Versuch Mängel auszugleichen, werden diese jedoch gleichzeitig verstärkt.⁹²

Die Lösung liegt, den VerfasserInnen zufolge, im notwendigen Wettbewerb zwischen den BewerberInnen. Dieser müsse wieder angekurbelt werden, umso eine Erneuerung der Freien Szene herbei zu führen. „Es müsse demnach ein Wettbewerb von Künstlern, Gruppen und Institutionen entstehen, welche Konzepte den jeweiligen kulturpolitischen Erfordernissen am besten entsprechen.“⁹³ KünstlerInnen müssen demnach einem klaren Profil entsprechen, um in den Kreis der Geförderten aufgenommen zu werden.

So steht das Kuratorenmodell nicht mehr für eine einseitige Antragsförderung, sondern für eine neue Herangehensweise, die Initiativen sowohl von BewerberInnen, wie auch von Seiten der KuratorInnen aufgreift. Die KuratorInnen können selbst direkt in die Theaterlandschaft eingreifen und Projekte initiieren. Sie setzen Schwerpunkte nach eigenen Konzepten und fördern so nicht gleichmäßig, sondern nach eigenen ästhetischen und kulturpolitischen Vorstellungen.⁹⁴ Dieses Modell richtet sich demnach nicht nach einem allgemeinen Kriterienkatalog, da die Entscheidungen an einzelne Personen und deren kulturpolitische Auffassungen gebunden sind.

Die Kulturpolitik greift folglich heute gezielter und aktiver ein und fordert von BewerberInnen die Erfüllung eines sich ständig wandelnden Kriterienkatalogs. Die FörderempfängerInnen müssen gewisse Bedingungen erfüllen, um weiter mit Fördersummen bedacht zu werden. Es geht vielmehr um Leistung und Effizienz, als um die Erweiterung des künstlerischen Spektrums der Stadt. Die Stadt möchte ein bestimmtes homogenes Bild ergeben und wählt Einrichtungen und Gruppen gezielt für diesen Zweck aus.

Die IG Kultur kritisiert diese Entwicklung mit folgenden Worten:

Geld kriegt nur, wer einen Repräsentationsnutzen für die Stadt abwirft, sich ins Image eingliedern lässt, das die Stadt von sich entwirft. Statt auf sozialen Ausgleich im Inneren der Stadt zu achten, wird dieses Innere jetzt selektiv als Attraktion für Außen aufbereitet. Es geht um Imageaufwertung zwecks Anziehung von Kapital- und Tourismusströmen.⁹⁵

⁹²Vgl.: Ders. S.12

⁹³Ders. S. 12.

⁹⁴Ders. S. 36f.

⁹⁵Weber, Beat: „Die Wiedergeburt des Parteimediums im Creative Industries-Outfit.“ 2006. <http://igkultur.at/igkultur/kulturisse>. Zugriff: 9.11.2009.

Dieser Eindruck wird für KünstlerInnen auch dadurch verstärkt, dass zwar hohe Fördersummen für das neue Opernhaus, Theater an der Wien und für die Renovierung der Musicalspielstätte Ronacher Theater aufgebracht werden, eine Erhöhung der Fördermittel für die Freie Szene jedoch nicht zur Debatte steht. Hier wurde der Forderung die Mittel der Projektförderung von 2,5 Millionen Euro auf 4 Millionen Euro zu erhöhen, nicht nachgegangen.⁹⁶

2.4 Zur Legitimation der öffentlichen Kunstförderung

In Diskussionen um öffentliche Kunstförderung kommt häufig die Frage auf, inwieweit der Staat Kunst überhaupt subventionieren sollte. Im Zentrum steht in weiterer Folge die Frage, auf welche Weise und mit welcher Zielsetzung der Staat kulturpolitisch zu handeln hat.

Denn erst durch die Beteiligung des Staates entsteht der Konflikt, der das problematische Verhältnis zwischen Kunst und Staat prägt. Die Schwierigkeit besteht darin, dass Kunst nicht an starren Regeln festgemacht werden kann. Kunst verkörpert Offenheit, Kreativität und Lebendigkeit und so ist es schwierig ihr einen objektiven rechtlichen Rahmen zu geben.⁹⁷

2.4.1 Das Kulturförderungsgesetz

Wenn es um Förderungen der freien Theaterszene und um die Verbesserung der Lebensbedingungen von KünstlerInnen geht, werden diese häufig als eine großzügige Geste von Seiten des Staates angesehen. Bekommen KünstlerInnen beispielsweise steuerliche Vorteile zugeschrieben, so handelt es sich nicht um eine unberechtigte „Bevorzugung“, sondern um die Schaffung von Rahmenbedingungen für eine Kunstproduktion. Fest steht, dass es sich hierbei um keine freiwilligen „Spenden“ für Theaterschaffende handelt. Der Staat kommt hier seiner Verpflichtung nach, welche auch gesetzlich verankert ist. 1988 wurde das Kulturförderungsgesetz („Bundesgesetz über die Förderung der Kunst aus Bundesmitteln“)

⁹⁶Vgl.: IG Freie Theaterarbeit: „Eine Theaterreform hat nicht stattgefunden-die eigentliche Reform heißt Musical.“ 21.5.2007. www.freitheater.at. Zugriff: 9.11.2009.

⁹⁷Vgl.: Damjanovic, Dragana: „Regulierung der Kulturförderung in Österreich: Stärken und Schwächen im System.“

- In: Zembylas, Tasos (Hg.). Der Staat als kulturfördernde Instanz. 2005, S. 43f.

erlassen. Dieses Gesetz besagt, dass der Staat die „zeitgenössische Kunst, ihre geistigen Wandlungen und ihre Vielfalt im Geiste von Freiheit und Toleranz“⁹⁸ zu fördern hat. Es kann somit als Grundlage für die Betätigung des Staates als Kunstförderer angesehen werden.⁹⁹

In der Bundesverfassung selbst ist kein eindeutiger Auftrag zur Förderung der Kultur festgeschrieben. Kunst wird zwar in einem Abschnitt behandelt, ein genaues Ziel für den Kulturbereich ist jedoch nicht formuliert. Der Abschnitt Art 17a StGG, lautet: „ Das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehre sind frei.“¹⁰⁰ Dies verpflichtet den Staat in erster Linie dazu, Kunst zu schützen und deren Autonomie zu wahren. Ein Förderungsauftrag oder gar eine Richtlinie für Förderentscheidungen lassen sich daraus nicht ableiten.

So könnte man einerseits gegen eine Betätigung des Staates im Kulturbereich argumentieren, dem gegenüber steht jedoch das Förderungsgesetz von 1988. Hier wurde ein klare Weisung zur Förderung zeitgenössischer Kunst festgelegt. Die Erhaltung und die Vielfalt sollen vom Bund unterstützt werden. Trotzdem lässt die Formulierung des Gesetztes viel Spielraum für Interpretation und die subjektive Setzung von Schwerpunkten offen. Wie definiert man den Begriff „Vielfalt“ innerhalb einer Gesellschaft? Nach welchen Grundsätzen sollen die Fördermittel verteilt werden?

Das Kunstförderungsgesetz setzt hierfür keine genauen Richtlinien und bleibt somit im unklaren Bereich verhaften. Der Gesetzestext besagt lediglich, dass Projekte die von „überregionalem Interesse oder geeignet sind, beispielgebend zu wirken, innovatorischen Charakter haben oder im Rahmen eines einheitlichen Förderungsprogramms“¹⁰¹ gefördert werden. Des Weiteren steht geschrieben, dass ein „angemessener Anteil“¹⁰² der Fördersummen für den Bereich der zeitgenössischen Kunst aufgebracht werden soll. Wie die Aufteilung zwischen den Sparten, oder auch innerhalb dieser erfolgen soll, findet hier keine Bestimmung. Die Auslegung bleibt den zuständigen PolitikerInnen überlassen. Das Gesetz

⁹⁸Bundesgesetz über die Förderung der Kunst aus Bundesmitteln, BGBl. Nr. 146/1988, §1. (2). www.ris.bka.gv.at. Zugriff: 17.2.2010.

⁹⁹Vgl.: Zembylas: 2005, S.16.

¹⁰⁰Hofstetter, Alwine: 2004, S. 114.

¹⁰¹Bundesgesetz über die Förderung der Kunst aus Bundesmitteln, BGBl. Nr. 146/1988, §2. (2). www.ris.bka.gv.at. Zugriff: 17.2.2010.

¹⁰²Bundesgesetz über die Förderung der Kunst aus Bundesmitteln, BGBl. Nr. 146/1988, §2. (4). www.ris.bka.gv.at. Zugriff: 17.2.2010.

lässt demnach Interpretationsmöglichkeiten offen und kann je nach Regierung der politischen Zielsetzung angepasst werden. Knapp schreibt hierzu wie folgt:

Das Kunstförderungsgesetz hätte die Gelegenheit geboten, eine klare Verpflichtung zu schaffen, primär zeitgenössische Kunst zu fördern und die strukturelle Benachteiligung der produzierenden Kunst schrittweise zu beheben. Dieser Weg wurde nicht gewählt. Das Kunstförderungsgesetz wurde so formuliert, dass es- bei entsprechendem politischen Willen und bei Vorhandensein entsprechender budgetärer Mittel- den Spielraum lässt, auch innovative und gesellschaftskritische Kunst zu fördern und den Bereich der produzierenden Kunst höher zu dotieren.¹⁰³

Ob dies jedoch geschieht hängt von der Präferenz der Verantwortlichen ab, sodass Schwerpunkte in der Kulturpolitik im Laufe der Geschichte variieren.

Abgesehen vom beschriebenen Bundesgesetz zur Förderung, verfügen die einzelnen Bundesländer über eigene zusätzliche Landesgesetze, welche die Aufgaben und Ziele der Förderung konkretisieren. In Wien gibt es, neben dem bundesweiten Förderungsgesetz, keine weiteren Gesetze. Andere Bundesländer, wie beispielsweise die Steiermark, verfügen über eigene Kulturförderungsgesetze, die sogenannten Selbstbindungsgesetze.¹⁰⁴

Die Selbstbindungsgesetze regulieren „neben der Bindung durch die Grundrechte und die verfassungsrechtlichen Leitgrundsätze für die Kulturpolitik [...] das staatliche Handeln im Kulturbereich.“¹⁰⁵ Die Gesetze ergänzen somit das Bundesgesetz zur Förderung und bilden die Grundlage für das Verfahren der Vergabe von Fördermittel im Kulturbereich. Durch Selbstbindungsgesetze unterliegen Förderverfahren im Kulturbereich konkreten gesetzlichen Richtlinien. Dies bringt demnach größere Verpflichtungen für das jeweilige Bundesland mit sich.

Auch wenn FörderwerberInnen dadurch nicht das Recht auf Förderung zugesprochen wird, wird so doch ihre Rechtsposition gestärkt. Verpflichtet sich der Staat selbst gewisse Richtlinien zu befolgen, steigt die Qualität der Fördervergabe und somit auch die Gerechtigkeit innerhalb der zu fördernden Initiativen. Mit Qualität sind hier die Aspekte der Sachlichkeit und der Transparenz und in weiterer Folge auch der Fairness gemeint. Durch die

¹⁰³Knapp, Marion: 2005, S.169.

¹⁰⁴Vgl.: Steiermärkisches Kultur- und Kunstförderungsgesetz 2005, §5 (7). www.tki.at. 17.2.2010.

¹⁰⁵Damjanovic, Dragana: „Regulierung der Kulturförderung in Österreich: Stärken und Schwächen im System.“ - In: Zembylas, Tasos (Hg.). Der Staat als kulturfördernde Instanz. 2005, S. 50.

Orientierung an diesen Grundsätzen „kann dem Machtgefälle zwischen Fördergeber und -werberIn entgegengewirkt werden.“¹⁰⁶

2.4.2 Exkurs Steiermark

Als Beispiel soll hier das Bundesland Steiermark dienen. Hier ist das Förderverfahren an Selbstbindungsgesetze gebunden. Die Vergabe der Fördermittel richtet sich nach einem differenziertem Bewertungssystem, das die Anträge nach Höhe der beantragten Fördersumme einteilt. Anträge mit niedrigen Fördersummen werden von BeamtInnen begutachtet. Anträge mit höheren Fördersummen hingegen werden von einem Beirat bearbeitet, der in Folge dessen eine Empfehlung abgibt.¹⁰⁷ Dieses System erhebt den Anspruch auf Gleichbehandlung der FörderwerberInnen, da Anträge nicht nach subjektivem Ermessen weitergeleitet werden, sondern durch klare Regeln in die jeweilige Kategorie eingeteilt werden.

Des Weiteren ist der Fördergeber verpflichtet 14 Wochen nach Eintreffen des Antrags, eine Entscheidung zu treffen. Der/die FörderwerberIn weiß somit genauer, wann sie mit einer Zusage oder Absage rechnen kann. Dadurch wird den AntragstellerInnen eine höhere Planungssicherheit gewährleistet. Neben der Einhaltung der Entscheidungsfrist, muss bei einer negativen Antwort eine Begründung beigelegt werden.¹⁰⁸ Dies steigert die Nachvollziehbarkeit der Förderentscheidungen und in weiterer Folge die Transparenz im gesamten Vergabeprozess.

In Paragraph §10 (5) des steiermärkischen Kultur- und Kunstförderungsgesetzes steht geschrieben, dass der Förderbeirat und die FörderexpertInnen einmal jährlich den FörderwerberInnen eine „öffentlichen Aussprache“¹⁰⁹ anbieten müssen. Dabei sollen Unklarheiten und etwaige Fragen geklärt werden. Zwar entspricht dies nicht der öfters ausgesprochenen Forderung seitens der Kulturschaffenden, Sitzungen über

¹⁰⁶Zembylas, Tasos: „Zur Legitimität der öffentlichen Kunstfinanzierung.“ 2004. <http://igkultur.at/igkultur/kulturrisse>. Zugriff: 9.11. 2009.

¹⁰⁷Vgl. Zembylas, Tasos, Meena Lang: „Gut sein, besser werden. Kulturförderung als normative und administrative Herausforderung. Eine vergleichende Studie im Auftrag der Ländervertretungen der IG Kultur Österreich.“ Februar 2009, S.11. <http://igkultur.at/bibliothek/dateien-wolfie/studiekulturfoerderung>. Zugriff: 17.2.2010.

¹⁰⁸Vgl.: Steiermärkisches Kultur- und Kunstförderungsgesetz 2005, §5 (7). www.tki.at. Zugriff: 17.2.2010.

¹⁰⁹Ders. §10 (5).

Förderentscheidungen öffentlich abzuhalten, doch wurde hier ein Schritt in Richtung offener Kommunikation und höherer Transparenz gesetzt.

Transparenz im Förderverfahren wirkt sich positiv für FördergeberInnen und FörderwerberInnen aus und steigert den gerechten Umgang mit FörderwerberInnen, da so die Chance geben wird, AntragstellerInnen tatsächlich gleichberechtigt und fair zu behandeln. Faire Förderverfahren sind eng verknüpft mit der Frage nach der Verteilungsrelation der Fördersummen. Denn je transparenter und nachvollziehbar ein Verfahren ist, umso höher ist auch der Druck sachliche Entscheidungen zu fällen und diese auch rechtfertigen zu können. Vor allem da der Großteil der Fördermittel großen Institutionen zu Gute kommt, ist die Frage in wieweit der Staat seinen Verpflichtungen nachkommt und in wieweit eine Verteilungsgerechtigkeit angestrebt wird durchaus berechtigt.

2.4.3 Antrag zur Reformierung des Kulturförderungsgesetzes

Ein Selbstbindungsgesetz wie es in der Steiermark vorhanden ist, gibt es in Wien nicht.

Im Jahre 2007 wurde von Dr. Wolfgang Zinggl (Die Grünen) ein parlamentarischer Antrag zur Erneuerung des Bundesgesetzes über die Förderung eingebracht. Der Initiativantrag über ein „Bundesgesetz zur Förderung von Kunst und kultureller Vielfalt“ sollte das Kunstförderungsgesetz von 1988 ersetzen. Dieses sollte am 3. Juli 2008 im Kulturausschuss des Parlaments zur Verhandlung kommen, wurde aber vertagt.¹¹⁰ Der eingebrachte Gesetzesentwurf sieht eine vollständige Erneuerung des Kunstförderungsgesetzes vor und kann mit dem Kulturförderungsgesetz der Steiermark verglichen werden. Der Entwurf enthält klare Selbstbindungsklauseln, die für mehr Transparenz im Förderverfahren sorgen sollen.

Im Gegensatz zum Kunstförderungsgesetz von 1988, werden im Gesetzesentwurf zu Beginn grundlegende Definitionen festgehalten. Kultur ist nach diesem Gesetz als „der umfassende Prozess der Produktion, Distribution, Vermittlung und Konservierung von Ausdrucksformen unterschiedlicher sozialer Gruppen zu verstehen.“¹¹¹ Des Weiteren wird Kunst als „eine spezifische sinnlich-symbolhafte und reflexive Ausformung der Kultur“¹¹² definiert. Genauer

¹¹⁰Der Weg des Antrags kann auf der Seite des Parlaments nachvollzogen werden. Vgl.: http://www.parlament.gv.at/PG/DE/XXIII/A/A_00336/pmh.shtml. Zugriff: 17.2.2010.

¹¹¹Antrag 336/A: Bundesgesetz zur Förderung von Kunst und kultureller Vielfalt. 27.9.2007. §1 (3).

¹¹²Antrag 336/A: Bundesgesetz zur Förderung von Kunst und kultureller Vielfalt. 27.9.2007. §1 (4).

wird diese Charakterisierung nicht ausgeführt. Festgehalten wird jedoch, dass der Kunstbegriff aufgrund der Vielzahl an unterschiedlichen kulturellen Betrachtungen ein offener Begriff ist.

Der Schwerpunkt wird in diesem Gesetzesentwurf eindeutig auf die „kulturelle Vielfalt“ gelegt. Die neue Gesetzesbezeichnung zeigt dies deutlich auf und auch im Paragraphen über die Ziele der Förderung (§2) steht die Vielfalt an erster Stelle. Definiert wird diese mit folgenden Worten: „Der Begriff 'kulturelle Vielfalt' bezieht sich auf die mannigfaltige Weise, in der sich die Kulturen von sozialen Gruppen äußern. Kulturelle Vielfalt zeigt sich in der Differenziertheit und Heterogenität des gegenwärtigen und vergangenen künstlerischen Schaffens [...]“¹¹³ Auch wenn diese Definitionen über Interpretationsspielraum verfügen, ist es wichtig Begriffe, auf welchen letztendlich ein Gesetz basieren soll, zu erläutern und so dem Gesetz einen konkreten Rahmen zu verleihen.

Neben der kulturellen Vielfalt, zählen hier „die freie und optimale Entfaltung künstlerischer Aktivitäten“, „die kreative Selbstentfaltung jedes Menschen“, sowie die „Interkulturalität“ und der „Dialog zwischen den Kulturen“¹¹⁴ zu den Zielen und Aufgaben der Förderung von Kunst. Im weiteren Verlauf des Gesetzesvorschlags finden sich konkrete Vorgaben zum Förderverfahren.

So wurde unter anderem festgehalten, dass ähnlich wie im Förderungsgesetz der Steiermark, höhere Antragssummen an einen Beirat weitergegeben werden müssen. Das Förderverfahren ist des Weiteren an klare Fristen gebunden und muss nach Einlangen des Antrags im jeweiligen Beirat innerhalb von acht Wochen behandelt werden. Der/ die AntragstellerIn bekommt die Möglichkeit vor dem Beirat eine Stellungnahme abzugeben.¹¹⁵

Ein weiterer wichtiger Aspekt zur Steigerung der Transparenz im Förderverfahren ist das öffentliche Abhalten der Sitzungen und deren Dokumentation, in die von jedem/jeder Einsicht genommen werden kann.¹¹⁶ Dadurch könnten die Betroffenen, aber auch Interessierte im Allgemeinen Zugang zu aufschlussreichen Dokumenten erhalten. Durch die Öffnung der Förderverfahren wäre auch die Nachvollziehbarkeit gewährleistet. Für KünstlerInnen wären die Kriterien möglicherweise transparenter und dadurch erklärbar. Transparente Verfahren

¹¹³Antrag 336/A: Bundesgesetz zur Förderung von Kunst und kultureller Vielfalt. 27.9.2007. §1 (6).

¹¹⁴Antrag 336/A: Bundesgesetz zur Förderung von Kunst und kultureller Vielfalt. 27.9.2007. §2 (2), (3), (4).

¹¹⁵Vgl. Antrag 336/A: Bundesgesetz zur Förderung von Kunst und kultureller Vielfalt. 27.9.2007. §7(5).

¹¹⁶Vgl.: Ders. §7 (7).

verhindern auch den Missbrauch von Macht gegenüber den FörderwerberInnen und ermöglichen eine Begegnung von Fördergeber und Fördernehmer auf gleicher Augenhöhe.

Die „zeitgenössische Kunst“, wie sie im Kunstförderungsgesetz von 1988 Erwähnung findet, kommt im Gesetzesvorschlag von 2007 nicht mehr vor. Auch die Frage der Verteilungsrelation wird nicht explizit behandelt. Festgehalten ist lediglich, dass bei jeder Förderentscheidung die „Ausgewogenheit“¹¹⁷ bedacht werden muss. Künstlerische Initiativen, die vorrangig wirtschaftliche oder touristische Zwecke erfüllen sollen, dürfen diese nicht hauptsächlich aus den Mitteln der Kunstförderung finanziert werden.¹¹⁸

Der Antrag bildet den Versuch einer Erneuerung des Gesetzes, welches den Staat nicht nur zur Kunstförderung, sondern auch zur Einhaltung gewisser Grundsätze in der Fördervergabe, verpflichtet. Als Begründung nennen die VerfasserInnen des Gesetzesentwurfs, die Anerkennung der „Unesco-Konvention zum Schutz und zur Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksmittel“.

Demnach müssten nun Gesetze folgen, so die AutorInnen, die eine Neuorientierung in der Kulturpolitik ermöglichen. Im diesem Sinne „sollte an die Stelle der Vorherrschaft eines großen, staatlichen Kulturtheaters langsam die vielfältige Förderung unterschiedlichster kultureller Initiativen treten.“¹¹⁹ Österreich hat sich im Zuge der Unesco-Konvention dazu bekannt, dass alle Kulturen, auch jene ohne nationalen Bezug, gleichermaßen berechtigt sind. Auch ökonomisch schwächere Initiativen sollen geschützt werden. Minderheiten und Randgruppen, die von einer breiten Öffentlichkeit meist wenig Beachtung finden, sollen geschützt und finanziert werden. Initiativen, die keine Chance haben auf dem freien Markt zu überleben, soll die Möglichkeit gegeben werden sich zu entfalten. Regierungen sollen durch dieses Gesetz ermächtigt werden, Gesetze gegen große Kulturkonzerne zu erlassen, umso den Markt zu regulieren und schwächere Gruppen zu stärken. Dadurch würde einer „Monokultur“¹²⁰ entgegengewirkt werden und die Vielfalt im Zentrum der Kulturförderung stehen.

Der Antrag der Grünen sollte im Jahre 2008 zur Verhandlung kommen, wurde jedoch vertagt. Dies geht aus den parlamentarischen Unterlagen hervor. Hier endet jedoch die Bearbeitung

¹¹⁷ Ders. §4 (1).

¹¹⁸ Vgl.: ders. §4 (9).

¹¹⁹ Antrag 336/A: Bundesgesetz zur Förderung von Kunst und kultureller Vielfalt. 27.9.2007.

¹²⁰ Vgl.: Antrag 336/A: Bundesgesetz zur Förderung von Kunst und kultureller Vielfalt. 27.9.2007.

des Antrags. Wann und ob überhaupt dieser Gesetzesvorschlag zur Verhandlung kommen und umgesetzt wird, geht aus den Unterlagen nicht hervor.

Selbstbindungsgesetze umzusetzen ist deshalb schwierig, da sich PolitikerInnen nicht selbst mit Hilfe des Rechts mögliche Verpflichtungen bzw. Beschränkungen auferlegen wollen.

„Das Recht ist ein formelles Instrument der Politik, das wiederum von der Politik selbst maßgeblich bestimmt wird.“¹²¹ Förderentscheidungen und die Regelung des Förderverfahrens, sowie die Verteilungsrelation bleiben somit immer politische Entscheidungen, die jedoch deshalb nicht automatisch willkürliche oder gar unkontrollierte Entscheidungen sein müssen.¹²² Problematisch wird es jedoch, wenn PolitikerInnen das eigene Wahlklientel bevorzugen oder wenn Fördermittel als Druckmittel gegen FörderwerberInnen eingesetzt werden. Der Missbrauch von Fördermittel im Dienste einer Verhaltenssteuerung, der in weiterer Folge einen Missbrauch von Macht gegenüber FörderwerberInnen darstellt, geht in jedem Fall gegen eine demokratische und faire Fördervergabe.¹²³

Das Kunstförderungsgesetz und die weiteren Gesetze in den Bundesländern, sind Vorgaben, die einen rechtlichen Rahmen schaffen und die Richtung für eine ausgeglichene Förderpraxis vorgeben und auch vor Zweckentfremdung schützen sollten. Die Umsetzung dieser Richtlinien liegt in den Händen der jeweiligen PolitikerInnen und sollte so transparent und nachvollziehbar wie möglich gestaltet werden. Je transparenter die Verfahren sind, desto mehr Druck besteht für beide Seiten (FördergeberInnen und FördernehmerInnen) das Prinzip der Sachlichkeit einzuhalten. Ziel sollte sein, einen ständigen Diskurs über Verteilungsgerechtigkeit und kulturpolitischen Zielen im Allgemeinen zu führen. Da es zu diesen Themen sehr differenzierte Meinungen gibt, wird hier nicht eine einzige Lösung für diese Problematik zur Verfügung stehen. Ein klarer gemeinsamer Konsens ist schwer zu verwirklichen, sodass das Ziel nicht eine absolute Verteilungsregel sein kann. „Die permanente Diskussion über die Verteilungsfrage sollte aber dazu führen, Dogmen und Verkalkungen im System zu durchbrechen.“¹²⁴

¹²¹ Zembylas, Tasos: „Zur Legitimität der öffentlichen Kunstfinanzierung“ 2004. <http://igkultur.at/igkultur/kulturrisse>. Zugriff: 9.11.2009.

¹²² Vgl.: Damjanovic, Dragana: „Regulierung der Kulturförderung in Österreich: Stärken und Schwächen im System.“ - In: Zembylas, Tasos (Hg.). Der Staat als kulturfördernde Instanz. 2005, S.52.

¹²³ Vgl.: Zembylas, Tasos : 2005, S.14.

¹²⁴ Zembylas, Tasos: „Zur Legitimität der öffentlichen Kunstfinanzierung.“ 2004. <http://igkultur.at/igkultur/kulturrisse>. Zugriff: 9.11. 2009.

2.4.4 Kriterien für Förderentscheidungen

Bekannt sich der Staat zur Subventionierung von kultureller Vielfalt, wird dieser unabhängige kulturelle Initiativen unterschiedlicher Gesellschaftsgruppen fördern. Außer Frage steht jedoch, dass der Staat nicht alle Initiativen und Gruppen mittels Förderungen unterstützen kann.¹²⁵

Doch stellt die Theaterreform keineswegs eine Schwerpunktverschiebung in Richtung Verteilungsgerechtigkeit dar. Eine Enthierarchisierung, wie sie von den Interessenvertretungen erhofft wurde, hat nicht stattgefunden. Noch immer haben Repräsentationseinrichtungen eindeutig einen höheren Stellenwert als Projekte der Freien Szene. Doch ist in keinem Gesetz verankert, wie die Aufteilung des Kulturbudgets erfolgen soll. Es stellt sich die Frage in welcher Form die unterschiedlichen Theaterszenen der Stadt „gerecht-er“ gefördert werden könnten und welche Aufgaben Teil einer Kulturpolitik von heute sind. Gibt es alternative Konzepte, in welchen auch dem Freien Theater ein höherer Stellenwert und die Möglichkeit zur Entfaltung von Produktivkräften zugeschrieben werden könnte?

Die grundlegende Aufgabe der Kulturpolitik ist es Rahmenbedingungen zu schaffen, die Produktion, Verbreitung und Rezeption von künstlerischen Tätigkeiten ermöglichen. Im Vordergrund sollte also das Schaffen von Strukturen stehen, die eine Entfaltung von Kunst unterstützen. Vor allem jene Bereiche, die ohne Förderung nicht existenzfähig sind, jedoch eine wichtige Funktion einnehmen, sollten gefördert werden.¹²⁶

Eine demokratische Kulturpolitik kann demnach nur eine Strukturpolitik sein, dessen Ziel die Ermöglichung einer Vielzahl von künstlerischen Produktionen ist. Dies kann nur losgelöst von einzelnen PolitikerInnen bzw. verantwortlichen Personen durchgeführt werden. Denn Förderentscheidungen sollten auf einem kulturpolitischen Diskurs zwischen Verantwortlichen und Kunstschaffenden bzw. deren VertreterInnen und nicht auf einzelnen Meinungen von PolitikerInnen beruhen. Förderentscheidungen können zwar nie zur Gänze objektiv getroffen werden, aber gerade deshalb bedarf es einer ständigen Auseinandersetzung mit dem

¹²⁵ Vgl.: Zembylas, Tasos, Meena Lang: „Gut sein, besser werden. Kulturförderung als normative und administrative Herausforderung. Eine vergleichende Studie im Auftrag der Ländervertretungen der IG Kultur Österreich.“ Februar 2009, S. 6. <http://igkultur.at/bibliothek/dateien-wolfie/studiekulturfoerderung>. Zugriff: 17.2.2010.

¹²⁶ Vgl.: Smudits, Alfred: „Kunstpoltik für die Kunst-Kulturpolitik für die Kultur.“ -In: Stouhal, Ernst (Red.). Kultur-Kunst-Staat. 1991, S.60.

kulturellen Feld. Doch wäre es wichtig zu diskutieren, ob in der Kulturpolitik vorrangig Kriterien wie „Qualitätskriterien“ und „Leistungsziele“ zur Bewertung herangezogen werden sollten, sondern ein Umfeld für KünstlerInnen schaffen, welches die Entwicklung von kulturellen Potenzialen im Allgemeinen unterstützt. Kulturschaffenden sollten Bedingungen geboten werden, welche die Möglichkeit zur Selbstorganisation erleichtern und ein kontinuierliches Arbeiten erlauben.¹²⁷

Jede Förderentscheidung, sei es für oder gegen ein Projekt, geht mit einer gezielten Selektion einher. In Wien spricht sich die Theaterjury für oder gegen eingereichte Anträge aus. Diese Empfehlungen sind jedoch nicht verbindlich und so werden auch oft unabhängig von der Jury Entscheidungen gefällt. Dies vermindert den Anspruch auf Transparenz und Nachvollziehbarkeit, wie er von Theaterschaffenden gefordert wird. Transparenz gehört jedoch zu den wichtigsten Elementen, um eine demokratische, faire Fördersituation zu gewährleisten. Hier stellt sich die Frage nach welchen Kriterien Förderentscheidungen gefällt werden sollten, damit eine zeitgemäße Kulturpolitik umgesetzt werden kann.

