



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Über die Kunst der Kulturförderung“

Zur Durchführung der Wiener Theaterreform von 2004 bis 2008.

Verfasserin

Sarin Paya

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ. -Doz. Mag. Dr. Brigitte Dalinger

Danke...

In erster Linie danke ich meinen lieben Eltern, ohne deren Unterstützung, Streitgesprächen und Ermunterungen die Arbeit wohl nie ein Ende gefunden hätte.

Für das Zuhören und das Verständnis in jeder Phase der Diplomarbeit wird meinem Freund große Ehre zuteil.

Stetige Ermutigung und Zuspruch fand ich in meinen Superheldenfreunden: Cooper, Claudsch, Flo und Mad.

Zum Schluss bedanke ich mich bei meiner tollen Diplomarbeitsbetreuerin Frau Prof. Dalinger, die immer ein offenes Ohr hatte und mir mit Rat und Tat zur Seite stand.

Sowie allen anderen Freunden und Bekannten, die mich während der Zeit begleiteten und mir zuhören mussten.

Danke.

Einleitung	1
1 Begrifflichkeit	8
1.1 Kultur	8
1.2 Kulturnation Österreich	12
2 Kulturpolitik	17
2.1 Zum Verständnis von Kultur, Kunst und Politik in Österreich	17
2.2 Geschichtlicher Exkurs zur Kulturpolitik.....	22
3 Kunstförderung	31
3.1 Kunstförderungsgesetz.....	31
4 Kulturpolitik auf Bundesebene	34
4.1 Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur	34
4.2 Finanzierung auf Bundesebene.....	36
4.3 Bundesförderung 2004- 2008	40
5 Kulturpolitik auf Landesebene	46
5.1 Kunstförderungsgesetze der Länder	46
5.2 Die kulturpolitische Situation Wiens.....	47
6 Wiener Theaterreform	52
6.1 Der Anfang- Ein großer Umbruch	53
6.2 Die Studie „Freies Theater in Wien“	53
6.3 Die Ziele der Theaterreform.....	57
6.4 Kuratorensystem versus Beiratssystem	60
6.5 Die KuratorInnen.....	63
7 Förderungsarten im Zuge der Theaterreform	64
7.1 Projektförderung	64
7.2 Konzeptförderung	67
7.3 Standort- und Strukturförderung	71
8 Die Wiener Theaterlandschaft	73
8.1 Koproduktionshäuser	73
8.2 Die Wiener Mittelbühnen	75
8.3 Finanzierung der Stadt Wien von 2004- 2008	89
9 Schlusswort	95
I Literaturverzeichnis	99
II Tabellen- und Abbildungsverzeichnis	106

III Abstract	107
IV Lebenslauf.....	108

Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Kunst- und Kulturförderung in Wien. Mein Interesse an der Kulturpolitik wurde in erster Linie durch meine Arbeit in der Freien Theaterlandschaft geweckt. In diesem Arbeitssektor muss man sich früher oder später unweigerlich mit dem Thema der Kunstfinanzierung auseinandersetzen. Gerade in der brisanten Zeit der Umgestaltung der Wiener Theaterlandschaft durch die von Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny initiierte Wiener Theaterreform.

Zentraler Ausgangspunkt ist das Subventionssystem des Bundes und der Stadt Wien im Zuge der Wiener Theaterreform anhand ausgewählter Beispiele im Bereich der Mittelbühnen im Zeitraum von 2004 bis 2008. Ausgehend von der Fragestellung warum überhaupt in Österreich in den Kunst- und Kultursektor in Anbetracht der historisch- politischen Ereignisse in den letzten Jahrzehnten investiert wird, soll ein Bild über die Entstehung eines Förderstaates vermittelt werden. Durch diese Betrachtungen soll ein entwicklungsgeschichtlicher Bogen gespannt werden bis hin zum Status quo des vorherrschenden Fördersystems.

Durch eine eingehende Darstellung der Subventionsverfahren der Stadt Wien und des Bundesministeriums, eine kritische Analyse und Darlegung der Wiener Theaterreform und der Strukturen innerhalb der Freien Theaterlandschaft sollte folgende Frage über die Kunst der Kulturförderung erörtert werden: Inwiefern sind Transparenz und Fairness der Mittelvergabe innerhalb der staatlichen Kunstförderung in Wien gegeben?

Die Devisen der Theaterreform, welche ausschlaggebend für diese Arbeit waren, lauteten mehr Transparenz in der Kunst- und Kulturförderung, weg vom Gießkannenprinzip, um eine vielfältige international angesehene Wiener Freie Theaterlandschaft zu entwickeln. Ob diese Versprechen seitens der Stadt Wien eingelöst wurden und unter welchen Bedingungen die Freie Theaterszene arbeiten muss, soll hier erläutert werden.

Es war mir ein Anliegen, diesen Themenkomplex ausgehend vom Gedanken Österreichs als Kulturnation, unter dem Aspekt der nationalen Identität, von der kulturhistorischen Entwicklung Österreichs ab dem Zweiten Weltkrieg zu

skizzieren. Ein Überblick über die geschichtlichen und politischen Ereignisse soll ein Bild über die Kulturpolitik Österreich vermitteln und bietet gleichzeitig eine Ausgangsbasis für das Verständnis des nun verwendeten Subventionssystems.

Das erste Kapitel gibt einen kurzen Einblick zu den Termini Kultur und Identität und deren herausragende Bedeutung für Österreich. Ausgehend von einem breiten Diskurs der Begrifflichkeiten und des allgemeinen Verständnisses von Kultur und Identität wird er im Laufe des Kapitels auf Österreich beschränkt. Gerade Österreich ist geprägt von einer kulturellen Debatte, welche ihren Ausgangspunkt nach dem Zweiten Weltkrieg hatte. Das vorrangigste Ziel war es, eine eigene Kultur und Identität zu etablieren und sich vom Gedankengut des Nationalsozialismus zu entfernen. Das Verständnis von Kultur beruhte auf der klassischen Hochkultur und auf Sitten und Bräuchen Österreichs.

Im nachfolgenden Kapitel wird die Kulturpolitik in Bezug auf die geschichtliche Entwicklung Österreichs thematisiert. Die Relevanz von Kunst- und Kulturpolitik erkennt man an ihren hohen Stellenwert und man ist sich einig, dass Kunst, im speziellen auch die zeitgenössische Kunst, zu fördern sei, wie eine Fülle von Aussagen belegt. Weiterführend wird der Umstand, welchem wir die heutige Kunst- und Kulturförderung verdanken, in zwei geschichtlichen Etappen ausgeführt. Von 1945 bis 1990 werden die bemerkenswertesten kulturpolitischen Veränderungen umrissen. Besonderes Augenmerk wird der Ära Kreisky und den Zielen der Kulturpolitik der SPÖ zugewandt, welche den Grundstein einer funktionierenden Förderpolitik legten, nicht allein durch die gesetzlichen Erlässe wie dem Kunstförderungsgesetz und die Anerkennung der Kunstfreiheit. Vielmehr war ihr Ziel unter dem Schlagwort „Kultur für alle“, Kunst und Kultur der Masse zugänglich zu machen, den Stellenwert der zeitgenössischen Kunst innerhalb der Gesellschaft zu festigen, sowie die Fördervergabe transparenter zu gestalten.

Im dritten Kapitel wird das zuvor schon erwähnte Kunstförderungsgesetz erörtert, in welchem klar und deutlich die zeitgenössische Kunst als förderungswürdig und autonom eingestuft wurde. Somit wurden die Weichen für eine funktionierende Kulturpolitik gestellt und Rahmenbedingungen für die Kunstschaffenden festgelegt.

Es folgt eine eingehende Auseinandersetzung mit der Kulturpolitik des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur. Um die Finanzierung des Bundes darzulegen, beschäftigt sich der erste Teil dieses Kapitels mit den Strukturen des Bundes, u. a. dem Beiratssystem, welcher als Beratungsgremium in Sachen Kunstförderung hinzugezogen wird, um schlussendlich die finanziellen Ausgaben in der Kunst- und Kulturförderung aufzuschlüsseln.

Im zweiten Teil des Kapitels werden Vergleiche im Zeitraum von 2004 bis 2008 zwischen dem gesamten Kunstbudget und dem Budget für Darstellende Kunst angestellt. Folgend werden die Budgetausmaße der Größeren Bühnen, Kleinbühnen und Freien Gruppen aufgezeigt und verglichen.

Weiters erfolgt durch eine Annäherung an die Kunstförderungsgesetze der Bundesländer eine Analyse Wiens, wo bis dato noch kein derartiges Gesetz vorliegt, obwohl die Hauptstadt Österreichs sich zu einer Kunstförderung bekennt und ab 1970 erstmals Kleinbühnen subventionierte. Aus diesem Grund erschien es mir wichtig, einen Überblick über die zwei wichtigsten Förderarten vor der Wiener Theaterreform zu geben: das Kleinbühnenkonzept und die Dreijahresverträge.

Anhand der Studie *Freies Theater in Wien. Reformvorschläge zur Förderung Freier Gruppen im Bereich der Darstellenden Kunst* (von Günther Lackenbacher, Uwe Mattheiß und Anna Thier) wird die Theaterlandschaft unter die Lupe genommen und analysiert. Retrospektiv werden in der Untersuchung über die Freien Theater in Wien die Mängel des Fördersystems aufgewiesen und Verbesserungsvorschläge eingebracht.

Mit der Neustrukturierung der Wiener Theaterlandschaft durch die Theaterreform im Jahr 2004 kommen wir zum Brennpunkt dieser Arbeit, denn durch die Erläuterung der Reform wird eine Brücke zum Fördernovum innerhalb der Freien Theaterszene geschlagen.

Kapitel sieben beschäftigt sich mit dem neu eingeführten regulierten Fördersystem, welches ausschließlich für die Freie Szene entwickelt bzw. weiterentwickelt wurde. Vorerst wurden zwei Fördersäulen angedacht: die Projektförderung und die Konzeptförderung. Hinzu kam als dritte Förderart die Standort- und Strukturförderung, welche direkt von der Stadt Wien vergeben

wird. Durch die Fördermodi ist es möglich, längerfristige Unterstützung für Projekte zu gewährleisten. Zweck war es, ein einheitliches standardisiertes Verfahren anzustreben (Konzept/Projekteinreichung, Empfehlungsabgabe der Kuratoren/Jury, Entscheidung im Gemeinderat, Förderzusage bzw. Absage). Dahingehend wird die Sachdienlichkeit der Strukturen untersucht. Besondere Relevanz kommt der Konzeptförderung zugute, welche die Mittelbühnen betrifft.

Der achte Abschnitt widmet sich den hierarchischen Strukturen in der Wiener Theaterlandschaft. Es gilt laut den Studienbuchautoren, diese Deckelung zu durchbrechen. Angestrebt ist die Schaffung von Koproduktionshäusern, um einen Austausch auf nationaler und internationaler Ebene zu schaffen, eine Verbesserung der künstlerischen Qualität durch verbesserte Rahmenbedingungen in Form von höheren bzw. mehrjährigen Förderzusagen sowie eine generelle Strukturreform der Mittelbühnen. Längerfristiges Ziel im Bereich der Freien Theater ist es, die sogenannten Langzeitintendanten aufzuheben, was sich durch die personengebundenen Mietverträge als äußerst schwierig herausstellte. Daher wurde exemplarisch die spezielle Situation dreier Mittelbühnen und eines Koproduktionshauses analysiert: das TAG- Theater an der Gumpendorfer Straße, das Schauspielhaus Wien, das Theater Drachengasse und das Koproduktionshaus brut.

Schlussendlich wird ein Vergleich angestrebt, welcher die Kunstfinanzierung der Stadt Wien betrifft. Gegenübergestellt wird zunächst die gesamte Budgetierung für den Kunst- und Kultursektor und das anteilige Budget für die Darstellende Kunst. In weiterer Folge wird versucht, das Budget für die Darstellende Kunst zu zerlegen, woraus sich eine finanzielle Vergleichbarkeit zwischen den aufgewendeten Etats für die großen Bühnen, welche aus der Theaterreform ausgenommen sind, und für die Freie Theaterszene ergibt. Diese Kalkulationen stützen sich primär auf die in den *Kunst- und Kulturberichten*¹ veröffentlichten Zahlen.

Reüssierend wird im Schlusskommentar Stellung genommen zur viel kritisierten Fördervergabe und zur Kulturpolitik Wiens. Es steht fest, dass der Bereich der Kulturpolitik ein sehr umfassender ist und es wenig aktuelle Literatur gibt. Vor

¹ Kunst- und Kulturbericht der Stadt Wien, online unter <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/kunstbericht.html> (Zugriff: Mai 2010).

allem der Problematik in der Kunst- und Kulturförderung wird wissenschaftlich zu wenig Beachtung geschenkt und der Themenkomplex wäre noch viele weitere aufschlussreiche Arbeiten wert.

Zur Arbeitsmethode

Bei vorliegender wissenschaftlicher Arbeit handelt es sich um eine Momentaufnahme der Freien Theaterszenarie und den vorherrschenden kulturpolitischen Verhältnissen von 2004 bis 2008. Für den Hauptteil, welcher sich mit der Wiener Theaterreform, dem Förderungssystem und mit der Lage der Freien Theaterszene auseinandersetzt, stand mir relativ wenig wissenschaftliches Material zur Verfügung. Hier wird ein kurzer Überblick über die relevanten Texte gegeben:

Um einen geschichtlichen kulturpolitischen Überblick zu verschaffen, habe ich das *Weißbuch. Zur Reform der Kulturpolitik in Österreich* verwendet, welches eine Sammlung von Vorschlägen zur Verbesserung der kulturpolitischen Situation ist. Im Auftrag der Kunstsektion des Bundeskanzleramtes wurde es 1999 herausgegeben. Die Redaktionsgruppe bestand aus neun Experten u.a. Andreas Mailath-Pokorny, Otto Hochreither, Dieter Bogner, welche konkrete Vorschläge und Maßnahmen für die Bereiche der Kunst- und Kulturpolitik erarbeiteten.²

Ausgangsmaterial für den Hauptteil der Arbeit war die von Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny in Auftrag gegebene Studie *Freies Theater in Wien. Reformvorschläge zur Förderung Freier Gruppen im Bereich der Darstellenden Kunst*, verfasst von den StudienbuchautorInnen Günther Lackenbacher, Uwe Mattheiß und Anna Thier.

Weiters waren die Arbeit und Publikationen (u.a. gift- Zeitschrift für Freies Theater, welche 4x jährlich erscheint) der IG- Freie Theaterarbeit relevant. Die *Interessensgemeinschaft Freie Theaterarbeit* (kurz: IGFT) wurde 1989 als Interessensvertretung Freier Theater- und Tanzschaffender gegründet, auch um eine Plattform für die Freie Szene zu bieten. Die IGFT setzt sich ein für eine

² Vgl.: Kunstbericht BMUKK, 1998, S.5.

Verbesserung der Rahmenbedingungen für Freie Theaterarbeit, strebt nationale und internationale Vernetzungen an und, bietet Service- und Informationsleistungen sowie Veröffentlichungen zur Verbesserung der Freien Theaterszenerie.³

Die Aufbereitung des Fördersystems in Zahlen basiert in erster Linie auf den jährlich veröffentlichten *Kunst- und Kulturberichten der Stadt Wien* und den *Kunstberichten des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur*, welche Aufschluss über die Höhe der Fördersummen geben. Zum besseren Verständnis wurden ebenfalls die *Berichte zur Kulturfinanzierung des Bundes des Instituts für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft* (kurz: IKM) hinzugezogen, welche ebenfalls Analysen der Kulturfinanzierung des Bundes veröffentlichen.

Nicht berücksichtigt bei der Darstellung der ausgewählten Mittelbühnen sowie bei der Darstellung der Kunst- und Kulturbudgets sind die Eigeneinnahmen der Theater, die Auslastung und die Publikumswirkung.

Begriffsklärungen

Die Theaterlandschaft Wiens wird von den Bundestheatern, Groß- und Mittelbühnen, Kleinbühnen und Freien Gruppen dominiert. Zu den **Bundestheatern** zählen die Staatsoper, die Volksoper, das Burgtheater und das Akademietheater, welche ausschließlich öffentliche Förderung vom Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur in Form einer jährlichen Basisabgeltung erhalten.

Zu den **Großbühnen** zählen das Theater in der Josefstadt, das Volkstheater, die Vereinigten Bühnen Wien und das Theater der Jugend. Diese Bestimmung basiert auf der Studie *Freies Theater in Wien*, da diese genannten Spielstätten aus der Reform ausgenommen sind.

³ Vgl.: Interessensgemeinschaft Freies Theater: www.freiestheater.at (Zugriff: Juli 2010).

Eine Klassifikation zwischen den **Mittel- und Kleinbühnen** erweist sich als ein diffizileres Unterfangen. Diese Spielstätten werden unter dem Begriff des **Freien Theaters** geführt und verstehen sich:

- als kollektive Produktionsform, die in hoch arbeitsteiligen Großbühnen so nicht zu verwirklichen ist,
- als Ort für längerfristige künstlerische Prozesse, die sich nicht im Horizont der Aufführung erschöpfen, sondern in offenen Arbeitsprozessen und flexiblen Zeit- und Dispositionsrahmen neue Sehweisen und Rezeptionsformen schaffen,
- als eine mögliche Verbindung von künstlerischer Produktion und Forschungstätigkeit, zur Entwicklung neuer Formen der Vermittlung von Theater, die über traditionelle Theateraufführung als klassische Abendunterhaltung hinausgehen,
- als Chance, mit der temporären Nutzung neuer Räume der darstellenden Kunst Spielmöglichkeiten jenseits ihrer angestammten Reservate zu eröffnen oder mit Konzepten für ein site specific theatre ihre künstlerische Praxis in den öffentlichen Räumen auszudehnen,
- als notwendiges Instrument der Nachwuchsförderung und personellen Erneuerungen einer großstädtischen Theaterlandschaft.⁴

„Freies Theater definiert sich heute weniger über oppositionelle Inhalte und neue Stücke als durch eine eigene, im etablierten Theater nicht ohne weiteres mögliche künstlerische Praxis.“⁵

⁴ o. A.: Leitbild zur Wiener Theaterreform
<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/leitbild-theaterreform.pdf> (Zugriff: März 2010), S. 4.

⁵ Ebd.

1 Begrifflichkeit

1.1 Kultur

Kultur ist ein Begriff, welcher durch enorme Vielschichtigkeit geprägt ist und einem ständigen Wandel unterlegen ist. Im alltäglichen Sprachgebrauch wird er mit diversen Kontexten verbunden wie Identität, Rituale, soziale Gewohnheiten, Religiosität, Sprachdialekte, Handlungen und Taten.

Die Geschichte der Kultur ist immer streng verknüpft mit der Geschichte der Menschheit, „die menschliche Geschichte ist die Geschichte von Kulturen.“⁶ Erst durch die Entstehung von Zivilisation konnten sich Kulturen entwickeln, welche maßgeblich zur Identitätsfindung beitragen.⁷

In den fünfziger und sechziger Jahren entwickelten sich die cultural studies, welche ebenfalls einen wichtigen Beitrag zur Begriffsdefinition leisteten und Kultur als einen sehr weit gefassten Terminus betrachteten, als „a whole way of life“⁸. Durch diese breite Auffassung des Kulturbegriffs wird ermöglicht, dass „(...) die Heterogenität und Fragmentierung kultureller Phänomene, die Vieldeutigkeit von Bedeutungen und ihre Produktions- und Rezeptionsbedingungen zu thematisieren. >Kultur< lässt sich demnach nicht definitiv festschreiben, sondern äußert sich in den Differenzierungen bzw. im Wechselspiel von verschiedenen kulturellen Prozessen und Praktiken in spezifischen ökonomischen, sozialen und politischen Kontexten.“⁹

In der geisteswissenschaftlichen Strömung ist unter anderem die Definition des Literaturwissenschaftlers Edward Said zu nennen:

„Kultur ist immer historisch und sie ist immer sozial – für bestimmte Menschen in einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort. Kultur impliziert immer einen Kampf um verschiedene Definitionen, Stile, konkurrierende Weltanschauungen und Interessen.“¹⁰

⁶ Huntigton, 1998, S. 49.

⁷ Vgl.: Ebd.

⁸ Lutter/ Reisenleitner, 2002, S.10.

⁹ Lutter/ Reisenleitner, 2002, S. 10.

¹⁰ Said in Knapp, 2005, S. 35.

Nach dem Kulturtheoretiker Klaus P. Hansen wird der Begriff in vier Bedeutungen unterteilt, drei Aspekte sind für diese Arbeit relevant.¹¹

1. Das Verständnis von Kultur als Kulturbetrieb. Hierbei handelt es sich um die künstlerische Arbeit und umfasst den gesamten kreativen Prozess, welcher besondere künstlerische, geistige und kreative Fähigkeiten von Menschen voraussetzt und Artefakte schafft. Dazu zählen die Darstellenden Künste, Bildende Künste, Architektur, Literatur, etc.
2. Kultur als bestimmte Lebensart. Dafür charakteristisch sind Bildung, Humanität, Geschmack und schöngeistige Interessen, auf welche Wert gelegt wird. Darunter versteht man die Kultiviertheit eines Menschen. Nach Hansen liegt hier eine Überschneidung der ersten und zweiten Bedeutung vor, denn man kann davon ausgehen, dass ein kultivierter Mensch auch kunstaffin ist.
3. Die dritte Bedeutung geht mit der Definition der cultural studies einher, welcher Hansen in Zusammenhang bringt mit den ersten beiden Bedeutungen. Kultur als eine Lebenseinstellung (culture as a whole way of life) subsumiert die ersten zwei Bedeutungen und wird als universale Erklärung der Rolle des Menschen auf Erden verstanden.¹²

Im deutschsprachigen Raum ist der Begriff Kultur ein unsteter und durch einen Wandel geprägt. Zunächst wurde er in der Spätaufklärung ebenfalls als weiter Begriff erfasst und umschloss gesellschaftliche Tätigkeiten, Ökonomie und die Gesamtheit gesellschaftsbestimmender Verhaltensweisen. Dies änderte sich durch den Neuhumanismus und die aufkommende Philosophie des Idealismus: Kultur erfährt eine Abwertung. Konkret wurde eine sprachliche und wissenschaftliche Debatte um die Beziehung des Individuums zur Gesellschaft geführt. Dies zog ein neues Verständnis des Kulturbegriffs mit sich, welcher gleichgesetzt wird mit Werten, Idealen und höheren geistigen, künstlerischen sittlichen Eigenschaften der Gesellschaft.¹³ „Für das Ideal der harmonischen Selbstentfaltung bietet sich nur die geistig interpretierte Welt, das heißt die >Kultur< als Medium, an.“¹⁴ Die Künste, Sprache und Wissenschaft wurden über

¹¹ Die vierte Bedeutung geht in Richtung der Biologie und ist deswegen nicht wesentlich für die Arbeit.

¹² Vgl.: Hansen, 2003, S.11ff.

¹³ Vgl.: Viehoff / Segers, 1999, S. 295 ebenso Vgl. Knapp, 2005, S. 51.

¹⁴ Bollenbeck in Viehoff/ Segers, 1999, S. 295.

die wirtschaftliche und gesellschaftliche Entwicklung gestellt und sind maßgeblich beteiligt an sich entwickelnden Nationalidentitäten. Diese Art von engerer Begriffsdefinition findet man vor allem im deutschsprachigen Raum. Im Gegensatz zu Großbritannien oder Frankreich, wo Kultur und Zivilisation als ein gesellschaftlicher Begriff gesehen werden.¹⁵

Hansen veranschaulicht den Unterschied von Zivilisation und Kultur folgendermaßen:

„Zivilisation ist, wenn man eine Badewanne besitzt; Kultur, wenn man sie benutzt. Kultur und Kultiviertheit, so betont es die deutsche Sprache, besteht nicht nur in bestimmten materiellen, insbesondere technischen Voraussetzungen, sondern hinzukommen müssen eine besondere geistige Einstellung und besondere geistige Fähigkeiten.“¹⁶

Hansen meint, dass man sich die Zivilisation zwar in Form technischer Geräte kaufen kann, aber Kultur als geistiges und kreatives Potential sich nicht so einfach erwerben lässt.¹⁷

Wie man erkennt, wird der Kulturbegriff staatspezifisch und auch im Bereich der Wissenschaften auf vielfältige Weise ausgelegt und verstanden. Es gibt noch etliche Diskurse über die Kulturtheorie, welche aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden.

Die letzte hier präsentierte Definition von Kultur liegt der „Declaration on Cultural Policies“ der UNESCO¹⁸ zugrunde, welche insofern bedeutsam ist, da Österreich seit 1948 ein Mitgliedsstaat der UNESCO ist und sich somit als fördernder Staat deklarierte.

Bei der Weltkonferenz in Mexiko 1982 wurde der Kulturbegriff erweitert. Zusätzlich zur schon verankerten Kunst, wird nun auch die „alltägliche

¹⁵ Vgl.: Knapp, 2005, S 22 f.

¹⁶ Hansen, 2003, S. 12.

¹⁷ Vgl. Ebd.

¹⁸ In der UNESCO Verfassung von 1945 ist schon die Förderung der kulturellen Vielfalt im Artikel 1 festgeschrieben. Österreich trat 1948 der UNESCO bei.

Lebensweise“¹⁹ (wie die Grundrechte der Menschen, Wertesysteme und Traditionen) mit einbezogen:

*„(...) that in its widest sense, culture may now be said to be the whole complex of distinctive spiritual, material, intellectual and emotional features that characterize a society or social group. It includes not only the arts and letters, but also modes of life, the fundamental rights of the human being, value systems, traditions and beliefs; (...)“*²⁰

2007 trat die „Konvention über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen“ in Kraft, zu welcher sich auch Österreich bekennt.

2003 wurde von der UNESCO das „Übereinkommen zur Erhaltung des Immateriellen Kulturerbes“ beschlossen, welches 2006 umgesetzt wurde. Österreich hat 2009 das Übereinkommen unterzeichnet und gilt seitdem als Vertragsstaat.

*„Unter "immateriellem Kulturerbe" sind Praktiken, Darstellungen, Ausdrucksformen, Wissen und Fertigkeiten – sowie die dazu gehörigen Instrumente, Objekte, Artefakte und kulturellen Räume – zu verstehen, die Gemeinschaften, Gruppen und gegebenenfalls Einzelpersonen als Bestandteil ihres Kulturerbes ansehen. Dieses immaterielle Kulturerbe, das von einer Generation an die nächste weitergegeben wird, wird von den Gemeinschaften und Gruppen in Auseinandersetzung mit ihrer Umwelt, in ihrer Interaktion mit der Natur und mit ihrer Geschichte fortwährend neu gestaltet und vermittelt ihnen ein Gefühl von Identität und Kontinuität, wodurch die Achtung vor der kulturellen Vielfalt und der menschlichen Kreativität gefördert wird.(...)“*²¹

Das immaterielle Kulturerbe betrifft unter anderem die darstellende Kunst, deren Erhaltung zu fördern ist.²²

All diese breit gefassten Definitionen lassen sehr viel Handlungsspielraum und verschiedenste Interpretationsmöglichkeiten für die Kunst- und Kulturpolitiker zu.

¹⁹ Vgl.: Fuchs, Max: Unesco Heute. Online: Dialog zwischen den Kulturen. Kulturtheoretische und- politische Anmerkungen. Ausgabe 3. März 2002. [http://deposit.ddb.de/ep/netpub/28/34/66/972663428/data_dync/stand Dezember 2006/302/kulturdiallog.htm](http://deposit.ddb.de/ep/netpub/28/34/66/972663428/data_dync/stand%20Dezember%202006/302/kulturdiallog.htm) (Zugriff: Februar 2010).

²⁰ UNESCO: Mexico City Declaration on Cultural Policies. World Conference on Cultural Policies. Mexico City, 26. July– 6. August 1982. http://portal.unesco.org/culture/en/files/12762/11295421661mexico_en.pdf/mexico_en.pdf (Zugriff: Februar 2010), S.1.

²¹ Übereinkommen zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes. (Artikel 2. Punkt 1.) http://www.unesco.at/nationalagentur/docs/konventionstext_%20ike_%20deutsch.pdf (Zugriff Februar 2010), S.3.

²² Vgl.: Ebd.

Kulturpolitisch gesehen, ist es schwierig, den Kulturbegriff als die Gesamtheit des menschlichen Lebens anzusehen, aufgrund des hohen interpretierbaren Potentials von „Kultur“. Aus diesem Grund gibt es unterschiedliche kulturpolitische Zielsetzungen der jeweiligen politischen Parteien. Eine Diskrepanz zwischen wissenschaftlichen Diskurs und der praktischen Handhabung und Umsetzung in der Politik lässt sich feststellen.

1.2 Kulturation Österreich

Österreich wird als „Kleiner Staat mit großer Kultur“²³ bezeichnet und der Kultur wird ein immens hoher Stellenwert zugerechnet. Österreich als Kulturation hat zwei Funktionen: einerseits einen identitätsstiftenden Faktor innerhalb Österreichs und andererseits wird dadurch ein Österreich- Image aufgebaut, welches eine große Bedeutung für die Außenwahrnehmung Österreichs darstellt.²⁴

Im *Kurier* vom September 2006 spricht Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny von der Bedeutsamkeit Österreichs als Kulturation:

*„Wir berufen uns immer auf die Kulturation, und Österreich lebt auch davon. Wir brauchen jemanden, der mit Feuer und Eifer für die Künstler und die Kultur da ist.“*²⁵

In weiterer Folge plädiert er für ein eigenes Ministerium für Kunst- und Kulturagenden.²⁶

1.2.1 Nationale Identität

Wenn die Rede von Identität ist, verhält es sich ähnlich wie mit der Begrifflichkeit von Kultur. Es ist schwierig, den Terminus Identität klar und einheitlich zu

²³ Bundeskanzleramt, Kunstsektion (Hg.), 1998, S. 9.

²⁴ Vgl.: Knapp, 2005, S. 11.

²⁵ Kulturstadtrat Mailath-Pokorny, Andreas in Korentschnig/ Schell: Wiener Wortmeldung. Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny will mehr Kulturpolitik im Wahlkampf und plädiert für Rot-Grün, in *Kurier* 8. September 2006. S. 33.

²⁶ Vgl.: Ebd.

definieren. Es gibt einerseits vielfältige Partikularidentitäten, welche sich z.B. aus sozialen Interessen oder Berufsgruppen herausbilden. Andererseits wird hier Identität als Teil der Kultur behandelt, und dies gilt als Unterscheidungsmerkmal zu den übrigen Kulturen.

Ausgangspunkt ist die nationale Identität, welche kulturelle Bezugspunkte aufweist. Für den britischen Soziologen Gerard Delanty zählen dazu: die Rasse, die Religion und die Sprache.²⁷

In Rudolf von Thaddens Studie „Aufbau nationaler Identität. Deutschland und Frankreich im Vergleich“²⁸, werden die theoretischen Ansatzpunkte des Philosophen und Soziologen Jürgen Habermas zum Begriff Identität beschrieben: die Inhalte der Identitäten können sich wandeln wie auch „verbrauchen“. Als Beispiel wird die Überwindung des Faschismus in Deutschland angeführt. Dieser Umbruch markierte eine historische Zäsur und eine nationale Identität konnte sich rund um den Rechtsstaat und die Demokratie bilden.²⁹

Auch Österreich war nach 1945 auf der Suche nach einer nationalen Identität. Der Auslöser für eine nationale Identitätssuche ist immer eine Krise oder ein Konflikt. Die Voraussetzung für die Findung einer gemeinsamen Identität ist von sozialer Natur, es muss ein System geschaffen werden, in welchem die kulturelle Identität mit dem historischen Kontext in Verbindung gebracht wird durch z.B. gemeinsame Tradition, Nationalität, politische Handlungen oder Wertorientierung.³⁰

Der Kulturhistoriker Friedrich Heer schrieb, dass die österreichische Identität einer immanenten Identitätskrise und einer einhergehenden Furcht vor Identitätsverlust vom 19. bis 20. Jahrhundert unterlegen war und dies sich erst ab 1945 legte.³¹ Der Vernichtung der österreichischen Identität gingen spezielle historische, politische und religiöse Ursachen voraus. Nach Heer ist Österreich

²⁷ Vgl.: Delanty in Viehoff/ Segers , 1999, S. 276.

²⁸ In: Giesen; Bernhard (Hg.): Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit. Suhrkamp taschenbuch/ wissenschaft. Frankfurt am Main, 1. Aufl. 1991.

²⁹ Vgl.: Ebd. S. 495.

³⁰ Vgl.: Delanty in Viehoff/ Segers, 1999, S. 269.

