



JOHANNES KEPLER
UNIVERSITÄT LINZ

Netzwerk für Forschung, Lehre und Praxis

Institut für Kulturwirtschaft
und Kulturforschung

Endbericht der Machbarkeitsstudie

zur Organisation und Gestaltung einer

Trainings-, Proben- und Spielstätte der freien professionellen Tanz- und Theaterszene in OÖ.



Linz, im Oktober 2005

AutorInnen und Mitwirkende:

ARGE Freie professionelle Tanz- und Theaterszene OÖ.

a.Univ.-Prof. Dr. Ingo Mörth

Mag.^a Tanja Brandmayr

Cornelia Hochmayr

Sandra Kettner

Mag.^a Susanne Ortner

im Auftrag des Landes Oberösterreich, Landeskulturdirektion

Projektbüro: A-4040 Linz, Freistädterstraße 313/2

Tel. +43 (0)732/ 2468 - DW 8361, 7151; *Fax* +43 (0)732/ 2468 - DW 8243, 7151

eMail: ingo.moerth@jku.at; *homepage:* <http://www.kuwi.uni-linz.ac.at>

Vorbemerkung

Auch in Oberösterreich hat sich in den letzten Jahrzehnten eine lebendige und vielfältige Szene von KünstlerInnen und Gruppen aus dem Bereich des Freien Theaters und Freien Tanzes entwickelt.

Zwar konnten einige Aufführungsstätten, die aus Freien Gruppen hervorgingen oder fallweise auch für die Freie Szene zugänglich sind, etabliert werden, wie das Theater Phönix oder der Posthof, doch für die Mehrheit der sich als professionelle DarstellerInnen verstehenden Personen und Gruppen sind die Trainings-, Proben- und Aufführungsmöglichkeiten so prekär und unbefriedigend wie früher.

Nachdem sich in anderen österreichischen Städten und Bundesländern (in Wien, aber auch in Salzburg oder Graz) Kulturstätten für die Freien entwickeln konnten, wuchs auch in der oö. Freien Szene der Wunsch, durch eine eigene, selbstverwaltete Stätte die Situation zu verbessern und endlich vergleichbare Möglichkeiten der Entfaltung und Präsentation zu erreichen.

Diese Stätte wurde 2002 in einem ersten Konzept als "Trainings-, Proben- und Spielstätte der freien professionellen Tanz- und Theaterszene in OÖ." angedacht und als Projekt an die oö. Kulturpolitik herangetragen.

Die Landeskulturdirektion OÖ. sah das Anliegen als erwägenswert an und beschloss, hinsichtlich der weiteren Realisierungsmöglichkeiten die hiermit vorliegende Machbarkeitsstudie in Auftrag zu geben.

Als Vorstand des beauftragten Instituts für Kulturwirtschaft und Kulturforschung der Johannes Kepler Universität Linz war es mir von Anfang an wichtig, diese Machbarkeit in engem Kontakt und enger Zusammenarbeit mit der betroffenen Arbeitsgruppe aus der Freien Szene zu gestalten. Denn nicht die rein technische Machbarkeit war das Hauptthema, sondern die Kompatibilität mit den Bedürfnissen der Mitglieder der Freien Szene selbst.

Neben dieser "sozialen Machbarkeit" spielen auch Fragen der organisatorischen Entwicklung, der angestrebten Selbstverwaltung durch die Betroffenen selbst, aber auch der kulturpolitischen Positionierung und der Effizienz der einzusetzenden Mittel sowie das Lernen aus den Erfahrungen vergleichbarer Projekte im In- und Ausland eine wichtige Rolle bei der Konzipierung und Durchführung dieser Studie.

Diese ist nunmehr nach einem Jahr Arbeit fertiggestellt. Neben meinen MitarbeiterInnen, die engagiert und kompetent an deren Modulen und Phasen mitwirkten, ist auch den zahlreichen ExpertInnen herzlich zu danken, die ihr Wissen und ihre Erfahrung in Einzelinterviews und Gruppendiskussionen zur Verfügung stellten. Dank gilt auch den Mitgliedern der Arbeitsgemeinschaft TPS-Stätte, die sich kompetent und offen in die gemeinsame Arbeit einbrachten.

Linz, im Oktober 2005

a.Univ.-Prof. Dr. Ingo Mörth

Inhaltsverzeichnis

1	AUSGANGSSITUATION UND ZIELE DER STUDIE	11
1.1	Zur Bedeutung von Angeboten an Freiem Tanz und Theater in OÖ.	12
1.2	Zur derzeitigen Situation der Freien Tanz- und Theaterszene in OÖ.	13
1.2.1	Interessensgemeinschaft Freie Theaterarbeit Oberösterreich (IGFT-OÖ).....	13
1.2.2	Zur Notwendigkeit einer eigenen Trainings-, Proben- und Spielstätte	14
1.3	Überblick über die Module und Forschungsstufen der Studie	14
1.3.1	Modul 1 – Spezialauswertung der Daten der oö. Kulturstudie 2002/2003	14
1.3.2	Modul 2 – Sichtung und Zusammenfassung von vorliegenden Studien, Dokumentationen und Materialien	15
1.3.2.1	Studien zur Freien Tanz- und Theaterszene in Europa:.....	15
1.3.2.2	Theaterförderung in Österreich und anderen europäischen Ländern:	16
1.3.2.3	Kulturinitiativen.....	17
1.3.3	Modul 3 – ExpertInneninterviews.....	17
1.3.4	Modul 4 – Sichtung von und Vergleich mit anderen Modellen	17
1.3.5	Modul 5 – Durchführung von Gruppendiskussionen.....	18
2	ERGEBNISSE AUS MODUL 1: SPEZIALAUSWERTUNG DER DATEN DER OÖ. KULTURSTUDIE 2002	19
2.1	Einleitung	19
2.2	Ergebnisse der Spezialauswertung	20
2.2.1	Allgemeine Einstellungen zu Kunst in Oberösterreich.....	20
2.2.1.1	Vier Einstellungstypen zur Kunst in Oberösterreich	20
2.2.1.2	Faktor „Kunst als Bereicherung“	20
2.2.1.3	Faktor „Moderner Kunstbegriff“	21
2.2.1.4	Faktor „Kunst als Wirtschaftsfaktor“	21
2.2.1.5	Faktor „Kunstferne“	21
2.2.1.6	Zahlenmäßige Schätzung der vier Einstellungstypen.....	21
2.2.2	Die „Modernen“ als Zielgruppe für die Freie Tanz- und Theaterszene.....	22
2.2.2.1	Bezifferung für Oberösterreich.....	22
2.2.2.2	Demografische Merkmale der Modernen	22
2.2.2.3	Weitere kulturpolitische Aspekte aus Sicht der Zielgruppe	23
2.2.3	Ergebnisse zum freiem Theater und Tanz in OÖ.	25
2.2.3.1	Der allgemeine Stellenwert von modernem Theater in Oberösterreich.....	25
2.2.3.2	Modernes Theater und Tanz im Detail.....	26
2.2.4	Bekanntheit, Interesse und Besuch bei ausgewählten Kultureinrichtungen des Theater- und Tanzbereiches	27
2.2.4.1	Der Stellenwert für die Bevölkerung des Zentralraumes	27
2.2.4.2	Der Stellenwert in Oberösterreich gesamt und außerhalb des Zentralraumes	28
2.2.5	Ausgabenbereitschaft der oö. Bevölkerung für Theater und Tanz	29

3	ERGEBNISSE AUS MODUL 2: SICHTUNG & ZUSAMMENFASSUNG VON VORHANDENEN MATERIALIEN	31
3.1	Erläuterungen zum Modul	31
3.2	„Freie Szene“ in unscharfer Definition	31
3.2.1	Zur Bandbreite der „Freien Szene“ in OÖ.	32
3.3	Tanz und Theater: Gemeinsamkeiten und Differenzen	32
3.4	Gegenwärtige Tendenzen in der freien darstellenden Szene - Institutionalisierung und Abschließungstendenzen	33
3.5	Freies Theater: Zahlen und Hintergründe.....	35
3.5.1	Studien zur Sozialen und Ökonomischen Lage	35
3.5.2	Die Bedeutung der Freien Theater im Kontext	37
3.6	Strukturprobleme im Freien Theater	38
3.6.1	Wo ermöglichen Strukturen, wo verhindern Strukturen das Angebot?	38
3.6.1.1	Konkrete Problembereiche	38
3.6.2	Forderungen zur Strukturverbesserung	39
3.7	Modelle und Lösungsvorschläge zur Strukturverbesserung	40
3.7.1	Verbundsysteme ohne Spielstätte	40
3.7.1.1	Kataloge, Theaterbörse.....	40
3.7.1.2	Proberäume.....	40
3.7.1.3	Tanz*Räume als Beispiel für Symposien, Veranstaltungsreihen.....	41
3.7.1.4	Fallweise Adaptierung von Räumlichkeiten; Sommertheater, Festivals	41
3.7.1.5	Premierenspielplan (IGFT), Sammelplakat freie Szene:.....	41
3.7.1.6	Touringsystem.....	42
3.7.1.7	Technikpool, gefordert; Mobile Theatereinheit, vorgestellt	42
3.7.2	Verbundsysteme der freien Szene mit Spielstätte/Probestätte – Integrative Theaterhäuser, Integrative Theaterzentren.....	43
3.7.2.1	Spielstätten mit fixem Ensemble	43
3.7.2.2	Veranstaltungshäuser	43
3.7.2.3	Probehäuser	43
3.7.2.4	Spiel- und Probestätten.....	43
3.7.2.5	Integrative Theaterhäuser	43
3.7.2.6	Integrative Tanzhäuser	44
3.7.3	Autonome Organisationsstrukturen: Intendanz- und Verwaltungsmodelle.....	44
3.8	Weiterführende Konzepte für eine Freie Szene	44
3.8.1	Förderkonzept „Freies Theater in Wien“ (2003).....	45
3.8.2	Ausgearbeitetes Konzept für ein Tanzhaus	46
3.8.3	Beispiele für Koproduktionshäuser	47
3.8.3.1	Die Sophiensäle Berlin.....	47
3.8.3.2	Zürich, Gessnerallee	47
3.9	Ergänzende Bemerkungen.....	48

4	ERGEBNISSE AUS MODUL 3 – EXPERTINNENINTERVIEWS	49
4.1	Organisation und Durchführung der Interviews	49
4.2	InterviewpartnerInnen	49
4.3	Zur Situation der „Freien“ in OÖ.	50
4.3.1	Allgemeines zur Situation der Freien	50
4.3.2	Probleme der Freien als Gruppe	51
4.3.3	Derzeitige Stätten der Freien in Linz	52
4.4	Eigenes Haus	53
4.4.1	Einige Anforderungen an ein eigenes Haus aus Sicht der Befragten	53
4.4.2	Genannte Vorteile – die aber z.T. auch im Verbund gegeben sind	53
4.4.3	Genannte Bedenken	54
4.4.4	Mögliche Stätten	54
4.5	Verbundlösungen	55
4.5.1	Zur Eigenständigkeit bei einer Verbundlösung	55
4.5.1.1	Vorschläge zur Bewahrung der Eigenständigkeit bei einer Verbundlösung	55
4.5.2	Vorteile einer Verbundlösung	56
4.5.3	Nachteile einer Verbundlösung	56
4.5.4	Bruckneruniversität als Verbundpartner	57
4.5.4.1	Standortfragen bezüglich Neubau	57
4.5.4.2	Grundsätzliches zur Verbundlösung Bruckneruniversität - Freie Szene	57
4.5.4.3	Genannte Synergieeffekte	57
4.5.5	Posthof	58
4.5.5.1	Anforderungen aus der Freien Szene	58
4.5.5.2	Sicht von Posthof-Seite	58
4.5.6	Theater des Kindes	59
4.5.7	Landestheater (Neues Musiktheater)	59
4.5.7.1	Negatives – Befürchtungen aus der Freien Szene	59
4.5.7.2	Einschätzung seitens der Theaterleitung	60
4.5.7.3	Notwendigkeiten für Verbund am Standort Blumau	60
4.5.7.4	Aktueller Stand zum Neubau	61
4.5.8	Choreographic Centre Linz (CCL)	61
4.5.8.1	Die Sicht der CCL-Leitung	61
4.5.9	Theater Phönix	62
4.5.10	Weitere Stätten für Verbundlösungen	62
4.6	Übergangslösungen	62
4.7	Finanzierung einer TPS-Stätte	63
4.7.1	Probleme, die bei einer Misch-Finanzierung zu lösen wären	63
4.7.2	Mögliches Modell zur finanziellen Organisation	64
4.8	Personelle Strukturen	64

4.9 Räumliche Anforderungen	65
4.9.1 Räume	65
4.9.2 Technische Ausstattung	66
4.9.3 Finanzierung	67
4.10 Empowerment – Organisation	67
4.10.1 Bewusstsein – Identifikation, Labeling	67
4.10.2 Offenheit der TPS – Kriterien des Zugangs zu den „Freien“	68
4.10.3 Trägerschaftsmodelle	68
5 ERGEBNISSE AUS MODUL 4 : SICHTUNG VON UND VERGLEICH MIT ANDEREN MODELLEN	70
5.1 Allgemeine Erläuterungen zur Recherche	70
5.1.1 Einordnung der Modelle	70
5.2 Das Modell "dieTheater" - Künstlerhaus	71
5.2.1 Grundlagen, Organisation, Ausstattung	71
5.2.2 Betrieb und Programmierung	72
5.2.3 Vertiefung der Informationen – Interview mit DI Christian Pronay	74
5.2.3.1 Zur Außenwirkung und Wahrnehmung einer TPS-Stätte als Theaterhaus	74
5.2.3.2 Kommentar zum Personalstand	74
5.2.3.3 Zum Budget und zur Art der Verrechnung	75
5.2.3.4 Kommentare zu anderen Modellen und Konzepten	76
5.2.4 Übertragbarkeit/ Voraussetzungen beim "dieTheater"	77
5.3 Das Modell "WUK – Werkstätten- und Kulturhaus" Wien	77
5.3.1 Grundlagen, Organisation, Ausstattung	77
5.3.2 Betrieb und Programmierung	78
5.3.3 Übertragbarkeit/ Voraussetzungen des Modells "WUK"	81
5.4 Das Modell "ARGE Kulturgelände Nonntal" – "ARGEkultur Salzburg"	81
5.4.1 Grundlagen, Organisation, Ausstattung	81
5.4.2 Betrieb und Programmierung	82
5.4.3 Übertragbarkeit/ Voraussetzungen des Modells "ARGEkultur Salzburg"	84
5.5 Modell "Das andere Theater" Graz	84
5.5.1 Grundlagen, Organisation, Ausstattung	84
5.5.2 Betrieb und Programmierung	85
5.5.3 Übertragbarkeit/ Voraussetzungen des Modells "Das andere Theater"	85
5.6 Koproduktionsmodelle	86
5.6.1 Modell der "Sophiensäle" Berlin	86
5.6.1.1 Grundlagen, Organisation, Ausstattung	86
5.6.1.2 Betrieb und Programmierung	86
5.6.1.3 Übertragbarkeit/ Voraussetzungen der "Sophiensäle"	87

5.6.2	Modell "Theaterhaus Gessnerallee" Zürich	87
5.6.2.1	Grundlagen, Organisation, Ausstattung.....	87
5.6.2.2	Betrieb und Programmierung.....	87
5.6.2.3	Übertragbarkeit/ Voraussetzungen des Modells "Theaterhaus Gessnerallee".....	88
5.6.3	Zum Konzept der "reinen" Koproduktionshäuser.....	88
5.6.4	Das Konzept des "Tanzhauses" Wien	88
5.6.4.1	Grundlagen, Organisation, Ausstattung.....	89
5.6.4.2	Betrieb und Programmierung.....	89
5.7	Weitere interessante Modelle im dt.sprachigen Ausland	90
5.7.1	Das Modell der "Roten Fabrik" Zürich.....	90
5.7.2	Das Modell "Theater im Fischereihafen/TiF" Bremerhaven.....	90
5.7.3	Das Modell der "Brotfabrik" Bonn	91
5.8	Übertragbarkeit auf die Bedürfnisse einer TPS-Lösung in OÖ.....	92
6	ERGEBNISSE AUS DEM MODUL 5 – GRUPPENDISKUSSIONEN	94
6.1	Organisation und Durchführung der Gruppendiskussionen	94
6.1.1	Zur inhaltlichen Differenzierung der Diskussionsrunden	94
6.1.2	TeilnehmerInnen der Gruppendiskussionen.....	94
6.2	Themenschwerpunkte (Dimensionen).....	95
6.2.1	Diskussionsrunden „Performing - Mainstream“ und „Performing - Experimental“	95
6.2.2	Diskussionsrunde „Kulturarbeit und Kulturpolitik“	96
6.3	Hauptergebnisse der Diskussionsrunden.....	96
6.3.1	Bedarf und Nutzung einer TPS-Stätte	96
6.3.2	Offenheit der Nutzung und Beteiligung.....	97
6.3.3	Labeling und Empowerment als Impuls für die Szene.....	98
6.3.4	Finanzierung: Infrastruktur vs. Produktionen?	98
6.3.4.1	Zum Verhältnis Trainings- und Probenbetrieb vs. Spielbetrieb	99
6.3.4.2	Finanzierungsmodelle, die Freiräume schaffen?.....	100
6.3.5	Organisation, Verwaltung, Struktur	100
6.3.5.1	Trägerverein als Grundmodell der Selbstverwaltung.....	100
6.3.6	Räume.....	101
6.3.6.1	Technik.....	101
6.3.7	Personal.....	101
6.3.8	Umsetzungs- und Realisierungsmodelle	102
6.3.8.1	Einschätzung der Verbundlösung.....	102
6.3.8.2	Einschätzung der Umsetzung als eigenständiges Haus.....	103
6.3.8.3	Einschätzung einer "software-Lösung" (Raum-Pool & Produktionsbudget).....	103

7	ZUSAMMENFÜHRUNG DER ERGEBNISSE	105
7.1	Ausgangssituation	105
7.2	Bedarf und Nutzung	106
7.3	Empowerment, Labeling	106
7.4	Offenheit	107
7.5	Organisation, Verwaltung, Struktur	107
7.6	Finanzierung	108
7.6.1	Ergebnisorientierung – ein kontroverses Thema	109
7.6.2	Mögliches Modell zur finanziellen Organisation	109
7.7	Räume und Ausstattung	109
7.8	Personal	110
7.9	Gegenüberstellung möglicher Umsetzungsvarianten	112
7.9.1	Verbundlösung mit Bruckner-Universität oder Musiktheater	112
7.9.1.1	Vergleichbare Modelle für Verbundlösungen	113
7.9.1.2	Abschließende Bewertung der Verbundlösung	113
7.9.2	Eigenständiges Haus	114
7.9.2.1	Vergleichbare Modelle für eigenständige Häuser	115
7.9.2.2	Abschließende Bewertung der Lösung "eigenständiges Haus"	115
7.9.3	"Software-Lösung" mit Raum-Pool und Koproduktionsbudget	116
7.9.3.1	Vergleichbare Modelle für Software-Lösungen	117
7.9.3.2	Abschließende Bewertung der "Software-Lösung" (Raum-Pool & Koproduktionsbudget)	117
8	ANHANG	118
8.1	Leitfäden für Interviews und Gruppendiskussionen	118
8.1.1	Leitfaden für ExpertInnengespräche	118
8.1.2	Leitfaden der Gruppendiskussion „Kulturpolitik“	118
8.1.3	Leitfaden der Gruppendiskussion „Experimentelle Theater- und Tanzszene“	118
8.1.4	Leitfaden der Gruppendiskussion „Mainstream-Theater- und Tanzszene“	118
8.2	Literaturverzeichnis	130
8.2.1	Gedruckte Materialien	130
8.2.2	Web-Seiten	133
8.3	Tabellen- und Abbildungsverzeichnis	133
8.3.1	Tabellenverzeichnis	133
8.3.2	Abbildungsverzeichnis	133

1 Ausgangssituation und Ziele der Studie

Am 21. November 2002 wurde in einer Generalversammlung und demokratischen Abstimmung unter KünstlerInnen der Freien professionellen Tanz- und Theaterszene in OÖ. eine offene Arbeitsgemeinschaft gegründet, die mit der Erstellung eines Basiskonzeptes für eine spezifische Trainings-, Proben- und Spielstätte der Freien (in Folge: „TPS-Stätte“) beauftragt wurde.

Folgende Personen sind Gründungsmitglieder dieser offenen Arbeitsgemeinschaft: Tanja Brandmayr, Thomas Hinterberger, Marina Koraiman, Rainer Kulczycki, Henry Mason, Rudolf Mülllehner, Monika Pesendorfer (MoMo), Barbara Roitner und Markus Zeindlinger.

Deren Entwurf für ein „Haus der freien darstellenden Künste“ (s. ARGE TPS-Stätte 2004¹) bildet die Ausgangssituation der vorliegenden Studie. Dieser Entwurf bezieht sich auf:

- Grundfragen der künstlerischen Leitung;
- Organisation und Verwaltung;
- allgemeine technische und räumliche Anforderungen einer TPS-Stätte.

Dieses Grundkonzept wurde Anfang 2004 der Kulturdirektion des Landes OÖ. vorgestellt. Aus den Gesprächen mit den dort verantwortlichen Personen (insbesondere Hofrat Dr. Paul Stepanek) ergab sich die Perspektive einer *detaillierteren Machbarkeitsanalyse*. VertreterInnen der Arbeitsgemeinschaft sind dann im Zuge der Vorbereitung dieser Machbarkeitsanalyse an das Institut für Kulturwirtschaft mit der Bitte herangetreten, sich an dieser Studie zu beteiligen und dabei die Bedeutung einer TPS-Stätte der freien Szene nicht nur für die betroffenen Personen, sondern vor allem für die Kulturentwicklung in Linz und Oberösterreich sowie für das kulturinteressierte Publikum soziologisch aufzuarbeiten.

Eine solche *sozialwissenschaftlich und kulturpolitisch vertiefte Machbarkeitsstudie* wurde letztendlich im Sommer 2004 als Auftrag an das Institut für Kulturwirtschaft und Kulturforschung der Johannes Kepler Universität Linz vergeben. Grundlage der Vergabe war auch die notwendige enge Kooperation mit der o.a. Arbeitsgemeinschaft der Freien, um die Akzeptanz allfälliger Ergebnisse so gut wie möglich sicherzustellen.

Klares Ziel dieser Machbarkeitsstudie ist dementsprechend das Aufzeigen der für alle Beteiligten optimalen Lösung zur *Bündelung und gemeinsamen Gestaltung* der Trainings-, Proben- und Spielmöglichkeiten. Darüber hinaus war neben der Konkretisierung einer TPS-Stätte als eigenes „Haus der freien darstellenden Künste“ auch zu prüfen, ob, wo und wie es möglich ist, die Anforderungen an eine TPS-Stätte der freien Szene in räumlicher und organisatorischer Hinsicht in Verbindung mit bestehenden Einrichtungen (wie Landestheater, Theater des Kindes, Brucknerkonservatorium, ChoreographiccentreLinz etc.) umzusetzen (So sieht zum Beispiel das Konzept für ein neues Landestheater ausdrücklich eine Verbindung zur freien Szene vor), bzw. auch weitere bereits bestehende Raumressourcen in ein gemeinsames Trägerschafts- und Organisationsmodell einzubringen.

Es ergeben sich natürlich viele weitere Fragen, die im Zusammenhang mit dieser Untersuchung behandelt werden sollen. Wichtige Thematiken sind unter anderem:

- *Stellenwert der freien Tanz- und Theaterszene* und des modernen Theaters aus Sicht des öö. Publikums;
- *Sichtung von Vergleichsmodellen* mit ähnlicher Ausgangssituation in Österreich und Europa (Kulturgelände Nonntal, Zürich, Nürnberg, Belgien usw.) Hierbei sollte auch

¹ Hier wird durch eine sog. „amerikanische“ Zitation (Autor + Jahreszahl) auf Eintragungen im Literaturverzeichnis mit den genauen bibliographischen Angaben verwiesen. Dies ist die verwendete Zitierweise in der gesamten Studie.

nach Beispielen für funktionierende Verbundlösungen mit größeren Bühnen und zu studieren;

- *Illustration der Organisationsstruktur* der TPS-Stätte seitens der freien Tanz- und Theaterszene (unabhängig vom Verbundpartner);
- Formulierung eines schlüssigen *Raum- und Funktionskonzeptes* einer TPS-Stätte;
- Darstellung der zentralen Punkte zur Gewährleistung einer *dauerhaften Öffnung* der TPS-Stätte für alle interessierten professionellen KünstlerInnen.

1.1 Zur Bedeutung von Angeboten an Freiem Tanz und Theater in OÖ.

Die vertiefte Analyse der Ergebnisse der 2002/2003 durch das market-Institut Linz durchgeführten öö. Kulturstudie (s. market-Institut 2003; Mörth 2003a) zeigt, dass knapp die Hälfte, genauer 48 %, der öö. Bevölkerung in den letzten 12 Monaten zumindest eine Theateraufführung besucht hat. 17 % dieser Besuche entfielen auf das Landestheater und seine 4 Spielstätten, 83 % der öö. Theaterbesuche fanden jedoch an anderen Spielorten statt.

Es lässt sich also feststellen, dass ein weitaus größeres Theaterpublikum vorhanden ist, als von der wichtigsten Theaterinstitution Oberösterreichs versorgt wird. Dies gilt vor allem bei Angeboten abseits des klassischen Theaters, etwa beim modernen Theater.

Der überwiegende Teil der öö. BesucherInnen ist somit bei Veranstaltungen zu Gast, die von anderen Anbietern, Stätten und Vereinigungen angeboten werden, wobei es sich hier sowohl um professionelle, als auch um Laiendarstellungen handelt, und auch den Bereich Volkstheater betrifft. Trotzdem verbleiben ca. 40 % an Theaterbesuchen in OÖ., die im Bereich modernes Theater & moderner Tanz anzusiedeln sind, und die durch Angebote der Freien bzw. durch Stätten abgedeckt werden, die ihre Wurzeln in der Szene der Freien haben (z.B. das Theater Phönix in Linz).

Die Kulturstudie 2003 gibt außerdem Aufschluss darüber, welchen Stellenwert das moderne Theater innerhalb der öö. Gesamtbevölkerung hat. So haben 18 % besonderes Interesse an dieser Theatersparte und 5 % geben an, jährlich einen hohen Betrag für derartige Vorstellungen auszugeben. Immerhin 9 % wünschen sich mehr Angebot im Bereich des modernen Theaters.

Das moderne Theater, ein elementarer Bestandteil der freien Theaterarbeit, nimmt vor allem hinsichtlich des Budgetaufwands sowie hinsichtlich einer gewünschten Ausweitung und Verbesserung des Angebotes einen gleich wichtigen Stellenwert wie klassisches oder Volkstheater ein:

Abbildung 1: Der allgemeine Stellenwert von Theater in Oberösterreich

Sparte	Besonderes Interesse		Aufführg. letzt. Jahr besucht	besondere Freizeitbedeutung	hohes Budget		mehr Angebot erwünscht	
klass. Theater	20	}45 ²	}48	}22	6	}11	10	}21
mod. Theater	18				5		9	
Volkstheater	27				5		8	

Quelle: Mörth 2003a, S. 4

² Ebenfalls Anteil der Personen, die zumindest eine der 3 Theatersparten genannt haben.

Bei den Kulturausgaben zeigt sich, dass 30 % der oö. Haushalte für modernes Theater Ausgaben tätigen, mit einem Durchschnitt von 11 Euro pro Haushalt. Dies lässt sich zu einem Budgetvolumen 3-6 Millionen Euro hochrechnen, das für modernes Theater in OÖ. jährlich seitens der BesucherInnen ausgegeben wird (vgl. Mörth 2003b, S. 8).

Schon dieser kurze Blick auf die theaterbezogenen Ergebnisse zeigt, dass Angebote der Freien im Theater- und Tanzbereich in OÖ. auf gute Resonanz stoßen. Eine eingehendere Spezialauswertung der Daten der oö. Kulturstudie ist in Modul 1 ausgeführt.

1.2 Zur derzeitigen Situation der Freien Tanz- und Theaterszene in OÖ.

Im Sport (und auch in der Musik) ist in der Zwischenzeit allen klar, dass ohne *breite Basis* keine Spitze möglich ist. Im Bereich der Darstellenden Künste (Tanz & Theater) gilt klar dieselbe Regel. Ohne Ausbildungsstätten und Experimentierfelder in der Provinz, in der Region und in der Vorstadt, ohne „Laborarbeit“ in Kellern, Scheunen und an „Nicht-Theater-Orten“ drohen in Zukunft auch die etablierten Staats- und Stadttheater künstlerisch brach zu liegen; sie erneuern sich auch immer stärker personell und konzeptionell aus der o.a. skizzierten Freien Szene. Im Kleinen, Kurzen, Skizzierten, Überlangen, Extremen, Unverkäuflichen, Experimentellen wurzelt daher letztendlich auch das Große und Repräsentative, das ansonsten in der Reproduktion eines bestimmten Repertoires zu erstarren droht.

All dies ist national und international Thema und Raum einer bunten und vielschichtigen Freien Szene des Theaters und des Tanzes, die sich trotz der problematischen Rahmenbedingungen (Förderungen, künstlerische Basis, soziale Situation der KünstlerInnen) entwickelt und behauptet hat und europaweit nach wie vor wächst.

Auch die Anzahl der Freien Tanz- und Theaterschaffenden in Oberösterreich ist in den letzten 10 Jahren kontinuierlich gewachsen. Zum Zweck der Förderung gemeinsamer Interessen wurde dementsprechend die Arbeitsgruppe der Freien Tanz- und Theaterszene OÖ. innerhalb der IG Freie Theaterarbeit (IGFT) Österreich gegründet.

Oberstes Ziel dieser Arbeitsgemeinschaft ist es, jeder/m freien darstellender/n KünstlerIn das Arbeiten unter fachgerechten und organisierten Bedingungen zu ermöglichen. Dafür sind Räume einer eigenen Trainings-, Proben- und Spielstätte (TPS-Stätte) notwendig, die adaptiert oder errichtet werden sollen: ein *Haus*, ein *Ort* bzw. ein *Kristallisationspunkt* der freien darstellenden Künste in OÖ.

1.2.1 Interessensgemeinschaft Freie Theaterarbeit Oberösterreich (IGFT-OÖ)

Die o.a. oberösterreichische Zweigstelle der IGFT fördert die gemeinsamen Interessen der professionellen freien darstellenden KünstlerInnen Oberösterreichs. Zu den wichtigen Zielen der IGFT-OÖ gehört es daher, diesen KünstlerInnen das *Trainieren und sich Fortbilden*, das *Proben und Aufführen von Projekten* unter Bedingungen zu ermöglichen, die professionelle und niveauvolle Arbeit garantieren. Dazu gehört vor allem die Disposition über adäquate Räumlichkeiten.

Darüber hinaus bietet die Interessengemeinschaft Dienstleistungen in den Bereichen Kommunikation, Beratung und Information an. Ziel ist es hierbei, die freie Tanz- und Theaterszene in ihrem Selbstverständnis zu unterstützen und den Bekanntheitsgrad der Marke „Freie Tanz- und Theaterszene OÖ“ u. a. mit Hilfe der regionalen Medien zu verstärken.

1.2.2 Zur Notwendigkeit einer eigenen Trainings-, Proben- und Spielstätte

Die Notwendigkeit ergibt sich aus der gegenwärtigen Situation (vgl. ARGE TPS-Stätte 2004): Die bestehenden Aufführungs- und Probenräumlichkeiten, die für die freien darstellenden KünstlerInnen in Oberösterreich in Frage kommen und kämen, unterliegen u. a. aufgrund ihres hohen Personalstandes und den Sparmaßnahmen seitens der öffentlichen Hand einem hohen Kostendruck. Die Suche nach neuen Formen und Inhalten, wegen der die darstellenden Künste kontinuierlich verändert werden, setzt voraus, dass die Möglichkeit besteht, zu probieren, zu reflektieren und wieder zu probieren – und zwar abseits der Diskussion um Auslastungen, Quoten und „Häuserfüllen“.

Bei großen Theaterbetrieben steht der Zwang eines mehr oder weniger starren Apparates im Vordergrund. Ein Ort der freien darstellenden Künste muss hingegen flexibel genug sein, jederzeit neu erfunden werden zu können: ein unter Anführungszeichen „leeres Haus“ oder „leerer Ort“ sein. „Leer“ =:

„im Sinne der leeren Leinwand, der künstlerischen Freiheit. ‚Leer‘ (auch) in dem Sinne, dass seine Räume wandelbar, variabel bestuhl- und bespielbar sind, mit einer Grundausstattung, die qualitativ gut, aber auf das Wesentliche reduziert ist. ‚Leer‘ im Sinn von möglichst wenig Personal und geringen Fixkosten. Ein solches Haus sollte aber auch der regionalen Szene die Möglichkeit für Austausch, gegenseitige Inspiration und neue Formen der Zusammenarbeit eröffnen.“ (ARGE TPS-Stätte 2004, S. 2).

Die Etablierung einer derartigen Einrichtung mit eigenständigem Zugriff auf adäquate „leere“ (= eigenständig definierbare) Räumlichkeiten ist deshalb unbedingt notwendig, damit sich die freien darstellenden Künste in OÖ weiterentwickeln können. Einen solchen Ort gibt es in Linz noch nicht und keine der bestehenden Institutionen (Landestheater, Posthof, Theater Phönix, Stadtwerkstatt, OK, Kulturzentrum Hof usw.) kann die Bedürfnisse der freien darstellenden KünstlerInnen derzeit abdecken.

Mit der Schaffung einer TPS-Stätte und einer dafür wesentlichen gemeinsamen *TPS-Plattform* wäre ein Grundstein für die Weiterentwicklung der Freien Tanz- und Theaterszene OÖ. gelegt.

1.3 Überblick über die Module und Forschungsstufen der Studie

Die vorliegende Machbarkeitsstudie gliedert sich in insgesamt fünf aufeinander aufbauende Module. Die Untersuchung beschäftigt sich inhaltlich mit der freien professionellen Tanz- und Theaterszene und der Machbarkeit einer TPS-Stätte, wobei sowohl quantitative, als auch qualitative Forschungsmethoden zur Anwendung kommen.

1.3.1 Modul 1 – Spezialauswertung der Daten der oö. Kulturstudie 2002/2003

Die im Dezember 2002 vom market-Institut erhobene Kulturstudie ist in ihrer Fülle an Informationen längst noch nicht erschöpft. Eine spezielle Auswertung zu Fragestellungen, welche die freie Tanz- und Theaterszene betreffen, halten wir daher für sehr sinnvoll, besonders was den Stellenwert und die Meinung innerhalb der oö. Gesamtbevölkerung und des Publikums angeht.

Verschiedene Aspekte und Fragen, die die Publikumsakzeptanz und -resonanz eines gebündelten Angebotes an Theater und Tanz aus der Freien Szene beleuchten können, sollen ausgewertet werden:

- Wie lässt sich die allgemeine Einstellung zur freien Kunst in Oberösterreich beschreiben?
- Welchen Stellenwert hat zeitgenössisches, modernes Theater im Interesse der Allgemeinbevölkerung?

- Wie schätzt die öö. Bevölkerung die Bedeutung zeitgenössischer, moderner Theateraufführungen für das Land Oberösterreich ein?
- Wie hoch sind die Ausgaben für die hier bedeutsamen Kunstsparten im Detail und wovon hängt die Ausgabenbereitschaft ab?
- Welche Personengruppe interessiert sich besonders für zeitgenössisches, modernes Theater und wie kann diese beschrieben werden?

1.3.2 Modul 2 – Sichtung und Zusammenfassung von vorliegenden Studien, Dokumentationen und Materialien

In einem nächsten Schritt werden alle im Zusammenhang mit dieser Machbarkeitsstudie stehenden Studien, Dokumentationen und Materialien gesichtet. Für die Realisierung einer TPS-Stätte am Standort Linz erscheint die Einarbeitung der interessantesten Ergebnisse und Resultate deshalb sinnvoll, weil Erfahrungen anderswo für die Etablierung hier genutzt werden können. Natürlich können verschiedene Maßnahmen nicht deckungsgleich übernommen, sondern müssen für die Situation in Linz entsprechend adaptiert werden.

Aus folgenden Arbeiten werden hier einige Studien³ im Detail betrachtet:

1.3.2.1 Studien zur Freien Tanz- und Theaterszene in Europa:

- Affiche/ Edith Wolf Perez: Tanzräume. Dokumentation Tanzraum 1, 1989
- AG Tanzhaus/ IGFT: Widmung und Verwaltungsmodell für die Tanzbox als Entwicklungsort für Zeitgenössischen Tanz, 1994
- Aschböck, Eva: Freies Theater als Alternative? 1998
- Balaun, Michael: Machbarkeitsstudie. Sammelplakat freie Szene Wien, Wien 1993
- Dawid, Evelyn: Das Management freier Theatergruppen im deutschsprachigen Raum, 1990
- Dümcke, Cornelia: Freies Theater im Land Brandenburg. Analyse der theaterpolitischen, sozialen und ökonomischen Lage, 1994
- Frey, Martin: Creatieve Marge. Die Entwicklung des Niederländischen Off-Theaters, 1991
- Harauer, Robert: Zur sozialen Lage der Freien Theaterschaffenden in Österreich, 1989
- Henze, Peter: Die Freien Theater in Niedersachsen. Künstlerische, ökonomische und soziale Situation, Teil 1+2, 1994
- Hiebler, Sigrid: Zur Situation der freien Gruppen in Wien. Eine Bestandsaufnahme, 1998
- Hochreiter-Lackner & Partner: FRINGE Freies Theater, Tanz und Kindertheater in Wien, 1996
- Hochreiter-Lackner & Partner: Touringsystem für freie Gruppen, 1997
- IG Freie Theaterarbeit: Freies Theater in Wien in Zahlen, 2003
- Karnowsky, Katharina: Kleinbetriebsformen im Theaterbereich. Eine betriebswirtschaftliche Analyse der Wiener Freien Gruppen, 1990

³ Genauere bibliografische Angaben zu den gesichteten Studien finden sich im Literaturverzeichnis.