Die Frage nach den Kriterien, insbesondere auf Bezug der Qualität künstlerischer Theaterarbeit, stellten die damaligen KuratorInnen für Off-Theater und Tanz der Stadt Wien Angela Glechner, André Turnheim und Marianne Vejtisek im Zuge eines Symposiums im April 2009 zum Abschluss ihrer Tätigkeit.¹²⁸ Eine der mitwirkenden Arbeitsgruppen beschäftigte sich mit Qualitätskriterien für künstlerische Tätigkeiten und versuchte angemessene Bewertungskriterien aufzustellen.

Die Diskussionsrunden bestätigten jedoch den Aspekt der Subjektivität, der mit jeder Bewertung einhergeht. Die Beurteilung der Qualität bliebe immer subjektiv und von der jeweiligen Position und Beurteilungssituation abhängig. Die Verhandlungen innerhalb der Arbeitsgruppe zeigten auf, wie schwierig es ist, Qualitätskriterien festzulegen. Die Mitwirkenden konnten sich auf keinen Konsens einigen und so verblieben die Verhandlungen im unmessbaren Bereich. Denn die Definition eines Qualitätsbegriffs hänge zu stark von

¹²⁷ Vgl.: Harauer, Robert: „Die Veränderung der kulturellen Landschaft und mögliche Aufgaben einer fortschrittlichen Kulturpolitik.“ -In: Stouhal, Ernst (Red.). Kultur-Kunst-Staat. 1991, S.25f.

¹²⁸ Die drei KuratorInnen waren von 2007-2009 für die Off-Theater und Tanzszene zuständig. Zum Abschluss ihrer Tätigkeit veranstalteten sie am 3. und 4. April 2009 ein zweitägiges Symposium im Theater brut mit dem Titel: „Wie beeinflusst öffentliche Förderung die Qualität der freien Theater- und Tanzszene?“ Vgl.: www.kuratoren-theatertanz.at Zugriff: 25.3.2010

subjektiven Wertungen und der persönlichen Einstellung ab. Konkrete Anforderung und deren Erfüllung könnten nur an einer bestimmten Produktion festgemacht werden. Des weiteren seien auch die Vorgaben in den Leitpapieren zu Förderentscheidungen eher allgemein formuliert und ließen viel Spielraum für Interpretation.¹²⁹ Umso wichtiger erscheint es Förderkriterien exakt zu bestimmen, um Entscheidungen nachvollziehbar zu machen und Transparenz zu gewährleisten.

Zembylas betont in der Studie zur Kulturförderung „Gut sein, besser werden.“¹³⁰ die Wichtigkeit eines genauen Bewertungskatalog. Dieser sollte eine Reihe von differenzierten Kriterien beinhalten, die zur Findung von Entscheidungen herangezogen werden sollten. Dieser Katalog sollte dann Punkt für Punkt für jeden Antrag ausgearbeitet werden, sodass die dadurch folgende Ablehnung oder Anerkennung eines Antrags konkret begründet wird. Unterschiedliche, breit gefächerte Kriterien sind hier von Vorteil, da so die Vielfalt in der Theaterlandschaft unterstützt und abgesichert werden kann.

Des weiteren sollten AntragstellerInnen die Möglichkeit erhalten die Bewertungen einzusehen, um eine Rückmeldung bezüglich ihrer Arbeit zu erhalten. Dadurch wäre auch den Theaterschaffenden die Möglichkeit gegeben, Konzepte nochmals auf bestimmte Aspekte hin zu überprüfen und gegebenenfalls neu zu überarbeiten.¹³¹

In der Studie werden die unterschiedlichen Kriterien, die zur Bewertung herangezogen werden können, in vier Kategorien zusammengefasst.

- 1) kunstimmanente Kriterien
- 2) berufssoziologische Kriterien
- 3) managerielle Kriterien
- 4) kulturpolitische und sozialpolitische Kriterien¹³²

¹²⁹ Vgl.: Sedlmayr, Norma: „Ein Symposium der Wiener Off Theater- und TanzkuratorInnen in Wien.“ 4. April. 2009. www.corpusweb.net. Zugriff: 10.5.2009.

¹³⁰ Zembylas, Tasos, Meena Lang: „Gut sein, besser werden. Kulturförderung als normative und administrative Herausforderung. Eine vergleichende Studie im Auftrag der Ländervertretungen der IG Kultur Österreich.“ Februar 2009. <http://igkultur.at/bibliothek/dateien-wolfie/studiekulturfoerderung>. Zugriff: 17.2.2010.

¹³¹ Vgl.: Ders. S.9f.

¹³² Zembylas, Tasos, Meena Lang: „Gut sein, besser werden. Kulturförderung als normative und administrative Herausforderung. Eine vergleichende Studie im Auftrag der Ländervertretungen der IG Kultur Österreich.“ Februar 2009, S.9. <http://igkultur.at/bibliothek/dateien-wolfie/studiekulturfoerderung>. Zugriff: 17.2.2010.

Kunstimmanente Kriterien beziehen sich auf den Inhalt eines Projekts, sowie dessen ästhetischen Ausdruck. Des weiteren gehören zu dieser Kategorie Kreativität, Originalität und innovatives Potential. Berufssoziologische Kriterien umfassen das Kriterium der Aus- und Weiterbildungsmöglichkeit für junge, wie auch für ältere KünstlerInnen. Darüber hinaus umfasst diese Kategorie auch das Kriterium der Professionalität und der vorhandenen Berufserfahrung.

Ein kaufmännischer Entwurf, der Finanzierung und Vermarktung vorausplant und die Umsetzung eines Konzepts ermöglicht, zählt zu den manageriellen Kriterien. Diese Kategorie umfasst also alle administrativen Aspekte eines Konzepts. Die Rubrik der kultur- und sozialpolitischen Kriterien bezeichnet beispielsweise die Sicherstellung von kultureller Infrastruktur, das Angebot kultureller Bildung und die Erschließung neuer Zielgruppen. Diese Erläuterungen stellen nur Beispiele für die einzelnen Kategorien dar und können durch weitere Kriterien erweitert werden.¹³³

Im Leitbild zur Förderung der Wiener Off- Theaterszene stehen an erster Stelle die Kriterien Qualität und Innovation.¹³⁴ Diese können jedoch vielfältig ausgelegt werden und sind von persönlichen Definitionen abhängig. Wichtig ist deshalb, dass diese Bewertungskriterien in ihrer Vielschichtigkeit erkannt und behandelt werden. So ist es des weiteren von Vorteil wenn sich unterschiedliche Positionen in den Reihen der FördergeberInnen wiederfinden. Auch im schon bereits erwähnten Symposium im Jahr 2009 wurde festgehalten, dass es nicht möglich ist, eine einzige Richtlinie zur Bewertung von Konzepten aufzustellen. Die Kriterien Qualität und Innovation können demnach nur schwer präzise formuliert werden. Aufgrund dessen, müsste der Bewertungskatalog insgesamt breit gefächert sein, um Entscheidungen zu begründen und viele unterschiedliche Konzepte zu ermöglichen.

Wie auch der Qualitätsbegriff, so ist auch das Kriterium der Innovation unterschiedlich interpretierbar und bringt eine Art Risiko mit sich. Gremien entscheiden über Konzepte, die meist zum Zeitpunkt der Entscheidung nur auf dem Papier existieren. EntscheidungsträgerInnen beurteilen hier also nicht erstrangig nach ästhetischen Merkmalen, sondern begründen ihre Entscheidungen auf einer „projektierten Erwartung“.¹³⁵ Erst nach der

¹³³ Ders.

¹³⁴ Vgl.: Leitbild zur Wiener Theaterreform, S.7. www.wien.gv.at. Zugriff: 8.10.2009.

¹³⁵ Zembylas, Tasos, Meena Lang: „Gut sein, besser werden. Kulturförderung als normative und administrative Herausforderung. Eine vergleichende Studie im Auftrag der Ländervertretungen der IG Kultur Österreich.“ Februar 2009, S.17. <http://igkultur.at/bibliothek/dateien-wolfie/studiekulturfoerderung>. Zugriff: 17.2.2010.

Verwirklichung eines Konzepts kann eine Gesamtbeurteilung über das jeweilige Projekt gefällt werden.

Da der Qualitätsbegriff unterschiedliche Definitionen birgt, sollte er kein Ausschlusskriterium darstellen. Denn so gibt es möglicherweise Konzepte, die zwar einen Mangel an Professionalität aufweisen, jedoch beispielsweise sozialpolitisch relevant sind.¹³⁶

Die Aufgabe der Kulturpolitik sollte nicht die Definition von Kunst sein, sondern die Schaffung der bestmöglichen Bedingungen, um Projekte entstehen zu lassen. Hier stellt sich jedoch die Frage, ob die Stadt durch die Festlegung bestimmter Kriterien nicht genau dies vollzieht und durch Kriterienkataloge Kunst selbst definiert. Mit Hilfe von Leitpapieren werden Richtlinien festgelegt und in weiterer Folge durch Förderentscheidungen Schwerpunkte gesetzt. Jedoch erscheint es genau deshalb notwendig vielfältige Kriterien aufzustellen. Nur durch konkrete Vorgaben können Entscheidungen für Außenstehende rational begründet werden. Der Bewertungskatalog sollte so konzipiert sein, dass auch ungewöhnliche Projekte Platz finden können.¹³⁷ Die VerfasserInnen der Studie zum Fördersystem beschreiben dies mit folgenden Worten:

Die Diversifikation der Kriterien unterstützt eine pluralistische Auswahl. Im Allgemeinen halten wir negative Ausschlusskriterien für nicht zweckmäßig. Der Bewertungs- und Entscheidungsprozess soll trotz notwendiger Strukturierung eine gewisse Offenheit auch für ungewöhnliche Anträge zulassen, die tradierte Kunst- und Kulturbegriffe ausreizen.¹³⁸

Eine grundsätzliche Offenheit ist auch in Bezug auf künstlerische Arbeitsprozesse, die kein festgelegtes Ziel anstreben, wichtig. So kann auch ein Scheitern eines Projekts als ein positiver Ausgang einer Arbeit angesehen werden.¹³⁹ Hier kann nicht an den klassischen Begriff des Erfolgs angeknüpft werden. Doch kann auch ein Verfehlen eines Ziels, ein „Misserfolg“ essentielle Erkenntnisse für eine weitere künstlerische Entwicklung mit sich bringen.

Strouhal formuliert dies wie folgt:

¹³⁶ Vgl.: Ders. S.17.

¹³⁷ Vgl.: Ders. S.9.

¹³⁸ Ders.

¹³⁹ Vgl.: Harauer, Robert: „Die Veränderung der kulturellen Landschaft und mögliche Aufgaben einer fortschrittlichen Kulturpolitik.“ -In: Stouhal, Ernst (Red.). Kultur-Kunst-Staat. 1991, S.25.

In diesem Bereich ist die Kunst- und Kulturförderung in der Tat zu ergänzen, die bislang weitgehend auf reine Produktion ausgerichtet war: [...] Durch die Finanzierung von regionalen Kulturzentren und Initiativen jenseits traditioneller Institutionen und Metropolen [...], von kulturellen Experimenten, deren mögliches Scheitern als Ergebnis und nicht vorweg als Niederlage aufgefasst wird, etc.; kurz, durch die Finanzierung jener Infrastrukturen, um eben jene Autonomie kulturellen Lebens zu gewährleisten, die sie benötigt, um die Dinge aus der Balance zu bringen.¹⁴⁰

Das Verständnis für kulturelle Tätigkeiten abseits von Vermarktung und Gewinn, die durch kulturelles Forschen neue künstlerische Arbeitsweisen erproben und erkunden, erfordert eine differenzierte Betrachtung des Kriteriums der Effizienz. Demnach kann Theaterarbeit nicht an einer kapitalistischen Auffassung künstlerischer Produktivität festgemacht werden. BesucherInnenzahlen können somit nicht der ausschlaggebende Hinweis für künstlerische Qualität bilden, vielmehr muss hier von der Vorstellung „Theater als Unternehmen“ Abstand genommen werden. Leistung und Effizienz können auch bedeuten, dass Kulturschaffende produktiv sind, ohne jedoch an traditionelle Arbeitsformen und Anschauungen von Produktivität anzuknüpfen. BesucherInnenzahlen stellen eine quantitative Sichtweise in den Vordergrund, die jedoch getrennt von der tatsächlichen künstlerischen Arbeit betrachtet werden kann. Eine quantitative Anschauung stellt den „kulturellen Wert“ in den Mittelpunkt ihres Interesses. Dieser Wert wird jedoch häufig als ökonomischer Wert interpretiert.¹⁴¹

Leslie beschreibt diese Entwicklung mit folgenden Worten: Inhalte künstlerischer Tätigkeiten „haben augenscheinlich keinen immanenten Wert, oder jedenfalls nicht genug, ehe sie der Zauberstab der Industrie berührt. [...] Der Wert ist ein Geschenk der Industrie, nicht eine Qualität der Produkte selbst.“¹⁴² Des weiteren trennt die Autorin künstlerische Tätigkeit von festgelegten Zielen und Resultaten. „In der Kunst geht es nicht um unaufhörliche Produktion, industrielle Fertigung von Artefakten, Werten, Nebenprodukten, Arbeitserträgen, Ergebnissen und Zielen – all das ist notwendig für Subventionsanträge und Kontrollberichte.“¹⁴³ Soll jedoch neuen Arbeitsprozessen und künstlerischer Entfaltung Raum gegeben werden, kann die quantitative Komponente für Förderentscheidungen nicht im Vordergrund stehen.

¹⁴⁰ Strouhal, Ernst: „Über die Tugendhaftigkeit.“ -In: Stouhal, Ernst (Red). Kultut-Kunst-Staat. 1991, S.21.

¹⁴¹ Vgl.: Leslie, Esther: „Mehr Wert für die Inhalte: Die Verwertung der Kultur heute.“-In: Raunig, Gerald (Hg.). Kritik der Kreativität. 2007, S.56f.

¹⁴² Leslie, Esther: „Mehr Wert für die Inhalte: Die Verwertung der Kultur heute.“ -In: Raunig, Gerald (Hg.). Kritik der Kreativität. 2007, S.57.

¹⁴³ Ders. S.61.

Vielmehr ist hier ein breit gefächertes künstlerisches Verständnis und Interesse notwendig, das eine pluralistische Auswahl der zu fördernden Projekte zulässt.¹⁴⁴

Schlussendlich ist nicht nur die Bestimmung eines klaren Kriterienkatalogs entscheidend, sondern in weiterer Folge die Umsetzung dieser Richtlinien in die Praxis. Um einer zeitgemäßen Kulturpolitik gerecht zu werden, müssen unterschiedliche Vorstellungen von Kulturförderung kritisch reflektiert und diskutiert werden. Nur durch einen permanenten Diskurs kulturpolitischer Zielsetzungen kann eine demokratische Kulturpolitik realisiert werden.

3 Zur sozialen Lage von Schauspielern und SchauspielerInnen in Österreich

Das folgende Kapitel soll die soziale Situation von SchauspielerInnen untersuchen und die Schwierigkeiten im freien Theaterbereich genauer betrachten. Die Problematiken, die schon seit vielen Jahren bestehen, haben sich im Laufe der Zeit weiter verschärft. Das Schauspielergesetz wirft nicht nur für die SchauspielerInnen, sondern auch für die Arbeitgeber eine Reihe von Problemen auf, welche in diesem Kapitel genauer beschrieben werden. Da in Österreich kein einheitliches Versicherungssystem besteht, um freien SchauspielerInnen eine permanente soziale Absicherung zu bieten, werden viele in eine prekäre Arbeitssituation gedrängt.

3.1 Das Schauspielergesetz

Das Schauspielergesetz existiert bereits seit 1922 und gibt der Arbeit von SchauspielerInnen einen klaren gesetzlichen Rahmen. Grundsätzlich wird hier ein feste Anstellung der DarstellerInnen vorgeschrieben. Es handelt sich hierbei um einen Vertrag, der als Bühnendienstvertrag bezeichnet wird. Das Arbeitsverhältnis zwischen SchauspielerInnen und Arbeitgeber wird definiert wie folgt:

¹⁴⁴ Vgl.: Zembylas, Tasos, Meena Lang: „Gut sein, besser werden. Kulturförderung als normative und administrative Herausforderung. Eine vergleichende Studie im Auftrag der Ländervertretungen der IG Kultur Österreich.“ Februar, 2009, S.9. <http://igkultur.at/bibliothek/dateien-wolfie/studiekulturfoerderung>. Zugriff: 17.2.2010.

Die Bestimmungen dieses Gesetzes gelten für das Dienstverhältnis von Personen, die sich einem Theaterunternehmen zur Leistung künstlerischer Dienste in einer oder mehreren Kunstgattungen (insbesondere als Darsteller, Spielleiter, Dramaturg, Kapellmeister, Musiker) bei der Aufführung von Bühnenwerken verpflichten (Mitglied), sofern das Dienstverhältnis die Erwerbstätigkeit des Mitglieds hauptsächlich in Anspruch nimmt (Bühnendienstvertrag).¹⁴⁵

Die Arbeitssituation ist in diesem Gesetzestext klar definiert und regelt des weiteren auch die Bezahlung der SchauspielerInnen. Diese setzt sich aus der Gage und dem sogenannten Spielgeld, für jede einzelne Aufführung zusammen. Die Zeiten der Probe müssen in die Entlohnung mit einberechnet werden.¹⁴⁶ Außerdem regelt das Gesetz auch den Anspruch auf Urlaub und auf ein Entgelt im Krankheitsfall. Der/ die SchauspielerIn ist nach dem Gesetz für den Fall einer Dienstverhinderung beispielsweise durch Krankheit abgesichert.¹⁴⁷

Diese Punkte bilden den Kern des Gesetzes, welcher heute noch von wichtiger Bedeutung ist und an welchem die Gewerkschaft vehement festhält. Denn hiermit existiert eine klare rechtliche Regelung, die zu einer Anstellung von SchauspielerInnen verpflichtet. Trotz der gesetzlichen Grundlage der Arbeit von SchauspielerInnen, lässt die finanzielle Lage von Kleinbühnen und Freien Gruppen eine feste (längere) Anstellung nur in Ausnahmefällen zu. Vorherrschend für diesen Bereich sind atypische Beschäftigungsformen, die von Theater und Gruppe stark variieren können. Der Großteil der SchauspielerInnen arbeitet auf selbständiger Basis. Feste Verträge finden sich hauptsächlich in großen Häusern, die über genügend finanzielle Mittel verfügen, und so SchauspielerInnen eine dauerhafte soziale Absicherung ermöglichen. Die finanzielle Lage der Off-Theater lässt meist nur eine Bezahlung pro Spielabend zu und bewirkt so häufig eine Missachtung des Gesetzes.

Das ursprüngliche Schauspielergesetz wurde nie ganzheitlich reformiert und so finden sich im Gesetzestext Passagen die heute eindeutig verjährt sind. Eine Reformierung wäre dringend notwendig, da das Gesetz wichtige Regelungen beinhaltet und die Grundlage für die Arbeit von SchauspielerInnen bilden sollte. Doch in seiner jetzigen veralteten Form kann das Gesetz nicht vollständig zur Geltung kommen und bietet keine tatsächliche Absicherung für SchauspielerInnen. Da das Gesetz aus finanziellen Gründen meist nicht eingehalten werden kann, werden Freie Gruppen und Theaterschaffende kriminalisiert. Der eigentliche Sinn des

¹⁴⁵Kozak, Wolfgang: 2007, S.13.

¹⁴⁶Vgl.: Mazal, Wolfgang. Kodex des Österreichischen Rechts. Arbeitsrecht. 2001, S.519. §7-§9.

¹⁴⁷Vgl.: Ders. S.520. §11.

Gesetzes, nämlich ausreichende Rahmenbedingen für die Theaterarbeit und Schutz für die Theaterschaffenden zu gewährleisten, wird demnach nicht erfüllt.¹⁴⁸

Im Gesetzestext finden sich veraltete Bestimmungen, die den aktuellen Gesellschaftsstrukturen nicht mehr entsprechen. Hierzu gehören Sonderregelungen für Frauen, welche nach dem Gesetz beispielsweise die Möglichkeit haben ihren Vertrag früher aufzulösen, wenn dies nach der Eheschließung von Seiten des Ehemanns gewünscht wird. Der Gesetzesabschnitt lautet wie folgt:¹⁴⁹

„Verehelicht sich eine Darstellerin während während der Vertragsdauer, so kann sie, wenn es der Ehemann verlangt, binnen zwei Monaten nach der Eheschließung den Vertrag unter Einhaltung einer vierwöchigen Kündigungsfrist lösen.“¹⁵⁰ Hier spiegeln sich die längst hinfällige Hierarchie innerhalb der Ehe und eine veraltete, überholte Rollenverteilung wieder.

Des weiteren wird auch dem Kostüm eine eigene Regelung zugesprochen, welche die Bereitstellung einer bestimmten Kostümierung durch den Arbeitgeber definiert.¹⁵¹ Auch diese erscheint nicht mehr aktuell und bedarf einer neuen Formulierung. Das Gesetz beinhaltet noch weitere verjährte Bestimmungen, so wie beispielsweise die Auflösung des Vertrages aufgrund des Verstoßes gegen die Sittlichkeit.¹⁵² Diese Bestimmung, die im Gesetzestext wiederholt zu finden ist, scheint für die heutige Theaterarbeit nicht mehr zeitgemäß zu sein. Ein triftiger Grund für eine vorzeitige Auflösung des Vertrags zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer ist, wenn der/die SchauspielerIn „sich Tätlichkeiten, Verletzungen der Sittlichkeit oder erhebliche Ehrverletzungen gegen den Unternehmer, dessen Stellvertreter oder gegen ein anderes Mitglied zuschulden kommen lässt.“¹⁵³

Wie die genannten Beispiele zeigen handelt es sich um einen alten Gesetzestext, welcher dringend einer Reformierung bedarf. Dies wurde jedoch bis heute verabsäumt, da nur vereinzelt Eingriffe und Ergänzungen in das Gesetz von 1922 vorgenommen wurden. So werden beispielsweise TänzerInnen und PerformerInnen nicht erwähnt. Diese könnten zwar

¹⁴⁸Vgl.: Leder, Erwin: „Über das österreichische Schauspielergesetz.“ -In: Gift. Juli- September 2009, S.12.

¹⁴⁹Vgl.: Kozak, Wolfgang: 2007, S.26.

¹⁵⁰Mazal, Wolfgang. Kodex des Österreichischen Rechts. Arbeitsrecht. 2001, S. 523. §31 (1).

¹⁵¹Vgl.: Kozak, Wolfgang: 2007, S.18.

¹⁵²Vgl.: Ders. S.29.

¹⁵³Mazal, Wolfgang: Kodex des Österreichischen Rechts. Arbeitsrecht. 2001, S. 542. §38 (8).

dem Begriff „DarstellerIn“ zugeschrieben werden, jedoch wird diese Berufsgruppe nicht explizit genannt.¹⁵⁴

Die Situation der SchauspielerInnen hat sich im Laufe der letzten Jahre weiter verschärft und das Schauspielergesetz wurde in der Freien Theaterszene mehr und mehr umgangen. Die Gesetzeslage wirft Widersprüchlichkeiten auf, da sie einerseits Schutzbestimmungen enthält, doch andererseits viele freie Theaterschaffende in eine illegale Arbeitssituation drängt. Um eine adäquate Lösung zu finden müssen viele Faktoren beachtet werden. Grundsätzlich beinhaltet das Gesetz einen positiven Kern, der SchauspielerInnen soziale Absicherung bietet. Doch sollte es möglich sein, dass Theaterschaffende legal selbstständig arbeiten können und trotzdem sozial abgesichert sind. Da Förderungen für flächendeckende permanente Anstellungen nicht ausreichen und vermutlich auch in Zukunft nicht zur Genüge ausreichen werden, müssen neue Regelungen und Maßnahmen auch über das Gesetz hinaus geschaffen werden, um so die Theaterarbeit aus der Prekarität heraus zu führen.¹⁵⁵

3.1.1 Beispiel Rückerstattung

Durch die häufige Missachtung des Schauspielergesetzes befinden sich Arbeitgeber sowie Arbeitnehmer in einer prekären Situation. Eine der Folgen dieses Umstandes ist, dass den zuständigen Krankenkasse durch die Umgehung von Anstellungen Gelder entgehen. So überprüfen Krankenkassen die Arbeitssituation der Theaterbetriebe und fordern falls notwendig ausgelassene Zahlungen nach. Diese Rückerstattungen bringen Theaterbetriebe oft in eine schwierige Lage, da die Mittel für Anstellung und damit einhergehenden Krankenkassenbeiträge nicht ausreichen.¹⁵⁶

Im Jahre 2009 befürchtete das Sommertheater Niederösterreich durch eine Prüfung der Krankenkasse nicht nur weitere Einsparungen, sondern das Aus für deren Theaterbetrieb. Hier entfachte eine erneute Diskussion über Beschäftigungsformen im Theaterbetrieb und über das Schauspielergesetz. Die Kulturgewerkschaft KMSfB gab daraufhin Entwarnung für das betroffene Sommertheater. Eine dauerhafte Anstellung sei nach dem Gesetz nicht notwendig,

¹⁵⁴Ders.

¹⁵⁵Vgl.: Leder, Erwin: „Über das österreichische Schauspielergesetz.“ - In: Gift. Juli- September 2009, S.12f.

¹⁵⁶Vgl. Kock, Sabine: 2009, S.24.

so die Gewerkschaft. Trotzdem müsse es Anstellungen zumindest tageweise geben. Des weiteren seien Werkverträge für diesen Bereich jedoch nicht zulässig.

Außerdem fordert die Kulturgewerkschaft die Sicherung von Arbeitslosengeld auch für selbständige SchauspielerInnen. Um die soziale Sicherheit zu gewährleisten und mehr Anstellungen im Theaterbereich zu ermöglichen, sollte der Subventionsgeber finanzielle Mittel zweckgebunden verteilen. Demnach gäbe es einen festgelegten Budgetanteil, der für Personalkosten und damit diverse verbundene Abgaben bereitstünde. Des weiteren fordert die Gewerkschaft eine zeitgemäße Überarbeitung des Schauspielergesetzes. Grundsätzlich sieht die Gewerkschaft in diesem Gesetz eine wichtige Bedeutung für den Theaterbereich, da hier Theaterschaffenden ArbeitnehmerInnenschutz gewährleistet wird.¹⁵⁷

3.1.2 Position der IG Freie Theaterarbeit

In der Broschüre „Prekäre Freiheiten“, die von der IG Freie Theaterarbeit 2009 herausgegeben wurde, wird das Problem der rückwirkenden Forderungen der Gebietskrankenkassen nicht als Einzelfall angesehen. Der IG Freie Theaterarbeit waren zum damaligen Zeitpunkt ungefähr ein Dutzend solcher Fälle bekannt. Hier sieht die IG Freie Theaterarbeit ein strukturelles Problem des gesamten freien Theaterbereichs. In diesem Bereich fehle es an klaren Richtlinien, die eine Einhaltung der sozial- und arbeitsrechtlichen Bedingungen gewährleisten. Kock, die Verfasserin der Broschüre, schreibt hierzu wie folgt:

Die Situation ist akut und hier muss endlich eine rechtsverbindliche Klärung sowie eine Rechtssicherheit in der Arbeitspraxis für die Theaterschaffenden geschaffen werden; das gesamte Segment der freien Theaterarbeit ist betroffen und droht kriminalisiert zu werden.¹⁵⁸

Des weiteren ist es problematisch, dass die Krankenkassen je nach Bundesland in dieser Sache unterschiedlich verfahren. Da die Bestimmungen landesweit nicht einheitlich sind, unterscheiden sich Beurteilungen bei der Prüfungen der Arbeitsverhältnisse. So prüft beispielsweise die Wiener Gebietskrankenkasse die jeweiligen Fälle sehr genau und lässt in manchen Fällen Forderungen nach Rückerstattungen wieder fallen. Hier dürfen die jeweiligen

¹⁵⁷Vgl. Kress, Michael: „NÖ Sommertheater: Gebietskrankenkasse schießt übers Ziel.“ www.kmsfb.at/servlet/ContentServer?pagename=S02/Page/Index&n=S02_7.2.b.a&cid=1239907889382#. Zugriff: 10.6.2009.

¹⁵⁸Vgl. Kock, Sabine: 2009, S.24.

Gruppen dann offiziell andere Arbeitsverhältnisse, wie zum Beispiel Werkverträge, eingehen. In anderen Bundesländern, wie zum Beispiel Oberösterreich sind solche „Ausnahmen“ nicht der Fall.¹⁵⁹

Wird in Zukunft das Schauspielergesetz jedoch weiterhin umgangen, kann keine Verbesserung der Arbeitsverhältnisse für SchauspielerInnen stattfinden. Hierzu schreibt Leder wie folgt:

„Sollte künftig das SchspG weiterhin von Spielstätten zur Erhaltung ihrer selbst umgangen werden müssen, wird es in im absehbaren von zwei Jahren keine kreative, existenziell gesunde und effektive professionelle Basis mehr geben können.“¹⁶⁰ Um die künstlerische Basis zu sichern und SchauspielerInnen eine Existenzgrundlage zu bieten, muss eine adäquate Lösung gefunden, die auch in Bezug auf die oftmals schwierige finanzielle Situation freier Gruppen und Häuser tatsächlich realisierbar ist.

So warnt die IG Freie Theaterarbeit vor einem Festhalten am veralteten Schauspielergesetz, denn dies würde den Untergang für viele Freischaffende bedeuten. Sollte also keine Erneuerung des Gesetzes vollzogen werden und die Meinung durchgesetzt werden, dass es keine selbständigen SchauspielerInnen geben dürfe, müssten viele Projekte und Gruppen ihre Arbeit einstellen. Denn eine durchgehende Anstellung von SchauspielerInnen wäre für die Mehrzahl freier Gruppen und Häuser ohne eine erhebliche Erhöhung der finanziellen Mittel nicht umsetzbar.¹⁶¹

Diese schwierige Lage bedarf einer Reformierung des Gesetzes von 1922, um die prekären Arbeitsverhältnisse zu entschärfen. Da weder eine gänzliche Abschaffung des Schauspielergesetzes, noch die starre Durchsetzung eines allgemein geltenden, festen Dienstverhältnisses für die gesamte Freie Theaterszene realistische Lösungen darstellen, müsste ein Mittelweg erarbeitet werden, der sich für alle Betroffenen als zielführend erweist.