³¹ Vgl.: Heer, 1996, S. 9.

als „(...) historisch-politisches Gebilde so >außengesteuert< wie kein anderes (...).“³² Auch Kurt Luger bezieht sich wie Friedrich Heer in seinem Aufsatz: „Alles Walzer. Über Österreichs kulturelle Identität“ auf die Zerstörung des österreichischen Bewusstseins. Dies begründet vielleicht, „(...) weshalb nationale Identität, die einen integrativen Grundkonsens anstrebt, und kulturelle Identität im speziellen Fall kaum zu trennen sind. Diese Identitätskrisen erklären vielleicht auch die vorwiegend nach rückwärts gewandte Suche nach kultureller Identität, etwa in dem, was die Größe der einstigen Kultur Großmacht einmal ausmachte, (...).“³³

Der Historiker Ernst Bruckmüller beschreibt, welche Bedingungen einer nationalen Identität bzw. einem nationalen Bewusstseins zugrunde liegen. Vereinfacht kann man sagen, dass dem Nationalbewusstsein ein „Wir-Bewusstsein“ zugrunde liegt, welches die größte Interessensgemeinschaft bildet, der ein Mensch angehören kann. Vorerst gab es in den Bundesländern zwar regionale Identitäten, aber keine gesamtösterreichische Identität. Sobald sich Österreich bereit erklärte, diese Idee einer gleichartigen Gemeinschaft anzunehmen und dementsprechend zu agieren, kann man von einem „Österreich-Bewusstsein“ sprechen. Das fehlende nationale Bewusstsein hat ebenfalls einen geschichtlichen und sprachlichen Ursprung. Nach Bruckmüller lag dies daran, dass im Laufe der Geschichte Österreich immer mit „Deutsch“ in Zusammenhang gebracht wurde. Der Österreicher selbst sah sich in der Vergangenheit, den regionalen Aspekt weggelassen, in der Staatsgesamtheit mehr als Deutscher denn als Österreicher.³⁴

In den Jahren nach der Gründung der Zweiten Republik kam es zu einem neuen Nationalbewusstsein, welches u.a. auf einer Rückbesinnung auf die kulturellen Leistungen Österreichs basierte.

Der Kommunikations- und Medienwissenschaftler Kurt Luger spricht die Außenwahrnehmung und die Selbstwahrnehmung Österreichs an. Es sind zwei Aspekte, welche mit Österreich verbunden werden. Erstens gilt Österreich als „Land der klassischen Musik“ und zweitens ist es bekannt für seine Kultur und

³² Vgl.: Kuzmics in Faber/Scheichl, 2008, S. 152.

³³ Luger in Bernard/ Withalm, 1990, S. 63.

³⁴ Vgl.: Bruckmüller in Suppan/ Stourzh/ Mueller, 2005, S. 926.

Tradition und deren Pflege. Aufgrund dessen nimmt Luger an, dass ein wichtiger Beitrag zur Schaffung einer österreichischen kulturellen Identität sich aus der Außenwahrnehmung ableitet. Was als „typisch österreichisch“ gilt, wird auch in Österreich so empfunden.³⁵ So werden vergangene Musikerfolge als nationale Leistung erachtet, ebenso verhält es sich mit der Literatur, dem Heimatfilm, und dem Theater.

Die österreichische Identitätsfindung beruhte bis in die 1970er Jahre auf einem starren Konzept, welches eine bejahende Grundhaltung gegenüber dem kulturellen Erbe und der eigenen Tradition vorsah. Dies beinhaltet das Problem, dass es keine kritische Auseinandersetzung mit geschichtlichen Ereignissen gab und der Begriff der kulturellen Identität keiner Wandlung unterlag.³⁶ „Kulturelle Identität beinhaltet die Identifikation mit einer spezifischen Vergangenheit, aber auch eine spezifische Identifikation mit dem Prozeß der Auseinandersetzung um die Gegenwart und um die Zukunft.“³⁷

Bis zur Unterzeichnung des Staatsvertrages 1955 war Österreich von den Befreiungsmächten besetzt gewesen, somit war es fast nicht möglich, eine österreichische Identität zu entwickeln oder diese zu bewahren, denn dies setzt ein unabhängiges und autonomes Österreich voraus, ohne die kulturellen und finanziellen Außeneinflüsse Amerikas oder der Sowjetunion.

Auch Bruckmüller erachtet die Staatsautonomie als wichtiges Element für die Konstruktion eines Nationalbewusstseins:

„Nationalbewusstsein soll heißen eine empirisch nachweisbare kollektive Bewusstseinslage einer überregionalen Population, die auf Gemeinsamkeiten rekurriert mit dem Ziel, diesen Gemeinsamkeiten in einer gemeinsamen Staatlichkeit oder mindestens weitgehenden Autonomie innerhalb eines größeren Staatswesens Ausdruck zu verleihen.“³⁸

Diese Gemeinsamkeiten werden nach Bruckmüller in reale und symbolische unterschieden. Unter der realen Gemeinsamkeit wird die gemeinsame Staatlichkeit, unter der symbolischen Gemeinsamkeit werden unter anderem

³⁵ Vgl.: Luger in Bernard/ Withalm, 1998, S.66.

³⁶ Vgl.: Ebd. S.66f.

³⁷ Luger in Bernard/ Withalm, 1990, S. 68.

³⁸ Bruckmüller in Suppan/ Stourzh/ Mueller, 2005, S. 923.

historische Sachverhalte, Persönlichkeiten, Sprache oder Landschaften subsumiert.³⁹

Abschließend komme ich nochmals zu Friedrich Heer zurück, welcher schrieb: „Es gibt kein geschichtliches Gebilde in Europa, dessen Existenz so sehr mit den Identitätsproblemen seiner Mitglieder verbunden ist wie Österreich.“⁴⁰ Jeder Österreicher versuche, mit dem Problem fertig zu werden „Österreicher zu sein“. Über diese „innere“ Identitätskrise wurde nach 1945 noch nicht gesprochen, weder von PolitikerInnen noch der Presse und dem Rundfunk.⁴¹ Erst mit der Unterzeichnung des österreichischen Staatsvertrages durch die alliierten Befreiungsmächte und der Regierung Österreichs wurden Türen geöffnet, welche zu fragen erlaubten: „Was ist Österreich? Was ist der Österreicher? Welchen *Lebenssinn* hat es, Österreicher zu sein? Gibt es eine Österreichische Nation?“⁴²

In einem Forschungsprojekt am Institut für Sprachwissenschaften in Wien zum Thema „Die Bedeutung von Sprache und Kultur für die diskursive Konstruktion österreichischer Identitäten“⁴³, welches von 1994 bis 1996 durchgeführt wurde, wurde die Rolle von Sprache und Kultur in Bezug auf die österreichische Identität untersucht. Die Forschungsergebnisse basieren auf politischen Reden sowie Gruppendiskussionen. Die Beiträge zum Forschungsprojekt beruhen auf einer Selbsteinschätzung und sollten in einem halböffentlichen und privaten Diskurs gesehen werden. Eindeutig stellte man fest, dass das „Österreich-Bewusstsein“ auf positiven politischen und kulturellen Ereignissen beruht, welche in der Zweiten Republik stattfanden. So wurde unter anderem der Staatsvertrag erwähnt, die Sozialpolitik, Neutralität und politischer Frieden. Weiters wurde die österreichische Sprache hervorgehoben, vor allem im Gegensatz zur deutschen Sprache. Sie dient als wichtiges Unterscheidungsmerkmal zwischen den beiden Nachbarstaaten Österreich und Deutschland. In weiterer Folge werden die sportlichen und die kulturellen Leistungen erwähnt.⁴⁴

³⁹ Vgl.: Ebd.

⁴⁰ Heer, 1996, S. 9.

⁴¹ Vgl.: Ebd.

⁴² Heer, 1996, S. 10.

⁴³ de Cillia in Stubkjaer: Österreich. Kultur und Identität- heute und vor 100 Jahren. Schriften der Österreichischen Abteilung der Süddänischen Universität vol1. Odense University Press 2000. S. 63-81.

⁴⁴ Vgl.: de Cillia in Stubkjaer, 2000, S. 79 f.

2 Kulturpolitik

2.1 Zum Verständnis von Kultur, Kunst und Politik in Österreich

In der Politik wird Kultur meist in engeren Sinn benützt und Kultur mit Kunst gleichgesetzt. Man kann sagen, dass Kultur als Überbegriff verwendet wird, unter welchen sich die darstellende Kunst, Literatur, bildnerische Kunst und Musik subsumieren lassen.

Nach Dr. Armin Klein, Professor für Kulturmanagement und Kulturwissenschaften, beruht die Kulturpolitik sowohl auf einem engen als auch weit gefassten Begriff der Kultur und Politik. Je nachdem auf welchen Begriff die jeweils regierenden Parteien zurückgreifen, erfolgt die konkrete Kulturpolitik nach unterschiedlichen Konzepten.⁴⁵

(1) Weiter Kulturbegriff Kultur im Plural als Sitten, Gebräuche, Lebensweisen der Menschen	(2) Enger Kulturbegriff Kultur als Kunst
(3) Weiter Politikbegriff Politik als sowohl staatliches als auch gesellschaftliches Handeln	(4) Enger Politikbegriff Politik ausschließlich staatliches Handeln

Abbildung 1: Darstellung Konzepte der Kulturpolitik nach Klein, Armin, 2003, S.61.

Der weite Kultur- und Politikbegriff wird nicht näher erläutert, da diese Kombination in Deutschland nicht zur Anwendung kommt. Kultur als „enger“ Terminus wird gleichgesetzt mit der Kunst, genauso verhält es sich tendenziell

⁴⁵ Vgl.: Klein, 2003, S. 61.

auch mit einem „engen“ Politikbegriff als rein staatliches Handeln. Als Beispiel: Greift man (2) und (4) als kulturpolitisches Konzept auf, wird der Schwerpunkt auf die Kunstpolitik gesetzt. Die Kombination von (2) und (3) führt ebenfalls dazu, dass die Kulturpolitik auf den Bereich der Kunst konzentriert ist, deren Förderung zwar staatlicher Natur ist, aber auch vorrangig auf einem gewissen gesellschaftlichen Engagement beruht.⁴⁶

Um den Kontext vorstellbar zu machen, sind im Folgenden Aussagen von Wissenschaftlern und Politikern aus dem Kunst- und Kulturbereich angeführt. Sie sollen die unterschiedlichen Zugangsweisen, aber auch die Komplexität und den geschichtlich bedingten hohen Stellenwert von Kultur in Österreich sichtbar machen.

Ingo Mörth, Soziologe und Kulturwissenschaftler (1988):

„Kulturpolitik bezieht sich damit auf eine eigenverantwortliche, die öffentlichen Strukturen und Angebote miteinbeziehende Gestaltung der gesamten Lebenswelt der Bewohner einer Stadt und bedarf eines breiten Kulturbegriffes, von dem aus kulturpolitische Diskussionen umfassend geführt werden können. Diese kreisen jedoch gerade in Österreich gerne und rasch bloß um Fragen, ob und wie Theater-, insbesondere Bundestheatersubventionen aus allgemeinen Steuermitteln vertretbar sind, oder welchen Sinn Festspiele wie die in Salzburg denn haben. Diese Diskussionen sind sicher berechtigt, da ein großer Teil des Kulturbudgets der öffentlichen Hand auf allen Ebenen durch die Ausgaben für solche Einrichtungen (Theater, Orchester und Konzertwesen, Festspiele) gebunden wird. Andererseits zeigt sich darin eine begriffliche Verengung, die implizit Kultur und Kunst, und Kulturpolitik mit Kunstförderungspolitik gleichsetzt.“⁴⁷

Redaktionsgruppe Weißbuch(Hg.): Weißbuch. Zur Reform der Kulturpolitik in Österreich (1999):

„Ein zentrales Anliegen jeder Kulturpolitik ist die Unterstützung und Verbreitung von Kunst. Gefördert wird nicht mehr nur die Produktion, sondern genauso die Vermittlung und die Auseinandersetzung mit der Kunst.“⁴⁸

⁴⁶ Vgl.: Klein, 2003, S. 61.

⁴⁷ Mörth: Aspekte städtischer Kulturpolitik in Österreich : <http://soziologie.soz.uni-linz.ac.at/sozthe/staff/moerthpub/VortragBologna.pdf> (Zugriff: Februar 2010), S.1.

⁴⁸ Weißbuch, 1999, S. 11.

Havlicek, Hilde (1995, Kulturpolitikerin):

„(...) Aufgabe der Kulturpolitik ist, den Kulturschaffenden die Arbeit zu ermöglichen. Ein Kulturschaffender kann nur arbeiten, wenn er gefördert und unterstützt wird. (...) Aufgabe der Gesellschaft ist es, die autonome Kunst und Kultur zu fördern.“⁴⁹

Dr. Alfred Smudits, Musiksoziologe (1995):

„Es ist die Aufgabe der Kulturpolitik, zunehmend bewusst zu machen, daß es eine objektive Wahrheit im Bereich der Kunst nicht gibt, und daß es immer Ausdruck verschiedener gesellschaftlicher Partikularinteressen ist, (...)“⁵⁰

und weiter von Smudits:

„Es ist die wesentlichste Aufgabe der Politik, die Interessen verhandeln zu lassen (...), also Öffentlichkeiten zu schaffen, wo Kulturschaffende verschiedener Sparten und Interessenslagen miteinander und auch gegeneinander reden können und vielleicht auch irgendwann soweit sind, daß sie effizientere Lobbies als die heutigen bilden können, um kulturpolitische Maßnahmen auch durchzusetzen und kulturpolitische Phantasie zu verlangen und auch selbst einbringen.“⁵¹

Wilhelm Molterer (2008, Vizekanzler, Finanzminister):

„Kunst und Kultur müssen sich selbst definieren und nicht durch die Kulturpolitik definiert werden. Kulturpolitik muss bewegen und ist die Kunst der Kunst zu dienen. Kulturpolitik ist der Treibstoff, um Neues zu ermöglichen und gleichzeitig Bewährtes zu bewahren.“⁵²

Peter Marboe (2001, Kulturstadtrat Wien):

„(...) mehr Kultur in der Politik, weniger Politik in der Kultur (...)“⁵³

Konrad Becker (2008, Medienforscher):

⁴⁹ Havlicek in Cicero / Tiber, 2005, S.16.

⁵⁰ Ebd. Smudits, S. 22.

⁵¹ Ebd.

⁵² OTS0172, 2. Sept. 2008: „Vizekanzler Molterer: „Kulturpolitik ist die Kunst der Kunst zu dienen“, www.ots.at (Zugriff: März 2010).

⁵³ OTS0014, 28.1.2001: „profil“: Marboe: FPÖ will, dass „Kulturpolitik Polizeifunktion übernimmt“, www.ots.at (Zugriff: März 2010).

„Die vornehmste Aufgabe der Kulturpolitik, könnte man meinen, wäre es Rahmenbedingungen für die Entwicklung eines kritischen Potentials kultureller Intelligenz zu schaffen.“⁵⁴

Andreas Mailath -Pokorny (amtierender Kulturstadtrat):

„Kulturpolitik ist als Politik zu verstehen, das ist für die Kultur entscheidend. Kulturpolitik ist Kultur und Politik, eine Entpolitisierung von Kultur ist nicht zielführend. (...) Politik heiÙe Grundpositionen und Visionen zu haben, nach denen gehandelt wird, aber auch die Macht zu besitzen, diese Pläne umzusetzen.“⁵⁵

Aus diesen Zitaten wird ersichtlich, dass die Vorstellung einer idealen Kulturpolitik für die Kunst und Kultur weit mehr umfasst, als den Fördergeber zu spielen. Trotzdem werden die Kunst und Kultur letztendlich auf den geldmäßigen Etat reduziert. Ohne ausreichende finanzielle Unterstützung der staatlichen Instanzen sind die Vorhaben und Visionen einer Kulturpolitik nicht möglich (Schaffung von Rahmenbedingungen, nationale und internationale Vernetzung, Bildung von effizienten Lobbies, etc.).

Die Politik bzw. der Staat wird innerhalb der Kunst immer eine markante Rolle spielen. Der Kulturforscher Tasos Zembylas wirft in diesem Zusammenhang eine interessante Frage auf: „Hat es je eine Kunst ohne Staat gegeben, die sich als >Kunst< verstand?“⁵⁶ Diese Aussage Zembylas beruht zwar auf reiner Spekulation, aber er ist der Überzeugung, dass der Staat und die Politik eine gewisse Kontrolle über Erscheinungsorte und Erscheinungsweise der Kunst innehaben. Von diesem Standpunkt aus, „(...) stellt die politische Öffentlichkeit für die Kunst (mit gewissen Einschränkungen wohlgemerkt) die Bedingungen ihrer Möglichkeiten dar.“⁵⁷

Das System der Kulturpolitik ist weit komplexer, als nur die finanzielle Distribution. Doch die ausgeschütteten Subventionen dominieren die Kulturpolitik (wichtig ist, wer bekommt wie viel). Vor allem im Wahlkampf versuchen

⁵⁴: Becker, 2008: Texte zur Zukunft der Kulturpolitik. Dissens und kulturelle Intelligenz. <http://kulturpolitik.t0.or.at/kulturpolitik/txt?tid=87c6f1fe5932431ff9ccaad1f722c9e1> (Zugriff: März 2010).

⁵⁵ OTS0045, 26. Jänner 2005. Mailath-Pokorny im Wiener Kulturgespräch: „Kultur ist Kultur und Politik“, www.ots.at (Zugriff: April 2010).

⁵⁶ Zembylas, 2000, S. 7.

⁵⁷ Ebd.

KulturpolitikerInnen, überwiegend auf regionaler Ebene, durch Geldzuwendungen politisch zu punkten.⁵⁸ Die Subventionsvergabe stellt augenscheinlich einen beachtlichen Bereich der kulturpolitischen Aufgaben dar, doch damit sind die Obliegenheiten der Kulturpolitik nicht abgedeckt. Ebenso zum Bereich der Kulturpolitik zählen:

- die Arbeitsmarkt- und Beschäftigungspolitik: Kultur ist ein nicht zu unterschätzender Volkswirtschafts- und Arbeitsmarktsektor sowie ein wichtiger Wirtschafts- und Standortfaktor. Dieser Sektor ist sehr dynamisch und nicht steuerbar.⁵⁹
- die erweiterte Sozialpolitik: dies betrifft die Geschlechterasymmetrie und das Fehlen einer durchschlagskräftigen KünstlerInnenvertretung.⁶⁰
- das gemeinschafts- und demokratiestiftendes Instrument: dies ergibt sich aus der verfassungsrechtlichen Grundlage, dass die Freiheit der Kunst garantiert wird. Zembylas fordert den Respekt von KünstlerInnen, RezipientInnen und PolitikerInnen gegenüber unterschiedlichen Lebensformen und Denkweisen und Toleranz gegenüber KritikerInnen.⁶¹ „Wenn es allen Beteiligten gelingt, mehr Verständnis für die jeweils anders Denkenden zu gewinnen, ist dies zugleich ein Gewinn an Menschlichkeit.“⁶²

⁵⁸ Vgl.: Zembylas (1999) in Steirischer Kulturinitiative (Hg.), 2000, S. 42.

⁵⁹ Vgl.: Zembylas (1999) in Steirischer Kulturinitiative (Hg.), 2000, S.45.

⁶⁰ Vgl.: Ebd., S. 48.

⁶¹ Zembylas (1999) in Steirischer Kulturinitiative (Hg.), 2000, S. 52 f.

⁶² Ebd.,S. 53.

2.2 Geschichtlicher Exkurs zur Kulturpolitik

In diesem Kapitel wird kurz die Kulturpolitik Österreichs dargestellt, und einschneidende kulturpolitische Veränderungen werden thematisiert. Aus diesem Grund wird dieser Abschnitt in zwei zeitliche Etappen gegliedert:

2.2.1 Etappe 1: von 1945- 1970

Nach dem Zweiten Weltkrieg und der Befreiung Österreichs durch die Alliierten wurde die Zweite Republik gegründet. Die ÖVP (Österreichische Volkspartei), die SPÖ (Sozialistische Partei) und die KPÖ⁶³ (Kommunistische Partei) galten als Staatsgründer, da sie gemeinsam die Unabhängigkeit Österreichs erklärten.⁶⁴ 1955 kam es zur Unterzeichnung des Staatsvertrages und die Befreiungsmächte zogen ab. Die ÖVP-SPÖ Koalition hielt sich bis 1966. Es folgte die Alleinregierung der ÖVP bis 1970. In dieser Zeit wurden alle Unterrichtsminister, die auch für Kulturagenden zuständig waren, von der ÖVP bestellt.⁶⁵

Während der innenpolitischen Neuordnung von 1945 bis 1955 war Österreich von den Siegermächten besetzt gewesen, deren primäres Ziel die Entnazifizierung war. Ein Einfluss auf die Kunst und Kultur Wiens wurde erst bemerkbar, als die Befreiungsmächte die ihnen zugeteilten Zonen bezogen.

Den größten Einfluss auf die Kulturpolitik nahmen die Sowjetunion und die USA neben Frankreich und Großbritannien. Den Sowjets war es wichtig, so rasch als möglich die Hochkulturbetriebe, vor allem das Burgtheater und die Staatsoper, zu öffnen mit dem Zweck: sowjetische Musik, Literatur und Theater zu verbreiten. Dies hatte den Nutzen, der österreichischen Bevölkerung ein positives Bild der damaligen Sowjetunion zu vermitteln. Die Amerikaner wollten einerseits die in der NSDAP- Zeit verbotenen Stücke wieder zur Aufführung bringen, andererseits war es ihnen ein großes Anliegen, ihr amerikanisches Kulturgut (Film, Musik und

⁶³ Die KPÖ schied 1947 aus der Koalition aus. SPÖ und ÖVP regierten weiter.

⁶⁴ Vgl.: Wimmer, 1995, S. 21.

⁶⁵ Vgl. o.V.: online Standard, <http://www.basis-wien.at/avdt/htm/134/00074886.htm>, 10. Jänner 2007.(Zugriff Februar 2010).

Drama) zu verbreiten. Ziel war, Feindbilder, welche in der NS- Zeit geprägt wurden, aufzuheben.⁶⁶

Die Zeit von 1945 bis 1966 war von einem Aufbaugedanken geprägt. Vorrangig wurden die Ankurbelung der Wirtschaft und die Identitätsfindung forciert, zusätzlich wurde versucht den demokratischen Prozess in Gang zu setzen und zu festigen.⁶⁷

Die klassische Hochkultur wurde gefördert sowie die Erhaltung des kulturellen Erbes. Dies ist „(...) bis heute eng verknüpft mit der Schaffung und Affirmation nationaler Identitäten (...)“⁶⁸ Zeitgenössische, avantgardistische, experimentelle oder kritische Kunstformationen wurden nicht staatlich gefördert und fanden keine Beachtung. So spricht der Politikwissenschaftler Michael Wimmer von einer der „großen kulturpolitischen Ironien des Landes“⁶⁹, dass durch die staatliche Intoleranz später weltweit berühmte Projekte hervorgingen, wie u. a. der Wiener Aktionismus.⁷⁰

„Den unangepassten, gesellschaftskritischen, vor allem jungen Künstlern blieb das innere oder äußere Exil. Die wenigen Standhaften fanden in von Mäzenen und privaten Förderern ermöglichten gesellschaftlichen Nischen (...) zumindest temporär eine subkulturelle Existenz.“⁷¹

In den 60er Jahren entstanden die ersten kritischen Protestbewegungen, welche für einen höheren Stellenwert der zeitgenössischen Kunst eintraten und diesen auch erreichten. Dadurch profitierten erstmals die zeitgenössischen und experimentellen Kunstformen von der Kulturpolitik, wenn auch in weit geringerem Maße als die Hochkultur.⁷²

⁶⁶ Vgl.: Rathkolb in Haider-Pregler/ Roessler, 1998, S. 60.

Weiterführende Literatur: Deutsch- Schreiners, Evelyn: Theater im „Wiederaufbau“. Zur Kulturpolitik im österreichischen Parteien- und Verbändestaat. Sonderzahl Verlag 2001.

⁶⁷ Vgl.: Wimmer, 1995, S. 23.

⁶⁸ Mokre/Stadler/Stögner: ÖZP 2006/3:Editorial: Kulturpolitik und Demokratie: www.oezp.at (Zugriff April 2010).

⁶⁹ Wimmer, Die Fähigkeit das Leben glücklich zu gestalten. 2004: http://www.educult.at/fileadmin/files/Infoplattform_MW/wimmer_1_2004.pdf (Zugriff April 2010), S. 1.

⁷⁰ Vgl.: Ebd.

⁷¹ Wimmer, 1995, S. 29.

⁷² Vgl.: Mokre/Stadler/Stögner: ÖZP 2006/3:Editorial: Kulturpolitik und Demokratie: www.oezp.at (Zugriff April 2010).

In der Zeitspanne von 1945 bis 1970 war der Bereich der Kulturpolitik dem Unterrichtsministerium zugeordnet. Das Ressort unterstand der ÖVP, welche auch bis 1970 die Unterrichtsminister stellte.⁷³

2.2.1.1 Der Kulturgroschen

1948 sprach man von einer Krise der Theater. Durch die Währungsreform (im Dezember 1947 wurde der Schilling eingeführt) kam es zu Geldverknappung und man benötigte Monetäres für die existenziellen Bedürfnisse. Niemand konnte sich den Unterhaltungsluxus Theater leisten, außerdem waren die Lichtspielhäuser in Mode. Die Kulturkrise löste eine Debatte aus, in welcher auf die Relevanz der Kulturbetriebe und deren Einfluss auf das österreichische Wirtschafts- und Kulturleben hingewiesen wurde. Ziel war es, eine dauerhafte Lösung für die rückläufigen Theaterbesuchszahlen zu finden, im Gegensatz zum Kino, wo die Besuchszahlen konstant stiegen.⁷⁴

Das Institut für Wirtschaftsforschung verzeichnete zum einen eine Hochkonjunktur an den Theaterhäusern während des Krieges bis zur Währungsreform. Zum anderen wurde ab dem Jahr 1947 ein steter Rückgang der Theaterbesuche verzeichnet.⁷⁵ Durch den Besucherrückgang resultierte eine deutliche Senkung der Karteneinnahmen. Zudem wurden die damals noch sehr hohen Kartenpreise heruntergesetzt⁷⁶ und die Gesamtausgaben wuchsen ins Unermessliche. Dies hatte folgende Gründe: die Kartenpreise wurden während der Währungsumstellung nicht dem allgemeinen Preisniveau angepasst, das Personal musste bezahlt werden und die Zuschauer blieben aus.

⁷³ Vgl.: o.V.: derStandard.at: Hintergrund: Kulturpolitik seit 1945 vom 8.1.2007: www.basis-wien.at (Zugriff April 2010).

⁷⁴ Vgl.: Monatsbericht: Österreichisches Institut für Wirtschaftsforschung. Zur Entwicklung des Kino- und Theaterbesuches in Wien, 1949: [http://www.wifo.ac.at/www/downloadController/displayDbDoc.htm?item=MB_1949_10_04\\$.PDF](http://www.wifo.ac.at/www/downloadController/displayDbDoc.htm?item=MB_1949_10_04$.PDF) (Zugriff: April 2010)

⁷⁵ Vgl.: Ebd.: 1948 verzeichnete man 23 Millionen Besucher in Wiener Theatern, das wäre um die Hälfte weniger als im Jahr 1943, wonach es etwa 55 Millionen Besucher gab.

⁷⁶ Vgl.: Ebd.: 1948 kostete eine Theaterkarte noch 10,50 Schilling im Gegensatz zu 1949, wo eine Karte nur mehr 10 Schilling kostete.

Um ein Theater erhalten zu können, ist eine Mindestauslastung pro Vorstellung von 70% nötig, tatsächlich hatten die Spielstätten eine Auslastung von 52% bzw. 54% im Jahr 1948 und im ersten Halbjahr 1949. Grundsätzlich hatten die Theater zu der Zeit weniger Zuschauer trotz billiger Karten, gleichzeitig aber steigende Produktionskosten.

Das Defizit und die Fehlbeträge wurden immer größer. Um dieser Entwicklung entgegen zu wirken, wurde vom 1. Oktober 1949 bis 31. Dezember 1954 der Kultur Groschen eingeführt; eine aus der Not resultierende Förderung seitens der Kulturpolitik zur Erhaltung der Theater. Der Kultur Groschen, eine Steuermaßnahme, wurde von den Kinoeintritten abgezogen. Aufgrund der gut bilanzierenden Kinos wurde ein Zuschlag in der Höhe von 10 Groschen pro Kinokarte eingehoben. Dies sollte jährlich acht bis 10 Millionen Schilling einbringen, davon allein fünf Millionen Schilling in Wien. Der Betrag wurde aufgeteilt: Drei Viertel bekamen die Länder und die Stadt Wien, ein Viertel bekam der Bund. Dieses Budget sollte für förderungswürdige Theaterbetriebe „nach objektiven Gesichtspunkten“⁷⁷ verwendet werden, mit Ausnahme der bundeseigenen Unternehmen.

Das Kultur Groschengesetz wurde vom Nationalrat am 13. Juli 1949 unter dem amtierenden Unterrichtsminister Felix Hurdes beschlossen und sollte eigentlich mit 31. Dezember 1954 außer Kraft treten, tatsächlich geschah dies jedoch erst am 31.12.1964. Im entsprechenden Gesetzesbeschluss wird die Aufteilung des Kultur Groschens zwischen Bund und Ländern bestimmt, aber nicht die Verwendung, so heißt es im §8, Artikel 3:

„Das Erträgnis des Kultur Groschens ist ausschließlich und restlos zur finanziellen Unterstützung von Unternehmungen, Einrichtungen oder Betätigungen auf kulturellem Gebiet, die im Interesse des Bundes oder einzelner Bundesländer förderungswürdig sind und einer solchen Unterstützung bedürfen, zu verwenden. Eine Unterstützung bundeseigener Unternehmungen kommt nicht in Betracht.“⁷⁸

⁷⁷ Monatsbericht: Österreichisches Institut für Wirtschaftsforschung. Zur Entwicklung des Kino- und Theaterbesuches in Wien, 1949: [http://www.wifo.ac.at/www/downloadController/displayDbDoc.htm?item=MB_1949_10_04\\$.PDF](http://www.wifo.ac.at/www/downloadController/displayDbDoc.htm?item=MB_1949_10_04$.PDF) (Zugriff: April 2010) S. 417.

⁷⁸ Bundesgesetzblatt für die Regierung Österreichs. Jahrgang 1949. Ausgegeben am 29.8.1949. 39.Stück. Druck der österreichischen Staatsdruckerei. <http://www.ris.bka.gv.at> (Zugriff: April 2010).

Die Situation der Theaterlandschaft in Wien in den sechziger Jahren wurde treffend vom Referenten für Kulturpolitik im Bundesvorstand der ÖAAB⁷⁹, Herbert Schambeck, folgendermaßen dargestellt: Es existierten drei Bundestheater, welche hohes internationales Ansehen genießen und der Stadt kein Geld kosteten. Die Theaterszenerie war weiters geprägt von den drei Privattheatern: Theater an der Josefstadt, Volkstheater und Raimundtheater, welche einerseits vom Bund und andererseits von der Stadt finanziert wurden. Abgesehen von diesen Institutionen gab es die Kellertheater, die ein trauriges Dasein fristeten, da sie keine stete Förderung erhielten und nur mit Prämien bedacht werden konnten. Schambeck maß den Kellertheatern aber große Bedeutung zu, da sie notwendig waren für den Schauspielnachwuchs und die Dramatiker. Durch die nicht vorhandene Subvention waren die Arbeitsbedingungen katastrophal, und er forderte schon damals von der Stadt Wien, mit ihrem Milliardenbudget mehr für das kulturelle Leben zu tun⁸⁰ und konstatierte:

„Es steht fest, daß die gegenwärtige Form der Förderung der Theater, wie sie von jeder Budgetberatung abhängig ist, vielleicht eine Erhaltung, jedoch keine Weiterentwicklung des österreichischen Theaters gewährleistet.“⁸¹

Vorwiegend wurden nur die großen StaatskünstlerInnen gefördert, sowie die großen kulturellen Institutionen wie u.a. das Burgtheater. Die jungen zeitgenössischen KünstlerInnen und neue sich entwickelnde Kunstrichtungen wurden übergangen und fanden kaum Beachtung.

Generell kann man sagen, dass vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg in vielen Staaten Europas, wie auch in Österreich, die sogenannte Hochkultur und Kunst gefördert wurde. Die Erhaltung und Förderung des kulturellen Erbes hatte eine staatsstärkende Funktion zur Folge und trug zur Schaffung und Affirmation einer nationalen Identität bei. Das Verständnis von Kulturpolitik in dieser Phase der Restauration kann man gleich setzen mit dem Begriff der Identitätspolitik.⁸²

⁷⁹ ÖAAB, früher: Österreichischer Arbeiter und Angestellten Bund. Ist eine Teilorganisation der ÖVP.

⁸⁰ Vgl.: Schambeck, 1966, S 49 f.

⁸¹ Schambeck, 1966, S. 51.