- Lintschinger, Ulrike: Soziale Stellung, Rolle und Funktion von Kulturschaffenden. Freie Theaterschaffende in Österreich - Schwerpunkt Wien, 1998
- Maurer, Roland: Die Schweizer Theaterszene, 1983
- Minichbauer, Raimund: Theater in Wien und Graz. Aufführungen und Produktionen, 2001
- Mörth, Ingo: Gutachten zur Fringe-Studie: Freies Theater, Tanz und Kindertheater in Wien, 2003
- Mühlberger: Die Freien Theater in Niedersachsen zur Situation des Freien Theaters in Niedersachsen 95-96, 1996
- Müller, Karin: Die Freie Theaterszene in Zürich, 2000
- Nayer/ Parent/ Langendonck: Kulturpolitische Studie Belgien. Band 1-3, 2000
- WUK: Neue Kultur - Dokumentation Standorte und Perspektiven in Ost und West 1993
- WUK: Neue Kultur - Symposium Standorte und Perspektiven in Ost und West 1992
- Prymas, Sonja: Kultur als Wirtschaftsfaktor. Eine volkswirtschaftliche Betrachtung der Freien Theater Wien, 1997
- Rabsch/ Renhart/ Singhuber/ Stifter: Freie Theater als Betriebe, 1998
- Schmidt, Martina: Zur Lage der freien Gruppe in Berlin, 1999
- Speckmann: Zur sozialen u. ökonomischen Lage des Freien Theaters in NRW, 1994
- Die Deutsche Bühne (Sonderheft): Theaterlandschaft Deutschland, 1993
- Theater Instituut Nederland: Theatre and Dance from the Netherlands, 1997
- WUK: Frei Produzieren - Actively Producing. Symposium 91, 1991

1.3.2.2 Theaterförderung in Österreich und anderen europäischen Ländern:

- Berlin: Allgemeine Anweisung zur Förderung von privatrechtlich organisierten Theatern und Theater-/Tanzgruppen Evaluation bei der Neuvergabe der Konzeptförderung für die Jahre 2003-2006
- IG Freie Theaterarbeit: Enquête Theaterförderung. Dokumentation der Arbeitstagung am 21. September 2000
- IG Freie Theaterarbeit: Enquête zur Reform der Theaterförderung in Wien, 2002
- Lackenbacher/Mattheiß/Thier: Freies Theater in Wien. Reformvorschläge zur Förderung Freier Gruppen im Bereich der Darstellenden Kunst, 2003
- Minichbauer, Raimund: Zur Finanzierung freier Theaterprojekte in Wien Schwerpunkt: Tanz und Kindertheater, IGFT 1996
- München Theaterförderung 1998-2003 Kriterienkatalog zur Förderung Freier Theater in Bayern, 2003
- Zur Förderung der Kulturentwicklung und regionalen Kulturinitiativen. Bericht an den parlamentarischen Unterausschuss BMUKS, 1990
- Zürich: Unterlagen zur Zürcher Projektförderung Profil Theaterhaus Gessnerallee, o.J.

1.3.2.3 Kulturinitiativen

- Netz NÖ: Kultur Frei Räume - Kulturinitiativen in Niederösterreich Kultur, 1994
- IG Kultur Vorarlberg: Kulturstättenbefragung Juli bis September 1993, 1993
- I.G. KIKK: Kultur bewegt Kärnten Kulturinitiativen von Nötsch bis Bleiburg, 1998

1.3.3 Modul 3 – ExpertInneninterviews

Die Durchführung von ExpertInneninterviews⁴ diente der Exploration und allgemeinen Meinungserkundung innerhalb der oberösterreichischen Tanz- und Theaterszene (und über diese hinaus).

Wichtig dabei war, nicht nur Mitglieder der Interessensgemeinschaft Freie Theaterarbeit Oberösterreich (IGFT-OÖ.) zu einem Gespräch zu bitten, sondern auch andere in der freien professionellen Szene wirkende Personen auszuwählen, die bisher in der Gemeinschaft weniger eingegliedert sind. Dazu kamen Personen zu Wort, die rund um bestehende Einrichtungen mit Fragen der modernen, experimentellen Tanz- und Theaterarbeit befasst sind.

Ziel sollte die Erforschung eines Gesamtbildes zur Situation einer angestrebten TPS-Stätte der Freien sein, welches die Darstellung der Probleme, Perspektiven und Chancen aus verschiedensten Blickwinkeln beinhaltet. Ebenso wurden bereits in einer explorativen Art und Weise die verschiedenen Modelle für die Realisierung einer oö. TPS-Stätte (Einzel-, Verbund- oder Pool-Lösung) besprochen. Unterschiedliche Vorschläge, die in den Gesprächen angesprochen wurden, werden zusammengefasst dargestellt und bewertet.

Das Institut für Kulturwirtschaft führte 15 Einzelinterviews mit ausgewählten Personen durch, die nach den o.a. Kriterien ausgewählt wurden. Durch anschließende qualitative Auswertung konnten gemeinsame Ansichten, Wünsche und Lösungsansätze herausgearbeitet und im Überblick dargestellt werden. Gleichzeitig war es so auch möglich, divergierende Einzelansichten gegenüberzustellen und zu dokumentieren.

1.3.4 Modul 4 – Sichtung von und Vergleich mit anderen Modellen

Die zentrale Frage in dieser Phase der Untersuchung war, ob es in Österreich und Europa Umsetzungsmodelle für TPS-Stätten oder TPS-Lösungen gab/gibt, die als „*good-practice-Beispiele*“ für Vorschläge zur Verbesserung der Situation in Linz und OÖ. dienen könnten.

So war zum Beispiel zu eruieren,

- ob es bereits *Verbundlösungen* zwischen Freien und institutionalisierten Tanz- & Theaterszenen *an einem Standort* gibt;
- welche Erfahrungen damit gemacht wurden;
- welche weiteren TPS-Plattformen und TPS-Raumlösungen auszumachen sind.

Ziel ist hier, auf Basis der *ExpertInnengespräche* (Modul 3) und der *ersten Recherchen zur Situation Freier Stätten* (Modul 2) eine möglichst genaue Gegenüberstellung der Situation in OÖ. und anderswo zu erarbeiten, wobei auf

- die ähnlichen Ausgangsbedingungen;
- die innere Struktur;

⁴ Zur verwendeten Methode des themenzentrierten leitfadengestützten ExpertInneninterviews s. Bogner 2005.

- die zukünftigen Möglichkeiten, und:
- das verfolgte Ziel zu achten war.

Die Rechercharbeit für dieses Modul beinhaltete eine Beschreibung einzelner Modelle zur Organisation von Trainings-, Proben- und Spielmöglichkeiten für Kulturschaffende der Tanz- und Theaterszene in Österreich, sowie in Deutschland und in der Schweiz. Für einen besseren Überblick wurden die jeweiligen Modelle in die folgende Struktur ein- bzw. zugeteilt:

- Institutionen bez. Städte von ähnlicher Größe und Struktur;
- Intendanzmodelle einerseits und soziokulturelle Zentren mit autonomen Strukturen andererseits;
- Koproduktionshäuser;
- Ergänzende Modelle.

1.3.5 Modul 5 – Durchführung von Gruppendiskussionen

Gruppendiskussionen⁵ boten die Möglichkeit, die verschiedenen Lösungsansätze für die Machbarkeit einer TPS-Stätte der Freien aufzugreifen, abzuwägen und weiterzuentwickeln. In Kleingruppen wurden alle in den bisherigen Untersuchungsschritten entwickelten Vorschläge für die Lösung der derzeitigen Situation zusammengeführt.

Drei Diskussionsrunden mit folgenden Schwerpunkten wurden veranstaltet:

- (1) Diskussionsrunde „**Performing - Mainstream**“:
HandlungsträgerInnen und ExpertInnen bestehender Einrichtungen moderner Tanz- und Theaterarbeit in OÖ.;
- (2) Diskussionsrunde „**Performing - Experimental**“:
Mitglieder der freien professionellen oö. Tanz-/Theaterszene mit regelmäßigen eigenen Produktionen;
- (3) Diskussionsrunde „**Kulturarbeit & Kulturpolitik**“:
Personen aus dem Politik- und Kulturbereich mit einschlägiger kulturpolitischer und/ oder kulturorganisatorischer Expertise.

Auf Basis eines derart erzielbaren breiten Konsenses vieler beteiligter Personen und Gruppen können abschließend verschiedene Möglichkeiten zur Realisierung einer TPS-Stätte mit allen Hintergrundüberlegungen vorgestellt werden, so dass eine sinnvolle Entscheidungsfindung garantiert werden kann, die Betroffene nachhaltig einbindet und die Kriterien einer wissenschaftlichen Machbarkeitsstudie berücksichtigt.

⁵ vgl. hier zur Methode z.B. Lamnek 2005.

2 Ergebnisse aus Modul 1: Spezialauswertung der Daten der oö. Kulturstudie 2002

2.1 Einleitung

Im November und Dezember 2002 wurde vom Markt- und Meinungsforschungsinstitut „market“ im Auftrag des Landes OÖ. eine repräsentative Bevölkerungsumfrage zum Themenbereich Kultur durchgeführt (s. market-Institut 2003) und damit die Reihe regelmäßiger oö. Kulturstudien fortgesetzt.

Im Gegensatz zu früheren Kulturstudien wurde jedoch bei der Kulturstudie 2002/2003 bereits bei der Erstellung des Fragebogens das Institut für Kulturwirtschaft und Kulturforschung der Johannes Kepler Universität Linz einbezogen, um komplexere Fragestellungen zu erarbeiten und dann vertieft auszuwerten.

Modul 1 der Machbarkeitsstudie beinhaltet an dieser Stelle neben anderen bereits erstellten vertieften Auswertungen (siehe Mörth 2003a, 2003b, Mörth/Ortner 2003) eine weitere Spezialauswertung der Daten der oö. Kulturstudie, wobei der Fokus auf die für die vorliegende Studie relevanten Themenschwerpunkte gelegt wurde:

- allgemeine Einstellungen zu Kunst und Kultur in Oberösterreich;
- mit Schwerpunkt Tanz und Theater;
- das Kunstkonzept der Bevölkerung war angesichts der Betonung einer gesellschaftskritischen Funktion der freien Szene ebenfalls von Interesse.

Diese Analyse der Publikums- und Bevölkerungsperspektive zum „grundsätzlichen“ Angebot der Freien Theater- und Tanzszene ist insgesamt als Beitrag zur „*kulturpolitischen Machbarkeit*“ einer TPS-Lösung zu sehen.

Akzeptanz und Interesse in der Bevölkerung für bestimmte Kultur- und Kunstangebote können zwar nicht der einzige Maßstab für eine Entscheidung sein, eine TPS-Lösung durch öffentliche Mittel aus dem Kulturbudget zu fördern, doch Hinweise, dass hier nicht nur ein „Minderheitenprogramm“ betroffener KünstlerInnen, sondern auch die Erwartungen und das Bewusstsein größerer Bevölkerungs- und Publikumsschichten positiv entwickelt werden können, sind eine nicht unbedeutende Grundlage für Förderentscheidungen angesichts knapper Mittel.

2.2 Ergebnisse der Spezialauswertung

2.2.1 Allgemeine Einstellungen zu Kunst in Oberösterreich

Als erstes soll das allgemeine Potenzial für das zeitgenössisch, experimentell und auch avantgardistisch angelegte Angebot der Freien Szene ausgelotet werden.

2.2.1.1 Vier Einstellungstypen zur Kunst in Oberösterreich

Die Kulturstudie-Daten ermöglichen eine allgemeine Typologisierung der Einstellungen der Bevölkerung zur Kunst. Die Befragten wurden gebeten, zu verschiedenen Aussagen ihre Zustimmung oder Ablehnung kundzutun. Mittels Faktorenanalyse können nun gemeinsame Antworttendenzen errechnet werden, die letztlich vier Einstellungstypen ergeben, die sich gut voneinander abgrenzen lassen.

Abbildung 2: Faktoren der Einstellungen zur Kunst

Faktor	Bezeichnung	dazugehörige Aussagen
1	„Kunst als Bereicherung“	<ul style="list-style-type: none"> • Ich kann mit Kunst viel anfangen, Kunst interessiert mich. • Kunst ist ein positives Signal für mein Lebensgefühl. • Kunst hat f. Gesellschaft größere Bedeut.g als oberflächlich erkennbar. • Kunst verschönert das Leben. • Kunst dient dem persönlichen Genuss. • Kunst fördert notwendige soziale Kontakte. • Kunst ist notwendig für die Persönlichkeitsbildung. • Kunst ist das Salz in der Suppe des Lebens.
2	„Moderner Kunstbegriff“	<ul style="list-style-type: none"> • Kunst provoziert und bewegt die Gesellschaft. • Kunst muss nicht „schön“ sein, aber wirkungsvoll. • Um ihre Funktion zu erfüllen, müssen Kunst und Künstler frei sein. • L'art pour l'art: Kunst muss nur sich selbst genügen.
3	„Kunst als Wirtschaftsfaktor“	<ul style="list-style-type: none"> • Kunst schafft Arbeitsplätze. • Kunst ist wichtig für Oberösterreich. • Kunst ist eine gute Möglichkeit, Touristen nach OÖ. zu bringen.
4	„Kunstferne“	<ul style="list-style-type: none"> • Kunst ist etwas für ältere Menschen. • Ich kann m. Kunst wenig anfangen, Kunst interessiert mich weniger. • Der Kunst wird zu viel Bedeutung beigemessen.

2.2.1.2 Faktor „Kunst als Bereicherung“

Dieser Faktor beschreibt jene Menschen, die in der Beschäftigung mit Kunst in erster Linie eine Bereicherung für sich selbst und die Gesellschaft sehen. Kunst ist hat somit eine positive Bedeutung, und die Funktion der Kunst besteht in der Verschönerung des Lebens. Der Fragebogen enthält eine ganze Reihe von Bemerkungen, die zu diesem Faktor zu zählen sind.

Typische Aussage mit der höchsten Faktorladung:

„Kunst ist ein positives Signal für mein Lebensgefühl“.

Angebote der Freien Szene sind u.E. auch für dieses grundsätzliche Kunstverständnis relevant, insofern sie für dieses Publikumspotenzial die Bandbreite möglicher Kunsterlebnisse vergrößert und jenes Salz beisteuert können, das diese Menschen in ihrem Leben erwarten.

2.2.1.3 Faktor „Moderner Kunstbegriff“

Die Aussagen bewegen sich um das Thema „Kunst als Provokation“ innerhalb der Gesellschaft und die Freiheit der Kunst. Hier gruppieren sich somit teilweise konträre Meinungen als zuvor, wo auch auf die „Verschönerung“ durch Kunst hingewiesen wurde. Im Zusammenhang der Machbarkeitsstudie ist dieser Faktor wohl der interessanteste, weil er die Grundhaltung der freien Szene relativ gut widerspiegelt und die gesellschaftskritische Funktion im Vordergrund steht. Daher wird diesem Kunstverständnis noch vertieft nachgegangen.

Typische Aussage mit der höchsten Faktorladung:
 „„*L'art pour l'art*“: Kunst muss nur sich selbst genügen.“

2.2.1.4 Faktor „Kunst als Wirtschaftsfaktor“

Im Vordergrund steht der ökonomische Aspekt der Kunst und die Meinung, Kunst trage dazu bei, einerseits Arbeitsplätze zu schaffen, andererseits den Standort Oberösterreich auch wirtschaftlich zu stärken.

Typische Aussage mit der höchsten Faktorladung:
 „Kunst ist eine gute Möglichkeit, Touristen nach Oberösterreich zu bringen.“

2.2.1.5 Faktor „Kunstferne“

Unter Oberösterreichs Bevölkerung lassen sich natürlich auch kunstferne Menschen finden, die tendenziell jenen Aussagen zugestimmt haben, die sich um diesen Faktor gruppieren. Kunst wird so gut wie keiner Bedeutung zugemessen und ist für die Betroffenen nicht interessant.

Typische Aussage mit der höchsten Faktorladung:
 „Der Kunst wird zu viel Bedeutung beigemessen.“

2.2.1.6 Zahlenmäßige Schätzung der vier Einstellungstypen

In einem nächsten Schritt soll nun erörtert werden, wie viele Menschen in unserem Bundesland zu den einzelnen Einstellungstypen zu zählen sind bzw. welche Meinungen hierzulande den größten Zuspruch finden.

Der Grad der Zustimmung wurde durch die Summenbildung errechnet und steigt, je mehr Einzelaussagen des Faktors bejaht wurden. Wer beispielsweise sechs der acht möglichen Items des Faktors „Kunst als Bereicherung“ beigepflichtet hat, stimmt dem Faktor stärker zu, als Personen, die nur ein oder zwei Aussagen getätigt haben.

Tabelle 1: Zuspruch zu den Einstellungstypen (in Prozent, n = 1035)

Faktor	Zustimmung		
	groß	mittel	wenig
Kunst als Wirtschaftsfaktor	28,7	53,7	17,6
Kunst als Bereicherung	18,6	33,9	47,4
Moderner Kunstbegriff	13,7	46,7	39,6
Kunstferne	1,4	43,7	55,0

Tabelle 1 zeigt den Grad der Zustimmung zu den einzelnen Einstellungstypen, wobei die Meinung, Kunst diene als Wirtschaftsfaktor, den größten Zuspruch in unserem Bundesland erhält. 28,7 % haben hierfür große und 53,7 % eine mittlere Zustimmung.

Der zweitwichtigste Eingellungstyp vertritt die Meinung, Kunst diene als persönliche und gesellschaftliche Bereicherung. Insgesamt 52,5 % pflchten diesem Faktor stark bis mittel bei.

13,7% der OberösterreicherInnen assoziieren Kunst mit einer gesellschaftskritischen Funktion und tendieren daher sehr zum modernen Kunstbegriff. Diese Personengruppe gilt es in Hinblick auf Besuchspräferenzen, Zustimmung zum modernen Tanz und Theater etc., also für Fragen der Machbarkeitsstudie einer TPS-Stätte der Freien Tanz- und Theaterszene genauer zu untersuchen, was in folgenden Kapiteln geschieht.

Erfreulich ist, dass nur 1,4 % der Bevölkerung in unserem Bundesland mit Kunst absolut nichts zu tun haben bzw. zu tun haben wollen und allen Aussagen des Faktors „Kunstferne“ voll und ganz zustimmen.

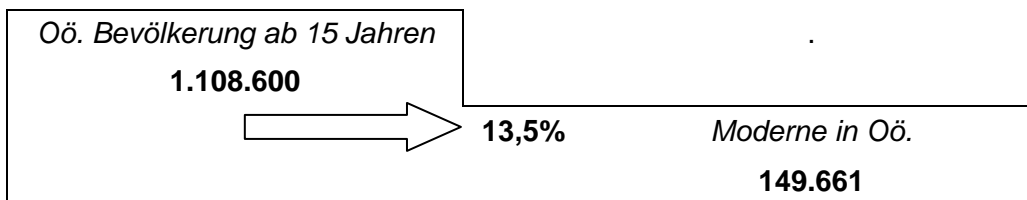
2.2.2 Die „Modernen“ als Zielgruppe für die Freie Tanz- und Theaterszene

In folgendem Kapitel soll nun auf jene Menschen genauer eingegangen werden, welche der Kunst vor allem eine gesellschaftskritische und avantgardistische Funktion zuschreiben, also eher einen modernen Kunstbegriff assoziieren.

2.2.2.1 Bezifferung für Oberösterreich

Nach voriger Auswertung identifizieren sich 13,5 % der OberösterreicherInnen ab 15 Jahren stark mit dieser Zugangsweise zur Kunst. Von den 1.108.600 Menschen in unserem Bundesland ab 15 Jahren⁶, können somit 149.661 Personen als „Moderne“ bezeichnet werden.

Abbildung 3: Absoluter Anteil der „Modernen“ in der Bevölkerung



Diese Personengruppe kann als primäre Zielgruppe für die Freie Tanz- und Theaterszene definiert werden und ist als relevantes Publikum somit auch für Maßnahmen in der Kulturpolitik in diesem Bereich und letztlich für Aussagen zur Realisierung einer TPS-Stätte von Bedeutung.

2.2.2.2 Demografische Merkmale der Modernen

Von allen demografischen Merkmalen wirken sich lediglich das Alter und die Schulbildung signifikant aus. Demnach stimmen jüngere Menschen⁷ mit höherer Bildung⁸ dem modernen Kunstbegriff stärker zu, wobei sich das Bildungsniveau als bedeutenderer Einflussfaktor erweist.

⁶ Statistik Austria, Mikrozensushebung Juni 2003

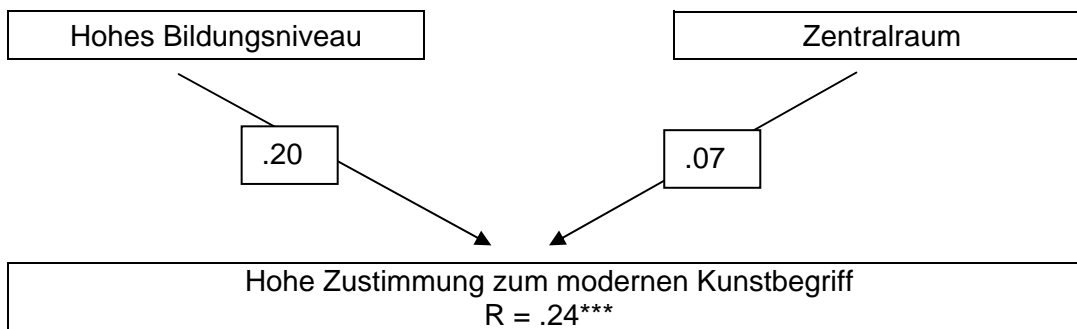
⁷ $r = -.09^{**}$ (99,9% Signifikanz)

⁸ $r = .23^{**}$ (99,9% Signifikanz)

Regionale Unterschiede oder Differenzen nach der Wohnortgröße sind nicht feststellbar, so dass davon auszugehen ist, dass sich die Zielgruppe über das gesamte Bundesland verteilt.

Diese These ist jedoch nur bedingt richtig, wenn man sich das Ergebnis einer Regressionsberechnung ansieht, wonach sich der Zentralraum, wenn auch nicht hoch signifikant, als Einflussvariable hervortut. Das Alter hingegen scheint als beeinflussender Faktor nicht mehr auf.

Abbildung 4: Signifikante Einflussfaktoren zur Zustimmung zum modernen Kunstbegriff



R multipler Korrelationskoeffizient (***) = 100 % signifikant)

Die Schulbildung erweist sich weiterhin als sehr starker Einflussfaktor. Die Publikumszielgruppe der Freien Tanz- und Theaterszene gehört daher eindeutig den höheren Bildungsschichten an, ist jünger und eher im Zentralraum zu finden, was die Situierung einer TPS-Stätte in diesem Standortbereich zusätzlich absichert.

2.2.2.3 Weitere kulturpolitische Aspekte aus Sicht der Zielgruppe

2.2.2.3.1 Lebendige Kulturszenen und Theater stärken das Image von OÖ.

Im Fragebogen finden sich einige Hinweise zum Image unseres Bundeslandes in Bezug auf Kultur. Auf die Frage „Woran denken Sie, wenn Sie Oberösterreich hören, welche dieser Beschreibungen passen Ihrer Meinung nach besonders gut zu Oberösterreich?“ antworten 39,8 % aller OberösterreicherInnen mit „Kultur“. Ein Wert, der im Vergleich zu allen anderen abgefragten Items (Natur, gute Küche, Gemütlichkeit, Tourismus, etc.) an elfter Position steht und steigende Tendenz aufweist.⁹

Nun soll ein erster genauerer Blick auf das Image in Relation zum modernen Kunstbegriff geworfen und einige Aspekte zum Kulturimage von Oberösterreich genauer ausgewertet werden.

Menschen, die den modernen Kunstbegriff eher vertreten, sind durchwegs stärker davon überzeugt, dass Kultur und kulturelle Perspektiven zum Image unseres Bundeslandes beitragen und sich derartige Aussagen zur Beschreibung Oberösterreichs besonders gut eignen. Umgekehrt sinken die prozentuellen Anteile unter jenen, die dem modernen Kunstbegriff wenig bis kaum zustimmen, deutlich ab.

Besonders die Items *Lebendige Kulturszene*¹⁰ und *Theater*¹¹ weisen sehr hohe Korrelationswerte auf. Je stärker Personen dem Einstellungstyp entsprechen, umso häufiger wurden diese beiden Angaben zur Imagebeschreibung herangezogen.

⁹ Vergleiche dazu: market-Institut 2003, Teil 2, Chart 3

¹⁰ $r = .17^{**}$ (99,9% Signifikanz)

¹¹ $r = .13^{**}$ (99,9% Signifikanz)

Tabelle 2: Oberösterreichs Kulturimage aus Sicht der Modernen (in Prozent, n = 1035)

	Moderner Kunstbegriff		
	große Zustimmung	mittlere Zustimmung	wenig Zustimmung
Kultur allgemein	46,5	40,8	36,3
Lebendige Kulturszene	31,7	24,6	14,9
Theater	23,9	22,2	14,6
Kulturelle Erneuerung	19,7	13,3	11,0

2.2.2.3.2 Die „neue Kulturszene“ wird im Aufwind gesehen

Eine weitere Frage beschäftigt sich mit der Meinung, ob sich bestimmte Bereiche, darunter auch die Kultur, in den letzten zwei bis drei Jahren verbessert oder verschlechtert hat. Für die Aussagen zu Kultur im öffentlichen Leben und neue Kulturszene können folgende Entwicklungen berechnet werden.

Tabelle 3: Veränderungen im Kulturbereich aus Sicht der Modernen (in Prozent, n = 1035)

		Moderner Kunstbegriff		
		große Zustimmung	mittlere Zustimmung	wenig Zustimmung
Kultur im öffentlichen Leben	hat sich verbessert	27,5	23,5	21,3
	gleich geblieben	60,9	70,5	71,0
	hat sich verschlechtert	11,6	60,9	7,7
Neue Kulturszene	hat sich verbessert	33,6	28,7	19,0
	gleich geblieben	58,3	63,9	71,8
	hat sich verschlechtert	7,1	7,3	9,2

Ein signifikanter Zusammenhang zeigt sich zwischen dem modernen Kunstbegriff und der neuen Kulturszene. Jene Personen, die dem modernen Kunstbegriff stärker zustimmen, meinen häufiger, der Bereich der neuen Kulturszene habe sich in den letzten Jahren in unserem Bundesland eher verbessert¹².

2.2.2.3.3 Mehr Aktivität und Förderung für Theater & alternative Kulturformen erwartet

Auf die Frage „In welchen Bereichen soll das Land Oberösterreich aktiver werden und in welchen Bereichen soll das Land eher weniger unternehmen?“ antworten jene, die dem modernen Kunstbegriff voll zustimmen, signifikant häufiger, dass das Land in den verschiedenen kulturellen Belangen mehr Aktivitäten setzen sollte.

38,7 % der Modernen sind der Meinung, Kultur gehöre mehr gefördert, wobei sich hier der stärkste signifikante Zusammenhang ermitteln lässt¹³. Mehr als die Hälfte gibt an, die Förde-

¹² r = -.10** (99,9% Signifikanz)

¹³ r = .20** (99,9% Signifikanz)

rung von Kinderkultur¹⁴ soll mehr forciert werden. Ebenso viele sagen, Jugend- und Alternativkultur gehöre aktiver unterstützt¹⁵. Für ein größeres Angebot an Konzerten und Theater sprechen sich 35,2 % der Zielgruppenmitglieder aus¹⁶.

Tabelle 4: Mehr Aktivitäten in kulturellen Belangen (in Prozent, n = 1035)

	Moderner Kunstbegriff		
	große Zustimmung	mittlere Zustimmung	wenig Zustimmung
Kultur-Förderung	38,7	19,5	14,9
Förderung von Kinderkultur	52,8	41,6	33,7
Unterstützung von Jugend- und Alternativkultur	52,1	41,6	32,9
Angebot von Konzerten und Theater	35,2	19,5	18,0

2.2.3 Ergebnisse zum freiem Theater und Tanz in OÖ.

Der allgemeine Stellenwert von Theater im Kulturleben der OberösterreicherInnen wurde bereits in Kap. 1.1 dargestellt. Hinsichtlich des Bereiches „modernes Theater“, dem für das Angebot der Freien Tanz- und Theaterszene wesentlichen Aspekt, seien einige Ergebnisse nochmals in Erinnerung gerufen:

2.2.3.1 Der allgemeine Stellenwert von modernem Theater in Oberösterreich

Die Auswertung zur oö. Kulturstudie (Mörth 2003a) gibt außerdem Aufschluss darüber, welchen Stellenwert das moderne Theater innerhalb der oö. Gesamtbevölkerung hat. So haben 18 % besonderes Interesse an dieser Theatersparte und 5 % geben an, jährlich ein hohes Budget für derartige Vorstellungen auszugeben. Immerhin 9 % wünschen sich auch mehr Angebot im Bereich des modernen Theaters.

Das *moderne Theater*, ein elementarer Bestandteil der freien Theaterarbeit, nimmt vor allem hinsichtlich des Budgetaufwands sowie hinsichtlich einer gewünschten Ausweitung und Verbesserung des Angebotes einen *gleich wichtigen Stellenwert* wie klassisches oder Volkstheater ein (vgl. oben, Abbildung 1).

Bei den Kulturausgaben zeigt sich, dass 30 % der oö. Haushalte für modernes Theater Ausgaben tätigen, mit einem Durchschnitt von 11 Euro pro Haushalt. Dies lässt sich zu einem Budgetvolumen von bis zu 6 Millionen Euro hochrechnen, das für modernes Theater in OÖ. jährlich seitens der BesucherInnen ausgegeben wird (vgl. Mörth 2003b, S. 8).

¹⁴ $r = .14^{**}$ (99,9% Signifikanz)

¹⁵ $r = .13^{**}$ (99,9% Signifikanz)

¹⁶ $r = .12^{**}$ (99,9% Signifikanz)

2.2.3.2 Modernes Theater und Tanz im Detail

Eine ähnliche Analyse soll nun für die Bereiche zeitgenössisches, modernes Theater (wie bereits berechnet), aber auch für Performance-Veranstaltungen, zeitkritische Kulturformen sowie modernen Tanz und Ballette durchgeführt werden. Dadurch soll das Publikumspotenzial für die Trainings-, Proben- und Spielstätte noch genauer erfasst und eingegrenzt werden.

Leider ist eine genaue Berechnungsform - wie oben angewendet - aufgrund der Fragestellungen nicht mehr möglich. So wurden die Aufführungsbesuche in den Bereichen nicht detailliert abgefragt, aber auch die Ausgaben für Tanz und Ballett nicht erhoben.

Tabelle 5: Der Stellenwert von modernem Theater und Tanz (in Prozent, n = 1035)

Sparte/ Bereich	besonderes Interesse	hohes Budget	mehr Angebot erwünscht	OÖ. ist besonders gut
modernes Theater	17,6	4,9	9,6	15,4
Performance	10,1	3,2	7,8	6,2
zeitkritische, alternative Kulturformen	9,8	3,7	6,1	7,8
mod. Tanz und Ballett	16,7	nicht erhoben	11,2	10,5
selber Theater spielen	7,9	nicht erhoben	6,7	14,4

Tabelle 5 gibt Aufschluss über Interesse, Budgetausgaben, verstärkten Angebotswunsch und das Image Oberösterreichs für die jeweiligen Bereiche, wobei hier abgefragt wurde, ob Oberösterreich in diesen spezifischen Kultursparten etwas zu bieten hat bzw. ob Oberösterreich besonders gut ist.

Modernes Theater sowie moderner Tanz und Ballett stoßen bei knapp einem Fünftel der Bevölkerung (ca. 17 %) auf Interesse. Aber auch jeder zehnte Befragte findet Gefallen an Performance-Veranstaltungen. Ein tatsächlich hohes Budget für den Besuch von Veranstaltungen, die durchwegs der freien Szene zuzuordnen sind, weisen derzeit jedoch deutlich weniger Menschen auf.

Im Vergleich der hier abgefragten Sparten wird vor allem von 11,2 % der Befragten ein stärkeres Angebot im modernen Tanz und Ballett erwünscht. Ein gewisses Nachfragepotenzial ist somit vorhanden, und es ist davon auszugehen, dass durch die Einrichtung einer Trainings-, Proben- und Spielstätte und dessen dann präsenten Angebot eine weitere Steigerung folgen kann.

Hinsichtlich der Frage, in welchen Kulturbereichen Oberösterreich etwas zu bieten hat und besonders gut ist, zeigt sich, dass die Bevölkerung unserem Bundesland durchaus Referenzen im modernen Tanz und Theater zuschreibt.

Auch die Tatsache, dass 14,4 % dem eigenen Theaterspiel (professionelles, wie Laientheater) in Oberösterreich einen wichtigen Stellenwert beimessen, lässt auf weiteres Interessenspotenzial schließen.

Insgesamt kann nach unseren Schätzungen davon ausgegangen werden, dass etwa 13 % der oberösterreichischen Bevölkerung sich für modernes Theater und Tanz mit alle ihren Facetten interessieren und Veranstaltungen auch tatsächlich besuchen werden. Etwa 4 – 5% würden dafür auch ein hohes Budget aufwenden.

2.2.4 Bekanntheit, Interesse und Besuch bei ausgewählten Kultureinrichtungen des Theater- und Tanzbereiches

2.2.4.1 Der Stellenwert für die Bevölkerung des Zentralraumes

In Zusammenhang mit der Machbarkeitsstudie werden hier natürlich nicht alle Kultureinrichtungen genauer analysiert, sondern nur jene, die im Bereich Theater und Tanz etwas zu bieten haben. Besonders interessant sind jene abgefragten Institutionen, die als mögliche Verbundpartner in Frage kommen. Tabelle 6 zeigt die Bekanntheit der ausgewählten Einrichtungen, das Interesse an den selbigen sowie die Besuchsintensität der jeweiligen Kultureinrichtung.¹⁷

Im Zentralraum finden sich jeweils überdurchschnittlich hohe Bekanntheitswerte, was aufgrund der zentralen Standorte der Einrichtungen nicht verwunderlich ist. Auch im Mühlviertel liegen die Anteile über jenen des Durchschnitts.

Tabelle 6: Stellenwert von Theater- & Tanzstätten/-angeboten im Zentralraum (in %, n = 435)

	Bekanntheit	Interesse	Besuch
Landestheater Linz (v.a. Großes Haus)	91,2	42,9	24,8
Posthof	85,5	16,8	18,0
Bruckner Universität	77,2	55,4	35,6
Linzer Kammerspiele	70,1	19,6	13,7
Linzer Kellertheater	67,4	10,7	13,8
Theater Phönix	64,9	14,3	19,6
Kuddelmuddel / Theater des Kindes	63,2	9,2	10,9
U-Hof, Theaterkeller	56,0	11,0	8,0
Theater im Eisenhand	41,6	7,4	14,4
Sommertheater im Rosengarten	34,0	27,3	20,2
Jugendtheater Schäckpir	26,5	25,8	7,9
Theater im Hof, Enns	21,6	19,0	22,2
Theaterspektakel Wilhering	19,2	30,3	26,8

Das Landestheater weist eindeutig die höchste Bekanntheit im Zentralraum auf, gefolgt von Posthof und Bruckner Universität. Am meisten Interesse unter den KennerInnen zeigen die Befragten am Landestheater, an der Bruckner Universität und am Theaterspektakel Wilhering.

Von der Mehrheit der InteressentInnen tatsächlich besucht wird allerdings die Bruckner Universität, gefolgt vom Theaterspektakel Wilhering und dem Landestheater Linz.

Stätten, die schon bisher auch für die Freie Theater- und Tanzszene als Orte einschlägiger Angebote und Aufführungen bedeutsam waren und sind, spielen hier bei Interesse und Besuch der Bevölkerung im Zentralraum durchaus *auch* eine Rolle: Der Posthof, immer wieder Stätte auch von Gastspielen und Heimspielen aus dem Bereich modernes Theater und

¹⁷ Bekanntheit: unter allen Befragten; Interesse: unter allen, die die Stätte kennen; Besuch: unter Interessenten.

Tanz¹⁸, ebenso wie das Theater Phönix¹⁹ oder die Experimentierstätte des Landestheaters, das Eisenhand.²⁰

2.2.4.2 Der Stellenwert in Oberösterreich gesamt und außerhalb des Zentralraumes

In gesamt Oberösterreich wurden lediglich das Landestheater (nun nicht nur auf das „Große Haus“, sondern auf alle Spielstätten bezogen), die Bruckner-Universität, der Posthof und das Jugendtheater-Festival Schäckpir als relevante Einrichtungen und Veranstaltungen im Bereich Theater und Tanz abgefragt. Hier werden nun die Ergebnisse für OÖ. insgesamt und außerhalb des Zentralraumes dargestellt.

Tabelle 7: Bekanntheit von Tanz- und Theaterstätten in OÖ. (in Prozent, n = 600)

	Gesamtbevölkerung	Mühlviertel	Inn- und Hausruickviertel	Salzkammergut / Pyhrn-Eisenwurzen
Landestheater Linz (ges.)	93,7	97,4	94,7	89,5
Posthof	79,5	86,5	70,5	71,3
Bruckner Universität	70,3	74,0	66,1	58,6
Jugendtheater Schäckpir	21,6	17,7	20,7	18,1

Die Gesamtverteilung zeigt, dass das Landestheater natürlich die höchste Bekanntheit aufweist, gefolgt von Posthof und Bruckner Universität. Das Jugendtheater Festival Schäckpir wurde erst einige Monate vor dem damaligen Befragungszeitpunkt zum ersten Mal präsentiert und weist wohl deshalb einen so geringen Wert auf. Es ist davon auszugehen, dass die Bekanntheit mittlerweile weitaus höher ist.

Die geografische Entfernung als Einflussfaktor zeigt sich auch darin, dass die südlichen und westlichen Landesteile die o.a. Einrichtungen deutlich weniger kennen.

Tabelle 8: Interesse an Tanz- und Theaterstätten in OÖ. (in Prozent, n = 600)

	Gesamtbevölkerung	Mühlviertel	Inn- und Hausruickviertel	Salzkammergut / Pyhrn-Eisenwurzen
Landestheater Linz (ges.)	37,8	48,3	62,5	60,5
Posthof	50,1	68,3	53,9	63,6
Bruckner Universität	16,3	14,2	25,0	15,5
Jugendtheater Schäckpir	30,0	10,0	15,6	10,9

Wenn man jedoch eine Einrichtung kennt, zeigen auch die entfernteren Landesteile hohes bzw. überdurchschnittlich hohes Interesse. Im Mühlviertel und im Salzkammergut/ Pyhrn-

¹⁸ Immerhin von insgesamt 2,5% der Gesamt-Bevölkerung im letzten Jahr besucht.

¹⁹ Immerhin von insgesamt 1,8% der Gesamt-Bevölkerung im letzten Jahr besucht.

²⁰ Immerhin von insgesamt 0,4% der Gesamt-Bevölkerung im letzten Jahr besucht.

Eisenwurzen ist derart das Interesse am Posthof am höchsten. Aber auch mindestens die Hälfte der oö. Gesamtbevölkerung bekundet Interesse an dieser Kultureinrichtung.

Diese Tendenz verstärkt sich noch beim tatsächlichen Besuch. Der Posthof erreicht z.B. im Süden von OÖ. fast 3/4 aller InteressentInnen

Tabelle 9: Besuch von Tanz- und Theaterstätten in OÖ. gesamt (in Prozent, n = 600)

	Gesamtbevölkerung	Mühlviertel	Inn- und Hausruickviertel	Salzkammergut / Pyhrn-Eisenwurzen
Landestheater Linz (ges.)	17,0	34,0	63,6	53,8
Posthof	26,3	66,0	42,4	72,0
Bruckner Universität	5,1	11,3	9,1	14,7
Jugendtheater Schäckpir	5,0	-	1,5	4,9

Diese Zahlen weisen aber insgesamt auch darauf hin, dass ein einschlägiges Angebot im Zentralraum durchaus Attraktivität in ganz OÖ. erreichen kann.

Sobald Bekanntheit erreicht ist, entwickelt sich für eine Einrichtung auch deutliches Interesse. Dies gilt auch für ein spezielles Angebot der Freien Tanz- und Theaterszene, das sich in einer TPS-Stätte oder als TPS-Plattform mit identifizierbarem Profil und klarer Bündelung darbietet.