Die IG Freie Theaterarbeit hat noch zwei weitere Varianten für eine Aktualisierung der Gesetzeslage vorgeschlagen. Eine weitere Möglichkeit beinhaltet Anstellungen ausschließlich an großen Bühnen, sowie Landes- und Bundestheatern. Hier würde man an das Modell in Frankreich anknüpfen, wo es nur Anstellungen an der Opéra Bastille und der Comédie

¹⁵⁹Vgl. Hinterberger, Thomas: „Die Krux mit dem Schauspielergesetz.“ - In: Gift. Juli-September, 2009. S.10.

¹⁶⁰Leder, Erwin: „Über das österreichische Schauspielergesetz.“ - In: Gift. Juli- September 2009, S.12.

¹⁶¹Vgl.: Hinterberger, Thomas: „Die Krux mit dem Schauspielergesetz.“ - In: Gift. Juli-September 2009, S.10.

Française gibt. Ansonsten ist es nicht üblich Anstellungen durchzuführen. Allerdings gibt es hier für SchauspielerInnen im Unterschied zu Österreich die Möglichkeit Arbeitslosengeld zu beziehen. Eine soziale Absicherung wäre hier also auch weiterhin nicht gegeben.¹⁶²

Als weitere Möglichkeit wird eine Variante vorgestellt, in der Anstellungen für alle SchauspielerInnen vorgeschrieben werden, die an festen Häusern arbeiten. Hier gilt Luxemburg als Vorbild. Freie Gruppen ohne festes Haus können durch diese Regelung andere Arbeitsverhältnisse eingehen, sowie beispielsweise in Form eines Werkvertrages. Doch auch in Luxemburg gibt es für freischaffende SchauspielerInnen die Möglichkeit Arbeitslosengeld zu erhalten. Allerdings würde hier ein Kompromiss für die freie Szene stattfinden. Denn so gäbe es immer noch die Möglichkeit von Anstellungen, doch dürften Freie Gruppen dann auch offiziell auf Basis von Werkverträgen arbeiten.¹⁶³

3.1.3 Formen der Beschäftigung

Hier soll nochmals erwähnt werden, dass meist die Förderungssituation der Freien Theater eine feste Anstellung erst gar nicht zulässt. So werden rund 75% des Budgets für darstellende Kunst der Bundestheaterholding zur Verfügung gestellt. An Kleinbühnen und diverse Freie Gruppen gehen nur rund 2% des Gesamtbudgets.¹⁶⁴ So ist es selbstverständlich, dass in großen Institutionen die gesetzlichen Regelungen eingehalten werden. Während eine angemessene Entlohnung für viele Kunstschaaffende der Freien Theaterszene nicht durchgesetzt werden kann.

Wären Freie Theater in der Lage das Schauspielergesetz zu erfüllen, gäbe es für den Großteil der freien SchauspielerInnen weder ein Einkommens- noch ein Versicherungsproblem. Doch durch den Mangel an Budget, Sponsoren und Fördermittel ist dies für die meisten Freien Theater nicht realisierbar und so wird es für viele Theaterschaaffende immer schwieriger ihre künstlerischen Arbeit nachzugehen. Im Freien Theaterbereich haben sich unterschiedliche Beschäftigungsformen durchgesetzt, die jedoch rechtlich meist nicht zulässig sind.¹⁶⁵ An dieser Stelle sollen nun die unterschiedlichen Arbeitsverhältnisse beschrieben werden.

¹⁶²Vgl.: Ders. S.10.

¹⁶³Vgl.: Ders. S.11.

¹⁶⁴Vgl.: Kock, Sabine: 2009, S.10f.

¹⁶⁵Vgl.: Leder, Erwin: „Über das österreichische Schauspielergesetz.“ - In: Gift. Juli-September 2009, S.13f.

- Dauerhafte Anstellung

Dauerhafte Anstellungen sind im Theaterbereich eher eine Seltenheit. Denn nur große Häuser verfügen über die finanziellen Mittel SchauspielerInnen einen dauerhaften Vertrag anbieten zu können. Es gibt jedoch auch heute noch vereinzelt pragmatisierte DarstellerInnen, die über Verträge auf Lebenszeit verfügen. Des Weiteren führen große Bühnen auch dauerhafte Ensembles, die meist einen Saison- oder Stückvertrag inne haben. Immer häufiger jedoch werden Engagements zeitlich begrenzt. Auch große Häuser tendieren dazu, keine dauerhaften Anstellungen zu vergeben, da ein permanentes Ensemble auf Dauer zu kostspielig ist.¹⁶⁶

Im freien Theaterbereich gibt es grundsätzlich, bis auf einige Ausnahmen, keine dauerhaften Anstellungen. Hier existieren meist Beschäftigungsformen, die auf die Dauer eines Projekts beschränkt sind. Eine Ausnahme bildet hier das Theater im Bahnhof in Graz. Hier hat es das Theater geschafft das Ensemble (16 Personen) das ganze Jahr hindurch anzustellen und so für alle Mitglieder eine soziale Absicherung zu ermöglichen. Zu Beginn war nur ein minimales Gehalt möglich, doch setzte das Theater sein Modell der Beschäftigungsform durch. Das Ensemble gab letztendlich ihre permanente Spielstätte auf, um allen mitwirkenden Kunstschaffenden eine Anstellung zu gewährleisten.¹⁶⁷

- Projektweise Beschäftigung

All jene Bühnen, die über kein festes Ensemble verfügen, beschäftigen SchauspielerInnen nur projektweise. Das heißt das die Anstellung immer zeitlich begrenzt ist und meist nur während der Zeit der Endproben und der Aufführungen gilt. Meist erstreckt sich die Anstellung über einen Zeitraum von zwei bis sechs Wochen, seltener bis zu drei Monaten. Es gibt aber durchaus auch Anstellungen, die sich nur auf einen Tag erstrecken. Die Zeit der Vorbereitung und der Entwicklung der Rolle bzw. der Produktion wird meist nicht in die Anstellung miteinbezogen. Dadurch ergibt sich für die KünstlerInnen eine problematische Situation in Hinblick auf Verdienstmöglichkeiten, Versicherungen (z.B. Arbeitsunfälle) und Anspruch auf Arbeitslosengeld.¹⁶⁸

¹⁶⁶Vgl.: Kock, Sabine: 2009, S.16.

¹⁶⁷Vgl.: Kock, Sabine: 2009, S.14f.

¹⁶⁸Vgl.: Kock, Sabine: 2009, S.17.

- Werkvertrag

Des Weiteren ist in der freien Theaterszene Arbeit auf Werkvertragsbasis üblich. Diese Form von Arbeitsverhältnis wird auch dann weitergeführt, wenn eine kontinuierliche Zusammenarbeit mit den SchauspielerInnen besteht. Hier handelt es sich um Arbeit auf selbstständiger Basis, wobei die Tätigkeit oftmals nur in Hinblick einer Kostenrückerstattung entlohnt wird.¹⁶⁹

Es ist jedoch nicht klar, ob Werkverträge aufgrund des Schauspielergesetzes überhaupt rechtlich zugelassen sind. Für diese Art von Arbeitsverhältnis wird oftmals das Argument herangezogen, dass die Arbeit von SchauspielerInnen nicht auf den gleichen hierarchischen Regeln, welche in einem klassischen Arbeitsbetrieb üblich sind, beruhen. Somit müsse der Arbeitsprozess im künstlerischen Bereich differenzierter behandelt werden. Auf der anderen Seite jedoch sprechen die Kriterien der Tätigkeit von SchauspielerInnen für eine Kategorisierung als angestellte Beschäftigung. Hierzu zählen etwa eine klar definierte Zeit und der Ort der Arbeit, kein Vertretungsrecht und die Weisungsgebundenheit im Rahmen des Projekts.¹⁷⁰

Handelt es sich um eine Einzelleistung, die ein/e KünstlerIn anbietet, liegt eine andere Arbeitssituation vor. Hier wird ein Werk angeboten und verkauft, sodass ein Werkvertrag zulässig ist. Stellen also KünstlerInnen beispielsweise ein eigenes Programm zusammen, welches sie dann im Zuge einer Aufführung präsentieren, darf dies über einen Werkvertrag erfolgen.¹⁷¹

Ziel der Interessengemeinschaften ist es jedoch die Möglichkeit für SchauspielerInnen zu schaffen, legal auf der Basis eines Werkvertrages zu arbeiten. In einigen Fällen müsste überprüft werden, inwieweit die SchauspielerInnen inhaltlich mitwirken, um dann bestimmen zu können, welche Beschäftigungsform tatsächlich zulässig ist. So genannte „kooperative Gruppen“, die weisungsfrei arbeiten, würden somit aus dem Schauspielergesetz ausgeschlossen werden. Denn, so die Meinung der IG Freie Theaterarbeit, „freie (nämlich ‚selbständige‘) Theaterarbeit muss es geben.[...] Allein die Tatsache, dass es eine Aufführung

¹⁶⁹Vgl.: Ders.

¹⁷⁰Vgl.: Kock, Sabine: 2009, S.17.

¹⁷¹Vgl.: Leder, Erwin: „Über das österreichische Schauspielergesetz.“ - In: Gift. Juli-September 2009, S.14.

gibt, darf nicht der Grund für eine Anstellung sein und vor allem muss das österreichweit gleich geregelt sein.¹⁷²

- Mitgesellschaften

Eine weitere Form der Beschäftigung ist die Beteiligung von SchauspielerInnen an einer Produktion als GesellschafterInnen. Hier werden die KünstlerInnen nach der vorher vereinbarten Gewinnbeteiligung ausbezahlt. Das bedeutet, dass hier wiederum keine Anstellung gegeben ist, sondern dass die SchauspielerInnen einen gewissen Prozentsatz des Gewinns der Produktion erhalten. Doch auch diese Beschäftigungsform birgt häufig Probleme, zum Beispiel in Bezug auf Arbeitslosengeldanspruch.¹⁷³

- Vereine

Als grundlegende Form Organisation im freien Theaterbereich gilt die Vereinsform. Der Verein bezeichnet zwar kein Beschäftigungsverhältnis, stellt aber die Grundlage für dieses dar. Denn um überhaupt Projektanträge einreichen zu können, muss meist eine Vereinsstruktur, ein angemeldeter Verein, vorliegen. Hier herrscht meist eine interne Arbeitsteilung, sodass meist ein bis zwei Personen die Leitung übernehmen. Jedoch arbeitet das ganze Ensemble meist bei gleichem Verdienst.¹⁷⁴

3.2 Die Studie „Zur sozialen Lage der Künstler und KünstlerInnen in Österreich.“

Im Jahre 2008 gab die Kunst- und Kulturministerin Claudia Schmied den Auftrag für eine repräsentative Studie zur sozialen Situation von KünstlerInnen in Österreich. Die AutorInnen der Studie Susanne Schelepa, Petra Wetzel, Gerhard Wohlfahrt und Anna Mostetschnig zeigen auf, dass sich die Lage von Kunstschaffenden in den vergangenen Jahren drastisch verschlechtert hat.

Die Ergebnisse der Studie, die bereits im Juni 2008 der Ministerin vorlagen, wurden jedoch längere Zeit zurückgehalten und nicht veröffentlicht. Im August desselben Jahres wurde der

¹⁷²Hinterberger, Thomas: „Die Krux mit dem Schauspielergesetz.“ - In: Gift. Juli-September. 2009, S.11.

¹⁷³Vgl.: Kock, Sabine: 2009, S. 17.

¹⁷⁴Vgl.: Kock, Sabine: 2009, S.16.

Tageszeitung *Der Standard* eine Kopie der Studie zugespielt. Dieser veröffentlichte die ernüchternden Fakten und zwang das Ministerium zu reagieren und somit die Studie letztendlich offiziell freizugeben.¹⁷⁵

Der Kulturrat Österreich reagierte mit folgenden Worten:

Nun ist also offiziell, was bereits seit dem Sommer bekannt ist: Die vom bm:ukk in Auftrag gegebene Studie zur sozialen Lage der KünstlerInnen offenbart eine dramatische Armut. Die längst überfällige Arbeit an der Verbesserung der sozialen und ökonomischen Lage von KünstlerInnen könnte beginnen.¹⁷⁶

Der Ministerin wurde seitens der Interessengemeinschaften vorgeworfen, zu langsam auf die nun eindeutig bestätigte prekäre Situation von KünstlerInnen einzugehen. Schon lange bestünde Handlungsbedarf, der sich hier trotz belegter Fakten wiederholt verzögerte.

Die Studie umfasst unterschiedliche Faktoren, die für die soziale Situation von KünstlerInnen von Bedeutung sind. Die Untersuchung gibt nicht nur Aufschluss über Einkommens- und Beschäftigungssituation, sondern auch über die privaten Lebensumstände und die soziale Absicherung von KünstlerInnen. Des Weiteren werden auch die Aspekte von Aus- und Weiterbildung und der Mobilität und Vernetzung miteinbezogen. Die Studie soll die aktuelle Situation von Kunstschaffenden veranschaulichen, um aufbauend auf den Ergebnissen je nach Handlungsbedarf die Situation zu verbessern.¹⁷⁷

Auf insgesamt 230 Seiten präsentierten die AutorInnen die Ergebnisse der Auswertung von rund 1850 Fragebögen¹⁷⁸. Miteinbezogen wurden all jene Kulturschaffenden, die ihrer künstlerischen Tätigkeit professionell nachgehen. Die Eingrenzung der zu untersuchenden Gruppe bezieht sich nicht auf den reinen Markterfolg eines/einer KünstlerIn, sondern vielmehr wurde versucht die Selbstdefinition des künstlerischen Schaffens zu beachten und so einen möglichst breit gefächerten Einblick zu erhalten.¹⁷⁹

¹⁷⁵Trenkler, Thomas: „Reiche Kulturnation, arme Künstler“. 21.8.2008. <http://derstandard.at/druck/?id=121906326715>. Zugriff: 23.5.2009.

¹⁷⁶Pressemitteilung des Kulturrat Österreich: „Studie zur sozialen Lage von KünstlerInnen endlich veröffentlicht.“ 20.11.2008. www.freitheater.at/?page=kulturpolitik&detail=76436&jahr=2008. Zugriff: 21.1.2010.

¹⁷⁷Vgl.: Schelepa, Susanne: „Zur sozialen Lage der Künstler und KünstlerInnen in Österreich: Endbericht.“ 2008, S. 6.

¹⁷⁸Ders. S. 12.

¹⁷⁹Vgl.: Ders. S.9.

Die Studie zeigt die prekären Lebensumstände von Kunstschaffenden auf und verdeutlicht den Handlungsbedarf in diesem Bereich. Das durchschnittliche Einkommen (Pro-Kopf-Einkommen) von KünstlerInnen liegt bei 1.000 Euro im Monat. Damit beträgt es weniger als das durchschnittliche Einkommen der Gesamtbevölkerung (1.488 Euro) und liegt somit nur knapp über der Armutsgefährdungsgrenze (893 Euro). 37% der KünstlerInnen, also mehr als ein Drittel, verdienen weniger und liegen mit ihrem Einkommen somit unterhalb dieser Grenze. Die Armutsgefährdungsquote von KünstlerInnen ist somit dreimal so hoch wie in der Gesamtbevölkerung (12,6%).¹⁸⁰

Die Gesamtarbeitszeit von Kunstschaffenden beträgt dazu im Durchschnitt 52,1 Stunden pro Woche. KünstlerInnen arbeiten so viel wie selbstständige Erwerbstätige, jedoch mehr als der durchschnittliche Erwerbstätige (34,8 Wochenstunden). Im Bereich der Darstellenden Kunst arbeitet die Mehrheit (78,9%) der Kunstschaffenden Vollzeit oder darüber hinaus.¹⁸¹ Somit arbeiten Kunstschaffende deutlich mehr als die Gesamtheit der Erwerbstätigen, verdienen jedoch deutlich weniger als diese. Dazu kommen häufig wechselnde Beschäftigungssituationen, die soziale Unsicherheit und finanzielle Schwierigkeiten zur Folge haben. Kennzeichnend für diese Berufssparte ist des Weiteren die zunehmende Vermischung von privaten und beruflichen Lebensbereichen. Die Grenzen verschwimmen immer mehr ineinander, so dass meist keine klare Trennung der beiden Sphären möglich ist.

Im Vergleich mit der Gesamtbevölkerung unterscheidet sich die private Lebenssituation von jener der KünstlerInnen. Fast die Hälfte der Befragten (45,5%), jedoch nur 30,8% der Gesamtbevölkerung, ist ledig. Wohingegen knapp 41,2% in einer Ehegemeinschaft leben, in der Gesamtbevölkerung beträgt die Zahl 52,8%.¹⁸² Bei diesen Ergebnissen muss jedoch bedacht werden, dass hier nur die Lebensweise von aktiven KünstlerInnen, also im Gegensatz zur Gesamtbevölkerung von vergleichsweise jüngeren Menschen, untersucht wurde. Interessant erscheint hier des Weiteren auch der Aspekt, dass Frauen öfter geschieden sind als ihre männlichen Kollegen. Frauen leben auch im Vergleich zu Männern häufiger als Single. Die männliche Lebensweise ist somit stärker von Partnerschaft und Ehe geprägt. Dadurch

¹⁸⁰Vgl.: Schelepa, Susanne: „Zur sozialen Lage der Künstler und KünstlerInnen in Österreich: Endbericht.“ 2008, S. 76.

¹⁸¹Vgl.: Ders. S.63f.

¹⁸²Vgl.: Ders. S.23.

erfahren sie meist auch eine stärkere private Unterstützung als Frauen.¹⁸³ Generell weisen Künstlerinnen eine schlechtere Lebensqualität auf, als ihre männliche Kollegen. Denn, ähnlich wie in anderen Berufssparten, verdienen Frauen auch in diesem Bereich rund 30% weniger als Männer.¹⁸⁴

Zu den beschriebenen allgemeinen Lebensumständen werden in der Studie auch die Selbstdefinition als KünstlerIn und das öffentliche Bild, die wahrgenommene Fremdsicht, von KünstlerInnen aufgegriffen. In Zuge der Studie wurde nachgefragt welche Kennzeichen einen/eine KünstlerIn ausmachen. Die persönlichen Prioritäten und Ansprüche an das eigene KünstlerInnendasein unterscheiden sich in den Ergebnissen stark von den Merkmalen, die KünstlerInnen der öffentlichen Wahrnehmung zuschreiben.

Im Selbstbild stehen die „regelmäßige künstlerische Tätigkeit, die reflexiv-künstlerische Auseinandersetzung mit gesellschaftlicher Gegenwart und die schöpferische Entfaltung und Selbstverwirklichung“¹⁸⁵ im Mittelpunkt. Wohingegen der öffentlichen Fremdsicht vor allem die Kennzeichen künstlerische Ausbildung, Leistung und Erfolg zugeschrieben werden.

Dies ist jedoch vermutlich dadurch zu erklären, dass die letztgenannten Kriterien allgemein in unserer Gesellschaft angewendet werden, um die Professionalität eines Berufstätigen einzuschätzen. So ist es nicht verwunderlich wenn auch KünstlerInnen erwarten, dass sie in einer leistungsorientierten Gesellschaft nach diesen Kriterien beurteilt und als KünstlerInnen wahrgenommen werden.

3.2.1 Beschäftigungssituation im Theaterbereich

Grundsätzlich kann festgehalten werden, dass in der Theaterlandschaft atypische Beschäftigungsformen vorherrschen. Dies bedeutet, dass die klassische unselbstständige Anstellung immer seltener auftritt und diese meist mit anderen Beschäftigungsformen kombiniert wird. Da die Mehrheit der KünstlerInnen mehrfach beschäftigt ist, entstehen meist komplexe Beschäftigungskonstellationen.

¹⁸³Vgl.: Schelepa, Susanne: „Zur sozialen Lage der Künstler und KünstlerInnen in Österreich: Endbericht.“ 2008, S.23.

¹⁸⁴Vgl.: Ders. S.79.

¹⁸⁵Ders. S.47.

Hier stellt sich die Frage welchen Beschäftigungsformen SchauspielerInnen heute tatsächlich nachgehen. In ihrem Metier, der darstellenden Kunst, ausschließlich selbstständig tätig sind 49,7%.

Ausschließlich angestellt sind hingegen nur 2,4% der SchauspielerInnen. Die Mehrheit jedoch befindet sich gleichzeitig in einer unselbstständigen wie auch in einer selbstständigen Beschäftigungssituation (59,7%). Dies verdeutlicht, dass der Großteil der SchauspielerInnen also angestellt und gleichzeitig oder abwechselnd selbstständig beschäftigt ist.¹⁸⁶

Interessant erscheint noch ein weiterer Aspekt, der in der genannten Studie zur sozialen Lage von KünstlerInnen beschrieben wird. Allgemein lässt sich feststellen, dass fast die Hälfte all jener KünstlerInnen, die eine künstlerische Tätigkeit nur selbstständig betreiben, im Nebenberuf einer Anstellung nachgehen. Dies verdeutlicht die Wichtigkeit einer solchen Tätigkeit, da dadurch eine Absicherung gewährleistet und eine Eingliederung in das Sozialversicherungssystem ermöglicht wird. Dadurch wird den Kunstschaaffenden nicht nur ein regelmäßiges Einkommen, sondern auch eine Vereinfachung der Versicherungssituation garantiert.¹⁸⁷

3.2.2 Tätigkeitsschwerpunkte

DarstellerInnen sind häufig in mehreren Bereichen tätig, da meist eine bzw. die Einkommensquelle aus dem künstlerischen Bereich nicht ausreicht und zu instabil ist. So kann hier eine Unterscheidung in künstlerische, kunstnahe und kunstferne Tätigkeiten getroffen werden. Bei der kunstnahen Tätigkeit handelt es sich am häufigsten um Lehrtätigkeiten und Kunstmanagement. Weiter zählen hierzu auch Kulturvermittlung oder journalistische Tätigkeit im Kulturbereich und vieles mehr. Die kunstferne Tätigkeit umfasst andere berufliche Tätigkeiten, die nicht im Kontext von Kunst stehen.¹⁸⁸

Allgemein lässt sich feststellen, dass nur jede/r vierte KünstlerIn ausschließlich künstlerisch tätig ist (24%). In Bezug auf die darstellenden Kunst kam der neueste Bericht zur sozialen

¹⁸⁶Vgl.: Schelepa, Susanne: „Zur sozialen Lage der Künstler und KünstlerInnen in Österreich: Endbericht.“ 2008, S.58.

¹⁸⁷Vgl.: Ders. S.57.

¹⁸⁸Vgl.: Ders. S.49.

Lage von KünstlerInnen zu folgendem Ergebnis. Ausschließlich im künstlerischen Bereich tätig sind nur rund 30,1% der SchauspielerInnen. Einer künstlerischen und einer kunstnahen Tätigkeit gehen 37% der DarstellerInnen nach. Im künstlerischen und kunstfernen Bereich gleichzeitig tätig sind rund 11,2%. Alle drei Bereiche (künstlerische, kunstnahe und kunstferne Tätigkeit) treffen auf 22,6% zu.¹⁸⁹

Diese Zahlen verdeutlichen, dass nicht einmal ein Drittel der befragten SchauspielerInnen mittels ihres künstlerischen Berufs eine Existenz begründen können. Neben der Arbeit im darstellenden Bereich müssen die meisten SchauspielerInnen Nebenberufen nachgehen. Die Mehrheit arbeitet zusätzlich außerhalb der künstlerischen Tätigkeit, wie oben beschrieben, im kunstnahen Umfeld.

3.3 Aspekte der Prekarisierung im Theaterbereich

Verschiedene Tätigkeitsbereiche und häufig wechselnde Arbeitsverhältnisse prägen die Arbeitswelt von SchauspielerInnen. Die Mehrheit der Sparte arbeitet in gemischten Beschäftigungsverhältnissen und nur 2,4 % der KünstlerInnen arbeiten ausschließlich auf der Basis einer Anstellung.¹⁹⁰ Fakt ist, dass im Bereich des Freien Theaters meist nur kurzfristige Anstellungen existieren. Das Erarbeiten einer Rolle und die Probenzeit sind meist nicht in die Anstellung miteinbezogen. In dieser Zeit besteht meist keine legale Versicherungssituation und somit auch keine Absicherung für den Fall eines Unfalls oder ähnlichem. Nach einem Projekt können sich SchauspielerInnen zwar arbeitslos melden, jedoch nur dann wenn auch genügend Anstellungszeiten vorliegen. Ansonsten bleiben die KünstlerInnen in diesen „Zwischenphasen“ ohne Einkommen. Diese Situation bewirkt, dass KünstlerInnen nur schwer einer Versicherungsgruppe zugeordnet werden können.¹⁹¹

¹⁸⁹Schelepa, Susanne: „Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich.“ 2008. S.50.

¹⁹⁰Vgl.: Ders. S.58.

¹⁹¹Vgl.: Kock, Sabine: 2009, S.20.

3.3.1 Soziale Absicherung- Die Versicherungssituation

In Österreich liegt ein zweigeteiltes Versicherungssystem vor, das den Arbeitnehmer je nach Beschäftigungsform einer Versicherungsgruppe zuweist. Selbstständige Tätigkeiten unterliegen der Sozialversicherung für Selbstständige (SVA). Anstellungsverhältnisse werden von der jeweiligen Gebietskörperschaft, sowie beispielsweise von Gebietskrankenkassen, erfasst. Nach den zwei unterschiedlichen Versicherungsgesetzen, dem allgemeinen Sozialversicherungsgesetz (ASVG) und dem gewerblichen Sozialversicherungsgesetz (GSVG), werden die zu versicherten Personen eingeteilt. Grundsätzlich pflichtversichert sind nach dem ASVG ArbeitnehmerInnen, die durch einen Vertrag angestellt sind. Selbstständige werden nach dem GSVG pflichtversichert.¹⁹²

Da die Arbeitssituation von SchauspielerInnen meist sehr komplex ist, kann schwer eine eindeutige Zuordnung zu einer Versicherungsgruppe getroffen werden. Der häufige kurzfristige Wechsel von unselbständigen zu selbständigen Tätigkeiten führt oft zu einer Mehrfachversicherung. Dies bewirkt jedoch nicht eine bessere Absicherung, sondern im Gegenteil meist eine unübersichtliche Versicherungssituation, in der trotz parallel laufenden Versicherungen kein vollständiger Versicherungsschutz besteht. Kock beschreibt dazu ein Fallbeispiel, das die Problematik im darstellenden Bereich veranschaulichen soll:

Eine Schauspielerin hat einen Unfall während einer Probe. Sie ist zu dieser Zeit doppelt versichert. Die Schauspielerin ist durchgehenden bei der Gebietskrankenkasse und zusätzlich bei der SVA versichert. Im Spital soll sie nun die passende Versicherung angeben und um welche Art des Unfalls es sich handelt. Die Schauspielerin müsste eigentlich angeben, dass sie einen Arbeitsunfall hatte. Da dem Arbeitgeber jedoch nicht genügend finanzielle Mittel zur Verfügung stehen, arbeiten die SchauspielerInnen auf selbstständiger Basis und sind nicht angemeldet. Somit kann die Schauspielerin nicht die Gebietskrankenkasse angeben, wenn sie angibt, dass es sich um einen Arbeitsunfall handelt. Da sie vom Arbeitgeber nicht angemeldet wurde, könnte dieser zur Rechenschaft gezogen werden und eventuell Rückzahlungen leisten. Doch kann die Schauspielerin auch nicht die SVA angeben, da sie laut Schauspielergesetz angestellt sein müsste. Letztendlich gibt sie nun die Gebietskrankenkasse an, ohne jedoch

¹⁹²Vgl.: Kock, Sabine: 2009, S.20f. Zu den weiteren Pflichtversicherungsgesetzen gehören noch das FSGV und das BSVG. Diese beziehen sich jedoch auf andere Berufssparten und sind hier nicht weiter relevant.

anzumerken, dass der Unfall während der Arbeit passiert ist. Dies führt dazu, dass die SchauspielerIn nun nicht gegen Spätfolgen abgesichert ist.¹⁹³

An diesem Beispiel wird klar, dass SchauspielerInnen trotz mehrerer Versicherungen meist weniger Anspruch auf Leistungen haben. Der doppelte Schutz sollte eigentlich die Differenzen zwischen den unterschiedlichen Leistungen der Versicherungen aufheben und so eine volle Absicherung bieten. Dies ist meist nicht der Fall und die Leistungen, die eigentlich gewährleistet sein sollten, können nicht oder nur zum Teil in Anspruch genommen werden.

3.3.1.1 Position der IG Freie Theaterarbeit

Die IG Freie Theaterarbeit spricht sich für eine Zusammenführung von Pflichtversicherungen bei Mischarbeitsverhältnissen aus. Dann wäre im Falle von kurzfristigen wechselnden Arbeitsverhältnissen nur mehr eine einzige Versicherung zuständig. Dies würde nicht nur die derzeit unübersichtliche Versicherungssituation vereinfachen, sondern auch eine durchgehende soziale Absicherung für KünstlerInnen zur Folge haben.¹⁹⁴

Problematisch erscheint hier für die Interessengemeinschaften jedoch der Aspekt, dass es sich prinzipiell um Versicherungen handelt, die an die jeweiligen Tätigkeiten gebunden sind. Befürwortet wird im Gegensatz dazu eine Versicherung, die an die zu versichernde Person gebunden ist. Denn nur so könnten alle Einkünfte, nicht nur jene aus dem Kunstbereich, miteinbezogen werden. Denn wie schon beschrieben, bezieht der Großteil der KünstlerInnen Gehälter auch aus anderen Arbeitsbereichen. So müssten zumindest auch Einkünfte aus kunstnahen Tätigkeiten in einem neuen Versicherungssystem Geltung tragen.¹⁹⁵

Ein Vorschlag der IG Freie Theaterarbeit sieht vor, die GSVG-Pflichtversicherung für KünstlerInnen abzuschaffen. KünstlerInnen müssten dann nicht mehr doppelt versichert sein, sondern wären durchgehend bei der allgemeinen Sozialversicherung (ASVG) versichert. Die Bezüge aus selbstständiger Tätigkeit würden in die Beitragsgrundlage miteinbezogen werden.

¹⁹³Vgl.: Kock, Sabine: 2009, S.22.

¹⁹⁴Vgl.: Prokop, Sabine: „Es gibt die IMAG“ -In: Gift. Juli-September. 2009, S.6.

¹⁹⁵Vgl.: Prokop, Sabine: „Es gibt die IMAG“ -In: Gift. Juli-September. 2009, S.6.