⁸² Vgl.: Mokre/ Stadler/ Stögner: ÖZP 2006/3:Editorial: www.oezp.at (Zugriff April 2010).

2.2.1.2 Zur Entwicklung der Freien Theater

Vor der Währungsreform gab es einen zeitweiligen Konjunkturaufschwung und nach Kriegsende wurde eine Reihe von kleinen Theatern gegründet. Wegen des noch nicht funktionierenden Verkehrsnetzes in Wien und der mangelnden Sicherheit bei Nacht wurden die Spielstätten vor allem in den Außenbezirken in der Nähe von Wohngebieten errichtet.⁸³

„Im Personal dieser vorstädtischen Etablissements tauchen erstmals Akteure auf, die später den Begriff >Wiener Kellertheater< zu prägen mithalfen. An die Existenz dieser – gelegentlich auch obskuren – Bühnen, die da oft an überraschenden Stellen entstanden, erinnern sich heute nur noch wenige, die Namen sind verschollen, die Lokalitäten längst in Waschsalons, Wirtshäuser oder Lagerräume umgewandelt.“⁸⁴

Diese neu entstandenen Bühnen werden noch nicht zur Zeit der Avantgarde gerechnet, sondern liefern lediglich Hinweise auf eine kommende Entwicklung.⁸⁵

Die in den 50er und 60er Jahren gegründeten Kellertheater (siehe auch Kap. 8.2) trugen eher avantgardistische Züge:

„Die echten Avantgardisten in Paris bekämpften und verhöhnten das Bestehende und Etablierte, wollten es niederreißen und verharrten in extremer Opposition dazu. Sie verstanden sich nicht als alternative, sondern als das einzig Wahre, welches das alte Falsche endlich abzulösen habe.“⁸⁶

Wird dieser strikte Begriff auf die Wiener Kellertheater angewendet, würden sie alle als nicht vorkämpferisch zählen. Die Großen Bühnen beeinflussten sie zu stark und galten insgeheim als das große Ziel. Die Wiener Kellertheater hatten nicht die Radikalität der Avantgardisten inne. „Sie zeigten lediglich, daß man es auch ganz anders machen konnte als die Großen, origineller, manchmal sogar besser- und in jedem Fall viel billiger.“⁸⁷

⁸³ Vgl.: Lederer, 1986, S. 40.

⁸⁴ Lederer, 1986, S. 40.

⁸⁵ Vgl. Ebd.

⁸⁶ Lederer, 1986, S. 122.

⁸⁷ Lederer, 1986, S.122.

Die Hochblüte der Kellertheater dauerte bis in die späten 50er Jahre, danach ging es eklatant bergab. Das „Bühnensterben“⁸⁸ nahm seinen Anfang. Die Theater wurden abgerissen oder anderweitig genutzt. Das Theater an der Wien wurde fast zu einer Großgarage umfunktioniert.⁸⁹

Die Kellertheater boten keine große Attraktivität mehr aufgrund der mangelnden „Theateratmosphäre“, wie z.B. das fehlende Entree oder die verschachtelten Zugänge zur Bühne. Die Existenz der Spielstätten war nicht mehr gesichert. Die Kritiker meinten, Zweck dieser Klein- und Kellerbühnen sei die Nachwuchsbeschaffung für die großen Häuser und sie hätten die Aufgabe eines Provinzersatzes zu erfüllen. Einig war man sich auch, dass die Kellertheater ihre Funktion verloren, als auch die großen Theater anfangen, zeitgenössische Stücke in neuen dramatischen Formen zur Aufführung zu bringen.⁹⁰

Die in den fünfziger Jahren bis achtziger Jahren entstanden Klein- und Mittelbühnen galten als Alternative zu den etablierten Bühnen und trugen einen wesentlichen Teil zur Entwicklung der Wiener Theaterlandschaft bei. Aufgrund der geringen bzw. keiner staatlichen Förderung zeichnen sich diese Theater „(...) mit umso mehr Phantasie, persönlichen Einsatz und Idealismus (...)“⁹¹ aus.

2.2.2 Etappe 2: von 1970- 1990

Um 1970 folgte die Minderheitenregierung der SPÖ. Dies war auch der Beginn der kulturellen Reform. Ab 1971 wurde Österreich von der SPÖ regiert, die so genannte Kreisky-Ära begann, und durch die sozialistischen kulturpolitischen Vorstellungen und Umsetzungen bekamen Kunst und Kultur einen neuen Stellenwert in Österreich.

Schon in den sechziger Jahren wurden die ersten Weichen für eine offene sozialdemokratische Kulturpolitik durch die SPÖ gestellt. Durch die neu entstandenen zeitgenössischen Kunstformen wurde ein genereller Unmut über

⁸⁸ Lederer, 1986, S. 163.

⁸⁹ Vgl.: Ebd.

⁹⁰ Vgl.: Lederer, 1986, S. 163 f.

⁹¹ Angel/ Roch/ Witzani: Zusammenarbeit und Konkurrenz in der Wiener Theaterlandschaft. http://epub.wu-wien.ac.at/dyn/virlib/wp/eng/mediate/epub-wu-01_c69.pdf?ID=epub-wu-01_c69 (Zugriff: August 2010), S. 15.

die vorherrschende Politik geäußert. Durch Aktionen wie u. a. Studentenbewegungen, Demonstrationen oder Happenings wurde das kulturpolitische Konzept ins Schwanken gebracht und die einstigen konservativen Ansichten über Kultur und Bildung wurden durcheinander geworfen. Die zweite Wende zu einer offeneren Kultur leiteten die Sozialdemokraten, selbst als sie an die Regierungsmacht kamen, ein. Ihr sehr breit gefasstes Ziel war, Kultur für jeden zugänglich zu machen und zu ermöglichen, vor allem in der Zusammenarbeit mit einer politisch interessierten und gebildeten Jugend.⁹²

Die SPÖ politisierte den Begriff Kultur im Zuge der gesellschaftlichen Reformmaßnahmen:

„Ziel war es ebenso, widerspenstigen zeitgenössischen Künstlern gegenüber der traditionellen staatstragenden „Hochkultur“ den Rücken zu stärken, wie neue Bevölkerungskreise zur aktiven und passiven Teilnahme am Kunst- und Kulturgesehen zu animieren.“⁹³

Der Begriff „Kulturpolitik“ nahm Gestalt an und zwar in der Form, unter der wir noch heute Kulturpolitik verstehen. Neben der Erhaltung des kulturellen Erbes rückte die zeitgenössische Kunst in den Mittelpunkt. Rahmenbedingungen und Gesetze wurden zu ihren Gunsten geändert und manifestiert. Angestrebt wurde eine Balance zwischen der Gegenwartskunst und den bestehenden kulturellen Traditionen der Vergangenheit.

2.2.2.1 Ziele der SPÖ- Kulturpolitik

Die ersten kulturpolitischen Maßnahmen wurden gesetzt, und eine Veränderung der Rahmenbedingungen für zeitgenössische Kunst und Kultur wurde in die Wege geleitet. „Die öffentliche Vergabe von Kunstförderungsmitteln soll transparenter gestaltet, eine Demokratisierung der Entscheidungsfindung herbeigeführt sowie eine objektive Bestandsaufnahme des kulturellen Verhaltens der österreichischen Bevölkerung durchgeführt werden.“⁹⁴ Seit 1971 erscheint jährlich der Kunst- und Kulturbericht. Dieser diente vor allem dazu, die

⁹² Vgl.: Wimmer, 1995, S. 29.

⁹³ Wimmer, 1995, S. 29.

⁹⁴ Wimmer, 1995, S. 29.

bundesstaatlichen Förderungsvergaben für die Öffentlichkeit transparenter zu machen.

1975 wurde der „Kulturpolitische Maßnahmenkatalog“⁹⁵ vom Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur verabschiedet. Die Intention war, den „widerspenstigen zeitgenössischen Künstlern“⁹⁶ Unterstützung gegenüber der „traditionellen staatstragenden „Hochkultur“⁹⁷ zu bieten. Des Weiteren war es Ziel Kultur jedem zugänglich und konsumierbar zu machen sowie die Vergrößerung der Kulturgesellschaft. Dieser Maßnahmenkatalog diente vorrangig dazu, für „...bisher systematisch ausgeschlossene(n) Bevölkerungsteile(n)...“⁹⁸ Kultur zugänglich zu machen. Es wurde ein Sieben-Punkte Plan erarbeitet um dem „Abbau des Stadt-Land-Bildungsgefälle“ entgegen zu wirken; wichtig für diese Arbeit ist jener Punkt, welcher die zeitgenössische Kultur in den Mittelpunkt rückt: die „Förderung neuartiger, kultur- und sozialpolitisch bedeutsamer Modellversuche“⁹⁹. Durch diesen Katalog wurde erstmals ein Austausch zwischen den Regierenden, KünstlerInnen und KunstvermittlerInnen angestrebt. Es sollten die Kunst und die KünstlerInnen in der Gesellschaft manifestiert und somit gefördert werden.

Ab den Siebzigern stiegen die Kulturausgaben deutlich. Zum einen flossen diese in die repräsentativen kulturellen Institutionen, zum anderen wurde auch die zeitgenössische und avantgardistische Kunst gefördert und langsam etablierte sich die Freie Theaterszene durch die Unterstützung und die Maßnahmen des Bundes.¹⁰⁰

⁹⁵ Straßl, 2001, S. 14. Die Idee zum kulturpolitischen Maßnahmenkatalog resultierte aus einer Umfrage über das Kulturverhalten der österreichischen Bevölkerung im Auftrag des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur. Das Ergebnis der Befragung war nicht zufrieden stellend. Es wurde ein „mangelndes Kulturbewusstsein“ sowie eine „kulturelle Unterversorgung festgestellt“.

⁹⁶ Wimmer, 1995, S.29.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Straßl, 2001, S.14.

¹⁰⁰ Vgl: Straßl, 2001, S.14f.

3 Kunstförderung

Von 1970 bis 1983 war die SPÖ alleine an der Regierungsspitze, eine Zeit, die vor allem von der Debatte über die „Freiheit der Kunst“ geprägt war¹⁰¹.

Resultierend aus dieser Diskussion wurde der Artikel 17a parlamentarisch verabschiedet: „Das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehren sind frei.“¹⁰²

Dieses neue Staatsgrundgesetz garantierte das „Recht auf Kunstfreiheit“¹⁰³ und ist die Grundlage für die liberale Kulturpolitik der Siebzigerjahre.

Nach den Nationalratswahlen 1983 kam eine SPÖ-FPÖ- Koalition zustande. Im Arbeitsübereinkommen zwischen SPÖ und FPÖ bekannten sich beide Parteien zur Freiheit der Kunst und zur Kunst als förderungswürdigen Gegenstand.¹⁰⁴ In dieser Zeit ist das Budget zur Kulturförderung deutlich gestiegen und ein Trend Richtung Großveranstaltungen und Festivalveranstaltungen u. a. setzte ein.

1986 kam es zu einer Neuwahl, und die ÖVP nahm die Stelle der FPÖ in der Koalition ein. Die Kulturpolitik wurde weiterhin intensiv betrieben.¹⁰⁵

3.1 Kunstförderungsgesetz

Im Jahr 1988 wurde das Kunstförderungsgesetz des Bundes beschlossen, welches 1997 novelliert wurde.¹⁰⁶ Im §1 des Kunstförderungsgesetzes werden die Aufgaben der Förderung festgeschrieben:

„§1. (1) Im Bewusstsein der wertvollen Leistung, die die Kunst erbringt und in Anerkennung ihres Beitrages zur Verbesserung der Lebensqualität hat der Bund die Aufgabe, das künstlerische Schaffen in Österreich und seine Vermittlung zu fördern. Für diesen Zweck sind im jeweiligen Bundesfinanzgesetz die entsprechenden Mittel vorzusehen. Weiters ist die Verbesserung der Rahmenbedingungen für die finanzielle und

¹⁰¹ Straßl, 2001, S.30.

¹⁰² Staatsgrundgesetz. RGBl. Nr. 142/1867 zuletzt geändert durch BGBl. Nr.262/1982. § Artikel 17a. Inkrafttretensdatum 16.6.1982. www.ris.bka.gv.at (Zugriff: April 2010).

¹⁰³ Straßl, 2001, S.15.

¹⁰⁴ Vgl.: Ebd. S.16.

¹⁰⁵ Vgl.: Ebd.

¹⁰⁶ Vgl.: Ebd.

organisatorische Förderung des künstlerischen Schaffens durch Private und der sozialen Lage für Künstler anzustreben.“

„(2) Die Förderung hat insbesondere die zeitgenössische Kunst, ihre geistigen Wandlungen und ihre Vielfalt im Geiste von Freiheit und Toleranz zu berücksichtigen. Sie hat danach zu trachten, die Kunst allen Bevölkerungskreisen zugänglich zu machen und die materielle Voraussetzungen für die Entwicklung des künstlerischen Lebens in Österreich zu verbessern.“¹⁰⁷

Wichtig im §1 des Kunstförderungsgesetzes ist, dass das Bundesministerium für Finanzen das Budget für die Subventionen mitkalkulieren muss. Ein Schwerpunkt kommt der zeitgenössischen Kunst zu. Im Kunstförderungsgesetz §2 wird festgelegt welche Sparten speziell förderungswürdig sind.

§2 (1) „Im Sinne des §1 sind insbesondere zu fördern:

- 1. das künstlerische Schaffen(...) der darstellenden Kunst, der Musik, der bildenden Künste, (...) sowie neuer experimenteller oder die Grenzen der genannten Kunstsparten überschreitender Kunstformen;*
- 2. die Veröffentlichung, Präsentation und Dokumentation von Werken;*
- 3. die Erhaltung von Werkstücken und Dokumenten;*
- 4. Einrichtungen, die diesen Zielen dienen.*

(4) Ein der Bedeutung der zeitgenössischen Kunst angemessener Anteil der Förderungsmittel ist für diesen Bereich des künstlerischen Schaffens und seiner Präsentation zu verwenden.“¹⁰⁸

Im §3 des Kunstförderungsgesetzes werden die Arten der Förderungen festgelegt im Sinne des Bundesgesetzes von 1988, geändert durch BGBl. Nr. 132/2000.

- „ 1. Geld- und Sachzuwendungen für einzelne Vorhaben (Projekte),
2. der Ankauf von Werken (insbesondere der zeitgenössischen Kunst),
(...)
6. die Erteilung von Aufträgen zur Herstellung von Werken der zeitgenössischen Kunst,
(...)
und 8. sonstige Geld- und Sachzuwendungen.“¹⁰⁹*

Trotz des eingeführten Kunstförderungsgesetz und der Anerkennung der Freiheit der Kunst fällt auf, dass keine gesetzliche Definition von Kunst vorhanden ist, geschweige denn verankert ist.

¹⁰⁷Kunstförderungsgesetz. BGBl. Nr. 146/1988. §1. www.ris.bka.gv.at (Zugriff: April 2010)

¹⁰⁸Kunstförderungsgesetz. BGBl. Nr. 146/1988. §2. www.ris.bka.gv.at, (Zugriff: April 2010)

¹⁰⁹Kunstförderungsgesetz. BGBl. Nr. 146/1988. §3. www.ris.bka.gv.at (Zugriff: April 2010)

Kunst wird als weitläufiger Begriff verwendet und die Auslegung, was Kunst ist, liegt in der Hand der regierenden Partei und richtet sich nach den jeweiligen parteilichen kulturpolitischen Konzepten, welche dementsprechende Schwerpunkte festlegen, nach welchen gefördert werden soll.

Für den Rechtswissenschaftler und Kulturmanager Karl-Gerhard Straßl „stellt Kunst eine Form der Kenntlichmachung innerer Prozesse des Schöpfers dar. Kunst ist nicht messbar und ebenso wenig objektivierbar. Kunst ist unabhängig und frei.“¹¹⁰

Im 1997 von Bundeskanzler Viktor Klima in Auftrag gegebenen *Weißbuch. Zur Reform der Kulturpolitik in Österreich* wurde ebenfalls der Kunstbegriff thematisiert. Die Autoren erachten es nicht als sinnvoll, Kunst definitorisch fest zu schreiben, da die Bedeutung von Kunst einem steten Wandel unterworfen ist. Kunst setzt ein Kollektiv voraus, welches sich zu einem gemeinsamen Kunstverständnis entschließt. „Kunst kann immer nur sein, was Menschen wollen, daß sie sein soll. Das ist keine Frage des breiten Konsens, es ist vielmehr so, daß sich zu einem Kunstbegriff, also zu dem, was Menschen unter Kunst verstehen wollen, Gruppen bilden.“¹¹¹

¹¹⁰ Straßl, 2001, S. 71.

¹¹¹ Weißbuch, 1999, S. 11.

4 Kulturpolitik auf Bundesebene

4.1 Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur

Das Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur kurz genannt BMUKK, ist einer komplexen und vielschichtigen Struktur unterworfen. Alle Sektionen, Abteilungen und Referate unterstehen seit 2008 der Bundesministerin Dr. Claudia Schmied. In den Zuständigkeitsbereich des BMUKK fällt das staatliche Bildungswesen, sowie auch der Kunst- und Kulturbereich. Die Verantwortlichkeiten des Bundes hinsichtlich der Kunst und Kultur liegen in der Subventionierung der Kunstsparten, der Pflege und Erhaltung des kulturellen Erbes und im Bereich der Bundestheater.

Die Sektion V ist für die Kunstangelegenheiten verantwortlich. Diese Sektion soll die Kunst und die KünstlerInnen unterstützen, fördern und finanzieren. Die Kunstsektion ist wiederum in sieben Abteilungen gegliedert, ausgestattet mit jeweiligen Referaten. Für diese Arbeit relevant ist die Abteilung V/ 2, zuständig für die Bereiche Musik, darstellende Kunst, Kunstschulen und Allgemeine Kunstangelegenheiten mit Förderung unter anderen von Theatern und Freien Gruppen sowie Unterstützung von Ensembles und Einzelpersonen im Bereich Musik, Tanz und Theater und die Vergabe von Theaterprämien u.v.m. Diese Abteilung spaltet sich nochmals in Referate auf. Relevant ist hier das Referat V/2b, welches unter anderem die Kleinbühnenförderung innehat und das Referat V/2c, welche die Größeren Bühnen fördert. Dabei ist nicht definiert, was man unter einer „Größeren Bühne“ versteht. Zählen nun die Mittelbühnen wie das TAG- Theater an der Gumpendorfer Straße, Garage X, Theater Drachengasse, etc... zu den größeren Bühnen oder fallen sie in die Kategorie Kleinbühne? Bis 2007 wurden die einzelnen Größeren und Kleineren Bühnen getrennt aufgelistet, seit 2008 sind die Förderungen in Jahres- und Projektförderung unterteilt.

4.1.1 Beiräte

Eingeführt wurden Beiräte für die einzelnen Kunstsparten schon 1973 auf freiwilliger und unentgeltlicher Basis. Sie stehen als BeraterInnen in Kunstangelegenheiten und für Förderansuchen dem Bundesministerium zur Seite. Diese Gremien, bestehend aus Fachleuten, Kunstschaffenden und ExpertInnen, prüfen die künstlerische Qualität der eingereichten Förderansuchen und bringen auch unmittelbar Ratschläge zur Verbesserung der Förderpolitik. Der Sinn eines paritätisch besetzten Beirates liegt darin, die Fördervergabe parteiloser und objektiver zu gestalten.

Bis 1988 gab es keine gesetzliche Verankerung für die Bildung dieser „Kunsthilfskräfte“, doch als 1988 das Kunstförderungsgesetz eingeführt wurde, wurde eine rechtliche Grundlage für die Beiräte geschaffen.¹¹² Dabei ist zu sagen, dass die Empfehlungen für die MinisterInnen nicht bindend sind. Interessant ist der §8, welcher die Förderungsrichtlinien beschreibt, und der §9, der konkret die Beiräte behandelt in Bezug auf das Kunstförderungsgesetz.

„§ 8. Der Bundesminister für Unterricht, Kunst und Sport hat die näheren Vorkehrungen, die bei der Gewährung von Förderungen nach diesem Bundesgesetz zu treffen sind, nach Vorberatung mit den Beiräten im Einvernehmen mit dem Bundesminister für Finanzen durch Richtlinien festzulegen.“¹¹³

In den Förderungsrichtlinien wird ein Beirat vorausgesetzt. Im § 9 ist zusätzlich eine „Kann- Bestimmung“¹¹⁴ des Beiratssystems verankert: es ist nicht verpflichtend einen Beirat oder eine Fachjury zu bestellen:

„§ 9. Der Bundesminister für Unterricht, Kunst und Sport kann zur Vorbereitung und Vorberatung von Förderungsangelegenheiten einzelner Kunstsparten Beiräte oder Jurien einsetzen, in die Fachleute der jeweiligen Sparte zu berufen sind.“¹¹⁵

Die derzeitige Kunstsektion hat drei verschiedene Beiräte eingerichtet, jeweils einen Bühnen-, Tanz- und Musikbeirat. Der Bühnenbeirat besteht gegenwärtig

¹¹² Vgl.: Straßl, 2001, S. 55.

¹¹³ Kunstförderungsgesetz. BGBl. Nr. 146/1988. §8. www.ris.bka.gv.at (Zugriff: April 2010)

¹¹⁴ Straßl, 2001, S. 43.

¹¹⁵ Kunstförderungsgesetz. BGBl. Nr. 146/1988. §9. www.ris.bka.gv.at (Zugriff: April 2010)

aus sechs Fachleuten, welche Empfehlungen basierend auf §2 (Gegenstand der Förderung), Absatz 2 des Kunstförderungsgesetzes abgeben:

„(2) Es dürfen nur Leistungen und Vorhaben einer natürlichen oder vom Bund verschiedenen juristischen Person gefördert werden, die von überregionalem Interesse oder geeignet sind, beispielgebend zu wirken, innovatorischen Charakter haben oder im Rahmen eines einheitlichen Förderungsprogramms gefördert werden.“¹¹⁶

Die Fragen nach mehr Objektivität und den expliziten Kriterien der Fördervergabe bleiben offen. Es liegt auf der Hand, dass die objektiven Entscheidungen mittels der Beiräte, dessen ungeachtet, subjektiv sind. Es ist ein diffiziles Unterfangen; Förderansuchen auf ihre künstlerische und ästhetische Qualität zu überprüfen. Da die Beiratszusammensetzung ebenso KünstlerInnen der Wiener Theaterlandschaft beherbergt, schließt es ein gewisses Maß an Subjektivität und „Freunderlwirtschaft“ nicht aus und führt zu Konflikten innerhalb der Szene. Daraus resultierend ist die Frage nach Transparenz und Kriterien der Fördervergabe legitim. Erschwerend kommt hinzu, dass die Beiratssitzungen unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattfinden und die Mitglieder nicht verpflichtet sind, Begründungen für nicht geförderte Projekte abzugeben. Der Künstler erfährt die Gründe für die Ablehnung seines Förderansuchens nicht.

4.2 Finanzierung auf Bundesebene

Die hier verwendeten Daten und Zahlen der Mittelvergabe im Bereich der Kunst und Kultur beruhen auf den jährlich ausgegebenen Kunstberichten¹¹⁷ des Bundeskanzleramtes und den Berichten des Instituts für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft (IKM)¹¹⁸, welches ebenfalls Berichte zur Kulturfinanzierung offen legt.

¹¹⁶ Kunstförderungsgesetz. BGBl. Nr. 146/1988. §2 (2). www.ris.bka.gv.at (Zugriff: April 2010)

¹¹⁷ Kunstberichte des Bundesministeriums 2004/ 2005/ 2006/ 2007/ 2008. <http://www.bmukk.gv.at/kunst/service/publikationen.xml> (Zugriff: Mai 2010).

¹¹⁸ IKM: Bericht zur Kulturfinanzierung 2004/ 2005/ 2006. <http://www.mdw.ac.at/ikm/?Pageld=1854> (Zugriff: Mai 2010).

4.2.1 Rückblick

Eine Darstellung des Kunstbudgets seit Beginn der Entwicklung zur Kunstförderung ab 1970 stellt ein diffiziles Unterfangen dar. Die Gründe hierin liegen bei der nicht normierten Darstellungsweise des Kunst- und Kulturbudgets und somit sind die Zahlen teilweise nicht miteinander vergleichbar und schwer nachvollziehbar.¹¹⁹ Doch bis Mitte der 1990er Jahre kann man von einer steten Steigerung des Budgets sprechen.

Von 1995 bis 1998 kam es zu keiner Aufwertung des Budgets und es stagnierte bei 1,15 Milliarden Schilling. Dies war insofern problematisch, da es keinerlei Handlungsspielraum offen ließ, um auf aktuelle künstlerische Entwicklungen zu reagieren, genauso wenig konnten Kulturinitiativen, Organisationen und KünstlerInnen auf erhöhte Fixkosten (Mietkosten, Marketing, KünstlerInnenanstellungen) reagieren. Kulturinstitutionen wurden nicht mehr aufgrund ihrer Leistung gefördert, sondern mit notwendigen Erhaltungsmaßnahmen unterstützt.¹²⁰ Aus diesem Grund forderte das *Weißbuch (1999)* eine Erhöhung des Budgets von 1,15 Milliarden Schilling auf 1,8 Milliarden Schilling, um einerseits die Mehrkosten abzudecken und andererseits neue Entwicklungen in der Kunst zu ermöglichen.

Ab 1999 scheint es, dass sich das Kunstbudget wesentlich erhöht hat. Der Grund dafür lag in der gesetzlich geregelten Basis- Abgeltung für die Bundestheater (673,9 Millionen Schilling), dessen Summe zum restlichen Kunstbudget addiert wurde, die Mittelvergabe an die Großen Bühnen, die Klein- und Mittelbühnen, Freie Gruppen und Theaterschaffende blieb aber im Wesentlichen gleich.¹²¹ Die Bundestheater, bestehend aus der Wiener Staatsoper, dem Burgtheater, der Volksoper und dem Theaterservice wurden 1999 aus dem Bundeskanzleramt ausgegliedert und wurden zu Gesellschaften und stehen im Eigentum der Bundestheater- Holding Gesellschaft mit beschränkter Haftung.

Von 2000- 2002 unter der Regierung der FPÖ und ÖVP stellte die Kulturpolitik keinen Schwerpunkt dar. In diesen Jahren wurde ein Rückgang der Ausgaben

¹¹⁹ Vgl.: Knapp, 2005, S. 246 f.

¹²⁰ Weißbuch, 1999, S. 89.

¹²¹ Knapp, 2005, S. 247 f.

verzeichnet, wobei aber die gesetzliche fixierte Basis- Abgeltung der Bundestheater unangetastet blieb.

Das Verhältnis der Politik zur zeitgenössischen Kunst ist in der Regierungserklärung¹²² der FPÖ-ÖVP Koalition nicht erwähnt. Die Zeit der FPÖ-ÖVP Regierung war geprägt von Einsparungsmaßnahmen, welche sich nicht auf das Gesamtkulturbudget auswirkten, sondern nur in den Teilbereichen, wie der zeitgenössischen Kunst. Treffend dazu formulierte Knapp die Haltung der beiden Regierungsparteien: „Entscheidend für den Umgang mit zeitgenössischer Kunst (nicht nur in finanzieller Hinsicht) ist die Erwartungshaltung, die Kunst gegenüber gebracht wird. Kunst soll, um es zugespitzt zu formulieren, primär gefallen und unterhalten, aber nicht aufrütteln, verstören (sic!) irritieren und provozieren.“¹²³

Kunstabudget und Budget der Darstellenden Kunst im Vergleich (Mio €)			
Jahr	2000	2001	2002
Kunstabudget	77,06 €	107,49 €	79,56 €
Darst. Kunst	18,87 €	19,55 €	17,49 €

Tabelle 1: Vergleich Kunstbudget und Budget der Darstellenden Kunst. (Vgl.: Knapp, 2005, S. 296 f.)

Es scheint, als habe sich 2001 das Budget wesentlich erhöht und als habe es einen neuen Spitzenwert erreicht. Doch die verwendete Summe in der Höhe von 27,9 Millionen Euro wurde vor allem für die Kulturhauptstadt Graz (14,5 Millionen Euro) aufgewendet, sowie in die Sanierung und Renovierung des Wiener Musikvereins und dem Bau des Kleinen Festspielhauses in Salzburg investiert (13,4 Millionen Euro). Abzüglich der so verwendeten Summe von 27,9 Millionen Euro von dem Kunstbudget 2001 ergab das eine Summe von 79,59 Millionen Euro für das definitive Kunstbudget, anteilig davon bekam die Darstellende Kunst 19,55 Millionen Euro.¹²⁴

¹²² Regierungserklärung FPÖ-ÖVP 2000
<http://www.spiegel.de/media/0,4906,2897,00.pdf>, Zugriff März 2010

¹²³ Knapp, 2005, S. 311.

¹²⁴ Vgl. Knapp, 2005, S. 295 f.

4.2.2 LIKUS- Systematik

Mitte der neunziger Jahre wurde das Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaften (kurz: IKM) unter der Leitung von Prof. Dr. Hofecker beauftragt ein System zu entwickeln, welches ermöglicht die Daten und Zahlen der Kulturfinanzierung national und international vergleichbar zu machen. Das Ziel war eine Harmonisierung und Vereinheitlichung der Kulturfinanzierung auf Landes- und Bundesebene, um mehr Transparenz zu schaffen. Es wurde das so genannte LIKUS (Länderinitiative Kulturstatistik) System entwickelt. Seit 1997 wird die LIKUS Systematik angewandt. In Form eines spartenbezogenen Rasters werden alle wichtigen kulturpolitischen Felder dargestellt. LIKUS ist auch im internationalen Vergleich konform mit der Regelung der „Framework for Cultural Statistics“¹²⁵ (FCS) der UNESCO sowie mit dem EUROSTAT¹²⁶ des Europarates.

Die kulturpolitischen Felder werden in 17 LIKUS Hauptkategorien unterteilt, wobei der Kunstsektion des Ministeriums nur 12 Kategorien zugehörig sind:

1. Museen, Archive, Wissenschaft
2. Literatur
3. Presse
4. Musik
5. Darstellende Kunst
6. Bildende Kunst, Foto
7. Film, Kino, Video- und Medienkunst
8. Kulturinitiativen, Zentren
9. Ausbildung, Weiterbildung
10. Internationaler Kulturaustausch
11. Festspiele, Großveranstaltungen
12. Soziales

Ausgenommen aus der Kunstsektion sind die Kategorien: Baukulturelles Erbe, Bibliothekswesen, Erwachsenenbildung, Heimat- und Brauchtumspflege, Hörfunk, Fernsehen

¹²⁵ Vgl.: Wimmer, 1995, S. 86.

¹²⁶ EUROSTAT: <http://epp.eurostat.ec.europa.eu/portal/page/portal/eurostat/home> (Zugriff: Februar 2010).

4.3 Bundesförderung 2004- 2008

Die Analyse und Darstellung des Förderzeitraums von 2004 bis 2008 auf Bundesebene ist relevant für diese Arbeit. Es soll aufgezeigt werden, in welcher Höhe die Ausgaben für Kunst und Kultur sind und wie viel davon anteilig die Freie Theaterszene erhält, woraus auf die Stellung des Bundes zur zeitgenössischen Kunst zu schließen ist.

Grundsätzlich kann man beim Bund zwischen aktiver und passiver Förderung unterscheiden. Die passive Förderung erfolgt von außen z.B. in Form eines Ansuchens der Kunstschaffenden. Die aktive Förderung wird von den Fördergebern initiiert z.B. in Form einer Ausschreibung. Überwiegend wird aber die passive Förderung betrieben, welcher folgende Verfahren unterliegen.¹²⁷

- Einbringen eines Ansuchen
- Prüfung des Ansuchens
- Entscheidungsvorschläge durch die beratenden Gremien
- Prüfung der widmungsgemäßen Verwendung der Subvention

Die Abteilung für Musik und darstellende Kunst des Bundesministeriums hat mehrere „passive“ Subventionsmodelle für Theaterbetriebe und Kunstschaffende zur Verfügung, welche an Förderbedingungen geknüpft sind¹²⁸:

1. Jahressubvention für größere Bühnen: Die eingebrachten Anträge werden nach festgesetzten Kriterien überprüft: bisheriger Status, Umfang und Anspruch des Programms, Qualität der Aufführung, überregionale Bedeutung, Österreichbezug, Professionalität, Wirtschaftlichkeit, Wirksamkeit in der Öffentlichkeit, Förderung durch regionale Gebietskörperschaften. Als Entscheidungshelfer fungiert ein Bühnenbeirat. Möglich ist nur eine Teilfinanzierung.
2. Jahressubvention für Kleinbühnen und freie Theaterschaffende: Hier werden die Sparten Musik, Darstellende Kunst und Tanz zusammengefasst, für welche jeweils ein eigener Beirat zuständig ist. Die

¹²⁷ Vgl.: Straßl, 2005, S 105.

¹²⁸ Vgl.: Förderungskatalog der Kunstsektion:

<http://www.bmukk.gv.at/kunst/foerderungen/index.xml#toc3-id3> (Zugriff: März 2010).