Aus einem OÖ.-weit geweckten Interesse kann durch entsprechende Informations- und Öffentlichkeitsarbeit mit Publikums-Bindungs-Effekten eine OÖ.-weite Reichweite erzielt werden. Bestes Beispiel ist auch hier der Posthof, der z.B. bis zu 72% seiner vorher aufgebauten InteressentInnen aus dem südlichen OÖ. auch als regelmäßige BesucherInnen ansprechen kann.

2.2.5 Ausgabenbereitschaft der oö. Bevölkerung für Theater und Tanz

Hier liegt bereits eine vertiefte Spezialauswertung vor (Mörth 2003b). Erstmals wurde hier für 36 verschiedene Bereiche kultureller Aktivitäten dokumentiert, wie viel in den Haushalten Oberösterreichs dafür aufgewendet wird, und wovon diese Kulturausgaben beeinflusst werden. Die Palette reicht von Ausgaben für Materialien zur Ausübung bildender Kunst über den Besuch eines Sommertheaters bis zu Volkstanzveranstaltungen.

In der folgenden Tabelle 10 werden die für die Machbarkeitsstudie relevanten Ausgabenbereiche im Theater- und Tanzbereich zusammengefasst.

Tabelle 10: Das Kulturbudget der oö. Haushalte in den Bereichen Tanz und Theater

Ausgabenbereich	Anteil Haushalte mit 0 EURO	Durchschnitt pro Haushalt ²¹	Budgetsumme in OÖ. pro Jahr (EURO) ²²
Besuch von Kabarett, Kleinkunst	52 %	22 EUR	12,102.000,-
Besuch eines klassischen Theaterstücks	69 %	14 EUR	7,414.000,-
Besuch eines Sommertheaters	70 %	13 EUR	6,985.000,-
Besuch eines Volkstheaters, Laienspiels	63 %	13 EUR	6,811.000,-
Bes. e. zeitgenöss., modern. Theateraufführung	70 %	11 EUR	6,176.000,-
Besuch e. (Tanz- &) Performance-Veranstaltung	78 %	9 EUR	4,992.000,-
Besuch von zeitkritischen Kulturformen	84 %	9 EUR	4,992.000,-
Summen		91 EUR	49,472.000,-

Quelle: Mörth 2003b, S. 8

Im Durchschnitt werden pro Haushalt im Jahr 91 Euro für Tanz- und Theaterveranstaltungen ausgegeben. Dies ergibt als Budgetsumme pro Jahr in Oberösterreich knapp 50 Mio. EURO an einschlägigen Kulturausgaben. Allerdings liegt der Anteil derer, die keine – in der Studie angeführten – Kulturausgaben tätigen in allen Bereichen über 50 Prozent.

Hoch scheint auch das Budgetvolumen für den Besuch von Performanceveranstaltungen²³ (fast 5 Mio. EURO). Eine kleine Detailanalyse zeigt jedoch, dass einerseits der Besuch des Linzer Pflasterspektakels von einem anderen oö. Ort aus hier als Performance-Besuch betrachtet wurde²⁴, andererseits der Besuch *internationaler* Kunstereignisse auch für diesen Bereich reserviert war und daher die Kosten steigen ließ. Dazu kommt, dass offensichtlich auch einige *Spielarten des modernen Tanzes* unter „Performance“ wahrgenommen wurden.

Die hohen Ausgabensummen sind sicherlich im Rahmen der Machbarkeitsstudie „cum grano salis“ zu bewerten. Vor allem „zeitkritische Kulturformen“ dürften sich mit anderen Bereichen überschneiden, auch „Volkstheater“ und „Sommertheater“ sind wahrscheinlich nicht trennscharf.

Insgesamt zeigt sich aber ein potenzielles Interesse der oö. Bevölkerung an Tanz- und Theaterveranstaltungen aus den unterschiedlichsten Bereichen, das auch ein Budgetvolumen von ca. 18 - 20 Mio. EURO als Potenzial (pro Jahr) einschließt.

²¹ gerundet auf ganze EURO.

²² gerundet auf 1000 EURO, geschätzt für alle oö. Haushalte.

²³ vgl. hier z.B. Dreher 2001.

²⁴ Korrelationskoeffizient des Besuches beim Pflasterspektakel und der Ausgaben für Performance-Veranstaltungen 0,12 bei einer Signifikanz von 98 %.

3 Ergebnisse aus Modul 2: Sichtung & Zusammenfassung von vorhandenen Materialien

3.1 Erläuterungen zum Modul

In diesem Schritt im Forschungsprozess wurden alle im Zusammenhang mit der Machbarkeitsstudie stehenden Studien, Dokumentationen und Materialien gesichtet.

In der Literatur insgesamt, wie sie sich aus dem Archiv der IG Freie Theater, Wien, darstellte, sind vorwiegend thematisiert:

- Soziale Lage der Freien Theaterschaffenden,
- Bedeutung der Freien Darstellenden Szene innerhalb der Theaterlandschaft,
- Mangelsituation, Problemlagen sowie künstlerische „Nischenfunktion“ der Freien AkteurInnen.

Besonderes Interesse galt aber den räumlichen, organisatorischen und finanziellen Strukturen und Konzepten von Freien Institutionen, die bereits in Betrieb sind. Außerdem Verbundsysteme mit und ohne eigene Institution, Erfahrungswerte mit dem Betrieb und die damit im Zusammenhang entstehenden Kosten.

3.2 „Freie Szene“ in unscharfer Definition

Freie Szenen werden mit bestimmten Adjektiva charakterisiert, die sich aus künstlerischen, organisatorischen sowie ökonomischen Rahmensetzungen begründen lassen.

Es sollen hier die charakteristischsten kurz erwähnt werden:

„Innovativ, experimentell, interdisziplinär, wenig hierarchisch in der Organisationsstruktur, demokratische Arbeitsprozesse, Autonomie, geringer Institutionalierungsgrad, unregelmäßige Finanzierung.“²⁵

Alle oben genannten Charakteristika gelten tendenziell, freie Szenen sind schwierig eindeutig und einheitlich zu kategorisieren, sind per Definition „in Bewegung“. Dies betrifft auch und vor allem die gesamte Entwicklung seit den 1970er Jahren vom freien Theater als autonomen „Gegenmodell“ hin zu einem integrierten und selbständigen Teil im Kulturbereich, eine Entwicklung zu Professionalisierung und Institutionalisierung.

Identität beziehen die Freien nach wie vor zu einem nicht unwesentlichen Teil aus der Abgrenzung zum etablierten Theater, wenngleich die Grenzen beiderseits – zumindest ideologisch – nicht mehr so eng gesehen werden: Dies trifft auf ästhetische Konventionen ebenso zu wie auf Kooperationen und vermehrte personelle Durchlässigkeit. Freies Theater erfüllt gesellschaftspolitische „Nischenfunktion“, die vom Ausfüllen eines kulturellen Vakuums (wie in den 70er und 80er Jahren), über Umsetzung des „eigenen Dinges“ bis hin zur Vernetzungsarbeit zwischen bestehenden Institutionen reichen kann.

Die Ansiedlung der Freien Gruppen in ihren speziellen Nischenfunktionen kann im soziokulturellen Kontext einer Stadt oder Region verschiedene Ausprägungen annehmen. Dies betrifft den Grad der Ausdifferenzierung und Spezialisierung der Institutionen, die nicht unwesentlich von Größe und Struktur einer Stadt abhängig ist.

In einer weiter unten angeführten Studie zu „Freie Theater in Wien und Graz“ (Minichbauer 2001) werden dazu einige Parallelen und Unterschiede ersichtlich. Diese Unterscheidung be-

²⁵ vgl. hier z.B. Hochreiter-Lackner 1996, S. 5f.; Brandmayr 2004.

trifft vor allem die Kategorisierung von freien Gruppen mit eigenen Spielstätten im Vergleich zu einer freien Szene ohne solche Spielmöglichkeiten („freie Produktionen“), und zur „Etablierung“ als Klein-, bzw. Mittelbühnen.

Andererseits charakterisiert sich eine freie Szene im Kontext von:

- vorhandenen Spielstätten (Stadttheater sowie Spielorte der freien Szene);
- deren Anzahl, künstlerischer Ausrichtung;
- deren Organisationsmodellen;
- und der Frage nach Integration, Durchlässigkeit und Abschließungstendenzen für freie Gruppen oder EinzelkünstlerInnen ohne eigene Spielstätte.

Künstlerische Praxis und kulturpolitische Bedeutung einer freien Szene wird nicht zuletzt wesentlich durch das gesellschaftspolitische Bekenntnis und die Art und Höhe des Geldflusses, meist der Förderpraxis der öffentlichen Hand, mitgesteuert.

Die Unschärfe des Begriffes der „Freien Szene“ ist seiner Bedeutung innewohnend und fordert vor Ort und im Kontext von allen Beteiligten künstlerische wie strukturelle Profilierung.

3.2.1 Zur Bandbreite der „Freien Szene“ in OÖ.

Dementsprechend konstituiert sich die Freie Szene Tanz und Theater in OÖ. in folgenden Bereichen:

- vorhandene Spielstätten & etablierte Häuser mit Öffnung zu Inszenierungen, Personen und Produktionen aus dem „Freien“ Theater- und Tanzbereich;
- freie Gruppen und KünstlerInnen mit wechselnden Aufführungsorten und Produktionspartnern;
- freie & interdisziplinäre regionale ad-hoc Produktionen, Konzepte, Festivals & Projekte.

3.3 Tanz und Theater: Gemeinsamkeiten und Differenzen

In der Literatur und im allgemeinen Gebrauch der Fördergeber oft als „Freies Theater“ zusammengefasst, bedeutet Tanz und Theater meist grundlegende Unterschiede in Erarbeitungs-, Präsentations- und Nutzungsstrukturen.

Tendenziell bedeutet Tanz mehr räumlichen, technischen und finanziellen Bedarf, quantitativ ist er gegenüber dem Theater unterrepräsentiert. Diese begriffliche Vereinheitlichung soll jedoch auch hier größtenteils verwendet werden, auf spezielle Unterschiede soll hingewiesen werden.

Wenngleich momentan tendenziell eine weitgehende Aufhebung der Spartenrennung im Bereich der Förderung praktiziert wird, um Fördermittel flexibler und vor allem auch interdisziplinär einzusetzen, gibt es im Bereich des Tanzes eine internationale Tendenz zu Spezialisierung, was v.a. in diesem Bereich mit großen, integrativen Tanzzentren ersichtlich wird.

In Tanzzentren wie dem Tanzquartier Wien (TQW) wird zeitgenössischer Tanz in umfassender Weise als integrative Kunstform vermittelt: Das TQ ermöglicht Aufführungen, Performance, Präsentationen, künstlerische Praxis und theoretischen Diskurs, bietet Trainings- und Probestätten, Workshops, Archiv, dramaturgische Beratung, Coaching, interdisziplinäre Auseinandersetzung, etc. Als Plattform für nationalen und internationalen Austausch wird ein progressives Kunstverständnis vorangetrieben.

Der Tanz emanzipiert sich zunehmend vom Theater, löst sich aus dessen institutioneller Umarmung und findet zu eigenen Strukturen und Verbundsystemen. Obwohl hoch spezialisiert

und subventioniert bedeutet das TQW gleichermaßen internationale Spitze wie Sammelpunkt der freien Szene in Wien (wenngleich auch die Abschließungstendenzen derzeit sehr stark diskutiert werden, siehe unten). Dieser Entwicklung wurde auch in Linz mit der Adaptierung des choreographischen Zentrums Linz (CCL) Rechnung getragen.

Es ist der Frage nachzugehen, wie diesem Trend zu Spezialisierung sinnvoll zu begegnen ist, im Kontext des in Linz geplanten Zusammenschluss von freiem Tanz und Theater, aber auch im Kontext einer möglichen Anbindung des zeitgenössischen Tanzes aus Linz an eine nationale und internationale Szene.

3.4 Gegenwärtige Tendenzen in der freien darstellenden Szene - Institutionalisierung und Abschließungstendenzen

Die Thematik von Institutionalisierung und Abschließung findet sich in den aktuellen Diskussionen innerhalb der IG Freies Theater (Stichwort Theaterreform, z.B. IGFT 2002), weiters beschäftigt sich mit dieser Situation die Studie von Lackenbacher/Mattheiß/Thier (2003), die in der Folge zitiert wird.

Wenngleich diese Studie speziell auf die Wiener Situation ausgerichtet ist, lassen sich hier interessante allgemeine Aspekte ableiten.

Jede Generation soll ihren Ausdruck von Gegenwartserfahrung in adäquaten Räumen- und Produktionszusammenhängen erarbeiten können – wie kann die Förderpraxis Strukturen ermöglichen, die sich nicht einschränkend auf Kreativität und Innovation sowohl der etablierten Institutionen als auch der freien Gruppen auswirkt?

In dieser Studie werden Reformvorschläge für eine mögliche Umverteilung für den gesamten darstellenden Bereich vorgestellt: Konzeptförderung, Projektförderung und Koproduktionshäuser, Besprechung eines möglichen Kuratorenmodells innerhalb des Systems Theater, Maßnahmen für deren mögliche Umsetzung.

Ausgehend vom Paradox in der Wiener Situation, dass zwar stetig steigende Fördermittel an die freien Gruppen verteilt werden, dennoch aber in fast allen Belangen die Entwicklung stagniert – künstlerisch, strukturell, im Verdienst, in den individuellen Karrieremöglichkeiten, als Abschließungstendenzen zu den etablierten Institutionen, aber auch innerhalb der freien Szene, als Erstarrung in der Subventionsvergabe zulasten innovativer Projekte mit kulturpolitischer Relevanz – werden Reformmaßnahmen vorgeschlagen mit dem ökonomischen Hintergrund von eher weniger als mehr zu erwartenden finanziellen Mitteln.

Die Institutionalisierung der ehemals jungen Wilden, außerdem die Problematik von privatrechtlich organisierten Stadttheatern mit stabilen Ensembles und den ohnehin bestehenden Staats- und Stadttheatern erzeugt das Paradox, dass die Förderstellen einerseits diesen institutionalisierten Strukturen und andererseits neuen Gruppen gegenüberstehen und mit der Strategie der derzeitigen Förderpraxis diesem Mangel mit weiterer Erzeugung von Mangel begegnen (Gießkannenprinzip, außerdem kaum Evaluation). Die größtenteils unbeabsichtigten Lenkungseffekte dieser Kulturförderung erzeugen negative Effekte zulasten eines Wettbewerbs an Konzepten. Ausgenommen wird hier das TQ.

Als kritikwürdig hat sich dabei etwa eine Evaluierungspraxis etabliert, in der der Evaluationsaufwand mit der Höhe der Förderung sinkt. Ressourcen werden damit von vornherein an alt-hergebrachte Strukturen gebunden.

Auch durch die Dreijahresförderung in Wien – obwohl grundsätzlich wegen der Möglichkeit kontinuierlicher Arbeit begrüßenswert – haben sich keine nennenswerten Verbesserungen der Situation hinsichtlich Innovation ergeben. Bei den Freien blieb Professionalisierung im administrativen Bereich aus. Außerdem wurden sogar die Kräfteverhältnisse zwischen „Alteingesessenen“ und Newcomern festgeschrieben.

Es wird eine Reform der gesamten Theaterlandschaft vorgeschlagen, die erstarrte Strukturen zugunsten Lebendigkeit und Qualität aufbrechen soll.

Europäische Vorbilder stellen etwa die Konzeptförderung in Berlin dar (vgl. Friedrichs u.a. 2001, s. auch BAFT 1995). Es handelt sich bei der Konzeptförderung um eine Auflistung von Kriterien, die für eine weitere Förderung der institutionellen Bühnen entscheidet.

Es soll für die institutionellen Bühnen ebenso wichtig sein (wie für die freien Gruppen), ein dementsprechendes Profil zu entwickeln, das Förderungen rechtfertigt; Kategorien sind neben künstlerischen Kriterien auch etwa bestimmte Schwerpunktsetzungen, Autoren- und Nachwuchsförderung der etablierten Institutionen, etc. Alle Institutionen bewerben sich alle vier Jahre mit künstlerischen, wirtschaftlichen und organisatorischen Konzepten, bei Neueinstieg mit Ausstiegsszenarium. Entscheidung und Evaluierung erfolgt durch ein Expertengremium. Hier gelang etwa trotz angespannter finanzieller Lage die Etablierung der neuen, innovativen Stätte Sophiensäle.

Weiters haben Niederlande (s. Frey 1991, Theater Instituut Nederland (1997) und Belgien Vorbildcharakter – dort werden ebenfalls alle vier Jahre die strukturellen Förderungen der Institutionen vergeben. Die Harmonisierung der Einreich- und Bewerbungsfristen ist hierbei Voraussetzung. Mit den Konzepten liegen politische Entscheidungsgrundlagen vor, es ist auch politisch möglich, vorausschauend zu agieren. Etablierte Institutionen werden ebenfalls dazu angehalten, ihre inhaltlichen, wirtschaftlichen und organisatorischen Strukturen zu überdenken. Die Kritik geht dahin, dass lediglich die Dreijahresverträge ausreichend dotiert sind. Alles darunter bedeutet sehr viel „breite“ Förderung nach dem Prinzip Gießkanne. Projekte werden nicht ausreichend finanziert und bleiben möglicherweise auf schlechtem Niveau stecken.

Es wird empfohlen, neben Anfängerförderung „ganz oder gar nicht“ zu fördern. Es werden diverse allgemeine Richtlinien vorgestellt, wie in diese Richtung gearbeitet werden kann. Reformvorschläge zur innovativen Förderung, besonders von freien Gruppen oder KünstlerInnen, werden weiter unten vorgestellt (unter 11. Konzepte).

Im Bereich des Tanzes bildet das TQW als progressives Verbundsystem innerhalb der größeren Struktur Museumsquartier eine positive und innovative Reaktion auf die Problematik der Institutionalisierung der Einzelhäuser, allerdings wird dieses Konzept auch nicht als unproblematisch rezipiert: Aktuelle Diskussionen innerhalb der IG Freie Theater beklagen den Umstand des TQ als dominanten Subventionsnehmer, als künstlerische Zentralstelle, neben der es unbedingt dezentrale Orte und Förderung der Einzelkünstler geben muss (vgl. IGFT 2002).

3.5 Freies Theater: Zahlen und Hintergründe

3.5.1 Studien zur Sozialen und Ökonomischen Lage

Den Studien²⁶ ist gemeinsam, dass sie gleichermaßen die Arbeitsweise und die Bedeutung der freien Theater beschreiben. Die Daten stammen bis auf eine Ausnahme von Mitte der 1990er Jahre. Es werden hier die markanten Ergebnisse aus verschiedenen Studien aus Österreich und Deutschland zusammengefasst, die Aussagen gleichen sich durchaus im Ergebnis: die prekäre Situation der Theaterschaffenden zieht sich als roter Faden durch die gesamte Literatur, die statistischen Daten belegen Handlungsbedarf.

Hinzuweisen ist auf den Umstand, dass im Freien Theater große Streuung in den Daten vorliegen kann und hier Durchschnittswerte angegeben sind.

Ensemblegröße: 4 - 5 ständige Mitglieder (90 % 1 - 15 Mitglieder)

Zeitlicher Bestand: durchschnittlich etwa 6 Jahre

Anzahl der Produktionen pro Jahr: Angaben von 1,7 und 2,2 (höchstens 5 Produktionen)

Anzahl der Spieltage: 50 (Österreich, 1989); 85, bzw. 102 bei Kindertheater (NRW, 1994)

Zuschauerzahlen: schwankend, durchschnittlich 100 pro Vorstellung

Verdienst:

14 000 € brutto pro Jahr bei Männern, 10 000 € brutto pro Jahr bei Frauen (Österreich; 1989, bzw. 1998)

850 € monatlich für Theaterleiter (NRW, 1994)

Der Verdienst bewegt sich am Existenzminimum, oft weit darunter; Nebenverdienst ist für einen Großteil der darstellenden KünstlerInnen notwendig.

Arbeitsdauer:

6 Monate Vorbereitung, 2 - 4 Monate Probezeit bei 4 – 5 Probetagen pro Woche

Eigene Spielstätte:

haben 40% (Niedersachsen), bzw. 30% (Nordrhein Westfalen)

53% der Gelder gehen in laufende Kosten, 47% in Produktionskosten (Niedersachsen)

Verschuldung:

33% der freien Gruppen sind mit durchschnittlich 14.000 € verschuldet (Niedersachsen).

Rechtsform: GBR, oft nicht formal fixiert, mündliche Verträge, weiters GmbH und e. V.

²⁶ siehe hier DBV 1993, Dümcke 1994, Erlenbruch 1991, Harauer 1989, Henze 1994, Hirschbüchler 1991, Hochreiter-Lackner 1996, IGFT 2003, Lintschinger 1998, Minichbauer 1996, Mühlberger 1996, Scheid 2000, Schmidt 1999, Speckmann 1994.

Kosten pro Produktion:

größtenteils über öffentliche Hand finanziert, Reihenfolge: Subventionen, Einnahmen, unbezahlte Eigenleistung

16 500 € (Österreich 1989)

83 000 € Ausgaben (NRW, 1994) bei 55 000 € Einnahmen: Differenz wird durch Subventionen und Nebentätigkeiten ausgeglichen;

Schallmauer in den Produktionskosten (NRW) liegt bei 75 000 € - 77% der Gruppen bleiben unter 25 000 €

Kalkulierte Werte für Tanzproduktionen liegen im Konzept der „Tanzbox“ (weiter unten) bei ca. 29.000 € (1994).

Interessanter Wert zu einer positiven Bilanz in der wirtschaftlichen Rechnung: laut BUFT (Bundesverband Freier Theater in D) müsste ein Umsatzwert von 35 000 € pro Mitarbeiter und Jahr erzielt werden. Tatsächlich liegt er unter der Hälfte dieses Betrages.

Ausgabenstruktur in Reihenfolge der Bedeutung der Budgetposten:

Personal, Material/Technik, Werbung/Dokumentation, Mieten

Subventionen:

in NRW: sehr unterschiedlich zwischen 500 und 225 000 €, wobei die „Schallmauer“ bei 5.000 € liegt, die wiederum die Hälfte der Gruppen unterschreiten, neben Projektförderung gibt es auch nichtfinanzielle Unterstützung.

In Berlin liegen die Beträge bei Einzelförderung (ev. + kombinierte Spielstättenförderung) zwischen 14.500 und 45.000 €. 1998 betrug das Gesamtbudget in Berlin 3,64 Mio. €

Basisförderung (1,45 Mio €), Spielstättenförderung (1,1 Mio €), Kombinierte Spielstättenförderung/Einzelförderung (235.000€), Einzelprojektförderung (580.000€), sonstige Projekte (200.000€),

Für Freie (in Berlin etwa 400 Gruppen) gibt es Optionsförderung (auf drei Jahre begrenzt, zw. 30.000 und 352.000 €) sowie Einzelprojektförderung (+ kombinierte Spielstättenförderung, zw. 14.500 und 45.000 €).

Bei den Freien gibt es keine institutionelle Förderung wie bei Klein- und Mittelbühnen, für die die o.g. Basisförderung nach bestimmten Kriterien in Betracht kommt.

In Österreich (Wien):

Gesamtbudget 5,6 Mio. €

minus 10% in infrastrukturelle und sonstige Maßnahmen

davon 38% in 11 Dreijahresverträge (jährliche Fördersummen 73.000 € - 436.000 €),

Unterschiedliche Höhe nach Sparten

29% in 34 Jahresförderungen (Summen zwischen 7.300 € - 36.000 €)

33% in Projektförderung von 154 Einzelprojekten

(Durchschnitt: 10.900 € pro Produktion, 40% unter 3.700 €, 80% unter 14.600 €)

Sozialrecht:

Trotz des Sozialfonds für freie Theaterschaffende (IG Netz, finanziert durch BKA) ist die versicherungsrechtliche Situation schwierig. Viele der KünstlerInnen haben zu wenig Verdienst und sind dementsprechend über Nebenberufe versorgt, bzw. sind gar nicht sozialversichert.

3.5.2 Die Bedeutung der Freien Theater im Kontext

Kultur als Wirtschaftsfaktor ist anerkannt. Nach Sonja Prymas (Prymas 1997) gibt es neben der Ermöglichung von kulturellen Leistungen auch einen wirtschaftlichen Mehrwert, der die direkten Effekte der Ausgabe- und Einnahmetätigkeit der freien Gruppen selbst übersteigt. Nach der Studie zur sozialen und ökonomischen Lage des freien Theaters in Nordrhein Westfalen nach Speckmann (1994) belaufen sich die Gesamtausgaben der Freien Theater etwa auf 35 Mio €

Der wirtschaftliche Mehrwert schlägt sich als ökonomische Folgewirkung und Umwegrentabilität, etwa durch Nebenausgaben der Theaterbesucher bis hin zu „schneeballartigen Fortwirkungen“ durch Einkommen, Beschäftigung und Steuereinnahmen nieder.

Weitere Argumentationslinie der Bedeutung des freien Theaters bildet die Stellung der Freien Theater neben dem etablierten Theater hinsichtlich Akzeptanz, des Angebotes und deren Budgetanteile.

Nach o.a. Studie aus NRW erreicht das freie Theater hohe Publikumsakzeptanz durch ein Drittel des Theaterpublikums insgesamt, bei lediglich 5% der Subventionsgelder.

Hinsichtlich Angebot und Budget wird in der Folge die Studie von Raimund Minichbauer „Theater in Wien und Graz, Aufführungen und Produktionen“ aus dem Jahr 2001 zitiert. Hier handelt es sich um eine Angebotserhebung in der Theaterlandschaft, die Rückschlüsse auf Unterschiede von „etabliertem“ und freiem Theater und auch auf strukturelle Unterschiede zwischen Städten (auch in Bezug auf deren Größe) zulässt.

Diesbezüglich sind schon die Unterscheidungskriterien interessant: Untersuchungsgegenstand bilden in Wien die Bundestheater/Vereinigten Bühnen Wien/Mitteltheater/Kleintheater/Freie Gruppen. Diese Unterscheidung ergibt sich einerseits aus Hardfacts wie Bühnengröße etc., andererseits auch aus Tradition und Selbstverständnis. Die Freien Gruppen weisen die üblichen Charakteristika, sowie eben keinen eigenen Spielort auf.

In Graz erwies sich diese Unterscheidung nicht als sinnvoll, hier wird die Theaterlandschaft v.a. zwischen dem Gegensatz Vereinigte Bühnen Graz und nicht institutionellem Theater definiert, also kaum durch einen historischen oder strukturellen Aspekt. Das Angebot in Relation zur Bevölkerungszahl erreicht in Graz etwa 85% des Wiener Angebots, ist dementsprechend durchaus vergleichbar. Qualitative Unterschiede ergeben sich dort, wo absolute Zahlen relevant werden, im Tanzbereich bedeuten 3% eine Grundversorgung, während in Graz das Angebot rudimentär vorhanden und strukturell hauptsächlich durch Institutionen getragen wird. Eben solches trifft auf das Musiktheater zu.

Die Verteilung des Gesamtangebotes nach Sparten zeigt in beiden Städten eine Dominanz des Sprechtheaters (etwa 50 %), wird dementsprechend von allen Strukturen getragen. Kinder- und Jugendtheater ist in Graz etwas stärker vertreten (33% der Aufführungen) und strukturell gesehen stärker institutionalisiert. Es fällt hier ein anhaltendes Ungleichgewicht zugunsten des Sprechtheaters auf. Auf der strukturellen Ebene des Angebotes zeigt sich, dass in Graz 47% des Angebotes vom Freien Theater kommt, von den etablierten Bühnen 41%. Diese Differenz ist in Wien noch stärker ausgeprägt, wo dieses Verhältnis 65% zu 28% zugunsten der Freien ausfällt (selbst wenn Kleinbühnen zu den Freien gerechnet werden würden, wären die freien Gruppen immer noch mit 56% zu 36% überrepräsentiert).

In Relation zum Budget kann man in Ansätzen folgende Rückschlüsse ziehen: In Graz produzieren die Großbühnen mit 96% der Mittel 41% des Angebotes, während Freie Theater mit 4% der Mittel 47% des Angebots bestreiten.

In Wien bedeutet das in den Extremen Bundestheater – freie Gruppen folgendes: die Bundestheater bestreiten mit 69% der Mittel 9% des Angebotes, die freien Gruppen mit 4,4% der Mittel 38% des Angebotes.

(Widersprüchlich sind hier allerdings die Zahlen laut Lackenbacher/Mattheiß/Thier: Nach wahrscheinlich anderer Definition von „freien Gruppen“ erhielten diese von den Förderstellen der Stadt Wien 2001 10% der gesamten Fördersummen für darstellende Kunst.)

Entsprechend wird seitens der IGFT argumentiert, dass 1% des Budgets der Bundestheater eine Verdoppelung des Budgets für die Freien bedeuten würde (Enquete zur Reform der freien Theater). Wenngleich diese Daten mit äußerster Vorsicht zu genießen sind (etwa Unterschiede in der zu erhaltenden Infrastruktur bis hin zur nicht als wünschenswert zu erachtenden Selbstausbeutung der freien Gruppen), ist doch eine fast diametral entgegengesetzte Verteilung der öffentlichen Förderung zur Verteilung der Aufführungszahlen festzustellen.

3.6 Strukturprobleme im Freien Theater

Es soll in der Folge eine Auflistung von Strukturproblemen und deren Auswirkungen erfolgen. Wenn es kaum möglich sein wird, allen Freien regelmäßigen Verdienst zu garantieren, soll es für die darstellenden KünstlerInnen darum gehen, unter professionellen Bedingungen arbeiten zu können. Die hier für die Wiener Szene erarbeiteten Strukturprobleme gelten u.E. dem Grunde nach auch für die ö. Situation.

3.6.1 Wo ermöglichen Strukturen, wo verhindern Strukturen das Angebot?

- Ungleichstellung von Hochkultur und zeitgenössischer Kultur führt zu unzureichenden Arbeitsbedingungen.
- Wenig Bewusstsein für Kunstformen jenseits der bürgerlichen Repräsentationskultur führt zu Legitimationsdruck.
- Lückenhafte Infrastruktur (Räume, Technik) führt zu mangelnder Kontinuität, hohem persönlichem Risiko von schlechten Bedingungen in Arbeitsrecht und Sozialversicherung bis hin zur Verschuldung, Reibungsverlusten, zu viel „Aktivismus“ zulasten von Professionalität, im Extremfall zur Verunmöglichung von künstlerischer Arbeit.

3.6.1.1 Konkrete Problembereiche

- prekäre Raumnot
- kaum Spielstätten, bzw. Spielstättenförderung für Spielstätten der Freien
- kaum Stätten, die Laborcharakter haben und/oder Experimentelles erlauben
- Vorgabe qualitativer Kriterien
- Zugänge zu Institutionen sind schwierig (Abschließungstendenzen)
- unzureichende Finanzierung
- kaum Förderung für kontinuierlichen Fortbestand der Freien, meist nur Projektförderung
- kurze Spielerien, kaum Gastspieltätigkeit, kaum Planungsspielraum (weil nur Projektförderung)
- keine Proberäume und Technikpools

- mangelnde Kommunikation zwischen Häusern und Gruppen, der Trend geht zu Koproduktionen (personell und materiell)
- Überlastung der KünstlerInnen mit organisatorischer Arbeit, internen Organisationsstrukturen, wenig betriebswirtschaftliche Kompetenz oder Interesse, kein Geld oder Strukturen für externe Dienste
- Verschiedene Anforderungen der Sparten in Produktion und Aufführung
- Wenig Profil der freien Häuser in der Öffentlichkeit
- Zu hohe Kartenpreise
- Wenig Medienpräsenz

3.6.2 Forderungen zur Strukturverbesserung

Bezüglich der o.a. Entwicklungstendenzen in der Wiener Theaterlandschaft geht es um Strukturfragen hinsichtlich einer kulturpolitischen Gesamtkonzeption einer Theaterstadt hinsichtlich eines Kriterienkataloges und kulturpolitischem Bekenntnis (emanzipatorische Kulturarbeit). Auch hier gilt, dass die Wiener Forderungen dem Grunde nach auch in OÖ. zu erheben sind.

Gefordert wird innerhalb einer umfassenden Reform

- die Vergabe von Häusern, bzw. kritisiert wird deren fixe Vergaben ohne Ausschreibungen der Funktionen. Positiv erwähnt werden hier TQW und Schauspielhaus: Es gibt hier Ausschreibung der künstlerischen und kaufmännischen Leitung, eine Auswahljury, beschränkte Funktionsperiode (3-5 Jahre), einmalige Verlängerbarkeit, klar definierte Aufgabenstellung nach einem klar definierten Profil.
- die gemeinsame Nutzung von Strukturen gemäß eines Netzwerkgedankens: Arbeits-, Proberäume, Touringsystem, Mobile Theatereinheit, Technik-Pool. Hierzu sind Modelle vorhanden.
- Weiters soll die Durchlässigkeit der Theaterlandschaft forciert werden (mehr Zeitverträge für Leiter - klarere Bedingungen und Kriterien, mehr Kooperationen zwischen Freien und Institutionen – zumindest in der gemeinsamen Nutzung deren Technik, Büroräumen, etc.; Spielorte als Produzenten – auch mit Kriterien, aber es gibt keinen Geldgeber mehr).
- Evaluierung aller Institutionen im Theaterbereich hinsichtlich harter Kriterien (Anzahl der Produktionen, Besucher, Subventionen etc.), weicher Kriterien (inhaltliche, künstlerische, gesellschaftspolitische Zielsetzungen), sozialer Fragen; samt Ein-, Um- und Ausstiegsszenario. Hierzu müssen Kriterien der Evaluierung und der Besetzung des dementsprechenden Gremiums (klare Aufgabenbereiche, Anforderungsprofile, Funktionsperioden, Veröffentlichung) hergestellt werden.

3.7 Modelle und Lösungsvorschläge zur Strukturverbesserung

3.7.1 Verbundsysteme ohne Spielstätte

Als Verbundsysteme ohne Spielstätte sollen alle Aktionen von Einzelkünstlern und Initiativen behandelt werden, die Vernetzung, Öffentlichkeitsarbeit und Struktur ermöglicht haben. Größtenteils handelt es sich um von den IGen betriebene Aktionen:

- Div. Kataloge (z.B. Bundes IG, Netz NÖ, IG KiKK); Theaterbörse, eingestellt
- Proberaumverzeichnis (Wien, IG)
- Proberäume für die freie Szene, Das andere Theater (IG Steiermark, Graz)
- Tanz*Räume als Beispiel für Symposien/Veranstaltungsreihen
- Adaptierung von Räumlichkeiten, Sommertheater, Festivals, etc.
- Premierspielplan (GIFT), Sammelplakat
- Touringsystem (Wien, IG), gefordert
- Technikpool (OÖ), gefordert; Mobile Theatereinheit

3.7.1.1 Kataloge, Theaterbörse

Dienen den freien Gruppen und freien Institutionen zur Selbstdarstellung, Bestandsaufnahme, Bewusstseinsbildung. Präsentationsmedium für Veranstalter.

Ein weiteres Präsentationsmedium für Veranstalter war die Theaterbörse, die jedoch im Vorjahr nicht mehr finanziert wurde.

3.7.1.2 Proberäume

In Wien existiert ein Proberaumverzeichnis.

In Graz verwaltet die IG Steiermark, „das andere Theater“ drei Proberäume (170 m², 150m², 90m²). Die Räumlichkeiten werden samt Betriebskosten von der Stadt Graz für die 20 – 25 freien darstellenden EinzelkünstlerInnen und Gruppen gratis zur Verfügung gestellt (in Zukunft wahrscheinlich mit Raummieten).

Sie werden von der IG mit einem Arbeitsaufwand (Einteilung, Vermittlung, Anfragen) von ca. 10 Std./Woche mitbetreut. Die Einteilung erfolgt nach möglichst großen Stundenblöcken, nicht nach Tagen, um möglichst allen Gruppen die Räumlichkeiten zur Verfügung zu stellen, die Bedarf haben. Es gibt lediglich eine Putzfrau für 3 Std./Woche und keine Techniker – die Räume werden komplett leer zur Verfügung gestellt (auch ohne Musikanlagen, Licht, etc.). Die Frequenz ist gut, die Räumlichkeiten v.a. am Abend ausgelastet. Da in Graz kein Theaterhaus für freie Gruppen existiert, erfüllen die Proberäumlichkeiten die wichtige Funktion als Treffpunkt, Kommunikations- und Vernetzungsstelle. Diese Struktur ermöglicht vielen erst die erste Produktion, Nachwuchs ist erwünscht.

Die Proberäumlichkeiten können nicht als Studiobühnen genutzt werden, da keine Genehmigungen dafür vorliegen, außerdem möchte man den Probetrieb damit nicht blockieren. Als Aufführungsort für die freie Szene mietet das andere Theater für 150 Tage pro Jahr das Kristallwerk an und adaptieren es für die Präsentationen der freien Szene.

3.7.1.3 Tanz*Räume als Beispiel für Symposien, Veranstaltungsreihen

Die Tanzräume stellten Anfang der 90er Jahre einen Versuch dar, neue Räume für zeitgenössischen Tanz zu erschließen – Pionierarbeit zu einer Zeit, als der zeitgenössische Tanz noch als „wild und nicht institutionalisiert“ galt.

Dementsprechend die Zielsetzung in Theorie und künstlerischer Praxis: Dezentralisierung, Schaffung von Infrastrukturen, fachlicher Dialog, Definition des zeitgenössischen Tanzes und seiner ProtagonistInnen, Reflexionen über den Tanzbetrieb, Situation speziell in den Bundesländern, wo man sich besonders mit einem sehr starken Manko an Spielräumen (realen, sowie gesellschaftlich und politisch gedeihlichen) konfrontiert sah. Die Tanzräume waren als neunteilige Reihe (in jedem Bundesland) konzipiert, wurden allerdings gemäß den Recherchen nur zweimal umgesetzt. Organisatorisch wurden die Tanzräume von Einzelkünstlern initiiert, die sich Verbündete in Kunst, Medien, sowie Politik gesucht haben; gefördert wurden die Tanzräume von BM, sowie den Landesregierungen vor Ort.

Als gewählte „Räume“ und Struktur für die Veranstaltungen selbst musste man bei den Symposien mit tanzfremden Orten vorlieb nehmen, die man für diese kurze Zeit adaptierte oder „kreativ“ nutzte, eine Tatsache, die speziell der österreichische zeitgenössische Tanz immer wieder und lange Zeit als Spezifikum und Stärke einer kreativen künstlerischen Praxis forciert hatte. Dies wollte man jedoch schon damals als kreatives Provisorium und nicht als gewollten Zustand verstanden wissen.

Ein ähnliches Prinzip verfolgte in OÖ im Jahr 2004 die zeitgenössische Tanzreihe „ich kann so nicht arbeiten“, nämlich über praktische Arbeit selbst Diskussion und weiterführende Strukturen zu schaffen.

3.7.1.4 Fallweise Adaptierung von Räumlichkeiten; Sommertheater, Festivals

In Graz adaptiert die IG „Das andere Theater“ für 150 Tage pro Jahr das Kristallwerk für Auführungen der freien Gruppen.