Dadurch soll die soziale Lage entlastet und das Versicherungssystem grundlegend vereinfacht werden.¹⁹⁶

3.3.1.2 Exkurs Deutschland

In Deutschland wird im Gegensatz zu Österreich selbstständigen KünstlerInnen und PublizistInnen eine eigenes Versicherungssystem angeboten. Es handelt sich hierbei um die Künstlersozialversicherungskasse (KSK), die zur Hälfte vom Bund und von Künstlersozialabgaben von Unternehmen finanziert wird. Die zweite Hälfte setzt sich aus den Versicherungsbeiträgen zusammen, die der Höhe von Beiträgen eines Arbeitnehmers entsprechen.

KünstlerInnen haben somit die Möglichkeit trotz komplexer Beschäftigungssituationen dauerhaft versichert zu sein. Die Problematik einer ständig wechselnden Versicherungssituation oder gar einer doppelten Versicherungszahlung wird durch eine eigene KünstlerInnenversicherung hinfällig.

Die Aufnahme in die KSK wird jedoch unter anderem von einer Einkommensuntergrenze und Obergrenze abhängig gemacht. Der/die Versicherte muss die Geringfügigkeitsgrenze erreichen, um als Mitglied in Frage zu kommen. Der Berufseinstieg wird durch eine Ausnahmeregelung erleichtert. Denn Berufsanfängern wird eine Aufnahme ermöglicht, auch wenn diese noch nicht ein geringfügiges Einkommen vorweisen können.¹⁹⁷

Die KSK zählte im Jahre 2009 über 162 000 Mitglieder¹⁹⁸ und ermöglicht KünstlerInnen eine Pensions-, Kranken- und Pflegeversicherung unter einem Dach. Auch wenn die Mitgliederzahl durch strenge Aufnahmekriterien beschränkt ist, soll die KSK hier als Beispiel dienen und aufzeigen, dass eine einzige Versicherung prinzipiell realisierbar ist.

Interessant erscheint hier auch der Aspekt, dass wie oben beschrieben auch Unternehmen dieses System mitfinanzieren. Dies geschieht bei jeglicher Art von Verwertung eines Werkes bzw. einer Leistung von KünstlerInnen und PublizistInnen. So müssen auch Unternehmen einen Beitrag zur Förderung von Kunst leisten.

¹⁹⁶Vgl.: Ders.

¹⁹⁷Vgl.: <http://www.kuenstlersozialkasse.de/> Zugriff: 5.8.2009.

¹⁹⁸http://www.kuenstlersozialkasse.de/wDeutsch/ksk_in_zahlen/statistik/versichertenbestandaufbundesebene.php . Zugriff: 5.8.2009.

3.3.2 Künstlersozialversicherungsfonds

In Österreich haben KünstlerInnen die Möglichkeit eine Förderung aus dem Künstlersozialversicherungsfonds (KSVF) zu beziehen. Hierbei handelt es sich nicht um eine eigene Versicherung, sondern um eine Förderung für selbstständige KünstlerInnen. Der Fonds leistet finanzielle Unterstützung zu den Sozialversicherungsabgaben und soll so die prekäre Situation von KünstlerInnen entlasten. Die Zuschüsse werden ausschließlich durch Abgaben von Kabelbetreibern und Satellitenverkauf finanziert. Der Staat selbst steuert seit 2003 keine finanzielle Unterstützung mehr bei.¹⁹⁹

Anspruch auf Förderung können all jene beantragen, die nach der Definition des KSVF-Gesetzes künstlerisch erwerbstätig sind.

Danach ist Künstler bzw. Künstlerin, wer in den Bereichen der bildenden Kunst, der darstellenden Kunst, der Musik, der Literatur, der Filmkunst oder in einer der zeitgenössischen Ausformungen der Bereiche der Kunst auf Grund seiner/ihrer künstlerischen Befähigung im Rahmen einer künstlerischen Tätigkeit Werke der Kunst schafft.²⁰⁰

Diese eng gefasste Definition führt dazu, dass nur relativ wenige KünstlerInnen durch den Fonds anerkannt werden. Denn streng gesehen, schließt sie Kunstvermittlung und die Interpretation von Kunst aus.²⁰¹ Hinzu kommt eine Einkommensuntergrenze, die für viele AntragstellerInnen ein Hindernis darstellt. Seit dem Jahr der Gründung des Fonds 2001 bis zum Ende des Jahres 2009 wurden insgesamt an 7.730 KünstlerInnen Zuschüsse vergeben.²⁰² Problematisch ist des weiteren die Möglichkeit Rückforderungen zu verlangen, wenn Kriterien nicht erfüllt worden sind. Schon lange fordern der Kulturrat Österreich und die Interessenvertretungen den Fall der Einkommensuntergrenze und die Streichung des Rückforderungsparagrafen.

¹⁹⁹Vgl.: Kock, Sabine: 2009, S.26.

²⁰⁰www.ksvf.at/pages/info_kul.htm#Einleitung. Zugriff: 5.8.2009

²⁰¹Vgl.: Kock, Sabine: „What's up? Das Künstlersozialversicherungsgesetz nach der Novelle.“ -In: Gift. April-Mai 2008, S.4.

²⁰²Vgl.: Stoss, Othmar. KSVF-Geschäftsbericht 2009, S.3.
www.ksvf.at/form/Geschaeftsbericht_Bilanz_GuV_2009.pdf. Zugriff: 15.2.2011.

Im Jahr 2008 wurde das KSVF- Gesetz einer Neuerung unterzogen, um die Situation für Kunstschaffende zu erleichtern. Die Gesetzesnovelle brachte einige Veränderungen, die in den Augen der KünstlerInnen und deren Interessengemeinschaften jedoch keine große Erleichterung für KünstlerInnen darstellte.²⁰³

Zu den Veränderungen zählt unter anderem die Erweiterung des Einkommensbegriffs. Unter dem Begriff Einnahmen werden nun nicht nur das Einkommen aus der selbstständigen künstlerischen Tätigkeit, sondern auch Preise und Stipendien zusammengefasst. Darüber hinaus können auch Einkünfte aus geringfügigen Tätigkeiten miteinbezogen werden. Diese neuen Bestimmungen erleichtern die Erreichung der Einkommensuntergrenze und erweitern so die Zulassungskriterien für eine Förderung.²⁰⁴

Bei einer Missachtung der Einkommensgrenzen, kann der Fonds die Zuschüsse zurückfordern. Dies bringt KünstlerInnen meist in eine schwierige Lage. Um diese Situation zu entschärfen, enthält die Gesetzesnovelle eine weitere Änderung. Rückforderungen müssen nun nicht mehr erstattet werden, wenn der/die AntragstellerIn eine Begründung abgibt, die nach den vorgeschriebenen Bedingungen zulässig ist. Hier werden nicht nur wirtschaftliche Kriterien, sondern nun auch die individuelle soziale Lebenssituation beachtet.²⁰⁵

Kritisiert wurde hier vor allem, dass KünstlerInnen ohne im Vorhinein klare Kriterien beurteilt werden, um dann womöglich von den Rückzahlungen „freigesprochen“ zu werden:

Damit- so die Kritik der Interessengemeinschaften und des Kulturrats, perpetuiert sich das politische Bild eines Kontrollinstruments, gegenüber dem der Künstler/die Künstlerin als 'Bettelkünstler' erneut zum/zur BittstellerIn degradiert wird, der seine/ihre Vermögenssituation in einer Weise offen legen muss, die über die Erfordernisse zum Bezug der Notstandshilfe weit hinausgeht.²⁰⁶

Auf Rückforderungen mit „Bettelbriefen“ antworten zu müssen, ist so die IGFT, nicht nur erniedrigend, sondern verstärkt auch zusätzlich Bürokratie und Unsicherheiten. Eine soziale Absicherung ist dadurch nicht gegeben. Im Allgemeinen sehen die IGFT und der Kulturrat die

²⁰³Vgl.: Kock, Sabine: „What's up? Das Künstlersozialversicherungsgesetz nach der Novelle.“ -In: Gift. April-Mai 2008, S. 4.

²⁰⁴Vgl.: http://www.ksvf.at/pages/info_ku1.htm#Novelle. Zugriff: 15.2. 2011.

²⁰⁵Vgl.: http://www.ksvf.at/pages/info_ku1.htm#Novelle. Zugriff: 15.2.2011.

²⁰⁶Kock, Sabine: „What's up? Das Künstlersozialversicherungsgesetz nach der Novelle.“ -In: Gift. April-Mai 2008, S.7.

Novelle als misslungen an. Denn keine einzige Forderung des Kulturrats wurde in der Novelle umgesetzt. Zu den wichtigsten gehören hier die Abschaffung der künstlerischen Mindesteinkommengrenze als Zuschussvoraussetzung und die Aufhebung des Gesetzes für Rückforderungen.²⁰⁷ Diese Bestimmungen halten die FördernehmerInnenanzahl gering. Im Jahr 2008 lag die Zahl bei ca. 5000 Personen. Laut IGFT müssten proportional zur österreichischen Gesamtbevölkerung 10.000 bis 20.000 KünstlerInnen einen Zuschuss aus dem Fonds erhalten.²⁰⁸

Betrachtet man die Fondsausgaben des Jahres 2009, so ist festzustellen, dass ein massiver Anstieg von Zahlungen erfolgte. Dies bedeutet, dass nach der Gesetzesänderung wesentlich mehr oder höhere Zuschüsse ausgezahlt wurden. Wie viele FördernehmerInnen es im Jahr 2009 genau gab, ist dem Geschäftsbericht des Fonds nicht zu entnehmen. Anhand der Ausgabenaufstellung lässt sich jedoch feststellen, dass nach der Novelle 2008 die Ausgaben für Zuschüsse stark anstiegen.²⁰⁹ Dies zeigt, dass sich die neuen Bestimmungen durchaus positiv auf die Zahlungen an KünstlerInnen auswirkten.

Trotz starker Kritik führte die Novelle zu einer Freisetzung von Geldern, die KünstlerInnen unterstützen sollen. Lange Zeit sammelten sich die Einnahmen des Fonds und waren durch die strengen Bestimmungen für viele KünstlerInnen nicht zugänglich. Hinzu kommt, dass viele KünstlerInnen über mögliche Förderungen nicht zur Genüge informiert sind und erst gar nicht einen Antrag auf Förderung stellen. Weiterhin problematisch bleiben zusätzlich die Rückforderungen von Zahlungen, die gleichzeitig mit den Förderausgaben gestiegen sind.²¹⁰

3.3.3 AMS- Problematik

Versicherungsprobleme und die Anerkennung als FördernehmerIn sind nicht die einzigen Schwierigkeiten, die soziale Unsicherheit mit sich bringen. Durch die häufig wechselnden Arbeitsverhältnisse führen KünstlerInnen häufig einen Kampf um den Anspruch auf

²⁰⁷Vgl.: Presseaussendung des Kulturrat Österreich: „Künstlersozialversicherungsfonds: Konzept von SchwarzBlau fortgesetzt.“ 12. März 2008. www.freietheater.at/?page=kulturpolitik&detail=63319&jahr=2008. Zugriff: 15.2.2011.

²⁰⁸Vgl.: Kock, Sabine: „What's up? Das Künstlersozialversicherungsgesetz nach der Novelle.“ -In: Gift. April-Mai 2008, S.5.

²⁰⁹Vgl.: Stoss, Othmar. KSVF-Geschäftsbericht 2009, S.10. www.ksvf.at/form/Geschaeftsbericht_Bilanz_GuV_2009.pdf. Zugriff: 15.2.2011.

²¹⁰Vgl.: Ders. S.10.

Arbeitslosengeld. Denn auch hier wird streng nach Beschäftigungsform unterteilt. Die Bestimmungen des AMS sind nicht flexible genug, um den komplexen Beschäftigungsformen im Theaterbereich gerecht zu werden.²¹¹

Trotz des Trends, dass viele alternative Beschäftigungsformen am Arbeitsmarkt immer präsenter werden, stehen diskontinuierliche Beschäftigungen immer noch in Abgrenzung zum so genannten „Normalverhältnis“. „Und das obwohl besagte 'Norm' global betrachtet für die wenigsten je Gültigkeit hatte und seit mittlerweile mehr als zwei Jahrzehnten bereits selbst in den 'hochentwickelten Sozialstaaten' Europas von Beschäftigungsformen umzingelt wird, die Schritt für Schritt ihren Status der vermeintlichen 'Normalität' untergraben.“²¹² Auch die neuesten Bestimmungen am AMS schließen die Gruppe der KünstlerInnen erneut aus. Da die Arbeitssituation nicht vereinbar mit dem „normalen“ Arbeitsverhältnis ist, wird die Gruppe der KünstlerInnen erneut zu einer benachteiligten Sondergruppe, die jedoch zu klein ist um Umstrukturierungen zu beeinflussen.²¹³

2009 trat die ALVG – Novelle in Kraft, die eine Erleichterung im Wechsel zwischen den unterschiedlichen Beschäftigungsformen bringen sollte. Es gibt nun die Möglichkeit für Selbstständige eine freiwillige Arbeitslosenversicherung abzuschließen. Selbstständige können sich dazu entschließen sich durch eine Arbeitslosenversicherung abzusichern. Diese ist aber nur dann möglich wenn sich der/die VersicherungsnehmerIn für ganze acht Jahre bindet. Nur bei Beendigung der selbstständigen Tätigkeit (für den Rest der acht Jahre) kann ein Austritt aus der Versicherung erfolgen. Die IG Freie Theaterarbeit spricht sich deshalb strikt gegen diese Möglichkeit der Versicherung aus und rät KünstlerInnen dringend davon ab.²¹⁴

Grundsätzlich handelt es sich um eine Arbeitslosenversicherung die strikt von der Arbeitslosenversicherung für Unselbstständige zu trennen ist. Anspruch auf Arbeitslosengeld ist dann gegeben, wenn die selbstständige Tätigkeit vollständig beendet wird. Es darf keine Tätigkeit und auch keine Tätigkeitsabsicht mehr vorliegen. Nach einer Pause (ein Monat)

²¹¹Vgl.: Kock, Sabine: 2009, S.43.

²¹²Griesser, Markus: „typisch_kultur_arbeit. Aspekte der Prekarisierung von Kulturarbeit in Österreich. 2007. www.kulturrat.at/debatte/zeitung/existenz/griesser. Zugriff: 4.6.2009.

²¹³Vgl.: Kock, Sabine: 2009, S.43.

²¹⁴Vgl.: Prokop, Sabine: „Aktuelle Neuerungen bei Team 4 und AMS“-In: Gift. 2. Ausgabe. 2009, S.12.

darf dann einer geringfügigen Tätigkeit (selbstständig oder unselbstständig) nachgegangen werden.²¹⁵

Während des Bezugs von Arbeitslosengeld darf hinsichtlich einer selbstständigen Tätigkeit keine Anstrengung unternommen werden, die auf eine Wiederaufnahme des Gewerbes oder der selbstständigen Tätigkeit hinweist. Dies erscheint widersprüchlich, soll doch so schnell wie möglich die Erwerbstätigkeit wieder aufgenommen werden.

Sinnvoll ist diese Arbeitslosenversicherung laut Kulturrat Österreich, nur für jene Personen, die kein Einkommen aus unselbstständiger Arbeit beziehen und über einen Gewerbeschein verfügen. Zusätzlich sollte das Einkommen über Jahre hinweg gut planbar sein.²¹⁶

Hier wird klar, dass dies keine günstige Option für KünstlerInnen darstellt. Den komplexen Anforderungen der unterschiedlichen Beschäftigungsformen im Kunstbereich wird hier nicht gerecht. Denn durch häufig wechselnde Beschäftigungen liegen unregelmäßiges Einkommen und häufig sowohl selbstständig wie auch unselbstständige Tätigkeiten vor. Somit schließt das Gesetz die Gruppe der KünstlerInnen aus, da keine Anstrengung unternommen wurde ein tatsächlich flexibles Modell für den Bereich der Theaterarbeit zu schaffen. Im Gegenteil, wurde die Situation für Kulturschaffende zusätzlich erschwert. Denn doppelte Versicherungssituationen (gleichzeitig bei ASVG und GSVG) können sich als Nachteil erweisen. Nach dem neuen Gesetz gelten Personen, die Beiträge an die SVA zahlen, als nicht arbeitslos und haben für das ganze Kalenderjahr keinen Anspruch auf AMS-Leistungen. Um dies zu vermeiden muss man sich bei der SVA abmelden und gleichzeitig angeben, dass man auch zukünftig keine Einkünfte aus selbstständiger Arbeit beziehen wird.²¹⁷

Selbstständige Tätigkeiten können laut SVA Bestimmungen nur vollständig beendet, aber nicht unterbrochen werden. Bei einem erneuten Beitritt zur SVA kann es dadurch zu einem so genannten „Lückenschluss“ kommen. Hierbei wird angenommen, dass trotz Unterbrechung der Versicherung bei der SVA trotzdem eine selbstständige Erwerbstätigkeit vorliegt. Somit gilt man trotz Unterbrechung als durchgehend selbstständig Erwerbstätig. Dadurch gilt man auch

²¹⁵Vgl.: Kulturrat Österreich: „Infobroschüre: Selbstständig - Unselbstständig – Erwerbslos.“ August 2010, S.26f. <http://kulturrat.at/agenda/ams/infoAMS>. Zugriff: 15.2.2011.

²¹⁶Vgl.: Ders. S.27.

²¹⁷Vgl.: Prokop, Sabine: „Aktuelle Neuerungen bei Team 4 und AMS“ -In: Gift. 2. Ausgabe. 2009, S.12.

rückwirkend als nicht arbeitslos. Somit verliert man Anspruch auf Arbeitslosengeld und muss mit Rückforderungen der Bezüge rechnen.²¹⁸

Hier stellt sich die Frage wie Strukturen verändert werden könnten, sodass auch künstlerische Lebenssituationen miteinbezogen wären. Notwendig wäre eine Arbeitslosenversicherung, die tatsächlich ein Sicherheitsnetz für alle Betroffenen bietet.

Der Kulturrat Österreich fordert, dass die Arbeitslosenversicherung systemisch eine durchgehende soziale Absicherung gewährleisten muss- unabhängig von der Beschäftigungsform; dass Beratung durch das AMS kompetent und berufsspezifisch erfolgen muss; dass Ansprüche aus der Arbeitslosenversicherung Armutsgefährdung verhindern muss; [...].²¹⁹

Für viele Betroffenen ist dies zur Zeit nicht der Fall. Grundsätzlich kritisieren die Interessengemeinschaften die Definition von Arbeitslosigkeit, die den Regelungen zu Grunde liegt.

„Arbeitslos ist nach § 12 AIVG, wer eine Erwerbstätigkeit beendet hat und nicht mehr der Pflichtversicherung in der Pensionsversicherung unterliegt [...] und keine neue oder weitere (unselbstständige oder selbstständige) Erwerbstätigkeit ausübt.“²²⁰

Diese seit 2009 geltende neue Definition bringt die schon beschriebenen Schwierigkeiten in Bezug auf den AMS- Bereich mit sich. Problematisch erweist sich, dass viele KünstlerInnen die Bestimmungen für Anspruch auf Arbeitslosengeld oft nicht erfüllen können und somit keinen Zugang zu AMS-Leistungen beanspruchen können. Mit der Definition der Arbeitslosigkeit stellt sich in weitere Folge auch die Frage nach der grundsätzlichen Definition des Arbeitsbegriffs.

Die reine Unterscheidung in Arbeit und Stillstand ist für den Kulturrat und viele KünstlerInnen heutzutage nicht mehr zeitgemäß. Kritisch hinterfragt wird grundsätzlich die Verbindung von Arbeit und Einkommen und deren Auswirkung auf alle Lebensbereiche. Damit eine Entkoppelung von Arbeit und Einkommen und eine durchgehende soziale Absicherung gegeben ist, setzt sich der Kulturrat Österreich für ein bedingungslosen

²¹⁸Vgl.: Kulturrat Österreich: „Infobroschüre: Selbstständig - Unselbstständig – Erwerbslos.“ August 2010, S.21. <http://kulturrat.at/agenda/ams/infoAMS>. Zugriff: 15.2.2011.

²¹⁹Prokop, Sabine: „Es gibt die IMAG“ -In: Gift. Juli-September 2009, S.6.

²²⁰ Prokop, Sabine: „Aktuelle Neuerungen bei Team 4 und AMS“ -In: Gift. 2. Ausgabe 2. 2009, S.12.

Grundeinkommen ein. Ziel ist hier eine Existenzsicherung, die unabhängig von Erwerbsarbeit ist.²²¹

3.3.3.1 Betreuung durch Team 4

Das Team 4 ist eine ausgelagerte Einrichtung des AMS Wien, die KünstlerInnen eine fachspezifische Betreuung und Beratung bietet. KünstlerInnen soll hier eine individuelle Betreuung geboten werden, die ermöglichen soll sich auf dem Arbeitsmarkt zurechtzufinden. Aufgrund der komplexen Beschäftigungssituationen die den Arbeitsalltag von Kunstschaffenden begleiten, wird hier eine zusätzliche externe Beratungsstelle angeboten. Der Vorteil liegt nicht nur in der fachspezifischen Ausrichtung, sondern verfügt auch über Mitarbeiter, die selbst im Kunstbereich tätig waren. Dadurch wird die Arbeit des AMS erweitert und in weiterer Folge so mehr Unterstützung und Information für Arbeitssuchende der Kunstsparte angeboten.²²²

Die Betreuung durch das Team 4 ist jedoch begrenzt und unterliegt Regelungen, die KünstlerInnen erfüllen müssen. Vorgesehen ist eine Betreuung für einen Zeitraum von maximal einem Jahr. Für KünstlerInnen die „wiederholt Engagement“²²³ vorweisen, kann der Zeitraum jedoch verlängert werden. Zu den Kriterien zählen eine durchgehende, unselbstständige Beschäftigung von einem Zeitraum von mindestens 63 Tagen. Da Anstellungen im freien Theaterbereich nur selten anzutreffen sind, erschwert dies eine Aufrechterhaltung der fachspezifischen Betreuung für KünstlerInnen. Des weiteren gibt es auch die Möglichkeit ein Einkommen aus einer vorübergehenden, selbstständigen oder unselbstständigen Tätigkeit vorzuweisen, welches über der Geringfügigkeitsgrenze liegt und an mindestens drei aufeinander folgenden Monaten erwirtschaftet wurde. Als vorübergehende Tätigkeiten gelten jedoch nur Beschäftigungen, die für weniger als vier Wochen vereinbart wurden. Erwerbstätigkeit ohne eindeutige Frist wird als durchgehende Tätigkeit angesehen und führt zu einem Ausschluss aus dem Team 4.²²⁴

²²¹Vgl.: Maßnahmenkatalog Kulturrat Österreich. <http://kulturrat.at/agenda/ams/infoAMS/massnahmenAMS>. Zugriff: 3.3. 2010.

²²²Vgl.: <http://www.team4.or.at/ueber-uns>. Zugriff: 3.3.2011.

²²³ Prokop, Sabine: „Aktuelle Neuerungen bei Team 4 und AMS“ -In: Gift. 2. Ausgabe . 2009, S.11.

²²⁴Vgl.: Ders. S.13.

Dies erscheint teilweise widersprüchlich und wird von der IG Freie Theaterarbeit kritisiert. Vor allem deshalb, weil die BeraterInnen am AMS meist nicht über genügend Wissen verfügen würden, um auf komplexe Situationen und Spezialfälle einzugehen. Umso wichtiger ist es für Kunstschaffende im AMS als KünstlerIn angesehen zu werden und die Betreuung durch das Team 4 aufrechtzuerhalten. Gefordert wird deshalb eine Ausweitung der Beratung durch FachreferentInnen, die KünstlerInnen längerfristig betreuen sollen. Des Weiteren fordert die IG Freie Theaterarbeit eine Eingliederung des Team 4 als eigene Geschäftsstelle des AMS.²²⁵ Der Kulturrat Österreich spricht sich für eine Ausweitung der Beratungsstelle auf alle Bundesländer aus und fordert einen unbegrenzten, offenen Zugang zur KünstlerInnenbetreuung des Team 4.²²⁶

²²⁵Vgl.: Kock, Sabine: 2009, S.40.

²²⁶Vgl.: Maßnahmenkatalog Kulturrat Österreich. <http://kulturrat.at/agenda/ams/infoAMS/massnahmenAMS>. Zugriff: 3.3. 2010.

3.4 Aktuelle Maßnahmen

Im April 2009 wurde von Kunst- und Kulturministerin Claudia Schmied eine interministerielle Arbeitsgruppe (IMAG) einberufen, um die Lage von Kunstschaffenden zu verbessern. Geleitet wird die IMAG von Andrea Ecker, Vorsitzende der Kunstsektion des Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur (BMUKK) und von Walter Pöltner, Vorsitzender der Sektion für Sozialversicherung des Bundesministeriums für Arbeit und Soziales (BMAASK). Nach langen Forderungen nach konkreten Maßnahmen, vor allem nach erscheinen der Studie zur sozialen Lage von KünstlerInnen, finden hier nun Arbeitskreise zu den breitgefächerten Problematiken statt.

Nicht nur VertreterInnen der schon genannten Ministerien nehmen an den Arbeitsgruppen teil, sondern auch BeamtInnen aus drei weiteren Ministerien: Bundesministerium für Gesundheit, Bundesministerium für Wirtschaft und das Bundesministerium für Familie, Jugend und Frauen.

Des weiteren werden auch ExpertInnen der WKO und VertreterInnen der Gewerkschaft hinzugezogen. Auch die Interessengemeinschaften können je nach Thema und Engagement an den Diskussionen teilnehmen.²²⁷

Grundsätzlich begrüßt die IG Freie Theaterarbeit die neuesten Entwicklungen zur Verbesserung der sozialen Situation und erhofft sich auch reale Umsetzungen, der in den Arbeitsgruppen gefundenen Lösungen. Gleichzeitig sieht die IG Freie Theaterarbeit trotz großer Bemühungen und Ambitionen von allen Seiten, dass dennoch nur mittelfristige Maßnahmen in den eingesetzten Arbeitsgruppen erzielt werden können. Große Neuerungen scheinen in Zukunft noch nicht umgesetzt zu werden, vielmehr wird versucht die vorhandenen Systeme durch Minimalkorrekturen umzugestalten. So werden diese Maßnahmen, so die IG Freie Theaterarbeit, „für eine strukturelle, tatsächliche wirkungsvolle Verbesserung der sozialen (und auch ökonomischen) Lage der Kunstschaffenden [...] viel zu wenig sein.“²²⁸

Tatsächlich wird jedoch an unterschiedlichen Gesetzesnovellen gearbeitet. Anfang des Jahres 2011 wurden vorläufige Arbeitsergebnisse präsentiert. Folgende drei Punkte sind geplant:

²²⁷Prokop, Sabine: „Es gibt die IMAG“ -In: Gift. Juli-September 2009, S.4.

²²⁸Ders. S.5.

1. Die Novellierung des Schauspielergesetzes von 1922 soll umgesetzt werden. Welche konkreten Änderungen es geben wird, steht zur Zeit jedoch noch nicht fest.
2. Des weiteren sind Servicezentren geplant, die KünstlerInnen in Sozialversicherungsangelegenheiten beraten und die als Koordinationsebene der Versicherungen fungieren.
3. SchauspielerInnen wird die Möglichkeit gegeben werden, die selbstständige künstlerische Tätigkeit ruhend zu melden, um währenddessen Arbeitslosengeld beziehen zu können.²²⁹

In Form des KünstlerInnen- Sozialversicherungsstrukturgesetzes (KSVGS) wurde dies verankert und soll selbständigen KünstlerInnen zukünftig die Vereinbarkeit von selbstständigen und unselbstständigen Tätigkeiten erleichtern. Die Servicezentren, die der besseren Koordination und umfangreichen Information für Kunstschaffende dienen sollen, wurden noch nicht in die Tat umgesetzt. Zur Zeit fungieren weiterhin die Angestellten der SVA als BeraterInnen.²³⁰

Auf diesem neuen Gesetz soll in Zukunft aufgebaut und so dem Problem des Mischarbeitsverhältnisses entgegen gewirkt werden. Es dient als Grundlage für weitere wichtige Schritte, so wie die Zusammenführung verschiedener Versicherungen unter einem Dach. Die tatsächliche Möglichkeit der Umsetzung wird im Zuge der IMAG erst überprüft. Zumindest auf koordinatorischer Ebene soll vorerst versucht werden Mehrfachversicherungen zusammenzuführen, um die soziale Situation zu erleichtern.

Für die Interessengemeinschaften sind die ersten wichtigen Schritte in Richtung einer Verbesserung der Rahmenbedingungen erfolgt. Hier stellt sich nun die Frage ob und wie diese neuen Richtlinien und Vorschläge aufgenommen und umgesetzt werden können. Fest steht jedoch, wie auch in den Arbeitsgruppen der IMAG erneut besprochen wurde, dass neben der Vereinfachung der Versicherungssituation und der Neuerungen rechtlicher Rahmenbedingungen eine Erhöhung der Fördermittel die Lage der SchauspielerInnen erheblich entlasten würde.²³¹ Es bleibt abzuwarten welche Entscheidungen in den kommenden

²²⁹Vgl.: Pressemitteilung des Kulturrats Österreich: „Erste Schritte gesetzt. Große Würfe stehen noch an.“ - In: Gift. 3 Ausgabe. 2010, S.6.

²³⁰Vgl.: Pressemitteilung Kulturrat Österreich: „Neujahrüberraschungen à la KünstlerInnen- Sozialversicherungsstrukturgesetz (KSVSG).“ www.freitheater.at/?page=kulturpolitik&detail=134047&jahr=2010. Zugriff: 26.1.2011.

²³¹Vgl.: Prokop, Sabine: „Es gibt die IMAG“ -In: Gift. Juli-September 2009, S.9.

Jahren fallen und wie sich diese auf die Situation der Kunstschaffenden in Österreich auswirken werden.

3.5 Leben von der Kunst- Ein Beispiel

Um die dargestellte Problematik besser zu veranschaulichen, soll an dieser Stelle ein konkretes Beispiel angeführt werden. Es handelt sich hierbei um eine 31-jährige SchauspielerIn aus Wien, die hier vorgestellt werden soll. Es soll ein Bild ihrer aktuellen Lebens- und Arbeitssituation, gegeben werden.²³²

Die SchauspielerIn absolvierte eine Musicalausbildung und arbeitete am Beginn ihrer beruflichen Laufbahn als MusicaldarstellerIn in Wien und in Deutschland. Später entschied sie sich für eine weitere Ausbildung und absolvierte eine Postgraduate Schauspielschule in Paris.