Kriterien, nach welchen die eingebrachten Anträge beurteilt werden, sind fast ident mit den Kriterien für die Jahressubvention für größere Bühnen: bisherige Leistungen, Umfang und Anspruch des Programms, überregionale Bedeutung, Qualität der Aufführungen, Professionalität, Wirtschaftlichkeit, Wirksamkeit in der Öffentlichkeit, Förderung durch regionale Gebietskörperschaften. Möglich ist ebenfalls nur eine Teilfinanzierung.

3. Produktions- und Projektkostenzuschuss für Kleinbühnen und Freie Theaterschaffende: ein Antrag muss mindestens drei Monate vor Produktionsbeginn eingebracht werden. Zur Entscheidungsfindung werden ebenfalls wieder der Tanzbeirat, der Bühnenbeirat und der Musikbeirat hinzugezogen. Folgende Kriterien und Bedingungen werden im eingebrachten Antrag untersucht: Umfang und Anspruch des Programms mit überregionaler Bedeutung, Qualität der bisherigen Leistungen, Professionalität, Wirtschaftlichkeit, Wirksamkeit in der Öffentlichkeit, Förderung durch regionale Gebietskörperschaften. Ebenfalls nur Teilfinanzierung möglich.
4. Prämie für Kleinbühnen und freie Theaterschaffende: hier wird die künstlerische Gesamtleistung beurteilt in der Darstellenden Kunst und im Bereich Tanz. Man muss keinen Antrag einbringen und es wird jährlich ein Anerkennungsbeitrag vergeben.¹²⁹

Die hier aufgezählten Fördermodelle sind im Zusammenhang mit den Mittelbühnen die wichtigsten. Zu erwähnen sind noch die Investitionsförderung, die Förderung für Festspiele und Saisonveranstaltungen, der Fortbildungskostenzuschuss und der Reise-, Aufenthalts- und Tourneekostenzuschuss, welche die darstellende Kunst betreffen.¹³⁰

Durch die gesetzliche Finanzierungsverpflichtung sind die Bundestheater sowie die größeren Privattheater und die großen Sprech- und Musiktheater und Ländertheater durch den Bundesfinanzausgleich finanziell abgesichert. Die

¹²⁹ Vgl.: Förderungskatalog der Kunstsektion:
<http://www.bmukk.gv.at/kunst/foerderungen/index.xml#toc3-id3>, (Zugriff: März 2010).

¹³⁰ Vgl. Ebd.

Freien Gruppen, Klein- und Mittelbühnen erhalten vergleichsweise eine geringe Subvention.¹³¹

Die Bundestheater (Wiener Staatsoper, Burgtheater, Volksoper und Bundestheater- Holding) bekamen eine jährliche Basisabgeltung in der Höhe von 133,6 Millionen Euro zur Erfüllung ihres kulturpolitischen Auftrages bis 2007. Seit 2008 wurde die Summe auf 138,645 Millionen Euro erhöht. Der höchste Anteil des Budgets für die darstellende Kunst wird in die Bundestheater investiert. Dadurch, dass die Summe jährlich gleich bleibend ist, wurde sie nicht zum Kunstbudget gerechnet.

Im Zeitraum von 2004 bis 2008 ist das Kunstbudget der Kunstsektion insgesamt zwar stetig gestiegen, doch nicht zugunsten der Freien Theater und Freien Gruppen, wie nachfolgend noch erläutert wird.

Gesamtes Kunstbudget (in Mio €)	
2004	79,39 €
2005	84,51 €
2006	87,84 €
2007	88,48 €
2008	89,74 €

Tabelle 2: Kunstberichte BMUKK 2004-2008

Von diesem Kunstbudget erhielten die Abteilung Musik und Darstellende Kunst anteilig:

Abt.II/ 2 Musik+Darst. Kunst (Mio €)	
2004	38,63 €
2005	43,31 €
2006	46,64 €
2007	40,97 €
2008	39,40 €

Tabelle 3: Kunstberichte BMUKK 2004-2008

Der Bereich der Darstellenden Kunst ist in folgende Unterkategorien eingeteilt:

Große Bühnen, Kleinbühnen/ Freie Theaterschaffende und Prämien.

Nachstehende Etats wurden für die Darstellende Kunst aufgewendet:

¹³¹ Vgl.: Weißbuch, 1999, S. 202.

Darstellende Kunst/ (Mio €)	
2004	17,52 €
2005	22,98 €
2006	19,86 €
2007	20,58 €
2008	18,80 €

Tabelle 4: Kunstberichte BMUKK 2004-2008

Aus Tabelle 4 scheint hervorzugehen, dass sich vom Jahr 2004 auf das Jahr 2005 eine Erhöhung des Budgets von rund 5,46 Millionen Euro ergaben. Dies begründet sich darin, dass im Jahr 2005 ein relativ hoher Investitionskostenzuschuss für die Sanierung des Festspielhauses der Bregenzer Festspiele in der Höhe von rund sieben Millionen Euro anfiel. Abzüglich des Investitionskostenzuschusses vom Budget der darstellenden Kunst ist laut des IKM-Kulturfinanzierungsberichts die Subventionierung an die Theater und Freien Gruppen gesunken.¹³² Dasselbe gilt für das Jahr 2007, hier gab es einen Investitionskostenzuschuss für das Theater in der Josefstadt in der Höhe von rund 2,8 Millionen Euro sowie für das Mozarthaus von 0,7 Millionen Euro. Die Vermutung rückt daher in die Ferne, dass durch höhere Gesamtbudgets eine höhere Mittelvergabe an Größere Bühnen, Kleinbühnen, Freie Gruppen und Einzelne Theaterschaffende stattfindet. Augenscheinlich ist die Aufteilung des Budgets an die Größeren- und Kleinbühnen sowie einzelnen KünstlerInnen grundsätzlich gleich geblieben bzw. gesunken. Nachfolgend aufgelistet die Ausgaben für die Größeren Bühnen in Millionen Euro:

Größere Bühnen (Mio €)	
2004	14,4 €
2005	14,7 €
2006	14,1 €
2007	14,5 €

Tabelle 5: Kunstberichte BMUKK 2004-2008

2004 bekamen elf Größere Bühnen insgesamt 14,4 Millionen Euro, davon wurden in Wien acht Bühnen subventioniert. Im Vergleich mit 2005 wurden zehn Größere Bühnen mit 14,7 Millionen Euro bedacht, davon sieben Wiener Bühnen. 2006 wurden 14,1 Millionen Euro an neun Bühnen vergeben, sechs davon in Wien ansässig. 2007 waren es 14,5 Millionen Euro an zehn Bühnen, sieben davon in Wien. Auffällig an der Mittelvergabe ist, dass in diesen Jahren das

¹³² Vgl.: IKM: Bericht zur Kulturfinanzierung 2005/2006.
<http://www.mdw.ac.at/ikm/?PageId=1854> (Zugriff: Mai 2010).

Theater der Jugend, das Theater in der Josefstadt und das Volkstheater Wien die Millionengrenze überschritten und den höchsten Anteil des Budgets ausmachten.¹³³ Zu den größeren Bühnen zählen auch das Schauspielhaus Wien sowie die ehemalige Gruppe 80 und das Ensembletheater. Seit der Übernahme der Gruppe 80 durch das TAG- Theater an der Gumpendorfer Straße wurde die Bühne als nicht förderungswürdig eingestuft und muss auf eine jährliche Subvention verzichten.

Das Theater Drachengasse wurde schon immer als Kleinbühne gehandhabt und wird jährlich regelmäßig vom Bund gefördert:

Kleinbühnen/Freie Gruppen (Mio €)	
2004	2,13 €
2005	2,15 €
2006	2,11 €
2007	2,30 €

Tabelle 6: Kunstberichte BMUKK 2004-2006

Die Anzahl der geförderten Kleinbühnen und Freien Gruppen schwankt; von 83 im Jahr 2004 bewilligten Förderanträgen wurde vergleichsweise im Jahr 2005 ein Rücklauf festgestellt und nur 72 Einreichungen gefördert. 2006 stieg die Zahl auf 84 geförderte Anträge. Doch die tatsächliche Summe der eingereichten Förderansuchen wird nicht bekannt gegeben. Folglich ist zu sagen, dass im Jahr 2005 und 2007 die Kleinbühnen und Freien Gruppen eine höher dotierte Summe erhielten als im Jahr 2004 und 2006.

Absichtlich wird das Jahr 2008 separat behandelt, da die Trennung zwischen Größeren Bühnen und Kleinbühnen/ Freie Gruppen aufgehoben und die Fördervergabe neu in Jahresförderung, Projektförderung, Einzelpersonen und Prämien eingeteilt wurde.

2008 (Mio €)	
Jahresförderung	16,91 €
Projektförderung	1,87 €

Tabelle 7: Kunstbericht BMUKK 2008

¹³³ Vgl.: Kunstberichte des Bundesministeriums 2007
<http://www.bmukk.gv.at/kunst/service/publikationen.xml> (Zugriff: Mai 2010), S. 52.

An Einzelpersonen wurden 96.550,00 Euro vergeben, vorwiegend waren es Tanzstipendien.¹³⁴ Prämien wurden in der Höhe von 237.000,00 Euro ausgezahlt. Für das Jahr 2008 lässt sich feststellen, dass es eine Reduzierung des Budgets von rund 1,8 Millionen Euro im Vergleich zum Vorjahr gab, dies beruht auf der Tatsache, dass die Investitionskostenzuschüsse wegfielen.¹³⁵

Weiters wird noch darauf hingewiesen, dass erstmals 2008 nach der LIKUS-Reihung die Darstellende Kunst nun an zweiter Stelle nach der Kategorie Film steht. In den Vorjahren nahm die Kategorie der Darstellenden Kunst immer den ersten Platz nach der LIKUS-Systematik ein. Diese berechnet sich nach der Höhe der Fördervergabe der einzelnen Kategorien.¹³⁶

¹³⁴ Vgl.: Kunstbericht des Bundesministerium 2008.

<http://www.bmukk.gv.at/kunst/service/publikationen.xml> (Zugriff: Mai 2010).

¹³⁵ Vgl.: Kunstbericht des Bundesministerium 2008.

<http://www.bmukk.gv.at/kunst/service/publikationen.xml> (Zugriff: Mai 2010), S. 25, 54.

¹³⁶ Vgl. Ebd., S. 25.

5 Kulturpolitik auf Landesebene

5.1 Kunstförderungsgesetze der Länder

Die Bundesländer, mit Ausnahme Wiens, legten schon Anfang der siebziger Jahre Fördertätigkeiten gesetzlich fest. Als parallel die Debatte zur Kulturförderung auf staatlicher Ebene erst aufkam, übernahmen die Bundesländer eine Vorreiterrolle. Vorarlberg beschloss schon 1974 ein Kulturförderungsgesetz, gefolgt von Tirol (1979), Salzburg und dem Burgenland (1980), Niederösterreich (1983), der Steiermark (1985), Oberösterreich (1987) und die Nachhut bildete Kärnten (1992). Die Bundesländer erkennen eine prinzipielle Verpflichtung zur Förderung „kultureller Tätigkeiten“¹³⁷ an. Der Unterschied der Kulturförderungsgesetze der Länder zum Bund besteht insofern, dass explizit die Kultur gefördert wird und nicht nur die Kunst. Eine Homogenität der acht Kulturförderungsgesetze, neben dem Versuch Kultur mehr oder weniger umfassend zu definieren, besteht in der Auflistung der zu fördernden Kulturbereiche und Kunstsparten. Mit Ausnahme von Vorarlberg und Niederösterreich wird die „Wahrung der Unabhängigkeit, Freiheit und Vielfalt der kulturellen Tätigkeit“¹³⁸ anerkannt und als grundlegende Voraussetzung der Kulturförderung verstanden.¹³⁹

Generell für die Transparenz und Berechenbarkeit der Förderung gelten drei regulierte Aspekte, welche für die Umsetzung prägnant sind:

- der Umfang des Förderungsbereiches, den die einzelnen Gesetze vorgeben. Man erkennt bei den später erlassenen Landeskulturförderungsgesetzen, dass sie einen breiteren Förderungsbereich aufweisen.
- die Fördervoraussetzungen, für welche Förderrichtlinien notwendig sind. Grob umrissen müssen KünstlerInnen: a) einen Förderantrag einbringen; b) Eine fachliche Befähigung nachweisen; c) die widmungsgemäße Verwendung der gewährten Fördermittel vorweisen.

¹³⁷ Wimmer, 1995, S. 45.

¹³⁸ Wimmer, 1995, S. 46.

¹³⁹ Vgl.: Wimmer, 1995 S. 45 f.

- die Verfahrensnormierungen, dies betrifft die Abwicklung der eingebrachten Förderanträge. Die Beurteilung der Anträge und Vergabe der Förderungen liegt meist im Ermessen der Landeskulturreferenten, letztendlich entscheiden aber die Landeskulturräte. Zur Entscheidungsfindung können ebenso Fachbeiräte hinzugezogen werden. Ein Problem, welches sich dabei ergibt ist, dass weder die zuständigen Politiker noch die Beiräte einer Begründungspflicht unterliegen und somit eine Transparenz der Fördervergabe nicht gewährleistet ist.¹⁴⁰

Durch die Verrechtlichung der Kulturförderung wird einer gewissen Intransparenz der Fördertätigkeit vorgebeugt. Doch die gesetzlich festgelegten länderspezifischen Aufzählungen der zu fördernden Kultursparten sind veraltet. Folglich wird neuartige und zeitgemäße Kunst nicht berücksichtigt und kommt somit nicht in die Gunst der staatlichen Förderung.

Ein weiteres Problem stellen die zu allgemein formulierten Förderbereiche in den einzelnen Landeskulturförderungsgesetzen dar, da sie zu viele Interpretationsmöglichkeiten offen lassen. Dies kann man als gut oder schlecht bewerten, einerseits ist eine gewisse Flexibilität und rasches Handeln möglich um auf neue kulturelle und künstlerische Formen einzugehen, andererseits besteht die Gefahr, dass nur mehr traditionell und selektiv gefördert wird.¹⁴¹

5.2 Die kulturpolitische Situation Wiens

Wien besitzt, wie im vorangegangenen Kapitel (Kap.5.1) angesprochen, kein eigenes Landeskulturfördergesetz. Von den politischen Handlungsträgern wird keine Notwendigkeit eines solchen Gesetzes gesehen, und sie sind überzeugt von dem Gedanken, dass in Wien eine große Transparenz innerhalb der Subventionspolitik herrscht, nicht zuletzt aufgrund der hoch dotierten Kunstbudgets, welche jährlich vergeben werden.

¹⁴⁰ Vgl.: Wimmer, 1995, S. 268.

¹⁴¹ Vgl.: Ebd., S. 270 f.

Wien als Bundesland, Bundeshauptstadt und Millionenstadt zählt zu den Kulturmetropolen Europas und ist ein bedeutendes kulturelles und historisches Zentrum. Wien nimmt vor allem eine Sonderstellung innerhalb Österreichs ein, da es als Land und Gemeinde am Finanzausgleich mit partizipiert.

Die Kulturpolitik Wiens basiert auf drei Ebenen, welche im Laufe der Zeit den gesellschaftlichen und politischen Tendenzen angepasst wurden:

1. Die Bewahrung des vielfältigen kulturellen Erbes: angefangen von der historischen Bausubstanz, den Museen, der klassischen Musik sowie den etablierten Theatern, welchen die Stadt ihre Berühmtheit verdankt.
2. Die Vermittlung von Wissen und „höheren geistigen Werte“¹⁴², ebenso für ein vielfältiges Freizeit-, Bildungs- und Kulturangebot in den einzelnen Bezirken zu sorgen und somit Kultur und Alltag zu durchdringen, durch die Tätigkeit von Institutionen wie z.B. die Wiener Volksbildung.
3. Ein besonders zentrales politisches Anliegen, betreffend die zuständigen Kulturabteilungen, ist die besondere Förderung der zeitgenössischen Kunst.¹⁴³

„Insgesamt wurde und wird in der Kunstpolitik der Stadt die Linie verfolgt, den breit geförderten Traditionskulturstätten, die das Image Wiens prägen, einen substantiellen Konterpart im Bereich des Zeitgenössischen zu schaffen.“¹⁴⁴

Von 1996 bis 2001 lag das Amt des Kulturstadtrats bei der ÖVP, welche Reformabsichten aufgrund einer Spardiskussion hegten. Sie forderten die Demokratisierung und „Entpolitisierung“ der Kulturpolitik. Folglich traten Handlungsträger der Kulturpolitik aus Vorständen und Präsidien diverser Wiener Kulturvereine und Institutionen zurück. Eine Demokratisierung im Kulturbereich soll durch den Einsatz privater Mittel angestrebt werden, für welche die öffentliche Hand nicht mehr aufkommen kann. Dies soll durch die Erschließung neuer Zielgruppen und Publikumsschichten angestrebt werden.

¹⁴² Bundeskanzleramt, Kunstsektion (Hg.), 1998, S. 161.

¹⁴³ Vgl.: Ebd.

¹⁴⁴ Bundeskanzleramt, Kunstsektion (Hg.), 1998, S. 163.

5.2.1 Bisherige Förderungsarten

Im Zuge dieser Arbeit ist es notwendig, neben der Wiener Theaterreform auf die bisherigen Förderungsarten einzugehen. Unter der Miteinbeziehung der vergangenen praktizierten Förderpraxis wird ein historischer Kontext skizziert, welcher die Entstehung der Freien Szene und deren Akzeptanz seitens der Kulturpolitik veranschaulicht. Aus diesem Grund soll in die zwei wichtigsten Förderarten für die Freien Theater und Freien Gruppen ein Einblick gegeben werden, in das Kleinbühnenkonzept und die Dreijahresverträge.

Die Förderungsmodelle beruhen alle auf dem Gießkannenprinzip, welches in der Ära Kreisky unter dem Slogan „Kultur für Alle“ entstand. Ziel war es, eine möglichst breite Kulturförderung zu gewährleisten.¹⁴⁵ Eben diese Methode wurde in der Studie zur Theaterreform heftig kritisiert (mehr dazu im Kap. 6).

5.2.1.1 Kleinbühnenkonzept

Kleinbühnen werden erst seit 1970 mit geringer Dotierung von der öffentlichen Hand subventioniert. 1973 wurde das Kleinbühnenkonzept eingeführt, welches zuerst nur für Wien galt und später auf alle Bundesländer ausgedehnt wurde. Das Kleinbühnenkonzept ist der Begriff für eine Förderung, welche vom Bund und der Gemeinde Wien gemeinsam vergeben wurde. Diese soll die Kellertheater und Experimentiertheater finanziell unterstützen. Insgesamt wurden anfangs acht Bühnen gefördert. Vier Bühnen wurden zehnmal pro Jahr mit 15.000 Schilling bedacht und die restlichen Bühnen bekamen 10.000 Schilling pro gespielten Monat von der Gemeinde Wien. Das Bundesministerium förderte etwas geringer. Ferner wurden Prämien für Aufführungen vom Bundesministerium sowie der Stadt Wien vergeben.¹⁴⁶

Für die Mittelbühnen wurde 1980 ein Fördermodell entwickelt, welches die Aufteilung der Subventionen zwischen dem Bund und der Stadt Wien zur Folge hatte. Somit wurde geregelt, dass ein Drittel der Förderung vom Bund vergeben wurde und zwei Drittel von der Stadt. Dies hatte zur Folge, dass die ursprünglich

¹⁴⁵ Vgl.: Zembylas/Tschmuck, 2005, S. 15.

¹⁴⁶ Vgl.: Mokre/ Matzner, 1994, S.22.

zum Kleinbühnenkonzept gehörigen Bühnen teilweise in die Regelung des Mittelbühnenmodells fielen und damit höhere Jahressubventionen erhielten, aber den Anspruch auf Prämien verloren.¹⁴⁷

5.2.1.2 Dreijahresverträge

Die Dreijahresverträge wurden 1998 unter Kulturstadtrat Dr. Peter Marboe eingeführt und „(...) leiten ein neues Zeitalter in der Partnerschaft zwischen Künstlern und Kulturverwaltung ein.“¹⁴⁸ Bei diesen erstmals eingeführten Mehrjahresverträgen für Kunstschaaffende in Wien handelt es sich um eine dreijährige Fördervereinbarung zwischen der Kulturverwaltung Wiens und den KünstlerInnen. Begründet war die Einführung der Dreijahresverträge um eine Planungssicherheit zu garantieren, längerfristige Zusammenarbeiten anzustreben und mehr künstlerische Freiheit zu erlangen.

Diese Dreijahresverträge unter Marboe waren nur ein Teil eines Gesamtpakets zur Verbesserung der Wiener Theaterlandschaft. Die Dreijahresverträge sind der 2. Akt einer „gelungenen (kulturpolitischen) Inszenierung.“¹⁴⁹ Die Theaterreform Marboes war zunächst unterteilt in 4 Akte, im Jahr 2000 wurde ein 5. Akt hinzugefügt:

1. Akt: Finanzielle Sanierung der Bühnen (Beginn 1997)
2. Akt: Dreijahresvereinbarungen
3. Akt: Theaterkampagne, 1999 wurde der Theaterdiensttag eingeführt (Slogan: „Wer zu zweit kommt, zahlt nur einmal“¹⁵⁰)
4. Akt: Einführung eines Theaterpreises, eingeführt im Jahr 2000 (Nestroy-Verleihung)¹⁵¹
5. Akt: Die Neuordnung der Theaterförderung und der Bühnenlandschaft wurde für das Jahr 2001 anberaunt.¹⁵²

¹⁴⁷ Vgl.: Ebd.

¹⁴⁸ Kunst- und Kulturbericht Stadt Wien, 1998.

<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/kunstbericht.html> (Zugriff: April 2010), S. 7.

¹⁴⁹ Ebd., S.10.

¹⁵⁰ Kunst- und Kulturbericht Stadt Wien, 1999.

<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/kunstbericht.html> (Zugriff: April 2010), S. 13.

¹⁵¹ Vgl. Kunst- und Kulturbericht Stadt Wien, 1998.

<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/kunstbericht.html> (Zugriff: April 2010), S.10.

Die oben genannten fünf Akte seien „ein deutliches Bekenntnis der Politik zur Förderung der darstellenden Kunst“¹⁵³, weiters rühmt sich Marboe mit dem Ausspruch: „In Wien werden keine Theater geschlossen!“¹⁵⁴

¹⁵² Vgl. Kunst- und Kulturberichtbericht Stadt Wien, 2000.

<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/kunstbericht.html> (Zugriff: April 2010), S. 13.

¹⁵³ Kunst- und Kulturbericht Stadt Wien, 1998.

<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/kunstbericht.html> (Zugriff: April 2010), S. 10.

¹⁵⁴ Ebd.

6 Wiener Theaterreform

In diesem Kapitel wird dargestellt, aus welchem Motiv seitens der kulturpolitischen Verwaltung die Wiener Theaterreform nötig war. Hier sollen die bedeutsamsten Kriterien der Theaterreform beleuchtet werden und ferner die wichtigsten Forderungen, Änderungen und Ziele der Theaterreform betrachtet werden. Schlussendlich soll dargestellt werden, inwieweit die gesteckten Ziele erreicht wurden.

Außerdem möchte ich darauf hinweisen, dass eine sehr ergiebige Diplomarbeit von Isabella Feimer¹⁵⁵ existiert, welche sich mit der Theaterreform, deren Strukturierung und dem Wandel der Wiener Theaterlandschaft von 2003 bis 2006 beschäftigt. In dieser Arbeit sind aber die Jahre 2004 bis 2008 relevant.

Der Grundtenor gegenüber der Theaterreform war zunächst von Seiten der IG-Freie Theaterarbeit und KünstlerInnen sehr positiv, da sie schon als längst notwendig empfunden wurde. Ebenso haben alle vier vertretenen politischen Parteien in der Gemeinderatssitzung vom 19.12.2003 einstimmig das *“Leitbild zur Wiener Theaterreform“*¹⁵⁶ beschlossen¹⁵⁷.

Die Wiener Theaterreform ist keine neue Erfindung der Kulturpolitik. Schon vorher gab es das Bemühen, die Wiener Theaterszene zu reformieren, und es wurden auch dementsprechende Maßnahmen durchgeführt, wie zum Beispiel durch Kulturstadtrat Peter Marboe¹⁵⁸, dem Vorgänger von Mailath-Pokorny, welcher, wie schon dargelegt, die fünf-aktige Theaterreform initiierte und damit maßgebliche Zeichen im Bereich der Freien Szene setzte (siehe Kap. 5.2.1.2).

¹⁵⁵ Vgl.: Feimer, Isabella: Die Wiener Theaterreform. Veränderung und Umstrukturierung der Wiener Theaterlandschaft 2003 bis 2006. Diplomarbeit. – Wien, 2007.

¹⁵⁶ ¹⁵⁶ Das Leitbild zur Wiener Theaterreform ist ein 9-seitiges Konzept basierend auf der Studie „Freies Theater in Wien“, in welchem zusammengefasst ein Konzept zur Förderung der Freien Szene Wiens erarbeitet ist. Ausgearbeitet in Zusammenarbeit mit Andreas Mailath-Pokorny und den drei Studienbuchautoren.

¹⁵⁷ Vgl.: Gemeinderat. 37. Sitzung vom 19.12.2003, www.wien.gv.at (Zugriff: Februar 2010).

¹⁵⁸ Peter Marboe: ÖVP, Kulturstadtrat von 1996-2001.

6.1 Der Anfang- Ein großer Umbruch

Im Dezember 2002 veranlasste der seit 2001 amtierende Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny eine Studie zur aktuellen Situation der Freien Theater Wiens. Er beauftragte Uwe Mattheiß, Anna Thier und Günter Lackenbacher, den Ist-Zustand der Freien Szene zu untersuchen und zu analysieren.

Aufgabe war es, sich einen Überblick über die gegenwärtige Lage der Freien Szene und Freien Theater zu verschaffen sowie eine Analyse der aktuellen Förderpraktiken in der Wiener Theaterlandschaft zu erstellen. Ziel war es, weitergehende Reformvorschläge einzubringen, welche zur Verbesserung der momentanen KünstlerInnensituation und der Institutionen führen könnten.

Im Kunst- und Kulturbericht der Stadt Wien von 2003 beschreibt Mailath-Pokorny seine Intention folgendermaßen: „Ziel dieser Theaterreform ist es, die Breite und die Qualität der Dramatischen Kunst mittelfristig sicherzustellen.“¹⁵⁹

Im Mai 2003 wurde die Studie der drei AutorInnen dem Kulturstadtrat unter dem Titel „Freies Theater in Wien. Reformvorschläge zur Förderung Freier Gruppen im Bereich der Darstellenden Kunst“ vorgelegt. Im Dezember 2003 wurde die Reform im Gemeinderat beschlossen und die StudienbuchautorInnen wurden als KuratorInnen von 2004 bis 2007 engagiert. Im November 2004 verließ Lackenbacher sein Amt, als Nachfolgerin wurde die Dramaturgin Silvia Bake bestellt. Günter Lackenbacher wurde als Referent für Kulturagenden im Kulturamt eingesetzt.¹⁶⁰

6.2 Die Studie „Freies Theater in Wien“

Die umfangreiche Studie gibt einen Einblick in die Situation der Wiener Freien Theater und in das heimische Förderungsmodell bis 2003. Ferner stellt sie einen internationalen Vergleich mit den Förderstrukturen Deutschlands, der Schweiz,

¹⁵⁹ Kunst- und Kulturbericht der Stadt Wien 2003, <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/kunstbericht.html> (Zugriff: Februar 2010), S.13 .

¹⁶⁰ Vgl.: OTS0241, 19. November 2004: Silke Bake als Kuratorin nachbesetzt. www.ots.at (Zugriff: Februar 2010).

der Niederlande und Belgiens an. Außerdem basiert die Studie auf persönlichen Gesprächen der VerfasserInnen mit ExpertenInnen, JournalistenInnen und PolitikerInnen aus dem In- und Ausland, sodass sich ein breiter Einblick in die tatsächliche Theatersituation ergibt. Die AutorInnen sind sich einig, dass eine Theaterreform erforderlich sei, um ein Arbeitsumfeld zu kreieren, in welchem ein Künstler ein qualitätsvolles Produkt schaffen kann, so „dass es nicht aufgrund seiner Produktionsbedingungen von vornherein ein Theater minderer Güte sein muss.“¹⁶¹ Im Bereich des Sprechtheaters, auf welchem in dieser Arbeit das Hauptaugenmerk liegt, wird die Förderungspraxis des „Gießkannenprinzips“ zur Sprache gebracht, d.h. zu viele bekommen zu wenig um entsprechend qualitätsvolles Theater machen zu können. Um diesem Missstand entgegen zu wirken, sind dementsprechende Lösungsvorschläge und Maßnahmen von den AutorInnen vorgelegt worden.¹⁶²

Nach den Ergebnissen der Studie zu schließen, braucht man, um als KünstlerIn in der Freien Szene arbeiten zu können, Glück und Idealismus, um unter ausbeuterischen Bedingungen Theater zu „machen“ und vor allem Entschlossenheit, sich dieser Aufgabe zu stellen, denn ein Blick auf die Fördervergabe ist nicht gerade „mutmachend“.

6.2.1 Kritik an der Freien Theaterszene Wiens

Im Großen und Ganzen bemängeln die VerfasserInnen der Studie fünf Punkte, wobei diese nicht als Vorwürfe an die Theatermacher gedacht sind, sondern als Ist-Analyse der Theaterlandschaft Wiens im Bereich der Freien Szene zu sehen sind. Anzumerken ist noch, dass viele KünstlerInnen schon Jahre vorher die gleichen Mankos in der Szene sahen und dieselben Forderungen stellten, wie bessere Arbeitsbedingungen, Künstlerversicherung, Weiterbildungsmöglichkeiten oder gerechtere Verteilung der Fördermittel.¹⁶³

¹⁶¹ Lackenbacher/ Mattheiß/ Thier, 2003, S.3.

¹⁶² Vgl.: Ebd.

¹⁶³ Vor allem die IG- Freie Theater bemühen sich um eine gerechte Behandlung der Freien Szene und setzen sich auch dementsprechend dafür ein. Sie gelten als die Vertreter der Freien Szene, Freien Theater und Freien KünstlerInnen.

Folgende Mängel wurden in der Studie festgestellt und beherrschen die Wiener Freie Szene:

1. Stagnation statt Entwicklung
2. Intransparente Verteilung von Fördermittel
3. Fehlende Spielorte
4. Fehlende Aus- und Weiterbildungsmöglichkeiten
5. Die Freie Szene sei ein „lokal abgeschlossenes“ Terrain

Die VerfasserInnen sprechen von einer Stagnation, vor allem im Bereich des Sprechtheaters. Obwohl die Fördersummen der Stadt Wien stetig gestiegen sind, gab es wenig Erfolge und Entwicklungen zu verzeichnen.¹⁶⁴ Weiters wird festgestellt, dass das künstlerische Niveau sowie die Strukturen im Freien Theater festgefahren sind und fast kein internationaler Austausch im Bereich des Sprechtheaters vorhanden ist, sehr wohl aber im Tanzbereich.

Stark kritisiert wird auch das „Gießkannenprinzip“ als eine nicht nachvollziehbare starke Streuung der Fördermittel. Hierbei fallen das Sprechtheater und auch das Kindertheater mit einer künstlerischen Negativbilanz auf. Folgendes wird in der Studie kritisiert:

„Viele Produktionen in diesem Bereich lehnen sich noch immer stark an die traditionellen literarisch orientierten Arbeitsweisen der etablierten Theater an und ahmen ihre Produktionsformen- die Herstellung von Aufführungsserien in konventionellen Räumen- aufgrund ihrer geringen Dotierung meist auf schwächerem Niveau nach.“¹⁶⁵

Aufgrund der Unterdotierung einzelner Projekte wird die künstlerische Entwicklung in eigentlich allen Bereichen des Freien Theaters gehemmt, so die StudienbuchautorInnen.¹⁶⁶

Auch das Problem der fehlenden Spielorte ist sicher ein wesentliches Merkmal für die Stagnation, da es zu wenige Koproduktionshäuser gibt, die Mittelbühnen in fester Hand der IntendantInnen sind, und es wenig Austausch innerhalb der Freien Szene gibt.

¹⁶⁴ Vgl.: Lackenbacher/ Mattheiß/ Thier, 2003, S. 4.

¹⁶⁵ Lackenbacher/ Mattheiß/ Thier, 2003, S.5.

¹⁶⁶ Vgl.: Lackenbacher/ Mattheiß/ Thier, 2003, S.6.