Bezüglich OÖ wurde in der Literatur das „Festival der Regionen“ erwähnt, weiters gibt es das Kinder- und Jugendtheaterfestival „Schäxpir“.

Es wird allgemein kritisiert, dass Festivals nicht ausschließlich und anstelle von permanenten Strukturen installiert werden können.

3.7.1.5 Premierenspielplan (IGFT), Sammelplakat freie Szene:

Der Premierenspielplan stellt eine Seite in der Mitgliederzeitung der IGFT dar.

Die Machbarkeitsstudie zu einem Sammelplakat der freien Szene (A1, 14-tägig, Freie „inserieren“ auf Plakat) in Wien wurde ebenfalls von der IGFT beauftragt. Die Studie ergab, dass ein Sammelplakat auf mäßiges Interesse und sogar Skepsis innerhalb der Szene stieß. Das Engagement der Freien ist wenig vorhanden, wenn finanzielle oder andere unterstützende Leistungen erforderlich werden, die über die Angelegenheiten der eigenen Arbeit hinausgehen. Das belegte einerseits bereits der sehr geringe Rücklauf der ausgesendeten Fragebögen, andererseits auch das deklarierte Desinteresse - vor allem bedingt durch finanziell zu hoch angesiedelte Inseratkosten. Statt derartiger Investitionen bevorzugen die freien Gruppen Direktanschriften an Kulturredaktionen, über Mailinglisten, etc. Die Kosten für das Plakat würden jährlich etwa 43 000 € ausmachen. Untersucht wurde auch ein eventueller Synergieeffekt durch ein begleitendes Flugblatt.

Größeres Interesse würde eine Programm- und Selbstdarstellungszeitschrift, ev. mit Kalendarium stoßen. Hier wären Profilierungen durch einen redaktionellen Teil möglich.

3.7.1.6 Touringsystem

Bezieht sich auf die Problematik, dass kaum Tourtätigkeit von freien Gruppen passiert. Es gibt derzeit keine organisatorische Einheit, die das Touren von freien Gruppen im In- und Ausland erleichtert und fördert; Gründe reichen von zu wenig Geld bis Unkenntnis und schlechtem Image von freien Gruppen. Diesbezügliche Bemühungen waren: Vienna Acts, Datenbanken, Agenturen, jährliche Theatertreffen.

Seitens der IGFT gibt es Vorschläge, wie eine organisatorische Einheit funktionieren könnte. Man bemüht sich, den Bund finanziell in die Pflicht zu nehmen.

In der auswählenden Instanz wird als problematisch der Widerspruch zwischen einem „qualitätssichernden“ Beirat oder einer Intendanz und der Arbeitsweise einer eher hierarchielosen Szene gesehen.

Bei der Planung eines TPS-Stätte in Linz wäre eine Anbindung an die gegenwärtigen oder zukünftigen organisatorischen Touringeinheiten sinnvoll; darüber hinaus könnte ein freies Haus in Linz eine derartige organisatorische Einheit für OÖ darstellen. Weiters müsste Raum (Zeitkontingente für Veranstaltungen oder etwa Teilnahme an Produktionen oder Gastspielreihen etc.) für Gastspieltätigkeit für Gruppen jedenfalls aus OÖ, Ö und ev. auch aus dem Ausland (letztere wahrscheinlich im geringeren Maß) vorhanden sein, um Austausch und nicht einseitiges Wunschdenken möglich zu machen.

3.7.1.7 Technikpool, gefordert; Mobile Theatereinheit, vorgestellt

Der Technikpool stellt ein Kontingent an technischen Geräten und Anlagen dar, auf das die freien KünstlerInnen im Bedarfsfall zugreifen können. Gespeist wird es aus dem vorhandenen Besitz der freien Gruppen selbst, teilweise wahrscheinlich (wenn finanziell möglich) durch Zukäufe). Ist in OÖ diskutiert, aber (noch) nicht umgesetzt.

Die „Mobile Theatereinheit“ ist eine Auflistung an technischer (Mindest-)Ausrüstung, die in der Mitgliederzeitung GIFT veröffentlicht wird.

3.7.2 *Verbundsysteme der freien Szene mit Spielstätte/Probestätte – Integrative Theaterhäuser, Integrative Theaterzentren*

Konkrete Konzepte sind über die vorhandene Literatur nur sehr spärlich vorhanden. In den neueren Werken sind als positive Modelle die Sophiensäle, Berlin und die Gessnerallee, Zürich angeführt. Diese Projekte werden in Modul 4 genauer recherchiert und dargestellt.

Als konstant positiv und wertvoll werden in Wien besonders WUK und dietheater erwähnt. Auch diese Einrichtungen werden in Modul 4 genauer erläutert.

Ebenfalls grundsätzlich als sehr positiv gilt das Tanzquartier Wien (TQW).

Seitens der Linzer AktivistInnen kamen noch Hinweise auf das Flaamstheater Belgien und ein Modell in Montreal, Kanada.

Solche TPS-Stätten-Modelle sollen wie folgt unterteilt werden:

3.7.2.1 Spielstätten mit fixem Ensemble

Meist „gewachsene“ freie Gruppen, die irgendwann institutionalisiert wurden, können sich theoretisch den Freien ohne Spielstätten öffnen, tun dies auch fallweise, wie in Linz das Theater Phönix.

3.7.2.2 Veranstaltungshäuser

Häuser ohne fixes Ensemble, jedoch meist ohne oder kaum Produktionsmöglichkeiten für Freie, in Linz wäre hier der Posthof zu nennen.

3.7.2.3 Probehäuser

Bestes Beispiel in Ö ist „Das andere Theater“, Graz; dieses Modell wird in Modul 4 genauer vorgestellt.

– in Linz bisher nichts; es wird improvisiert, kurzfristig adaptiert.

3.7.2.4 Spiel- und Probestätten

Theater des Augenblicks, Konzerthauskeller, Theater im Künstlerhaus, Odeon, WUK, Interkult Theater – alles Wien, ARGE Nonntal, Salzburg u.a. Solche kombinierten Spiel- und Probestätten werden

– in Linz nichts oder unzureichend; improvisierte, sehr kurzfristige Zugänge als Spiel- und Probestätte innerhalb der Institutionen (Posthof, Phönix, ATW, Hof, ...); sonst meist Adaptierung.

3.7.2.5 Integrative Theaterhäuser

In der Literatur genannt: Mousonturm Frankfurt, Kampnagel Hamburg, Tafelhalle Nürnberg, Rote Fabrik Zürich (diese wird in Modul 4 genauer dargestellt, dazu einige weitere Beispiele)

- in Linz hatte nach ExpertInnenmeinung der Posthof diese Position, bis Mitte der 90er gab es Bestrebungen, den Posthof in diese Richtung auszubauen.

3.7.2.6 Integrative Tanzhäuser

Hier ist Tanzquartier Wien (TQW) als bestehende Einrichtung zu nennen.

- in Linz mit derselben Intention und in einem weit geringeren Umfang das CCL, von den Freien aber wegen der programmatischen Ausrichtung als problematisch wahrgenommen.

Dazu gibt es als ausgearbeitetes Projekt die Remise („Tanzbox“), als deren Vorbilder holländische Projekte gelten, wie Dansers Studio, Danswerkplaats, Het Vem, Amsterdam; Korso, Den Haag. Die Tanzbox wird als relevantes Konzept für eine öö. TPS-Stätte ebenfalls in Modul 4 genauer dargestellt.

3.7.3 Autonome Organisationsstrukturen: Intendanz- und Verwaltungsmodelle

Formalisierte Intendanzmodelle sind auch in der freien Szene notwendig, letztlich im Zusammenhang mit einem Haus. Zumindest nicht unüblich scheint auch hier eine Einzelperson in der Funktion der künstlerischen Leitung zu sein (als positives Beispiel gelten hier TQW und Schauspielhaus).

Im dietheater im Künstlerhaus ist ein Leitungsteam installiert, bestehend aus zwei Personen aus dem Bereich Tanz und Theater.

Die Sophiensäle in Berlin arbeiten mit einem Leitungsteam an der Spitze.

In der freien Szene wird ebenfalls die autonome Verwaltung von Häusern praktiziert.

Das WUK seit seiner Anfangszeit – ein weiteres Beispiel ist die Brotfabrik in Bonn, möglicherweise auch die Rote Fabrik in Zürich – zielt als autonomes Haus auf Selbstverwaltung, Eigenverantwortlichkeit und hohe Kompetenz der Mitarbeiter. Es gibt im WUK einen künstlerischen Leiter, der den diversen selbst organisiert arbeitenden Arbeitsgruppen vorsteht. Insofern nimmt es eine Sonderposition als integratives Kulturhaus ein, das sich auch im Wandel befindet, aber immer noch selbst verwaltet – und sich selbst organisierenden Arbeitsgemeinschaften Artikulation und Raum bietet (etwa Proberaumvergabe durch Arbeitsgruppen im WUK, bestimmtes Kontingent ist pro Sparte vorhanden, sehr ausgelastet, Veranstaltungsreihen der Sparten, Kooperationen innerhalb, Plattform für künstlerische Praxis und Diskurs, etc).

Selbstverständnis der Institutionen und dahinter stehende Verwaltungsmodelle sind zu prüfen. Ebenfalls zu prüfen ist ev. die Position des TQW innerhalb des Verbundes Museumsquartier, insbesondere hinsichtlich der Eigenständigkeit innerhalb eines größeren Verbundes.

3.8 Weiterführende Konzepte für eine Freie Szene

Hier sind kaum Daten vorhanden, die systematische Vergleiche erlauben. Kriterien der Gegenüberstellung waren:

Selbstverständnis, Anforderung (was wird im lokalen Kontext benötigt und erfüllt), Organisationsstruktur (Aufführungen, Proberäume, Durchlässigkeit, Frequenz), Verwaltungsmodell, Rechtsform, Infrastruktur (Bühne, Technik, Proberäume, Zuschauerraum, Personal, etc), Finanzierung, Budget, laufende Kosten, Produktionsbudget, etc.

In der Folge sollen vorgestellt werden:

- ein Förderkonzept, entnommen aus Lackenbucher/Mattheiß/Thier: „Freies Theater in Wien. Reformvorschläge zur Förderung freier Gruppen im Bereich darstellender Kunst“ vom Jahr 2003. Diese Ergebnisse können in die Konzipierung eines neuen Hauses aufgenommen werden.
- Ein ausgearbeitetes Konzept für ein Tanzhaus: „Widmung und Verwaltungsmodell für die Tanzbox als Entwicklungsort für zeitgenössischen Tanz“ vom Jahr 1994. Hier gibt es Adaptierungsmöglichkeiten, v.a. im Zusammenhang mit o.a. Förderkonzept. Verwaltungsmodell und Budgetierung vorhanden.
- Kurze Charakterisierung der Sophiensäle als innovativer Theaterort (wird in Modul 4 noch genauer dargestellt)
- Konzeptionell noch ausständig: Gessnerallee, Zürich (war im IG Archiv nicht auffindbar) – in jedem Fall interessant, da sehr ähnliche Ausgangssituation und Selbstverständnis wie in Linz, außerdem wurde ein größerer Verbund gemeinsam mit „etabliertem“ Theater angestrebt; wird in Modul 4 behandelt).

3.8.1 Förderkonzept „Freies Theater in Wien“ (2003)

Langenbucher u.a. (2003) gehen im Wesentlichen von folgenden Leitlinien aus:

- eine höher dotierte **„aufgewertete“ Projektförderung**, die mitunter auch Projektreisen, längerfristige Arbeitsprozesse und Aufrechterhaltung notwendiger Gruppeninfrastruktur ermöglicht. Ebenso sollen längerfristige Forschungsprozesse ermöglicht werden. Es soll verhindert werden, dass lediglich durch serielle Produktion von Stücken das Stadttheater „auf schlechterem Niveau“ kopiert wird.
Bisherige Problematik der Wiener Theaterförderung (s. Kap. 3.5) ist, dass lediglich 3-jährige Förderungen finanziell ausreichend dotiert sind – die dann wiederum von den meisten Künstlern angestrebt werden, obwohl diese von der Form nicht unbedingt passend sind.
- die **temporäre Nutzung und Adaptierung** von leer stehenden Räumlichkeiten, die in Relation zur erhaltenen institutionellen Förderung steht („temporär angelegte Häuser“ oder temporär angelegte Proberäumlichkeiten).
- sog. **Koproduktionshäuser**: Freies Theater braucht Orte, die die gestreuten Aktivitäten verdichten, die nicht zu reinen „Abspielorten“ werden. Sie sollen produktive Auseinandersetzung zwischen Sparten, Künstlern, Zuschauern, Theorie, Praxis, etc. ermöglichen und über das bürgerliche Ritual der Abendunterhaltung hinausgehen. Mit schlanker Organisation und knapper Infrastruktur kommt ein derartiges Koproduktionshaus dem Bedarf an einfach adaptierbaren, flexibel zu bespielenden Räumen nach und kann mit Koproduktionsbudgets die Arbeit freier Gruppen ermöglichen, projektübergreifende Reihen oder Dramaturgien planen, und Schnittstellen zu ähnlich aufgebauten Häusern aufbauen. Wesentlich hier ist die interne Organisation eines solchen Hauses: Freie Gruppen und Leitungsteam sind „Partner auf Augenhöhe“. Es gibt keine exklusive Nutzung durch einige wenige Gruppen. Über dieses Modell bleibt Autonomie (auch die finanzielle in der Subventionierung), Flexibilität und innovative Kraft der Freien erhalten.
Koproduktionshäuser sind „leere Räume“, die regulär den Freien als solche, mit einem Minimum an Infrastruktur und ohne Finanzierung zur Verfügung gestellt werden. Gemeinsame Projekte sind als solche zu deklarieren/auszuführen und können gemeinsam über Koproduktionsbudgets angezettelt werden.

3.8.2 Ausgearbeitetes Konzept für ein Tanzhaus

Hier liegt eine Machbarkeitsstudie von IGFT und einer AG aus Stadtplanern, Veranstaltern und Vertretern der freien Szene vor (AG Tanzhaus/ IGFT 1994). Die „COOP Tanz“ soll in den Räumlichkeiten der „Remise“ eine Vernetzungsstelle für Initiative und Infrastruktur darstellen, die inhaltliche und dramaturgische Rahmensetzung für den Tanz in Wien betreiben soll.

Vorausgeschickt muss werden, dass dieses Modell bereits 1994 erstellt wurde und als Tanzhaus nicht realisiert wurde. Das Tanzquartier Wien wurde stattdessen fast 10 Jahre später eröffnet. Dennoch scheint diese Studie als Diskussionsgrundlage interessant, zumal sie flexible Nutzungskonzepte samt Verwaltungsmodell vorstellt, die durchaus auf ein Haus für Tanz und Theater erweiterbar ist. Dieses Modell ist als umfassend ausgearbeitetes Konzept vorhanden. Folgende Punkte sind ausgeführt:

- **Begründung:**
Raumnot, hohe Mieten, keine ständige Adaptierung, zunehmende Professionalisierung der Akteure, mehr Kontinuität möglich, Kritik am Festivalwesen
- **Inhaltliche Bestimmung:**
zeitgenössischer Tanz als offenes Konzept, geeignete Produktions- und Aufführungsbedingungen, Distributionsbedingungen, umfassendes Tanzhaus; soll verschiedene Arten der Nutzung ermöglichen
- **Räumliche Grundausrüstung:**
Die Remise soll ein klassisches „Saaltheater“ beheimaten: für 500 – 800 Personen, klassische Aufführungssituation; weiters eine „Tanzbox“: für 60 – 120 Zuschauer, die Experiment und Innovation ermöglichen soll. Darüber hinaus sind Räumlichkeiten für Foyer, Restaurant, Lagerraum, Werkstätte, Hinterbühne geplant, außerdem Räume für Ausbildungsstätten.
- **Baustufe 1 + 2:**
Das Modell ist in zwei Ausbaustufen geplant, wobei die erste Baustufe die Tanzbox vorsieht.
- **Flexible Nutzung:**
Die räumlichen und technischen Voraussetzungen sollen eine flexible Nutzung möglich machen, dies trifft v.a. auf die Tanzbox als „leeren Raum“ zu. Flexibilität meint auch Nutzung durch verschiedene Interessensgruppen und –lagen (Wiener Festwochen bis freie Szene). Es sollen mehrere Nutzungskonzepte möglich sein, nicht „ein einziges Veranstalterkonzept“
- **Inhaltliche Konzeption:**
Es sind hier mehrere Nutzungskonzepte möglich, durch eine/mehrere permanente Gruppen, projektbezogene Nutzung, etc.: fixe Choreographen, Gastchoreographen, Adaptierung freier Produktionen, Sonderprojekte, Freie Szene, COOP.
Diese Nutzungskonzepte sind zu „professionalisieren“, v.a. welche Konsequenzen das im Verwaltungsmodell nach sich zieht. Mehrere Szenarien sind ausgearbeitet.
- **Verwaltungsmodell:**
es ist ein Verwaltungsmodell samt Bestellungsverfahren und Qualifikationsvoraussetzungen vorhanden, der Vorstand (je eine Vertreterin Tanzbox, IGFT, Kulturpolitik) setzt ein im Bereich: leitende Choreographie, Dramaturgie und Geschäftsführung. Diese drei Personen führen alle Arbeiten der Leitung und Organisation selbst aus.
- **Personalbedarf:**
Acht Personen (Leitendes Team – 3 Personen, Leiter Technik, 2 Techniker, Pressestelle, Sekretariat), außerdem Werkvertragsbedienstete, Aushilfen

- **Budgetentwurf**, gegliedert in (Unschärfen aus Euromrechnung):
Personalkosten, brutto inkl. Lohnnebenkosten: ca. € 304.600
Sachkosten (PR, Büro, Transporte, Gerätemieten, etc): € 118.600
Produktionsbudget (2 Produktionen leitende Choreographin, 1 Produktion Gastchoreographie, Veranstaltungsprogramm): € 271.000 (€ 57.200 - € 28.600 – € 186.000)
Gesamtbetrag: € 695.000.

3.8.3 Beispiele für Koproduktionshäuser

Beide Beispiele werden in Modul 4 vertieft und detaillierter dargestellt. Hier sollen erste Hinweise zur konzeptiven Bedeutung dieser Projekte gegeben werden.

3.8.3.1 Die Sophiensäle Berlin

Diese kurze Charakterisierung der Sophiensäle stützt sich auf Schmidt 1999.

In Berlin ist ein Trend zur Verzahnung von Etablierten und Freien festzustellen, ein künstlerischer wie auch organisatorischer Zusammenschluss, der kreative, opulente, höchst engagierte Projekte zulässt. Aus strukturellen Zusammenschlüssen erwächst auch ein Zuwachs an möglicher Professionalität.

Es werden das Theater am Halleschen Ufer, Theater Zerbrochenes Fenster und die Sophiensäle vorgestellt. Erstere beide werden mit dem dietheater im Künstlerhaus in Wien verglichen – Tanz und Theater, minimale Spielstättenförderung (Zerbrochenes Fenster 50.000 €), teilweise mit Ensemble, teilweise für Freie als Aufführungsort und/oder zu minimalen Konditionen anzumieten. Die genannten Theater stehen teilweise im Verbund und als Auftrittsorte für Freie aus den Sophiensälen zur Verfügung.

Die Sophiensäle sind - obwohl nur Theaterort - möglicherweise interessant: Kein Fixensemble, sondern alles ist in Bewegung, ein Team an der Spitze macht Programm nach eigenen Konzepten, das Team zimmert Produktionen, motiviert Kooperationen, mischt bekannte Leute und Newcomer. Die Produktionen sind gleichermaßen „abgefickt und opulent“, stellen einen Mix der „individuellen Interessen und der öffentlich relevanten Kriterien“ her.

3.8.3.2 Zürich, Gessnerallee

Diese kurze Charakterisierung stützt sich auf Brandmayr 2004.

In Zürich führte ein Diskussionsprozess, an dem 170 freie Theaterschaffende der Stadt und Region Zürich beteiligt waren zu ähnlichen Ergebnissen, wie sie in der Linzer freien Tanz- und Theaterszene besprochen werden:

„Der freien Theater- und Tanzszene Zürichs fehlt ein mittelgroßer Spielort mit ca. 200 Plätzen ohne künstlerische Leitung. Die Theater- und Tanzproduktionen brauchen einen Raum, wo sie ihre spezifischen Möglichkeiten und künstlerischen Eigenarten stärken und einsetzen können. Sie benötigen einen Ort, der ein vielfältiger unzensurierter Spiegel der freien Theater- und Tanzszene Zürichs verkörpert.“

Hier will man einer Tendenz entgegenzutreten, die man als „Produkte-Schaufenster“ an bestehenden Bühnen mit Intendanten und künstlerischen Leitungen, die Projekte der freien Szene aussuchen oder sie nach erfolgreicher Qualifizierung in ihr Programm aufnehmen, empfindet. Man definiert als Bedarf einen flexiblen, frei gestaltbaren Raum zur Förderung und Ermöglichung von Experimenten, zur Unterstützung von unfertigen und laborhaften Arbeiten, als Austausch untereinander, für Supportangebote, für Weiterbildung und mit autonomer Betriebsorganisation und Spielplanerstellung.

Als zu schaffender Ort diskutiert wird hier wegen seiner infrastrukturellen Anbindung der Nordtrakt des bestehenden Theaterhauses Gessnerallee. In Organisation und Administration sieht man sich unabhängig als freie Tanz- und Theaterschaffende inmitten einer Theaterinsel, die Spielplan und Spielbetrieb der angestrebten mittleren Bühne autonom und koordinativ gestalten. Es konnte per Internet lediglich das bestehende Theaterhaus Gessnerallee, nicht aber eine Erweiterung für die Freien Gruppen gefunden werden.

3.9 Ergänzende Bemerkungen

Für den weiteren Fortgang der Machbarkeitsstudie erscheinen noch folgende Dimensionen bedeutsam:

- Die Situation der darstellenden Kunst in Österreich wird aus deutscher Sicht als sehr gut gesehen: es wird festgestellt, dass „ein vergleichbarer Organisationsgrad wie in Österreich“ in Deutschland überhaupt nicht existiere.
- Darüber hinaus scheint das kulturelle Klima in OÖ im Vergleich zu anderen Bundesländern nicht so schlecht zu sein.
- In OÖ sind und werden nach absoluten Zahlen „kleine Bereiche“ wie Tanz und Musiktheater institutionalisiert.
- Weiters findet ein starkes Auftreten von Stadt und Land als Veranstalter statt (auch in den klassischen Sparten der Freien, dem Kindertheater).
- Grundsätzlich wird es als negativ erlebt, wenn es „Zentralstellen“ innerhalb einer Sparte gibt, die künstlerisch, strukturell wie finanziell dominieren, bzw. Zugänge verweigern. Es wird positiv gewertet, wenn es mehrere Anlaufstellen gibt (wieder betreffend künstlerischer Ausrichtung, strukturell, finanziell).
- Bei Häusern der freien Szene ist verstärkt ein eigenes Profil notwendig, Positionierung ermöglicht gezielte Kooperationen, bewirkt Außenwirkung/Image.
- In der Literatur zweimal vorgekommen ist eine Finanzierungshilfe über das Arbeitmarktservice, innerhalb Langzeitarbeitslosenprojekte wurden etwa bauliche Maßnahmen oder personelle Leistungen im Büro finanziert.
- Freie Häuser wie die Sophiensäle arbeiten aktiv, offensiv und gewitzt (Sponsoring).

4 Ergebnisse aus Modul 3 – ExpertInneninterviews

4.1 Organisation und Durchführung der Interviews

Im Rahmen der Machbarkeitsstudie zur Organisation und Gestaltung einer Trainings-, Proben- und Spielstätte der Freien professionellen Tanz- und Theaterszene in OÖ wurden 15 Tiefeninterviews mit Expertinnen und Experten aus der Szene sowie aus Politik und etablierten Kulturinstitutionen durchgeführt.

Diese Interviews dienten der Exploration und allgemeinen Meinungserkundung innerhalb der oberösterreichischen Tanz- und Theaterszene und über diese hinaus. Es war dabei wichtig, nicht nur Mitglieder der Interessensgemeinschaft Freie Theaterarbeit Oberösterreich zu einem Gespräch zu bitten, sondern auch andere in der freien professionellen Szene wirkende Personen auszuwählen, die in der Gemeinschaft weniger eingegliedert sind.

Die vorliegende qualitative Auswertung arbeitet gemeinsame Ansichten, Wünsche und Lösungsansätze heraus und stellt diese im Überblick dar. Gleichzeitig werden auch divergierende Einzelansichten gegenübergestellt und dokumentiert.

4.2 InterviewpartnerInnen

Folgende Personen waren InterviewpartnerInnen (Liste in alphabetischer Reihenfolge):

Baumgartner Andreas – Leiter Theater des Kindes, Linz
Danielczyk Udo – Geschäftsführer Kulturplattform OÖ
Gebhartl Harald – Theater Phönix
Gutzeit Reinhart von – Rektor der Bruckneruniversität
Hinterberger Thomas – Freier Theaterschaffender
Immervoll Eva – Geschäftsführerin Kulturplattform OÖ
Kitzmüller Otto – Obmann, Austria Theater Werke
Königstorfer Thomas – Kfm. Direktor Landestheater Linz
Koller Gerhard – Obmann oö. Amateurtheaterverband
Langeder Hannes – Verein IFEK (Institut für erweiterte Kunst Linz)
Mason Henry – Freier Schauspieler und Regisseur
Mitterschiffthaler Oliver – Produktionsleiter Ballett, Landestheater Linz
Pesendorfer Monika – freie Tänzerin
Plank Hannes – Tanz- und Improvisationsgruppe „pool over“
Plöchl Renate – Referentin für Tanz und Theater Landeskulturdirektion OÖ.
Randolf Johannes – Leitung, Choreographic Center Linz
Rutzinger Rio – Künstlerische Koordination Festival Impulstanz Wien
Steiner Willi – Leitung Tanz, Theater Posthof Linz
Stuller Sabine – Verein IFEK (Institut für erweiterte Kunst Linz)

4.3 Zur Situation der „Freien“ in OÖ.

4.3.1 Allgemeines zur Situation der Freien

Insgesamt wird die Situation der Freien Tanz- und Theaterszene in Oberösterreich von den Befragten als „schwierig“ beurteilt. Als Grundtenor lässt sich eine gewisse Unzufriedenheit, aber auch Unsicherheit bezüglich der finanziellen Situation ausmachen.

In diesem Zusammenhang sind viele der Stimmen zu sehen, die sich auf Probleme oder – allgemeiner formuliert – die spezielle Situation der Freien beziehen. Die Szene ist demnach zum einen gekennzeichnet durch ein fehlendes gemeinsames Auftreten in der Öffentlichkeit. Sie ist nicht fest etabliert (v.a. trifft dies auf den Tanzbereich zu, im Theaterbereich wurde eher zugestanden, dass sich einzelne Gruppen bereits lokal etabliert haben), was auch die Lukrierung von finanziellen Subventionen schwieriger macht.

Dazu einige Stimmen:

„Ja ich meine die Situation der freien Szene ist einfach extrem schwierig.“ (Thomas Hinterberger)

„Im Tanzbereich – die ist weit davon entfernt etabliert zu sein. (...) Die darstellende Szene jetzt auf den Theaterbereich bezogen ist glaube ich schon zumindest auf dem Weg etabliert zu werden.“ (Johannes Randolf)

„Also ich kenne wesentlich mehr freie Theaterensembles als freie Tanzensembles.“ (Reinhart von Gutzeit)

„Wenn man sie unterstützen würde in der Öffentlichkeitsarbeit, ja. Ich glaube, an dem fehlt es noch. (...) Aber das liegt daran, dass einfach kein Geld und kein Budget vorhanden ist, dass man da wirklich Publikationen betreibt“ (Otto Kitzmüller)

Die Finanzierungs- bzw. Subventionierungslage von politischer Seite her wird auch kritisiert. Es fehlt an Geld, um Produktionen durchzuführen bzw. geregelte Trainings- und Probemöglichkeiten zu etablieren. Der politische Wille, dies einzurichten, wird bezweifelt. Otto Kitzmüller bringt dies auf den Punkt:

„Das verstehe ich einfach nicht, da ist der Wille einfach nicht da. (...) Das Denken in der Politik ist noch nicht so weit, das ist den freien Gruppen allen da, dass das Geld nicht da ist, aber es sind die Möglichkeiten da und die freien Gruppen würden sich schon wünschen, dass zumindest einmal ein Schritt gemacht wird.“ (Otto Kitzmüller)

Darüber hinaus wurde erwähnt, dass die Freien mehr Interesse beim Publikum wecken müssten, um auch nicht immer die gleichen Leute anzusprechen. D.h. dass die Szene durchaus einen festen Kreis an kulturschaffenden und kulturinteressierten Personen hat, sich aber darüber hinaus an neues Publikum bzw. neue Mitwirkende wenden sollte. Hier schließt sich für einige Interviewpersonen der Kreis, der die allgemeine Situation der Freien so schwierig macht: es fehlt zum einen die Öffentlichkeitsarbeit und die adäquate Finanzierung und somit gelingt es zum anderen auch nicht, aus dem Kreis der bestehenden Mitglieder und KonsumentInnen herauszutreten.

Zitate dazu:

„Bei Tanzveranstaltungen habe ich immer das Gefühl, das sind immer die gleichen Leute, die es interessiert. (...) Es berührt jetzt nicht irgendwie eine breite Öffentlichkeit und es geht nicht nach außen“ (Hannes Plank)

„Jeder der kulturbegeistert und sich ein wenig engagiert, ist selber wieder bei einer Gruppe dabei (...)“ (Otto Kitzmüller)

„Was ich jetzt von unserer Situation her weiß, ist dass es irrsinnig schwer ist Leute zu mobilisieren, zu sagen macht mit, kommt her wir sind offen dafür und laden euch ein mit uns Projekte zu gestalten. Das ist insofern schwer, weil man als Gruppe immer so nach außen tritt und Leute Hemmungen haben, in so bestehende Gruppen einzudringen um sich dann dort zu verwirklichen oder ihre Vorschläge einzubringen. (...) (U)nd ich weiß das auch von anderen Gruppierungen, dass diese Gruppe so hermetisch nach außen abgeriegelt scheint und es Hemmungen gibt dazu zustoßen und mitzumischen.“ (Sabine Stuller)

Neben diesen Aussagen wurde festgestellt, dass in Oberösterreich ein Kulturüberangebot herrsche, das eine vermehrte Nachfrage an Produktionen der Freien Szene nicht möglich mache.

Quer durch die Bank wurden aber auch durchaus selbstkritische Stimmen laut, die diese insgesamt eher problematische Situation auf die Heterogenität und Zergliederung der Freien als Gruppe an sich zurückführen. Mehr dazu im folgenden Abschnitt der „Probleme der Freien als Gruppe“.

4.3.2 Probleme der Freien als Gruppe

Was Heterogenität in der Freien Szene bedeutet, lässt sich am besten mit einigen Stimmen darstellen:

„Wie die Tanzszene untereinander sehr gespalten ist, was daran liegt, dass es eine Diskussionskultur nicht wirklich gibt. (...) Vor Jahren habe ich das so gesehen, dass ich möchte, dass es Austausch gibt. (...) Jetzt ist es eher so, als es zur Sache ging, ist es auseinander gebrochen. Es ist eine ganz fragile Sache, diese Tanzszene. (...) (D)a vermischen sich oft private und berufliche, also künstlerische, Ansichten (...)“ (Monika Pesendorfer)

„Was mir erscheint ist, dass es ein sehr glücklicher Zustand ist, dass diese Arbeitsgruppe zustande gekommen ist, aber darüber hinaus gibt es kaum eine Vernetzung zwischen den Freien. (...) (I)st es teilweise die Angst der Freien sich gegenseitig die Geheimnisse zu verraten? Oder sich gegenseitig Konkurrenz zu machen? Oder nicht die Karten auf den Tisch legen zu wollen? – Ich weiß es nicht. Irgendwie müsste größere Transparenz herrschen.“ (Andreas Baumgartner)

„Ich glaube, dass das eine relativ sehr zerspragelte Szene ist, wo sehr viel so hab ich das Gefühl EinzelkämpferInnen sind“ (Udo Danielczyk)

„Es wird durchaus wahrgenommen, es ist hier die Frage: Was definiert man als frei?“ (Renate Plöchl)

„Österreich ist auch im Tanz ein weniger etabliertes Land weil es sich null vernetzt. Es arbeitet eher gegeneinander, als miteinander, finde ich.“ (Rio Rutzinger)

Diese durchwegs sehr pointierten Aussagen geben das Problem der Freien recht gut wieder und machen auch einen Widerspruch deutlich: zum einen ist es wichtig, gegenüber potentiellen Subventionsgebern und auch gegenüber dem potentiellen Publikum gemeinsam aufzutreten, also ein Sprachrohr und „Gewicht“ zu entwickeln. Zum anderen soll die Offenheit der Szene als Grundsatz gewahrt werden und der Zugang prinzipiell allen professionellen Tanz- und Theaterleuten bzw. -gruppen offen stehen. (vgl dazu auch die Ausführungen zu Empowerment/Labeling unter Punkt 4.18)

Mit diesem grundlegenden Problem, dass sich die „Szene nicht unter einen Hut bringen lässt“ (vgl. Aussage von Thomas Königstorfer) sind auch weitere Punkte verbunden, konkret die Raumknappheit für Probe, Training oder auch Aufführung sowie der Mangel an verfügbarer Technik (z.B. im – kostenlosen – Verleih). Viele interviewte Personen beklagen, dass es keine

geeigneten Räumlichkeiten für geregelte Proben bzw. Trainings gibt und dass auch für Produktionen (zumindest teilweise) Aufführungsstätten fehlen. Dieser Mangel wird in engem Zusammenhang mit der schlechten finanziellen Situation gesehen und der Wunsch nach einem eigenen Haus bzw. zumindest einem eigenen, fixen Standort für Arbeitsräume (Probe und Training) wurde laut:

„Also ich denke ein Hauptproblem ist sicher, dass es keine Räumlichkeiten gibt.“
(Udo Danielczyk)

„(...) (E)s scheitern wirklich viel viele Produktionen am fehlenden Raum. (...) Das ist halt das große Problem von den freien, dass es keinen Raum gibt. Es mangelt nicht an Motivation oder an guten Ideen oder an Leuten.“ (Henry Mason)

Einen Aspekt, der von den meisten der interviewten Personen außer Acht gelassen wurde bzw. nicht explizit angesprochen wurde, wurde von Henry Mason eingebracht und erscheint in diesem Zusammenhang als wichtiger Punkt zur Diskussion und Überlegung. Er meint in einem Statement zu den Problemen der Freien:

„Freie Szene heißt ja im Prinzip auch per Definition, dass sie sich außerhalb von einer Institution oder politischen Institution sich bewusst außerhalb definiert (...). Es ist auch schwer Publikum zu kriegen...die Probleme bündeln sich erstmal in einem Haus und wenn dann ein Haus da wäre, dann würden sich die anderen Probleme dann auftun, wie viel Zusammenhalt hat die Szene wirklich, wie viele Leute sind dann wirklich da, die so was in die Hand nehmen würden und organisieren würden. (...) Natürlich muss man dann unterscheiden zwischen den künstlerischen Zielen, die ja so unterschiedlich wie möglich sein sollten, da geht es auch darum, dass sich jeder so betätigen kann wie er es will (...). Die Frage ist, ist genug ideeller Zusammenhalt da, zu sagen, wir brauchen erstmal ein Haus in dem wir machen können und ich bin mir nicht sicher, nachdem alles noch in den Kinderschuhen ist die freie Szene Linz, ist das schwer zu sagen.“ (Henry Mason)

4.3.3 Derzeitige Stätten der Freien in Linz

Neben den schon als Verbundlösung genannten Stätten Posthof (siehe Kap. 4.5.5), Theater Phönix (siehe Kap. 4.5.9), ChoreographicCenter Linz (siehe Kap. 4.5.8), Kulturzentrum Hof (siehe Kap. 4.5.10) sind als Aufführungsorte von Produktionen der Freien im Raum Linz noch das Gasthaus Alte Welt, das Ars Electronica Center, das Theater Maestro, der Arena-Platz vor dem O.K Centrum für Gegenwartskunst sowie bis 2004 die inzwischen nicht mehr nutzbaren Räumlichkeiten der ATW in der Helmholtzstraße zu nennen.

Hinsichtlich Proben- und Trainingsräumen muss viel improvisiert werden, wobei neben den oben genannten Aufführungsorten folgende dauernd oder fallweise genutzte Orte anzuführen sind: M8 (Melicharstraße, ehem. KPÖ-Heim), Szenario-Bühne (Mozartstraße) und diverse Volkshäuser.

4.4 Eigenes Haus

„Für mich ist es soweit klar, wie ich die Situation kenne in Linz, dass so ein Haus einfach notwendig wäre und dass das eine gute und gescheite Lösung wäre. (...) Und das wäre eine Institution, wo man sagt: ganz richtungweisend. Die Stadt Linz unterstützt da großzügig irgendwie ein Haus für die Freien.“ (Willi Steiner)

4.4.1 Einige Anforderungen an ein eigenes Haus aus Sicht der Befragten

Wobei diese Anforderungen für eine Verbundlösung ebenso gelten. Das Haus soll sein ...

- Trainingsstätte, Raum zum Experimentieren, Leerlauf ermöglichen, Schutzmantel für die dort Tätigen, Werkbank ... die Tag und Nacht offen steht.
- Aber auch ein Haus sein, in welches Publikum hineingeht, also nicht nur Studienbühne für Experimente, sondern auch Aufführungsstätte für Publikum. Dann ist es auch für Subventionsgeber interessant. Wobei deshalb nicht Mainstream produziert werden soll, sondern anspruchsvolles Theater und auch experimenteller Tanz.

Es bestehen keine Sorgen bezüglich der Bespielung, da es eine „engagierte und gute und reichhaltige freie Szene in Linz“ gibt. Einige sehen zu einer eigenen Stätte absolut keine Alternative.

4.4.2 Genannte Vorteile – die aber z.T. auch im Verbund gegeben sind

- Man kann sich auch einen Flop leisten, Produktionen dürfen auch scheitern.
- Szene kann sich präsentieren, etablieren und macht auf sich aufmerksam. Auch bei bestehenden Einrichtungen (Posthof, Landestheater) – so dass Produktionen auch gekauft werden können.
- Wenn eigene Probemöglichkeiten, dann steigert das die Qualität der Stücke – andere Kulturstätten daran Interesse hätten, diese Stücke auch ins Programm aufzunehmen.
- Haus der Freien soll nicht nur Kommunikation innerhalb des Hauses fördern, also zwischen den Freien, sondern auch mit den anderen.
- Eigenes Haus könnte das alles bieten, was durch andere Häuser nicht abgedeckt wird
- „Verzettelung“ und Verteilung der freien Szene auf andere Häuser wäre aufgehoben
- Belebung der Szene und künstlerischen Tätigkeiten der Stadt
- Durch größeres Angebot breiteres Publikumsinteresse für Linz wecken.
- In einem eigenen Haus ist die Freie Szene nie Gast
- Ein Haus der Freien mit verschiedenen Sparten und Genres wäre befruchtend, inspirierend.
- Ein Haus der Freien muss sich nicht in gegebene Strukturen eingliedern
- Haus der Freien wäre etwas Nachhaltiges, das auch nach 2009 bestehen bleibt.
- Haus der Freien wäre ein zentraler Punkt, ein Ort, der dem Publikum als Ort der Freien ein Begriff ist. Das Publikum weiß, dass die Aufführungen aus der freien Szene stammen (keine Integration oder „Übernahme“ durch eine bestehende Kulturstätte)
- Im Gegensatz zu den eingefahrenen Positionierungen der bestehenden Kultureinrichtungen könnte das Image des Hauses der Freien gerade in die Richtung gehen, dass es keine fixe Programmatik hat und ein Image der Offenheit bekommt.
- Eigenes Haus würde neue Identifikationsmöglichkeiten für KünstlerInnen und Publikum schaffen und sich stärker im Bewusstsein der Bevölkerung verankern können.