Als MusicaldarstellerIn hatte die SchauspielerIn eine feste Anstellung und somit auch ein festes Einkommen. Eine Zeit lang war sie auch am Theater an der Wien tätig und hatte auch dort ein festes Engagement. Die Tätigkeit im Bereich Musical war der SchauspielerIn auf Dauer jedoch zu wenig und zu einengend. Sie entschied sich letztendlich, nach acht Jahren Musicalbühne, für das Theater und beendete ihre Karriere im Musicalfach. Heute ist die SchauspielerIn in der freien Theaterszene tätig und arbeitet meist auf Honorarnotenbasis. Als Beispiel führte sie die letzte Produktion an, in welcher sie mitgewirkt hatte. Hier bekam sie jeweils eine vereinbarte Pauschale für die Probezeit und eine Pauschale für die nachfolgenden Spielabende.²³³

Außerdem ist die SchauspielerIn zusätzlich im Bereich Film tätig. Hier geht sie im Gegensatz zum Theaterbereich einer Anstellung nach. Beispielsweise wird sie für Werbespots grundsätzlich angestellt. Hier richtet sich die Anstellung der SchauspielerIn nach den jeweiligen Drehtagen und auch die Gage bezieht sich auf die jeweilige Anzahl der Arbeitstage

²³²Interview mit einer SchauspielerIn (anonym), geführt am 2.6.2009.

²³³Vgl.: Interview mit einer SchauspielerIn (anonym), geführt am 2.6.2009.

am Set. Des Weiteren wirkt die Darstellerin auch bei Filmen mit. Diese sind häufig unbezahlt und werden auf Grund des persönlichen Erfahrungswertes auch ohne Bezahlung akzeptiert.²³⁴

Einen Nebenjob hat die SchauspielerIn zur Zeit nicht. Früher arbeitete sie in einem Call Center, doch zur Zeit arbeitet sie ausschließlich innerhalb ihrer künstlerischen Tätigkeit. Denn mit Nebenjob sei es viel schwieriger sich auf die künstlerische Tätigkeit zu konzentrieren. Es bleibe zu wenig Zeit und man sei zu unflexibel. Trotzdem suche die SchauspielerIn zur Zeit nach einem zweiten Standbein, um noch eine weitere Verdienstmöglichkeit zu besitzen und dadurch finanziell abgesichert zu sein.

Im Moment stehen der Darstellerin 800-850 Euro im Monat zur Verfügung. Somit lebt die SchauspielerIn zur Zeit unter der Armutsgrenze (893 Euro).²³⁵ Die SchauspielerIn ist als arbeitslos gemeldet und bezieht Notstandshilfe. Somit ist sie auch über das AMS versichert. Hier darf jedoch bei Nebenberufen die Geringfügigkeitsgrenze nicht überschritten werden. Die AMS-Regelungen besagen, dass nur ein geringfügiges Einkommen aus selbstständiger Tätigkeit bezogen werden darf. Ansonsten verfällt der Anspruch auf Arbeitslosengeld.²³⁶ Auf Grund dieser Regelung stellt sich für die SchauspielerIn häufig die Frage, ob es sich überhaupt auszahle ein Angebot anzunehmen. Denn sie habe auch schon Rückzahlungen an das AMS leisten müssen und meint dazu, dass das System in Österreich viel zu verwirrend und zu unübersichtlich sei. Die Regelung in Deutschland seien einfacher, denn hier könnten sich KünstlerInnen, über ein geringfügiges Einkommen verfügen, bei der Künstlersozialkasse anmelden. Deshalb sei die soziale Absicherung für sie eher in Deutschland gewährleistet.²³⁷

Zum Alltag der SchauspielerIn gehören Existenzängste, die sie häufig beschäftigen. Oft fühle sie sich hin und her gerissen zwischen ihren früheren Lebensweise als gut bezahlte Musicaldarstellerin und ihrer heutigen Realität als freie SchauspielerIn am Existenzminimum. Zusätzlich plagen die SchauspielerIn häufig Zweifel, ob sie nicht doch einen anderen Beruf hätte wählen sollen.

Ihre Eltern hatten andere Erwartungen und Pläne für das Leben ihrer Tochter. Das Elternhaus der Darstellerin kann der gehobenen Mittelschicht zugeordnet werden. Als die SchauspielerIn

²³⁴Vgl.: Ders.

²³⁵Vgl.: Trenkler, Thomas: „Reiche Kulturation, arme Künstler“ 21.8.2008. <http://derstandard.at/druck/?id=121906326715>. Zugriff: 23.5.2009.

²³⁶Vgl.: Prokop, Sabine: „Aktuelle Neuerungen bei Team 4 und AMS“ -In: Gift 2. Ausgabe. 2009, S.12.

²³⁷Vgl.: Interview geführt mit einer SchauspielerIn (anonym), geführt am 2.6.2009.

zum ersten Mal arbeitslos wurde, reagierten die Eltern mit einer belehrenden Antwort: „Wir haben es dir ja gesagt!“ Statt seelischer Unterstützung und Verständnis seitens der Familie erhielt sie in dieser Situation eine Zurechtweisung.²³⁸

Auf die Frage wie sich ihr Beruf mit einer Familie vereinbaren ließe, meint die Schauspielerin, die keine Kinder hat, dass dies für sie momentan nicht vereinbar wäre. Denn sie möchte ihren Kindern einen gewissen Standard bieten und wissen, dass diese gut versorgt wären. Eine Familie in ihrer Situation sei nicht vorstellbar.

In ihrer jetzigen Situation stellt sich die Schauspielerin die Frage, ob sie vielleicht noch eine weitere Berufsausbildung absolvieren oder sich zur Not einfach „zum Billa an die Kassa stellen“²³⁹ sollte.

Doch auch in der momentan schwierigen Lage ist eine Rückkehr zum Musical für die Schauspielerin nicht mehr vorstellbar. Diese Tätigkeit sei für sie in künstlerischer Hinsicht viel zu beschränkt und habe auf längere Sicht zu wenig kreatives Potenzial. Sie vergleicht die Arbeit als Musicaldarstellerin mit Fließbandarbeit, bei welcher sie sich nicht selbst verwirklichen könne.

Zur österreichischen Kulturpolitik äußert sich die Schauspielerin kritisch. Sie meint, dass Österreich zwar als Kulturland gelte, aber immer nur auf Altbewährtes setze. Ausschließlich große Institutionen würden zur Genüge unterstützt werden. Für junge KünstlerInnen und die Freie Theaterszene werde in ihren Augen viel zu wenig getan. Unter anderem werde auch der Bereich Musical mit hohen Fördersummen bedacht, obwohl das künstlerische Niveau meist nicht besonders hoch sei. Auch hier vergleicht die Schauspielerin die österreichische mit der deutschen Theaterlandschaft. In Deutschland seien die jungen KünstlerInnen ihrer Meinung nach höher motiviert. Es herrsche dort eine andere Dynamik und Bereitschaft innerhalb der Szene. Wien sei im Gegensatz dazu, viel zu träge und eingeschlafen.²⁴⁰

Des Weiteren bezeichnet die Schauspielerin Kontaktfreudigkeit als enorm wichtige Eigenschaft für ihren Beruf. Denn das Knüpfen von Kontakten sei sehr wichtig und über Bekanntschaft sei vieles einfacher. Zum Beispiel sei es wichtig viele Premierenfeiern zu

²³⁸Vgl.: Interview mit einer Schauspielerin (anonym), geführt am 2.6.2009.

²³⁹Interview mit einer Schauspielerin (anonym), geführt am 2.6.2009.

²⁴⁰Vgl.: Ders,

besuchen und sich dort vorzustellen. Dies sollte man möglichst häufig wiederholen, um erkannt zu werden und in Erinnerung zu bleiben. Doch möchte sich die Schauspielerin unter keinen Umständen anbieten oder sich „society-like“ vor eine Kamera drängen.²⁴¹

Weiter meint sie, dass es für Frauen schwieriger sei in diesem Metier Fuß zu fassen als für männliche Kollegen. Denn es bestehe eine größere Nachfrage nach Männern, da im Theaterbereich mehr Rollen für Männer zur Verfügung stehen würden. Auch in Schauspielschulen werden bevorzugt Männer aufgenommen. Die Schauspielerin habe die Erfahrung gemacht, dass die Ansprüche an Frauen meist viel höher sind. Hinzu komme, dass eine Frau oft in eine Rolle gezwängt werde, die sie dann durchgehend verkörpern solle. Die Schauspielerin möchte jedoch ein breit gefächertes Repertoire spielen und nicht einem bestimmten Typ zugeordnet werden. Des Weiteren werde von einer Frau ein perfekter Körper verlangt. Das perfekte Frauenbild empfinde die Schauspielerin als großen Druck, wodurch sie sich häufig gestresst fühle.²⁴²

Auf die Frage, ob sie sich vom Umfeld anerkannt fühle, antwortet die Schauspielerin mit einem klaren Ja. Sie fühle sich sogar mehr anerkannt, seit sie nicht mehr als Musicaldarstellerin tätig sei. Denn das Image von MusicaldarstellerInnen sei in ihren Augen schlechter als jenes der Schauspielerin. Dieser Beruf werde häufig nicht als künstlerische Tätigkeit angesehen und dadurch abgewertet.²⁴³

Interessant erscheint hier jedoch, dass sich die Schauspielerin heute anerkannt fühlt, bietet unsere Gesellschaft doch keine ausreichenden Rahmenbedingungen, um in diesem Beruf zu überleben. Doch die Schauspielerin fühlt, dass sie ihrer Berufung nachgeht. Zusätzlich erhalte sie von ihrem künstlerischen Umfeld positives Feedback.²⁴⁴

Daraus resultiert dass sich die Schauspielerin trotz schwieriger Bedingungen anerkannt fühlt. Doch inwieweit wird sie in ihrem Beruf als freie Schauspielerin von der Gesellschaft tatsächlich anerkannt, wenn doch so viele Probleme seit langem ungelöst oder sogar noch verschärft worden sind? Trotz der prekären Bedingungen, möchte die Schauspielerin jedoch

²⁴¹Vgl.: Ders.

²⁴²Vgl.: Interview mit einer Schauspielerin (anonym), geführt am 2.6.2009.

²⁴³Vgl.: Ders.

²⁴⁴Vgl.: Ders.

(noch) nicht aufgeben und weiter an sich glauben. Die Selbstverwirklichung, die dieser Beruf ermöglicht, steht hier im Vordergrund. Die schlechtere soziale Absicherung wird hier sozusagen für die persönliche Freiheit in Kauf genommen.

4 Aktuelle Theaterarbeit in Wien

Im folgenden Kapitel soll die aktuelle Situation von Freier Theaterarbeit in Wien an unterschiedlichen Theatergruppen aufgezeigt werden. Wie positionieren sich Freie Theatergruppen innerhalb der Theaterlandschaft und wie sieht deren Arbeitsweise aus? In Zeiten von ständiger Budgetkürzung und sozialer Unsicherheit kämpfen viele Gruppen und Häuser um ihre Existenz und versuchen trotz Probleme ihre Ideen umzusetzen. Ausgewählt wurden hier einerseits etablierte Theaterhäuser, die von der Stadt Wien finanziell unterstützt werden, sowie eine Freie Gruppe ohne festes Haus. Neben den zwei Theatern, dem *Theater Drachengasse* und dem *Theater an der Gumpendorferstraße*, soll auch die Freie Gruppe *Theater Ansicht* beschrieben werden, um die Vielseitigkeit der Wiener Theaterlandschaft aufzuzeigen und unterschiedliche Arbeitsweisen zu betrachten.

4.1 TAG- Theater an der Gumpendorfer Straße

Das TAG entstand im Zuge der Theaterreform und wurde 2006 eröffnet. Drei Freie Gruppen (Kinetis, urtheater und L.U.S. Theater) schlossen sich damals zu einem Kollektiv zusammen und übernahmen das Haus im sechsten Wiener Gemeindebezirk von Helga Illich und Helmut Wiesner (Gruppe 80). Das 212 Sitzplätze umfassende Theater durchlief seit seiner Gründung verschiedene Leitungsansätze bis im Jahr 2009 Margit Mezgolich die alleinige Leitung übernahm.²⁴⁵

Die drei Freien Gruppen reichten anfangs nur ein Konzept für eine gemeinsame Bürostruktur ein. Danach kam das Angebot das Haus in der Gumpendorferstraße zu übernehmen. Erst

²⁴⁵Affenzeller, Margarete: „Auf der Suche nach 'Theatermachern'.“ 13.1.2011.
<http://derstandard.at/1293370630505/Auf-der-Suche-nach-Theatermachern>. Zugriff: 29.3.2011.

durch die Nutzung der neuen Räume begann die künstlerische Vernetzung der Gruppen. In einem langwierigen Prozess musste sich das neu geformte KünstlerInnenkollektiv erst einmal kennen lernen und gemeinsam eine künstlerische Richtung einschlagen. Zu Beginn, erinnert sich die Theaterleiterin Mezgolich im Interview²⁴⁶, war es für die Außenwahrnehmung schwierig zu begreifen was hier tatsächlich geboten werden sollte. Erst nach und nach konnte sich das Theater immer mehr in der Theaterlandschaft profilieren. Vor Mezgolich wurde das Theater von einem dreiköpfigen Kollektiv geleitet. Dann wurde jedoch der Ruf nach einer einzigen Leitungsposition laut und so einigte sich das Kollektiv auf die heutige Leiterin Margit Mezgolich. Dazu meint Mezgolich, dass es sich um eine gemeinsame Entscheidung gehandelt habe und nicht um eine Art Putsch, wie vielleicht spekuliert wurde. Nach dieser Neustrukturierung verblieben auch die restlichen Mitwirkenden im Haus und prägen dieses noch immer mit. Laut Mezgolich habe sich die Umstrukturierung positiv auf die Theaterarbeit ausgewirkt, da nun jede Person ihren besten Wirkungsbereich inne habe.²⁴⁷

4.1.1 Konzept

Der Schwerpunkt des TAG liegt auf Sprechtheater, das jedoch ausschließlich auf Uraufführungen basiert, die in Zusammenarbeit mit dem Ensemble entwickelt werden. Umgesetzt werden neue Ideen aber auch vorhandene Stoffe, die für die Bühne neu adaptiert werden. Wichtig für die Leiterin Margit Mezgolich ist, dass es sich beim TAG um kein klassisches Ur- und Erstaufführungstheater handelt. Im Vordergrund, so Mezgolich, stehe das Erzählen von Geschichten. Dies bedeutet, dass im Gegensatz zum Performancetheater im TAG „immer die Dramaturgie über das Konzept siegt.“

Dabei gehe es nicht um die Einhaltung einer starren Erzählstruktur, sondern vielmehr um das Entstehen und Zulassen von „dramatischen Reibungen“. Charakteristisch ist des weiteren der Ensemble- und Repertoirebetrieb, der für ein Haus dieser Größe das Team oft „an dessen Grenzen bringt“. Der Vorteil sei jedoch, dass so schneller auf die jeweilige Rezeption eines Stücks eingegangen werden könne.

²⁴⁶Interview mit Margit Mezgolich, geführt am 16.6.2010.

²⁴⁷Vgl.: Interview mit Margit Mezgolich, geführt am 16.6.2010.

Neben dem Ensemblebetrieb bilden die „Werktage“ ein weiteres wichtiges Element der Theaterarbeit im TAG. Von der Leiterin ins Leben gerufen, stellen die „Werktage“ eine Öffnung des Theaters für andere KünstlerInnen dar. Hier wurde eine „Vernetzungsidee“²⁴⁸ umgesetzt, um auch weiteren KünstlerInnen die Möglichkeit zu geben ihre Konzepte zu realisieren. Die Werktage- Ausschreibung der Saison 2010/2011 läuft unter dem Motto „Lügen/Scheinwelten“. Dafür wird nicht nur die Möglichkeit geboten die Räumlichkeiten zu nutzen, sondern auch Ideen auszutauschen und in Zusammenarbeit mit dem Ensemble weiterzuentwickeln und letztendlich ausgewählte Stücke fertig zu produzieren, um diese einem breiteren Publikum zu präsentieren.

Des weiteren bietet das Format „OFFenes Fenster“ Freien Gruppen in Wien ihre Arbeiten vorzustellen. Das TAG wählt die Gruppen aus und unterstützt diese auch finanziell bei der Verwirklichung der Stücke. Auch hier steht die Idee der künstlerischen Vernetzung im Vordergrund, welche die Öffnung des Hauses weiter verstärken soll.²⁴⁹

4.1.2 Arbeitsweise

Kennzeichnend für die Theaterarbeit am TAG ist, dass sich für die Entwicklung von Stücken viel Zeit genommen wird. So finden Proben teilweise schon bis zu sechs Monaten vor der Premiere statt. Diese Arbeitsweise bilde für Mezgolich „einen großen Kontrapunkt zum schnelllebigen Performancetheater“²⁵⁰. Für die Entwicklung und Umsetzung eines Konzepts wird viel Raum und Zeit zum Experimentieren zur Verfügung gestellt. Zusammenfassend zu ihrem Konzept meint Mezgolich: „Bei allem Forschen und Experimentieren, steht aber noch immer qualitätsvolles, leiwandes, geiles, lebendiges, modernes Theater für den Zuschauer im Hauptinteresse. [...] Es soll einfach geil sein hier!“²⁵¹

Den größten Unterschied in der Arbeitsweise im Vergleich zu großen Bühnen sieht Mezgolich in der Flexibilität des Theaters. Eine große Bühne könne nicht so schnell auf aktuelle Entwicklungen reagieren wie Klein- oder Mittelbühnen. Mezgolich vergleicht das

²⁴⁸Interview mit Margit Mezgolich, geführt am 16.6.2010.

²⁴⁹Vgl.: <http://www.dastag.at/saison>. Zugriff: 13.4.2011.

²⁵⁰Interview mit Margit Mezgolich, geführt am 16.6.2010.

²⁵¹Ders.

TAG hier mit einem kleinen Boot, das im Gegensatz zu einem großen Schiff, wie beispielsweise das Volkstheater, schneller und wendiger sei. Neue Impulse und Strömungen könne man hier rascher aufnehmen und umsetzen.

So bieten auch der Programmpunkt Improvisationstheater „Sport vor Ort“ und die unterschiedlichen Workshops Raum, um mit neuen Ideen zu experimentieren. Einmal im Monat führt ein Mitglied des TAG durch den Theaterworkshop. Auch Improvisationstheater bildet einen Fixpunkt im Programm des Theaters und steht regelmäßig auf dem Spielplan.²⁵²

4.1.3 Fördersituation

Das TAG erhält zum zweiten Mal die Konzeptförderung, die grundsätzlich für vier Jahre zugesichert wird. Zu Beginn des Vierjahresblocks im Jahre 2009 wurde dem Theater jedoch die Förderung nur für zwei Jahre (bis 2011) angeboten. Dies bedeutete anfangs eine Unsicherheit in der Planung. So hieß es dann auch, dass die Leitung 2011 wieder neu vergeben werden sollte.²⁵³ Diese Gerüchte um die Zukunft des TAG wurden jedoch schnell wieder revidiert. Denn nach anfänglichen Unklarheiten wurde, so Mezgolich, die Leitung und der Förderungszeitraum bis 2013 verlängert. Somit stehen die Leitungsposition und die Förderung wieder innerhalb des Konzeptförderungszeitraum. Wieso dies anfangs seitens der Stadt Wien nicht zugesichert wurde, ist der Leiterin bis heute unklar. Das liege für sie im „Nebel der Wiener Kulturpolitik“²⁵⁴.

Neben der Intransparenz sah sich das TAG auch mit einer Kürzung des Budgets konfrontiert. Das Theater erhält nun um 17% weniger (150.000 Euro) finanzielle Unterstützung als im ersten Förderungszeitraum. Insgesamt betragen die Fördermittel für das TAG nun 735.000 Euro jährlich.²⁵⁵ Die Budgetkürzung brächte „harte Einschnitte“ mit sich und erschwere die Arbeit im TAG. Prinzipiell, so Mezgolich, könne das geplante Konzept des Theaters umgesetzt werden. Die Umsetzung sei jedoch nur mit viel Einsatz und Leidenschaft möglich. „Mit Bauch einziehen“ versuche man sich durchzuschlagen. Doch grundsätzlich, so

²⁵²Vgl.: <http://www.dastag.at>. Zugriff: 13.4.2011.

²⁵³Vgl.: Stüwe-Eibl, Barbara: „Theaterreform Wien. Schleichender Ausstieg aus der Konzeptförderung.“ -In: Gift. Jänner/März 2009, S.8.

²⁵⁴Interview mit Margit Mezgolich, geführt am 16.6.2010.

²⁵⁵Vgl.: Ders.

Mezgolich weiter, wären viel höhere finanzielle Mittel notwendig, da am TAG „alle notorisch unterbezahlt sind“.²⁵⁶

Die Einreichung des eigenen Konzepts sei nicht nur eine Formalität, sondern auch für das Theater im Allgemeinen wichtig. Die Ausarbeitung von neuen Ideen, so wie den „Werktagen“, sei für die Profilierung des TAG von größter Wichtigkeit. Die klare Positionierung innerhalb der Theaterlandschaft, aber auch gegenüber der Stadt Wien sei für die Theaterleiterin essentiell.²⁵⁷

4.1.4 Soziale Lage der Theaterschaffenden

Das TAG verfügt über ein festes Ensemble. Die Mitglieder sind grundsätzlich am Theater angestellt. In der Saison 2008/2009 war es der Leitung noch möglich alle KünstlerInnen des Ensembles das ganze Jahr über durchgehend anzustellen. Aufgrund der Budgetkürzung ist dies nun nicht mehr möglich. So werden die meisten SchauspielerInnen nur noch über einige Monate hindurch angestellt. Nach Außen hin soll aber der Eindruck eines festen, einheitlichen Ensembles entstehen, auch wenn die SchauspielerInnen je nach Bedarf nur für längere Zeitabschnitte engagiert werden. Zur Zeit besteht das Ensemble des TAG aus acht KünstlerInnen: Horst Heiß, Maya Henselek, Julian Loidl, Gottfried Neuner, Gernot Plass, Georg Schubert, Petra Strasser und Agnieszka Wellenger.²⁵⁸

Während der Probenzeit bis zur Premiere sind die KünstlerInnen angestellt. Danach steht das Stück vier bis fünf Mal im Monat auf dem Spielplan. Hier werden die SchauspielerInnen dann pro Spielabend bezahlt und sind aber gleichzeitig offiziell angemeldet. Eine durchgehende Anstellung für alle SchauspielerInnen ist aufgrund der finanziellen Situation nicht möglich.

Die meisten SchauspielerInnen sind nicht ausschließlich im TAG künstlerisch tätig, sondern sind auch an anderen Projekten beteiligt. So war beispielsweise die Schauspielerin Petra Strasser zu Beginn der Saison 2008/2009 in drei Produktionen zu sehen bis im Februar ihr

²⁵⁶Vgl.: Ders.

²⁵⁷Vgl.: Interview mit Margit Mezgolich, geführt am 16.6.2010.

²⁵⁸Vgl.: <http://www.dastag.at/ueberuns/>. Zugriff: 13.4.2011.

Vertrag auslief. Danach arbeitete sie an Projekten im Theater in der Drachengasse und im brut, bis sie wieder für weitere Produktionen im TAG engagiert wurde.

Grundsätzlich beobachtet Mezgolich eine fortschreitende Verschlechterung der sozialen Situation von SchauspielerInnen. Diese stünden, so Mezgolich, unter enormen Druck, da „Jobs immer rarer und die Selektion immer stärker wird“²⁵⁹. Andererseits findet Mezgolich, dass diese Entwicklung „unserer Zeit entsprechender“ sei. Denn wenn jemand ein Kaffee oder ein Geschäft aufmache, so Mezgolich, müsse derjenige erst eine Ich-AG gründen und viel Geld investieren. Sie selbst wiederum musste dieses Risiko jedoch nicht eingehen und sieht sich deshalb im Vorteil.

Die Situation des Ensembles am TAG sieht die Leiterin jedoch positiver. Im Vergleich zu anderen KünstlerInnen befänden sich die SchauspielerInnen hier „auf einer Insel der Seligen“²⁶⁰. Mezgolich sei es sehr wichtig die Beschäftigungsform der Anstellung so weit als möglich aufrechtzuerhalten. Denn „ausnützen“ wolle sie SchauspielerInnen auf keinen Fall. Es würde unter allen Umständen darauf geachtet, dass das Ensemble über einen Zeitraum von mindestens drei Monaten angestellt wird. Dadurch besteht während den Produktionen weiterhin Anspruch auf Arbeitslosengeld und die Möglichkeit einer Betreuung durch das Team 4.

Im Bereich der sozialen Sicherheit sieht die Leiterin Verbesserungsmöglichkeiten. Sie selbst sei mit der Frage „Welche Versicherung nehmen wir denn?“ sehr vertraut und war zeitweise sogar dreifach versichert. Hier sieht Mezgolich dringend Handlungsbedarf. Problematisch in Hinblick auf AMS- Leistungen und einer einheitlichen Versicherung für KünstlerInnen sieht die Leiterin in der Klassifikation einer/eines SchauspielerIn. Welche Kriterien sollen herangezogen werden, um als SchauspielerIn eingestuft zu werden? Dieser Aspekt bilde für Mezgolich eine der wesentlichen Schwierigkeiten. Als die Leiterin selbst noch als Regisseurin tätig war und SchauspielerInnen für Produktionen suchte, habe sie sich beim AMS erkundigt. Damals sei sie erstaunt gewesen, wie viele dort als SchauspielerInnen registriert wären. Die Überlastung des Systems habe sie schockiert, gleichzeitig fragte sie sich, wer tatsächlich KünstlerIn sei und wer nicht. Für die Leiterin seien Qualitätskriterien und die Einordnung in den Beruf des Schauspielers nur schwer greifbar. Und doch ist für sie

²⁵⁹Interview mit Margit Mezgolich, geführt am 16.6.2010.

²⁶⁰Interview mit Margit Mezgolich, geführt am 16.6.2010.

jedoch die schwierige soziale Lage von SchauspielerInnen offensichtlich. „Gleichzeitig finde ich es grauenvoll unter welchem Druck SchauspielerInnen heute stehen“, meint Mezgolich. Langjährige „Leidensgeschichten“ von SchauspielerInnen kenne sie zur Genüge.²⁶¹

4.1.5 Zur Kulturpolitik in Wien

Zur allgemeinen kulturpolitischen Situation in Wien möchte sich Mezgolich im Interview²⁶² nicht konkret äußern. Sie sieht sich selbst als „Nutznießer“ des aktuellen Systems und möchte nicht darüber „los jammern“. Denn prinzipiell sei sie zufrieden, auch wenn sie „die Medaille umdrehen“ und vieles kritisieren könnte. Die Ansätze der Theaterreform habe sie damals positiv aufgenommen. Eine Abkehr vom „Gießkannenprinzip“ sei der richtige Weg in der Kulturpolitik. Die EntscheidungsträgerInnen, die KuratorInnen, seien der Szene jetzt näher und würden mehr Kontakt zu den KünstlerInnen suchen. Schwierig fände Mezgolich zu bestimmen, welche Projekte gerechtfertigt seien und welche nicht, da dies meist vom Geschmack der jeweiligen KuratorInnen abhängt. Wie diese zu Entscheidungen kämen, ist für die Leiterin unklar. Sie habe jedoch keine Lösung an welchen Qualitätskriterien man diese Entscheidungen festmachen könnte. Wenn der künstlerische Schwerpunkt bei der Förderung stark variere, dann sei es für einreichende KünstlerInnen schwierig sich Chancen auszurechnen. Die Leiterin verstehe, dass KünstlerInnen, deren Projekte abgelehnt wurden, „gekränkt“ wären, doch für sie entstünden auch viele hervorragende Projekte ohne Fördermittel.²⁶³

An künstlerischer Vielfalt mangle es in Wien nicht, so die Leiterin weiter. Von der Auswahl sei sie sogar häufig überfordert, da sie selbst regelmäßig andere Aufführungen besuche. Die Vielfalt könne man an vielen Projekten in der Freien Szene festmachen. So zählen zu den wichtigsten Vertretern für Mezgolich das Schauspielhaus, das „mit noch sehr jungen Autoren sehr hochwertige Produktionen“²⁶⁴ realisiere. Auch das Theater Drachengasse sieht Mezgolich als prägendes Haus in der Theaterlandschaft und bezeichnet es als „Dinosaurier“ der Freien Szene. Als Ur- und Erstaufführungstheater habe sich die Drachengasse gut etabliert. Des

²⁶¹Ders.

²⁶²Ders.

²⁶³Interview mit Margit Mezgolich, geführt am 16.6.2010.

²⁶⁴Ders.

weiteren nennt die Leiterin das Theater Garage X, welches mit einer Mischung aus Performance und Sprechtheater im Bereich des gesellschaftskritischen Theater stehe. Im Gegensatz zum TAG produziere man hier neue Stücke am laufenden Band. Das TAG hingegen, setze „sehr lange auf wenige Pferde“²⁶⁵ und konzentriere sich länger auf einzelne Inszenierungen. Mezgolich sieht die Positionierung des TAG klar in Abgrenzung zum Performancebereich. Zu wenig Diversität gäbe es in Wien prinzipiell nicht und Mezgolich sehe sich als „Verfechter“²⁶⁶ der Wiener Kulturpolitik, da in anderen Städten viel weniger finanzielle Unterstützung für Kultur zur Verfügung stehe.

4.1.6 Rezeption

Im Laufe der letzten Jahre konnte sich das TAG innerhalb der Wiener Theaterlandschaft stärker positionieren. Für die Leiterin war die Saison 2009/2010 die erfolgreichste seit der Gründung des Theaters. Nicht nur die Auslastung und Einnahmen seien gestiegen, sondern auch die Presse wäre dem Theater „positiver gewogen.“ Dies habe sich vor allem durch eine stärkere Wahrnehmung der Profilierung entwickelt. Das Publikum könne die Arbeit des TAG nun besser einordnen und besser begreifen. Die Profilierung sei nach Außen hin klarer und transparenter und so sei die Arbeit für Publikum und Presse „greifbarer“. Mezgolich betont vor allem die Produktionen, die selbst von den Theaterschaffenden entwickelt werden als Publikumsmagneten. Auch das Projekt „Werktage“ werde innerhalb der Theaterlandschaft gut aufgenommen. Um die hundert TeilnehmerInnen engagieren sich jährlich bei diesem Projekt und geben produktives wie positives Feedback.

„Insofern habe ich das Gefühl, dass da etwas zu leben beginnt. [...] Also muss man nächstes Jahr genauso wieder volles Risiko fahren.“²⁶⁷, sagt Mezgolich.

Die letzte Empfehlung der KuratorInnen im Jahr 2008 fiel jedoch nicht durchgehend positiv aus. „Die Jury stellt fest, dass die seitens der Theaterjury 2004 formulierte hohe Erwartung an das TAG, einen 'starken Impuls der jungen Generation im Sprechtheater' zu bewirken, in diesem Zeitraum nicht im erhofften Maße bemerkbar wurde.“²⁶⁸

²⁶⁵Ders.