„Es fehlen Spielorte, an denen es möglich ist, die Aktivitäten im Freien Theater zu bündeln, ihre Produktion in einer den künstlerischen Zielen angemessenen Weise zu qualifizieren und daraus ein für ein potentielles Publikum attraktives Programm zu gestalten.“¹⁶⁷

Der letzte Punkt ist die Feststellung, dass die Freie Szene lokal abgeschlossen ist. Trotz der steigenden Förderung ist die internationale und nationale Vernetzung, welche angestrebt werden soll, in der heimischen Szene gering. Laut den AutorInnen fehlen in Wien Interfaces für die internationale Vernetzung, wie auch ein Austausch von Gastspielen und Produktionen. Deswegen ist ein wichtiges Anliegen der Theaterreform, ein Koproduktionshaus zu schaffen.

Die Vernetzung sollte nach Vorschlägen von Lackenbacher, Mattheiß und Thier auch innerhalb Österreichs forciert werden. Dies wäre möglich durch eine finanzielle Kooperation zwischen Bund und den Ländern, um einen Gastspielaustausch innerhalb Österreichs anzustreben.¹⁶⁸

Die Folgen der Stagnation der Entwicklung im Freien Theater führen laut StudienbuchautorInnen dazu, „ (...) dass vielversprechende Ansätze sich nicht weiterentwickeln, dass interessante Künstler abwandern, dass viele der verbleibenden Künstler in einer ungenügenden Arbeitssituation resignieren, dass es für potentielle Anbieter (Künstler) nicht attraktiv ist, im Rahmen von freien Theaterproduktionen zu arbeiten.“¹⁶⁹

Wie man erkennen kann, sind die Mängel in der Freien Theaterszene nicht isoliert zu betrachten, sondern die verschiedenen Punkte in Summe beeinflussen sich in einem gegenseitigen Wechselspiel, welches zu einer nicht zumutbaren Situation der Freien Theaterlandschaft mutiert, sodass Maßnahmen dagegen unternommen werden müssen.

¹⁶⁷ Lackenbacher/ Mattheiß/ Thier, 2003, S. 7.

¹⁶⁸ Vgl.: Lackenbacher/ Mattheiß/ Thier, 2003, S.8.

¹⁶⁹ Lackenbacher/ Mattheiß/ Thier, 2003, S. 9

6.3 Die Ziele der Theaterreform

Vor der Reform wurde auf Nachfrage der KünstlerInnen und Häuser aufgrund ihres „erworbenen Anrechts“ durch jahrelanges Theaterschaffen gefördert und zwar ohne Evaluierung, wie in der Studie festgestellt wurde. Dies sollte sich nun ändern.

Die Ziele der Reform:

- Eine klare Standortbestimmung des Freien Theaters innerhalb der Wiener Theaterlandschaft.
- Zeitgemäße Förderkriterien und ihre Nachvollziehbarkeit sowohl für AntragstellerInnen und Öffentlichkeit.
- Einheitlichkeit und Transparenz bei der Mittelvergabe.
- Planungs- und Budgetsicherheit durch Vorlaufzeiten, die den produktionstechnischen und dispositionellen Zwängen angepasst sind.
- Die Möglichkeit, die Förderpraxis nach Maßgabe der gewonnenen Erkenntnisse weiterzuentwickeln.¹⁷⁰

Eines der offensichtlichsten Ziele der Theaterreform war eine grundlegende Reformierung der bisherigen Förderpraxis. Diese Reformierung sollte „(...) ein ausgewogenes Verhältnis zwischen einer zeitgemäßen Auseinandersetzung mit traditionellen Formen der Darstellenden Kunst und der Arbeit an zeitgenössischen Theater- und Tanzformen sowie zwischen etablierten und jungen KünstlerInnen oder Gruppen herstellen.“¹⁷¹

Außerdem ist es den StudienbuchautorInnen ein wichtiges Anliegen, die Unterscheidung zwischen Mittelbühnen und Freien Gruppen zu lösen und in einen gemeinsamen Bereich zu überführen. Diese Aufhebung der Sparten soll dahingehend zielführend sein, dass kürzlich entstandene künstlerische Arbeitsweisen in der Freien Szene auch an den institutionalisierten Förderungen teilhaben dürfen, laut der Studie, nach dem bereits vollzogenen historischen Gründungsprozess der Mittelbühnen. Zweck dieser Maßnahme ist es, Entscheidungen im allgemeinen Interesse der Darstellenden Kunst zu treffen.

¹⁷⁰ OTS0036 vom 3.12.2002: Kulturstadtrat: Untersuchung zur Förderung Freier Gruppen. http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20021203_OTS0036/kulturstadtrat-untersuchung-zur-foerderung-freier-gruppen (Zugriff: Februar 2010).

¹⁷¹ Leitbild zur Wiener Theaterreform. S. 5.

Aus diesem Grund sieht die Stadt Wien eine Notwendigkeit für die Errichtung von Spartenhäusern, wie das Tanzquartier Wien, den Dschungel Wien und die Kammeroper. Als wichtiges Kriterium der mehrjährigen Fördervergabe an institutionalisierte Häuser oder temporäre Einrichtungen soll das Hauptaugenmerk auf spartenübergreifenden Konzepten liegen.¹⁷² Zum Tanzquartier Wien ist anzumerken, dass es sich bei dieser Institution um keinen integralen Teil der Theaterreform handeln kann, da es schon 2001 eröffnet wurde.

6.3.1 Fehlende Transparenz

Die Forderung nach der Transparenz der Subventionsvergabe ist der Angelpunkt der Reform. Die Förderpraxis der vorangegangenen Jahre war nicht einheitlich und die Kriterien für die Vergabe waren nicht transparent. Die StudienbuchautorInnen bemängeln den nicht vorhandenen Wettbewerb, für welchen die Kulturpolitik verantwortlich gemacht werden muss, da der Wettbewerb durch die historischen Fördermodi außer Kraft gesetzt wurde.

De facto wurde subventioniert nach

- einem „Senioritätsprinzip“, das bedeutet, je länger TheatermacherInnen in der Szene tätig sind, desto mehr haben sie Anspruch auf eine Subvention, mit geringer Evaluierung ob „ihre“ Kunst noch zeitgemäß ist oder nicht.
- Förderentscheidungen wurden getroffen, basierend auf nicht künstlerisch-qualitätsvollen Kriterien („Freunderlwirtschaft“, Prominenz oder Medienpräsenz).
- Künstlerischer Erfolg wurde erst nachträglich und somit zu spät belohnt, als der künstlerische Erfolg nicht mehr vorhanden war. Bei der Vergabe der Dreijahresverträge fand keine bzw. geringe Evaluation statt und führte zu einer mangelnden Beachtung des zeitgemäßen Theaterschaffens.¹⁷³

Folglich setzen sich die StudienbuchautorInnen für einen Wettbewerb im Bereich der Freien Gruppen und Freien Theater ein, deren Konzeptreichungen den

¹⁷² Vgl. Leitbild zur Wiener Theaterreform, S. 5.

¹⁷³ Vgl.: Lackenbacher/ Mattheiß/ Thier, 2003, S.12.

kulturpolitischen Erfordernissen entsprechen sollen.¹⁷⁴ Dieses Statement betreffend die Freie Szene Wiens ist gefährlich, denn hier stellt sich die Frage, welche Ziele die Kulturpolitik verfolgt und inwieweit sich die Kulturpolitik in das künstlerische Schaffen der freien TheatermacherInnen einbringen kann. Ist diese Kunst noch frei?

6.3.2 Förderkriterien

Gefördert werden sollen Gruppen und Institutionen aufgrund nachstehender Kriterien, laut Leitbild der Theaterreform:

- „die sich durch hohe Qualität und Professionalität sowohl im künstlerischen als auch im administrativ-organisatorischen Bereich auszeichnen,
- die durch innovative Ansätze zur künstlerischen Weiterentwicklung und Ausdifferenzierung der Darstellenden Kunst beitragen bzw. bedeutende Traditionen in der Geschichte der Darstellenden Kunst aufnehmen und zeitgemäß weiterführen,
- die über einen lokalen Kontext hinaus Beachtung finden,
- die einen möglichst unverwechselbaren, ästhetisch konsequenten Ausdruck hervorbringen und auf entschiedene Weise Entwicklungen der Gegenwart reflektieren,
- die eine theatralische Auseinandersetzung mit neuen medialen Ausdrucksformen suchen und Spartengrenzen überschreiten,
- die einen bedeutsamen Beitrag zur Konsolidierung bestehender und der Erschließung neuer Publikumsschichten leisten, insbesondere auch jüngerer ZuschauerInnen und Gruppen der Gesellschaft, die in der gegenwärtigen Publikumsstruktur unterrepräsentiert sind,
- die durch ihre Zielsetzungen und ihr Profil zur Steigerung des allgemeinen Interesses an der Darstellenden Kunst beitragen,

¹⁷⁴ Vgl.: Lackenbacher/ Mattheiß/ Thier, 2003, S.12.

- die der kulturellen und sozialen Vielfalt einer modernen Großstadt Rechnung tragen,
- die in der Wahl ihrer Orte städtebauliche Entwicklungen berücksichtigen und Angebote in kulturell bislang wenig versorgten Stadtgebieten schaffen,
- die mit und durch ihre künstlerische Arbeit im Bereich der Darstellenden Kunst prägnante Anknüpfungspunkte für Austausch, Verbreitung und Vernetzung auf internationaler Ebene liefern,
- die eine geeignete Anwendung der Prinzipien des *gender mainstreaming* erwarten lassen,
- die zur Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeit in der Wiener Theaterlandschaft beitragen (beispielsweise mit fremdsprachigem Theater, Theater für bestimmte Zielgruppen, aber auch die Auseinandersetzung mit den Traditionen großstädtischer Unterhaltungskultur wie Boulevardtheater).¹⁷⁵

Diese Förderkriterien müssen eingehalten werden, um den Zweck der Theaterreform zu erfüllen. Um die Evaluierung und Förderverfahren zu gewährleisten, setzen sich die StudienbuchautorInnen für ein Kuratorenmodell (vgl. Kap. 6.4.2) statt des bisherigen Beiratssystems (Vgl.: Kap. 6.4.1) ein. Die Aufgabe der Kuratoren besteht in einer beratenden Funktion. Sie stellen die Schnittstelle zwischen Beamten und Kunstschaffenden dar.

6.4 Kuratorensystem versus Beiratssystem

Die Studie Freies Theater rät, das Beiratssystem in der vorhandenen Struktur abzusetzen und stattdessen ein Kuratorensystem zu etablieren. Insofern spielen die KuratorInnen eine wichtige Rolle, da sie die Funktion der Beiräte teilweise übernehmen und ebenfalls in die Wiener Förderungsmodalitäten Einblick haben und Empfehlungen abgeben sollen. Hier versuche ich die Unterschiede dieser beiden Beratungsgremien sichtbar zu machen.

¹⁷⁵ Leitbild der Wiener Theaterreform. S. 8 f.

6.4.1 Das Beiratssystem

Im Jahr 1988 wurde unter der amtsführenden Stadträtin Ursula Pasterk erstmals ein Beirat für die Freien Gruppen etabliert. Im Kulturbericht von 1988 heißt es:

„Die Auseinandersetzung mit dem Status quo der Szene, die Ermittlung von Qualitätskriterien, Vorschläge für eine weitere Entwicklung und Verbesserung der Produktionsvoraussetzungen für die freie Theaterarbeit stehen im Mittelpunkt der Diskussionen (...).“¹⁷⁶

Die Beiräte setzten sich aus ExpertInnen und Fachleuten zusammen, welche ehrenamtlich tätig waren und Empfehlungen an die Stadt Wien zur Mittelvergabe gaben. Schon in den Anfängen wurde das Beiratssystem seitens der Freien Szene aufgrund der Auswahl der Mitglieder kritisiert. Die personellen Entscheidungen, wer dem Beirat angehörte, wurden ausschließlich von den amtierenden KulturpolitikerInnen getroffen und nicht in Absprache mit der Freien Szene bzw. der Interessensvertretung. Nach wenigen Jahren wurde auf Drängen der IG- Freie Theaterarbeit ein paritätischer Beirat (besetzt zur Hälfte von der Stadt Wien einberufene VertreterInnen und zur anderen Hälfte von der Freien Szene bestellten VertreterInnen) gestellt.¹⁷⁷ Ein wichtiger Unterschied zum Kuratorenmodell ist, dass das Beiratssystem in Sparten gegliedert war, und zwar in Sprechtheater, Tanztheater und Kindertheater.

Kritik und die Frage nach der Funktionalität eines Beiratssystems wurde seitens der IG- Freie Theaterarbeit und der Kunstschaffenden immer lauter. Der Höhepunkt war sicherlich das Jahr 2002, als von der Kulturabteilung der Stadt Wien dem Sprechtheaterbeirat mitgeteilt wurde, dass sie aufgrund budgetärer Mängel laufende Theaterprojekte nicht fördern könne. Damit hat die Stadt Wien die Förderrichtlinien verletzt, und so stellt sich die Frage nach der Funktion eines Beirates.¹⁷⁸

„Die Förderrichtlinien der Stadt Wien sehen unter anderem vor, dass Projektförderungen (bis zu € 50.000) und Jahresförderungen (bis zu €

¹⁷⁶ Kunst und Kulturbericht der Stadt Wien. 1988.
<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/kunstbericht.html> (Zugriff: Februar 2010).
S16.

¹⁷⁷ Vgl.: KinTheTop: http://www.kinthewtop.at/forschung/Beirat_Kuratorium.html (Zugriff: Februar 2010).

¹⁷⁸ Vgl.: IG Freie Theaterarbeit/ Kulturpolitik. Aushöhlung des Beiratssystems gefährdet ein Drittel der Freien Theaterprojekte in Österreich. Presstext 8.März 2002, www.freitheater.at, (Zugriff: Februar 2010).

145.000) auf Basis von Beiratsempfehlungen vergeben werden und die Vergabe von Dreijahresförderungen nur mit Zustimmung der Beiräte erfolgt.“¹⁷⁹

Außerdem wurde den Beiräten vorgeworfen, dass die getroffenen Entscheidungen und deren Gründe intransparent seien.¹⁸⁰

Der Beirat wurde marginalisiert aufgrund des großen Konfliktpotentials, welches durch die paritätische Besetzung entstand.¹⁸¹

„Einer der Konstruktionsfehler des Systems ist die paritätische Besetzung. Sie erzeugt unvermeidbar geteilte Loyalitäten durch konkurrierende Repräsentationssysteme. Für die Vergabe öffentlicher Gelder ist der gewählte Politiker dem Parlament gegenüber verantwortlich – der über die Interessensvertretung entsandte Beirat gegenüber der Szene.“¹⁸²

Auch wird den Beiräten teilweise zur Last gelegt, dass sie eine Stagnation in der Theaterlandschaft verursacht haben, da sie für Förderempfehlungen am schon Bestehenden und Altbewährten festsetzten.

6.4.2 Das Kuratorenmodell

„Die Bezeichnung Kuratorenmodell fasst Vorschläge zusammen, die es den Instanzen oder Personen, die künftig über Finanzierungen im Bereich des Freien Theaters entscheiden, ermöglichen sollen, selbst Projekte zu initiieren, bis zu einem gewissen Grad Infrastrukturen aufzubauen und so gestaltend in den Prozess des Freien Theaters einzugreifen.“¹⁸³

Die Besonderheit in der Struktur des Kuratorenmodells nach Lackenbucher, Mattheiß und Thier liegt in der Forderung nach Aufhebung der Spartenrennung im Bereich der Beratungs- und Entscheidungsstrukturen der Theatersubventionierung. Dies setzt ein multikulturelles und interdisziplinäres Denken und Handeln voraus, denn wie Kunst und Zeit zeigen, greifen die verschiedensten Künste ineinander und überlappen sich gegenseitig, sodass es nur schwer möglich ist, diese Kunstformen in Sparten einzuordnen.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Vgl.: KinTheTop: <http://www.kinthewtop.at/> (Zugriff Februar 2010).

¹⁸¹ Vgl.: Lackenbucher/ Mattheiß/ Thier, 2003, S. 32.

¹⁸² Lackenbucher/ Mattheiß/ Thier, 2003, S. 32.

¹⁸³ Ebd. S. 36.

Förderentscheidungen sollten im Hinblick auf den gesamten Prozess des Freien Theaters getroffen werden.¹⁸⁴

6.5 Die KuratorInnen

Laut der Studie wäre das KuratorInnenmodell eine zeitlich befristete Aufgabe gewesen und als Zwischenlösung gedacht bis die Reform vollzogen ist. Doch aufgrund der positiven Erfahrung wurde im Gemeinderat einstimmig beschlossen, dieses Modell beizubehalten¹⁸⁵. Die Kuratorenstellen wurden ausgeschrieben und vom Stadtrat nachbesetzt.¹⁸⁶ Alle zwei Jahre werden die Kuratoren neu bestellt.¹⁸⁷ Im Gegensatz zum ehrenamtlichen Beiratssystem handelt es sich bei den Kuratoren um eine bezahlte hauptberufliche Tätigkeit.

6.5.1 Die Aufgaben

Die wesentlichsten Aufgaben des Kuratoriums liegen in der Zuständigkeit für die Projektförderung und dem Aufbau der Koproduktionshäuser, zudem haben sie noch andere Tätigkeitsbereiche, wie professionelle Evaluierung der geförderten Projekte, persönliche Gespräche und Beratungstätigkeit mit Theaterschaffenden, Prüfen der Einreichungen und den Kontakt mit der Freien Szene zu suchen. Sie sollen Tatkraft zeigen für einen „(...)Neuaufbau und Regeneration des Freien Theaters (...)“¹⁸⁸. Um dies zu erreichen, ist es notwendig, die internationale und nationale Freie Szene zu beobachten und die Politik bei der Konzeption der Koproduktionshäuser beraten. Das Kuratorium verpflichtet sich, jährlich einen öffentlichen Bericht über ihre Tätigkeit, sowie einen Abschlussbericht¹⁸⁹ und die Empfehlung der Projektförderungen zu veröffentlichen und zu begründen. Mit

¹⁸⁴ Vgl.: Ebd. S.34.

¹⁸⁵ Laut Studie wäre das Kuratorenmodell als Übergangslösung (2-3 Jahre) gedacht, welche durch eine 5-7- köpfige Theaterkommission nach erfolgreicher Reform ersetzt werden sollte.

¹⁸⁶ Vgl.: Kunst und Kulturbericht Stadt Wien 2006.

<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/kunstbericht.html> (Zugriff: März 2010).

¹⁸⁷ Die derzeitig amtierenden Kuratoren sind Andrea Amort, Angela Heide und Jürgen Weishäupel (seit 2009 im Amt).

¹⁸⁸ Lackenbacher/ Mattheiß/ Thier, 2003, S.39.

¹⁸⁹ Leider liegt bis heute kein Abschlussbericht der ersten amtierenden Kuratoren vor, welche auch die Verfasser der Studie sind.

diesen Anforderungen ist vermehrt die Möglichkeit gegeben, Initiativen und Kunst nicht mehr punktuell zu fördern, sondern vorausschauend hinsichtlich der Entwicklung der Wiener Freien Szene zu agieren.

7 Förderungsarten im Zuge der Theaterreform

Explizit wurden in der Wiener Theaterreform zwei Förderungsinstrumentarien weiterentwickelt und reformiert. Zum einen kann Förderung in Form einzelner Projekte und Projektreihen gewährt werden, das ist die so genannte Projektförderung, und andererseits kann ein gesamter Betrieb gefördert werden, im Rahmen der Konzeptförderung, welche aufbauend auf den bereits praktizierten Dreijahresverträgen basiert. Diese Neuerung schließt alle Gruppen und Einreichungen der Darstellenden Kunst ein, welche seitens der Stadt Wien Finanzierungsbeiträge bekommen.

Ausgenommen aus der Studie sind die großen Theater, wie die Vereinigten Bühnen Wien, Theater in der Josefstadt, Volkstheater Wien, Theater der Jugend und die Wiener Festwochen, da es für diese Theater ein eigenes Förderverfahren gibt, welches laut Gutachten konform mit den Richtlinien der Theaterreform sei.

Bestehende Förderverträge bzw. Fördervereinbarungen, welche über das Jahr 2005 noch gültig waren, wurden nach Auslaufen der Frist in die Theaterreform eingebunden. Dies betraf die Kammeroper, das Metropol und das Schauspielhaus.¹⁹⁰

Weiters gibt es noch die Standortförderung, über welche die Stadt Wien autonom ohne Beiräte oder Kuratorien entscheiden kann.

7.1 Projektförderung

Die Projektförderung existierte schon vor der Theaterreform. Sie wurde an Einzelne und an Freie Gruppen vergeben. Diese ist eine Stück- und Projekt

¹⁹⁰ Vgl.: Leitbild zur Wiener Theaterreform, S.7.

bezogene Förderung. Die freigesetzten Mittel müssen für das eingereichte Projekt verwendet werden. Die nur auf das Projekt reduzierte unterdotierte Subvention und die breite Streuung lässt wenig Raum und Möglichkeiten, sich weiter zu entwickeln und maßgebliche Impulse in der nationalen und internationalen Szene zu setzen.

Die Renovation der Projektförderung liegt darin, dass eine mehrjährige, bis maximal zwei Jahre währende Förderung von Produktionen oder einzelnen Stücken vergeben werden kann, mit dem Ziel erstens Forschungsprozesse und Projektreihen zu fördern und zweitens eine gewisse Arbeitserleichterung der geförderten Gruppe zu schaffen, da diese nicht jährlich um Subvention ansuchen müssen. Zusätzlich gibt es noch wie bisher die Einzelprojektförderung. Die Förderung soll nicht pauschal vergeben werden, sondern richtet sich nach der geplanten Projektdauer.

Die Projektförderung hat aber noch ein längerfristiges Ziel: die Situation der Freien Gruppen finanziell zu erleichtern und eine Infrastruktur zu schaffen durch die Errichtung entsprechender Koproduktionshäuser (wie z.B. brut/ Tanzquartier Wien). Angestrebt wird ein Austausch der Koproduktionshäuser, welche die Infrastruktur bereitstellen, mittels eines Koproduktionsbudgets, ebenfalls vergeben von der Stadt Wien, mit welchem heimische Freie Gruppen und internationale Produktionen eingeladen werden können. ¹⁹¹ „Freies Theater wird künftig vorwiegend als arbeitsteiliger Prozess von geförderten Gruppen und koproduzierenden Spielstätten gesehen.“¹⁹²

Durch diese duale Struktur soll den Freien Gruppen „mit einer aufgewerteten, höher dotierten und flexibler zu gestaltenden Projektförderung besser gedient“¹⁹³ sein.

Die Projektförderung richtet sich an alle Freie Gruppen und auch Theater, falls diese keine Konzept- oder Standortförderung bekommen und einen Antrag bei der Kulturabteilung Wien einbringen. Diese werden an die zuständigen KuratorInnen weitergeleitet, und es werden seitens des Kuratoriums

¹⁹¹ Vgl. Mattheiß/ Lackenbucher/ Thier, 2003, S. 41.

¹⁹² Mattheiß/ Lackenbucher/ Thier, 2003, S. 41.

¹⁹³ Mattheiß/ Lackenbucher/ Thier, 2003, S. 23.

Empfehlungen an den Gemeinderat abgegeben, welcher als letzte Entscheidungsinstanz gilt. Die AntragstellerInnen bekommen schriftlich Bescheid über eine Zu- oder Absage.¹⁹⁴

Die Kuratoren bekommen jährlich ein Budgetvolumen von etwa 2,5 Millionen Euro zur Vergabe an Projekte. Insgesamt 1,5 Millionen Euro fließen in Ein- und Zweijahresförderungen. Somit müssen Projekte mit einem Budget von einer Million Euro auskommen.¹⁹⁵ Hier liegt ein weiterer Kritikpunkt seitens der IG-Freie Theaterarbeit an der Reform:

„Entgegen der Intention einer Freisetzung von Projektfördermitteln ist hier alles beim Alten geblieben – bzw. insgesamt sind die Mittel sogar im Vergleich zu den letzten Jahren gesunken. Nach wie vor fordern wir eine signifikante Erhöhung der Projektmittel auf vier Millionen Euro, zudem nachhaltige Begleitinstrumente im Bereich der Weiterbildung und Fortbildung.“¹⁹⁶

Überdies fordert die IG-Freie Theaterarbeit eine fünf- bis siebenköpfige Theaterkommission, wie ebenfalls in der Studie gefordert, welche eine „(...) größere Pluralität im Urteil garantiert.“¹⁹⁷, sowie das Einhalten der selbst gesetzten Fristen und das Veröffentlichen der Empfehlungen der Projektförderung.

„Bislang wurde keine Fördertranche im selbst gesetzten Zeitrahmen von maximal drei Monaten entschieden – und es überschritten sich wie auch jetzt wieder die Entscheidungen mit dem neuen Einreichungstermin. Dies muss in der Terminsetzung und der Praxis dringend überdacht werden. Planungsunsicherheit und generelle Verunsicherung sind die Folge, wo genau das Gegenteil gewollt war: eine längerfristige Vorplanung.“¹⁹⁸

Denn Ziel der Studie war es auch, genau diesen Ängsten und Unsicherheiten durch die neuen Fördermodelle entgegen zu wirken. Zu Recht fragt man sich, ausgehend von der Art der Förderung, was mit Gruppen passiert, welche keine Projektförderung erhalten? Dürfen diese ebenfalls in den Koproduktionshäusern

¹⁹⁴ Vgl.: TheaterkuratorInnen: <http://www.kuratoren-theatertanz.at/> (Zugriff: Februar 2010).

¹⁹⁵ Vgl.: Kock, Sabine: Endstück oder Zwischenbilanz?. Die Wiener OFF Theaterreform. In: *gift Mai/ Juni 2007*. www.freietheater.at (Zugriff: Mai 2010), S.24.

¹⁹⁶ Ebd. S. 24.

¹⁹⁷ Ebd. S. 25.

¹⁹⁸ Ebd. S. 24.

spielen?¹⁹⁹ - oder ist ihre künstlerische Tätigkeit damit beendet und sie stehen vor dem Ende ihrer Karriere?

7.2 Konzeptförderung

Die von Lackenbacher, Mattheiß und Thier vorgeschlagene Konzeptförderung ist eine Reformierung und Weiterentwicklung der Dreijahresförderung (siehe Kap 5.2.1.2), diese Subventionsvergabe richtet sich nach europäischen Vorbildern²⁰⁰. Bei dieser Art der Förderung kann ein professioneller Betrieb oder neuerdings auch eine Gruppe der Darstellenden Kunst über ein Zeitraum von vier Jahren subventioniert werden.²⁰¹

Folgende Grundsätze gelten für die Förderverfahren:

- *„Transparenz und Einheitlichkeit im Vergabeverfahren,*
- *die Gewährung von Förderung ausschließlich aufgrund eines Antrages,*
- *die regelmäßige Evaluierung durch Fachgremien,*
- *begrenzte Laufzeit von Intendanzen und Förderverträgen.“²⁰²*

Bedeutend für die Konzepteinreichung ist die Einführung eines Stichtages, um eine Harmonisierung der Fördervergabe sicherzustellen. Bislang waren zeitlich versetzte Fälligkeitstermine der Fall und somit standen nur punktuell Betriebe und Freie Gruppen, bezüglich einer neuen Förderungszuwendung zur Diskussion. Dies hatte laut StudienbuchautorInnen einen negativen Einfluss auf die „zeitgenössische Weiterentwicklung der Wiener Theaterlandschaft.“²⁰³ Auch wurde auf Theater hingewiesen, welche in den siebziger und achtziger Jahren

¹⁹⁹ Vgl.: Feimer, 2007, S. 24

²⁰⁰ In der Studie angeführt sind die Niederlande und flämische Teile Belgiens, welche ebenfalls im Vierjahreszyklus Förderungen vergeben.

²⁰¹ Vgl.: o. V.: Richtlinien zur Konzeptförderung in der Darstellenden Kunst. www.wien.gv.at/kultur/abteilung/rtf/richtlinien-konzeptfoerderung.rtf (Zugriff: April: 2010), S. 2.

²⁰² Ebd. S. 1.

²⁰³ Vgl.: Mattheiß/ Lackenbacher/ Thier, 2003, S. 16.

etabliert waren, immer weiter finanziert wurden, nicht evaluierend, ob sie noch zeitgemäß waren obwohl sie einen großen Teil der Fördersummen bezogen.

Der Unterschied zwischen den zwei Arten der Fördervergabe (Dreijahresverträge und Konzeptförderung) besteht darin, dass in der vorangegangenen Art und Weise der Subventionszuwendung „ (...)keine substantiellen Zielsetzungen über zu erbringende Leistung und auch keine Ausstiegsszenarien, für den Fall, dass die getroffenen Betriebsvereinbarungen nicht oder nur unzureichend eingehalten werden(...)“²⁰⁴, festgelegt waren. Dieser Umstand führte in der Vergangenheit zu einem „pragmatisierten Subventionsempfang“²⁰⁵ und der „Förderungsautomatismus“²⁰⁶ wurde auch durch die Einführung der Dreijahresverträge nicht durchbrochen.²⁰⁷

Dieser Tatsache muss vorgebeugt werden. Die StudienbuchautorInnen sind sich einig, dass sich der Förderzyklus auf vier Jahre erstrecken muss. Um eine solche Art der Förderung zu erhalten, müssen an einem Stichtag Anträge eingebracht werden, welche ein ausführliches künstlerisches und kaufmännisches Konzept enthalten, das einer mehrköpfigen Theaterjury vorgelegt wird, welche ein Gutachten erstellt und ebenfalls Empfehlungen an die Stadt Wien abgibt.

Der Förderantrag muss insbesondere Aufschluss darüber ergeben

- *„inwiefern die geplanten Aktivitäten zur Steigerung der Qualität und Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten der Darstellenden Kunst in Wien beitragen,*
- *an welches Publikum sich die geplanten Aktivitäten wenden,*
- *welche Maßnahmen zur Vermittlung und bestmöglichen Verbreitung der geplanten Aktivitäten unternommen werden.“*²⁰⁸

Daraus ergeben sich die Vorteile von längerer Planungssicherheit, genügend Evaluierungszeit, und es ist möglich „(...) die kulturpolitischen

²⁰⁴ Mattheiß/ Lackenbucher/ Thier, 2003, S. 14.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Vgl.: Mattheiß/ Lackenbucher/ Thier, 2003, S. 14.

²⁰⁸ o. V.: Richtlinien zur Konzeptförderung in der Darstellenden Kunst.

www.wien.gv.at/kultur/abteilung/rtf/richtlinien-konzeptfoerderung.rtf (Zugriff: April: 2010).S. 4.

Rahmenbedingungen für die Kunst neu zu definieren und den Erfordernissen der Zeit anzupassen (...)“²⁰⁹. Dies ermöglicht den Subventionsgebern, vorausblickend zu reagieren anstatt der Kunst hinterher zu hinken.

Das förderungswürdige Konzept ist Teil des Zuwendungsvertrags, welcher ebenso die verhandelte Fördersumme festlegt. Nach Beendigung des Vertrages ist keine Verlängerung ohne neuerliche Konzepteinreichung vorgesehen.²¹⁰

7.2.1 Die Wiener Theaterjury

Die Aufgabe der Theaterjury besteht in der Beurteilung der Anträge, Veranstaltungen von Hearings mit den AntragstellerInnen und im Besuch von Aufführungen. Danach soll ein Gutachten erstellt werden, welches die künstlerische, organisatorische und kaufmännische Arbeit zusammenfasst sowie die Empfehlungen für die Konzeptförderung enthält. Die letztendliche Entscheidung liegt beim amtierenden Kulturstadtrat.

Die Jury setzt sich aus Personen zusammen, welche folgende Qualifikationen aufweisen sollen:²¹¹

- Kenntnis der künstlerischen Praxis und der relevanten ästhetischen Fragestellungen in mindestens einer Sparte der darstellenden Kunst sowie Querschnittskompetenz für die restlichen Sparten,
- Kompetenzen im Bereich der kaufmännischen Theaterorganisation,
- Erfahrungen mit internationalen Koproduktionen und der Arbeitsweise koproduzierender Spielstätten im Freien Theater und Tanz,
- intensive Beobachtung der Wiener Tanz-, Theater,- und Musiktheaterszene über einen längeren Zeitraum,
- internationale Kenntnis aktueller Entwicklungen in der Tanz-, Theater,- und Musiktheaterszene
- wissenschaftliche Kompetenz im Bereich der Kunst- und Kulturtheorie.²¹²

²⁰⁹ Mattheiß/ Lackenbucher/ Thier, 2003, S. 18.

²¹⁰ Vgl.: Mattheiß/ Lackenbucher/ Thier, 2003, S.43.

²¹¹ Vgl.: o.V.: Richtlinien zur Konzeptförderung in der Darstellenden Kunst. www.wien.gv.at/kultur/abteilung/rtf/richtlinien-konzeptfoerderung.rtf (Zugriff: April: 2010), S. 3.

²¹² Ebd. S. 3 f.