- Das Haus könnte sich als „Marke“ etablieren und lässt sich leichter vermarkten. Die freie Szene mit all ihre Facetten ist nicht vermarktbar.
- Kontakt mit anderen freien Schauspielhäusern ist leichter möglich, dadurch auch Austausch und Planung von Touren.
- Würde ein eigenes Haus realisiert werden, so ist das sehr innovativ für die Stadt und das Land. Eine „Sensation“ die sich auch kulturpolitisch gut verkaufen ließe.

4.4.3 Genannte Bedenken

Aussagen gehen von „sehr kostspielig“ bis „nicht finanzierbar“. Einer meint, dass der Aufbau vielleicht noch realisierbar ist, aber die Erhaltung auf Dauer nicht finanzierbar.

Gutzeit ist der Ansicht, dass es eher nicht machbar ist, mehrere Gruppen und KünstlerInnen in ein gemeinsames Haus zu integrieren, da professionell arbeitende KünstlerInnen und Ensembles einfach viel Zeit zum Arbeiten brauchen und daher die Räumlichkeiten nicht teilen können. *„Das wunderbare Thema „Schaffung von Synergieeffekten“ klingt sehr positiv, heißt aber immer auch „Schaffung von Konflikfeldern“. Und zwar so massiven Konflikfeldern, dass daran alles scheitern kann. Deshalb kann ich nur dazu raten, dieses Thema in der Planung vom ersten Tag an mit äußerstem Gewicht zu beleuchten.“* (Reinhart von Gutzeit)

Wenn die Gruppen und KünstlerInnen im Haus wechseln, dann ist damit ein Mangel an Koordinierbarkeit und Planbarkeit verbunden, was eine längerfristige Organisation erschwert.

Ein eigenes Haus (auch im Verbund) etabliert eine bestimmte Stätte der Freien und könnte mitunter die Motivation und Innovation hemmen, auch andere Stätten (auch freien Raum) zu bespielen.

Ein eigenes Haus sollte wirklich frei sein von allen finanziellen Bedenken, Zuschauerzahlen, etc., was wohl sehr schwierig sein wird. Es ist bei Null anzufangen, was auch im Aufbau, der Realisierung und Umsetzung schwierig sein kann.

4.4.4 Mögliche Stätten

- **Eisenhand:** Wird einerseits gelobt, aber von anderen auch als weniger gut empfunden. Manche nennen es „Glücksgriff“, obwohl ev. Lagerräume eine Problem wären. Nachteile: wenig Lagermöglichkeiten, kein Raum zum Ausbauen, Eingang durch Lokal, keine Möglichkeit zum Anliefern, keine geeigneten sanitären Möglichkeiten, zu wenig Platz für viel Licht (Tanzproduktionen), Stromnetz sofort überlastet, Bühne kann nicht ständig umgebaut werden, daher nicht möglich, mehrere Produktionen gleichzeitig zu spielen – viele Grenzen, keine variablen Möglichkeiten.
- **U-Hof:** auch wenig variabel, wird eher als uninteressant eingestuft.
- **Donaugarage:** unklare Zukunft, nur als Trainingsstätte und für kleine Einzelproduktionen.
- **Jetziger Probenraum des Bruckner Orchester:** Aber sehr niedrig und noch nicht endgültig entschieden, was daraus wird (ev. das Möbellager des Landestheaters).
- **ÖBB-Gebäude in der Wienerstraße:** Zwischen Phönix und Musiktheater – Kultur- oder Theaterbezirk - wird langfristig als sehr interessant angesehen.
- **Südflügel des Schlosses:** Vorausgesetzt es bekommt tatsächlich einen Südflügel. Wird aber von Museumsdirektor Dr. Assmann angestrebt – bisher sehr vage.

4.5 Verbundlösungen

Einer Verbundlösung können einige Personen sehr viel abgewinnen, andere sind äußerst skeptisch und sehen sie als nicht realisierbar.

Wenn Verbundlösungen angestrebt werden sollen, ist es aus Sicht aller Befragten immer eine **strikte räumliche und organisatorische Trennung** vorzunehmen. Also unter einem Dach – mehr aber nicht, weil sich ansonsten zu viele Konfliktfelder auf tun können.

4.5.1 Zur Eigenständigkeit bei einer Verbundlösung

„Die freie Szene muss die freie Szene bleiben und ganz eigenständig bleiben.“ (Baumgartner)

„Der Verbund mit der Institution kann nur ungleich sein, weil sei es jetzt Bruckneruni, das ist ein Riesenapparat, was will die Freie jetzt sagen: gleichberechtigt – das ist eine Illusion.“ (Pensendorfer)

„Je klarer die Trennlinien sind und je mehr Verantwortung dann in der freien Szene ist, desto geschickter ist es.“ (Königstorfer)

„Völlige Trennung der Statuten. Sonst ist die freie Szene verkauft, wenn sie sich auf etwas anderes einlassen. Wir nicht, wir würden es ihnen aufzwingen – automatisch – aus unserer Institution heraus, gezwungenermaßen.“ (Mitterschiffthaler)

„Wenn die freie Szene stark ist, dann wird sie sich nicht Vereinnahmen lassen denke ich.“ (Plöchl)

„Den Hauptträger würde ich niemals in uns sehen, weil die Verantwortung für das, was dann geschieht oder nicht geschieht, müsste natürlich dieses Konsortium aus der freien Szene bilden.“ (von Gutzeit)

4.5.1.1 Vorschläge zur Bewahrung der Eigenständigkeit bei einer Verbundlösung

Hier gehen die Meinungen durchaus auseinander. Während einige wenige meinen, es könnte organisatorisch und vom Management durchaus gemeinsam sein und keine Berührungspunkte haben, sehen die meisten Befragten eine strikte Trennung für unumgänglich. Mitterschiffthaler ist davon überzeugt, dass die freie Szene ab dem Zeitpunkt, wo es eine „Mittbetreuung“ gibt, nicht mehr existent ist, weil es einfach zu einer Vereinnahmung kommt, auch wenn diese von der bestehenden Institution nicht beabsichtigt ist.

Die Gefahr der Vereinnahmung muss von vorne herein klar mitgedacht und auch über Jahre und Jahrzehnte weiter behandelt werden. Viele Kultureinrichtungen, unter anderem der Posthof, haben sich erst über die Jahre hinweg verändert. Somit ist eine ständige Achtsamkeit auf dieses Thema unumgänglich.

Grundsätzlich sollte unter anderem beachtet werden:

- Strikte Trennung der Räumlichkeiten – hier sind sich so gut wie alle einig
- Eigenständige Führung, die unabhängig vom Verbundpartner agiert
- Einigkeit herrscht auf jeden Fall darüber, dass der „künstlerische Output“ Sache der freien Szene bleibt und es hier keine Zensur geben darf. Die tatsächlichen Entscheidungen, über das, was gespielt wird, ist vom Verbundpartner losgelöst.
- die Arbeiten der Freien sind als solche zu verkaufen und nicht als Produktionen des Verbundpartners. Dennoch sollen/können/dürfen Produktionen, die aus der Arbeit der Freien heraus entstehen, auch von bestehenden Stätten gekauft werden.

- Niederschrift der Regelungen und aller Eventualitäten in die Statuten, klare Regelung der Prioritäten, klare Regelung bei gemeinsamen Nutzungen (Fundus)
- Die Stätte der Freien muss einen eigenen Namen besitzen und als solche erkannt werden. Die Stätte muss sozusagen ihr eigenes Profil haben und nicht das der bestehenden Stätte übernehmen.
- Teil der Eigenständigkeit ist auch die Übernahme von Verantwortung. Wird sie abgegeben, bedeutet das auch einen Verlust der Eigenständigkeit. Daher der Vorschlag, alle Bereiche (Reinigung, Technik, Öffentlichkeitsarbeit etc.) in der Verantwortung der Freien zu belassen. Hier können auch mögliche Konflikte verhindert werden.
- Bei durchaus auch vorkommender Zusammenarbeit ist zu definieren, wie man voneinander profitiert und welche Maßnahmen und Regeln gelten, auch für den Fall, dass bestimmte Probleme auftauchen (z.B. Scheinwerfer geht kaputt).
- Trotz der Trennung sollte immer das persönliche Miteinander gesucht werden

Letztlich läuft es in den Gesprächen darauf hinaus, dass mit dem Verbundpartner ein gemeinsames Dach oder ein gemeinsamer Standort genutzt werden, es aber dennoch eine strikte räumliche und organisatorische Trennung gibt.

Insgesamt überwiegen in den Interviewaussagen die antizipierten Schwierigkeiten und Probleme, obwohl durchaus auch Vorteile ausgemacht werden können.

4.5.2 Vorteile einer Verbundlösung

- Publikum anziehen – „Publikums-befruchtend“
- Standort – Kulturbezirk (ähnlich dem Tanz- oder Museumsquartier)
- Nutzung der Technikressourcen
- Nutzung von Personalressourcen (Technikpersonal, Schauspieler) – wird aber immer auch als gefährlich angesehen
- Bewerbung, Öffentlichkeitsarbeit, PR
- bereits vorhandene Struktur – hat aber auch Nachteile
- Kommunikation
- aus dem Fundus und den Requisiten schöpfen
- leichter finanzierbar
- Absprache hinsichtlich geplanter Produktionen zur Verhinderung gleicher Aufführungen im gleichen Zeitraum
- respektvolle, motivierende Konkurrenz

4.5.3 Nachteile einer Verbundlösung

- Unterordnung, Vereinnahmung, Auftritt unter dem Namen des Hauses, Freie sind immer in der Gast-Position, Autonomieverlust
- Konflikte und Verwirrungen
- hierarchische Entscheidungen
- festgefahrene Organisation - schwerfällig
- Ausleihen von Ressourcen des anderen – was, wenn etwas passiert

- „Im Moment, wo es heißt „wird mitbetreut“ durch zum Beispiel ... die Haustechnik des Landestheaters, ist es nicht mehr die freie Szene..... Weil es immer jemanden gibt, der darüber bestimmt, der sie beschränkt, der sie in der Probenzeit oder in der Aufführungszeit definitiv einschränkt.“ (Oliver Mitterschiffthaler)
- Kollektivverträge, Arbeitszeitgesetze – rechtliche Einschränkungen durch die andere Institution
- Abhängigkeit
- Stätte der Freien verliert den Zweck, den es ursprünglich hatte (siehe Posthof)
- Frage der Verantwortungen
- bestehende Häuser haben sich bereits positioniert und haben ein Image
- brauche Person, die zwischen freie Szene und Verbundpartner als Schnittstelle agiert.

4.5.4 Bruckneruniversität als Verbundpartner

4.5.4.1 Standortfragen bezüglich Neubau

Die Frage des Neu- bzw. Umbaus muss rasch geklärt werden, wegen der Akkreditierung zur Privatuniversität. Offenbar kristallisiert sich ein Neubauprojekt in den Hagen-Gründen (Urfahr - Pöstlingberg) heraus. Entweder in Form eines großen Hauses oder in einem Art „Dorf“ mit einem zentralen Haus, Jazzhaus, Theaterhaus, Tanzhaus, Musikhaus. Hier könnte sich von Gutzeit auch ein Haus der Freien Szene gut vorstellen. Die Bruckneruni hat aber extrem zu kämpfen, weil das Projekt rasch umgesetzt werden muss. Daher kann nicht auf die Studie und deren Ergebnisse gewartet werden. Inzwischen sind die Hagen-Gründe jedoch wieder in den Hintergrund getreten.

4.5.4.2 Grundsätzliches zur Verbundlösung Bruckneruniversität - Freie Szene

Reinhart von Gutzeit ist diese Partnerschaft durchaus sympathisch, würde sich niemals als Hauptträger sehen, Verantwortung muss sich aus der freien Szene bilden. Aber er ist der Ansicht, dass hier ein „Gefühl auf Gegenseitigkeit“ vorhanden ist.

Aus der Sicht der Befragten aus der Szene wird ein Verbund mit der Bruckneruniversität zwar positiv, aber auch durchaus problematisch gesehen. Vor allem, dass sie eine reine Ausbildungsstätte ist und hier die Gefahr besteht, dass die „Stätte der Freien“ auch Sicht der Öffentlichkeit zu einer Studentenbühne wird. Daher sollte der Platz der Freien räumlich getrennt sein und nicht irgendwo im Haus der Bruckneruniversität liegen. Auch die Leitung der Tanzausbildung von Esther Linley könnte zu Problemen führen.

4.5.4.3 Genannte Synergieeffekte

- Von Gutzeit glaubt nicht daran, dass es vor allem im Bereich der Technik (Einsparen von Scheinwerfern) zu großen Synergieeffekten kommen wird. Beide Stätten sind ordentlich zu bestücken – nur für besondere Ausnahmen und großen Bedarf soll man aushelfen.
- Bei Bedarf auch einen der Säle der Bruckneruni für 5 Vorstellungen zur Verfügung zu stellen oder umgekehrt auch mal einen der Säle der Freien zu nutzen, wenn Engpass.
- Von Gutzeit sieht durch die Verbundlösung vor allem die Belebung der Szene und dem Austausch zwischen freie Szene und Studierenden auf nahem Raum
- Weiters die gemeinsame Nutzung von Gaststätten

- Verkehrsanbindung: Würde eine Stätte für die Freien hinzukommen, wäre eine Ausweitung des Fahrplans der Pöstlingbergbahn sicherlich noch leichter möglich. Parkplatzmöglichkeiten sind genug vorhanden.
- Von Gutzeit kann sich auch eine Mitbetreuung der Licht- und Tontechnik sowie der EDV vorstellen (Mitbetreuung von neuen Anschaffungen), auch in Form von Working-Students.
- Öffentlichkeitsarbeit der Stätte der Freien unter anderem durch Projekte im Rahmen des Studiengangs Kulturmanagement
- Von Gutzeit sieht in Verbundlösung auch eine Imageverbesserung für den Namen der Bruckneruni, wenn auch professionelle Tanz- und Theaterschaffende aktiv sind.
- Umgekehrt können interessierte Szenemitglieder sich im Haus weiterbilden.

4.5.5 Posthof

Räume und Bühnen sind für Theater und Tanz geeignet und sind aus Sicht vieler Befragter vor allem für Aufführungen interessant.

ABER: Alle Kapazitäten sind beansprucht: es gibt keine Probenräume; Posthof hat bereits sein Image, keinen Platz für die freie Szene zur Verfügung zu stellen – Auftritte eher von außerhalb als aus der lokalen Szene, nur kurze Proben- und Aufführungszeiten, Gefahr unter dem Namen Posthof zu spielen (ist aber für einige überhaupt kein Problem), Posthof hat eigene Programmierung.

4.5.5.1 Anforderungen aus der Freien Szene

- Zubau zusätzlicher Räumlichkeiten
- Stärkere Öffnung für die freie Szene (auch außerhalb der Tanztage). *„Es ist wichtig für Willi (Steiner), dass er noch mehr aufmacht für die Freien. Und es ist wichtig für die Freien, dass sie probieren, dass sie anklopfen, dass sie so lange anklopfen, bis er aufmacht“* (Pesendorfer)
- Zusammenarbeit zwischen den Freien und dem Posthof, so dass die Szene auf sich aufmerksam macht und auch zur Berücksichtigung der Programmierungen
- Längerfristige Proben- und Produktionsarbeit

4.5.5.2 Sicht von Posthof-Seite

Posthof hat Auftrittsmöglichkeiten, es gibt Programmschienen für die Freie Szene (Heimspiel, Tanztage), aber nur höchstens 1-2 Probenstage.

Freie Szene kann durch Auftritts- und Präsentationsmöglichkeiten profitieren (wird von den Freien aber auch kritisch gesehen). Posthof hat junge, spannende Produktionen im Haus.

Aus Sicht von Willi Steiner ist die Belegung von künstlerischen Dingen von Vorteil, aber dadurch keine Förderung der Konkurrenz. Erweckung von stärkerem Publikumsinteresse würde sich ergeben, wenn es zusätzliche Proben- und Spielstätte geben würde.

4.5.6 Theater des Kindes

Ein Verbund mit dem Theater des Kindes wird grundsätzlich als schwierig eingeschätzt, weil es von den Räumlichkeiten her nicht machbar ist. Ein Interviewpartner meint, dass das Theater des Kindes ein eigenständiges Theater ist, welches nicht mit anderen vermischt werden sollte. Andere hingegen sind der Ansicht, das Theater des Kindes würde sehr profitieren von einer Verbundlösung mit den Freien, vor allem räumlich.

Nach Auskunft von Herrn Baumgartner lagern sie selber die Probenräume aus. Von einem Neubau oder einer größeren Lösung weiß er nicht Bescheid und er sieht es auch nicht richtig, eine neue Lösung anzustreben, weil es im Sommer 2003 große Adaptierungsarbeiten gegeben hat.

Interessiert ist man dennoch an Probenräumen, aber das Theater des Kindes erhebt nicht den Anspruch, dass es neue Räumlichkeiten braucht. Baumgartner meint, andere bräuchten diese dringender. Außerdem müsste das mit den jetzigen Kooperationspartnern (v.a. LIVA) abgeklärt werden.

4.5.7 Landestheater (Neues Musiktheater)

Bisherige Zusammenarbeit: Kostümangebot, Technik, Bühnenangebot (letzteres äußerst selten)

Wenn eine Verbundlösung, dann nur bei Neubau am Standort Blumau. Am alten Standort in der jetzigen Form ist ein Verbund nicht mehr möglich, weil das Theater aus allen Nähten platzt, vor allem, was die Proberäume betrifft. Auch die Technik ist bis auf die Sommermonate völlig ausgelastet.

Seitens der Theaterleitung und auch nach Meinung einiger Freien ist eine gemeinsame Standortlösung an der Blumau denkbar, es muss aber eine „getrennte Geschichte“ bleiben. Es ist eine Lösung, die konkreter zu durchdenken ist. Dennoch gibt es kritische Stimmen, vor allem was die Bewahrung der Eigenständigkeit in so einem Verbund betrifft. Einige meinen, ein Verbund mit Landestheater ist nicht denkbar, weil zwischen Landestheater und freier Szene so etwas wie „Welten“ liegen, die man nicht mischen darf.

4.5.7.1 Negatives – Befürchtungen aus der Freien Szene

- Verlust der Eigenständigkeit hinsichtlich der Organisation
- Strukturen des Landestheaters zu wenig flexibel, festgefahrene Organisation
- Verlust der Eigenständigkeit hinsichtlich künstlerischer Tätigkeit
- Verlust der Eigenständigkeit hinsichtlich rechtlicher Auflagen, die das Landestheater erfüllen muss und dann möglicherweise auch auf die Stätte der Freien übertragen werden. (Arbeitszeitgesetze, Kollektivverträge, feuerpolizeiliche Auflagen, Öffnungszeiten etc.)
- Untergehen bei diesem ungleichen Partner
- Übernahme von Besucherzahlen
- Vereinnahmung des freien Schaffens durch eine Landesinstitution
- Seitens der Freien hat man Bedenken, ob das Landestheater sich nicht „auf die Pelle gerückt fühlt“ und möglicherweise immer das Gefühl hat, die Freien seien „eine Zecke, die sich ansaugt“. Es bestehen also Ängste, dass es zu Konkurrenzdenken kommen kann und die Freien sozusagen als „Anhängsel“ gesehen werden.
- Einige aus der Szene fragen sich, was das Landestheater von dieser Verbundlösung hat.

4.5.7.2 Einschätzung seitens der Theaterleitung

Man ist bestrebt, die einzelnen Bühnen möglichst viel auszulasten, der Probenbetrieb ist aus diesem Grund auch zu 110% ausgelastet. Die Zeitfenster zwischen den Proben (von 14.30 bis am Abend, Wochenenden) braucht man für technische Umbauarbeiten. Räumlichkeiten können am jetzigen Standort also nicht angeboten werden.

„Wenn man sagt, es gibt an der Blumau einen Standort für das neue Musiktheater (und dort soll auch die freie Szene eine neue Heimat finden – gehen wir einmal von dieser These aus. Das wäre, denke ich, eine faszinierende Perspektive.“ (Thomas Königstorfer)

Die Idee eines gemeinsamen Standortes wird von Königstorfer und Mitterschiffthaler äußerst attraktiv und positiv angesehen, aufgrund von gegenseitiger Förderung, Befruchtung und Aufwertung. Es könnte eine Art Kulturbezirk – Phönix, Stätte der Freien, Landestheater – entstehen. Der Konkurrenzaspekt würde sich aus deren Sicht nicht verstärken, wobei aber auch zu überlegen ist, was das Linzer Theaterpublikum noch nicht angeboten bekommt.

Königstorfer und Mitterschiffthaler sind sich aber einig, dass eine Mitbetreuung äußerst gefährlich ist, weil hier die freie Szene als solche untergeht, weil sie jemand beschränken würde (auch wenn man das nicht will). Es gibt einfach zu viele rechtliche Auflagen (Kollektivverträge, Arbeitszeitgesetze, feuerpolizeiliche Auflagen, etc.) die für das Landestheater gelten und dann auch automatisch auf die Stätte der Freien übergehen würden. Die Freien wären dadurch in der Proben- und Aufführungszeit beschränkt und automatisch in die Regelwerke des Landestheaters integriert. Vorstellbar ist eine Lösung unter einem Dach, aber mit einer Trennmauer, die alles andere (Struktur, Organisation etc.) von einander los löst und, wie der Name schon sagt, trennt.

Absolut indiskutabel ist eine künstlerische Vereinnahmung, wie Königstorfer meint. Es darf also nicht so sein, dass der Intendant des Landestheaters sich in die künstlerischen Belange der Freien einmischt und die Stätte sozusagen eine zusätzliche Sparte des Landestheaters wird.

Aus diesen beiden Gründen sind die Verantwortlichkeiten von vorn herein zu trennen bzw. die Verantwortung der freien Szene zu überlassen.

Hinsichtlich der Synergieeffekte sieht man sie vor allem im Bereich der Instandhaltung, Reinigung, Technik und Gastronomie, wobei es hier erfahrungsgemäß auch zu Konflikten kommen kann. Hier sind die Verantwortlichkeiten klar zu definieren bzw. im Einzelfall zu prüfen.

Grundsätzlich tritt man für folgende Regelung ein: Organisatorische Trennung und getrennte Verantwortung als Grundsatz und in Einzelfällen und unter klaren Regelungen, wie das abzu- laufen und zu funktionieren hat, auch Kooperation und engere Zusammenarbeit.

Zum Thema „Konkurrenzierung – freie Szene gegen eingesessenen Kulturbetrieb (Landestheater): Hält Königstorfer für sehr gefährlich. Hier stellt sich die Frage (vor allem seitens der Kulturpolitik und den Theatererhaltern), ob es hier Trennungen hinsichtlich der Schwerpunktprogramm- atik geben soll oder kann oder muss. Diese Frage ist jedoch eine kulturpolitische.

4.5.7.3 Notwendigkeiten für Verbund am Standort Blumau

Absolute Trennung von Organisation, Verantwortung, Strukturen, aber auch der Räume. Gemeinsame Spielstätte unter einem Dach ist vorstellbar, dazwischen muss aber eine Trennmauer liegen, die tatsächlich trennt. Damit verbunden sind auch ein eigener Eingangsbereich, Foyer und andere Räumlichkeiten der Freien. So kann die Eigenständigkeit und Verantwortung der Freien am ehesten gewahrt werden.

4.5.7.4 Aktueller Stand zum Neubau

Derzeit werden letzte Kubaturen besprochen. Im Februar geht die erste Stufe des Architektenwettbewerbs hinaus, welche die städtebauliche Phase betrifft. Hier sind auch noch Fragen der Straßenführung etc. offen. Wie das Theater anschließend tatsächlich geplant wird, ist letztlich Sache der Architekten. Der Platz reicht vom UKH bis zum Volksgarten, wobei dieser nicht mehr bebaut werden darf. Nach Ansicht von Herrn Königstorfer müsste aber für die Bedürfnisse der Freien noch Platz sein. Das kann man aber erst im Sommer realistisch beantworten. Außerdem ist die Frage, wie die Raika mit dem übrig bleibenden Grundstück umgehen wird.

Das Eisenhand wird durch den Neubau aufgelassen – Eisenhand wurde bereits kurz angesprochen.

4.5.8 Choreographic Centre Linz (CCL)

Es zeigt sich, dass das CCL anders angedacht war und dass es inzwischen ein eigenes Tanztheater für eine beschränkte, kleine Gruppe geworden ist. Einige meinen, die Stätte wäre nicht unumstritten.

Räumlichkeiten sind sehr gut, sagen die einen. Andere hingegen sind der Ansicht, dass der Raum akustisch indiskutabel ist, was vor allem für Sprechtheater ein Nachteil ist. Weiters sollte er unterteilbar sein. Eine Reihe der Befragten kann zum CCL keine konkreten Aussagen machen.

Bekanntes Problem mit Leitung: Das CCL hat offenbar keine demokratischen Strukturen. Es besteht ein distanzierendes Verhältnis zwischen Freier Szene und der Leitung, so dass aus Sicht der Freien eher nicht davon auszugehen ist, dass sich das CCL für die freie Szene öffnet. Die Leitung gestaltet aus Sicht einiger das Programm nach emotionalen, persönlichen und nicht nach künstlerischen Gesichtspunkten.

4.5.8.1 Die Sicht der CCL-Leitung

Das CCL ist aber eine reine Tanzstätte und kann sich für das Theater nicht öffnen.

Aussagen zu Nutzung für Aufführungen: CCL bietet sich als Partner an und will es auch sein. Ziel und Auftrag des CCL sei es, die lokale Szene zu fördern. Nach seiner Ansicht kann die freie Szene das CCL auch sehr gut nutzen. Es müssen aber die Rahmenbedingungen klar sein, professionelles Niveau ist Voraussetzung. Es muss durchsichtig sein, wo die Zusammenarbeit anfängt und wo sie aufhört. (Einreichung des Konzeptes mit zeitlichem Rahmen) Wichtig ist, dass sie seitens des CCLs ca. ein halbes Jahr vorher wissen müssen, wenn jemand im Haus aktiv sein will.

Probemöglichkeiten im CCL: Das CCL kann den Bedarf an Probenmöglichkeiten nicht decken, weil es die finanziellen Mittel dafür nicht gibt. Es gibt keinen Raum für regelmäßige Proben und einfach nur zum Ausprobieren. Es gibt aber die Möglichkeiten mitzutrainieren, „aber es gibt ganz klar Prozesse, wo Choreografen, die mit Tänzern arbeiten, niemanden von außen haben wollen.“ Das CCL ist eine Aufführungsstätte.

Auch Randolph gibt an, dass Probleme bestehen, die vor allem persönlicher Natur sind. Gleichzeitig meint er aber, dass jeder, der arbeiten will und ein Konzept schickt, arbeiten kann.

Seitens des Landes besteht die Meinung, die Zusammenarbeit zwischen CCL und der freien Szene funktioniert gut. Es sei mehr oder weniger die Auflage des CCLs, dass oberösterreichische KünstlerInnen dort tätig sind. Weiters sei das CCL noch jung und habe sich noch nicht eindeutig positioniert. Das Gefühl, die Stätte wäre von einer Gruppe vereinnahmt ist nicht gegeben.

4.5.9 Theater Phönix

Das Phönix ist als Teil der freien Szene anzusehen, hat sich mittlerweile jedoch soweit etabliert, dass es nicht mehr als frei wahrgenommen wird. Gebhartl selber ist ähnlicher Meinung, wenn er sagt: „*Theater Phönix kommt aus der freien Szene, das heißt wir hatten sehr viel zu tun mit den Freien, mittlerweile aber ein etabliertes Haus sind und deshalb zwar nahe der freien Szene anzusiedeln sind, aber nicht mehr sind.*“

Die grundsätzlichen Einschätzungen zu einer Verbundlösung mit dem Theater Phönix sind sehr unterschiedlich. Einige sehen es als gute Lösung, andere als nicht denkbar, weil zu sehr in sich geschlossen. Innerhalb der Szene und auch aus Sicht von Harald Gebhartl ist man sich einig, dass die Möglichkeiten einfach sehr beschränkt sind bzw. es ausgesprochen schwierig ist, Ressourcen (v.a. räumliche) zur Verfügung zu stellen.

Dazu Harald Gebhartl: Man ist bemüht, auch immer wieder Produktionen von freien Gruppen aus OÖ. zu präsentieren, das Phönix ist aber höchstens eine „*Aufführungsstätte für einige Male*“. Proberäumlichkeiten können nicht zur Verfügung gestellt werden.

4.5.10 Weitere Stätten für Verbundlösungen

Einige Befragte haben keine konkreten Vorschläge, andere wiederum konnten einige nennen, die hier noch kurz angeführt werden sollen:

- **Kulturzentrum Hof:** hier wird man aber auch auf Grenzen stoßen – vielleicht eher als Übergangslösung anzusehen
- **Kunstuniversität:** Wird positiv gesehen, kommt aber auch auf die Entwicklungen hinsichtlich der Nutzung zusätzlicher Gebäude an.
- **ATW:** Haben im Haidfeld 7 eine ehemalige Gewürzfabrik in Aussicht, die seit 4 Jahren leer stehen. Hier gibt es aber Probleme: Grund gehört Linz AG, Gebäude darauf der Erste-Bank, die ihre Pacht bezahlt, ansonsten keine Einnahmen hat. Seitens der Stadt besteht aber offenbar kein Interesse, hier etwas zu verändern, weil Stadt ihre Einnahmen hat und keinen Aufwand. Laut Otto Kitzmüller gäbe es aber genug Platz für 4 Theatersäle und viele interessierte Gruppen und KünstlerInnen. Mietpreis, obwohl grundsätzlich niedrig angetragen, wäre für eine TPS-Stätte noch immer hoch.

4.6 Übergangslösungen

Hier sollen weitere, für den Übergang vorgeschlagene Lösungen genannt werden. Damit sind nutzbare Räume gemeint, die bis zur Realisierung einer eigenen TPS-Stätte als Proben- und Trainingsstätten dienen können.

Interessant ist, dass manche Befragte bereits bisher genannte Stätten, die durchaus auch als Dauerlösung in Frage kommen würden, als Übergangslösungen vorschlagen. Hier noch zusätzliche Anregungen:

- **ehem. Apollokino (= „Maestro“)**
- **Kulturzentrum Hof**
- **Objekt Museumsstraße – Ecke Dinghoferstraße:** Gebäude steht seit 8 Jahren leer und soll irgendwann abgerissen werden.
- **Alte Berufsschule in der Steingasse:** gehört Herrn Dr. Cuturi – möchte Gebäude abreißen, ist aber aufgrund des Denkmalschutzes nicht möglich.

- **Gebäude in Richtung Hafen**, nach dem Ärztezentrum.
- **Räume im Petrinum**.

4.7 Finanzierung einer TPS-Stätte

Primäre Frage zu einer nachhaltigen Finanzierung der TPS-Stätte ist die Entscheidung, ob es eine Stättefinanzierung oder Produktionsfinanzierung geben soll.

Eine Mehrheit der Personen spricht sich für eine Mischform aus, d.h.

- Stättefinanzierung als Basisfinanzierung absichern (zur Deckung der Fixkosten des Hauses und eines fixen Personal-Staffs zur Organisation – Betriebsbudget, Instandhaltung, etc.).
- dazu Produktionsfinanzierung.
- für später eventuell interessant: Sponsoring, wobei dies als sehr schwierig eingeschätzt wird.

Grundtenor:

„Ich denke, dass es wichtiger ist, dass ich die Stätte schaffen und anbieten kann, damit dann frei was geschehen kann.“ (Hannes Plank)

„Hauptsache ist, die Bühne ist da.“ (Otto Kitzmüller)

„Ich brauche einen Arbeitsplatz (...).“ (Monika Pesendorfer)

4.7.1 Probleme, die bei einer Misch-Finanzierung zu lösen wären

- Wer finanziert die Basis, d.h. die Stätte? – mehrheitlicher Tenor: Subventionierung durch Stadt/Land/Bund (Vergleiche mit CCL oder Posthof genannt, wo dies bereits der Fall sei)
- Wer ist für Produktionsfinanzierung zuständig? Das Haus selbst im gesamten oder die Künstler/Produktionen einzeln?
- Wie soll bei Produktionsfinanzierung das hereingenommene Geld zwischen Haus und Künstlern aufgeteilt werden?
mögliche Varianten:
80:20 (gewünscht, da den Künstlern mehr Geld bleibt)
70:30 (meist üblich derzeit)
60:40 (öfter genannt, aber als eher unfair für Künstler erachtet)
- Wenn es eine Stättefinanzierung über Subventionierungen gibt sind Bedenken aufgetaucht, dass dann eine Produktionsfinanzierung von öffentlicher Hand fast unmöglich sei – Argument: die öffentliche Hand finanziert dann nur die Stätte und es bleibt kein bzw. wird kein Geld mehr für einzelne Produktionen geben. Außerdem: Wie sollen Subventionsgelder für Produktionen aufgeteilt werden, wenn es ein Gesamtansuchen über das TPS-Haus gibt? (Stichworte: Fairness, Eifersucht)
- Es wurden auch Bedenken geäußert bezüglich der Freiheit und Offenheit der TPS bei Abhängigkeit von Geldgebern: es wird befürchtet, dass potentielle Geldgeber auch ein Mitspracherecht bei der Gestaltung der TPS wollen – Konfliktpotentiale?

4.7.2 Mögliches Modell zur finanziellen Organisation

Eine nachhaltige Finanzierung könnte man durch den (unabhängigen) Verein als Dachorganisation sichern – der Verein ist für das Haus verantwortlich, finanziert sich über Basissubventionen durch die öffentliche Hand und über die Mitgliedsbeiträge aus dem Verein. Alle jene, die die TPS-Stätte nutzen möchten, müssen Vereinsmitglieder sein und können so in den Genuss des Hauses kommen. Zu klären ist dann, ob die Nutzung gratis sein soll oder nicht (z.B. Pauschalgebühr für eine Produktion).

Teils zwischen den Zeilen, teils offener wurde angemerkt, dass der Tanz gegenüber anderen Kulturbereichen marginalisiert werde (werden könnte). Und zwar insofern, als der Tanz ein kleines Segment darstellt und selbst keine große Machtposition hat – um Finanzierungen zu bekommen etc.

4.8 Personelle Strukturen

Personalkosten stellen einen sehr hohen (fixen) Finanzierungsbedarf dar, daher nehmen alle Interviewten immer nur ein Minimum an fixem Personal an.

In folgenden Bereichen wird Personal benötigt (grobe Einteilung):

- Organisation Räume/Haus: Zugang zu den Räumen, Schlüsselvergabe, Reparaturen, etc. (→ „Hausmeister“)
- Verwaltung/Büro: Terminkoordination, PR/Öffentlichkeitsarbeit, Werbung, Grafik, etc.
- Reinigung
- Bühnen- und Haustechnik (Licht, Ton)

Es gibt unterschiedliche Ansichten, welche der Bereiche mit fixem Staff ausgestattet werden sollen. Relativ breiten Konsens findet folgendes Modell:

- fix: 1 technischeN LeiterIn (Haustechnik, „Multifunktionstechniker“)
1 organisatorischeN LeiterIn
- flexibel: freie MitarbeiterInnen aus der Szene, für verschiedene Arbeiten, z.B. die Technik zu betreuen (z.B. haben Gruppen oft eigene Leute für Licht bzw. Ton); vor allem bei Produktionen wäre das denkbar
→ sogenannte „Freelancer“
→ wäre auch im Reinigungsbereich möglich (Zukauf der Dienstleistung)
- flexibel: „Working Students“ engagieren für Teilzeitarbeit, die auslastungsbedingt anfallen bzw.
- dazu könnte man noch andenken: flexible Einteilung der Arbeitsstunden (z.B. nicht wöchentliche Arbeitsstunden-Vereinbarungen, sondern über das Jahr; das würde einen „Stunden-Pool“ geben, aus dem man flexibel je nach Bedarf schöpfen könnte)
Anmerkung JKU: es wird nicht dazugesagt, welche Personen dies übernehmen könnten bzw. sollten.

Dieses Modell scheint sinnvoll, da eben der fixe Staff und somit fixe Personalkosten so gering wie möglich gehalten werden sollen. Technisches Personal für das TPS Haus würde bei Produktionen vermehrt gebraucht. Da aber viele Gruppen auch schon eigene Leute mitbringen, wäre es durchaus denkbar, für Produktionen diese einzusetzen. Die Technik soll auch in der Verantwortung der KünstlerInnen bzw. Gruppen bleiben. Ein fixer Haustechniker könnte dazu unterstützen bzw. beraten.

Die Reinigung könnte man fremd vergeben, d.h. zukaufen oder auch jemand dafür anstellen.

Für die Organisation der Trainings, Proben, aber auch Termine bei Produktionen etc. ist es sinnvoll, eineN organisatorischeN LeiterIn zu engagieren, d.h. eine Person, die den Überblick hat (eine „Zentrale“). Es gab auch Hinweise darauf, dass eine Person dazu nicht reicht, was auch durchaus so ist, allerdings scheuen sich die meisten Interviewten davor, gleich zu Beginn mit einem Staff von mehr als 3 bis 5 Personen anzufangen. Es wird eher auf flexibel einsetzbare Kräfte gesetzt.

Im Hinblick auf eine künstlerische Leitung sind die Aussagen unterschiedlich. Zum einen ist es zwar sinnvoll, jemand zu haben, der/die für die Produktionen zuständig ist, zum anderen möchte man kein Intendantenmodell haben, d.h. man möchte sich nicht auf eine Person beschränken. Die Befürchtung, dass die Offenheit der TPS damit eingeschränkt werde ist groß.

Zur Frage der Flexibilität der Personalstrukturen ist außerdem anzumerken: Zum einen wird die Offenheit und Flexibilität bejaht und betont, zum anderen gibt es nur recht vage Aussagen darüber, wie eine TPS funktionieren kann, wenn man den gesamten Staff flexibel rekrutiert. Quintessenz ist: Ja, Flexibilität wäre gut, aber wie, das ist nicht klar. Fixes Personal wird gerne mit starren Strukturen (und in weiterer Folge Positionierungsdenken) gleichgesetzt.

Das oben genannte Modell kommt daher dem Gedanken der Flexibilität am ehesten entgegen, wobei ein Mindestmaß an Organisation gewährleistet sein muss.

Personelle Strukturen in einer Verbundlösung wurden nur am Rande (von Henry Mason) erwähnt; es wäre zu diskutieren, ob und wie eine Personalstruktur im Verbund anders aussehen könnte bzw. müsste als in einem eigenen Haus.