²⁶⁶Ders.

²⁶⁷Interview mit Margit Mezgolich, geführt am 16.6.2010.

So wurde das TAG nicht sofort für vier Jahre in die Konzeptförderung aufgenommen. Erst im Nachhinein bekam das TAG die Information, dass der Förderungszeitraum nun doch auf vier Jahre verlängert wurde.

In den Augen der Leiterin ist die Aussage der KuratorInnen ein strenges Urteil, das jedoch nur schwer nachvollziehbar sei. „Das Problem war, es wurden nie Erwartungen formuliert.“²⁶⁹, sagt Mezgolich. Die einzige Erwartung lag in der Abholung des Schlüssels für das neue Theaterhaus. Wünsche oder Erwartungen an die Gruppe wurden jedoch nie konkret formuliert. Hinzu komme, dass das Urteil der KuratorInnen durch einen einzigen Besuch einer Produktion gefällt worden wäre. Nach welchen Kriterien hier entschieden wurde, ist der Theaterschaffenden unklar.

Die stärkere Positionierung des TAG in den vergangenen Jahren, spiegelt sich auch in der Presse wieder. Zu Beginn des Spielbetriebs kann das neue Haus nur vage eingeordnet werden und die Kritiken fallen zum teil nur mäßig aus. So schreibt die Tageszeitung *Die Presse* nach der Eröffnung:

„Die Qualität, das zeigte die Eröffnung, schwankt zwischen Beinahe-Schultheater und exzellenten Schauspielerleistungen in läppischen Stücken.[...] 'Was ist unser Thema?', fragt einer, und der andere sagt: 'Wir haben keine Themen!' Aus dieser Phase scheint das 'TAG' noch nicht ganz herausgekommen zu sein.“²⁷⁰

In der Zeitung *Der Standard* wird auf die Eröffnung des TAG um einiges positiver reagiert:

„Der große Vorteil: Hier formiert sich kein erratischer Block. Das TAG bündelt sämtliche Kräfte der Freien Szene unter seinem Dach. Die Herren und Damen, die sich bereits im hauslosen Zustand bewährt haben, bemühen sich - ähnlich dem Rabenhof - um ein gut konsumierbares Theater. Sprich: Es darf gelacht werden.“²⁷¹

Mit den Jahren steigt nicht nur das Lob, sondern auch die generelle Aufmerksamkeit der Presse.

So zählt *Der Kurier* die Inszenierung „Richard 2“ von Gernot Plass zu den fünf besten Aufführungen des Jahres 2010 und schreibt:

²⁶⁸Hosemann, Eva u.a.: Gutachten der Wiener Theaterjury 2008. (Konzeptförderung 2009- 2013). S.17. www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/konzeptfoerderung09.pdf. Zugriff: 12.5.2010.

²⁶⁹Interview mit Margit Mezgolich, geführt am 16.6.2010.

²⁷⁰ „Kritik Kleintheater: Das war nicht ganz so toll hier“. 16.1.2006. http://diepresse.com/home/kultur/news/92572/Kritik-Kleintheater_Das-war-nicht-ganz-so-toll-hier?from=suche.intern.portal. Zugriff: 13.4.2011.

²⁷¹Affenzeller, Margarete: „Raum der sieben Köpfe.“ 15.1.2006. <http://derstandard.at/2305633>. Zugriff: 13.4.2011.

„Richard 2 oder Jetzt schau wir mal, wer gleich noch steht“ von Gernot Plass ist eine Tragikkomödie im Blankvers, ist ein rasanter Thriller, angesiedelt zwischen Shakespeare und Tarantino, voller schwarzem Humor und rotem Blut auf weißen Westen. Mit viel Witz und Tempo stürzen seine sieben Figuren in eine fünffüßig getaktete Sprechoper und zeigen uns ein wunderbar schonungsloses Spiel um Machterhalt und Machtverlust der Mächtigen.²⁷²

„Richard 2“ zählt bisher zu den erfolgreichsten Stücken des TAG. Die neue Fassung des Shakespeare Stücks wird in der Presselandschaft mit Lob überhäuft:

Das TAG in Mariahilf macht dem Burgtheater Konkurrenz und Shakespeare paradoxe Ehre. Könige gehören in eine Burg, Königsdramen aufs Burgtheater. [...] Doch die Harmonie trägt, denn es geht noch ganz anders. Draußen in der Vorstadt herrscht ein frecher Bastard. Gernot Plass erzählt das Stück im Theater in der Gumpendorfer Straße (TAG) in eigenen, sehr heutigen Worten neu. [...] Dieses Shakespeare-Derivat stimmt einige falsche Töne an, aber es zeigt mehr Einfühlungsvermögen in die Vorlage als manche zertrümmernde Regiearbeit.²⁷³

In Zukunft wünscht sich Mezgolich eine noch stärkere Profilierung des Hauses innerhalb der Theaterlandschaft. Wichtig ist für die Leiterin sich von anderen Häusern klar zu unterscheiden und immer wieder neue Ideen aufzugreifen. Ziel ist es, das jetzige Niveau zu halten und auch in Zukunft modernes, zeitgenössisches Theater zu produzieren.²⁷⁴

4.2 Theater Drachengasse

Das Theater Drachengasse wurde 1981 von Emmy Werner gegründet und gehört heute zu den am stärksten etablierten Mittelbühnen in Wien. Als Emmy Werner im Jahre 1987 ans Volkstheater berufen wurde, ging die Leitung an ein Team bestehend aus Johanna Franz, Eva Langheiter und Verena Kanaan über. Im Jahre 1993 übernahmen Johanna Franz und Eva Langheiter gemeinsam die Leitung des Theaters. Das Theater im ersten Wiener Gemeindebezirk verfügt über zwei Spielstätten: Einen Saal mit bis zu 100 Plätzen und die

²⁷²<http://programm.kurier.at/cont/events/detail.aspx?eventid=1303007&date=10.11.2010%2020:00:00>. Zugriff: 13.4.2011.

²⁷³Gaulhofer, Karl: „TAG: Richard II., König aus der Vorstadt.“ 21.4.2010. http://diepresse.com/home/kultur/news/559876/TAG_Richard-II-Koenig-aus-der-Vorstadt?from=suche.intern.portal. Zugriff: 13.4.2011.

²⁷⁴Vgl.: Interview mit Margit Mezgolich, geführt am 16.6.2010.

„Bar&Co.“, einer kleineren Bühne mit bis zu 50 Plätzen. Durch die Nutzung der beiden Räumlichkeiten können durchgehend unterschiedliche Stücke dargeboten werden.²⁷⁵

4.2.1 Konzept

Im Interview mit Johanna Franz²⁷⁶ betont die Leiterin die Suche nach neuen und modernen Stücken.

Im Mittelpunkt steht zeitgenössisches Theater, das vor allem kontroversielle Themen aufgreift. Wichtig ist den Leiterinnen einen frauenspezifischen Schwerpunkt zu setzen und so vor allem Regisseurinnen und Autorinnen zu entdecken und zu fördern. In der Saison 2010/11 werden beispielsweise Texte von Marlene Streeruwitz („Jessica, 30.“) und Juli Zeh („Der Kaktus“) auf die Bühne gebracht.²⁷⁷

Das Theatergeschehen im Theater Drachengasse ist auf zwei Räume aufgeteilt. Im Theater Drachengasse werden hauptsächlich Eigenproduktionen aufgeführt. Hierbei handelt es sich um Erst- und Uraufführungen moderner AutorInnen, die brisante Inhalte verarbeiten. Die zweite kleinere Spielstätte, „Bar&Co“, bietet vor allem Freien Gruppen Raum sich zu präsentieren. Hier liegt ein weiterer Schwerpunkt des Theaters, nämlich die Förderung von Nachwuchstalenten. Dadurch soll Freien Gruppen die Möglichkeit gegeben werden, eigene Projekte zu realisieren. Um jungen KünstlerInnen den Start zu erleichtern, veranstaltet das Theater zwei unterschiedliche Wettbewerbe für „Newcomer“.

Der „Nachwuchs-Theater-Wettbewerb“ gibt einmal jährlich Freien Gruppen die Möglichkeit zu einem vorgegeben Thema ein Konzept einzureichen. Im Jahr 2011 lautet das Thema „Töchter und Söhne“. Aus den Einsendungen werden drei bis fünf Projekte ausgewählt, die dann dem Publikum und einer Fachjury vorgestellt werden. Ein Publikums- und Jurypreis (je 1000 Euro) wird an das Gewinnerprojekt vergeben. Nicht nur die Preise, sondern die Möglichkeit sich vor einer fachkundigen Jury zu präsentieren und Kontakte zu knüpfen, bieten für viele Gruppen einen Anreiz sich hier zu bewerben. Jährlich gibt es bis zu 80 Einreichungen für diesen Wettbewerb.²⁷⁸

²⁷⁵Vgl.: <http://www.drachengasse.at/drachengasseallgemein.asp>. Zugriff: 17.4.2011.

²⁷⁶Interview mit Johanna Franz, geführt am 15.4.2011.

²⁷⁷Vgl.: www.drachengasse.at. Zugriff: 17.4.2010.

²⁷⁸Vgl.: <http://www.drachengasse.at/produktion.asp?ID=273>. Zugriff: 20.5.2011.

Das zweite Nachwuchsprojekt des Theaters ist wieder ein Wettbewerb mit dem Titel „Besetzungscouch“.²⁷⁹ Hier stehen an einem Abend immer zwei Paare im direkten Wettkampf und müssen unterschiedliche Aufgaben lösen, um in die nächste Runde zu kommen. Dies wird von einer wechselnden Jury entschieden, die am Ende vier Paare zu FinalistInnen küren. Diese Paare veranstalten dann gemeinsam einen Workshop und erarbeiten ein Stück, welches dann zur Aufführung kommt und dem Publikum präsentiert wird. Die „Besetzungscouch“ wird im Jahr 2010 bereits zum dritten Mal abgehalten und ist bei Publikum, wie auch bei den teilnehmenden SchauspielerInnen ein beliebtes Projekt.

Neben dem besonderem Interesse an Nachwuchsförderung bietet das Theater Drachengasse auch eine Musikschiene an. „Spurwechsel“ soll das Programm des Theaters erweitern und einen eigenen Rahmen für Konzerte und Liederabende schaffen. Zum vielfältigen Programm zählen des weiteren Improvisationstheater, Performance, Lesungen sowie Kabarett.²⁸⁰

4.2.2 Arbeitsweise

In jahrelanger Zusammenarbeit leiten Johanna Franz und Eva Langheiter gemeinsam das Theater Drachengasse. Die erfolgreiche Teamarbeit beruht auf einer klaren Aufgabenteilung. Langheiter übernimmt die Geschäftsführung. Sie ist für wirtschaftliche Bilanzen und Einreichungen zuständig.

Franz ist zuständig für die Produktionsleitung und technische Belange. Wichtige Entscheidungen werden jedoch immer gemeinsam getroffen. So wird auch der Spielplan gemeinsam zusammengestellt. Beide Leiterinnen lesen die Stücke, die in die engere Auswahl kommen und entscheiden sich dann gemeinsam für oder gegen ein neues Projekt.

Die Leiterinnen bemühen sich keine hierarchischen Strukturen zu übernehmen. Dies sei aber nur möglich wenn alle Mitwirkenden selbständig arbeiten. Prinzipiell herrsche im Haus eine sehr familiäre Atmosphäre, die auch die KünstlerInnen zu schätzen wüssten. Dies ist für Franz nur in einem kleinen Haus möglich. Im Gegensatz dazu sei in großen Spielstätten eine hierarchische Ordnung notwendig.²⁸¹

²⁷⁹Vgl.: <http://www.besetzungscouch.org/category/show/>. Zugriff: 20.5.2011.

²⁸⁰Vgl.: <http://www.drachengasse.at/aktuelleproduktionen.asp>. Zugriff: 15.4.2011.

²⁸¹Vgl.: Ders.

In der Drachengasse findet alles auf engerem Raum statt. Auch die Proben werden im Haus abgehalten. Nicht nur Proben der Eigenproduktionen finden im Haus statt, sondern auch Gastspiel-Gruppen wird die Möglichkeit gegeben mindestens eine Woche lang im Haus zu Proben. Um die Ausgaben der Freien Gruppen zu senken, wird, wenn ausreichend Platz vorhanden ist, die gesamte Probenzeit das Haus zur Verfügung gestellt. Im Falle von großer Raumnot werden kurzfristig auch zusätzliche Proberäume angemietet.

4.2.3 Fördersituation

Die Jury empfiehlt im Gutachten 2008 das Theater Drachengasse innerhalb der Konzeptförderung (2009- 2013) zu fördern:

Die Jury empfiehlt eine Weiterführung und geringfügige Erhöhung der Konzeptförderung des Drachengasse 2 Theater unter der Leitung von Eva Langheiter und Johanna Franz. Das Theater hat seine beiden Spielorte unter anderem mit einem auf zeitgenössischer Dramatik aufbauenden Spielplan, darunter Uraufführungen und Auftragswerke, gut positioniert und stellt darüber hinausgehend einen lebendigen Teil der Wiener Theaterlandschaft dar.²⁸²

Auch wenn sich die Leiterinnen eine stärkere Erhöhung der Fördermittel gewünscht hätten, sehen sie sich in der Lage das geplante Konzept trotzdem zu verwirklichen.²⁸³ Das Theater Drachengasse 642 000 Euro jährlich.²⁸⁴ Neben der Förderung durch die Stadt Wien wird das Theater auch vom BMUKK subventioniert. Hier erhält das Theater eine Jahresförderung, um die jedes Jahr neu eingereicht werden muss. Für die Planbarkeit stellt dies eine Unsicherheit dar. Die Konzeptförderung hingegen wird von Franz als sehr positiv eingeschätzt, da die Fördersumme fest für vier Jahre zugesagt wird und so ein Vorausplanen im Theaterbetrieb ermöglicht wird.

Über weitere Sponsoren verfügt das Theater nicht. Zusätzliche finanzielle Unterstützung zu suchen, sei heutzutage erfolglos. Die Leiterin erinnert sich, dass zu Beginn ihres

²⁸²Hosemann, Eva u.a.: Gutachten der Wiener Theaterjury 2008. (Konzeptförderung 2009- 2013). S.16. www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/konzeptfoerderung09.pdf. Zugriff: 12.5.2010.

²⁸³Vgl.: Vikoler, Carolin: „Stimmen von Konzeptgeförderten.“ http://www.freitheater.at/?page=service&subpage=giftdetail=37480&id_text=10. Zugriff: 12.4.2011.

²⁸⁴Kunst- und Kulturbericht. Frauenkulturbericht der Stadt Wien 2009. S.209. <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht2009.pdf>. Zugriff: 4.6.2011.

Theaterschaffens alternative Fördermittel leichter zugänglich waren. So wurde Theater beispielsweise von Versicherungen großzügig unterstützt. Heute könne man höchstens Sachspenden für Produktionen erhalten oder günstigere Preise für Requisiten verhandeln. Finanzielle Unterstützung von Banken, Firmen etc. zu erhalten, haben Freie Theater keine Chance. „Es gibt keine Sponsoren.“²⁸⁵, so die Leiterin. Deshalb möchte das Theater im Zuge der Nachwuchsprojekte auf Freie Gruppen aufmerksam machen und diesen die Möglichkeit geben Projekte zu realisieren. Des weiteren besteht die Hoffnung, dass die KünstlerInnen, die in der Drachengasse Stücke realisieren, in weiterer Folge für die jeweiligen Konzepte Subventionen der Stadt Wien erhalten. Das Theater Drachengasse versucht Freie Gruppen zu unterstützen soweit es möglich ist. Um Gastspiele und Koproduktionen vollständig finanzieren zu können, so die Leiterin, fehle es jedoch an finanziellen Mitteln.²⁸⁶

4.2.4 Soziale Lage der Theaterschaffenden

Aufgrund des Schauspielergesetzes ist das Theater dazu verpflichtet SchauspielerInnen anzustellen. Das Theater Drachengasse kommt dieser Vorschrift nach und stellt in Eigenproduktionen alle Mitwirkenden auch schon während der Probezeit an. Einzige Ausnahme ist der/die BühnenbildnerIn, der/die auch auf Honorarnotenbasis arbeiten darf.

Die zahlreichen Freien Gruppe, die in der Drachengasse auftreten werden jedoch nicht angestellt und müssen soziale und finanzielle Fragen innerhalb der Gruppe bzw. des Vereins abklären.

Freie Gruppen treten meist auf der kleineren Bühne in der Bar auf und erhalten 70% der Einnahmen. Es findet also in jeder Gruppe eine Einnahmeteilung statt, die gleichzeitig die Bezahlung darstellt. Die restlichen 30% gehen an das Theater und decken die zur Verfügung gestellte Infrastruktur ab. Dazu zählt nicht nur die technische Ausstattung, sondern auch anfallendes Werbebudget. Zusätzlich können Freie Gruppen aus dem Fundus des Theaters schöpfen und erhalten auch Unterstützung in Bezug auf Pressearbeit.

Für die Leiterin Johanna Franz hat die vorgeschriebene Beschäftigungsform der Anstellung positive sowie auch negative Seiten. Denn das Wechseln zwischen unterschiedlichen Beschäftigungsformen und nur kurzfristigen Anstellungen führe meist zu einer komplizierten

²⁸⁵Interview mit Johanna Franz, geführt am 15.4.2011.

²⁸⁶Interview mit Johanna Franz, geführt am 15.4.2011.

sozialen Sachlage. Die meisten SchauspielerInnen seien laut Franz zusätzlich selbstständig versichert, um kurzfristig auftretende Versicherungslücken abzudecken. Auch sei es nicht ungewöhnlich, dass einzelne KünstlerInnen in bis zu drei unterschiedliche Krankenkassen einzahlten. Diese Situation halte sie für untragbar, denn viele Bestimmungen seien nicht nachvollziehbar oder erfüllbar. Vor allem in Bereichen, in denen hauptsächlich auf Honorarnotenbasis gearbeitet wird, sieht die Leiterin schwerwiegende Probleme. So seien viele dadurch nicht nur in der aktuellen Situation schlecht abgesichert, sondern könnten auch im Alter nicht mit einer Pension rechnen.²⁸⁷

Neben der vielen Hindernisse um eine soziale Absicherung zu gewährleisten, sieht die Leiterin die Betreuung durch das Team 4 grundsätzlich als positive Einrichtung. Doch könne dieses in vielen Fällen nicht eingreifen, da noch immer das AMS die letzte entscheidende Instanz sei.

Als Beispiel nennt die Leiterin den Fall einer Regisseurin, die vom Team 4 betreut wurde und nach einiger Zeit Anspruch auf Arbeitslosengeld verlor. Durch den Verlust der Bezüge und die fehlende Aussicht auf Arbeit im künstlerischen Bereich, war sie gezwungen eine Stelle in einem kunstfernen Bereich anzunehmen. Doch dadurch verlor sie am AMS den Status als Künstlerin und die Chance wieder vom Team 4 betreut zu werden. Obwohl ein anderer Beruf die Betreuung eigentlich nicht aufheben sollte, ging hier das AMS streng vor und strich die berufsspezifische Betreuung für die KünstlerIn. Das Team 4 habe im Endeffekt nur begrenzt Handlungsspielraum, meint die Leiterin.²⁸⁸

Prinzipiell habe ein festes Engagement die besten Berufsaussichten für KünstlerInnen. In ihrer Anfangszeit in den 60er Jahren, habe es immer die Möglichkeit gegeben ein feste Anstellung zu erhalten. Heute jedoch, meint die Leiterin, werde es immer schwieriger durchgehende Engagements

zu finden. Die Arbeit ausschließlich auf einzelne Produktionen beschränkt, bringe viele Unsicherheiten mit sich. Die Leiterin fragt sich, wie KünstlerInnen in einer solchen Situation genügend Arbeitszeiten für den Anspruch auf Arbeitslosengeld erhalten sollen. Für Franz ist diese Entwicklung nicht nur auf den künstlerischen Bereich begrenzt. In vielen anderen Berufsfeldern herrschten die gleichen schlechten Arbeitsbedingungen. „Egal in welchem

²⁸⁷Vgl.: Ders.

²⁸⁸Vgl.: Interview mit Johanna Franz, geführt am 15.4.2011.

Beruf, jeder kämpft ums Überleben.“²⁸⁹, sagt Franz. Der Begriff des so genannten „Hungerkünstlers“ müsse erweitert werden, denn dieser ließe sich heutzutage auch auf alle anderen Berufe übertragen.

4.2.5 Kritik an der Wiener Kulturpolitik

„Es ging Wien schon besser.“, meint Franz, „Die blühende Szene gibt es nicht mehr.“²⁹⁰ Dies liege nicht daran, dass es zu wenig Potenzial gebe, sondern am Mangel finanzieller Mittel. Im Gegensatz zu den 80er Jahren habe sich die finanzielle Situation drastisch verschlechtert. Laut Franz wirke es so als ob die Theaterreform die Situation verschlechtert hätte, doch eigentlich sei ihrer Meinung nach das Problem die allgemeinen schlechte finanzielle Lage.

Ein wichtiger kulturpolitischer Schritt wäre die Bemühung Theater wieder „salonfähig“²⁹¹ zu machen. In den letzten Jahren sei das Theater tot geredet worden. „Theater ist tot. Es lebe der Event.“²⁹², erinnert sich die Theaterleiterin. Diesem Trend entgegenzuwirken und Sprechtheater wieder mehr in den Mittelpunkt zu rücken, sollten sich KulturpolitikerInnen widmen. Wichtig wäre es einen neuen Zugang zum Theater zu finden und zu vermitteln.

Um mehr BesucherInnen ins Theater zu locken, hält das Theater Drachengasse seit über einem Jahrzehnt am so genannten „Theater-Dienstag“ fest. Dieser wurde 1999 vom damaligen Kulturstadtrat Peter Marboe eingeführt, um Theaterbesuche attraktiver und zugänglicher zu machen. Theater zum halben Preis lautete das Motto und löste großes Interesse aus. Die Nachfrage war von Beginn an groß.²⁹³ Doch im Laufe der Jahre verschwand dieses Angebot wieder aus der Theaterlandschaft. Trotz der heutigen Unbekanntheit des Angebots, hält das Theater Drachengasse jedoch seit damals den Theater-Dienstag aufrecht.

Ein weiterer Aspekt, den Franz stark kritisiert, ist dass die Medien dem Kulturauftrag nicht zur Genüge nachkommen würden. Die Erfüllung des Kulturauftrags sollte nach Meinung der Leiterin stärker forciert werden. Vor allem kritisiert sie, dass es kaum noch

²⁸⁹Interview mit Johanna Franz, geführt am 15.4.2011.

²⁹⁰Interview mit Johanna Franz, geführt am 15.4.2011.

²⁹¹Ders.

²⁹²Ders.

²⁹³Vgl.: Presseaussendung: „Großes Interesse für Theater-Dienstag.“ 10.3.1999.

http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_19990310_OTSO195/grosses-interesse-fuer-theater-dienstag. Zugriff: 17.5.2011.

Fernsehaufzeichnungen von Theateraufführungen gebe. Früher habe es ein bis zwei Mal im Jahr eine Fernsehaufzeichnungen gegeben. Doch aufgrund der niedrigen Einschaltquoten seien diese abgeschafft worden. Heute gebe es hauptsächlich Übertragungen aus großen Theater- und Opernhäusern. Der österreichische Rundfunk sollte stärker dazu verpflichtet werden, auch Beiträge aus der Freien Szene zu senden. Fernsehaufzeichnungen und Beiträge über neue Stücke seien für das Theater Drachengasse sehr wichtig und hilfreich gewesen. Hinzu komme, dass ohnehin kaum Werbebudget vorhanden sei. So seien Auftritte in der österreichischen Fernseh- und Radiolandschaft für kleinere Spielbetriebe von besonderer Bedeutung, um in die Öffentlichkeit zu treten.²⁹⁴

4.2.6 Rezeption

Prinzipiell ist das Theater Drachengasse mit seinen beiden Spielstätten gut ausgelastet. Bis auf vereinzelte Tage, meist Sonntag oder Montag, herrscht durchgehender Probe- und Spielbetrieb.

Die Leiterinnen bemerken allerdings seit der letzten Saison eine Verschiebung der BesucherInnenanzahl in Richtung Kabarett und Improvisation. Bei gleichzeitigem sinken der Auslastung im Theater, steigen diese in der Spielstätte „Bar&Co.“ an. Hier stehen überwiegend leichtere Stücke auf dem Programm. Langheiter sieht diese Veränderung als Folge der Wirtschaftskrise und einem dadurch steigenden Bedürfnis nach Unterhaltung.²⁹⁵

Hinzu kommt, dass wieder vermehrt junges Publikum vom Theater Drachengasse angezogen wird. Die Nachwuchsprojekte und das Improvisationsprogramm sprechen junge BesucherInnen besonders an. Vor allem der „Late Night Jam“, eine englischsprachige Impro-Show, erweist sich als Publikumsmagnet für junges Publikum.

Seit der Gründung des Theaters in den 80er hat sich das Theater Drachengasse als gut besuchte Spielstätte etabliert und zählt heute als fester Bestandteil der Wiener Theaterlandschaft. Auch von Seiten der Presse findet das Theater meist positiven Anklang. Die Saison 2010/2011 bringt dem Spielbetrieb überwiegend gute Kritiken.

²⁹⁴Vgl.: Interview mit Johanna Franz, geführt am 15.4.2011.

²⁹⁵Vgl.: „Sechs neue Stücke im Theater Drachengasse“. 19.9.2010. <http://wien.orf.at/stories/470571/>. Zugriff: 19.5.2010.

So schreibt *Der Standard* über die Inszenierung von Marlene Streeruwitz Roman „Jessica, 30.“ folgendes: „Dass diese Jessica ein Symbolbild für eine ganze Generation ist, die sich jahrelang mit Praktikas und befristeten Aufträgen mehr unter als über Wasser hält, verdeutlicht die Bühnenfassung auf bestechende Weise.“²⁹⁶ Und weiter: „Eine Ernsthaftigkeit ohne belehrenden Zeigefinger trägt Streeruwitz' feministisches Stück, das auf eingehende Weise das Innenleben Jessicas ausleuchtet.“²⁹⁷

Das Stück erzählt die Geschichte einer getriebenen, rastlosen Frau, die zwischen Leistungsdruck und dem Wunsch nach Unabhängigkeit, versucht ihren Platz zu finden. Die Wiener Zeitung lobt die Adaption des Romans für die Bühne mit folgenden Worten: „Regisseurin Alex. Riener setzte die Bühnenvorlage von Streeruwitz' Roman detailgetreu und gekonnt um. Dass Jessica für eine Generation von Frauen steht, die überqualifiziert und unterbezahlt sind, setzt Riener mit 13 Frauenfiguren um. Mit Plastiksack über dem Kopf endet das Stück: 'Es reicht nicht', so sehr sie sich auch abstrampeln.“²⁹⁸

Des weiteren wird auch das Stück „Hauteng“ vom englischen Schriftsteller Mike Bartlett in der Inszenierung von Hans-Peter Kellner als großer Erfolg gefeiert. Die „rabenschwarze Komödie“²⁹⁹ beschreibt die einengende Arbeitssituation in Zeiten des „Turbokapitalismus.“³⁰⁰ Der Verhaltenskodex der Firma verbietet romantische Beziehungen am Arbeitsplatz und bringt die Mitarbeiterin Emma in eine aussichtslose Situation. *Der Standard* schreibt dazu wie folgt:

In der Eigenproduktion des Wiener Theater Drachengasse ist Bartletts plakative Anklage des Neoliberalismus ein intimes Kammerspiel. [...] Hans-Peter Kellners überzeugende Inszenierung ist plakativ und grell, wo es nötig ist. Sie weiß aber auch, wann das grausige Geschehen und die klaustrophobische Atmosphäre auf der Bühne für sich alleine stehen können. Die großartigen Darstellerinnen agieren als Gegenspielerinnen - eine ist wie der Spiegel der anderen. Sie sind beide Teil des Systems und beide seine Opfer.³⁰¹

²⁹⁶ „Jessica, 30. Denken, während du rennst.“ 5.4.2011. <http://diestandard.at/1301873841032/Jessica-30-Denken-waehrend-du-rennst>. Zugriff: 19.5.2011.

²⁹⁷ „Marlene Streeruwitz 'Jessica, 30.' in der Drachengasse.“ 7.4.2011. http://www.drachengasse.at/spielplan_detail.asp?ID=301. Zugriff: 19.5.2011.

²⁹⁸ Weber, Ina: „Frau sein mit Sack über dem Kopf.“ 5.4.2011. <http://www.wienerzeitung.at/DesktopDefault.aspx?TabID=3905&Alias=wzo&cob=554057>. Zugriff: 24.5.2011.

²⁹⁹ http://www.drachengasse.at/spielplan_detail.asp?ID=277. Zugriff: 24.5.2011.

³⁰⁰ Heinz, Andrea: „Die Fratze des Kapitalismus.“ 3.5.2011. <http://derstandard.at/1304428422946/Die-Fratze-des-Kapitalismus>. Zugriff: 24.5.2011.

³⁰¹ Ders.

Mit wenigen Requisiten wird der Machtkampf zwischen der Angestellten Emma und ihrer Vorgesetzten umgesetzt. Der neue Merker fällt hierzu eine positive Kritik: „Schön, was das Theater mit minimalsten Mitteln alles kann. Kein Zweifel – wer auch nur im entferntesten davon betroffen ist, in eine solche beruflich/menschliche Zwickmühle zu geraten, wird hier seine Lehren ziehen können. Nämlich, es nicht zu weit kommen zu lassen. Eine Theaterstunde, die man sich geben soll.“³⁰²

Neben positiven Kritiken seitens der Presse steht für die Leiterin Franz die Anerkennung an erster Stelle: „Ich fühle mich anerkannt, solange Publikum kommt.“³⁰³ Sobald die BesucherInnen dem Theater fern bleiben, habe sie keine „Daseinsberechtigung“ mehr. Heute sei es schwieriger ZuseherInnen ins Theater zu locken. Die aktuelle Saison 2010/2011 lief zwar besser, trotzdem sei es heutzutage ein zeitintensiver und großer „Kampf“³⁰⁴ Publikum zu gewinnen. Franz beschreibt die Publikumsströme als Wellenbewegungen, die mal stärker mal schwächer variieren. Prinzipiell seien diese für die Leiterin nicht nachvollziehbar. Phasenweise würden alle Off-Theater gestürmt, dann bliebe das Publikum plötzlich wieder aus. Die Leiterin beobachtet seit Jahren, dass die BesucherInnenzahlen vor Wahlen zurückgehen und nach Wahlen wieder ansteigen würden. Dies sei jedoch unabhängig vom Wahlausgang. Dieses Phänomen könne sie jedoch nicht erklären, denn für sie stehe keinerlei Logik dahinter.