Im November 2004 wurde das erste Gutachten der Wiener Theaterjury, bestehend aus sieben Personen, zur Konzeptförderung für den Zeitraum 2005-2009 vorgelegt. Insgesamt wurden 117 Konzepte für die Bereiche Schauspiel, Kinder- und Jugendtheater, Musiktheater, Tanz und Performance eingereicht. In der Disziplin Schauspiel wurden 13 Konzepte empfohlen, wobei fünf der empfohlenen Theater an einen noch bestehenden Vertrag gebunden waren. Die Jury schlug ein zweistufiges Verfahren vor. Hierbei handelte es sich um die Klärung der Mietverhältnisse und die Übernahme des Mietvertrages durch einen anderen Rechtsträger. Das Verfahren sah eine weitere nur zweijährige Subventionierung vor. Innerhalb dieser Zeit sollten die Mietverhältnisse geklärt werden und eine Ausschreibung der jeweiligen freien Intendanz im Jahr 2005 für die Spielzeit ab 2007/08 initiiert werden. Davon betroffen waren folgende Bühnen: Odeon, Kosmos Theater, Theater des Augenblicks, dietheater und Ensemble Theater.²¹³ Die privatrechtlichen Organisationsstrukturen sind ein grundlegendes Problem im Bereich der Mittelbühnen. (siehe Kap. 8.1.1)

Für die erste Tranche der Konzeptförderung stand ein Budget von rund 13,4 Millionen Euro zur Verfügung, welches auf insgesamt 25 empfohlenen Konzepte aufgeteilt wurde. 13 davon waren Einreichungen von Freien Gruppen, welche eine vierjährige Konzeptförderung in Anspruch nehmen konnten. Diese erhielten rund 2,87 Millionen Euro des Gesamtbudgets. Zwar ist der Bereich relativ gut dotiert, aber leider immer noch zu wenig, um durchgängige bezahlte Arbeit zu gewährleisten.²¹⁴

„Hierin besteht ein Grundproblem, das über Wien hinaus österreichweit das gesamte Segment der freien Theaterarbeit betrifft: es wird zu prekären Bedingungen gearbeitet und gelebt – und zwar nicht nur budgetär, sondern auch juristisch in einem Graubereich, der von Fördergebern bundesweit unter Duldung steht.“²¹⁵

In der ersten Tranche der Konzeptförderung wurden insgesamt 117 Anträge eingereicht, eine Zahl, die bei weitem das verfügbare Budget überschritt.²¹⁶ Im Zuge der zweiten Tranche der Konzeptförderung, vorgelegt im Dezember 2008

²¹³ Vgl.: Amort/ Cerny/ Greisenegger u.a., 2004, S.11 f.

²¹⁴ Vgl.: Kock: Endstück oder Zwischenbilanz?. Die Wiener OFF Theaterreform. In: *gift Mai/ Juni 2007*. www.freietheater.at (Zugriff: Mai 2010), S. 22 f.

²¹⁵ Ebd. S. 23.

²¹⁶ Vgl.: Amort /Cerny /Greisenegger u.a., 2004, S. 3.

für den Zeitraum 2009-2013, konnte das Budget um ca. fünf Prozent angehoben werden, somit standen rund 14 Millionen Euro²¹⁷ zur Verfügung für insgesamt 101 eingereichte Konzepte. Davon kamen 33 Anträge in den Genuss einer Vier-Jahresförderung, neun davon gingen an den Sprechtheaterbereich.²¹⁸

Im Kunstbericht 2004 heißt es:

„Die Urteile der Jury basierten in erster Linie auf einer ästhetischen Beurteilung. Da neben ästhetischen Kriterien aber auch Standortfragen und Schwerpunktsetzungen wie etwa multikulturelle Aspekte wesentlich sind für kulturpolitische Entscheidungen, werden auch noch weitere Bühnen im bisherigen Ausmaß mehrjährig gefördert.“²¹⁹

7.3 Standort- und Strukturförderung

Bei der Standort- und Strukturförderung handelt es sich um eine Subventionierung basierend auf ortsstrategischen, kulturpolitischen und kontinuierlich sichernden Kriterien.²²⁰ 2004 entstand die von der Jury vorgeschlagene Standort- und Strukturförderung. Diese Art der Subventionierung soll Spielstätten zugutekommen, welche aufgrund ihres Standortes eine wichtige Funktion übernehmen.²²¹ Auch alle nicht konzeptgeförderten Gruppen oder Theater haben zusätzlich die Möglichkeit, für eine Standortförderung einzureichen. Nach welchen Kriterien gefördert wird ist nicht ersichtlich. Die Anträge für die Standortförderung können laufend und direkt bei der Stadt Wien eingebracht werden. Über die Anträge wird, ohne ein beratendes Gremium, direkt von den kulturpolitischen Handlungsträgern entschieden.

Fragwürdig sind die nicht vorhandenen Kriterien und die Intransparenz der Vergabe. Hinsichtlich der Standort- und Strukturförderung wurde kolportiert, dass „(...) zuerst größere Strukturen und dann erst – falls noch was übrig bleibt

²¹⁷ PID- Rathauskorrespondenz, 20. Februar 2009: Brauner/Mailath/Drozda: Wien investiert in die Kultur.
<http://www.wien.gv.at/vtx/rk?DATUM=20090220&SEITE=020090220008> (Zugriff: April 2010)

²¹⁸ Vgl.: Hosemann / Kargl/ Licek u.a., 2008, S. 3. und 22.f.

²¹⁹ Kunst- und Kulturbericht der Stadt Wien, 2004,
<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/kunstbericht.html> (Zugriff: April 2010), S. 15.

²²⁰ Hosemann/ Kargl/ Licek/ u.a., 2008, S. 6.

²²¹ Ebd. S. 7.

bzw. sich neue Finanzierungsquellen öffnen – kleine, freie Initiativen berücksichtigt.“²²² werden. Auch die Frage, warum Theaterhäuser wie der Dschungel Wien oder das Schauspielhaus in den Förderzyklus der Standortförderung gelangen und andere Theater nicht, ist offen.²²³ Es gibt augenscheinlich keine nachvollziehbaren Regeln, Kriterien, Abdeckung oder Evaluation rund um die Standortförderung.²²⁴

„Der neu kreierte Begriff ‚Standort-/ Strukturförderung‘ wurde 2008 als 3. Säule der Theaterreform präsentiert. Unter dieser Bezeichnung werden weiterhin viele Förderungen, die weder die Theaterjury noch die KuratorInnen, entweder aus budgetären oder aus künstlerischen Überlegungen, empfehlen wollten, doch vergeben.“²²⁵

²²² Stüwe-Eßl: Theaterreform Wien. Schleichender Ausstieg aus der Konzeptförderung. In: *gift Jänner-März 2009*. www.freietheater.at (Zugriff: März 2010), S.8.

²²³ Stüwe-Eßl: Theaterreform Wien. Schleichender Ausstieg aus der Konzeptförderung. In: *gift Jänner-März 2009*. www.freietheater.at (Zugriff: März 2010), S. 8.

²²⁴ Vgl.: Gstettner: Die Himmelsmechanik oder die Gravitationskraft innerhalb des Planetensystems. Arbeitsstätten für Tanz/Performance/Choreografie in Wien und die dafür erforderliche Standortförderung. In: *gift April-Juni 2009*. www.freietheater.at (Zugriff: Mai 2010) S. 6.

²²⁵ IG Freie Theaterarbeit: Freies Theater 2008. IGFT- Jahresbericht. <http://culturebase.org/home/igft-ftp/JRBL08.pdf>. (Zugriff Juni 2010) ,S.13.

8 Die Wiener Theaterlandschaft

Die gesamte Wiener Theaterszene gliedert sich in nachstehende hierarchische Ordnung. Es gibt die Stadt- und Staatstheater, Klein- und Mittelbühnen²²⁶ und die Freie Szene.

Das Hauptaugenmerk in der Studie *Freies Theater in Wien* liegt hinsichtlich der Fördervergabe und Kritik auf der Wiener Freien Szene und den Freien Theatern.

Aufgrund der budgetären Verteilung und Produktionsbedingungen ist eine Hierarchie in der künstlerischen Qualität vorgegeben. Zwischen diesen drei Ebenen entsteht kaum ein Austausch und der Durchbruch von der Freien Szene in die Stadt- und Staatstheater ist ein schwieriger Weg, welcher vielen verwehrt bleibt.

Fördertechnisch und aus kulturpolitischer Sicht werden die Mittel- und Kleinbühnen und die Freie Szene aus demselben Budget für die Darstellende Kunst heraus subventioniert und in den Kunst- und Kulturberichten als eine Einheit angesehen werden. Es wird rein strukturell unterschieden.

8.1 Koproduktionshäuser

Eine zentrale Forderung der Studie ist die Einrichtung der Koproduktionshäuser, angelehnt an Modelle von Koproduktionshäusern im Ausland, wie Kampnagel in Hamburg, Mousonturm in Frankfurt am Main oder HAU in Berlin. „Das Freie Theater braucht Orte, die seine vielfältigen, bislang stark gestreuten Aktivitäten verdichten und damit erst adäquat zur Rezeption gelangen.“²²⁷ Bisher waren die Freien Gruppen mit ihrem subventionierten Projekt auf sich gestellt. Usus war die alleinige Organisation der Produktion in allen Bereichen (vom Suchen eines Proberaums, Aufführungsorten, Marketing, Vermittlung, etc...) neben der eigentlichen künstlerischen Arbeit. Das Modell des Koproduktionshauses soll dies auffangen und bündeln. Es soll sich eine Arbeitsteilung zwischen Freien

²²⁶ Def.: Klein- und Mittelbühnen: sind kleine privatrechtlich organisierte Betriebe.

²²⁷ Mattheiß/ Lackenbucher/ Thier, 2003, S. 20.

Gruppen und dem Team des Koproduktionshauses entwickeln. Dazu zählt die aktive Förderung von Produktionen in Form von monetären Zuschüssen oder gleichwertigen Leistungen beizusteuern (Probemöglichkeiten, Vermittlung, Öffentlichkeitsarbeit, u.a.), damit sich die Gruppe voll und ganz auf eine qualitativ hochwertige künstlerische Arbeit einlassen und konzentrieren kann.²²⁸

Um dieses Vorhaben zu realisieren fordern Mattheiß, Lackenbucher und Thier ein eigenes Koproduktionsbudget und einen „Deal auf Augenhöhe“²²⁹ zwischen den Freien Gruppen und den LeiterInnen der Koproduktionshäuser. Diese Hilfestellung soll und kann aber nicht die Projektförderung ersetzen. „Freies Theater ist nach wie vor dadurch gekennzeichnet, dass Gruppen über Produktionsmittel verfügen und eigenständig Initiativen setzen.“²³⁰

Das Modell, die Infrastruktur und die Organisation koproduzierender Spielstätten soll nicht einem konventionellen Theater entsprechen. Gefragt sind flexible Spielorte, leicht zu adaptieren, da der allgemeine Tenor des zeitgenössischen Schaffens dem entspricht. Die Koproduktionshäuser sollen nicht als reiner Abspielort dienen, sondern sich als Hotspot für kreatives und künstlerisches Schaffen etablieren und „(...) produktive Auseinandersetzung mit anderen Künsten, mit Bildender Kunst, mit Mode, mit einer gerade in Wien besonders virulenten elektroakustischen Musikszene suchen.“²³¹ Es wird ein interdisziplinärer Austausch vorausgesetzt, welcher die Verbindung zwischen Produktion und Vermittlung vorsieht und damit und durch „(...) theatrale Forschung und theoretischer Reflexion die Selbstverständigung einer Theaterszene befördern.“²³² Ein anderes Ziel ist es, einen internationalen Austausch anzustreben, welcher als Schnittstelle zwischen der internationalen Szene und der heimischen dienen soll.²³³

Die Koproduktionshäuser sollen, mit unterschiedlichen Schwerpunkten ausgestattet, der Regelfall in der Theaterlandschaft Wiens werden und teilweise die Mittelbühnen ersetzen. Die verbleibenden Mittelbühnen sollen sich ebenfalls

²²⁸ Vgl.: Mattheiß/ Lackenbucher/ Thier, 2003, S. 20.

²²⁹ Mattheiß/ Lackenbucher/ Thier, 2003, S. 21.

²³⁰ Ebd.

²³¹ Vgl.: Ebd. S. 20.

²³² Mattheiß/ Lackenbucher/ Thier, 2003, S. 20.

²³³ Vgl. Ebd.

an das Modell der Koproduktionshäuser annähern und ihre Türen für Kooperationen öffnen.²³⁴

8.2 Die Wiener Mittelbühnen

Um eine Mittelbühne zu erkennen und von Klein- und Großbühnen zu unterscheiden, kann man im Wesentlichen die äußerlichen Charakteristika heranziehen. Grob gilt: Kleinbühnen haben weniger als 100 Sitzplätze, Mittelbühnen zwischen 100 und 150 und alles darüber sind Großbühnen. Doch dies ist nicht die grundlegende Unterscheidung zwischen den Bühnen, sondern zu welcher Kategorie eine Bühne gehört, wird kulturpolitisch in den unterschiedlichen Fördermodi festgelegt.²³⁵

Die Entstehung der Wiener Mittelbühnen erfolgte aus den Freien Gruppen, sowie in den fünfziger und sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts einigen gegründeten Kellertheater und Kleinbühnen. Als Beispiele anzuführen sind 1956 die Gründung des „Experiment am Lichtenwerderplatz“²³⁶, welches bis heute existiert, aber keine tragende Stellung mehr in der Wiener Theaterlandschaft einnimmt, ehemals aber einen sehr großen Bekanntheitsgrad und Einfluss in auf die Theaterszene hatte, sowie 1960 das „Ateliertheater“²³⁷, welches ebenfalls noch existiert. Diese Kleinbühnen hatten eine avantgardistische Vorreiterrolle übernommen, die nun die freien Theaterprojekte innehaben.²³⁸

In den achtziger Jahren tauchte erstmals der Begriff der Wiener Mittelbühnen, explizit in der Theaterförderung, auf. Die Mittelbühnen sind ein Resultat aus der vorangegangenen kulturpolitischen Entwicklung: „Die Wiener Theaterlandschaft ist in ihrer heutigen Form vornehmlich dadurch entstanden, dass neue Tendenzen im Theater institutionalisiert und durch Budgeterweiterung

²³⁴ Vgl. Mattheiß/ Lackenbucher/ Thier, 2003, S. 20.

²³⁵ Vgl.: Mokre/ Matzner, 1994, S. 61.

²³⁶ Es ist die kleinste und älteste Kleinbühne Wiens, mit 49 Sitzplätzen in einem ehemaligen Kohlenkeller in 1090 Wien.

²³⁷ Das Ateliertheater, 1932 am Naschmarkt gegründet, zuerst unter dem Namen „Literatur am Naschmarkt“, wurde 1960 Ateliertheater umbenannt. 1997 musste es wegen dem Bau einer Tiefgarage in das ehemalige Starkino (siebenter Wiener Bezirk) umsiedeln.

²³⁸ Vgl.: Mokre/ Matzner, 1994, S. 61.

unverändert bestehenden Strukturen hinzugefügt wurden.“²³⁹ Die heutigen Mittelbühnen resultierten aus den Freien Gruppen der siebziger Jahre und deren Wunsch nach einer festen Spielstätte. Hierbei möchte ich einige aufzählen, auf welche ich später noch genauer bezüglich der Struktur, fördertechnisch und rechtliche Angelegenheiten eingehen werde, da sie im Zuge der Theaterreform relevant waren.

Diese wären folgende:

- Der Verein Gruppe 80, gegründet 1983 von Helga Illich und Helmut Wiesner. Diese waren Mitglieder der Theatergruppe der „Komödianten“²⁴⁰ unter der Leitung von Conny Hannes Meyer. Durch einen internen Disput wurde ein Großteil der Darsteller entlassen. Insgesamt sechs Personen, die am 25.10.1983 das Theater Gruppe 80 gründeten.²⁴¹ Das Theater Gruppe 80 wurde im Zuge der Theaterreform am 1. Juli 2005 von der Kooperative HIGHTEA übernommen und nannte sich ab diesem Zeitpunkt TAG- Theater an der Gumpendorfer Straße.
- Das Theater im Künstlerhaus, das heutige Koproduktionshaus brut, ebenfalls resultierend aus der Theaterreform.
- Das Theater Drachengasse
- Das Schauspielhaus Wien

Blickt man auf die Entwicklungen der letzten Jahrzehnte zurück, kann man eigentlich nicht von einer Stagnation sprechen, vielmehr brodelte die Freie Szene, etablierte sich in Wien und kämpfte für eine gerechtere Kulturpolitik. Wären diese Entwicklungen, Ereignisse und Tendenzen in der Theaterlandschaft nicht geschehen, damit auch verknüpft die Entwicklungen der Kulturpolitik, wären wir vielleicht heute nicht auf diesem Stand der Dinge und würden die Notwendigkeit zeitgenössische Kunst zu fördern nicht sehen. Heute lässt sich dennoch eine Rückentwicklung der Freien Szene durch die Modalität der Förderungsarten feststellen. Kunstschaffende haben Existenzängste, durch die Reformen werden sie immer mehr in die künstlerische Abhängigkeit der

²³⁹ Lackenbacher/ Mattheiß/ Thier, 2003, S.11.

²⁴⁰ 1958 Gründung der „Komödianten“. Sie wurden als gesellschaftskritisch und experimentell beschrieben.

²⁴¹ Vgl.: Theater Gruppe 80 (Hg.), 1986, S. 15.

Kulturpolitik getrieben und es wird Kunst nach den Vorstellungen der amtierenden PolitikerInnen gemacht.

8.2.1 Die Strukturreform der Mittelbühnen

Die Wiener Theaterjury sprach im Gutachten zur Konzeptförderung auch explizit die von den StudienbuchautorInnen geforderte Strukturreform der Wiener Mittelbühnen an. Das vordergründige Problem der scheinbar privat geführten Mittelbühnen sind die personengebundenen Mietverträge mit den jeweiligen IntendantInnen. Auf der einen Seite ist die Immobilie privatrechtlich gebunden, auf der anderen Seite werden sie mit Subventionen aus öffentlicher Hand betrieben und ausgebaut. Durch die festgefahrene vertragliche Absicherung der MittelbühnenbetreiberInnen einerseits zur Immobilie und andererseits zur Kulturpolitik entstanden die Intendanzen auf Lebenszeit.²⁴² Folglich forderten die StudienbuchautorInnen:

„Entweder werden diese Betriebe künftig in jeder Hinsicht als privatrechtlich organisierte Theater behandelt, was auch die Konsequenz beinhalten kann, dass ihre Leistung eines Tages nicht mehr nachgefragt wird, oder der Subventionsgeber wird irgendwann die öffentliche Vergabe von mit öffentlichen Mittel aufgebauten Strukturen verlangen müssen.“²⁴³

Vorgeworfen wird den Mittelbühnen, dass sie für eine gewisse künstlerische Stagnation in der Szene mitverantwortlich seien. Die Spielstätten öffneten sich den externen Freien Gruppen wenig und waren kaum zu einer Zusammenarbeit bereit und somit fand kein Austausch innerhalb der Szene statt.²⁴⁴

Dabei ist sich die Wiener Theaterjury des Problems der Klärung der Eigentumsverhältnisse bewusst und fordert:

„Die Selbstverständlichkeit, Theater allein wegen der Existenz einer Immobilie mit ihren Belastungen jenseits eines künstlerischen Arguments weiter zu unterhalten, ist fragwürdig und soll in Zukunft aufgehoben werden. Das soll einerseits dadurch geschehen, indem unzureichende Konzepte nicht weiter gefördert werden; andererseits, indem bestimmte, von der Jury für die Konzeptförderung befürwortete Spielorte, die eine

²⁴² Amort/Cerny/Greisenegger u.a., 2004, S. 9.

²⁴³ Mattheiß/ Lackenbucher/ Thier, 2003, S.11.

²⁴⁴ Vgl.: Amort/Cerny/Greisenegger u.a., 2004, S.9.

*bestimmte Fördersumme übersteigen, in ein Intendantenmodell mit Ausschreibung und begrenzter Laufzeit überführt werden.*²⁴⁵

Derzeit sind folgende Immobilien in der Hand der Stadt Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, das jetzige Koproduktionshaus brut, Rabenhof Theater, Tanzquartier Wien und Dschungel Wien. Bei diesen Häusern können öffentliche Ausschreibungen für den Posten des Intendanten garantiert werden, da die Mietverträge an einen Rechtsträger gebunden sind und nicht an die jeweiligen Intendanten oder Geschäftsführer.

In der Studie, wie auch in den beiden Gutachten, wird dieses Problem angesprochen. Die Studienbuchautorinnen, wie auch die Theaterjury sprechen sich für eine Überführung der Mietverträge an einen Rechtsträger aus, um die Ausschreibungen von Theaterhäusern zu gewährleisten, einer Stagnation der Freien Szene vorzubeugen und die Langzeitintendanten aufzuheben. Dies hat zur Folge, dass eine Öffnung der Häuser für andere freie Gruppen ermöglicht wird. Die Theaterjury des ersten Gutachtens sieht in der Einrichtung einer Stiftung für Mittelbühnen eine Möglichkeit, die Mietverträge zu übernehmen.

8.2.2 TAG- Theater an der Gumpendorfer Straße

Im Juli 2005 wurde die Theater Gruppe 80 nach 23-jährigem Bestehen an die Theaterkooperative HIGHTEA übergeben. HIGHTEA bestand aus dem Zusammenschluss von drei Freien Gruppen: urtheater, Theater kinetis und L.U.S. Theater, welche zusammen ein Koproduktionskonzept einreichten. Dieses Bündnis hatte folgenden Zweck:

*„Abgesehen vom Interesse und der Notwendigkeit uns künstlerisch auszutauschen, sind wir der Überzeugung, dass sich durch nomadisches Nebeneinander-Herarbeiten, ohne gegenseitiges Interesse und ohne gemeinsame Plattform, aber auch ohne einem interessierten und kompetenten medialen Gegenüber, den Wiener Gruppen der inhaltliche und ästhetische Diskurs abgeht, der notwendig wäre, um sich dieser Aufgabe zu stellen. Eine Tatsache, aus der sich unserer Meinung nach auch die viel zitierte Stagnation der freien Wiener Theaterszene herleitet.“*²⁴⁶

²⁴⁵ Amort/ Cerny/ Greisenegger u.a., 2004, S.10.

²⁴⁶ Plass, HIGHTEA Konzeption, 2004, S. 3.

Das Leitungsteam setzte sich vorerst aus folgenden künstlerischen LeiterInnen zusammen: Dana Csapo und Holger Schober (Theater Kinetis), Margit Mezgolich und Ferdinand Urbach (L.U.S.Theater) sowie Gernot Plass, Isabelle Uhl und Georg Schubert (urtheater). Alle diese Personen bilden den Vorstand eines gemeinnützigen Vereins. Durch dieses Organisationsmodell setzt sich die künstlerische Leitung aus jeweils einem repräsentativen Mitglied der Gruppen zusammen.²⁴⁷ Vorerst suchte diese Fusion nach einer für sie möglichen Koproduktionsstruktur, an welcher sie ihre Arbeit zeigen konnten, aber mit dem Verweis dass eine „(...) fixe Heimstätte unseren Zwecken sehr entgegenkommt.“²⁴⁸

Die Wiener Theaterjury empfahl das Konzept für eine Vier-Jahres Förderung und „(...) verspricht sich von dieser Kombination einen starken Impuls der jungen Generation im Sprechtheater.“²⁴⁹ Die Stadt Wien übertrug die Leitung der Theater Gruppe 80 an die Kooperative, welche das Haus unter dem jetzigen Namen TAG- Theater an der Gumpendorfer Straße (im weiteren kurz TAG genannt) führt. Aufgrund von Umbauarbeiten nahm das TAG erst im Jänner 2006 seine künstlerische Tätigkeit auf. Die Konzeptförderung wurde bis 2008 zugesagt. In der zweiten Tranche wurde das TAG wieder empfohlen, doch die Jury stellte im Gutachten fest, dass das TAG die hohen Erwartungen „nicht im erhofften Maße“²⁵⁰ erfüllt hatte. Durch die Anerkennung der begonnen Profilschärfung, Bildung eines Ensembles und eine Minimierung auf der Leitungsebene empfahlen die Begutachter eine Fortschreibung der Subvention für nur zweieinhalb Jahre, bis zur Spielzeit 2010/11, dann soll die Leitungsposition neu ausgeschrieben werden.²⁵¹ Der Umstand, das TAG nur für zweieinhalb Jahre zu fördern, ist ein Bruch mit der Theaterreform und wird somit aus dem normierten Verfahren der Konzeptförderung ausgenommen. Auf diese Empfehlung wurde seitens der Stadt nicht eingegangen und das TAG wurde auf weitere vier Jahre gefördert bis 2013.

²⁴⁷ Vgl.: Plass, HIGHTEA Konzeption, 2004, S. 26.

²⁴⁸ Plass, HIGHTEA Konzeption, 2004, S. 26.

²⁴⁹ Amort/ Cerny/ Greisenegger u.a., 2004, S.14.

²⁵⁰ Hosemann/ Kargl/ Licek u.a., 2008, S.17.

²⁵¹ Vgl.: Hosemann/ Kargl/ Licek u.a., 2008, S.17 f.

8.2.2.1 Förderungen

Die Fördersituation des TAG war anfangs in einer ernsten Lage. Der Bund, welcher die Theater Gruppe 80 in der Kategorie größere Bühne bis 2004 jährlich mit einer Summe von 232.553,00 Euro²⁵² subventionierte und zuletzt 2005 in der Kategorie Kleinbühne mit 115.000,00 Euro²⁵³, setzte in weiterer Folge für das TAG aus. Die niedrigere Dotierung lässt daraus schließen, dass das Theater Gruppe 80 nur mehr bis Juni 2005 agierte. Danach stellte der Bund die Zahlungen an das neu bemannte Theaterhaus ein. In diesem speziellen Fall bildete die Stadt Wien eine Ausnahme und das TAG bekam neben der Konzeptförderung noch Zusatzsubventionen. Die Vorgangsweise des Bundes wurde seitens der IG- Freie Theaterarbeit und ebenso von der Stadt Wien stark kritisiert, und sie hofften auf eine Revision der Kürzungen.²⁵⁴ Dies war nicht der Fall, und das TAG konnte lediglich Anträge auf Projektkostenzuschüsse stellen und auf Prämien hoffen. Insgesamt wurde das TAG im Nachhinein zweimal prämiert: 2007 für die Produktion „Durst“ in der Höhe von 5.000 Euro und 2008 für das Stück „Goldene Zeiten“ im Ausmaß von 3.000 Euro. Zusätzlich erhielten sie einen Projektkostenzuschuss für „Goldene Zeiten“ in der Höhe von 10.000 Euro.²⁵⁵

Subventionen 2004- 2008 / Stadt Wien TAG			
Jahr	Konzeptförderung	Zusatzsubvention	Baukostenzuschuss
2005	340.000,00 €		154.900,00 €
2006	735.000,00 €	150.000,00 €	80.000 €
2007	735.000,00 €	100.000,00 €	
2008	735.000,00 €	190.000,00 €	47.910,42 €
Insgesamt	2.545.000,00 €	440.000,00 €	282.810,42 €

Tabelle 8: Kunst- und Kulturberichte Stadt Wien 2005-2008 / Subventionen TAG.

Die Konzeptförderung allein betrug pro Jahr 735.000,00 Euro von 2006 bis 2008. Im Jahr 2005 wurde eine Subvention für die beginnende Vortätigkeit und Konzeptionierung in der Höhe von 340.00,00 Euro gegeben, in welchem

²⁵² Vgl.: Kunstbericht BMUKK 2004:

<http://www.bmukk.gv.at/kunst/service/publikationen.xml> (Zugriff: Mai 2010), S.66.

²⁵³ Vgl.: Kunstbericht BMUKK 2005:

<http://www.bmukk.gv.at/kunst/service/publikationen.xml> (Zugriff: Mai 2010), S.65.

²⁵⁴ Vgl.: Kock: Endstück oder Zwischenbilanz?. Die Wiener OFF Theaterreform. In: *gift Mai/ Juni 2007*. www.freietheater.at (Zugriff: Mai 2010)., S.22.

²⁵⁵ Vgl.: Kunst- und Kulturbericht BMUKK, 2007, 2008.

<http://www.bmukk.gv.at/kunst/service/publikationen.xml> (Zugriff: Mai 2010).

Zeitraum auch der Umbau stattfand. Die Stadt Wien sagte eine Teilzahlung wegen des Subventionsverlustes seitens des Bundes in der Höhe von 440.000,00 Euro, aufgeteilt auf drei Jahre von 2006 bis 2008, zu. Dank dem Einspringen der Stadt Wien wurde der vorerst ernsten Finanzlage des TAGs aus dem Weg gegangen.

In der zweiten Tranche der Konzeptförderung wurde das TAG entgegen der zweijährigen Empfehlung der Jury auf weitere vier Jahre engagiert, doch nun wurde bzw. ist die finanzielle Situation des TAGs prekär. Die Stadt Wien sagte eine jährliche Konzeptförderung von 735.000,00€ zu, doch die Zusatzsubventionen entfielen gänzlich. Mit dieser jährlichen Förderung steht das TAG an einem monetären Tiefstand, welchen es zu überwinden gilt.

8.2.3 Schauspielhaus Wien GmbH

Das Schauspielhaus Wien im neunten Wiener Bezirk blickt auf eine langjährige Geschichte zurück. 1978 wurde es erstmals von Hans Gratzner mit seiner Theatergruppe „Werkstatt“ bespielt und bis 1986 geleitet. Von 1987 bis 1991 wurde es von George Tabori geführt und danach bis 2001 wiederum von Hans Gratzner.²⁵⁶ Ab Juli 2001 wurde die Schauspielhaus Wien GmbH gegründet, welche zu 100% im Eigentum der Stadt Wien steht, unter der Leitung von zwei Geschäftsführern nach erfolgter Ausschreibung.²⁵⁷ Airan Berg und Barrie Kosky wurden als künstlerische Leiter bestellt, wobei 2005 Barrie Kosky das Haus verließ und Airan Berg es bis 2007 als internationale Koproduktionsbühne weiter führte. Am 1. Juli 2007 wurde die Leitung an Andreas Beck übertragen.²⁵⁸

Das Schauspielhaus Wien war bei der ersten Vergabe der Konzeptförderung ausgenommen, da noch ein laufender Vertrag bestand. Durch die spezielle Situation des Eigentumsverhältnisses sind Intendantenausschreibungen mit begrenzter Laufzeit möglich²⁵⁹ (siehe Kap. 8.1.1 die Strukturreform der Mittelbühnen) Somit wurde das Schauspielhaus noch nicht in die

²⁵⁶ Vgl.: Schauspielhaus. www.schauspielhaus.at (Zugriff: April 2010).

²⁵⁷ Vgl.: Kontrollamtsbericht der Stadt Wien (KAI- 7/5-1/04): Schauspielhaus Wien GmbH, Prüfung der Gebarung der Jahre 2001-2003. Publiziert 2004. www.kontrollamt.wien.at (Zugriff: Mai 2010)

²⁵⁸ Vgl.: Schauspielhaus. www.schauspielhaus.at (Zugriff: April 2010).

²⁵⁹ Amort/ Cerny/ Greisenegger u.a., 2004, S.10.

Konzeptförderung integriert und bezieht seine Subventionen aus der Standortförderung. Im Gutachten der Theaterjury von 2008 wird verlangt, dass unter anderen auch das Schauspielhaus aus der Standortförderung in die Konzeptförderung überführt werden soll.²⁶⁰ Auf diese Empfehlung wurde seitens der Stadt Wien noch nicht eingegangen.

8.2.3.1 Förderungen

Das Schauspielhaus Wien erhält jährlich Zuwendungen von der Stadt Wien und dem Bund. Folgende Bezüge wurden im Zeitraum von 2004 bis 2008 von der Stadt Wien entgegengenommen:

Subventionen 2004-2008 / Stadt Wien Schauspielhaus Wien		
Jahr	Förderung	Baukostenzuschuss
2004	1.165.000,00 €	383.364,17 €
2005	1.165.000,00 €	50.000,00 €
2006	1.195.000,00 €	87.750,00 €
2007	1.205.000,00 €	49.315,00 €
2008	1.165.000,00 €	12.448,93 €
Insgesamt	5.895.000,00 €	582.878,10 €

Tabelle 9: Kunst- und Kulturbericht Stadt Wien 2004 / Subventionen Schauspielhaus

Alles in allem bekam das Schauspielhaus rund 5,89 Millionen Euro für die Jahre 2004 bis 2008. Laut Gemeinderatsbeschluss sind die Jahressubvention von 2004 bis 2006 jährlich 1.165.000,00 Millionen Euro. Im Sommer 2007 lief der Vertrag aus und es wurde eine Subvention festgesetzt, welche die Hälfte der Jahresförderung betrug: 582.500,00 Euro,²⁶¹ wobei in der Gemeinderatssitzung festgehalten wurde, dass eine Zusatzsubvention von den jeweiligen Budgetgesprächen abhängig gemacht werden kann.²⁶²

Aufgrund der Erfolge, welche das Schauspielhaus für sich verbuchen konnte, wurde Andreas Beck mit dem Nestroy- Spezialpreis ausgezeichnet, und auch von Mailath-Pokorny gelobt: "Das Schauspielhaus hat in den letzten Jahren wichtige Impulse für eine erneuerte, lebendigere und innovativere

²⁶⁰ Hosemann/ Kargl/ Licek u.a., 2008, S. 6.