4.9 Räumliche Anforderungen

Diese Dimension gliedert sich in die Frage nach den Räumen selbst und nach dem erforderlichen technischen Equipment.

4.9.1 Räume

Im derzeitigen Raumkonzept sind folgende Räumlichkeiten vorgesehen:

- *Hauptaufführungsraum*
Gesamte Raumgröße (Bühne inklusive Zuschauerraum): etwa 20 x 20m, 8m hoch.
Mobile Tribüne für etwa 170 Zuschauer.
- *Schauspielprobenraum I und II* (9 x 8m, 5m hoch)
Schauspielprobenraum III (14 x 10m, 5m hoch)
- *Tanzproberäume I und II* (15 x 12m, 5m hoch)
- *Garderoben*, mit abschließbaren Kästen, Spiegel, Waschelegenheit
- *Sanitäranlagen*
- *Werkstätte und Lagerraum für technisches Equipment*
- *Fundus für Kostüme und Requisiten*
- *Büroräume*
- *Besprechungsraum*
- *Foyer*

Dieses Konzept wurde den Interviewten vorgelegt und ihre Meinung dazu erfragt. Grundsätzlich stimmen die meisten dem Konzept prinzipiell zu, d.h. dass sie es als ausreichend erachten bzw. als gute Basis.

Es gab dennoch Vorschläge für Erweiterungen:

- **Gastronomiebetrieb:**
es wurde mehrmals ein Wunsch nach einem angestückelten Gastronomiebetrieb genannt (z.B. als Café); der Vorteil wird darin gesehen, dass die Einnahmen dem Haus zufließen könnten und somit die Gastronomie zur Finanzierung der TPS beitragen kann.
- **Künstlerzimmer:**
dies ist für den Fall, dass KünstlerInnen von auswärts ihre Produktionen im Haus spielen und man sich hohe Hotelkosten unter Umständen spart
- **Archiv/Dokumentationsraum/Bibliothek:**
diese Idee sollte gleich bei der Planung berücksichtigt werden, sodass man die Möglichkeit schafft, die Produktionen zu dokumentieren
- **Parkplätze bzw. Anbindung an öffentliche Verkehrsmöglichkeiten:**
für Produktionen (BesucherInnen) ganz wichtig

Das gesamte vorliegende Konzept wurde unter der Perspektive diskutiert, dass die TPS in ein neues Haus kommt, d.h. dass diese Räume neu geschaffen werden bzw. ein Haus adaptiert wird.

Zu beachten ist, dass es zwischen den beiden Sparten Tanz und Theater unterschiedliche Anforderungen gibt. Daher sollten diese Bereiche zwar gemeinsam in einem Haus vereint sein, aber dennoch getrennt betrachtet werden.

Die Unterschiede liegen zum einen in den verschiedenen pragmatischen Anforderungen an Räume bzw. Ausstattung (Raumgröße, Boden, Licht, Ton, etc.) und zum anderen an der Einstellung bzw. Vorstellungen dem Haus gegenüber. Damit ist gemeint, dass sich die TänzerInnen allgemein selbst als flexibler betrachten und (nach eigenen Aussagen) mit kargeren Räumen bzw. Ausstattungen zurecht kommen würden.

Johannes Randolf meint dazu recht prägnant:

„(...) weil ich bin überzeugt, dass es nicht funktioniert Tanz und Theater zu vermischen. Es wäre Wahnsinn, weil nämlich die Ansprüche von einem Tänzer und einem Schauspieler ganz anders sind. Natürlich kann man die freien Ressourcen nützen, aber es ist wichtig, ich brauche Schauspielräume und ich brauche Tanzräume“ (Johannes Randolf)

4.9.2 Technische Ausstattung

Mit den Anforderungen an das technische Equipment in den Räumen einer TPS-Stätte ist auch die Frage der Personalstruktur verbunden. Je nachdem wie groß bzw. umfangreich die Ausstattung der TPS z.B. mit Technik ist, desto unterschiedlicher wird auch der Bedarf an fixem (technischen) Personal sein (z.B. zur Wartung, Pflege, Verleih, etc.).

Die Meinungen dazu sind verschieden, tendieren aber allgemein dazu, das technische Grund-Equipment so gering wie möglich auszustatten. Mögliche Alternativen zu einer fixen Ausstattung wäre das Leasen oder Mieten der Technik pro Produktion.

Thomas Königstorfer sieht diese Frage der fixen Ausstattung sogar als mögliches Problem:

„Gefährlich für so eine Spielstätte oder so eine Institution ist, das Zeugs selbst zu haben. Weil es ist einem Verschleiß unterworfen, es wird kaputt, es muss gewartet werden und das kostet Unsummen. Das haben wir ja auch hier. Das heißt, unterm Strich ist es günstiger, das zu mieten. Grundausrüstung im Haus, variabelste Möglichkeiten – stabil, variabel, den Sicherheitsdingen entsprechend, klarerweise Strom.“

Grundsätzlich zu überlegen ist das Modell eines freien „Technikpools“, so wie er bereits über die IG Freie Theater angedacht und teilweise realisiert wurde (Website). Diese Idee wird auch von der Politik begrüßt und unterstützt:

„Es muss einen Technikpool geben, es muss Sachen geben. Das geht nicht, dass sich ein Künstler um einen Beamer kümmern muss, eine 6-bar-Lampe haben muss, das sicher nicht. (...) sie sollten die Möglichkeiten haben bei irgend jemand einen Teil ausleihen zu können. Gescheite Verträge mit dem Land, von mir aus auch mit dem Landestheater, „ihr braucht eh nicht immer alles, können wir für diese Performance das ausleihen?“ Da würde ich irrsinnig viel auf Zusammenarbeit setzen“ (Rio Rutzinger)

„(...) wir haben eben eh so ein Programm entwickelt, das heißt eben Technikpool wo es einfach darum geht, dass unserer Ansicht nach das eine Notwendigkeit vom Land, von Bund wäre, dass sie Technik zur Verfügung stellen, die einfach jeder nützen kann. Also beim Land ist es so, die sind eh dabei da drauf aufzuspringen. Ich habe eine Website programmiert wo über eine Datenbank die Ausleihe gut funktioniert. Wo du im Prinzip niemand brauchst der das verwaltet, das kannst du dir im Prinzip selber verwalten“ (Thomas Hinterberger)

„Und das Technikpool, dass es ja gibt oder im Entstehen ist, ist ja so ein Ansatz und auch von uns gefördert und geliebt. Sozusagen...das ist eine Initiative, die sozusagen ein kleines Beispiel oder Pilotprojekt sein könnte, wie Verbund was Verbund bedeutet“ (Renate Plöchl)

4.9.3 Finanzierung

Neben diesen Risiken wurde ein weiteres Thema als Risiko benannt: die Finanzierung der TPS-Stätte. Zwar herrscht allgemein Einigkeit über ein Mindestmaß an Räumen bzw. Ausstattung, die eine professionelle TPS haben soll, aber es wurden doch Stimmen laut, die dies als unfinanzierbar betrachten. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Wunsch von der machbaren Realität möglicherweise stark abweicht. Dies sollte daher auch Thema der Gruppendiskussionen sein – Wünsche bzw. Visionen der Realität gegenüberstellen bzw. abzufragen, welche (Grund-) Ausstattung an Räumen als finanzierbar gelten kann, d.h. welche Größenordnung einer TPS realisierbar wäre.

4.10 Empowerment – Organisation

4.10.1 Bewusstsein – Identifikation, Labeling

Es wurden einige Ideen genannt, wie Produktionen in einer TPS Stätte beworben werden können. Diese Ideen beinhalten die gängigen Marketinginstrumente wie Flyer, Plakate, Programmhefte, Homepage, Inserate, Medien, Pressekontakte und -mitteilungen, etc.

Zur Diskussion zu stellen sind aber nicht die Instrumente selbst, sondern *wer* für die Öffentlichkeitsarbeit zuständig sein soll. Zum einen tritt eine Mehrheit der Befragten dafür ein, dass eine zentrale Stelle (z.B. kaufmännische Leitung, Büro) die PR- und Medienarbeit übernimmt. Zum anderen wird auch darauf verwiesen, dass die KünstlerInnen auch selbst für Werbung zuständig sein sollen.

Sinnvoll erscheint (nicht zuletzt wegen der geforderten Professionalität und der Kontakte) eine zentrale Stelle als PR-Organ einzurichten, die in engem Kontakt zu den KünstlerInnen stehen soll. Darüber hinaus können und sollen die KünstlerInnen auch eigene Möglichkeiten der Bewerbung ihrer Produktionen wahrnehmen.

Zur Frage, wer dies wie finanzieren soll, gibt es keine konkreten Antworten.

Relativ breite Zustimmung erfährt die Idee, ein Label, eine „Marke der Freien“ gleich von Beginn an mit aufzubauen. Diese Marke steht dann für einen guten Namen der Freien beim po-

tentiellen Publikum und es wird gehofft, dass über dieses Label nicht nur Außenwirkungen zum Publikum geschaffen werden, sondern auch eine Innenwirkung passiert – als Bewusstsein bzw. als Identifikation der Freien mit ihrer künstlerischen Arbeit und mit ihrer Stätte.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass nicht explizit auf die Unterschiede zwischen einem eigenen Haus und einer Verbundlösung hingewiesen wird. D.h. dass ein Label der Freien in beiden Varianten als sinnvoll und möglich erachtet wird.

Zu beachten ist dabei allerdings auch, dass das Label nicht die Arbeit der Gruppen bzw. einzelnen KünstlerInnen „überdecken“ soll, sondern dass beide „Namen“ in den Medien vertreten sein sollen. D.h. es soll einen Transport des Labels und einen Transport der Gruppen selbst zum Publikum geben (Modell Tanzquartier wurde dazu genannt oder auch das Festival der Regionen).

In engem Zusammenhang mit der Schaffung eines Labels bzw. eines Bewusstseins steht die Frage nach den Kriterien des Zugangs zu den Freien – siehe nächster Abschnitt.

4.10.2 Offenheit der TPS – Kriterien des Zugangs zu den „Freien“

Grundsätzlich sind sich die Interviewten darüber einig, eine mögliche TPS so frei und offen wie möglich zu gestalten. Alle aus der Freien Szene sollen mitmachen und mitreden können und dürfen.

„Also alle aus der freien Szene sollten da mitreden können, oder zumindest Mitglieder sein“ (Gerhard Koller)

„Ich glaube prinzipiell sollte jeder die Möglichkeit haben dort zu spielen. (...) Was nicht passieren darf ist, dass bestimmte Leute gar nicht rein kommen“ (Henry Mason)

Ein ungeklärtes Problem sind dennoch Kriterien des Zugangs. Es geht darum festzulegen, wer in welchem Ausmaß die TPS Stätte nutzen dürfen. Die Befragten sehen darin zwar einen gewissen Widerspruch zur gewünschten Offenheit, räumen aber größtenteils ein, dass es „in irgend einer Form“ Kriterien bzw. eine Organisation geben müssen.

„Ich glaube, dass da erst einmal geklärt werden muss wer da hingehen darf und wer nicht“ (Hannes Plank)

„Aber man muss auf jeden Fall auf irgendeine Art und Weise soll man ja eine Prioritätenliste oder eine Auswahl schaffen, oder wie auch immer. (...) Ich meine, irgendwer muss ja auch entscheiden, wann darf dann wer spielt – und wer soll das sein?“ (Andreas Baumgartner)

„Es müsste eine gewisse Möglichkeit geben, wo man so eine Verbindung hat zwischen einer einseitigen Intendanz mit einer Mitverantwortlichkeit und Endverantwortlichkeit, aber gleichzeitig müsste dann die Auflage ganz klar sein von vornherein, dass das eine Spielstätte ist für die Gesamtheit der freien Szene“ (Willi Steiner)

4.10.3 Trägerschaftsmodelle

Die Aussagen zur Offenheit bzw. zu einer möglichen Selektion bzw. Instanz, die Entscheidungen treffen kann, sind recht vage und es gibt keine konkreten Lösungsvorschläge. Ideen gibt es zwar, diese sind aber immer mit einem „ja aber“ oder „vielleicht“ verbunden.

Ein mögliches Modell – zusammengefasst aus den genannten Ideen – könnte folgendermaßen aussehen:

- *Selbstorganisationsmodell: Verein als übergeordnete Organisation* der Verein leitet die künstlerischen und kaufmännischen Belange; es wird des öfteren ein Gremien-Modell vorgeschlagen, das aus mehreren Personen bestehen soll, die

Entscheidungen über die TPS (Nutzung, Organisation, PR, etc.) treffen können. Das Gremium soll nur auf Zeit besetzt sein, um verschiedene Personen die Möglichkeit zu geben, an der TPS mitzureden bzw. mitzuwirken (es soll vermieden werden, dass alles starr und institutionalisiert wird)

- *KünstlerInnen als Mitglieder des Vereins:*
Als Vereinsmitglieder haben die KünstlerInnen ein Mitspracherecht in allen Belangen und auch das Gremium soll aus ihren Reihen zusammengesetzt sein; wobei hier Bedenken geäußert wurden, dass es dann zu Konkurrenzdenken kommt, weil Leute aus der Freien Szene über eigene bzw. konkurrenzierende Produktionen entscheiden müssen
- Werbung, PR, Information nach außen: siehe Punkt 4.18.1

Weitgehend abgelehnt werden Organisationen z.B. nach dem Vorbild Posthof, Phönix, ARS, Stattwerkstatt. Es wird befürchtet, wenn starre Strukturen entstehen, dass kein Raum mehr für Neues oder für Experimentelles bleibt.

Nachdem sehr viele Personen Unsicherheiten geäußert haben, wie die Offenheit trotz einer notwendigen Organisation gewährleistet werden kann und trotzdem professionelle Arbeit (Forderung nach einem „professionellen Standard“) passiert, ist dies als Grundsatzdiskussion anzudenken. Es geht eben darum, wer dann zur Freien Szene zählt, wer und wo Entscheidungen getroffen werden.

5 Ergebnisse aus Modul 4 – Sichtung von und Vergleich mit anderen Modellen

5.1 Allgemeine Erläuterungen zur Recherche

5.1.1 Einordnung der Modelle

Die Recherchearbeit für dieses Modul beinhaltet auf Grundlage von Modul 2 (Materialsichtung) und der aus den ExpertInnengesprächen ersichtlichen Problemdimensionen eine Beschreibung einzelner Modelle zur Organisation von Trainings-, Proben- und Spielmöglichkeiten für Kulturschaffende der Tanz- und Theaterszene in Österreich sowie in Deutschland und in der Schweiz. Für einen besseren Überblick wurden die jeweiligen Modelle in folgende Struktur ein- bzw. zugeteilt:

- Organisation zwischen Intendanz und soziokulturell-autonomen Strukturen
dietheater Künstlerhaus – Wien
WUK – Wien
- Institutionen bez. Städte von ähnlicher Größe und Struktur:
Kulturgelände Nonntal – Salzburg
Das andere Theater – Graz
- Koproduktionshäuser
Modell der Koproduktionshäuser
Sophiensäle – Berlin
Gessnerallee – Zürich
Widmungs- und Verwaltungsmodell für die Tanzbox
- Ergänzend
Rote Fabrik – Zürich
Theater im Fischereihafen – Bremerhaven
Brotfabrik– Bonn

Außerhalb der vergleichenden Recherche blieben

- Freie Häuser, die ein fixes Ensemble beheimaten – betrifft v.a. Theater
- Häuser, die nur einen Bereich abdecken – betrifft v.a. zeitgenössische Tanzzentren
- Häuser, die vorwiegend als „Abspielstätte“ von eingekauften Produktionen dienen
- Häuser, die ähnliche Struktur und Organisation wie die bereits o.a. aufweisen

Quellen für die vertiefte Recherche waren neben den bereits genannten Materialien aus dem Archiv IG Freie Theater, Wien; zusätzliche Internet-Recherchen (vgl. das Literaturverzeichnis, Teil 2) und Telefoninterviews mit verantwortlichen Personen.

5.2 Das Modell "dieTheater" - Künstlerhaus

Karlsplatz 5, 1010 Wien, Tel.: 01.5878774
<http://www.dietheater.at/>

5.2.1 Grundlagen, Organisation, Ausstattung

Selbstverständnis, Definition

dietheater wurden ins Leben gerufen, um der Vielzahl der freien KünstlerInnen im Bereich darstellender Kunst eine Heimstätte zu geben und den Anforderungen ihrer zeitgenössischen Arbeit eine professionelle Umgebung zu schaffen. Diesbezüglich ist es als Haus ohne eigenes Ensemble und ohne Dramaturgie fast einzigartig.

Es stellt freien Gruppen eine gut funktionierende Präsentationsstruktur und eine umfangreiche Technikausstattung zur Verfügung. Inhaltlich ist das dietheater „Freiraum“. Es versucht in der Programmierung, Tendenzen in Entwicklung aufzuspüren – subjektives Urteil, Mut zum Risiko ist hier gefordert. Dieser Mut zum Risiko ist auch ein Label des dietheaters: das Publikum weiß, dass es sich auf Überraschendes einlassen kann.

Rechtsform

Verein, besteht seit 1989

Art des Verbundes

dietheater Wien bestehen aus dietheater Künstlerhaus und dietheater Konzerthaus. Sie teilen sich weitgehend dieselbe organisatorische Struktur. 2 Personen des u.a. Personals sind explizit dem Konzerthaus zugeordnet.

Räumlichkeiten, Ausstattung

Zwei sehr unterschiedliche und adaptierbare Theaterräume mit sämtlichen Nebenräumen für jeweils Konzerthaus und Künstlerhaus.

Konzerthaus: kleine Studiobühne.

Künstlerhaus: Multifunktionaler Bühnenraum, Theatersaal mit drei Umgängen, Parterre I und II, Galerie, Bühne bis 10 x 10 m, Höhe 7,2 m. Verschiedene Varianten für Bühne und Tribüne möglich. Je nach Bühnenaufstellung und Platzierung des Publikums 80 bis 200 Sitzplätze.

Verschiedene Funktionen der Umgänge und Galerien.

Maximale Bühnenvariabilität²⁷ durch verschieden hohe, stapelbare Tische aus Stahlprofilen, etc.; 9 Laststangen in der Decke (Befestigungsmöglichkeit für Scheinwerfer, Dekorationsteile, etc). Verfahrbare Arbeitsbühne; schwarzer Tanzteppich, 13x10 m, Rück- und Seitenaushänge, 8 schwarze Gassenschals, Leinwand 10x7 m, 4 Garderoben mit je 4 Plätzen, Duschen.

Technik

Detaillierter Technikplan (Licht und Ton) vorhanden

MitarbeiterInnen

26 Personen

Künstlerische Leitung

Assistenz künstlerische Leitung, Geschäftsführung

²⁷ Varianten der Bühnenraumnutzung als Download vorhanden

Kuratorin Tanz

Programmierung Sprechtheater (+Verantwortliche für Konzerthaus)

Projektkoordination

Performatives

1 Person für diestudios

5 Personen Administration (davon Büro, Verträge, PR, Buchhaltung)

6 Personen Technik (davon 1 technischer Leiter, 1 im Konzerthaus, 1 technische Assistenz)

Wartung

Reinigung

3 Personen Kasse

3 Personen Publikumsdienst

5.2.2 Betrieb und Programmierung

Organisationsmodell

Intendantmodell (künstlerischer Leiter und Geschäftsführung in einer Person) mit zusätzlich kuratierendem/programmierendem/assistierendem Personal (s.o.).

Art der Programmgestaltung, Auswahlkriterien bez. Freier Gruppen

Von jährlich ca. 300 Projekten, zumeist im Konzeptstadium und noch ohne Finanzierung, wählt die künstlerische Leitung aus jenen Produktionen aus, die einen qualitativ hochwertigen Schnitt des Schaffens der freien Szene zeigen (besonders spartenübergreifende Projekte).

Das heißt, dass in der Regel die produzierenden Gruppen beim dietheater um Auftrittsmöglichkeit anfragen, dann in der Folge beim Kuratorium um Subventionen ansuchen. Das dietheater steht im Austausch mit dem Kuratorium, Zusagen (vom dietheater sowie in der Subventionsvergabe) sind oft eindeutig, oft aber Verhandlungssache zwischen beiden. Ohne Subventionszusage ist es im Normalfall nicht möglich, im dietheater aufzutreten. Daraus ergibt sich, dass im dietheater hauptsächlich Wiener Gruppen auftreten (ausgenommen die Kooperationsveranstaltungen, Festivals).

Koproduktionshaus – Kooperationen mit anderen Theaterhäusern

dietheater veranstalten selbst internationale Festivals im Bereich Tanz, Theater und Performance; sind außerdem Festival- und Kooperationspartner von zahlreichen Wiener und Österreichweiten Initiativen;

dietheater sind Mitglied und aktive Teilnehmer folgender internationaler Kooperationen:

Danceroads: Touring-Netzwerkprojekt, derzeit 7 Partner in D,CN,L,GB,F,SL (Sophtsäle/Berlin, Tangente/Montreal); dietheater schickt wie jedes andere Haus 1 KünstlerIn/Gruppe auf Tour mit den Spielstätten der Netzwerkpartnern.

Reperages: Touringnetzwerk mit Sitz in Lille; Mitglieder sind 15 Theater oder Festivalleiter aus Europa und CN, die jeweils 1 ausgewählte Arbeit nach Lille schicken; dietheater lädt mindestens 1 Arbeit nach Wien ein; heuer plant das dietheater ein 10-tägiges artists in residence Projekt mit allen Teilnehmern;

Aerowaves: Videofestival in London; vorangehende Meetings (teilweise in anderen europäischen Städten), wo die besten 20 Videoproduktionen ausgewählt werden.

IETM: 400 Mitgliederorganisationen in 45 Staaten; arbeiten im Bereich darstellende Kunst; jährliche Meetings für kennen lernen, Kontakte, Diskussion, Austausch und Projektpräsentation.

Derzeit in Verhandlung:

Festival „Freischwimmer“ – Kooperationspartner u.a. Sophiensäle und Gessnerallee

Koproduktionsbudgets werden teilweise unabhängig vom laufenden Betrieb angesucht (derzeit „Freischwimmer“).

Einkauf oder Produktion

Spielbetrieb:

Das dietheater ist eine Spielstätte die Gruppen der freien Szene, es ist weiters Kooperationspartner und Festivalveranstalter.

Auftrittsmodalitäten sind durchgängig 30:70 Eintrittsbeteiligung.

dietheater vergibt Residencies - diese sind derzeit den Sparmaßnahmen zum Opfer gefallen.

Proberaumbetrieb:

Das dietheater hat zwei Proberäume angemietet (etwa 250, 300 m²), die völlig unabhängig vom Spielbetrieb angemietet werden können. Grundsätzlich kann jeder die Räumlichkeiten anmieten, das Prinzip der Vergabe erfolgt nach Reihenfolge der Anmeldung. Die Art der Nutzung hängt laut Auskunft der diestudios wesentlich von der Beschaffenheit der Räumlichkeiten ab: Früher vom dietheater angemietete „helle, lichtdurchflutete“ Räume zogen eher Kurs- und SeminarveranstalterInnen an, die die Räumlichkeiten stundenweise v.a. abends und am Wochenende gemietet hatten. Die jetzigen, nicht mehr so schönen Räume sind eher für konzentrierte Arbeit an Kunstproduktionen geeignet. Vermietungen erfolgen nur mehr mindestens tageweise und im Normalfall einige Wochen.

Wenn bei Veranstaltungsmaterial das dietheater Logo verwendet wird, bedeutet das für die KünstlerInnen/Gruppen 20% Preisnachlass bei der Raummiete.

Die Proberäume werden nicht als Studiobühne benutzt.

Praktische Hinweise:

Hinweis auf die Wichtigkeit von vertraglicher Bindung und zumindest von Zahlung der ersten Rate vor Probenbeginn.

Hinweis auf effizientere Nutzung bei Vorhandensein von zwei Proberäumen – hier ist durch Wechselmöglichkeit beinahe lückenlose Auslastung möglich (Ausnahme August).

Hinweis auf leichtere Benutzbarkeit bei ebenerdigen Räumlichkeiten.

Das dietheater muss wegen Sparmaßnahmen diese beiden Räumlichkeiten zugunsten eines billigeren Raumes aufgeben.

Proberaum – Mietvertrag kann zur Verfügung gestellt werden

Finanzierung

Stadt Wien, Bund

Budget für laufenden Betrieb siehe den folgenden Abschnitt (Interview Pronay).

Rundherum, Extras

dietheater Service:

Büro kommuniziert regelmäßig mit Presse und Öffentlichkeit und promotet die im Haus stattfindenden Events (monatliche Presseaussendung, 2-monatiger Programmfolder, Mailings,

Inserate, etc.). Beratung und Hilfestellung bei Bühnengestaltung, Lichttechnik, Behördengängen, administrative Tätigkeiten.

Besonderes Plus: Corporate Identity von freien Szeneveranstaltungen.

5.2.3 Vertiefung der Informationen – Interview mit DI Christian Pronay

DI Pronay ist der Leiter von "dieTheater".

5.2.3.1 Zur Außenwirkung und Wahrnehmung einer TPS-Stätte als Theaterhaus

Für eine Wahrnehmung als Theaterort braucht es eine komplette Theaterorganisation, was eine künstlerische Leitung und Programmierung sowie v.a. die Außenwirkung (Werbung) des Theaters meint. Das Haus muss sich verhalten „wie ein richtiges Theater“, weil es als solches einem Publikum gegenübertritt (was oft von den freien Gruppen vergessen wird).

Werbekosten und „Corporate Identity“ des Theaterortes sind ein wesentlicher Faktor. Über monatlich kontinuierliche Werbemaßnahmen des Hauses wird überdurchschnittlich mehr Wirkung erreicht, als durch freie Gruppen selbst, die 1-2 mal pro Jahr eigene Werbemaßnahmen durchführen (auch wenn die Produktion und die Werbemaßnahmen der einzelnen Gruppe sehr gut sind).

Es erweist sich aus Erfahrung als besser, wenn die Werbekosten beim Haus budgetiert sind, momentan ist das Werbebudget bei dietheater zum Teil durch das Haus abgedeckt, zum Teil kommt es von den freien Gruppen selbst. Die Sophiensäle in Berlin bekommen das Werbebudget direkt von den im Haus auftretenden Gruppen. Wichtig für die Außenwirkung ist eine Programmierung, v.a. wenn das Haus über Linz hinaus bekannt werden soll. Ein Drittel bis die Hälfte der Produktionen sollte hier für Programmgestaltung in Betracht gezogen werden.

Dafür ist Produktionsgeld erforderlich, nicht unbedingt beim Haus selbst liegen muss, aber über das Haus zumindest entschieden werden sollte. Hier sind zwei Modelle denkbar (werden andernorts praktiziert - Sophiensäle, bzw. Portugal): Das Haus selbst hat Produktionsgelder. Das Haus hat ein Kontingent bei den Subventionsgebern bei Stadt und/oder Land.

Das dietheater praktiziert beides nur zum Teil, durch die momentane Förderstruktur (Theaterbeirat) hängt das dietheater oft „in der Luft“, bzw. muss in der Programmierung teilweise spekulativ agieren.

Effizienz braucht eine komplette Theaterorganisation (künstlerische Leitung, Administration, Buchhaltung, Abrechnung, etc.). Insofern ist eine derartige Struktur immer mit erheblichen Kosten für die Geldgeber verbunden: es reicht nicht, die Kosten für Miete, Strom, Heizung, etc. zusammenzurechnen – eine derartige Struktur wäre lediglich geeignet, einen Proberaumbetrieb zu führen.

5.2.3.2 Kommentar zum Personalstand

Wie kommt der Personalstand von 26 MitarbeiterInnen zustande? Zwei Personen sind in der künstlerischen Leitung (die angeführte dritte Person ergibt sich aus dem Umstand des Personalwechsels und der Einarbeitungszeit). Die Kuratorin Tanz ergibt sich aus dem besonderen Umstand, dass das dietheater momentan viel Tanz anbieten kann.

Posten Projektkoordination ist extern. Performatives wurde wegen Sparmaßnahmen gestrichen. Die Person für diestudios ist geringfügig beschäftigt, ebenso wie zwei Personen (von drei) an der Kasse und die drei Personen vom Abenddienst.

Nur drei Personen im Administration (Stelle Verträge wurde aufgelöst, da nur mehr Formulare auszufüllen sind, Rechnungswesen ist extern).

Eine Technikstelle wird gestrichen, da weniger Projekte durchgeführt werden können, die anderen Personen arbeiten in der Technik durchschnittlich 30 Stunden.

5.2.3.3 Zum Budget und zur Art der Verrechnung

Das Theater verrechnet nach folgendem Schema - Besonderheit von zwei Häusern Künstlerhaus und Konzerthaus:

- Das Künstlerhaus als Block
- Dessen Spielbetrieb als Block
- Das Konzerthaus als Block
- Dessen Spielbetrieb als Block

In die Fixkosten der Häuser fallen: Miete und Betriebskosten (Heizung, Strom, Reinigung, ev. Telefon, Versicherungen, Reparaturen, Kleinanschaffungen). In den Spielbetrieb der Häuser fallen: 70 % der Gagen, z.T. 100 % bei Einladungen, Reise und Aufenthaltskosten, Urheberrechte, der technische Teil für Auf- und Umbau, Material.

Weitere Budgetposten sind:

- Werbung, Öffentlichkeitsarbeit
- Künstlerische Projekte – Sachkosten
- Allgemeine Kosten (Büromaterial, Fachliteratur, div. Anschaffungen und Erneuerungen: Software, Kopierer, Computer Buchhaltung, Steuerberater, Rechtsanwalt, Lohnverrechnung)
- Personal (aufgeteilt auf große Stellen Verwaltung und Leitung, Technik, Abenddienst, Kassaservice)

Derzeitiges Budget pro Jahr – Zahlen in Euro

Grundkosten des Künstlerhauses: 184 000 - Miete ist sehr hoch: 130 000 kalt

Grundkosten des Konzerthauses: 30 000

Spielbetrieb Künstlerhaus (Einnahmen mitgerechnet): 50 000

Spielbetrieb Konzerthaus (Einnahmen mitgerechnet): 2 000

Öffentlichkeitsarbeit: 70 000 – Sachkosten

Allgemeine Sachkosten: 65 000 (davon 25 000 Reinigung), eher hoch – üblich sind hier 40 000

Projekte: Es bleiben heuer 5 000 bis 6 000 übrig (Betrag für Projekte ist sehr unterschiedlich).

Proberaumbetrieb der dietheater – diestudios: 40 000 (Einnahmen mitgerechnet)

Personal: Leitung, Assistenz, Werbung, Sekretariat, Abrechnung -180 000

Kassa (2 Häuser) - 30 000

Abenddienst (2 Häuser) - 28 000

Technik -150 000

Weiterbildung - 15 000

Ergibt in Summe: 849 000 € (davon zwei unüblich hohe Posten, gekennzeichnet s.o.)

5.2.3.4 Kommentare zu anderen Modellen und Konzepten

Kommentar zu den Sophiensälen, Berlin

Betreffend der Sophiensäle, bzw. zu deren an anderer Stelle genanntem Budget von 125 000 € (minimale Spielstättenförderung):

Das war ein Anfangsbudget mit vielen Besonderheiten:

keine Mietkosten, das Büro war improvisiert und irgendwie zusammengetragen, die Location war atmosphärisch sehr gut - das ersetzt z.T. einen großen Aufwand an technischem Equipment, der Ort war schon genehmigt – kostenintensive Genehmigungsverfahren entfallen damit, die Stadt zeichnete letztendlich verantwortlich für ev. bauliche Tatbestände.

Es wurde zu Beginn zu zweit gearbeitet, ein Techniker war angestellt (ev. mit halber Stelle), der Artist in Residence hatte selber Geld. Auftrittsmodalitäten sind (auch derzeit) ausschließlich 70:30.

Von den genannten 125 000 entfielen also nur 40 000 für allgemeine Kosten, der Rest ging in Betrieb und Programm.

Die Sophiensäle haben derzeit ein Budget von 340 000 €.

Kommentar zu Ausstattungsfragen

Aus den sehr divergierenden Budgets ist v.a. die Frage abzuleiten: Welche Standards sind am Anfang?

V.a. für den Beginn erscheint ein nicht großer, nicht überdefinierter Raum geeignet. Wesentlich bei abwesendem Budget sind Talent zum Improvisieren und „Atmosphäre“, was v.a. die räumlichen Gegebenheiten und gute Lage betrifft – bei den Sophiensälen wären das die alte Bausubstanz der Hackeschen Höfe und ein gewisser wilder Charme, der an die Anfangszeiten des WUK erinnerte.

Betreffend variabel nutzbarer Bühnenraum führt Pronay an, dass das eine immer wieder gehörte Forderung der Freien ist – aus Erfahrung aber zu relativieren sei: Trotz variabler Raumnutzungsmöglichkeiten im dietheater spielen 90 % der auftretenden Gruppen konventionell.

Eine mögliche räumliche Lösung wäre deshalb eine Kombination aus konventionellem Black-Box Theater und einer leeren Halle, wo „nichts drinnen ist“.

Zum Aufbau und zur Organisation eines neuen Hauses in Linz

Denkbar sind Verein (leichter zu gründen) und GesmbH. Wichtig bei einer GesmbH sind Eigentümerverhältnisse. Vorteil, wenn die Stadt das ist: Geld. Nachteil: eventuelle Einflussnahme.

In jedem Fall (Verein, GesmbH) wird die Stadt eine Person in verantwortlicher Stelle im Vorstand installiert haben wollen.

Wichtig ist für die Fördergeber eine Ansprechperson zur Identifikation. Diese sollte die Szene repräsentieren, bzw. durch die Szene weitgehend anerkannt sein. Es kann sich als sinnvoll erweisen, eine unverdächtige, bereits bestehende Struktur mit dem Aufbau zu beauftragen – das dietheater in Person von Christian Pronay hat z.B. den Dschungel (Kindertheater in Wien) aufgebaut – bis hin zur Ausschreibung der Jobs und der Personalentscheidungen der Leitung.

5.2.4 Übertragbarkeit/ Voraussetzungen beim "dieTheater"

Interessantes, gut funktionierendes Modell. Setzt aber alle Kriterien voraus, die mit programmatischer „Auswahl von Produktionen“ (und deren Ablehnung) verbunden sind, z.B:

- Großer Pool an Produzierenden, hoher Professionalisierungsgrad;
- angestrebte Gewichtung von Etablierten und unbekanntem Gruppen/Personen;
- Vorstellungen betreffend künstlerischer Qualität, die (auch) aus bestehenden, guten Arbeitsbedingungen, ausreichender Finanzierung, fortgeschrittener Professionalisierung und Einbindung in internationale Netzwerke resultieren;
- den Willen, sich dauerhaft einem Intendanzmodell oder Kuratorenmodell unterzuordnen;
- Die verstreuten Räumlichkeiten des Theater (Konzerthaus, Künstlerhaus, Studios) widersprechen möglicherweise dem angemeldeten Bedarf der Linzer an Kommunikationspunkt, der möglicherweise Zusammenarbeiten ermöglicht.

5.3 Das Modell "WUK – Werkstätten- und Kulturhaus" Wien

Währinger Straße 59, A-1090 Wien, Tel.: 01 - 40121 –0
<http://www.wuk.at/>

5.3.1 Grundlagen, Organisation, Ausstattung

Seit 1978 ist das WUK Teil der Alternativkulturszene: es gab eine lebhaft und turbulente Gründungszeit z.B. Hausbesetzungen; seit 1981 professioneller Kulturbetrieb und Positionierung abseits des Mainstreams. Das WUK ist ein soziokulturelles Zentrum und ein Haus für zeitgenössische Kunst und Kultur, mit Bereichsteilung in: WUK Kultur, WUK Sozial, WUK Idee.

Rund 130 Gruppen, Initiativen und Einzelpersonen arbeiten in den 7 autonomen Bereichen Bildende Kunst, Interkulturell, Kinder/Jugend, Musik, Werkstätten, gesellschaftspolitische Initiativen und tanztheaterperformance WUK. Gemeinsam sind den 7 Bereichen basisdemokratische Entscheidungsstrukturen und die Organisation bereichsinterner Belange über ein monatlich stattfindendes Plenum. In Selbstverwaltung werden Räume aufgeteilt, neue Mitglieder aufgenommen und Eigenveranstaltungen durchgeführt.

Als außergewöhnliche Konstellation zeigt sich das Nebeneinander von Kunstproduktion und Kunstpräsentation. Das „Experiment WUK“ betreibt mit seinen programmatischen Zielsetzungen (siehe Leitbild) labeling: Es zieht ein heterogenes Publikum an und heran, das überdurchschnittlich kulturinteressiert und initiativ ist.

Rechtsform

Verein zur Schaffung offener Kultur- und Werkstättenhäuser, 6 Vorstandsmitglieder

Statuten/Leitbild

Einige Stichworte: offener Kulturraum, erweiterter Kulturbegriff; Verbindung von Kunst, Politik und Sozialem;

Synergetische Effekte durch Überlagerung einer soziokulturellen Zentrums mit Kunst- und Kulturzentrum durch emanzipatorische Prozesse, Selbsttätigkeit, Autonomie. Förderung der Produktion und Präsentation von innovativer experimenteller, interdisziplinärer und kritischer Kunst auf lokaler/regionaler/internationaler Ebene.

Die drei Standbeine des WUK:

die Gruppen/Initiativen/Einzelpersonen der 7 autonomen Bereiche, die WUK Arbeitsmarktser-vice – Projekte, die Veranstaltungen der 7 autonomen Bereiche;

Neben Begriffen wie Lebensraum, Feiraum, Offenheit zielt das WUK speziell auf Demokratisierung der Gesellschaft und Gesellschaftsbereiche und sieht das „Projekt WUK“ selbst als prozessorientiertes Organisationsexperiment.

Dokumentation, wissenschaftliche Begleitung und Vernetzung (auch) zur Reflexion bilden die notwendigen Voraussetzungen dafür.

Demokratisierungsprozess ist nicht nur durch Wahlen und Abstimmungen zu gewährleisten, sondern bedarf produktiver Ergänzung durch offene Formen von Diskussion und Meinungsbildung nach dem Prinzip der Selbstermächtigung der Aktiven: für sie selbst wichtige Themen können zur öffentlichen Diskussion gemacht werden.

Art des Verbundes

Soziokulturelles Zentrum/Kunst- und Kulturzentrum

Räumlichkeiten

6 Veranstaltungs- und Ausstellungsräume (bis 200m²), 1 Konzert- und Theaterhalle (200-550 Sitz/Stehplätze), 50 Ateliers; 3 Proberäume für ttp, Werkstätten, Foyer, Hof;

Zahlen

12 000 m², 130 Gruppen, 7 Bereiche, über 300 Veranstaltungen jährlich, 1 500 Besucher täglich, 6,9 Mio. € Umsatz jährlich, 550 aktive Mitglieder, 500-1000 Aktive in der Autonomie

Anzahl der MitarbeiterInnen

über 100 Vereinsangestellte, Aushilfen

5.3.2 Betrieb und Programmierung

Organisationsmodell

Generell weist das WUK eine komplexe Organisationsstruktur auf, die eine von unten nach oben gewachsene Struktur zum Ziel hat.