Die Frage, ob sich die Konkurrenz während schlechten Zeiten innerhalb der Freien Theaterszene verstärken würde, verneint Franz dezidiert. Grundsätzlich sei ein Zusammenhalt zwischen den Theaterschaffenden festzustellen. Früher wurde zwar noch enger zusammengearbeitet, doch bestünde auch heute keine Konkurrenz. Jeder habe eine eigene Schiene, die das Profil des Theaters prägt. Teilweise vereinbare das Theater Drachengasse mit dem TAG Absprachen, wenn parallel dieselben SchauspielerInnen beschäftigt werden. Früher habe es auch den Versuch eines gemeinsamen Technikpools gegeben, der jedoch gescheitert sei. Im Gegensatz zu den Mittelbühnen und Freien Gruppen, habe das Theater mit großen Bühnen keinerlei Berührungspunkte, erklärt die Leiterin.³⁰⁵

³⁰²Wagner, Renate: „Wien/Drachengasse: Hauteng von Mike Bartlett. Österreichische Erstaufführung.“ 3.5.2011. http://www.der-neue-merker.eu/mod_content/mod_criticism/id_menuitem_15. Zugriff: 24.5.2011.

³⁰³Interview mit Johanna Franz, geführt am 15.4.2011.

³⁰⁴Ders.

³⁰⁵Vgl.: Ders.

Für die Zukunft wünscht sich Franz, dass es in den nächsten Jahren genauso spannend und erfolgreich weiter laufe. Das größte Anliegen der Leiterin ist es junges Publikum für das Theater zu begeistern. Die größte Freude liege darin neue, junge BesucherInnen für das Theater zu gewinnen. Dies sei jedoch harte Arbeit, erklärt die Leiterin, da häufig kein Verständnis für die Theaterarbeit vorhanden sei. Deshalb sei es besonders wichtig junge Menschen zu motivieren und aufzuzeigen, dass Theater Spaß mache. Vor allem die Impro-Show der English Lovers könne SchülerInnen „packen“ und gleichzeitig mit Freude die englische Sprache vermitteln. So sehe der/die SchülerIn, dass nicht ein langweiliger Lehrplan im Vordergrund stehe, sondern ein Theaterbesuch mit Spaß und Vergnügen.³⁰⁶

4.3 Theater Ansicht

Der Theaterverein Ansicht existiert seit 2009 und wurde von Florian Staffelmayer und Marie Steiner gegründet. Beide sind als AutorInnen und im Bereich Regie tätig. Der Verein umfasst derzeit sieben dauerhafte Mitglieder, die jeweils in unterschiedlichen Bereichen tätig sind. Im Interview³⁰⁷ erklärt Staffelmayer, dass die Gründung des Vereins auf pragmatischen und organisatorischen Gründen beruht habe. Zu Beginn habe der Wunsch eine eigene Produktion zu realisieren im Vordergrund gestanden. Erst nach und nach habe sich dann daraus ein tatsächlicher Theaterverein entwickelt. Neue Mitglieder aus unterschiedlichen künstlerischen Bereichen kamen hinzu, um gemeinsam neue Projekte umzusetzen.

4.3.1 Konzept

Dabei verfolgt der Verein klare Vorstellungen, die sich auf die Grundsätze Diskurs, Üppigkeit und Attraktivität stützen. Wichtig ist den Theaterschaffenden die kontinuierliche Führung eines Diskurses, der durch Aufgreifen gesellschaftskritischer Themen voran getrieben werden soll. „Es sollen bestehende vorherrschende Meinungen aufgegriffen werden, diese weitergedacht werden, um sie aus einer Starrheit herauszulösen.[...] Es gilt das Normative Denken der Gesellschaft zu brechen, um die Wahrnehmung des Einzelnen zu schärfen. Im

³⁰⁶Vgl.: Ders.

³⁰⁷Interview mit Florian Staffelmayer und Svetlana Schwin, geführt am 11.4.2011.

Fokus stehen aktuelle sozio-politische Sujets, die auf subtile, künstlerische Weise behandelt werden.³⁰⁸ Die KünstlerInnen machen es sich zur Aufgabe Klischees und festgefahrene Denkweisen aufzuzeigen und zu hinterfragen.

Unter Üppigkeit verstehen die Theaterschaffenden eine spartenübergreifende Arbeitsweise und „die Vielfalt der Mittel“, die das Publikum ansprechen und anregen sollen. Durch transdisziplinäre Arbeiten sollen neue Perspektiven gewonnen und so die Eindimensionalität aufgebrochen werden. Im Vordergrund steht Sprechtheater mit Elementen aus dem Performancebereich. Ergänzt wird dies durch Licht- und Sounddesign, Videoinstallationen und Bühnengestaltung. Wichtig ist das Zusammenspiel der unterschiedlichen Elemente, „um die verschiedenen Wahrnehmungssinne anzusprechen.“³⁰⁹

Des weiteren gilt es für die Theaterschaffenden „einen reizvollen, frischen, leichten und leidenschaftlichen Umgang“³¹⁰ mit ausgewählten Themen und gestalterischen Mitteln zu verwirklichen. Dies fällt für den Verein unter den Begriff der Attraktivität. Dazu gehört des weiteren eine Anziehung auf das Publikum auszuüben und dieses mit den vorhandenen Mitteln einzunehmen und zu faszinieren. Hierbei spielt auch der bespielte Raum eine wichtige Rolle. Die Theatergruppe arbeitet ohne festes Haus und ist immer auf der Suche nach neuen Räumen. So werden unter anderem nicht nur Theaterhäuser, sondern auch alternative Räume genutzt. Die Bestattung Wien, alte Geschäftslokale und eine aufgelassene Waschküchen dienten der Gruppe schon als Spielorte. Die unterschiedlichen Räume sollen das Suchen und Umsetzen neuer Ideen fördern und dem Publikum alternative und neue Perspektiven eröffnen.³¹¹

Zur Zeit probt der Theaterverein im *Werk*³¹² ein neues Stück, welches im Mai 2011 Premiere feiern soll. Das Stück „Eine Schlagernacht mit Toni Wolf“ handelt von einer idyllischen Kleinstadt, die durch den Einzug eines Schlagerstars in Wanken gerät. Ein diktatorischer Bürgermeister versucht die BürgerInnen zu kontrollieren und mit Schlagermusik zu betören. Der Schlagerstar „wird zum Subjekt verstörender Fantasien seines größten Fans, Rosemarie,

³⁰⁸<http://www.theateransicht.at/Ansicht.html>. Zugriff: 13.4.2011.

³⁰⁹Ders.

³¹⁰Ders.

³¹¹Vgl.: <http://www.theateransicht.at/Ansicht.html>. Zugriff: 13.4.2011.

³¹²Das Werk ist eine im Jahr 2006 gegründete Kunst- und Kulturinitiative auf einem alten Fabriksgelände im 16. Wiener Gemeindebezirk. Vgl.: www.daswerk.org. Zugriff 13.4.2011.

und zum Spielball eines blendend diktatorischen Gemeindepolitikers.“³¹³ Nach und nach zerbricht die scheinbare Idylle und lässt einen musikalischen wie auch menschlichen Abgrund an die Oberfläche kommen.

Bewusst wählt die Theatergruppe klischeebehaftete und tabuisierte Themen, um Problematiken anzusprechen und offen zu legen. Trotz performativer Elemente der Stücke, solle immer noch die Arbeit mit dem Text im Vordergrund stehen, erklärt Regisseurin Svetlana Schwin. Wichtig ist den Theaterschaffenden die Arbeit mit zeitgenössischen AutorInnen, die auch den gesellschaftskritischen Anspruch der Gruppe erfüllen.

In den bisherigen Arbeiten des Vereins standen Themen wie der Tod, Geschwisterliebe und Inzest auf dem Programm . Aktuell wird das Thema Sekten bzw. die Problematik von Führungsprinzipien untersucht. Wichtig ist der Gruppe dabei immer „nicht den Zeigefinger zu heben, sondern das Thema anzusprechen und einen Diskurs zu eröffnen.“³¹⁴ Hinzu kommen dann weitere „Reize“³¹⁵ wie Musik, Licht, Cross-Over Elemente und vieles mehr, um so viele Sinne wie möglich anzusprechen und die ZuschauerInnen ins Stück hineinzuziehen.

4.3.2 Fördersituation

Um die Finanzierung des Theatervereins steht es im Moment sehr schlecht, erklärt Staffelmayer. Denn alle bisherigen Ansuchen um Fördermittel bei der Stadt Wien seien abgelehnt worden. Zur Zeit warten die Theaterschaffenden erneut auf eine Antwort seitens der Stadt. Der Verein wolle alles daran setzen die finanzielle Situation des Vereins zu verbessern. Im Moment arbeiten viele unentgeltlich mit oder sind stark unterbezahlt. Dahinter stehe viel Idealismus und Enthusiasmus. Dies findet Staffelmayer einerseits schön, andererseits aber auch negativ, da jede/r eine entsprechende Entlohnung für die künstlerische Tätigkeit erhalten sollte. „Zumal wir mit professionellen Leuten zusammenarbeiten, die klar unterbezahlt sind.“³¹⁶, meint Schwin.

³¹³<http://www.theateransicht.at/Schlagernacht.html>. Zugriff: 13.4.2011.

³¹⁴Interview mit Florian Staffelmayer und Svetlana Schwin, geführt am 11.4.2011.

³¹⁵Ders.

³¹⁶Interview mit Florian Staffelmayer und Svetlana Schwin, geführt am 11.4.2011.

Unterstützung erhält der Theaterverein von der Österreichischen Interpreten Gesellschaft (OESTIG), die schon einige Projekte ermöglicht hat. Einnahmen stellen eine weitere, wenn auch nur kleine, finanzielle Quelle dar. Diese würden aber laut Staffelmayr bei weitem nicht ausreichen, um Projekte und alle daran beteiligten KünstlerInnen zu finanzieren.

Staffelmayr selbst, bekam 2011 das „Arbeitsstipendium für Literatur“ vom Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur. Dieses ginge aber direkt an den Autor Staffelmayr, der auch für den Theaterverein Texte verfasst. Aber auch die Autorenschaft innerhalb des Vereins könne nicht vollständig abgegolten werden und so käme dieses Stipendium dem Theaterverein nur indirekt zu Gute.

Zur Zeit arbeite die Gruppe Theater Ansicht jedoch sehr aktiv an diversen Einreichungen. Mehrere Anträge für das aktuelle Stück seien schon gestellt worden. Die KünstlerInnen hoffen jetzt, dass sie diesmal auch wahrgenommen würden. Aktuell bemühen sich die Theaterschaffenden um eine Förderung für StudentInnen seitens der Akademie der bildenden Künste Wien. Dabei handelt es sich um eine finanzielle Unterstützung für ein Bühnenbild, welches von der Bühnenbildnerin der Gruppe eingereicht wurde.

Für die aktuelle Produktion „„Eine Schlagernacht mit Toni Wolf“ arbeiten die RegisseurInnen Staffelmayr und Schwin mit dem Musiker und Komponisten Florian Wagner zusammen. Die Lieder werden speziell für dieses Stück von Wagner komponiert. Auch hier erhofft sich die Gruppe eine finanzielle Unterstützung durch die OESTIG.

Auf die Frage, ob solche Anträge für die künstlerische Arbeit selbst wichtig oder einfach eine Formalität darstellten, antwortet Schwin, dass es sich um eine Mischung aus beidem handle. Einerseits stelle die Erstellung eines Konzepts eine intensive Auseinandersetzung mit der Arbeit dar, andererseits müsse man gleichzeitig darauf achten die Ideen richtig zu formulieren. Im Bewusstsein bliebe immer der Gedanke, das Konzept so zu formulieren, dass auch die Chancen stiegen. Konzepterstellung seien insgesamt zwar förderlich für die künstlerische Arbeit, gleichzeitig aber auch sehr aufwendig und zeitintensiv. Prinzipiell müsse man darauf achten in welchem Bereich die jeweilige Förderstelle einen Schwerpunkt setzt. Anbiedern wolle sich der Verein aber nicht, sondern versuchen seine Ideen so gut wie möglich zu präsentieren. Bei der Konzepterstellung handle es sich nicht nur um eine Konstruktion, um schnell etwas Geld zu erhalten, sondern die Ideen und Pläne sind tatsächlich vorhanden und sollen realisiert werden.

4.3.3 Arbeitsweise

Da es sich beim Theater Ansicht um eine Freie Gruppe ohne festes Haus handelt, stellt sich die Frage wie Entscheidungen getroffen werden. Gibt es eine Leitungsposition oder wird alles gemeinsam als Kollektiv entschieden?

Wer und wie viele Mitglieder der Gruppe an einer Produktion beteiligt sind, hängt von der Art des Projekts ab. Nicht alle Mitglieder sind an jedem Projekt des Vereins beteiligt. Da sich jede/r der Gruppe als KünstlerIn versteht, hängt die Mitarbeit immer von der jeweiligen Produktion ab. Dazu kommt, dass auch immer wieder weitere KünstlerInnen mit dem Theaterverein zusammenarbeiten. Demnach variiert je nach Projekt das künstlerische Team. Innerhalb eines Projekts übernimmt der/die KünstlerIn die Leitung, der/die das jeweilige Projekt ins Leben gerufen hat. Zuständig sind dann nicht alle KünstlerInnen des Vereins, sondern nur Mitwirkenden an einer konkreten Arbeit.

Strategische Entscheidungen werden jedoch an alle kommuniziert und immer gemeinsam entschieden.

Die Arbeitsweise der Freien Gruppe unterscheidet sich im Gegensatz zu großen Bühnen in der Strukturierung der Gruppe. Es gibt keine Hierarchie innerhalb der Gruppe, erklärt Schwin, doch sehr wohl existiert eine Arbeitsaufteilung. Diese sei auch enorm wichtig, da sonst niemand wüsste wann welche Aufgabe erfüllt werden muss. Große Bühnen bewegten sich laut Schwin in einer anderen Dimension und hätten eine andere, viel größere Präsenz in der Öffentlichkeit. Klarerweise wäre hier eine Struktur wie die der Freien Gruppe nicht möglich. Der ausschlaggebende Aspekt des Theatervereins sei die freundschaftliche Komponente, die das Team verbindet. Nur durch diese Verbindung könne das Team funktionieren und die Theaterarbeit gestützt werden.

Für Staffelmayr ist diese Arbeitsweise „näher am Menschen.“ Einerseits aufgrund der Raumgröße und der kleineren Bühne. Andererseits da Projekte „aus Menschen heraus entstehen“, die selbst etwas auf die Beine stellen wollen. Hier stehe jedoch das Zwischenmenschliche im Vordergrund, da die KünstlerInnen viel enger miteinander arbeiten würden, als in großen Theaterhäusern oder anderen Berufen. Außerdem, so Staffelmayr, könne sich durch diese Struktur jede/r Künstlerin viel stärker persönlich einbringen. Die

vorherrschende Dynamik sei hier eine andere, „und dadurch in gewisser Weise authentischer, weniger konstruiert.“³¹⁷

Auch in Bezug auf die Nutzung von Räumlichkeiten spielt die persönliche Komponente eine Rolle. Die Vernetzung und gegenseitige Unterstützung sind notwendig, um Projekte zu realisieren. Dahinter stehe der Idealismus eigene Ideen verwirklichen zu können. Prinzipiell sei es aber nicht immer einfach passende Räume zu finden. Im Falle der aktuellen Produktion hat die Gruppe selbst beim *Werk* angefragt. Das Werk zeigte sofort Interesse am Theaterverein Ansicht und an dessen Arbeitsweise. So kam es zur Kooperation, die auch in Zukunft weiter existieren und ausgebaut werden soll.

Grundsätzlich finden laut Staffelmayr zu wenig Kooperationen innerhalb der Freien Szene statt.

Er kritisiert, dass die einzelnen KünstlerInnen und Gruppen isoliert an ihren eigenen Projekten arbeiten und somit keine Vernetzung stattfinden könne. Dies geschehe einerseits aufgrund künstlerischer Differenzen, in erster Linie jedoch aufgrund von finanziellen Aspekten. „Dadurch besteht eine künstliche Konkurrenz in der Szene, die in meinen Augen kontraproduktiv ist.“, sagt Staffelmayr. Produktiv sei es Ressourcen zu teilen und gemeinsam auszuschöpfen. Die Konkurrenz in Bezug auf Fördermittel, wie auch auf neue Themen, geht gegen die Vorstellung von Staffelmayr. Im Gegensatz dazu wünscht er sich einen stärkeren Zusammenhalt und eine weitreichende Vernetzung innerhalb der Freien Szene.

Doch nicht nur die Konkurrenz behindere die Entwicklung, sondern auch die enge Gesetzgebung der Stadt Wien. Um einen neuen Raum als Spielstätte bespielen zu dürfen, müssen strenge Auflagen erfüllt werden. Doch laut Schwin und Staffelmayr habe die Stadt Wien kein Interesse daran, dass neue Räumlichkeiten überhaupt für künstlerische Zwecke genutzt werden. Teilweise gäbe es bei Theateraufführungen strengere Auflagen, als bei anderen Veranstaltungen. Hier sehen die beiden KünstlerInnen eine Blockierung der Kreativität und der Energie der Freien Szene. Die Anforderungen die seitens der Stadt verlangt werden, um alternative Räume als Spielorte zu nutzen, können von Freien Gruppen meist nicht erfüllt werden. Statt Unterstützung sehen sich Freie Gruppen mit vielen Hindernissen konfrontiert, die häufig nicht nachvollziehbar seien, so Schwin.

³¹⁷Interview mit Florian Staffelmayr und Svetlana Schwin, geführt am 11.4.2011.

Staffelmayr kritisiert: „Was so schwierig ist in Wien, dass auf der einen Seite ein Kulturstadtrat sagt, es müssen Brutstätten für Kunst und Kultur entstehen und auf der anderen Seite, wenn man dann einen Platz findet und etwas machen möchte, es einem so schwer wie möglich gemacht wird.“³¹⁸

Auch das *Werk* kämpfte zur Zeit um die Genehmigung als Veranstaltungsort. Derzeit seien des weiteren auch keine Theateraufführungen im Ragnarhof möglich. Dieser sei „versiegelt“ und dürfe momentan nicht bespielt werden. Staffelmayr kritisiert hier, dass die strengen Auflagen, die er teilweise für absurd hält, nicht mehr ihren Zweck erfüllen, sondern Freien Gruppen Räume vorenthalten und die Kreativität zerstören. Statt immer wiederkehrenden Hindernissen, sollte die Stadt Wien junge KünstlerInnen und neue Ideen unterstützen und fördern.

„Da muss sich die Stadt etwas überlegen.“, meint Staffelmayr. „Will sie zeitgenössische, dynamische, junge [...] Künstler unterstützen, die einfach etwas auf die Beine stellen und einfach die Stadt zum Leben, zum Brodeln bringen oder will sie nur ihre großen Häuser, die halt einen feuerfesten Vorhang [...] haben.“³¹⁹

4.3.4 Soziale Lage der Theaterschaffenden

Im Gegensatz zu Mittelbühnen wie beispielsweise dem Tag und dem Theater Drachengasse, sind Anstellungen und die damit verbundene soziale Absicherung für Freie Gruppen meist nicht möglich. So gibt es auch im Theaterverein Ansicht keine Anstellungen, da die finanzielle Situation diese nicht zulässt. Für die KünstlerInnen wird meist eine Pauschale für das jeweilige Projekt vereinbart. Seltener wird eine Teilung der Einnahmen vereinbart, da dies eine größere Ungewissheit für die KünstlerInnen bedeutet. Je nach Projekt kann die Bezahlung somit variieren. Ausschlaggebend dafür sind neben Zeitraum und Größe der Produktion auch Faktoren wie die aktuelle finanzielle Situation des Vereins und mögliche Förderungen.

³¹⁸Interview mit Florian Staffelmayr und Svetlana Schwin, geführt am 11.4.2011.

³¹⁹Interview mit Florian Staffelmayr und Svetlana Schwin, geführt am 11.4.2011.

Die Probenzeit, sowie andere Vorbereitungen werden von den KünstlerInnen prinzipiell unentgeltlich durchgeführt. Die Konzepterstellung des aktuellen Projekts „Eine Schlagernacht mit Toni Wolf“ war für die RegisseurInnen Schwin und Staffelmayer mit einem großen Zeitaufwand verbunden, der nicht entlohnt wurde. Die Arbeit für das Stück begann ein halbes Jahr vor dem eigentlichen Probenbeginn. Davor wurden noch Ton- und Videoaufnahmen produziert und Leseproben abgehalten. Bis zur Premiere wurde drei Wochen lang intensiv geprobt.

Staffelmayer ist bewusst, dass es gesetzlich vorgeschrieben ist SchauspielerInnen anzustellen. Doch in der aktuellen finanziellen Situation ist dies für den Verein nicht durchführbar. Staffelmayer kritisiert das Schauspielergesetz von 1922 stark. Dieses führe an der Realität vorbei, da die bestehenden Strukturen und finanziellen Mittel keine Anstellungen zulassen würden.³²⁰

Die KünstlerInnen des Vereins versuchen sich meist durch mehrere Einkommensquellen finanziell abzusichern. Schwin ist Studentin und erhält momentan noch Studienbeihilfe. Neben der Regiearbeit im Theaterverein arbeitet sie als Lichttechnikerin. Durch ihre guten Kontakte sei sie schnell an große Häuser gekommen.

Schwin arbeite beispielsweise im Museumsquartier Wien und bei den Salzburger Festspielen. Zwischendurch wird Schwin auch nur für einzelne Produktionen engagiert. Dauerhaft engagiert ist sie zur Zeit beim Theaterverein Delphin. Auch im Bereich der Lichttechnik sind Anstellungen in der Freien Szene eine Seltenheit. Meist wird auf Honorarnotenbasis bezahlt. Dies ist auch beim Theaterverein *Delphin* der Fall. Hier kann Schwin durchschnittlich 250 bis 300 Euro im Monat verdienen. Diese Summe enthält Proben- sowie Vorstellungszeit. Erstmals als Lichttechnikerin angestellt wird Schwin dieses Jahr bei den Wiener Festwochen sein. Dies können sich kleine Spielstätten nicht erlauben. Für Schwin ist auch diese Tätigkeit, neben der Arbeit als Regisseurin, sehr ungewiss. Man könne nicht vorausplanen, da man nie wisse wann wieder ein neues Projekt anstehe.

Schwin ist somit nur im künstlerischen Bereich tätig. Dies sei eine bewusste Entscheidung gewesen. Solange sie sich über Wasser halten könne, wolle sie versuchen ausschließlich unterschiedlichen künstlerischen Tätigkeiten nachzugehen. Sie übe bewusst keine Tätigkeiten aus, die sich schlecht anfühlen und mit ihr als Person nichts zu tun haben. Denn sonst bliebe keine Energie mehr für die eigentlich wichtigere künstlerische Arbeit, erklärt Schwin. Ein

³²⁰Vgl: Interview mit Florian Staffelmayer und Svetlana Schwin, geführt am 11.4.2011.

Nebenjob reduziere die Kreativität und raube Kraft für eigene künstlerische Projekte, meint auch Staffelmayer. Ein/e KünstlerIn brauche, anstelle von energieraubenden Nebenjobs, Raum und Zeit um kreativ tätig zu sein.³²¹

Staffelmayer ist ursprünglich Schauspieler und auch weiterhin als solcher bei unterschiedlichen Projekten tätig. Neben seiner Autorenschaft und Regietätigkeit nimmt Staffelmayer unterschiedliche Aufträge an, beispielsweise Tonaufnahmen. Staffelmayer versuche so eine Einkommensstufe zu halten, die es ihm ermögliche genügend Zeit für schlechter oder nicht bezahlte Projekte aufzubringen. Auch Staffelmayer ist es wichtig hauptsächlich im künstlerischen Bereich tätig zu sein.

In Zeiten wo nicht genügend Projekte anstehen, wendet sich Staffelmayer ans AMS. Hier wird er von Team 4 betreut und kann er für einen gewissen Zeitraum abgesichert sein. Das AMS „hält einem den Rücken frei, um nicht irgendwelche Jobs annehmen zu müssen.“³²² Staffelmayer findet dieses System „absurd“, würde es aber aufgrund der bestehenden Strukturen weiter in Anspruch nehmen. So entstehe auch „kreativer Platz“ für neue Ideen und Projekte, meint Staffelmayer.

Ideal findet er diesen Zustand nicht und plädiert dafür die Freie Szene durch Neuerungen zu entlasten. Eine Künstlersozialkasse und die Einführung der Mindestsicherung würden die größten Probleme lösen, so Staffelmayer. Stattdessen seien die Strukturen immer unübersichtlicher und komplizierter. Eine Erleichterung und Vereinfachung der Strukturen wäre für Staffelmayer auch eine Form der Kulturförderung, die dazu beitragen würde dass neue Ideen realisiert werden könnten. Staffelmayers größter Kritikpunkt ist, dass „Kulturschaffende [...] nicht im Fokus der Politik liegen“.³²³ Die Aufmerksamkeit richte sich vorrangig auf große Institutionen. Für Staffelmayer erscheint es nicht sinnvoll nur in „festgefahrene Strukturen zu investieren“ und kreatives Potenzial zu ignorieren.

4.3.5 Rezeption

Aufmerksamkeit von der Presse zu erhalten ist für den Theaterverein prinzipiell nicht einfach. Denn Presse koste Geld und komme nicht einfach so vorbei, weil man ein interessantes Stück

³²¹Vgl: Interview mit Florian Staffelmayer und Svetlana Schwin, geführt am 11.4.2011.

³²²Ders.

³²³Ders.

präsentiert. Wichtig ist es sich auch mit anderen Theatern in Kontakt zu treten, Verbindungen zu knüpfen, sich nach Ausschreibungen umzusehen und eventuell Einladungen auszusprechen oder auch zu erhalten. So bliebe man in der Szene präsent und schaffe wichtige künstlerische Verbindungen. „Ohne Präsenz geht es nicht“, sagt Schwin, „Man muss immer wieder etwas von sich hören lassen.“ Dies empfinden die Theaterschaffenden häufig als schwierige Aufgabe. Ziel ist es in Erinnerung zu bleiben ohne sich „anzubiedern“. Man dürfe sich nicht allzu sehr aufdrängen, gleichzeitig jedoch müsse man versuchen sich nach und nach im Gedächtnis von KollegInnen und Publikum einzuprägen. Staffelmayr und der Theaterverein vertreten den Standpunkt: „Wir biedern uns nicht an, aber wir zeigen uns.“³²⁴

Gezeigt hat sich das Theater Ansicht auch schon im Schauspielhaus im Jahr 2010. In Kooperation mit dem Schauspielhaus wurde das Stück „Scheinbar Treibgut“ von Florian Staffelmayr uraufgeführt. Durch das Gastspiel bekam der Verein auch Aufmerksamkeit seitens der Presse geschenkt. Die Tragikomödie behandelt die Themen Inzest, Liebe, Gesellschaft, Trennung und Tod.

Die Kritiken fielen fast durchgehend positiv aus: „Ein modernes Theaterstück in klassischer Form [...] hatte am 8. 9. 2010 im Schauspielhaus eine wirklich starke Premiere. Klare, nachvollziehbare Handlungen, aber auch nachdenklich, ironisch und tragisch.“³²⁵

Vor allem der Bänkelgesang, der die Handlung unterstreicht, macht die Besonderheit des Stücks aus. Die *Wiener Zeitung* schreibt dazu wie folgt:

Die bestenfalls unfreiwillige Komik dieser Musiknummern erfährt in der präzise gearbeiteten, respektablen Uraufführungs-Inszenierung von Artur Ortens, mit der das "Theater Ansicht" am Schauspielhaus gastiert, durch die hochdramatische Darbietung von Karoline Gans, vom erst neunjährigen Akkordeonspieler Felix Rudorfer tapfer und professionell unterstützt, noch eine zusätzliche Steigerung.³²⁶

Nicht nur die Aufmerksamkeit durch die Presse, sondern auch die Anerkennung im künstlerischen Umfeld ist für die Theaterschaffenden von großer Bedeutung. Auch wenn der Verein von der Presse meist nur am Rande wahrgenommen wird, erhält der Verein viel positives Feedback von KollegInnen. Wenn es um die Anerkennung geht, so spiele jedes einzelne Mitglied als KünstlerIn aber auch als Privatperson eine wichtige Rolle. Denn jeder

³²⁴Interview mit Florian Staffelmayr und Svetlana Schwin, geführt am 11.4.2011.

³²⁵Hoscher, Rudi: „Kulturgeschehen unter die Lupe genommen.“
http://www.theateransicht.at/Treibgut_Presse_files/KULTURFOKUS.pdf. Zugriff: 6.5.2011.

³²⁶Haider-Pregler, Hilde: „Gesellschaftskritische Romanze mit Brüchen.“
<http://www.wienerzeitung.at/DesktopDefault.aspx?TabID=4975&Alias=wzo&cob=516432>. Zugriff: 6.5.2011.

trage die Arbeit des Vereins auch nach außen weiter. Für Staffelmayr wird der Verein durch das Umfeld prinzipiell positiv aufgenommen. Von KollegInnen gäbe es viel Bestätigung für die Arbeit der Gruppe. Dadurch habe der Verein wachsen und sich weiterentwickeln können. Der Theaterverein habe Interesse geweckt, „einen bestimmten Nerv getroffen“³²⁷ und möchte auch in Zukunft zahlreiche Projekte realisieren.

³²⁷Interview mit Florian Staffelmayr und Svetlana Schwin, geführt am 11.4.2011.

5 Zusammenfassung

Die Theaterarbeit in Wien zeigt ein Bild vielfältiger künstlerischer Konzepte, die meist mit einem hohem persönlichen Einsatzes seitens der Theaterschaffenden einhergehen. Zahlreiche Klein- und Mittelbühnen, sowie Freie Theatergruppen versuchen ihre Ideen, unabhängig von Förderungen, zu realisieren. Das neue Fördermodell setzt neue Impulse innerhalb der Theaterlandschaft, die wiederum auch mit ästhetischen und künstlerischen Ansprüchen an Theaterschaffende einhergehen. Die Einführung des neuen Fördersystem markiert einen Wendepunkt innerhalb der Förderpolitik. Einerseits geht dieses mit einer verstärkten Selektion, andererseits auch mit einer thematischen Schwerpunktsetzung einher. Dies bringt für viele Theaterschaffenden eine erschwerte Situation mit sich, da die Förderentscheidungen häufig nicht nachvollziehbar sind. Für KünstlerInnen stellt sich die Frage inwieweit sie sich der jeweiligen thematischen Richtung anpassen sollen. Doch entsteht der Eindruck, dass viele Theaterschaffende sich nicht den Vorgaben seitens des Theaterkuratoriums oder der Theaterjury unterordnen, sondern im Gegenteil um die Anerkennung eigener Ideen kämpfen.