²⁶¹ Vgl.: Stadtsenat. 17. Wahlperiode. Sitzung vom 10. Juni 2003. Sitzungsprotokoll. www.wien.gv.at/mdb/sts/2003/sts-2003-06-10.doc (Zugriff April 2010).

²⁶² Gemeinderat. 18. Wahlperiode. 21. Sitzung vom 25. Mai 2007. www.wien.gv.at (Zugriff: April 2010).

Theaterlandschaft in Wien gesetzt.“²⁶³ Aus diesem Grund bekommt das Schauspielhaus eine Erhöhung der Subvention ab 2010 von 350.000 Euro jährlich. Weiters meinte Mailath- Pokorny: "Mit dem Schauspielhaus sind wir dem Ziel der Theaterreform, nämlich mehr Platz für Neues zu schaffen und damit gleichzeitig auch das Interesse außerhalb Österreichs zu wecken, ein großes Stück nähergekommen.“²⁶⁴

Die Subventionen des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur:

Subventionen 2004-2008 / BMUKK Schauspielhaus Wien	
Jahr	Förderung
2004	420.000,00 €
2005	400.000,00 €
2006	400.000,00 €
2007	400.000,00 €
2008	400.000,00 €
Insgesamt	2.020.000,00 €

Tabelle 10: Kunstbericht BMUKK 2004-2008 / Subventionen Schauspielhaus

Das Theaterhaus ist unter der Kategorie „Größere Bühne“ aufgelistet und wird jährlich mit einer gleich bleibenden Summe subventioniert. Auch hier hat der Bund die Subventionen gekürzt. Waren es 2004 noch 420.000 Euro wurde die Summe auf 400.000 Euro herunter geschraubt.

8.2.4 Theater Drachengasse GmbH

Das Theater Drachengasse wurde 1981 anfänglich von Emmy Werner als Frauentheater und feministisches Kommunikationszentrum gegründet. 1984 adaptierte sie einen weiteren Raum für die Aufführungen des „Theater der Courage GmbH“. 1987 bekam Emmy Werner den Posten der Direktorin am Wiener Volkstheater und das Theater Drachengasse wurde an ein Dreier-Leitungsteam vergeben.²⁶⁵ Weiters fusionierte das „Theater Drachengasse“ mit dem „Theater der Courage GesmbH“ und die Drachengasse wurde leicht umbenannt zur „Drachengasse 2 TheatergesmbH“ und erhielt den Status einer

²⁶³ OTS 0157, 14.Jänner 2010: Mailath: Mehr Geld für Wiener Schauspielhaus. www.ots.at (Zugriff: April 2010)

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ Vgl.: Theater Drachengasse: www.drachengasse.at (Zugriff April 1010) sowie Kontrollamtsbericht der Stadt Wien (KA I - 7-3/04): Drachengasse 2, Theatergesellschaft m.b.H., Prüfung der Gebarung der Jahre 1998 bis 2003. Publiziert 2004. www.kontrollamt.wien.at (Zugriff: Mai 2010), S. 1.

Mittelbühne.²⁶⁶ Heute wird das Theater von Eva Langheiter und Johanna Franz geleitet. Das Theater besteht aus zwei Spielräumen: das Theater Drachengasse und die Bar&Co.

Auch dieses Haus kam in den Genuss in der ersten sowie in der zweiten Tranche der Konzeptförderung Raum zu finden, als Theaterhaus „(...) mit einem klaren Profil und konstanter Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Dramatik und Autoren. Darüber hinaus setzt sich dieses Haus zeitgemäß mit Gender-Themen auseinander. Dazu schafft es den Bogen zum intelligenten Unterhaltungstheater durch Kabarett, Improvisationstheater und musikalische Abende.“²⁶⁷ Auch im zweiten Gutachten der Wiener Theaterjury wurde das Theater Drachengasse gelobt, da es durch Uraufführungen und Auftragswerke zeitgenössischer Dramatik punktet und somit „(...) gut positioniert und stellt darüber hinausgehend einen lebendigen Teil der Wiener Theaterlandschaft dar.“²⁶⁸ Somit trägt das Haus im Sinne der Theaterreform zu einer Öffnung bei, nicht zuletzt die seit 2008 initiierten Nachwuchswettbewerbe, welche nun jährlich stattfinden. Aus diesen Gründen regte die Jury eine „geringfügige Erhöhung der Konzeptförderung“²⁶⁹ an.

8.2.4.1 Förderungen

Aus der Tabelle kann man eine konstante Auszahlung an das Theater Drachengasse ohne etwaige Abweichungen ablesen, wie es z.B. beim Theater an der Gumpendorfer Straße der Fall ist:

Subventionen 2004-2008 / Stadt Wien Theater 2 Drachengasse	
Jahr	Förderung
2004	475.000,00 €
2005	475.000,00 €
2006	618.000,00 €
2007	618.000,00 €
2008	618.000,00 €
Insgesamt	2.804.000,00 €

Tabelle 11: Kunst- und Kulturbericht Stadt Wien 2004-2008 / Subventionen Theater Drachengasse

²⁶⁶ Vgl.: Perner, 2008, S. 42.

²⁶⁷ Amort/ Cerny/ Greisenegger u.a., 2004, S.14.

²⁶⁸ Hosemann/Kargl/Licek u.a., 2008, S.16.

²⁶⁹ Hosemann/Kargl/Licek u.a., 2008, S.16.

2005 wurde das Theater Drachengasse in die Konzeptförderung überführt. Dies brachte eine Erhöhung um 143.000,00 Euro aufgrund der hohen Qualität, welche im Theater Drachengasse herrsche.²⁷⁰ Für den Zeitraum 2009 bis 2013 ist die Förderung wiederum erhöht worden. Laut Gemeinderatssitzung vom 26.März 2009 wird jährlich bis 2013 eine Subvention in der Höhe von 630.000,00 Euro an das Theater Drachengasse gehen.²⁷¹

Auch der Bund subventioniert jährlich das Theater mit einer konstanten Summe:

Subventionen 2004-2008 / BMUKK Theater 2 Drachengasse	
Jahr	Förderung
2004	116.200,00 €
2005	116.200,00 €
2006	116.200,00 €
2007	116.200,00 €
2008	116.200,00 €
Insgesamt	581.000,00 €

Tabelle 12: Kunstbericht BMUKK 2004-2008 / Subventionen Theater Drachengasse

Im Falle des Theaters Drachengasse stellte der Bund weder seine Zahlungen ein noch gab es Subventionskürzungen.

Alles in allem hatte die Drachengasse ab 2005 einen Betrag über 734.200,00 Euro pro Jahr zur Verfügung. Dies ist in etwa fast gleichviel wie das TAG ab 2009 jährlich zur Verfügung hat (735.000,00 Euro/ Jahr).

8.2.5 brut Koproduktionshaus GmbH

Am 31. Jänner 1989 wurde der Theaterverein Wien durch die Stadt Wien gegründet. Im Kunst- und Kulturleben war der Verein besser bekannt durch die Bezeichnung „dietheater Wien“ bzw. „dietheater Künstlerhaus“ und „dietheater Konzerthaus“.²⁷² Bis 2006 wurde es unter dem Namen „dietheater“ unter der Leitung von Christian Pronay geführt. 2006 wurde das Theater vom Theaterverein ausgeschrieben und eine Findungskommission empfahl Haiko Pfo

²⁷⁰ Vgl.: Kunst- und Kulturbericht der Stadt Wien 2005, 2006.

<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/kunstbericht.html> (Zugriff: Mai 2010), S. 14.

²⁷¹ Gemeinderat. 18. Wahlperiode. 45. Sitzung vom 26. März 2009. www.wien.gv.at (Zugriff: Februar 2010), S. 5.

²⁷² Vgl.: Kontrollamtsbericht der Stadt Wien (KA I - 7-2/06): Theaterverein Wien. Prüfung der Gebarung in den Jahren 2001 bis 2004. Publiziert 2006. www.kontrollamt.wien.at (Zugriff: Mai 2010), S.2.

und Thomas Frank als die neuen künstlerischen Leiter, welche das umbenannte Theater „brut“ im November 2007 eröffneten.

Das ehemalige „dietheater“ ist historisch gesehen eng verknüpft mit der Entstehung der Freien Szene Wiens. 1973 wurde der ehemalige Ausstellungsraum zu einem Theaterraum umfunktioniert. 1974 eröffnete das Theater im Künstlerhaus. Bis 1985 war die Theatergruppe „Komödianten“ dort tätig, danach wurde das Theater unter die Verwaltung der Stadt Wien gestellt und „(...) sollte von nun an allen interessierten Theatern sowie nicht institutionell produzierenden Theaterschaffenden, also Burgtheater und Staatsoper ebenso wie >freien Gruppen< zur Verfügung gestellt werden. Da jedoch keinerlei konzeptionelle oder inhaltliche Planung hinter der Vermietung der Räume stand, war es nahezu unmöglich, eine stringente Programmierung und damit auch eine in der Öffentlichkeit wahrnehmbare Neupositionierung des Theaters im Künstlerhaus zu bewirken.“²⁷³

1985, nach dem Auszug der Komödianten, spitzte sich die Lage zu und die Arbeitsgemeinschaft „IG- Freie Gruppen“ besetzte das Künstlerhaustheater für sechs Tage und forderte „(...) eine Umwidmung als autonome Produktionsstätte für freie Theaterarbeit (...)“²⁷⁴. Aus diesen Ereignissen entstand der Verbund „Politische Bühne Wien“, welcher ein Nutzungskonzept für das Künstlerhaustheater als Koproduktionshaus erarbeitete:

„Durch die gemeinsame Leitung und Nutzung des Hauses wollte man sowohl die künstlerische Bandbreite der Wiener freien Theaterszene garantieren wie eine stringente ästhetische Linie in das Künstlerhaustheater bringen. Das Konzept wurde vonseiten der Stadt Wien mit der Begründung, man fürchte „gruppenspezifische Prozesse“, abgelehnt.“²⁷⁵

Ein weiterer Grund für die Ablehnung war, dass nicht alle tätigen Freien Gruppen, welche ebenfalls am Künstlerhaustheater interessiert waren, am vorgelegten Konzept vertreten waren. Seit 2003 wird von der Stadt Wien ein solches Koproduktionshaus gefordert.

²⁷³ Heide, Angela: Eine Einladung, vorbeizuschauen. In: *gift* Dezember 2007-Jänner 2008. www.freietheater.at (Zugriff: Mai 2010), S. 17.

²⁷⁴ Ebd.

²⁷⁵ Ebd.

Schlussendlich entschied die Stadt Wien den Künstlerhaustheaterkomplex durch den gegründeten Theaterverein Wien zu verwalten. Das „dietheater“ stellte die Nutzung der Räumlichkeiten für Proben und Aufführungen den Freien Gruppen zur Verfügung. Finanziert wurde das Theater mittels Subventionen der Stadt Wien „(...) deren Finanzierung u. a. aus dem Topf für „freies Theater“, also für nicht institutionell tätige bzw. nicht städtisch verwaltete Bühnen und Ensembles garantiert wurde.“²⁷⁶

Durch die Neuübernahme 2007 durch das deutsche Team, Pfof und Frank als Geschäftsleitung und Martin Walitza als kaufmännischer Leiter, wurde das Theater aus den Strukturen des Theaterverein Wiens herausgelöst und es kam zur Gründung des unabhängigen Koproduktionshaus Wien GmbH, wobei der Gesellschaftseigentümer der Theaterverein Wien ist und „ (...) nunmehr im Auftrag der Kulturabteilung der Gemeinde Wien die Trägerschaft für die Dschungel GmbH, brut Koproduktionshaus GmbH und Kabelwerk Bauträger GmbH wahrnimmt.“²⁷⁷

8.2.5.1 Förderungen

Das Theaterhaus brut wird durch die Stadt Wien subventioniert und soll mit diesen Mitteln die Infrastrukturen, Organisation und Verwaltung stellen. Die internen Förderstrukturen von brut sind eine Mischkalkulation aus Produktionskostenzuschüssen und Kosten, welche dem Theaterhaus durch Koproduktionen anfallen. Diese sollen mit den Fördergeldern abgedeckt werden. Zu diesen geldwerten Leistungen zählen das Bereitstellen des Aufführungsortes, die technischen Einrichtungen, die Pflege und Verwaltung der Proberäume, die Betreuung durch die Produktionsleitung, Marketing, Ticketing, etc.. Die Leiter wünschen sich, dass aufgrund der budgetären Lage die Produktionskosten möglichst gering gehalten werden und begrüßt die Projektförderung für die Freien Gruppen und KünstlerInnen.²⁷⁸

²⁷⁶ Heide, Angela: Eine Einladung, vorbeizuschauen. In: *gift Dezember 2007-Jänner 2008*. www.freietheater.at (Zugriff: Mai 2010), S. 17.

²⁷⁷ Koproduktionshaus brut. http://www.brut-wien.at/download/brut_Koproduktionshaus.pdf (Zugriff: Mai 2010), S. 1

²⁷⁸Vgl.: Ebd. S. 2

Subventionen 2007-2008 / Stadt Wien Koproduktionshaus brut	
Jahr	Förderung
2007	618.000,00 €
2008	1.530.000,00 €
Insgesamt	2.148.000,00 €

Tabelle 13: Kunst- und Kulturbericht Stadt Wien / Subventionen brut

Laut Beschluss der Gemeinderatssitzung wird die Koproduktionsstätte von Juli 2007 bis Juni 2011 subventioniert. Im Jahr 2008 gab es eine Erhöhung auf 1,5 Millionen Euro, welche beibehalten wird. Dem brut wurde ein Bau- und Investitionskostenzuschuss für Infrastrukturmaßnahmen und Investitionen im technischen Bereich in der Höhe von 210.000,00 Euro zugesprochen, die Auszahlung erfolgt jährlich in der Höhe von 70.000,00 Euro. Zusätzlich wurde ein Baukostenzuschuss in der Höhe von 45.000,00 Euro für den Zeitraum 2008 bis 2010 zugesagt, dessen Auszahlung jährlich, von 2008 bis 2010, in der Höhe von 15.000 Euro erfolgt.²⁷⁹ Folgernd sind das 85.000,00 Euro jährlich an Baukostenzuschüssen, zusätzlich zu den 1,5 Millionen Euro für das Koproduktionshaus.

Subventionen 2007-2008 / BMUKK Koproduktionshaus brut	
Jahr	Förderung
2007	150.000,00 €
2008	180.000,00 €
Insgesamt	330.000,00 €

Tabelle 14: Kunstbericht 2007-2008 BMUKK / Subventionen brut

Wie auch die Stadt Wien erhöhte der Bund erstaunlicherweise die Jahressubvention von 2007 auf 2008 um 30.000,00 Euro.

Nichts desto trotz, für die Realisierung eines Koproduktionshauses, wie es in der Studie „Freies Theater in Wien“ gefordert wird, reichen die finanziellen Mittel nicht aus um Kooperationen mit Freien Gruppen ohne Projektförderung einzugehen.

²⁷⁹ Vgl.: Gemeinderat. 23. Sitzung vom 27.06.2007, Sitzungsbericht. www.wien.gv.at (Zugriff: Mai 2010), S. 9.

8.3 Finanzierung der Stadt Wien von 2004- 2008

Zur Finanzierungssituation und für eine bessere Vergleichbarkeit zwischen dem Bund und den Bundesländern kommt auch bei der Stadt Wien die LIKUS-Systematik zur Anwendung. (siehe Kap. 4.2.2). Das gesamte Kunst- und Kulturbudget ist in 16 LIKUS- Hauptkategorien eingeteilt, vergleichsweise zum Fördersystem des Bundes, in welchem es 17 Kategorien sind (es fehlt die Kategorie „Presse“).

Der Etat der Darstellenden Kunst beinhaltet zum einen die in der Theaterreform erwähnten Förderarten: Konzeptförderung, Projektförderung und Standortförderungen sowie Baukostenzuschüsse und zum anderen die Förderung der Großen Bühnen, welche in der Theaterreform ausgenommen sind: das Theater der Jugend, Volkstheater, Theater in der Josefstadt und die Vereinigten Bühnen Wien.

Subventionen 2004-2008 / Stadt Wien		
Jahr	Kunst- und Kulturbudget	Darstellende Kunst
2004	170.825.240,32 €	61.842.370,70 €
2005	177.152.509,69 €	72.273.415,70 €
2006	189.599.336,87 €	72.607.592,69 €
2007	202.931.234,64 €	82.553.304,43 €
2008	207.738.625,93 €	91.792.804,83 €

Tabelle 15: Kunst- und Kulturbericht Stadt Wien 2004-2008

Betrachtet man das gesamte Budget für Kunst- und Kultur, wie aus der Tabelle 15 abzulesen ist, ist es augenscheinlich kontinuierlich gestiegen. Waren es 2004 noch rund 170,82 Millionen Euro, gab es eine Steigerung vergleichsweise 2008 um rund 37 Millionen Euro. Im Jahr 2007 wurde erstmals die 200 Millionen Euro Grenze überschritten.

Die aufgewendeten Mittel für die Darstellende Kunst sind ebenfalls angestiegen. Von 2004 auf 2005 ist eine deutliche Erhöhung von rund 10,4 Millionen Euro sichtbar. Wobei von 2005 bis 2006 das Budget nur minimal erhöht wurde. In den Jahren 2007 und 2008 fand eine konstante Erhöhung von rund 10 Millionen Euro statt.

Eingerechnet in dem Etat für die Darstellende Kunst in Tabelle 15 sind auch die Baukostenzuschüsse, welche einen nicht unerheblichen Teil darstellen:

Baukostenzuschuss 2004-2008 / Stadt Wien				
2004	2005	2006	2007	2008
2.126.293,35 €	4.022.735,42 €	7.496.020,00 €	1.158.000,00 €	7.881.802,83 €

Tabelle 16: Kunst- und Kulturbericht Stadt Wien 2004- 2008 / Baukostenzuschüsse.
(Eigene Berechnungen)

Diese Art der Subvention soll für infrastrukturelle Maßnahmen und bauliche Arbeiten eingesetzt werden. Der Großteil der Gelder wurde u.a. 2006 für das Palais Kabelwerk in der Höhe von 5 Millionen Euro vergeben. Auch der akute Renovierungsbedarf des Theaters in der Josefstadt wurde 2006 mit einer Million Euro, 2007 mit 1,03 Millionen Euro und 2008 mit 4,46 Millionen Euro gedeckt. 2008 wurde das Ronacher Theater mit 2,78 Millionen Euro saniert. Die enormen Baukostenzuschüsse lassen das Gesamtbudget dermaßen hoch erscheinen. Da aber diese Zuschüsse nicht für künstlerische Tätigkeiten aufgebracht werden, werden sie in vorliegender Arbeit als separates Budget betrachtet. Subtrahiert man die Baukostenzuschüsse vom Budget der Darstellenden Kunst ergeben sich folgende Zahlen:

Darstellende Kunst abzügl. Baukostenzuschuss	
2004	59.716.077,35 €
2005	68.250.680,28 €
2006	65.111.572,69 €
2007	81.395.304,43 €
2008	83.911.002,00 €

Tabelle 17: Kunst- und Kulturbericht Stadt Wien 2004- 2008 / Budget darstellende Kunst abzügl. Baukostenzuschüsse. (Eigene Berechnungen: siehe Tabelle 15 und 16)

Auffällig ist der Vergleich zwischen 2005 und 2006, demnach kann man von keiner Anhebung des Budgets für die Kunst sprechen. Vielmehr von einer Dezimierung um 3,13 Millionen Euro, welche der Kunst im Jahr 2006 fehlen. Von 2006 auf 2007 erfolgte eine Erhöhung um 16,28 Millionen Euro. Auch der drastische Unterschied der Budgets in Tabelle 17 und Tabelle 18 vom Jahr 2007 und 2008 ist auffällig. Faktisch wurde das künstlerische Budget nicht um rund 10 Millionen aufgewertet, sondern nur um 2,5 Millionen Euro.

Das Gros des Etats bekommen die Großbühnen (Vereinigte Bühnen Wien, Volkstheater Wien, Volkstheater in den Bezirken, Theater in der Josefstadt und

Theater der Jugend). Das Budget der Wiener Festwochen ist ausgenommen, da es in der LIKUS-Kategorie unter Großveranstaltungen, welche mit einem eigenen Budget ausgestattet sind, aufscheint.

Subventionen 2004-2008 / Stadt Wien				
Theater der Jugend, Theater in der Josefstadt, Volkstheater Wien, Volkstheater in den Bezirken, Vereinigte Bühnen Wien*				
2004	2005	2006	2007	2008
39.524.928,00 €	46.372.748,00 €	41.611.000,00 €	58.326.665,00 €	59.914.665,00 €

Tabelle 18: Kunst- und Kulturberichte der Stadt Wien 2004- 2008 / Subventionen große Theater.(Eigene Berechnungen)

*Raimund/ Ronacher/ Theater an der Wien

Die Ausgaben für die Großbühnen sind kontinuierlich gestiegen. Im Detail wurden alle Großbühnen in diesem Zeitraum aufgewertet und erreichten im Jahr 2008 das meiste Aufgeld. Um einige Beispiele zu nennen: Das Theater der Jugend erhielt von 2004 bis 2007 rund 3,42 Millionen Euro jährlich, 2008 wurde es angehoben auf 3,83 Millionen Euro. Das Theater in der Josefstadt bekommt seit 2006 6,75 Millionen Euro statt wie bisher 6,39 Millionen Euro. Die erheblichste Erhöhung erhalten die Vereinigten Bühnen Wien.

Subventionen 2004-2008 / Stadt Wien				
Vereinigte Bühnen Wien				
2004	2005	2006	2007	2008
23.152.000,00€	30.034.875,00€	24.467.000,00€	41.320.000,00€	42.498.000,00€

Tabelle 19: Kunst- und Kulturbericht Stadt Wien 2004-2008 / Subventionen Vereinigte Bühnen Wien.(Eigene Berechnungen)

Ab 2004 unterlagen die Strukturen der Vereinigten Bühnen einer Neuorganisation. Das Theater an der Wien wurde vom Musicalort zum neuen Opernhaus und ab der Saison 2006 bespielt. Als Musical Bühne fungierte nach wie vor das Raimund Theater und zusätzlich als Musicalstätte, nach der Sanierung 2007, das Ronacher Theater. Die freigesetzten Budgets stiegen von rund 23,15 Millionen Euro auf 42,49 Millionen Euro. Zieht man die Beträge für von Tabelle 19 vom Budget der Darstellenden Kunst exklusive Baukostenzuschüsse (siehe Tabelle 18) ab, erhält man das Etat welches für die Freie Theaterszene aufgewendet wird.

Subventionen 2004-2008 / Stadt Wien Budget Freie Theaterszene				
2004	2005	2006	2007	2008
20.191.149,35€	21.877.932,28€	23.500.572,69€	23.068.639,43€	23.996.337,00€

Tabelle 20: Kunst- und Kulturbericht der Stadt Wien 2004- 2008 / Budget Freie Theaterszene. (Eigene Berechnungen)

Diese Budgets in Tabelle 20 stehen der Freien Theaterszene jährlich zur Verfügung, aufgeteilt auf die drei Fördersäulen Projektförderung, Konzeptförderung und Standortförderung.

Wie aus Tabelle 20 ersichtlich, machen die Teilbudgets für die Freie Szene einen verhältnismäßig geringen Anteil des Gesamtbudgets der Darstellenden Kunst aus. Die Summen für die einzelnen Förderungsarten sind im Kunst- und Kulturbericht der Stadt Wien nicht explizit aufgelistet.

Auffallend ist der unverhältnismäßige große Unterschied zwischen den Förderungen der Großbühnen und der Freien Szene. Vor allem das Musical-Genre wurde in den letzten Jahren sehr aufgewertet. Das Fördervolumen der Vereinigten Bühnen Wien beträgt fast das Doppelte wie jenes der gesamten Freien Szene Wiens.

Ein steter Anstieg der Etats wird vermerkt. Vergleicht man das Budget der Freien Theaterszene von 2004 mit dem von 2008 ergibt es eine Steigerung von rund 3,8 Millionen Euro.

Grundsätzlich sind die Ausgaben der Darstellenden Kunst von 2004 bis 2008 aufgelistet. Zum einen werden die Ausgaben aufgeschlüsselt in große Bühnen (welche nicht zur Theaterreform zählen), die Freie Szene und die Baukosten. Zusammen ergeben sie das aufgewendete Budget für die Darstellende Kunst. Andererseits wurde der anteilige Prozentsatz im Verhältnis zum Gesamtbudget ausgerechnet. Daraus ergaben sich folgende Werte:

2004	Ausgaben in Euro	Anteilig in Prozent
Große Bühnen	39.524.928,00 €	63,91%
Freie Szene	20.191.149,35 €	32,65%
Baukosten	2.126.293,35 €	3,44%
Darstellende Kunst	61.842.370,70 €	100%

Tabelle 21: Ausgaben Darstellende Kunst Stadt Wien, 2004.(Eigene Berechnungen)

2005	Ausgaben in Euro	Anteilig in Prozent
Große Bühnen	46.372.748,00 €	64, 16%
Freie Szene	21.877.932,28 €	30,28%
Baukosten	4.022.735,42 €	5,56%
Darstellende Kunst	72.273.415,70 €	100%

Tabelle 22: Ausgaben Darstellende Kunst Stadt Wien, 2005. (Eigene Berechnungen)

2006	Ausgaben in Euro	Anteilig in Prozent
Große Bühnen	41.611.000,00 €	57,30%
Freie Szene	23.500.572,69 €	32,37%
Baukosten	7.496.020,00 €	10,33%
Darstellende Kunst	72.607.592,69 €	100%

Tabelle 23: Ausgaben Darstellende Kunst Stadt Wien, 2006. (Eigene Berechnungen)

2007	Ausgaben in Euro	Anteilig in Prozent
Große Bühnen	58.326.665,00 €	70,65%
Freie Szene	23.068.639,43 €	27,95%
Baukosten	1.158.000,00 €	1,40%
Darstellende Kunst	82.553.304,43 €	100%

Tabelle 24: Ausgaben Darstellende Kunst Stadt Wien, 2007. (Eigene Berechnungen)

2008	Ausgaben in Euro	Anteilig in Prozent
Große Bühnen	59.914.665,00 €	65,27%
Freie Szene	23.996.337,00 €	26,14%
Baukosten	7.881.802,83 €	8,59%
Darstellende Kunst	91.792.804,83 €	100%

Tabelle 25: Ausgaben Darstellende Kunst Stadt Wien, 2008. (Eigene Berechnungen)

Zusammenfassend kann man sagen, dass das Gesamtbudget für die Darstellende Kunst im Zeitrahmen von 2004 bis 2008 erhöht wurde. Tendenziell bekommen die Großen Bühnen nominal und prozentual den größten Anteil des Budgets für die Darstellende Kunst, gefolgt von der Freien Szene.

Im Bereich der Freien Szene werden bei weitem mehr Theater und Gruppen gefördert. Das Etat von 2004 in der Höhe von rund 20,2 Millionen Euro wurde auf 150 Freie Theater und Gruppen aufgewendet. Gefolgt von 2005 mit 164 Geförderten, welchen eine Summe über 21,9 Millionen Euro zur Verfügung stand. 2006 wurden 168 subventioniert mit 23,5 Millionen Euro, 2007 wurden 151 „Freie“ mit einem etwas geringeren Budget über 23,1 Millionen Euro subventioniert. 2008 sind acht Einreichungen mehr als im Vorjahr mit einer Summe von 23,9 Millionen Euro gefördert worden.

In etwa kommen aber 2,5 Millionen Euro der Projektförderung zugute. Die Konzeptförderung beinhaltet rund 13,3 Millionen Euro und ab 2008 wurde eine Steigerung auf 14 Millionen Euro vermerkt.²⁸⁰ Die Standortförderung schwankt seit 2007 zwischen sieben und acht Millionen Euro.

An der Verteilung der Fördermittel an die Freie Theaterlandschaft wird viel Kritik geübt. Bei den Projektförderungen unterscheiden sich teilweise die Empfehlungssummen der Kuratoren und die tatsächlichen Förderungen der Stadt Wien. So geschah es 2006. Das Kuratorium empfahl eine Gesamtsumme von 2,7 Millionen Euro, die Stadt Wien förderte 3,2 Millionen Euro. Es kam zu einer Budgeterhöhung und manche Institutionen erhielten weit mehr als den ursprünglich zugesprochenen Betrag.²⁸¹ Daraus ist zu schließen, dass die zusätzliche Summe aus der Standortförderung kommt, da die Kuratoren mit einem fixen Budget haushalten und auskommen müssen.

Die Standortförderung war ursprünglich als Übergangslösung für Häuser mit einem noch bestehenden Dreijahresvertrag gedacht, ist nun aber ein fixer Bestandteil der Theaterreform. Bedenklich ist die Art und Weise der Vergabe, da diese Gelder nur von den kulturpolitischen Beamten ausgeteilt werden ohne ein Beratungsgremium zur Seite. Folgende Situation aufgrund der Standortförderung trat ein: Alle Theater, welche nicht empfohlen wurden, bekommen auf diesem Umweg Subventionen. Durch diese Art der Förderung sieht man, dass das berüchtigte und viel diskutierte „Prinzip der Gießkanne“ weiterhin existiert.

²⁸⁰ PID- Rathauskorrespondenz, 20. Februar 2009: Brauner/Mailath/Drozda: Wien investiert in die Kultur.
<http://www.wien.gv.at/vtx/rk?DATUM=20090220&SEITE=020090220008> (Zugriff: April 2010)

²⁸¹ Vgl: Ebd.

9 Schlusswort

Die spezielle Situation Wiens aufgrund der großen Anzahl an kleinen, mittleren und großen Theatern und deren schwerpunktmäßigen Unterschiedlichkeiten bringt eine vielfältige Theaterlandschaft hervor, auf welche Kulturpolitiker, wie sie so oft betonen, stolz sind. Doch die Theater und Gruppen sind abhängig von einer ausreichenden staatlichen Kulturförderung um die Mannigfaltigkeit zu bewahren und sich weiter zu entwickeln. Die durch die Theaterreform angestrebte Normierung der Subventionsverfahren ist im Grunde genommen als positiv zu betrachten. Doch durch eine grundlegende Untersuchung der ausgegebenen Kunst- und Kultursubventionen sind wesentliche Mängel feststellbar.

Vor allem die Verhältnismäßigkeit der Fördermodi sticht ins Auge. Die ausgeschütteten Fördermittel an die großen Theaterinstitutionen, wie den Vereinigten Bühnen Wiens, Theater in der Josefstadt, Volkstheater, etc... sind enorm hoch im Vergleich zum aufgewendeten Budget für die gesamte Freie Theaterlandschaft. Von einer gerechten Streuung der Fördermittel kann nicht ausgegangen werden, da den oben erwähnten institutionellen Großbühnen etwa zwei Drittel mehr an Subventionen zur Verfügung stehen als den gesamten „Freien“ zusammen. Die Kluft zwischen den großen Bühnen und der Freien Theaterlandschaft wurde im Zeitraum von 2004 bis 2008 immer größer, anstatt aufgehoben zu werden bzw. sie zu mindern. Es würde die Transparenz nachhaltig steigern, die institutionalisierten Spielstätten ebenfalls mit in die Theaterreform einzubeziehen und in ein geregelteres Förderverfahren zu überführen und auch diese Theater, z.B. durch ein Gremium, zu evaluieren. Zur Freien Theaterszene im Detail ist zu sagen, dass prinzipiell mehr Geldaufwendung nötig ist, um die gesetzten Ziele der Reform zu verwirklichen. Es findet zwar eine Öffnung statt und es wird ein Umbruch in der Szene bemerkt, doch nicht in dem erhofften Ausmaß. So ist die Schaffung eines Koproduktionshauses positiv, doch die finanzielle Aufwertung zu gering, um internationale und heimische Projekte zu fördern. Unter dem Strich bleiben die Gruppen ohne Projektförderung auf der Strecke und befinden sich in derselben Lage wie vor der Theaterreform. Eine weitere Konsequenz der zu geringen Förderungen an die „Freien“ sind die kaum vorhandenen fixen Anstellungsverhältnisse der Kunstschaaffenden.