Herausforderung bildet das Miteinander von Vereinsstruktur, betrieblichem Teil und den selbstverwalteten Bereichen. Unterstützt werden die autonomen Bereiche des WUK durch Verwaltung, Öffentlichkeitsarbeit und Koordination.

Oberstes Gremium ist die Generalversammlung, die alle 2 Jahre den Vorstand wählt. Der Vorstand kontrolliert die laufenden Aktivitäten, trifft strategische Entscheidungen und bestellt die Geschäftsleitung, die wiederum Schnittstelle zu den ca. 100 Vereinsangestellten ist. Der betriebliche Teil ist unterteilt in Kultur und Sozialbereich. Unterstützt durch funktionale Einheiten: Öffentlichkeitsarbeit/Kommunikation, Technik, EDV, Innenorganisation/Administration, Veranstaltungsorganisation, Koordination von Projekten. Gremien, Hauskonferenzen, Symposien, Organisationsentwicklungsprozesse, Beisgesprächen sind kombiniert mit Grundkonsens, Zieldiskussion, Selbstverwaltung und Basisdemokratie.

Kunstproduktion wird im WUK innerhalb der Bereiche kollektiv und autonom organisiert (Selbstverwaltung der Ressourcen, basisdemokratische Entscheidungen). Monatlich werden Bereichsplena abgehalten. Je ein/e Vertreter/in wird aus diesem Bereich ins übergeordnete WUK Forum entsendet, das beratende Funktion für den Vorstand hat.

Neben der Kunstproduktion, die Autonomie, gibt es das WUK Theater als Teil des betrieblichen Teils des WUK. Veranstaltungsort des WUK Theaters ist die Konzert- und Theaterhalle,

es finden dort u.a. Tanz- und Theaterveranstaltungen statt. Es wird dort „relativ normaler Veranstaltungsbetrieb“ gemacht, programmiert wird von einer Person nach „relativ normalen“ Kriterien. Neben der grundsätzlichen Positionierung für experimentelle, innovative Kunst und Kultur ist das WUK momentan interessiert, in diesem betrieblichen Bereich Publikum zu gewinnen, da der finanzielle Druck wie in allen anderen Kulturhäusern zur Zeit stark spürbar ist.

Internes Organisationsmodell der ttp (tanztheaterperformance)

Die ttp ist als einer von sieben Bereichen Teil der „Autonomie“ - Ort selbstbestimmter künstlerischer Artikulation, kontinuierlich möglicher Arbeit; „spektakelfreier Ort“, gesellschaftspolitisches Labor; bietet Raum für Produktion, Training und Research;

Die ttp besteht als Arbeitsgemeinschaft aus 54 Personen in 25 Gruppen; Personen/Gruppen müssen in die ttp aufgenommen werden. Ein ausgewogenes Verhältnis von Erfahrenen und Newcomern wird angestrebt.

Proberaumbetrieb

Die ttp WUK verwaltet autonom drei Proberäume, einen Büroraum, betreut und finanziert Audio- und Videoequipment PC-Ausstattung, Datenbanken zur Information und Bewerbung.

Alles in allem betreibt die ttp Kooperation auf organisatorischer und inhaltlicher Ebene.

Gefordert sind von den Beteiligten persönliches Engagement in der Durchführung gemeinsamer inhaltlicher und organisatorischer Aufgaben, beschlossener Projekte (im_Flieger, Festival „Zwei Tage“), Bestimmung von Regeln, Aufnahme und Ausschluss von Gruppen, Raumvergabekriterien, Raumnutzung, Finanzen, Anschaffung von technischem Gerät, Positionierung der ttp nach innen und außen, usw.

Im Gegenzug entstehen Synergien, Vernetzung und Kooperation in der Entwicklung gemeinsamer Projekte, Feedback, Coaching, Nutzung von Produktionsmitteln und im internationalen Austausch. Raum stellt Kollegialität her.

Die ttp ist auch finanziell autonom. Die Benutzung der Räumlichkeiten ist zwar unentgeltlich, Aktionen und Anschaffungen (technisches Equipment, Fernseher, Video) werden im Kollektiv diskutiert und finanziert. Gegenwärtig zahlt jede Gruppe in der ttp 35 € pro Monat, weiters zusätzlich bezahlt jede Person 50 € im Jahr; Voraussetzung ist die Mitgliedschaft im WUK mit einem gestaffelten Beitrag von 20 – 80 € jährlich. Gegenverrechnet werden kann der monatliche Beitrag mit Arbeit für die ttp (Protokolle schreiben, Umbauarbeiten koordinieren, putzen) mit einem Stundenlohn von 9 €/Std.

Diese Regelung entstand aus der Unzufriedenheit mit „unterschiedlichem Engagement“ der beteiligten Personen und ergab sich aus der auf Dauer unbefriedigenden Situation, dass alles durch ehrenamtliche Arbeit geleistet werden soll.

Auf der anderen Seite gibt es auch eine Tendenz zu mehr materiellen Autonomie: Stellte das WUK als Trägerverein neben Leistungen aus dem betrieblichen Teil (Öffentlichkeitsarbeit, Administration) auch technisches Equipment zur Verfügung (für Veranstaltungen in der ttp wie „Im_Flieger“, s.u.) geht dieser Teil auch in den autonomen Bereich der ttp, bzw. „Im_Flieger“ über.

„Aufführungsbetrieb“

Aus der Arbeitsgemeinschaft ttp hat sich der Verein „ttp - Verein zur Schaffung von künstlerischer Infrastruktur“ entwickelt, der einen Raum der Arbeitsgemeinschaft ttp nutzt und diesen Raum für eigene künstlerische Zielsetzungen und für bestimmte Tage als Studiobühne, zugelassen für 99 Personen, adaptiert. Diese Struktur nennt sich „Im_Flieger“, ist selbst eigenständiger Subventionsempfänger und betreibt neben 2 Residencies zwei Veranstaltungsreihen: die „Wilde Mischung“ – Auswahlkriterium der Teilnahme ist hier die Reihenfolge der Anmeldung, und diverse Vernetzungsprojekte, die kuratiert und ausgeschrieben werden.

Für Veranstaltungen gilt die finanzielle Regelung: Eintritt wird von der Gruppe/der Künstlerin, dem Künstler selbst bestimmt, die vollen Eintrittsgelder gehen an die Gruppe/die Person.

Die Nutzung der großen Bühne des WUK (als Teil des WUK Theaters) ist hin und wieder Thema, grundsätzlich passiert Zusammenarbeit, bzw. ist man an vermehrter Zusammenarbeit interessiert, allerdings hat das WUK Theater einerseits begrenzte Ressourcen an finanziellen Mitteln/Spieltagen – eben aus dieser Situation hat sich die ttp entwickelt - andererseits haben viele Teilnehmer der ttp und des Fliegers keinen Bedarf an der klassischen Bühnensituation.

Mit der an anderer Stelle aufgetauchten Problematik „Doppelsubventionen“ im WUK wusste niemand etwas anzufangen.

Kooperationen

Mitgliedschaften in internationalen Netzwerken (europäisches Netzwerk unabhängiger soziokultureller Zentren, Trans Europe Halles, Informal European Theater Meeting, etc.) und aktive Teilnahme an Meetings und Symposien im gesamteuropäischen Raum (meist themenbezogen) bilden oft Ausgangspunkte für kulturpolitische Kooperationen und internationale künstlerische Projekte.

Das WUK ist Österreich weit kulturpolitisch aktiv, Mitglied der IG Kultur. Durch die Heterogenität des Publikums, der Interessensgruppen und Verschiedenheit der sozialen Milieus entsteht Zugang zu einer Vielzahl von informellen Netzwerken.

Theaterbereich: EU-Projekt ComediaNetwork mit internationalen Partnern aus E, F, NL, F, Norw, P, GB.

Tanz: Projekt „Im_Flieger“, Förderung von junger Choreographie, europäische Vernetzung „terraines fertiles“.

Förderstruktur (Zusammenfassung)

Die finanziellen Mittel für das Haus selbst erhält der Verein.

Das WUK ist einerseits betrieblicher Teil und ist als Teilbereich WUK Kultur selbst Veranstalter (Musik, Klubs, Feste, Theater, Tanz, Kabarett, Kinderkultur, etc.)

Der autonomen Kunstproduktion, also den im Haus arbeitenden Gruppen/Einzelpersonen stellt der Verein WUK Raum, Infrastruktur und Dienstleistungen aus dem betrieblichen Teil wie Marketing, EDV oder Technik (abnehmend) zur Verfügung.

Die autonomen Produktionsbereiche sind (z.B. Verein ttp als Subventionsempfänger) finanziell eigenständig.

Finanzierung

Mitglieds- und Förderbeiträge, ist subventioniert durch die Stadt Wien und den Bund, erhält Gelder von der EU; deckt ein Fünftel der Kosten über Eigenerwirtschaftung (etwa Raumvermietung) ab. 6,9 Mio. € Umsatz jährlich;

Hinweis auf leistbare Kartenpreise.

Rundherum

Soziokulturelles Zentrum mit o.a. Bereichen; weiters 8 Ausbildungs- und Beratungsprojekte, 2 EU-Projekte, unzählige Kooperationen, 2 SeniorInnengruppen, Lokal/Barbetrieb (als einziges von vorneherein gewerblich orientiert)

5.3.3 Übertragbarkeit/ Voraussetzungen des Modells "WUK"

- Sehr komplexe Struktur mit langer Geschichte,
- sehr umfangreiches Projekt;
- großstädtisches Milieu;
- setzt viel Initiative, Eigenverantwortung und Lust an gestalterischen Prozessen voraus;
- setzt in diesen gewachsenen Dimensionen hohe Fördermittel voraus.

5.4 Das Modell "ARGE Kulturgelände Nonntal" – "ARGEkultur Salzburg"

Mühlbacherhofweg 5, A-5020 Salzburg, Tel.: 0662.848784-0
<http://www.argekultur.at/>

5.4.1 Grundlagen, Organisation, Ausstattung

Selbstverständnis, Definition

Die Arge Nonntal ist ein Ort für „alternative und innovative Kultur in Österreich“ und besteht in folgenden Programmschienen:

ARGE medienkunst, ARGE dj night, ARGE in concert, ARGE schwerpunkte

(Fixbestandteil: „diskursiv“; aktuell zusätzlich: Jazzseminar, Osthörweiterung, Spiderwoman, Kinderkulturwoche), ARGE performance (Fixbestandteil: ARGE tanz, ARGE theater, Aktuell zusätzlich: Mozart-Kabarettfestival + Herbstnachlese);

Die ARGE eröffnet im Herbst 2005 ein neues Haus, was sie als programmatisches Programm für „Standpunkte und Standortwechsel“ heranzieht. Die ARGE Kultur steht für Kunst, die aktuelle, internationale Sichtweisen und inhaltliche Strömungen aufnimmt, experimentell und frisch ist und sich in gesellschaftliche und politische Themen einmischt.

In Bezug zum Publikum: Strategien „Qualität vor Quantität“, „höhere Transparenz durch die neue Programmstruktur“.

Rechtsform

Verein, Vorstand besteht aus 4 Personen

24-jährige alternativkulturelle Geschichte; wird im Sommer 2005 (vor der Übersiedelung) ihre in Form von Gesprächen, Gala, Performances, Ausstellungen, Festen präsentiert.

Art des Verbundes

Soziokulturelles Zentrum/Kunst- und Kulturzentrum

Räumlichkeiten

Kulturgelände mit mehreren Räumlichkeiten, Veranstaltungssaal, Proberäume;

bez. Tanz/Theater: vom Verein Tanzhaus fix angemieteter Proberaum (keine Studiobühne, ohne Veranstaltungsgenehmigung)

Anzahl der MitarbeiterInnen

Das Team besteht aus 13 Personen, mit folgenden Bereichsverantwortlichen:

Geschäftsführung

Künstlerische Leitung

Öffentlichkeitsarbeit

Presse

Rechnungswesen, Projekt Spiderwoman

Service, Tickets

Organisations-Assistenz

Technische Leitung

Veranstaltungstechniker

Veranstaltungsbetreuung

Beratung

Künstlerisches Projektmanagement

Webmaster, EDV

Künstlerische Bereichsverantwortliche überschneiden sich nur teilweise mit den organisatorischen Bereichsverantwortlichen (z.B. Leiter der ARGE performance ist künstlerischer Leiter), teilweise zusätzliche Personen (z.B. ARGE concert).

Zusatzinfo:

2 Bereichsleiter aus Theater/Kabarett, Musik

geringfügig beschäftigtes Zusatzpersonal für Veranstaltungsbetrieb (Bar, Kassa, etc.)

5.4.2 Betrieb und Programmierung

Organisationsmodell des Hauses

Vereinsstruktur mit Geschäftsführung, künstlerischer Leitung und organisatorischen und künstlerischen Bereichsverantwortlichen; 2 Bereichsleiter Theater/Kabarett, Musik; Entscheidungsfindung per Diskussion;

Daten zum Spielbetrieb

2004 bringt die ARGE 170 Veranstaltungen, davon 130 Eigenveranstaltungen (bez. Einmietung von Fremdveranstaltungen).

22 804 Zuschauer – besonders beliebt und erfolgreich Musikbereich samt Konzerte und DJs.

Außerdem Schwerpunkte wie Kulturvermittlung (Jazzseminar, Kinderkulturwoche, Zirkus) und „Mozart“ Woche und „Saturday Night Live“, letztere in Kooperation mit dem ARGE Beisl.

2005 stehen auf dem Programm: 40 Musikveranstaltungen und Feste (Konzerte und Clubevents), über 20 Performanceveranstaltungen, über 25 Schwerpunkte, über 50 Veranstaltungen mit Medienkunst, Kooperations- und Spezialveranstaltungen.

Art der Programmgestaltung – Auswahlkriterien bez. freier Gruppen

Veranstaltungsbetrieb:

Durch Einkauf von Produktionen; Programmgestaltung: täglich ca. 50 Anfragen von freien Gruppen; kommen selten ins Programm. Die Auswahl funktioniert anders als über die Sichtung dieses Materials; bezüglich der freien Salzburger Gruppen gibt es Absprachen mit dem Tanzhaus, bzw. gezeigt werden Gruppen, wenn es Sinn macht (Salzburg hat viel Angebot, man will nicht immer die Salzburger Gruppen sehen, zumal es andere Auftrittsorte auch noch gibt). Auftrittskonditionen (Gage, Eintrittsbeteiligung) sind völlig unterschiedlich;

Jeweils ein Produktionsauftrag für Tanz und Theater; teilweise auch mehrere Gruppen (unterschiedlich), diese Produktionen werden vom Veranstalter ins Programm genommen.

Einmietung von anderen Theatern (z.B. fremdsprachige) ins Haus sind möglich;

generell gibt es Mitkonditionen für Theaterveranstaltungen und Feste (Theater: 285 €, Wochenende: 325 € plus Personalkosten)

Produktionsauftrag:

Produktionsauftrag für Tanz, Produktionsauftrag für Theater – KünstlerIn/Gruppe produziert im Haus und wird über das Haus mit Fördergeldern von Stadt und Land finanziert;

Probemöglichkeiten:

Generell zum Einmietungspreis für Kursveranstaltungen (15 € pro Kurs und für Kursdauer), Voraussetzung: man muss Vollmitglied der ARGE sein; wenn unentgeltlicher Zweck der Einmietung: 7,50 €

Für längerfristige Arbeiten/ das Tanzhaus als eigenständige Struktur

Das Tanzhaus hat als eigenständiger Verein fix einen Raum angemietet zu Sonderkonditionen („intern“, Betrag nicht bekannt gegeben).

Das Tanzhaus vereint Tanz/Theater/Performancekunst und veranstaltet als eigenständige Struktur das Tanzhausfestival – ein Mal pro Jahr präsentiert es sich in der Szene Salzburg.

Das Tanzhaus als Verein stellt eine eigenständige organisatorische Struktur dar, ist eigenständiger Subventionsempfänger und hat eine für den Verein und die derzeitige Situation praktikable „Verbundlösung“ gefunden: proben in der ARGE, auftreten in der Szene.

Kooperationen der ARGE

Veranstaltungsbezogene Kooperationstätigkeit (2005 über 50 Veranstaltungen, die als „Medienkunst, Kooperations- und Spezialveranstaltungen“ gekennzeichnet sind, außerdem z.B. Lehrlingsprojekt in Zusammenarbeit mit der Arbeiterkammer, Städtepartnerschaften, etc.).

Lokale Kooperationen mit der Szene Salzburg, den Ostertanztagen (Workshopfestival), durch Festivals wie das Tanzhausfestival, das per.form>dance< mit internationaler Beteiligung, etc.

Das neue Haus

Das neue Haus (ab Oktober 2005) wird doppelt so groß sein wie bisher und diesbezüglich neue Standards für Proben, Produktion und Veranstaltung bieten. Zusätzlich soll es ein Performance Lab geben, das bisher aber nicht ausreichend finanziert ist.

Finanzierung

Stadt Salzburg, Land Salzburg

Rundherum

Gaststätte, Homepage bietet Mitgliedschaft, Newsletter, „News-Archiv“, Links und Infos zu Kulturinitiativen, Veranstaltern, etc.

5.4.3 Übertragbarkeit/ Voraussetzungen des Modells "ARGEkultur Salzburg"

Salzburg kann von der städtischen Struktur durchaus mit Linz verglichen werden - im Gegensatz zu Großstädten wie Wien, Berlin und Zürich, wo ein direkter Vergleich von großstädtischem Angebot und Organisation soziokultureller Häuser schwieriger zu sein scheint. Soziokulturellen Zentren geht eine längere Phase der (Selbst-)Organisation voraus, der Bildung von Kooperationen zwischen Initiativen mit ähnlichen Zielsetzungen und Bedarf, von gemeinsamen Aktionen und strategischen Allianzen; oftmals gibt es in der Vorbereitungsphase Vereinsgründungen zum Zweck der Beschaffung von Raum und Räumlichkeiten; soziokulturelle Zentren weisen gewachsene oder wachsende Strukturen auf, verlangen Initiative seitens der Betroffenen; sie sehen ihre Legitimation letztendlich auch in einer Position und Diskurs von spezifischem und/oder sich verändernden Bedarf.

Möglicherweise sollte man in dieser Struktur unterscheiden zwischen „normaler“ Programmgestaltung und Nutzungsstruktur des eigenständigen Verein Tanzhaus.

5.5 Modell "Das andere Theater" Graz

Orpheumgasse 11, 8020 Graz, Tel.: 0316 - 720216
<http://users.austro.net/plattform/>

5.5.1 Grundlagen, Organisation, Ausstattung

Selbstverständnis, Definition

„Das andere Theater“ ist eine organisatorische und kommunikative Plattform für freie darstellende Kunst in Graz. Es wurde im Dezember 1999 von Freien Grazer Theaterschaffenden gegründet. Ziel ist die Förderung von Verberuflichung und Verbetrieblichung des nichtinstitutionalisierten Theaters in der Steiermark.

Rechtsform

Verein mit derzeit 24 Mitgliedern (Einzelpersonen und Gruppen), die Berufstheater machen oder eine Verberuflichung anstreben. Bereiche sind: Sprech-, Tanz-, Kinder- und Jugendtheater, Performance, Pantomime, Bewegungstheater, Musiktheater.

Mitgliedsbeitrag Gruppen/Einzelpersonen: 72/36 €

Räumlichkeiten

Es hat keine eigene Spielstätte, sondern verwaltet im Auftrag der Stadt Graz ein Probenhaus für freie Theater in Graz. 3 Räume mit 170, 150, 90 m²

Förderbedarf Verein/Haus

Das Haus wurde von der Stadt Graz zur Benutzung geöffnet.

Anzahl der MitarbeiterInnen

Betreut und organisiert wird der Betrieb des Probehauses vom Verein das andere Theater, mit einem Zeitaufwand von etwa 10 Std./Woche. Die Räume sind unentgeltlich und leer (auch ohne Musikanlage).

Stichwort Putzfrau: Reinigung: 3 Std. pro Woche

5.5.2 Betrieb und Programmierung

Spielbetrieb ohne gemeinsames Haus

Das andere Theater gibt ein 2-monatiges gemeinsames Spielplanplakat heraus (Spielplan für Graz, Tageskalender). Es wird im Netz präsentiert und kann bestellt werden. Weiters wird jährlich ein gemeinsames Festival (im sog. "Kristallwerk") organisiert. Sonst völlige künstlerische/organisatorische/ finanzielle Eigenständigkeit der Gruppen/Einzelpersonen.

Organisationsmodell/Art des Verbundes

Verein als Plattform für freie Gruppen/Personen: strategische kulturpolitische Arbeit und Öffentlichkeitsarbeit; wichtig und positiv ist das Probehaus als Ort, der die Funktion eines Treffpunktes erfüllt und Vernetzung ermöglicht.

Kooperation

Organisatorische kulturpolitische und strategische Kooperationen innerhalb der Steiermark, bzw. Österreich.

Modalitäten

Unentgeltliche Nutzung des Probenhauses

Prinzipiell kommt jede Gruppe/Person, die Bedarf anmeldet zum Zug: Kapazitäten werden nach Solidaritätsprinzip aufgeteilt.

Finanzierung

Stadt Graz

Rundherum

Das andere Theater bietet weitere Serviceleistungen: aktuelle Diskussion, Tageskalender, Stadtplan mit Veranstaltern, Auflistung von Auftrittsmöglichkeiten, Jobvermittlung, Auflistung von Förderstellen für Theaterschaffende, Beratung/Information (Vereinsgründung, GSVG – Versicherung, Verweis auf IG Freie Theater), Auflistung von Festivals, sonstige Links und einen gut bestückten Technikverleih mit dem Ziel, Mitgliedern des Vereins hochwertiges Equipment zu einem niedrigen Preis (50 € pro Tag) auszuleihen.

Detaillierte Auflistung des technischen Equipments vorhanden

5.5.3 Übertragbarkeit/ Voraussetzungen des Modells "Das andere Theater"

- Mögliche Sofortmaßnahme;
- setzt Initiative seitens der freien Szene voraus,
- sowie konkrete Räumlichkeiten, auf die zugegriffen werden kann;
- relativ geringer Fördermittelbedarf.

5.6 Koproduktionsmodelle

Sophiesäle und Gessnerallee (s.u.) sind ähnliche Modelle wie das dietheater, sowohl nach künstlerischen Kriterien als auch nach Organisationsmodell. Als vorweggenommener Unterschied zu Sophiensälen und Gessnerallee betreibt das dietheater keine Dramaturgie.

Auf diesen Unterschied soll weiter unten im Zusammenhang mit dem Modell des „Koproduktionshauses“ eingegangen werden und abseits vom Strukturmodell einer Theaterorganisation Möglichkeiten aus einem eventuell vorhandenen „Koproduktionsbudget“ gezeigt werden.

5.6.1 Modell der "Sophiensäle" Berlin

Sophiensäle GmbH, Sophienstr. 18, 10178 Berlin-Mitte, Tel.: 030 27890030
<http://www.sophiensaele.de/>

5.6.1.1 Grundlagen, Organisation, Ausstattung

In Berlin ist ein Trend zur Verzahnung von Etablierten und Freien festzustellen, ein künstlerischer wie auch organisatorischer Zusammenschluss, der kreative, opulente, höchst engagierte Projekte zulässt. Aus strukturellen Zusammenschlüssen erwächst auch ein Zuwachs an möglicher Professionalität.

Ausstattung:

200 Sitzplätze, bis zu 450 Zuschauer, variable Bühne, 39 Produktionen – 215 Vorstellungen
„Festsaal“ 500 m²; Foyer, 100 m²; „Hochzeitssaal“ 300 m²

Budget:

aus Spielstättenförderung (1999: 125 000 €) , Einnahmen (Kartenverkauf, Raumvermietung) und Sponsoring, „Freundeskreis der Sophiensäle e.V.“ (finanzielle und nichtfinanzielle Unterstützung)

Das Team besteht aktuell aus 9 Personen: Künstlerische Leitung, Technische Leitung (2 Personen), Buchhaltung/Verwaltung, Dramaturgie/Programm, Pressearbeit/Jugendprogramm, Cultural Relations, Produktionsleitung, Produktionsleitung/KBB, Azubi/Veranstaltungstechnik.

Zusätzlich werden für Veranstaltungsbetrieb Aushilfskräfte beschäftigt.

5.6.1.2 Betrieb und Programmierung

In Berlin gibt es einen Verbund offener Theater: Theater am Halleschen Ufer, Theater Zerbrochenes Fenster und die Sophiensäle - Tanz und Theater, minimale Spielstättenförderung (Zerbrochenes Fenster 50.000 €), teilweise mit Ensemble, teilweise für Freie als Aufführungsort und/oder zu minimalen Konditionen anzumieten. Genannte Theater stehen teilweise im Verbund, bilden Auftrittsorte für Freie.

Die Sophiensäle (seit Herbst 1996) sind eine der erfolgreichsten Produktions- und Spielstätten für frei produzierte zeitgenössische Tanz- Theater- und Musikprojekte im deutschsprachigen Raum. Das Programm umfasst zeitgenössisches Sprechtheater, Tanz und Tanztheater ebenso wie Performancekunst und Konzerte. Schwerpunkt der Programmierung bilden die Arbeiten junger Künstlerinnen und Künstler, die außerhalb der etablierten Theater neue Theatersprachen und Ausdrucksformen erproben wollen.

Kein Fixensemble, sondern alles ist in Bewegung, ein Team an der Spitze macht Programm nach eigenen Konzepten, das Team zimmert Produktionen, motiviert Kooperationen, mischt bekannte Leute und Newcomer.

Die Produktionen sind gleichermaßen „abgefickt und opulent“, stellen einen Mix der „individuellen Interessen und der öffentlich relevanten Kriterien“ her.

Die Sophiensäle sind Teil eines Netzwerkes produzierender Theaterhäuser in ganz Europa. Sie ermöglichen nicht nur Berliner Künstlern, ihre Arbeiten außerhalb der Stadt vorzustellen, sondern bieten Theatermachern aus aller Welt auch eine Präsentationsplattform in Berlin. Sie sind außerdem ein wichtiger Spielort für zahlreiche Festivals (Theatertreffen, MaerzMusik, „Tanz im August“, Berliner Festwochen, Internationale Literaturfestival Berlin). Kooperationen gibt es u.a. mit genannten Häusern wie Gessnerallee, Rote Fabrik, dietheater;

5.6.1.3 Übertragbarkeit/ Voraussetzungen der "Sophiensäle"

Setzen eine große und großstädtische Szene voraus und brauchen für eine Bespielung auch die Einbindung in ein internationales Festival- und Touringsystem.

Hinsichtlich der programmatischen Leitlinien und inhaltlichen Programmierung sind die Sophiensäle ein gutes Beispiel für einen gelungenen Tanz-Theater-Verbund und für eine Vernetzung in der Freien Szene.

5.6.2 Modell "Theaterhaus Gessnerallee" Zürich

Gessnerallee 8, Ch-8001 Zürich, Tel.: +41 44 225 81 10
<http://www.gessnerallee.ch/>

5.6.2.1 Grundlagen, Organisation, Ausstattung

Das Theaterhaus Gessnerallee besteht seit 1989 (Sanierung 1993 nach Volksabstimmung) mit angestellten Mitarbeitern und der Vorgabe, das Haus zu je einem Drittel mit Zürcher, Schweizer und internationalen freien Gruppen zu bespielen.

Das Theaterhaus ist durch den Verein Theaterhaus Gessnerallee – VTG organisiert (Mitgliederstand ca. 400, Jahresbeitrag sfr. 50.-).

Personalstand 13 Personen: Theaterleitung, Technische Leitung, Dramaturgie (2 Personen), Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, Betriebsbüro, Kasse (2 Personen), Technik (4 Personen), Hauswart

Zusätzliches Personal für den Veranstaltungsbetrieb

5.6.2.2 Betrieb und Programmierung

Ohne eigenes Ensemble, dafür aber mit einem kleinen, hochmotivierten Team und schlanker Verwaltungsstruktur, wird das Profil des Hauses seitdem durch Gastspiele und Koproduktion aus dem In- und Ausland sowie neue Projekte Freier Zürcher Gruppen, die im Haus erarbeitet werden, geprägt. Das Theaterhaus ist Teil eines internationalen Netzwerkes kooperierender Veranstaltungshäuser, Festivals und anderer Partner.

Eine angestrebte Erweiterung für die Freien Gruppen samt Anbindung an das bestehende Theaterhaus Gessnerallee konnte bisher jedoch nicht realisiert werden

5.6.2.3 Übertragbarkeit/ Voraussetzungen des Modells "Theaterhaus Gessnerallee"

In Zürich führte ein Diskussionsprozess, an dem 170 freie Theaterschaffende der Stadt und Region Zürich beteiligt waren, zu ähnlichen Ergebnissen, wie sie in der Linzer freien Tanz- und Theaterszene besprochen werden. Hier will man einer Tendenz entgegenreten, die man als „Produkte-Schaufenster“ an bestehenden Bühnen mit Intendanten und künstlerischen Leitungen, die Projekte der freien Szene aussuchen oder sie nach erfolgreicher Qualifizierung in ihr Programm aufnehmen, empfindet.“ usw.

5.6.3 Zum Konzept der "reinen" Koproduktionshäuser²⁸

Sophiensäle, Gessnerallee, tw. auch "dieTheater" etc. sind zum Teil als Koproduktionshäuser geführt oder konzipiert. Dieses Konzept wurde für Wien nun "radikalisiert":

Freies Theater braucht, so das Wiener Konzept von Langebucher und Co. (2003), Orte, die die gestreuten Aktivitäten verdichten, die nicht zu reinen „Abspielorten“ werden. Sie sollen produktive Auseinandersetzung zwischen Sparten, Künstlern, Zuschauern, Theorie, Praxis, etc. ermöglichen und über das bürgerliche Ritual der Abendunterhaltung hinausgehen.

Mit schlanker Organisation und knapper Infrastruktur kommt ein derartiges Koproduktionshaus dem Bedarf an einfach adaptierbaren, flexibel zu bespielenden Räumen nach und kann mit *Koproduktionsbudgets* die Arbeit freier Gruppen ermöglichen, projektübergreifende Reihen oder Dramaturgien planen und Schnittstellen zu ähnlich aufgebauten Häusern aufbauen.

Wesentlich hier ist die interne Organisation eines solchen Hauses: Freie Gruppen und Leitungsteam sind „Partner auf Augenhöhe“. Es gibt keine exklusive Nutzung durch einige wenige Gruppen. Über dieses Modell bleibt Autonomie (auch die finanzielle in der Subventionierung), Flexibilität und innovative Kraft der Freien erhalten.

Koproduktionshäuser sind „leere Räume“, die regulär den Freien als solche, mit einem Minimum an Infrastruktur und ohne Finanzierung zur Verfügung gestellt werden.

Gemeinsame Projekte sind als solche zu deklarieren/ auszuführen und können gemeinsam über Koproduktionsbudgets angezettelt werden.

5.6.4 Das Konzept des "Tanzhauses" Wien

Es liegt eine Machbarkeitsstudie von IGFT und einer AG aus Stadtplanern, Veranstaltern und Vertretern der freien Szene vor (AG Tanzhaus/ IGFT 1994).

Die „COOP Tanz“ soll in den Räumlichkeiten der „Remise“ eine Vernetzungsstelle für Initiative und Infrastruktur darstellen, die inhaltliche und dramaturgische Rahmensetzung für den Tanz in Wien betreiben soll.

Vorausgeschickt muss werden, dass dieses Modell bereits 1994 erstellt wurde und als Tanzhaus nicht realisiert wurde. Das Tanzquartier Wien wurde stattdessen fast 10 Jahre später eröffnet.

Dennoch scheint diese Studie als Diskussionsgrundlage interessant, zumal sie flexible Nutzungskonzepte samt Verwaltungsmodell vorstellt, die durchaus auf ein Haus für Tanz und Theater erweiterbar ist.

Dieses Modell ist als umfassend ausgearbeitetes Konzept vorhanden und soll hier nun ausführlicher dargestellt und analysiert werden.

²⁸ Aus Langenbucher u.a. 2003.

5.6.4.1 Grundlagen, Organisation, Ausstattung

Begründung

Raumnot, hohe Mieten, keine ständige Adaptierung, zunehmende Professionalisierung der Akteure, mehr Kontinuität möglich, Kritik am Festivalwesen.

Inhaltliche Bestimmung

Zeitgenössischer Tanz als offenes Konzept, geeignete Produktions- und Aufführungsbedingungen, Distributionsbedingungen, umfassendes Tanzhaus; soll verschiedene Arten der Nutzung ermöglichen

Räumliche Grundausrüstung

Die Remise soll ein klassisches „Saaltheater“ beheimaten: für 500 – 800 Personen, klassische Aufführungssituation, weiters eine „Tanzbox“: für 60 – 120 Zuschauer, die Experiment und Innovation ermöglichen soll.

Darüber hinaus sind Räumlichkeiten für Foyer, Restaurant, Lagerraum, Werkstätte, Hinterbühne geplant, außerdem Räume für Ausbildungsstätten.

Baustufe 1 + 2:

Das Modell ist in zwei Ausbaustufen geplant, wobei die erste Baustufe die Tanzbox vorsieht.

Personalbedarf

Acht Personen (Leitendes Team – 3 Personen, Leiter Technik, 2 Techniker, Pressestelle, Sekretariat), außerdem Werkvertragsbedienstete, Aushilfen.

Budgetentwurf

gegliedert in (Unschärfen aus Euroumrechnung):

Personalkosten, brutto inkl. Lohnnebenkosten: ca. € 304.600

Sachkosten (PR, Büro, Transporte, Gerätemieten, etc): € 118.600

Produktionsbudget (2 Produktionen leitende Choreographin, 1 Produktion Gastchoreographie, Veranstaltungsprogramm): € 271.000 (€ 57.200 - € 28.600 – € 186.000)

Gesamtbetrag: € 695.000

5.6.4.2 Betrieb und Programmierung

Flexible Nutzung

Die räumlichen und technischen Voraussetzungen sollen eine flexible Nutzung möglich machen, dies trifft v.a. auf die Tanzbox als „leeren Raum“ zu. Flexibilität meint auch Nutzung durch verschiedene Interessensgruppen und –lagen (Wiener Festwochen bis freie Szene). Es sollen mehrere Nutzungskonzepte möglich sein, nicht „ein einziges Veranstalterkonzept“.

Inhaltliche Konzeption

Es sind hier mehrere Nutzungskonzepte möglich, durch eine/mehrere permanente Gruppen, projektbezogene Nutzung, etc.: fixe Choreographen, Gastchoreographen, Adaptierung freier Produktionen, Sonderprojekte, Freie Szene, COOP

Diese Nutzungskonzepte sind zu „professionalisieren“, v.a. welche Konsequenzen das im Verwaltungsmodell nach sich zieht. Mehrere Szenarien sind ausgearbeitet.

Verwaltungsmodell

Es ist ein Verwaltungsmodell samt Bestellungsverfahren und Qualifikationsvoraussetzungen vorhanden, der Vorstand (je eine Vertreterin Tanzbox, IGFT, Kulturpolitik) setzt ein im Bereich: leitende Choreographie, Dramaturgie und Geschäftsführung. Diese drei Personen führen alle Arbeiten der Leitung und Organisation selbst aus.

5.7 Weitere interessante Modelle im dt.sprachigen Ausland

Abschließend erfolgt eine kurze Beschreibung von Rote Fabrik/ Zürich, Theater im Fischereihafen/ Bremerhaven, und Brotfabrik/ Bonn.

Diese Modelle beschreiben ähnliche Strukturen wie die bereits besprochenen: Rote Fabrik und Brotfabrik sind Soziokulturelle Zentren, bzw. Kunst- und Kulturzentren in Städten von unterschiedlicher Größe mit regionalen Spezifika. Das Theater im Fischereihafen erscheint als relativ normaler Veranstaltungsort und vergleichsweise wenig ausdifferenziertem Angebot.

Besonderheiten oder eventuell umsetzbare Möglichkeiten werden im Text so markiert.

5.7.1 Das Modell der "Roten Fabrik" Zürich

IG Rote Fabrik, Postfach 1073, Seestrasse 395, 8038 Zürich, Tel.: +41 1 481 91 43
<http://www.rotfabrik.ch/>

Die rote Fabrik ist ein soziokulturelles Zentrum/ Kunst- und Kulturzentrum auf einem ehemaligen Industrieareal mit ähnlicher Geschichte und ähnlich komplexen Strukturen wie das WUK in Wien mit emanzipatorischem, demokratie- und basispolitischem Ansatz jenseits von Kommerzialisierung.

Stichworte sollen hier nur sein: Vereinsstruktur, betrieblicher Teil, Technik, eigenständige Bereiche (Musik, Fabriktheater, Film/Frau/Konzept, Produktion, Kommunikation), Atelierräumlichkeiten/ KünstlerInnenverein, Kino, soziale Einrichtungen (experimenteller Kindergarten, Spielbus, etc.), Weiterbildungsangebot, Restaurant; zahlreiche Kooperationen;

Neben über 100 kulturinteressierten Personen arbeiten in der roten Fabrik 18 fest angestellte Personen im Kollektiv (gleiche Entscheidungsgewalt, gleiches Lohnniveau) in den Bereichen:

Musik, Tanz/Theater/Kinder- und Jugendtheater, Konzept: 7 Personen

Bühne/Unterhalt, Licht, Ton: 6 Personen

Sekretariat/Buchhaltung/IT, Öffentlichkeitsarbeit: 5 Personen

Die "Rote Fabrik" erscheint insbesondere wegen ihres basisdemokratischen Organisations- und Betriebsmodells für eine TPS-Stätte bzw. TPS-Plattform in OÖ. interessant.

5.7.2 Das Modell "Theater im Fischereihafen/TiF" Bremerhaven

Am Schaufenster 6, D-27572 Bremerhaven, Tel.: 0471.9313138, Postfach 290426, D-27534 Bremerhaven; <http://www.tif-bremerhaven.de/>

Veranstaltungsbetrieb; bunte, v.a. regionale Mischung in Bezug auf Sparten und Bekanntheitsgrad der Künstler und Künstlerinnen.

„Normaler“ Veranstaltungsbetrieb nach Engagement/ Einkauf von Produktionen:

Blasmusik, klassische Musik, Liedermacher-Abend, Comedy, Improtheater, experimentelles Schauspiel, Flamenco, Theater, Ballett, Akrobaten, Artisten, Zauberei; 130 Vorstellungen/Jahr; 20 000 Besucher/Jahr; Platzausnutzung nach 2 Jahren Spielbetrieb: 90%

Nachwuchskünstlern der Region wird die Chance gegeben, unter professionellen Bedingungen aufzutreten.

GesmbH, wurde im Mai 1996 im Forum Fischbahnhof, einer ehemaligen Fischversandhalle, eröffnet. Das im Vorfeld heiß umstrittene Theater hat sich mittlerweile einen festen Platz im Bremerhavener Kulturleben erobert.

Gesellschafter sind die Stadt Bremerhaven und die Fischereihafen Betriebsgesellschaft.

Organisatorisches Modell ist ein Intendanzmodell mit 2 Personen als künstlerische und kaufmännische Leitung.