Der Forderung vieler KünstlerInnen höhere Fördermittel für die Freie Theaterszene, sowie Klein- und Mittelbühnen freizugeben, wurde auch im Zuge der Neuerungen im Fördersystem nicht stattgegeben. Um eine Verteilungsgerechtigkeit der Subventionen herbeizuführen wäre dies jedoch dringend notwendig. Wie festgehalten wurde, hat sich der Staat dazu verpflichtet die kulturelle Vielfalt zu erhalten und zu unterstützen. Dies kann jedoch nur durch eine ausreichende Förderungen unterschiedlicher Initiativen eingehalten werden. Während das Budget für große Bühnen kontinuierlich erhöht wird, erhält die Freie Theaterszene auch heute nur einen geringen Anteil der zur Verfügung stehenden Fördermittel.

Damit verbunden sind auch die sozialen Probleme innerhalb der Theaterlandschaft. Geringe Fördermittel führen dazu, dass Theater nicht über die notwendigen Mittel verfügen Mitwirkende nach dem Schauspielergesetz anzumelden. Die soziale Absicherung ist somit für viele Theaterschaffende nicht gewährleistet. Auch führten die neuesten Maßnahmen seitens der Politik nicht zu schnellen Verbesserungen dieser Problematik. Aufgabe der Kulturpolitik sollte jedoch nicht nur die Vergabe von Subventionszuschüssen, sondern auch die Schaffung angemessener Rahmenbedingungen für die Theaterarbeit sein. Die Studie „Zur

sozialen Lage von Künstler und Künstlerinnen in Österreich“ verdeutlicht den dringenden Handlungsbedarf.

Im Theaterbereich finden sich vor allem Mischverhältnisse von Beschäftigungssituationen, welche dazu führen, dass aufgrund des geteilten Versicherungssystems keine permanente soziale Absicherung gegeben ist. Um Theaterschaffende aus der prekären Situation zu befreien, müsste ein flexibles, einheitliches Versicherungssystem geschaffen werden, welches den Anforderungen dieses Bereichs gerecht werden kann.

Die angeführten Beispiele für die Arbeitssituation von SchauspielerInnen verdeutlichen die schwierige Lage, in welcher sich heutzutage viele KünstlerInnen befinden. Strenge Bestimmungen innerhalb der Versicherungen und des Arbeitsmarktservice verstärken zusätzlich das Ringen um die Erhaltung der eigenen Existenz. Der Wunsch nach künstlerischer Selbstverwirklichung führt dazu, dass trotz schwieriger Bedingungen die Arbeit im Theaterbereich fortgesetzt wird.

In der Untersuchung der Theaterhäuser *Drachengasse*, *TAG* und der Gruppe *Theater Ansicht* zeigt sich, dass die unterschiedlichen künstlerischen Konzepte trotz Subventionskürzungen und den Mangel an Sponsoren umgesetzt werden. Festgehalten werden muss, dass die beiden festen Häuser seitens der Stadt Wien Förderungen erhalten, ohne welche sie nicht überleben könnten. Die Theatergruppe *Ansicht* jedoch wird nur aus Einnahmen und persönlichen finanziellen Mitteln finanziert. Im Gegensatz zu den festen Häusern, arbeiten die Mitwirkenden hier hauptsächlich unentgeltlich. Der Theaterverein spürt deutlich, dass trotz der besagten zu fördernden Vielfalt, die Arbeit Freier Gruppen in Wien erschwert wird. Einerseits durch fehlende Fördermittel, andererseits auch durch Bestimmungen der Stadt Wien, die das Bespielen neuer Räumlichkeiten verhindern. Hier wäre es wichtig Freien Gruppen mehr Offenheit und Unterstützung entgegenzubringen.

Im Vergleich zum beschriebenen Theaterverein haben das Theater *TAG* und die *Drachengasse* feste Spielräume und können darüber hinaus SchauspielerInnen anstellen. Trotz finanzieller Einschnitte und Engpässe werden Anstellungen aufrechterhalten. Darin liegt einer der größten Unterschiede in der Arbeitssituation zwischen der Freien Gruppe und den festen Theaterhäusern. Für Freie Gruppen zeigt sich hier eine schwierigere Lage als für

SchauspielerInnen an Mittelbühnen. Denn auch Gastspiele Freier Gruppen in festen Häusern bringen nicht zwingend eine Anstellung mit sich.

Des Weiteren unterscheiden sich die einzelnen Theater auch in deren Arbeitsweisen. Dem Leitungskollektiv im *TAG* folgte eine hierarchische Struktur mit nur einer Leiterin. Die Drachengasse wird schon seit Jahren von einem zweiköpfigen Leitungskollektiv geführt, welches wiederum versucht alle Mitwirkenden gleichwertig miteinzubeziehen. Die Freie Gruppe *Theater Ansicht* hingegen, arbeitet als Kollektiv ohne jegliche Führungsposition. Entscheidungen werden grundsätzlich gemeinsam beschlossen. Der größte Unterschied zu großen Bühnen findet sich einerseits in den verschiedenen Leitungskonzepten, andererseits auch in der Dynamik innerhalb der Häuser und Gruppen. Das Team arbeitet häufig enger zusammen und ist des Weiteren auch auf einer freundschaftlichen Ebene miteinander verbunden. Zusätzlich können kleinere Bühnen und Gruppen schneller auf aktuelle Themen eingehen und neue Strömungen aufnehmen.

Im Gegensatz zu den festen Häusern, bekommt die Freie Theatergruppe *Ansicht* kaum Aufmerksamkeit seitens der Presse. Hier spielen vor allem persönliche Kontakte eine Rolle, um Publikum anzuziehen und öffentliche Beachtung zu finden.

Darüber hinaus befinden sich Theaterschaffende der Freien Szene, wie der Klein- und Mittelbühnen immer im Spannungsverhältnis zwischen dem staatlichen Fördergeber und dem/der FördernehmerIn bzw. AntragstellerIn. Einerseits möchten KünstlerInnen ihre Autonomie bewahren, andererseits sind diese meist von Fördersummen abhängig. Die Vergabe von Fördermittel ist mit Erwartungen verbunden, welche die Theaterschaffenden erfüllen sollten, jedoch für viele von ihnen nicht um den Preis der eigenen Unabhängigkeit. Kulturpolitische Entscheidungen spiegeln sich immer in den unterschiedlichen Bereichen von Kunst und Kultur wieder. Im Theaterbereich zeigt sich dies nicht nur an den zur Verfügung stehenden Fördermitteln, sondern auch in den sozialen und rechtlichen Rahmenbedingungen.

Abzuwarten bleibt wie die kulturpolitischen Konzepte seitens des Fördergebers Stadt Wien in der Zukunft umgesetzt werden und ob es gelingt die zahlreichen Forderungen zur Verbesserung der Situation von Theaterschaffenden verstärkt zu berücksichtigen. Es wäre wünschenswert, wenn nicht nur große Häuser, sondern auch zunehmend Klein-, Mittelbühnen und Freie Gruppen Unterstützung erhalten würden, um die Vielfalt der Wiener

Theaterlandschaft zu fördern. Dadurch wäre das künstlerische Schaffen und eine Weiterentwicklung der darstellenden Kunst garantiert.

6. Bibliographie

Selbstständige Literatur

Almhofer, Edith. *Die Hälfte des Himmels: Chancen und Bedürfnisse kunstschaftender Frauen in Österreich*. Gumpoldskirchen: deA Verlag, 2000. Koch, Sabine. *Prekäre Freiheiten. Arbeit im freien Theaterbereich in Österreich*. Wien: IG Freie Theaterarbeit, 2009.

Feimer, Isabella. *Die Wiener Theaterreform: Veränderungen und Umstrukturierung der Wiener Theaterlandschaft, 2003-2006*. Wien: Dipl. Arb., 2007.

Hofstetter, Alwine. *Politische und rechtliche Aspekte von Kunst und Kultur in Österreich*. Linz: Trauner Verlag, 2004.

Knapp, Marion. *Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation: Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1954*. Frankfurt am Main: Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2005.

Kock, Sabine. *Prekäre Freiheiten. Arbeit im freien Theaterbereich in Österreich*. Wien: IG Freie Theaterarbeit, 2009.

Kozak, Wolfgang. *Schauspielergesetz. Gesetze und Kommentare. Bd.183*. Wien : ÖGB Verlag, 2007.

Mazal, Wolfgang. *Kodex des Österreichischen Rechts. Arbeitsrecht*. Wien: Linde Verlag, 2001.

Raunig, Gerald (Hg.). *Kritik der Kreativität*. Wien: Turia + Kant, 2007.

Schelepa, Susanne. Wetzler, Petra. Wohlfahrt, Gerhard. *Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich*. Studie im Auftrag des bm:ukk, Endbericht. Wien, 2008.

Strouhal, Ernst (Red.). *Kultur-Kunst-Staat: Aufschwünge und Abgesänge zur Zukunft der Kulturförderung*. Wien: Zukunfts- und Kulturwerkstätte, 1991.

Zembylas, Tasos (Hg.). *Kunst und Politik: Kunstfreiheit, Geschlechtersymmetrie*. Wien: Studien Verlag, 2000.

Zembylas, Tasos. Tschmuck, Peter (Hg.). *Der Staat als kulturfördernde Instanz*. Wien: Studien Verlag, 2005.

Unselbstständige Literatur

Amort, Andrea. Heide, Angela. Weishäupl, Jürgen. „Förderungen 2010. Die Ergebnisse der Einreichungen für Projektförderung von Jänner bis August 2010.“ *Gift/1*. Ausgabe (Jänner 2010). S.12-14.

Damjanovic, Dragana. Blauensteiner, Björn. „Regulierung der Kulturförderung in Österreich: Stärken und Schwächen im System.“ *Der Staat als kulturfördernde Instanz*. Zembylas, Tasos (Hg.). 2005, S.43-66.

Harauer, Robert. „Die Veränderung der kulturellen Landschaft und mögliche Aufgaben einer fortschrittlichen Kulturpolitik.“ *Kultur-Kunst-Staat: Aufschwünge und Abgesänge zur Zukunft der Kulturförderung*. Strouhal, Ernst (Red.). Wien: Zukunfts- und Kulturwerkstätte, 1991. S.23-26.

Hinterberger, Thomas. „Die Krux mit dem Schauspielergesetz.“ *Gift*. (Juli- September 2009). S.10-11.

Kock, Sabine. „Gespräche zur Wiener Häuserlandschaft III.“ *Gift*/1. Ausgabe. (Jänner 2011). S.48-55.

Kock, Sabine. „What's up? Das Künstlersozialversicherungsgesetz nach der Novelle.“ *Gift*. (April-Mai 2008). S.4-7.

Leder, Erwin. „Über das österreichische Schauspielergesetz“ *Gift*. (Juli- September 2009). S.12-15.

Leslie, Esther. „Mehr Wert für die Inhalte: Die Verwertung der Kultur heute“ *Kritik der Kreativität*. Raunig, Gerald (Hg.). Wien: Turia + Kant, 2007. S. 56-66.

Pressemitteilung des Kulturrat Österreich: „Erste Schritte gesetzt. Große Würfe stehen noch an.“- *Gift*. /3. Ausgabe. (Juli 2010). S.6-7.

Prokop, Sabine. „Aktuelle Neuerungen bei Team 4 und AMS“ *Gift*. (April-Juni 2009). S.11-13.

Prokop, Sabine. „Es gibt die IMAG“ *Gift*. (Juli-September 2009). S.4-9.

Ratzenböck, Veronika. „Dem Staat seine Kunst- Der Kunst ihren Freitisch.“ *Kultur-Kunst-Staat: Aufschwünge und Abgesänge zur Zukunft der Kulturförderung*. Strouhal, Ernst (Red.). Wien: Zukunfts- und Kulturwerkstätte, 1991. S.9-19.

Smudits, Alfred. „Kunstpolitik für die Kunst- Kulturpolitik für die Kultur: Herausforderung des Strukturwandels der Kultur ans die Kulturpolitik.“ *Kultur-Kunst-Staat: Aufschwünge und Abgesänge zur Zukunft der Kulturförderung*. Strouhal, Ernst (Red.). Wien: Zukunfts- und Kulturwerkstätte, 1991. S.53-62.

Strouhal, Ernst. „Über die Tugendhaftigkeit: Einige Fußnoten zu rezenten, aber nicht kontemporären Plänen, die Kulturverwaltung zu reformieren.“ *Kultur-Kunst-Staat: Aufschwünge und Abgesänge zur Zukunft der Kulturförderung*. Strouhal, Ernst (Red.). Wien: Zukunfts- und Kulturwerkstätte, 1991. S.20-22.

Stüwe-Eßl, Barbara. „Theaterreform Wien. Schleichender Ausstieg aus der Konzeptförderung.“ *Gift*. (Jänner-März 2009). S.7-13.

Wimmer, Michael. „Konservative Kulturpolitik seit 2000: Eine Radikalisierung aus dem Geist der austriakischen Restauration.“ *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft (ÖZP)*/35 Jg. (2006). S. 287-309.

Zembylas, Tasos. „Fairness und Verfahrensstandards in der Kunst- und Kulturförderung.“ *Der Staat als kulturfördernde Instanz*. Zembylas, Tasos. Tschmuck, Peter (Hg.). Wien: Studien Verlag, 2005. S.13-42.

Internetquellen

Affenzeller, Margarete: „Auf der Suche nach 'Theatermachern'.“ *Der Standard*. 13.1.2011. <http://derstandard.at/1293370630505/Auf-der-Suche-nach-Theatermachern>. Zugriff: 29.3.2011.

Affenzeller, Margarete: „Raum der sieben Köpfe.“ *Der Standard*. 15.1.2006. Zugriff: <http://derstandard.at/2305633>. 13.4.2011.

Amort, Andrea. Cerny, Karin. Greisenegger, Wolfgang u.a.: Gutachten zur Wiener Theaterreform (Konzeptförderung). November 2004. www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/konzeptfoerderung.pdf. Zugriff: 10.11. 2009.

Amort , Andrea. Heide, Angela. Weishäupl, Jürgen: Empfehlungen zum Einreichtermin 15. Jänner 2010. www.kuratoren-theatertanz.at/empfehlungen_0110.html. Zugriff: 3.5.2011.

Amort , Andrea. Heide, Angela. Weishäupl, Jürgen: Statistischer Arbeitsbericht für den Einreichtermin 15. Juni 2010. www.kuratoren-theatertanz.at/empfehlungen_0210_sta.html. Zugriff: 3.5.2011.

Antrag 336/A: Bundesgesetz zur Förderung von Kunst und kultureller Vielfalt. 27.9.2007. www.parlament.gv.at/PG/DE/XXIII/A/A_00336/pmh.shtml. Zugriff: 17.2.2010.

Bundesgesetz über die Förderung der Kunst aus Bundesmitteln, BGBl. Nr. 146/1988. www.ris.bka.gv.at. Zugriff: 17.2.2010.

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur : Anfragebeantwortung von Claudia Schmied. 3903/AB XXIV. GP. 5.2.2010. www.parlament.gv.at/PG/DE/XXIV/AB/AB_03903/fnameorig_179350.html. Zugriff: 9.11. 2009.

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur: Kunstbericht 2006. Wien: 2007. www.bmukk.gv.at/medienpool/15397/kunstbericht_2006.pdf. Zugriff:10.6.2009.

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur: Kunstbericht 2008. Wien: 2009. www.bmukk.gv.at/medienpool/18174/kunstbericht2008.pdf. Zugriff: 9.11. 2009.

Gaulhofer, Karl: „TAG: Richard II., König aus der Vorstadt.“ *Die Presse*. 21.4.2010. http://diepresse.com/home/kultur/news/559876/TAG_Richard-II-Koenig-aus-der-Vorstadt?from=suche.intern.portal. Zugriff: 13.4.2011.

Gerbasits, Gabi: „6 Tote, 144 Verletzte. Die bisherige Bilanz des freiheitlich-konservativen Kulturkampfes.“ <http://igkultur.at/igkultur/kulturpolitik>. Zugriff: 9.11.2009.

Gerbasits, Gabi: „Mehr Licht! Zur überfälligen Reform des Beiratssystems in der Kunstsektion.“ *Kulturrisse*. 3.Ausgabe. 2001. <http://igkultur.at/igkultur/kulturrisse>. Zugriff: 9.11.2009.

Griesser, Markus: „typisch_kultur_arbeit. Aspekte der Prekarisierung von Kulturarbeit in Österreich.“ 2007. www.kulturrat.at/debatte/zeitung/existenz/griesser. Zugriff: 4.6.2009.

Haider-Pregler, Hilde: „Gesellschaftskritische Romanze mit Brüchen.“ *Wiener Zeitung*. www.wienerzeitung.at/DesktopDefault.aspx?TabID=4975&Alias=wzo&cob=516432. Zugriff: 6.5.2011.

Heinz, Andrea: „Die Fratze des Kapitalismus.“ *Der Standard*. 3.5.2011. <http://derstandard.at/1304428422946/Die-Fratze-des-Kapitalismus>. Zugriff: 24.5.2011.

Hoscher, Rudi: „Kulturgeschehen unter die Lupe genommen.“ *Kulturfokus*. http://www.theateransicht.at/Treibgut_Presse_files/KULTURFOKUS.pdf. Zugriff: 6.5.2011.

Hosemann, Eva u.a.: Gutachten der Wiener Theaterjury 2008. (Konzeptförderung 2009-2013). Dezember 2008. www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/konzeptfoerderung09.pdf. Zugriff: 12.5.2010.

IG Freie Theaterarbeit: „Eine Theaterreform hat nicht stattgefunden - die eigentliche Reform heißt Musical.“ 21.5.2007. www.freitheater.at. Zugriff: 8.10.2009.

IG Freie Theaterarbeit: „Freies Theater in Wien“, Dezember 2002. www.freitheater.at/index.php?page=kulturpolitik&detail=61323&jahr=2002. Zugriff: 8.10.2009.

„Jessica, 30.Denken, während du rennst.“ *Der Standard*. 5.4.2011. <http://diestandard.at/1301873841032/Jessica-30-Denken-waehrend-du-rennst>. Zugriff: 19.5.2011.

Kress, Michael: „NÖ Sommertheater: Gebietskrankenkasse schießt übers Ziel.“ www.Kmsfb.at/servlet/ContentServer?pagename=S02/Page/Index&n=S02_7.2.b.a&cid=1239907889382#. Zugriff: 10.6.2009.

„Kritik Kleintheater: Das war nicht ganz so toll hier“. *Die Presse*. 16.1.2006. http://diepresse.com/home/kultur/news/92572/Kritik-Kleintheater_Das-war-nicht-ganz-so-toll-hier?from=suche.intern.portal. Zugriff: 13.4.2011.

Kulturrat Österreich: „Infobroschüre: Selbstständig - Unselbstständig – Erwerbslos.“ August 2010. <http://kulturrat.at/agenda/ams/infoAMS>. Zugriff: 15.2.2011.

Kulturrat Österreich: Maßnahmenkatalog. <http://kulturrat.at/agenda/ams/infoAMS/massnahmenAMS>. Zugriff: 3.3. 2010.

Kunst- und Kulturbericht. Frauenkulturbericht der Stadt Wien 2009.
www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht2009.pdf. Zugriff: 4.6. 2011.

Lackenbucher, Günter. Mattheiß, Uwe. Thier, Anna: „Freies Theater in Wien- Reformvorschläge zur Förderung Freier Gruppen im Bereich der Darstellenden Kunst.“ Mai, 2003. www.wien.gv.at Zugriff: 9.11.2009.

Leitbild zur Wiener Theaterreform. www.wien.gv.at. Zugriff: 8.10.2009.

„Marlene Streeruwitz 'Jessica, 30.' in der Drachengasse“. *Der Standard*. 7.4.2011.
www.drachengasse.at/spielplan_detail.asp?ID=301. Zugriff: 19.5.2011.

Presseaussendung der IG Freie Theaterarbeit: „Nur Mut!“ 28.5. 2003.
www.freitheater.at/?page=kulturpolitik&detail=61346&jahr=2003. Zugriff: 12.10. 2009.

Pressaussendung der IG Freie Theaterarbeit: „Stellungnahme der IG Freie Theaterarbeit zu den heute bekannt gegebenen Konzeptförderempfehlungen.“ 10.12.2008. www.freitheater.at. Zugriff: 12.5.2010.

Presseaussendung des Kulturrat Österreich: „Künstlersozialversicherungsfonds: Konzept von SchwarzBlau fortgesetzt.“ 12. März 2008. www.freitheater.at/?page=kulturpolitik&detail=63319&jahr=2008. Zugriff: 15.2.2011.

Presseaussendung des Kulturrat Österreich: „Neujahrsüberraschungen à la KünstlerInnen- Sozialversicherungsstrukturgesetz (KSVSG)“ www.freitheater.at/?page=kulturpolitik&detail=134047&jahr=2010. Zugriff: 26.1.2011.

Presseaussendung des Kulturrat Österreich: „Studie zur sozialen Lage von KünstlerInnen endlich veröffentlicht.“ 20.11.2008. www.freitheater.at/?page=kulturpolitik&detail=76436&jahr=2008. Zugriff: 21.1.2010.

Presseaussendung: „Großes Interesse für Theater-Dienstag.“ 10.3.1999.
http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_19990310_OTSO195/grosses-interesse-fuer-theater-dienstag. Zugriff: 17.5.2011.

Rathauskorrespondenz: „Mailath-Pokorny präsentiert neue Theaterjury.“ 31.3.2008.
www.wien.gv.at/rk/msg/2008/0331/012.html. Zugriff: 12.5.2010.

Rathauskorrespondenz: „Neue künstlerische Leitung für Schauspielhaus und dietheater.“ 22.11.2006. <http://www.wien.gv.at/rk/msg/2006/1122/017.html>. Zugriff: 8.10.2009.

„Sechs neue Stücke im Theater Drachengasse“. 19.9.2010. <http://wien.orf.at/stories/470571/>. Zugriff: 19.5.2010.

Sedlmayr, Norma: „Ein Symposium der Wiener Off Theater- und TanzkuratorInnen in Wien.“ 4. April. 2009. www.corpusweb.net. Zugriff: 10.5.2009.

„Spatenstich für 'Palais Kabelwerk'.“ *Der Standard*. 22.10.2007.
<http://derstandard.at/3077249>. Zugriff: 19.6.2011.

Springer, Georg (Hg.): Geschäftsbericht 2008/2009 der Bundestheater-Holding GmbH. http://www.bundestheater-holding.at/Content.Node2/holding/Holding_GB0809_FIN_web.pdf. Zugriff: 14.2.2010.

Steiermärkisches Kultur- und Kunstförderungsgesetz 2005. www.tki.at. 17.2.2010.

Stoss, Othmar: KSVF-Geschäftsbericht 2009. www.ksvf.at/form/Geschaeftsbericht_Bilanz_GuV_2009.pdf. Zugriff: 15.2.2011.

Trenkler, Thomas: „Reiche Kulturation, arme Künstler.“ *Der Standard*. 21.8.2008. <http://derstandard.at/druck/?id=121906326715>. Zugriff: 23.5.2009.

Trenkler, Thomas: „Theaterreform hat nicht stattgefunden.“ *Der Standard*. 1.7.2007. www.derstandard.at. Zugriff: 12.10. 2009.

Vikoler, Carolin: „Stimmen von Konzeptgeförderten.“ *Gift*. http://www.freietheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=37480&id_text=10. Zugriff: 12.4.2011.

Wagner, Renate: „Wien/Drachengasse: Hauteng von Mike Bartlett. Österreichische Erstaufführung.“ *Der Neuer Merker*. 3.5.2011. http://www.der-neue-merker.eu/mod_content/mod_criticism/id_menuitem_15. Zugriff: 24.5.2011.

Weber, Beat: „Die Wiedergeburt des Parteimediums im Creative Industries-Outfit.“ *Kulturisse*. 2006. <http://igkultur.at/igkultur/kulturisse>. Zugriff: 9.11.2009.

Weber, Ina: „Frau sein mit Sack über dem Kopf.“ *Wiener Zeitung*. 5.4.2011. www.wienerzeitung.at/DesktopDefault.aspx?TabID=3905&Alias=wzo&cob=554057. Zugriff: 24.5.2011.

Zembylas, Tasos: „Zur Legitimität der öffentlichen Kunstfinanzierung“ *Kulturisse*. 4. Ausgabe. 2004. <http://igkultur.at/igkultur/kulturisse>. Zugriff: 9.11. 2009.

Zembylas, Tasos, Meena Lang: „Gut sein, besser werden. Kulturförderung als normative und administrative Herausforderung. Eine vergleichende Studie im Auftrag der Ländervertretungen der IG Kultur Österreich.“ Februar, 2009. <http://igkultur.at/bibliothek/dateien-wolfie/studiekulturfoerderung>. Zugriff: 17.2.2010.

<http://programm.kurier.at/cont/events/detail.aspx?eventid=1303007&date=10.11.2010%20:00:00>. Zugriff: 13.4.2011.

www.besetzungscouch.org/category/show/. Zugriff: 20.5.2011.

www.brut-wien.at/start.php?navid=4&l=de. Zugriff: 19.6.2011.

www.dastag.at. Zugriff: 13.4.2011.

www.daswerk.org. Zugriff 13.4.2011.

www.drachengasse.at. Zugriff: 17.4.2010.

www.drachengasse.at/aktuelleproduktionen.asp. Zugriff: 15.4.2011.

www.drachengasse.at/produktion.asp?ID=273. Zugriff: 20.5.2011.

www.drachengasse.at/spielplan_detail.asp?ID=277. Zugriff: 24.5.2011.

www.dastag.at/saison. Zugriff: 13.4.2011.

www.drachengasse.at/drachengasseallgemein.asp. Zugriff: 17.4.2011.

www.kinhetop.at/forschung/Beirat_Kuratorium.html. Zugriff: 9.11.2009.

www.ksvf.at/pages/info_ku1.htm#Einleitung. Zugriff: 5.8.2009.

www.ksvf.at/pages/info_ku1.htm#Novelle. Zugriff: 15.2.2011.

www.kuenstlersozialkasse.de/ Zugriff: 5.8.2009.

www.kuenstlersozialkasse.de/wDeutsch/ksk_in_zahlen/statistik/versichertenbestandaufbunde_ebene.php. Zugriff: 5.8.2009.

www.kuratoren-theatertanz.at. Zugriff: 10.5.2010.

www.kuratoren-theatertanz.at/antraege.html. Zugriff: 10.6.2011.

www.palaiskabelwerk.at/page.php?menu_id=7. Zugriff: 19.6.2011.

www.palaiskabelwerk.at/program_by_month.php?menu_id=by_month. Zugriff: 19.6.2011.

www.team4.or.at/ueber-uns. Zugriff: 3.3.2011.

www.theateransicht.at/Ansicht.html. Zugriff: 13.4.2011.

www.theateransicht.at/Schlagernacht.html. Zugriff: 13.4.2011.

Weitere Materialien

Interview mit einer Schauspielerin (anonym), geführt am 2.6.2009.

Interview mit Florian Staffelmayr und Svetlana Schwin (Theaterverein Ansicht), geführt am 11.4.2011.

Interview mit Johanna Franz (Theater Drachengasse), geführt am 15.4.2011.

Interview mit Margit Mezgolich (Theater an der Gumpendorferstraße), geführt am 16.6.2010.

Abstract

Die Wiener Theaterlandschaft weist ein breit gefächertes Angebot an Klein- und Mittelbühnen, sowie Freien Theatergruppen auf. Die Arbeit geht auf unterschiedliche Aspekte aktueller Theaterarbeit ein und beschäftigt sich vorrangig mit der kulturpolitischen Situation in Wien heute. In Zeiten von Subventionskürzungen wird die Frage gestellt wie sich die heutige Theaterarbeit an Klein- und Mittelbühnen, sowie innerhalb Freier Theatergruppen gestaltet. Neben dem derzeitigen Fördersystem wird auch die soziale Lage von SchauspielerInnen näher betrachtet. Die seit langem vorherrschenden Probleme in Bezug auf eine soziale Absicherung stellen eine aktuelle politische Herausforderung dar, um weiterhin Freie Theaterarbeit zu unterstützen und dauerhaft zu gewährleisten. Die Arbeit beleuchtet diese Aspekte an drei Beispielen heutiger Theaterproduktion in Wien. Neben dem Theater *TAG* und dem Theater *Drachengasse* wird die Freie Theatergruppe *Ansicht* auf kulturpolitische, künstlerische und soziale Aspekte hin untersucht. Die Arbeit soll ein umfassendes Bild aktueller Theaterarbeit in Wien geben und die Rahmenbedingungen für den Beruf des/der SchauspielerIn und die damit verbundenen Probleme aufzeigen.

Abstract

Theatre in Vienna comprises a wide range of small and middle-staged theaters and off-theatre companies. The thesis points out different aspects of current theatre and discusses predominantly cultural and educational policy in Vienna. In today's situation of subsidy restriction, the question arises how this affects the work of small and middle staged theatres, as well as off-theatre companies. Besides analyzing the current subsidy situation, it deals with describing the social security situation of actors. Since stable working conditions are challenged by subsidy shortage, the challenge of finding a way to support off-theatre work is crucial for its continuity. The thesis analyzes the current situation on the basis of three different Viennese theatres. The research deals with the *TAG*, the Theater *Drachengasse* and the off-theater company *Ansicht*. Cultural and educational policy as well as artistic and social aspects are being investigated. The thesis wants to show a comprehensive view of current work in Viennese theatres and the basic conditions for actors with all problems related to this profession.

Lebenslauf

<i>Name:</i>	Veronika Much
<i>Geburtsdatum:</i>	18.10.1984
<i>Geburtsort:</i>	Wien
<i>E-mail:</i>	veronika_much@hotmail.com
<i>Ausbildung:</i>	Seit 2004 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien 2003-2004 Studium der Psychologie an der Universität Wien 2003 Matura 1995-2003 Besuch des Gymnasiums Haizingergasse in Wien (neusprachlicher Zweig)
<i>Sprachen:</i>	Polnisch (2. Muttersprache), Englisch, Französisch
<i>Berufserfahrung:</i>	Seit 2009 Tanzquartier Wien (Publikumsdienst) 2008/2009 Mitarbeit im Siemens Forum Wien (Museumsführungen, Betreuung von Workshops) 2007 Kulturassistentin in Frankreich (Vendée) 2005 Golebiowski Music Management, ViennaLit-Literaturverein
<i>Interessen:</i>	Theater, Film, Tanz, Literatur, Musik, Kulturvermittlung, Kulturmanagement, Sprachen, Reisen
<i>Sonstige Kenntnisse:</i>	Führerschein B, Ms-Office Grundlagen