Die geänderten Fördermodi im Zuge der Theaterreform sind ein weiterer Schritt Richtung Durchlässigkeit und Transparenz, doch sie sind noch nicht erfüllt. Die Projektförderung stagniert bei 2,5 Millionen Euro, diese gilt es zu erhöhen. Auch die IG- Freie Theaterarbeit fordert eine Steigerung auf die versprochenen vier Millionen Euro, um die Situation der Freien Gruppen zu entschärfen.²⁸²

Die für die Konzept- und Projektförderung eingerichteten Gremien und deren Auflagen, wie Evaluierung, das Erstellen von Gutachten sowie Abschlussberichte und Entscheidungen öffentlich zu machen, sind ein weiterer Schritt Richtung Transparenz innerhalb der Vergabe der Fördermargen.

Doch auch das eingeführte Kuratoren- und Jurysystem ist nicht ohne strukturelle Fehler behaftet. Mein Vorschlag, um die Vielfältigkeit der Theater weiterhin zu unterstützen und zu stärken, wäre ein Gremium zu schaffen, welche für die Konzept- und Projektförderung zuständig sind. Die Zusammensetzung des Gremiums, bestehend immer aus drei Personen, soll einem Rotationsprinzip zugrunde liegen. Nach einem Jahr soll einer der KuratorInnen „ausgewechselt“ werden und ein/e Neue/r nimmt den Platz des Vorgängers ein. Dieser Umstand würde eine transparentere, mannigfaltige Theaterlandschaft zur Folge haben, da starre Strukturen aufgelöst werden und jährlich ein „frischer Wind“ wehen würde. Zusätzlich zur Projektförderung soll dieses Gremium auch die Konzepteinreichungen übernehmen. Konzepteinreichungen werden von einer international besetzten Theaterjury empfohlen, welche alle vier Jahre neu bestellt wird und Empfehlungen nur aufgrund der Konzepte abgeben können, ohne tiefere Einblicke in die Wiener Freien Szene zu nehmen. Der Kreis der KuratorInnen hingegen stammt aus der Freien Szene und besitzt die besseren Kenntnisse rund um die Freie Theaterszenarie.

Im Falle der Struktur- und Standortförderung, welche die zweitgrößte Summe des Fördertopfes bildet, gilt das oben genannte Verfahren durch ein Gremium nicht. Die KulturpolitikerInnen entscheiden direkt, welche Spielstätten aus diesem Fördervolumen gespeist wird. Es wäre empfehlenswert, hier ebenfalls ein Gremium einzurichten, welches nach ausgearbeiteten Richtlinien öffentlich

²⁸²IG Freie Theaterarbeit, 12.5.2006: Kulturpolitik: Wiener Theaterreform. 2006:Entschiedene Ablehnung des Kuratorenmodells. <http://www.freietheater.at/?page=kulturpolitik&detail=63028&jahr=2006> (Zugriff: Juli 2010).

zugängliche Empfehlungen abgibt, um die Fördervergabe nachvollziehbar zu machen. Die unmittelbare Vergabe der Subventionen durch KulturpolitikerInnen gleicht einem Eingreifen in die Kunst.

Dieser Umstand wirft folgende Frage auf: Inwiefern sind die Freien Theater/ Szene noch frei? Zeitgenössische Kunst lebt von aktuellen Geschehnissen und reagiert auf sie. Die Kulturpolitik kann und darf den KünstlerInnen nicht vorschreiben, was Kunst ist.

Eine Freie Theaterszene lebt von ihrer Vielfalt, Kreativität und nationalen sowie internationalen Kooperationen, um sich frei entfalten zu können. Um künstlerisch wertvolle Arbeit leisten zu können, braucht man vor allem die nötigen Geldmittel, denn diese verschaffen Zeit und dadurch werden annehmbare künstlerische Rahmenbedingungen geschaffen ohne im Schnellschuss produzieren zu müssen. Dies wird nicht geschehen, solange nicht genügend monetäre Mittel für die Freie Theaterlandschaft freigesetzt werden.

Durch den Ernst dieser Situation wird die Freiheit der Kunst in Frage gestellt. Durch die vorherrschende Fördervergabe wird diese Freiheit, welcher ein verfassungsrechtlicher Grundsatz zugrunde liegt, eingeschränkt und durch die Kulturpolitik bestimmt. Die Kulturpolitik ist abhängig von der jeweiligen regierenden Partei und deren kulturpolitischen Zielsetzungen. Aus diesem Grund ist die Lage der Freien Theaterszenarie Wiens eine unstete und man muss sich dem Willen der Kulturpolitik beugen. Möchte man als Kunstschafter weiterhin arbeiten, muss man auf die Vorstellungen der kulturpolitischen Entscheidungsträger eingehen und im Interesse der gerade vorherrschenden dominierenden Kulturpolitik „Kunst“ schaffen. In Wien scheint es, dass kommerzialisiertes Theater eine Übermachtstellung einnimmt, wie man an den monetären Aufwand in den letzten Jahren im Bereich des Musicals und Unterhaltungstheaters erkennen kann.

Grundsätzlich ist zu sagen, dass aufgrund des fehlenden länderspezifischen Kunstförderungsgesetzes in Wien keine rechtlichen Rahmenbedingungen gegeben sind. Dieser Umstand erschwert die Arbeit der KünstlerInnen, da es keine währenden Grundregeln gibt, an welche sie sich halten können. Durch die Durchführung der Theaterreform ist das Fördersystem zwar harmonisiert worden, doch noch lange nicht gesetzlich geregelt und somit auch nicht unumstößlich. Es

ist das gute Recht einer jeder Partei ein eigenes kulturpolitisches Konzept zu verfolgen, doch die Grundlagen der Kunstförderung sollten gesetzmäßig festgelegt werden um noch mehr Transparenz in der Subventionsvergabe herbei zu führen.

Trotz des absenten Gesetzes bekennt sich Wien zur Notwendigkeit der Kulturförderung. Auf Bundesebene ist sie gesetzlich geregelt. De facto ist die Subventionsvergabe keine Mildtätigkeit gegenüber der Freien Theaterszene. Per Gesetz ist der Bund verpflichtet die zeitgenössische Kunst und Kultur neben der klassischen Hochkultur zu fördern. Diese Verpflichtung sollte vor allem der Bund wahrnehmen, der in den letzten Jahren rigoros Zahlungen hauptsächlich im Bereich der Freien Theaterszene einstellte oder kürzte. Dieser Umstand ist widersprüchlich, da die Basisabgeltung für die Wiener Bundestheater im Jahr 2008 angehoben wurde. Dieser Faktor ist für die Freie Szene unerträglich, wie im Falle des TAG-Theater an der Gumpendorfer Straße, welche keine Förderungen des Bundes mehr bekam, mit der Begründung: „Unser Beirat hat das Haus als nicht förderungswürdig eingestuft.“²⁸³ Ebenfalls wurden Kürzungen für das Schauspielhaus Wien und dem Koproduktionshaus brut angeordnet. Der Kulturstadtrat zeigte sich erbost und meinte daraufhin: „ Die Theater sollen ausgehungert werden.“²⁸⁴ Trotz der vielen Gegenstimmen seitens der Kulturpolitik, IG- Freie Theaterarbeit und den Kunstschaffenden macht sich der Bund bei der Vergabe von Förderungen an die Freie Theaterszene immer rarer. Im Gegensatz zu den klassischen Institutionen, welche weiterhin die gleiche bzw. erhöhte Subventionen erhalten.

„Ohne politischen Willen, der ein klares Bekenntnis zu einer Förderung von Gegenwartskunst, die transparent, nachvollziehbar und nachhaltig ist, kann auf lange Dauer kein Theater ein Theater machen.“²⁸⁵

²⁸³ zit. Stourzh (Sprecherin von Franz Morak) In Schneeberger: Profil Nr.14/3. April 2006

²⁸⁴ zit. Mailath-Pokorny In o.V.: Drastische Kürzungen von Fördermittel. Seltsame Spar-Kultur der Bundesregierung. In: *Wiener Bezirksblatt Innere Stadt. Mai 2006-Nr.6.*
o. A.: Wiener Bezirksblatt Innere Stadt. Mai 2006-Nr.6 zitiert Mailath-Pokorny.

²⁸⁵ Dostal/ Stepina/ Walther: Nicht einmal aneinander vorbei. Zur monologischen Kultur der Theaterreform. In: *gift Jänner-Februar 2007.* www.freietheater.at (Zugriff: Mai 2010), S. 26.

I Literaturverzeichnis

Bernard, Jeff/ Withalm, Gloria: Identität/Identity/Identité. Akten des 7. Symposiums der Österreichischen Gesellschaft für Semiotik (ÖGS), Sigharting 1990. Wien: KOPITU 1998.

Bogner, Dieter/ Finkentney, Matthias/ Hochreiter Otto u.a.: Weißbuch. Zur Reform der Kulturpolitik in Österreich. Presseexemplar. Wien: Bundeskanzleramt, Kunstsektion 1999.

Bollenbeck, Georg: >Kultur< und >civilisation<- eine deutsch-französische Geschichte. In: Viehoff, Reinhold/ Segers, Rien T. (Hg.): Kultur Identität Europa. Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 130-146.

Bundeskanzleramt, Kunstsektion (Hg.): Kultur/Politik. Kulturverwaltung in Österreich. Wien: Remaprint 1998.

Cerny, Karin: Schuld und Bühne. In: Profil, 16.November 2009

Cicero, Antonia; Tiber Claus (Hg.): Schnitt. Punkt. Kulturpolitik in Österreich. Wien: Sonderzahl 2005.

De Cillia, Rudolf: Die Bedeutung von Sprache und Kultur für die diskursive Konstruktion österreichischer Identitäten. In: Stubkjaer, Talbo Flemming (Hg.): Österreich. Kultur und Identität- heute und vor 100 Jahren. Schriften der Österreichischen Abteilung der Süddänischen Universität vol1. Odense: University Press 2000, S. 63-81

Delanty, Gerard: Die Transformation nationaler Identität und die kulturelle Ambivalenz europäischer Identitäten. Demokratische Identifikation in einem postnationalen Europa. In: Viehoff, Reinhold/ Segers, Rien T. (Hg.): Kultur Identität Europa. Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 267-288.

Faber, Richard/ Scheichl, Sigurd Paul (Hg.): Die geistige Welt des Friedrich Heer. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2008.

Feimer, Isabella: Die Wiener Theaterreform. Veränderung und Umstrukturierung der Wiener Theaterlandschaft 2003 bis 2006. Diplomarbeit. – Wien, 2007.

Giesen; Bernhard (Hg.): Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Huntington, Samuel P.: Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert. München: Siedler¹⁰ 1998.

Haider-Pregler, Hilde/ Roessler, Peter (Hg): Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945. Wien: Picus 1998.

Hansen, Klaus P.: Kultur und Kulturwissenschaften. Eine Einführung. Tübingen und Basel: A. Francke³ 2003.

Heer, Friedrich: Der Kampf um die österreichische Identität. Wien, Köln, Weimar: Böhlau² 1996.

Knapp, Marion: Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation. Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945. Frankfurt am Main Peter Lang Europäischer 2005.

Klein, Armin: Kulturpolitik. Eine Einführung. Opladen: Leske+Budrich. 2003.

Koretschnig, Gert/ Schell, Katharina: Wiener Wortmeldung: Kulturstadtrat Mailath-Pokorny will mehr Kulturpolitik im Wahlkampf und plädiert für Rot-Grün. In: Kurier, 8. September 2006.

Kuzmics, Helmut: Friedrich Heer und Norbert Elias: Zwei Ansätze zur Psychohistorie mitteleuropäischer Staatsgesellschaften. In: Faber, Richard/ Scheichl, Sigurd Paul (Hg.): Die geistige Welt des Friedrich Heer. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2008, S. 147-170.

Lackenbucher, Günther/Mattheiß, Uwe/Thier, Anna: Freies Theater in Wien. Reformvorschläge zur Förderung Freier Gruppen im Bereich der Darstellenden Kunst. Wien: Mai 2003.

Lederer, Herbert: Bevor alles verweht...Wiener Kellertheater 1945-1960. Wien: ÖBV 1986.

Luger, Kurt: Alles Walzer. Über Österreichs kulturelle Identität. In: Bernard, Jeff/ Withalm, Gloria: Identität/Identity/Identité. Akten des 7. Symposiums der Österreichischen Gesellschaft für Semiotik (ÖGS), Sigharting 1990. Wien: KOPITU 1998, S.59-82.

Luttner, Christina; Reisenleitner, Markus: Cultural Studies. Eine Einführung. Cultural Studies. Wien: Erhard Löcker 2002.

Mokre, Monika/ Matzner, Egon: Funktionalität Österreichischer Theaterfinanzierung (dargestellt am Beispiel der Wiener Theater)-Endbericht. Forschungsprojekt, gefördert durch den Jubiläumsfonds der Österreichischen Nationalbank (Projekt Nr. 3829). Wien, 1994.

o. V.: Drastische Kürzungen von Fördermittel. Seltsame Spar-Kultur der Bundesregierung. In: Wiener Bezirksblatt Innere Stadt. Mai 2006-Nr.6

Perner, Elisabeth: „Vom ‚Spielraum für kulturelle Aktivitäten‘ zum ‚Theater Drachengasse‘. Eine Dokumentation der Jahre 1981 bis 2008“, Diplomarbeit, Wien: 2008.

Rathkolb, Oliver: Planspiele im Kalten Krieg. Sondierungen zur Kultur- und Theater Politik der Alliierten. In: Haider-Pregler, Hilde/ Roessler, Peter (Hg): Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945. Wien: Picus 1998, S. 40-64.

Schambeck, Herbert (Hg): Kulturpolitik für Österreich. Wien: Kurt Wedl 1966.

Schneeberger, Peter: Es-gibt-nix-Politik. In: Profil , 3. April 2006.

Steirische Kulturinitiative (Hg.): Schafft Kultur neue Arbeit? Analysen. Praxis. Perspektiven. Symposiumsvorträge und Gastbeiträge. Wien: Literas 2000.

Straßl, Karl-Gerhard: Kulturpolitik des Bundes. Die kulturpolitische Situation in Österreich im Spannungsfeld zwischen Gestalten und Verwalten. (Studien zur politischen Wirklichkeit; Band 12) Wien: Braumüller 2001.

Stubkjaer, Talbo Flemming (Hg): Österreich. Kultur und Identität- heute und vor 100 Jahren. Schriften der Österreichischen Abteilung der Süddänischen Universität vol1. Odense: University Press 2000.

Suppan, Arnold/ Stourzh, Gerald/ Mueller, Wolfgang (Hg): Der österreichische Staatsvertrag 1955. Internationale Strategie, rechtliche Relevanz, nationale Identität. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 2005.

Theater Gruppe 80 (Hg.): Theater Gruppe 80. Wien: Remaprint 1986.

Viehoff, Reinhold/ Segers, Rien T. (Hg.): Kultur Identität Europa. Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

Wimmer, Michael: Kulturpolitik in Österreich. Darstellung und Analyse 1970-1990. Innsbruck-Wien: Österreichischer StudienVerlag 1995.

Zembylas, Tasos/ Tschmuck, Peter (Hg): Der Staat als kulturfördernde Instanz. Innsbruck-Wien: Österreichischer Studien Verlag 2005.

Zembylas, Tasos: Aufgaben und Komplexität einer umfassenden Kulturpolitik, 1999 In: Steirische Kulturinitiative (Hg.): Schafft Kultur neue Arbeit? Analysen. Praxis. Perspektiven. Symposiumsvorträge und Gastbeiträge. Wien: Literas 2000, S. 42-54.

Zembylas, Tasos (Hg.+Autor): Kunst und Politik. Kunstfreiheit. Geschlechterasymmetrie. Innsbruck-Wien: Österreichischer Studien Verlag 2000.

Zembylas, Tasos: Kunst und Rechtsnormen: Umfang und Konkretisierung der Kunstfreiheit. In: Zembylas, Tasos (Hg.+Autor): Kunst und Politik. Kunstfreiheit. Geschlechterasymmetrie. Innsbruck-Wien: Österreichischer Studien Verlag 2000, S. 7-9.

Internetquellen

Amort, Andrea/ Cerny, Karin/ Greisenegger, Wolfgang/ u.a.: Gutachten Wiener Theaterjury (Konzeptförderung 2004-2008), vorgelegt November 2004.
<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/konzeptfoerderung.pdf> (Zugriff: Juni 2010).

Angel, Stefan/ Roch, Ramon/ Witzani, Agnes: Zusammenarbeit und Konkurrenz in der Wiener Theaterlandschaft. Unter besonderer Berücksichtigung der Wiener Festwochen. Eine explorative Studie. In: Wirtschaft und Kultur. Schriftenreihe des Forschungsbereiches. No.8, 2007. http://epub.wu-wien.ac.at/dyn/virlib/wp/eng/mediate/epub-wu-01_c69.pdf?ID=epub-wu-01_c69 (Zugriff: August 2010).

Becker, Konrad, 2008: Texte zur Zukunft der Kulturpolitik. Dissens und kulturelle Intelligenz.
<http://kulturpolitik.t0.or.at/kulturpolitik/txt?tid=87c6f1fe5932431ff9ccaad1f722c9e1>
(Zugriff: März 2010).

Bundesgesetzblatt für die Regierung Österreichs. Jahrgang 1949. Ausgegeben am 29.8.1949. 39.Stück. Druck der österreichischen Staatsdruckerei.
<http://www.ris.bka.gv.at> (Zugriff: April 2010).

Bundes- Verfassungsgesetz, Artikel 15, 1930 zuletzt geändert 2003.
<http://www.oesterreich.com/deutsch/staat/b-vg-inh.htm> (Zugriff: April 2010).

Dostal, Helga/ Stepina, Clemens K./ Walther, Nicole: Nicht einmal aneinander vorbei. Zur monologischen Kultur der Theaterreform. In: *gift Jänner-Februar 2007*. www.freietheater.at (Zugriff: Mai 2010).

EUROSTAT: <http://epp.eurostat.ec.europa.eu/portal/page/portal/eurostat/home>
(Zugriff: Februar 2010).

Förderungskatalog der Kunstsektion:
<http://www.bmukk.gv.at/kunst/foerderungen/index.xml#toc3-id3>, Zugriff Februar 2010.

Fuchs, Max: Unesco Heute. Online: Dialog zwischen den Kulturen. Kulturtheoretische und- politische Anmerkungen. Ausgabe 3. März 2002.
http://deposit.ddb.de/ep/netpub/28/34/66/972663428/_data_dync/_stand_Dezember_2006/302/kulturdialoeg.htm, (Zugriff: Februar 2010).

Gemeinderat. 37. Sitzung vom 19.12.2003, www.wien.gv.at (Zugriff: Februar 2010).

Gemeinderat. 23. Sitzung vom 27.06.2007, Sitzungsbericht. www.wien.gv.at
(Zugriff: Mai 2010).

Gemeinderat. 18. Wahlperiode. 21. Sitzung vom 25. Mai 2007. www.wien.gv.at
(Zugriff Februar 2010).

Gemeinderat. 18. Wahlperiode. 45. Sitzung vom 26. März 2009. www.wien.gv.at
(Zugriff: Februar 2010).

Gstettner, Bert: Die Himmelsmechanik oder die Gravitationskraft innerhalb des Planetensystems. Arbeitsstätten für Tanz/Performance/Choreografie in Wien und die dafür erforderliche Standortförderung. In: *gift April-Juni 2009*.
www.freietheater.at (Zugriff: Mai 2010).

Heide, Angela: Eine Einladung, vorbeizuschauen. In: *gift Dezember 2007-Jänner 2008*. www.freietheater.at (Zugriff: Mai 2010).

Hosemann, Eva/ Kargl, Silvia/ Licek, Thomas/ u.a.: Gutachten der Wiener Theaterjury (Konzeptförderung 2009-2013), vorgelegt Dezember 2008.
<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/konzeptfoerderung09.pdf> (Zugriff: Juni 2010).

Interessensgemeinschaft Freies Theater: www.freiestheater.at (Zugriff: Juli 2010)

IG Freie Theaterarbeit/ Kulturpolitik. Aushöhlung des Beiratssystems gefährdet ein Drittel der Freien Theaterprojekte in Österreich. Presstext 8.März 2002, www.freietheater.at (Zugriff: Februar 2010).

IG Freie Theaterarbeit/ Kulturpolitik: 12.5.2006: Wiener Theaterreform. 2006:Entschiedene Ablehnung des Kuratorenmodells. <http://www.freietheater.at/?page=kulturpolitik&detail=63028&jahr=2006> (Zugriff: Juli 2010).

IG Freie Theaterarbeit: Freies Theater 2008. IGFT- Jahresbericht. <http://culturebase.org/home/igft-ftp/JRBL08.pdf> (Zugriff: Juni 2010).

IKM: Bericht zur Kulturfinanzierung 2004/ 2005/ 2006. <http://www.mdw.ac.at/ikm/?Pageld=1854> (Zugriff: Mai 2010).

KinTheTop: <http://www.kinhetop.at/>, (Zugriff: Juli 2010).

Kock, Sabine: Endstück oder Zwischenbilanz?. Die Wiener OFF Theaterreform. In: *gift Mai/ Juni 2007*. www.freietheater.at (Zugriff: Mai 2010).

Kontrollamtsbericht der Stadt Wien (KAI- 7/5-1/04): Schauspielhaus Wien GmbH, Prüfung der Gebarung der Jahre 2001-2003. Publiziert 2004. www.kontrollamt.wien.at (Zugriff: Mai 2010).

Kontrollamtsbericht der Stadt Wien (KA I - 7-3/04): Drachengasse 2, Theatergesellschaft m.b.H., Prüfung der Gebarung der Jahre 1998 bis 2003. Publiziert 2004. www.kontrollamt.wien.at (Zugriff: Mai 2010).

Kontrollamtsbericht der Stadt Wien (KA I - 7-2/06): Theaterverein Wien. Prüfung der Gebarung in den Jahren 2001 bis 2004. Publiziert 2006. www.kontrollamt.wien.at (Zugriff: Mai 2010).

Kunstförderungsgesetz. Kundmachungsorgan BGBl. Nr. 146/1988. Inkrafttretensdatum 19.3.1988. www.ris.bka.gv.at, (Zugriff: April 2010).

Kunst und Kulturbericht der Stadt Wien. 1988. <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/kunstbericht.html> (Zugriff: Mai 2010).

Kunst- und Kulturbericht der Stadt Wien. 2003/ 2004/ 2005/ 2006/ 2007/ 2008. <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/kunstbericht.html> (Zugriff: Mai 2010).

Kunstberichte des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur 2004/ 2005/ 2006/ 2007/ 2008. <http://www.bmukk.gv.at/kunst/service/publikationen.xml> (Zugriff: Mai 2010).

Koproduktionshaus brut: http://www.brut-wien.at/download/brut_Koproduktionshaus.pdf (Zugriff: Mai 2010).

Mörth, Ingo: Aspekte städtischer Kulturpolitik in Österreich S. 1: <http://soziologie.soz.uni-linz.ac.at/sozthe/staff/moerthpub/VortragBologna.pdf> (Zugriff: Februar 2010).

Monatsbericht: Österreichisches Institut für Wirtschaftsforschung. Zur Entwicklung des Kino- und Theaterbesuches in Wien. Heft 10. Wien, 1949. [http://www.wifo.ac.at/www/downloadController/displayDbDoc.htm?item=MB_1949_10_04\\$.PDF](http://www.wifo.ac.at/www/downloadController/displayDbDoc.htm?item=MB_1949_10_04$.PDF) (Zugriff: April 2010).

Mokre, Monika/ Stadler, Andreas/ Stögner, Karin: ÖZP- Zeitschrift: Kulturpolitik und Demokratie. Editorial. 2006/ 3: www.oezp.at (Zugriff: April 2010).

OTS 0172, 2. September 2008: „Vizekanzler Molterer: „Kulturpolitik ist die Kunst der Kunst zu dienen“. www.ots.at (Zugriff: März 2010).

OTS 0045, 26. Jänner 2005: Mailath-Pokorny im Wiener Kulturgespräch: „Kulturpolitik ist Kultur und Politik“. www.ots.at (Zugriff: April 2010).

OTS 0014, 28. Jänner 2001: „profil“: Marboe: FPÖ will, dass „Kulturpolitik Polizeifunktion übernimmt“. www.ots.at (Zugriff: März 2010).

OTS 0241, 19. November 2004: Silke Bake als Kuratorin nachbesetzt. www.ots.at (Zugriff: Februar 2010).

OTS 0157, 14. Jänner 2010: Mailath: Mehr Geld für Wiener Schauspielhaus. www.ots.at (Zugriff: April 2010).

OTS0036 vom 3.12.2002: Kulturstadtrat: Untersuchung zur Förderung Freier Gruppen. http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20021203_OT0036/kulturstadtrat-untersuchung-zur-foerderung-freier-gruppen (Zugriff: Februar 2010).

o.V.: Richtlinien zur Konzeptförderung in der Darstellenden Kunst. www.wien.gv.at/kultur/abteilung/rtf/richtlinien-konzeptfoerderung.rtf (Zugriff: April 2010).

o. V.: Leitbild zur Wiener Theaterreform <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/leitbild-theaterreform.pdf> (Zugriff: März 2010).

o. V.: derStandard.at, : 8.1.2007: Hintergrund: Kulturpolitik seit 1945. www.basis-wien.at (Zugriff: April 2010)

PID- Rathauskorrespondenz, 20. Februar 2009: Brauner/Mailath/Drozda: Wien investiert in die Kultur. <http://www.wien.gv.at/vtx/rk?DATUM=20090220&SEITE=020090220008> (Zugriff: April 2010)

Republik Österreich. Parlament: http://www.parlament.gv.at/WW/DE/PAD_00705/pad_00705.shtml

Regierungserklärung FPÖ-ÖVP 2000 <http://www.spiegel.de/media/0,4906,2897,00.pdf>, Zugriff März 2010

Ringler, Marie: Theaterreform: The Good, the Bad and the Ugly, <http://archiv.wien.gruene.at/kultur/artikel/lesen/22899/> (Zugriff: April 2010).

Schauspielhaus: www.schauspielhaus.at, Zugriff März 2010.

Stadtsenat. 17. Wahlperiode. Sitzung vom 10. Juni 2003. Sitzungsprotokoll. www.wien.gv.at/mdb/sts/2003/sts-2003-06-10.doc (Zugriff April 2010).

Staatsgrundgesetz. RGBI. Nr. 142/1867 zuletzt geändert durch BGBl. Nr.262/1982. § Artikel 17a. Inkrafttretensdatum 16.6.1982. www.ris.bka.gv.at, Zugriff: April 2010.

Stüwe-Eßl, Barbara: Theaterreform Wien. Schleichender Ausstieg aus der Konzeptförderung. In: *gift Jänner-März 2009*. www.freietheater.at (Zugriff: März 2010).

Theater Drachengasse: www.drachengasse.at (Zugriff: März 2010).

TheaterkuratorInnen: <http://www.kuratoren-theatertanz.at/> (Zugriff: Februar 2010).

Übereinkommen zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes. [http://www.unesco.at/nationalagentur/docs/konventionstext %20ike %20deutsch .pdf](http://www.unesco.at/nationalagentur/docs/konventionstext_%20ike_%20deutsch.pdf) (Zugriff: Februar 2010).

UNESCO: Mexico City Declaration on Cultural Policies. World Conference on Cultural Policies. Mexico City, 26. July– 6. August 1982. http://portal.unesco.org/culture/en/files/12762/11295421661mexico_en.pdf/mexico_en.pdf (Zugriff: Februar 2010).

Wimmer, Michael: Die Fähigkeit das Leben glücklich zu gestalten. Dr. Fred Sinowatz als der wegweisende Kulturpolitiker der Zweiten Republik, 2004: [http://www.educult.at/fileadmin/files/Infoplattform MW/wimmer_1_2004.pdf](http://www.educult.at/fileadmin/files/Infoplattform_MW/wimmer_1_2004.pdf) (Zugriff: April 2010).

II Tabellen- und Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Darstellung Konzepte der Kulturpolitik nach Klein, Armin, 2003, S.61.	17
Tabelle 1: Vergleich Kunstbudget und Budget der Darstellenden Kunst. (Vgl.: Knapp, 2005, S. 296 f.)	38
Tabelle 2: Kunstberichte BMUKK 2004-2008	42
Tabelle 3: Kunstberichte BMUKK 2004-2008	42
Tabelle 4: Kunstberichte BMUKK 2004-2008	43
Tabelle 5: Kunstberichte BMUKK 2004-2008	43
Tabelle 6: Kunstberichte BMUKK 2004-2006	44
Tabelle 7: Kunstbericht BMUKK 2008.....	44
Tabelle 8: Kunst- und Kulturberichte Stadt Wien 2005-2008 / Subventionen TAG.	80
Tabelle 9: Kunst- und Kulturbericht Stadt Wien 2004 / Subventionen Schauspielhaus ...	82
Tabelle 10: Kunstbericht BMUKK 2004-2008 / Subventionen Schauspielhaus.....	83
Tabelle 11: Kunst- und Kulturbericht Stadt Wien 2004-2008 / Subventionen Theater Drachengasse	84
Tabelle 12: Kunstbericht BMUKK 2004-2008 / Subventionen Theater Drachengasse ...	85
Tabelle 13: Kunst- und Kulturbericht Stadt Wien / Subventionen brut.....	88
Tabelle 14: Kunstbericht 2007-2008 BMUKK / Subventionen brut.....	88
Tabelle 15: Kunst- und Kulturbericht Stadt Wien 2004-2008.....	89
Tabelle 16: Kunst- und Kulturbericht Stadt Wien 2004- 2008 / Baukostenzuschüsse. (Eigene Berechnungen)	90
Tabelle 17: Kunst- und Kulturbericht Stadt Wien 2004- 2008 / Budget darstellende Kunst	90
Tabelle 18: Kunst- und Kulturberichte der Stadt Wien 2004- 2008 / Subventionen große Theater.(Eigene Berechnungen).....	91
Tabelle 19: Kunst- und Kulturbericht Stadt Wien 2004-2008 / Subventionen Vereinigte Bühnen Wien.(Eigene Berechnungen).....	91
Tabelle 20: Kunst- und Kulturbericht der Stadt Wien 2004- 2008 / Budget Freie Theaterszene. (Eigene Berechnungen)	92
Tabelle 21: Ausgaben Darstellende Kunst Stadt Wien, 2004.(Eigene Berechnungen)....	92
Tabelle 22: Ausgaben Darstellende Kunst Stadt Wien, 2005. (Eigene Berechnungen)...	93
Tabelle 23: Ausgaben Darstellende Kunst Stadt Wien, 2006. (Eigene Berechnungen)...	93
Tabelle 24: Ausgaben Darstellende Kunst Stadt Wien, 2007. (Eigene Berechnungen)...	93
Tabelle 25: Ausgaben Darstellende Kunst Stadt Wien, 2008. (Eigene Berechnungen)...	93

III Abstract

Die vorliegende Arbeit behandelt das System der Wiener Kunst- und Kulturförderung im Zuge der Theaterreform im Zeitrahmen von 2004 bis 2008. Zunächst wird im ersten Teil der Arbeit versucht, die breit gefassten Begriffe wie „Kultur“ und „nationale Identität“ definitorisch festzulegen, um die Entwicklungen Österreichs als Kulturnation zu erfassen. Anschließend wird in geschichtlichen Etappen die Entwicklung der österreichischen Kulturpolitik ab 1945 dargestellt. Parallel dazu wird ein kurzer Überblick über die Geschehnisse in der Theaterlandschaft gegeben. Weiterführend werden das Kunstförderungsgesetz sowie die Stellung des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur thematisiert. Im Hauptteil wird die im Jahr 2003 von Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny initiierte Wiener Theaterreform erörtert. Anhand ausgewählter Beispiele von Wiener Mittelbühnen sollen die Auswirkungen der Theaterreform dargestellt werden. Im Folgenden werden die Subventionierungen an die Groß- und Mittelbühnen analysiert und aufgezeigt. Schlussendlich soll die Frage beantwortet werden, inwieweit die Transparenz in der Fördervergabe gegeben ist und wie frei die „Freien Theater“ tatsächlich sind.

IV Lebenslauf

Name: Sarin Arianna Paya

Geburtsdatum: 12.10.1983

Geburtsort: Klagenfurt

Ausbildung

- | | |
|------------|--|
| Seit 2002 | Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften, Universität Wien |
| 1994- 2002 | BRG Viktring mit Schwerpunkt Mathematik, Physik, Biologie und Chemie |
| 1990- 1994 | Besuch der zweisprachigen Volksschule Ferlach (Slowenisch/Deutsch) |

Berufserfahrung

- | | |
|-------------------|---|
| 08/2007 - 02/2010 | Produktion und Organisation / TAG- Theater an der Gumpendorfer Straße |
| 09-11/2006 | Volontariat im Bereich Dramaturgie, Research, Theorie- und Informationszentrum / TQW- Tanzquartier Wien |
| 05-08/2006 | Regiehospitantin + Kostümassistentin / „scherzo- Die Klagenfurter Sommerbühne“ |
| 2003-2005 | Produktionsassistentin für Werbung / Wiener Klappe Filmproduktion GmbH |