Das TiF versteht sich als wichtiger Baustein des „Schaufensters Fischereihafen“. Gaststätte, Newsletter ist bestellbar, Mitgliedschaft beim „Freundeskreis des Theater im Fischereihafen“ – für 62 € gibt es kleine Extras.

Die Links auf der Seite (4-5 KünstlerInnen, sonst Fischerei und Tourismus) lassen darauf schließen, dass das TiF als Kulturprojekt ein Teil eines regionalen sowie touristischen Bündnisses ist.

Das TiF scheint speziell auf regionale Gegebenheiten, Möglichkeiten und Bedürfnissen maßgeschneidert (z.B. Kooperation mit der Fischerhafen Betriebsgesellschaft).

Vergleichbare Größe bezüglich der Einwohnerzahlen liegt vor – allerdings ist fraglich, ob vergleichbare Struktur im kulturellen Angebot vorliegt, scheint sehr wenig ausdifferenziert im Angebot (im Vergleich mit Linz wäre der Posthof am ehesten vergleichbar).

Als Anregung für die Linzer TPS-Stätte kann die Öffnung für NachwuchskünstlerInnen und die Ausweitung der Programmierung auf die gesamte Bandbreite der Darstellenden Kunst und Kultur gesehen werden.

5.7.3 *Das Modell der "Brotfabrik" Bonn*

Kreuzstr. 16, 53225 Bonn, Tel.: 0228.42131-0
<http://www.brotfabrik-bonn.de/>

Die Brotfabrik ist ein soziokulturelles Zentrum und Kunst- und Kulturzentrum und teilt sich in Theater und Bildungswerk. Weiters sind ein Kino, eine fixe Theatergruppe, Atelier und eine Restaurant im Areal untergebracht. Als soziokulturelles Zentrum ist die Brotfabrik Mitglied der „Landesarbeitsgemeinschaft für Soziokultur“, das Bildungswerk Mitglied der „Landesarbeitsgemeinschaft für eine andere Weiterbildung“.

Das Bildungswerk bildet Kurse für Kinder, Jugendliche und Erwachsene in den Bereichen „Kunst“, Literatur, Musik und Tanz; außerdem Theaterpädagogik; begleitend zu Veranstaltungsreihen werden etwa auch Workshops für Kunst/Kulturmanagement PR und Sponsoring angeboten.

Träger ist der Verein „Traumpalast e.V.“ Gemäß soziokultureller Zentren/Kunst- und Kulturzentren ist die Brotfabrik Dach für mehrere Initiativen, Kooperation mit angesiedelten Initiativen im Sinne soziokultureller Arbeit; im Bereich Tanz Kooperationen mit Veranstaltungshäusern in Düsseldorf, Köln und Krefeld (s.u.: „tanzstrasse“); keine explizit angeführten weiteren Kooperationen;

Tritt als Veranstalter für diverser jährlicher Festivals und Veranstaltungsreihen auf, z.B.: „tanzstrasse“, „Spielarten“, „KUL-TOUR“, „jazza r t“, „Käpt'n Book“, ORIENTierung

Das Tanzfestival „tanzstrasse“ war ursprünglich als Abspielförderung für Tanzkompanien gedacht, die entlang der Rheinschiene leben und arbeiten. Ab 2004 wandte sich die Ausschreibung an Kompanien aus ganz NRW, sich mit ihren neuen Produktionen für die Tanzstrasse zu bewerben. Im April/Mai werden drei von einer Fachjury ausgewählte Produktionen in den Städten Bonn, Düsseldorf, Köln und Krefeld gezeigt, die zu den bemerkenswertesten Choreographien gehören, die im Tanzland NRW im vergangenen Jahr produziert wurden.

Rahmenprogramm im jeweiligen Veranstaltungshaus bei der „tanzstrasse“.

Personal

Sieben Bereichsverantwortliche: Haus- und Theatertechnik, Programmplanung Theater/ Jugendkunstschule/Finanzen, Haus- und Theatertechnik/System- Administrator, Presse und Öffentlichkeitsarbeit Kinder und Jugend/Internet, Veranstaltungstechnik, Bildungswerk Kurse/Workshops, Allgemeine Presse- und Öffentlichkeitsarbeit/Programmplanung Tanz.

Finanzierung

Finanziert wird die Brotfabrik durch die Stadt Bonn und das Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes NRW.

Räumlichkeiten und Technik

Theatersaal 220 m², variable Bühnengröße bis 80 m², umfangreiches Licht- und Tonsystem, Garderobe

Foyer, nutzbar als Ausstellungsfläche 120 m²

Theaterwerkstatt 200 m², Licht und Ton, Tanzboden, Garderobe

Bildungswerk 3 Tanzräume ausgestattet mit Tanzboden, Spiegeln und Tonanlage, Umkleieräumen und Duschen

Außerdem Räumlichkeiten für Bildungswerk, Kino und Gaststätte.

Besonderheit: Theaterwerkstatt wird vom Theater Marabu und dem Theater in der Brotfabrik gemeinsam genutzt: Sie ist Bonner Spielstätte des Theater Marabu und Produktionsort für freie Theaterensembles (Theater/Tanztheater)

Trainingsmöglichkeit

In der Brotfabrik wird neben den Kursen und Workshops der Bildungswerkstatt das seit 2003 erfolgreich laufende offene Profitrainings für professionelle Tänzer und Tänzerinnen angeboten (3x pro Woche klassischer oder moderner Tanz).

Preise: Kinder und Jugendliche: 8 €/Kurs, Erwachsene: 10-15 €, Tanztraining: 5 €/Einheit

Für eine oö. TPS-Lösung erscheint die Brotfabrik wegen ihrer Einbeziehung einschlägigen Ausbildungsangeboten und die Nutzung der Theaterwerkstatt durch mehrere Ensembles interessant.

5.8 Übertragbarkeit auf die Bedürfnisse einer TPS-Lösung in OÖ.

Es ist möglicherweise sinnvoll, aus dem vorhandenen Material die geeigneten Bausteine für die Linzer Situation auszuwählen: Eine vollständige (finanzielle) Analyse von Häusern mit großteils oder teilweise normalem Veranstaltungsbetrieb ist aufwendig und schien wenig sinnvoll, da die finanziellen Mittel nicht nur auf Tanz/Theater/Performance verwendet werden, sondern in regulärem Veranstaltungsbetrieb und dessen Programmierung und/oder auf die Struktur von soziokulturellen Zentren verwendet wird. Darüber hinaus ist der lokale Kontext zur jeweiligen Zeit (unterschiedliche Subventionsvergabepraxis) von nicht unerheblicher Bedeutung.

Geeignet könnte als finanzielle Folie für einen laufenden Betrieb am ehesten das Modell des dietheater sein, weil es kein Ensemble hat und auf Tanz/Theater/Performance ausgerichtet ist; außerdem als Kalkulationshilfe für eine minimale Lösung die Kalkulation der nicht umgesetzten Remise/„Tanzbox“ (s.u.).

Als organisatorische Modelle sind neben einem Intendanzmodell der besprochenen Häuser die (Autonomie-)Modelle der ttp im WUK und des Tanzhauses in der ARGE Nonntal interessant, die einen gewissen Grad an Selbstorganisation und Initiative voraussetzen. Als Sofortmaßnahme und geradezu als Voraussetzung an Organisationsgrad wichtig erscheint die Initiative des Grazer Vereines „das andere Theater“.

Was die Häuser dietheater, Sophiensäle und Gessnerallee betrifft, sind diese Häuser alle Koproduktionshäuser, was obige Beschreibung, interne Struktur und den Aufbau von Netzwerken betrifft, teilweise auch bei Koproduktionen von Stücken selbst. Eine derartige Vernetzung gemäß der jeweiligen ähnlichen künstlerischen Kriterien der beteiligten Häuser bringt für alle Beteiligten Vorteile und Synergieeffekte.

Koproduktionsbudgets werden (teilweise) unabhängig von der Spielstättenförderung beantragt.

Die Möglichkeit eines Koproduktionshauses könnte in Linz Anwendung finden: neben einem "leeren Haus", das schlanke Organisation, variable Nutzung in leicht adaptierbaren Räumen durch mehrere Gruppen der freien Szene etc. ermöglicht, könnte unter anderem mit Koproduktionsbudgets die Arbeit freier Gruppen in Linz/OÖ ermöglicht werden, indem projektübergreifende Reihen oder Dramaturgien (zur Vernetzung, inhaltlichen Schwerpunktsetzung, regionalen Schwerpunktsetzung, Labelbildung) geplant werden.

6 Ergebnisse aus dem Modul 5 – Gruppendiskussionen

6.1 Organisation und Durchführung der Gruppendiskussionen

Gruppendiskussionen bieten die Möglichkeit, die verschiedenen Lösungsansätze für die Machbarkeit einer TPS-Stätte der Freien aufzugreifen, abzuwägen und weiterzuentwickeln. In Kleingruppen wurden alle in den bisherigen Untersuchungsschritten entwickelten Vorschläge für die Lösung der derzeitigen Situation zusammengeführt.

6.1.1 Zur inhaltlichen Differenzierung der Diskussionsrunden

Drei Diskussionsrunden mit folgenden Schwerpunkten wurden veranstaltet:

- (1) Diskussionsrunde „**Performing - Mainstream**“:
HandlungsträgerInnen und ExpertInnen bestehender Einrichtungen moderner Tanz- und Theaterarbeit in OÖ.;
- (2) Diskussionsrunde „**Performing - Experimental**“:
Mitglieder der freien professionellen öö. Tanz-/Theaterszene mit (mehr oder weniger) regelmäßigen eigenen Produktionen;
- (3) Diskussionsrunde „**Kulturarbeit & Kulturpolitik**“:
Personen aus dem Politik- und Kulturbereich mit einschlägiger kulturpolitischer und/oder kulturorganisatorischer Expertise.

Eine derartige Differenzierung schien deswegen sinnvoll, weil so der Innensicht der Freien Szene (Runde 2) die Expertise weiterer Theater- und Tanz-Profis (Runde 1) einerseits und die Sicht der Fördergeber bzw. Kooperationspartner andererseits (Runde 3) gegenübergestellt werden konnte.

Die Diskussionsschwerpunkte (Dimensionen) werden in Punkt 6.2 näher ausgeführt.

6.1.2 TeilnehmerInnen der Gruppendiskussionen

Diskussionsrunde „**Performing - Experimental**“

Tanja Brandmayr – Tänzerin, ARGE TPS-Stätte
Daniela Fürst – Team Universität Linz
Cornelia Hochmayr – Team Universität Linz
Patrick Huber - HubRaum
Doris Jungbauer - HubRaum
Sandra Kettner – Team Universität Linz
Ingo Mörth – Team Universität Linz
Claudia Seigmann – Theater nyx
Markus Zeindlinger – Theater nyx

Diskussionsrunde „Performing - Mainstream“

Daniela Fürst – Team Universität Linz
Pold Ginner – Sozial- und Kulturarbeiter, Projektarbeit im öffentlichen Raum
Ulrike Hager – freie Tänzerin, Choreographin
Cornelia Hochmayr – Team Universität Linz
Sandra Kettner – Team Universität Linz
Rainer Kulczycki – freier Bühnen- und Lichttechniker
Andrea Müller – Choreographin, Regisseurin
Joachim Rathke - Regisseur
Johannes Randolf – Leitung CCL Linz

Diskussionsrunde „Kulturarbeit und Kulturpolitik“

Ulli Böker – Bgm. Ottensheim, Festival der Regionen
Daniela Fürst – Team Universität Linz
Stefan Haslinger – Geschäftsführer Kulturplattform OÖ.
Cornelia Hochmayr – Team Universität Linz
Sandra Kettner – Team Universität Linz
Monika Mokre – Vorsitzende FOKUS (Forschungsgesellschaft für kulturökonomische und kulturpolitische Studien)
Ingo Mörth – Team Universität Linz
Kurt Nömaier – Kulturaktivist, Mitbegründer der Kulturplattform OÖ.
Renate Plöchl – Referentin Theater und Tanz, Landeskulturdirektion OÖ.
Gunther Trübswasser – Klubobmann und Kultursprecher, Die Grünen OÖ.

6.2 Themenschwerpunkte (Dimensionen)

Die detaillierten Leitfäden zu den Diskussionen sind im Anhang zu finden.

6.2.1 Diskussionsrunden „Performing - Mainstream“ und „Performing - Experimental“

- **Nutzung einer TPS-Stätte durch die Freien**
- **Finanzierung / Räume / Personal – die Organisation der praktischen Arbeit**
- **Empowerment**
Bewusstsein – Identifikation, Labeling
Kriterien des „Zugangs“ – Offenheit
- **Kooperationen**
a) mit anderen Tanzangeboten in OÖ
b) mit anderen Disziplinen
- **Verbundlösungen**

6.2.2 Diskussionsrunde „Kulturarbeit und Kulturpolitik“

- **Finanzierung / Räume / Personal – die Organisation der praktischen Arbeit**
- **Empowerment**
Kulturhauptstadt / Entwicklungsplan
Bewusstsein – Identifikation, Labeling
Kriterien des „Zugangs“ – Offenheit
- **Kooperationen**
a) mit anderen Tanzangeboten in OÖ
b) mit anderen Disziplinen
- **Verbundlösungen**

6.3 Hauptergebnisse der Diskussionsrunden

Hier sind vor allem jene Ergebnisse herausgegriffen, die in allen drei Runden angesprochen und in ähnlicher Weise gesehen wurden. Darüber hinaus ist für die folgenden Dimensionen wesentlich, dass sie über das Bild aus den ExpertInnengesprächen hinausgehen und in den abschließenden Modellen der Machbarkeit einer TPS-Lösung der Freien Szene Eingang finden können.

6.3.1 Bedarf und Nutzung einer TPS-Stätte

Die Ergebnisse der Untersuchung zeigen, dass ein großes kreatives Potential vorhanden ist und ein breiter Bedarf an Räumlichkeiten besteht, die, sobald einmal vorhanden, auch über einen längeren Zeitraum kontinuierlich bespielt werden: in Form von Tanz- und Theaterprojekten, Trainings, Aus-/Weiterbildung, Workshops, Performances und Projekte aus den unterschiedlichen Sparten. Viele Produktionen sind spartenübergreifend – die Palette reicht von Film, Video, Musik bis hin zu Tanz, Theater und facettenreichen Kombinationen daraus.

Die Nutzung von Seiten der Experimentellen ist zum Teil recht spontan und nicht immer längerfristig kalkulierbar. Allerdings hat beinahe jede der vertretenen Gruppen mindestens zwei Projekte bzw. Aufführungen im Jahr – hochgerechnet auf alle in Oberösterreich aktiven freien Gruppen findet jährlich somit eine Vielzahl von Aufführungen statt.

Mitglieder der Diskussionsrunde „Mainstream“ gehen von einer sehr intensiven, regelmäßigen Nutzung aus:

„ (...) wenn nicht genug Training da ist, kann man nicht genug vom Niveau her anfragen usw. Also ich glaube, dass das von der tänzerischen Seite schon wirklich täglich genützt wird, also auch Wochenende, rein vom Trainingsraum und vorstellungsmäßig oder showingmäßig (...)“, argumentiert Johannes Randolf.

Pold Ginner sieht einen Bedarf an einer Mehrspartenwerkstatt, wo Parallelbetrieb von Tanz, Theater und Musik mit den jeweiligen Anforderungen möglich ist.

Klar zum Ausdruck kam, dass viele (semi)professionelle Kunstschaaffende wesentlich mehr proben, trainieren und aufführen würden, wären die räumlichen Kapazitäten vorhanden. Eine TPS-Stätte könnte daher in jedem Fall Aufforderungscharakter haben. Patrick Huber spricht für viele freie KünstlerInnen:

„... grundsätzlich glaube ich, dass das einfach ein freies Haus braucht, weil dann, glaube ich, nachher auch vermehrt freie Projekte entstehen würden. Ich glaube, dass das freie Arbeiten auch mehr gefördert gehört als jetzt, weil sonst gibt es einfach nur immer entweder Landes-

theater oder Theater wie zum Beispiel das Phönix oder ein freies Theater, das für sich selbst steht. Da irgendwie hineinzukommen und da irgendwas machen zu können, ich glaube, dass es einfach grundsätzlich eine Möglichkeit des Auftritts und der Präsentation geben sollte für freie Darstellende.“

Die momentane Raumsituation lässt kaum ein kontinuierliches Arbeiten zu. Bühnen können über keinen längeren Zeitraum bespielt werden, die Proben müssen an unterschiedlichsten Orten unter stets wechselnden Bedingungen stattfinden. Für manche Szenemitglieder ist der Raummangel ein Ausdruck für den offenbar geringen Stellenwert der freien professionellen Szene in der Linzer Kulturlandschaft.

Einige KünstlerInnen aber erkennen sehr wohl die zunehmende Bereitschaft der Geldgeber Stadt und Land diese häufig unterschätzte Szene zu fördern. Vor allem – aber nicht nur – in Hinblick auf das Jahr 2009 besteht hier Handlungsbedarf.

Der dringende Bedarf an Probe- und Spielstätten wurde von kulturpolitischer Seite wohl erkannt und Renate Plöchl meinte dazu in der Diskussion:

„... der Appetit kommt mit dem Essen, also wenn diese Stätte existiert, als Kristallisationspunkt funktioniert, und dadurch, dass wir mit der Bruckner Uni auch professionelle Ausbildungsmöglichkeit haben, mit dem Standort Linz und dadurch auch für ganz Oberösterreich da, wird sich da sehr rasch etwas entwickeln, was jetzt im Keim ist und aus den angesprochenen Gründen, jetzt einfach derzeit nur unter höchster Selbstaubeutung tatsächlich gemacht werden kann (zumindest sieht es die Szene so), dass also da etwas in Bewegung kommt.“

Ulli Böker's Plädoyer für die freie Szene sei auch zitiert:

„(...) wenn das (TPS-Stätte) auch ein Bedürfnis ist, dann kann es ja auch funktionieren, aber vielleicht kann man diesem Bedürfnis Ressourcen zur Verfügung stellen, vielleicht kann man ja auch von vornherein ein bisschen was hineinstecken, das wäre auch mal ganz wichtig.“

6.3.2 Offenheit der Nutzung und Beteiligung

Zugangsmöglichkeiten, Engagements und Förderungen sind ein stark emotional beladenes Thema innerhalb der freien professionellen Tanz- und Theaterszene. Grundsätzlich sollte das Haus für jederfrau/mann aus der Szene frei zugänglich sein, eine Selektion sollte lediglich objektive Gründe haben. Geregelt werden kann der Zugang in der Praxis durch einen Teil des Vereins, ein Gremium mit einer Besetzung im Rotationsprinzip.

Ziel ist ein offenes Haus bzw. ein offenes Raumnutzungsmodell für die gesamte oberösterreichische freie professionelle Szene. Ein selbst verwalteter Raum-Pool – entweder in einer Stätte konzentriert oder als Bündel verwaltet und organisiert - könnte diese Offenheit gewährleisten.

Hier wird eine (Selbst-)Verwaltung mittels Trägerverein als Basis für einen nahezu uneingeschränkten Zugang gesehen. Dieser Verein kann als Ankerpunkt, als Anlaufstelle dienen und eine Grundstruktur zur Verfügung stellen.

Es ist für die Szenemitglieder gut vorstellbar, hier unter gewissen konsentierten (Spiel)Regeln zu arbeiten und eine langfristige Zusammenarbeit zu schaffen.

Alles jedoch, was zu Intendanz-ähnlichen Strukturen führt, wird tendenziell abgelehnt. Die Angst vor einer subjektiven Selektion ist seitens der Freien, die sich als experimentell arbeitend verstehen, sehr groß. Auch die Runde "Performing – Mainstream" fordert eine freie Struktur, die eine Laborsituation, ein Experimentieren und Ausprobieren ohne einer vorgegebenen künstlerischen Linie zulässt. Eine Nutzung darf nicht von bestimmten subjektiven Qualitätskriterien – die im freien Tanz- und Theaterbereich kaum oder gar nicht zu definieren sind – abhängen.

Ein konsensfähiges Kriterium der Nutzung scheint jedoch ein gewisses Mindestmaß an Professionalität der eingebundenen und nutzungsberechtigten Personen und Gruppen zu sein.

6.3.3 Labeling und Empowerment als Impuls für die Szene

Die Frage nach Labeling ²⁹und Empowerment entstand aus einem starken Bedürfnis der Freien, eine Identifikationsmöglichkeit zu entwickeln. Die Stätte ist Träger eines bestimmten Images für diese Szene, ein Kristallisationspunkt für ein bestimmtes Selbstverständnis.

Unabhängig vom endgültigen Aufbau einer solchen Stätte herrscht Einigkeit darüber, dass es ausgesprochen wichtig ist, einer TPS-Stätte ein Profil zu verleihen, ein *Label der freien Szene* zu schaffen, um beim Publikum auch als Einheit anzukommen. Dies kann Aufgabe eines Trägervereins sein. Eine kritische Betrachtung der dazu möglichen Organisationsformen findet sich im Punkt 6.3.8.

Ein nach außen hin gemeinsamer Auftritt der freien Szene erscheint demnach allen als wichtig, als bestärkend und aufmerksamkeitswirksam. Die einzelnen Gruppen und KünstlerInnen behalten dennoch weiterhin höchstmögliche gestalterische und künstlerische Autonomie.

Markenzeichen einer solchen Stätte könnten nach übereinstimmender Auffassung der Diskussionsrunden sein: das Einbeziehen und Verknüpfen unterschiedlicher Sparten, Produktionen an den Schnittstellen, das gemeinsame Arbeiten, die Offenheit der Stätte.

6.3.4 Finanzierung: Infrastruktur vs. Produktionen?

Eine ausschlaggebende Frage ist die der Finanzierung, welche Finanzierungsformen für eine solche Stätte besonders günstig und besonders nachhaltig sind. In welcher Form braucht die Stätte bzw. das Nutzungsmodell, über den reinen Infrastrukturerhalt hinaus? Finanzierung für Produktionen usw. – Fokus auf Stätte- oder Produktionsfinanzierung?

Diskutiert wurde auch, welche zusätzlichen Einnahmemöglichkeiten es neben der öffentlichen Finanzierung geben könnte.

Die Finanzierungsform wurde naturgemäß stark in der Runde 3 (Kulturarbeit und Kulturpolitik) diskutiert und als stark abhängig von Struktur und Organisationsform der TPS-Stätte gesehen. Dazu z.B. Monika Mokre:

„Wenn es eben irgendeine Form der Auswahl gibt, jetzt egal ob Intendanz oder selbst verwaltete Organisation oder jemand bestimmt auf Zeit, denk ich mir dass es sinnvoll ist, die finanziellen Möglichkeiten an die Produktion zu koppeln, die Frage ist wie sich das rechtlich machen lässt. Ob Land und Stadt da eine Einigung findet, wo man sagt, da gibt es zumindest einen verkürzten Weg zu einer Förderung.“

Der Proben- und Trainingsbetrieb ließe sich auch durch einen Unkostenbeitrag von Seiten der Kulturschaffenden mitfinanzieren. Das Budget für Produktionen könnte von KünstlerInnen selbst in Form von Förderansuchen aufgebracht werden. Hier ergibt sich allerdings das Problem der Doppelsubventionierung und die geringen Eigeneinnahmemöglichkeiten wie Eintritte und Sponsoring.

„Da muss dieses so genannte freie Theater aber schon im vorhinein bei der Finanzierungsaufstellung mitkalkulieren, dass sie für die Räume zahlen muss; stellt sich die Frage, wem zahlt sie das und woher kommt das Geld...wieder doppelt gemoppelt“ meint Ulli Böker.

²⁹ Hier verstanden als gemeinsame Marke, die Orientierung und Wiedererkennung ermöglicht.

Das Thema (Projekt)Finanzierung bringt schließlich auch Gunther Trübswasser auf den Punkt:

„Es gibt eben in dem Bereich eine hohe Fluktuation, das muss man sagen...zu dem Zeitpunkt war das Projekt eher in Richtung WUK als in Richtung dietheater ... das war der letzte Stand. Das Problem ist bei den Projekten die das Land an Land zieht, es ist derzeit und eigentlich immer so, dass Finanzierungen von Projekten von Investitionen weniger Problem sind wie die laufende Betreuung. Die Angst der Politik ist, sich Kosten zu verschaffen, mit einer neuen Spielstätte, die bleibt ja nicht ungenutzt, es kommen Folgekosten und die Gefährlichkeiten werden eher mehr als weniger. ... die Beteiligten müssten vorher ein Konzept haben, wie soll der Betrieb ausschauen. Die Frage einer Drittfinanzierung oder eines Sponsorings ist meines Erachtens vernachlässigbar, wenn ich schau wie viel Geld rein kommt, (...), im Verhältnis zu den tatsächlichen Kosten spielt sich das im einstelligen Prozentbereich ab. (...)

Wir wollen in der Qualitätsskala nach oben gehen, daher brauchen wir das (Produktionen der freien Szene), und die Kulturhauptstadt 2009 ist noch ein zusätzliches Argument. Ich würde es aber nachhaltiger sehen wollen, denn ich will nicht, dass 2010 der Betrieb eingestellt wird, weil die Mittel nicht mehr da sind. Also ist 2009 nur ein zusätzliches, aber nicht das Hauptargument. Das ist, wir haben in Linz ein großes Mehrspartentheater, mindestens 4 Sparten, wir haben ein semiprofessionelles, das Phönix, das erweitert wird und wir haben eine sehr konglomerate fluktuierende Szene. Und wir haben Spielräume, die auch frei werden, ich denke an das Eisenhand, Theaterkeller...(...) Die Schwierigkeit bei einem Gebäude wie das WUK oder so mit einem großen Veranstaltungsraum ist, die Theater wollen nicht am Montag oder Dienstag spielen, sondern Donnerstag bis Samstag und das wollen alle und da wird man Zwangsläufig mehrere Spielorte brauchen.“

Der Grundtenor der Politikrunde zum Thema Finanzierung lautet also:

Einerseits ist eine Basisfinanzierung zur Erhaltung der Infrastruktur, zur Erhaltung des Personals nötig, und darüber hinaus eine Rahmenfinanzierung für das Programm und eine Projektfinanzierung. Ein zentraler Punkt sind die Förderungen der öffentlichen Hand, die, wenn überhaupt, dann nur mittelfristig vergeben werden. Abschließend Monika Mokre zur Budgetfrage:

„Woran also diese Finanzierungssache auch hängt, ist: wenn das (die Struktur) jetzt vom Land finanziert wird oder Land und Stadt, aber die Projekte normalerweise bei Land, Stadt und Bund, wird man diese Projekt-Finanzierungsschiene schon deswegen brauchen, weil man sonst diese Bundesgelder völlig verliert. Das macht es zwar holpriger, aber es geht scheinbar nicht anders.“

6.3.4.1 Zum Verhältnis Trainings- und Probenbetrieb vs. Spielbetrieb

Um allerdings eine Auslastung zu garantieren, bedarf es aus Sicht von Kurt Nömaier einer Ergebnisorientierung. Das heißt die freie Szene solle hier nicht nur proben und trainieren, sondern Aufführungen produzieren. Das Verhältnis Training/ Proben zu öffentlicher Aufführung - ein viel diskutierter Punkt. Kurt Nömaier dazu:

„Die Frage stellt sich mir schon noch, also was soll herauskommen, außer Training, ich kann ja auch viel trainieren und ich gehe nie auf die Rennbahn, das wäre z.B. nicht mein Modell. Dort glaube ich, scheiden sich die Geister, denn wenn ich mir denke: die Leute sollen dort viel trainieren und sollen dort viel üben können, aber ich möchte dann auch etwas sehen, und auch das Land OÖ wird nur etwas investieren, wenn sie auch Ergebnisse sehen können. (...) Womit dann schon klar ist, dass das nicht nur Trainieren ist, sondern, dass etwas herauskommt am Schluss.“

Dieser (mehr oder weniger verbindlichen) Ergebnisorientierung stehen manche Experimentelle kritisch gegenüber. Für sie ist der kreative Prozess wichtiger als das Ergebnis, daher ist eine Stättefinanzierung das Um und Auf. Die Basiskosten sollten ausfinanziert sein, die für Produktionen und Proben entstehenden variablen Kosten könnten zum Teil von den Szenemitgliedern

mitgetragen werden. Bzw. ist man auf individuelle Förderungen angewiesen. Claudia Seigmann über die Befürchtungen in diesem Zusammenhang:

„Das ist eine grundsätzliche Angst, die man natürlich hat - aus den Erfahrungen mit den SubventionsgeberInnen, dass das wieder ein Argument mehr ist, wir haben jetzt dieses Haus, das kostet uns so viel Geld und deshalb können wir die diversesten Produktionen wieder nicht subventionieren. Die Angst ist natürlich vorhanden.“

6.3.4.2 Finanzierungsmodelle, die Freiräume schaffen?

Anzustreben ist einhellig ein Modell, das langfristig finanzier-/erhaltbar ist und finanziell getragen werden kann, selbst wenn die Auslastung einmal geringer ist: Stätten-Finanzierung (Raumstrukturen) als ein Schwerpunkt, ergänzt um ein jährliches Mindest-Produktionsbudget.

Auch Einnahmemöglichkeiten wurden von den Experimentellen genannt: Performances, Aufführungen, Festivals und internationaler Austausch an Produktionen sowie Unkostenbeiträge der Kunst-/Kulturschaffenden selbst.

Gewarnt wird vor einem Selektionsmechanismus, der entsteht, wenn die TPS-Plattform in eine Situation kommt, wo nur mehr Etablierte zugelassen werden, um eine gewisse finanzielle Garantie hinsichtlich Förderung und Einnahmen zu erhalten.

6.3.5 Organisation, Verwaltung, Struktur

Ein Intendanzmodell wird von der freien Szene vehement abgelehnt; was man sich vorstellen kann ist eine selbstverwaltete Trägerorganisation.

Dieser Verwaltungsform stehen einige DiskussionsteilnehmerInnen aber ebenfalls kritisch gegenüber: Selbstverwaltungsmodelle funktionieren eher in homogenen, kooperierenden Gruppen und es wird bezweifelt dass die angesprochene Szene derart gut vernetzt ist. Vorstellbar ist, dass ein Trägerverein – der selbst nicht kreativ tätig ist und auch diesbezüglich keine Auswahl treffen soll – diese Aufgabe übernimmt und für Organisationsfragen verantwortlich zeichnet.

Einig ist man sich darüber, dass eine sehr schlanke Struktur für die freie Szene unabdingbar ist.

Als Beispiel für eine mehrjährige, erfolgreiche Selbstverwaltung wurde der Schlöhof der Stadt Wels genannt. Interessierte Bands organisieren und koordinieren ihre Probezeiten untereinander, zweimal jährlich findet ein Konzert mit mehreren Bands statt. Das Magistrat stellt zwei Angestellte zur Verwaltung der Proberäume zur Verfügung, die Reinigung übernehmen die MusikerInnen selbst.

6.3.5.1 Trägerverein als Grundmodell der Selbstverwaltung

Vorgeschlagen wurde jedoch fast einhellig ein Verein, der als Dachorganisation funktioniert, das Haus oder die Plattform betreibt, Subventionen lukriert und für Raumnutzungen und Betrieb verantwortlich ist. Die Finanzierung erfolgt über die Basissubvention, über die öffentliche Hand und die Mitgliedsbeiträge.

Die AktivistInnen der freien Szene wären beim Verein Mitglied und könnten anlässlich dieser Mitgliedschaft innerhalb des Hauses die Probenräume, die Spielräume, die Infrastruktur etc. nutzen. Diesem Modell stimmten auch alle TeilnehmerInnen der Gruppendiskussion „Experimentelle“ zu – unter der Prämisse, dass alle Vereinsmitglieder gleichermaßen Zugang hätten.

6.3.6 Räume

Dem von der ARGE erstellten Raumkonzept (vgl. Kap. 4.9) stimmen die DiskussionsteilnehmerInnen weitgehend zu. Anstelle von fünf Proberäumen könnte einer davon als weiterer kleinerer Aufführungsraum ausgestattet werden. Die Anforderungen von Seiten Tanz und Theater sind weitgehend gleich. Belüftung und flexible Nutzung (Licht, Ton, Bühnenbild,) wurden als vorrangige Kriterien genannt. Der Hauptraum solle von allen Seiten bespielbar sein. Größere Räume eignen sich, vor allem für Tanz, besser als mehrere kleine.

Eine Gastronomie wird grundsätzlich als sehr wünschenswert erachtet. Vorteil einer permanenten gastronomischen Einrichtung könnte der Austausch mit dem Publikum sein, sie könnte auch ein Besuchermagnet sein, Personen aus dem öffentlichen Raum ansprechen. Das Angebot sollte einfach und für eine breite Schicht interessant sein. Ausschlaggebend ist hier sicherlich auch der Standort. Die Stärken und Schwächen ähnlicher Angebote wie Posthof Beisl, Phönix-Beisl, KZ-Hof und ARGE Nonntal wurden besprochen.

Joachim Rathke warnte davor, den Gastro-Bereich zu groß zu bemessen. Als abschreckendes Beispiel erwähnt er die defizitäre Kantine des Landestheaters. Wobei er ein kleines Cafe als Schnittstelle nach außen als sehr sinnvoll erachtet.

Für Archiv und einen eigenen Besprechungsraum wird mittelfristig keine Notwendigkeit gesehen.

6.3.6.1 Technik

Die tatsächliche Technik-Ausstattung ist letztendlich abhängig vom Organisationsmodell der TPS-Stätte. Der Grundtenor der Experimentellen geht dahin, dass ein Technik-Pool wünschenswert und auch verwaltbar ist. Erste Schritte dahingehend wurden bereits von Thomas Hinterberger gesetzt. Vorhandene Technik kann die künstlerische Arbeit wesentlich erleichtern ansonsten

„... rinnt dir die künstlerische Energie (...) davon und du hast ja dann auch keine Person die sich darum kümmert und du selbst bist auch überfordert damit. Ich finde, dieses freie Haus sollte nicht nur ein freier Raum sein ... die sollten mir eigentlich Unterstützung bieten auf jegliche Art und Weise“, so Claudia Seigmann.

6.3.7 Personal

Eine schlanke Organisation ist wünschenswert – mit einem Minimum an Personal, wobei eine professionelle Verwaltung der Räumlichkeiten und Technik gewährleistet sein soll. Die Vorschläge seitens der Politik beinhalten zum einen einen fix angestellten Haustechniker, der Technik-Freelancer oder die KünstlerInnen selbst einschult, das Equipment verwaltet und wartet. Daneben soll es eine/n organisatorische/n Leiter/in geben. Das restliche Personal ist flexibel gestaltbar. Reinigungsdienstleistungen können zugekauft werden. Eine Person sollte zu fixen Zeiten als Ansprechperson bzgl. Organisatorischem (Raumeinteilung, Termine etc.) zur Verfügung stehen. Dem entsprechen auch die Vorstellungen der freien Szenemitglieder.

Bezüglich PR/Öffentlichkeitsarbeit scheiden sich die Geister: Um die bereits angesprochene Identität aufzubauen, bedarf es eines professionellen, einheitlichen Auftritts nach außen. Eine Möglichkeit wäre, dass der Verein das Marketing, die Bewerbung, bis zu einem gewissen Grad finanziert – siehe das Beispiel "Festival der Regionen". KünstlerInnen sollen aber Flyer und Ankündigungen nach den eigenen Vorstellungen und Kapazitäten mitgestalten können.

Für die Mitglieder der freien Szene ist es besonders wichtig, dass die (Produktions-)Bedingungen klar und eindeutig sind, und dass man die vorhandene produktionsbegleitende Struktur frei wählen kann, falls Bedarf besteht.

Professionalität ist ein wichtiges Kriterium für die Etablierung einer Kulturszene in Oberösterreich. Licht-, Ton- oder Bühnentechniker müssen nicht fix engagiert sein, sollen aber wenn Bedarf besteht, zur Verfügung stehen. Es soll die Möglichkeit gegeben sein, auf Fachkräfte zurück zu greifen.

6.3.8 Umsetzungs- und Realisierungsmodelle

Im Rahmen der Untersuchung haben sich drei unterschiedliche Umsetzungsmodelle herauskristallisiert:

- Verbundlösung "unter einem Dach" mit Bruckner-Universität oder Landestheater (Musiktheater);
- ein eigenständiges Haus (jedoch in räumlicher Nähe zu bestehenden Einrichtungen);
- eine "software-Lösung", die bestehende bzw. zur Nutzung frei werdende Räumlichkeiten in die Verantwortung der Szene übergibt und Raum-Pool.

Aspekte bei der abschließenden Diskussion dieser waren in erster Linie der dringende Bedarf an Probe- und Trainingsmöglichkeiten, unterschiedliche Anforderungen von Tanz- und Theaterschaffenden und zu guter letzt der Aufführungsbedarf.

Tendenziell sehen die DiskussionsteilnehmerInnen einen ausgesprochen hohen Bedarf an Trainingsmöglichkeiten mit Labor- und Werkstattcharakter. Aufführungsorte ließen sich wesentlich leichter organisieren.

6.3.8.1 Einschätzung der Verbundlösung

Aufgrund der professionellen technischen und organisatorischen Struktur bieten sich Musiktheater und Bruckner Uni als mögliche Verbundpartner an. Von beiden Seiten wird eine Kooperation als wünschenswert, bereichernd und machbar gesehen. Allerdings soll es eine strikte organisatorische Trennung geben. Das Landestheater erwartet sich Rückenwind, Publikumszuwachs und Unterstützung von einem weiteren darstellenden Kunststandort in unmittelbarer Nachbarschaft an der Blumau. Auch die Bruckner Uni blickt einem möglichen neuen Standort auf den Haagen Gründen unter Einbindung der freien Szene positiv entgegen. Für beide Institutionen soll der Verbund auf die räumliche Nähe beschränkt sein.

Gegen eine Verbundlösung mit dem Musiktheater an der Blumau sprechen sowohl Architektur als auch eine mögliche Vereinnahmung der freien Darstellenden durch das Musiktheater-Label. Die Bebauung der Hagen-Gründe ist noch nicht sichergestellt, die Verkehrsanbindung wird neben dem Aspekt der Vereinnahmung als ungünstig erachtet. Sollte es keinen architektonischen oder räumlicher Verbund geben, so könnte man doch die Möglichkeit eines organisatorischen Verbunds in Erwägung ziehen.

Unabhängig vom Verbundpartner stellt sich hier die Frage, wer die inhaltlichen Kriterien festlegt und Entscheidungskompetenz hat. Für Freie-Szene-Mitglieder besteht bei Kooperationen die Angst des Autonomieverlusts und das Risiko, dass die Eigenständigkeit vom Publikum nicht mehr wahrgenommen wird.

Monika Mokre zeigt Verständnis dafür, dass viele nicht unter dem Label eines etablierten Hauses spielen wollen:

„Ich denke mir es sind zwei Philosophien die beide etwas für sich haben, das eine ist dass man sagt die freien Gruppen oder viele freie Gruppen, suchen sich ungewöhnliche Aufführungsorte, sperrige Geschichten welche zum Thema passen oder binden sie ein. Und das ist auch ein Qualitätskriterium von einer Arbeit und deswegen genau sitzen sie nicht in einem festen Haus, das sind nicht Leute die nicht hineingekommen sind, sondern die bewusst gesagt haben da gehe ich nicht hin.“

Ad Bruckner Uni von Seiten der Freien: die Angst ist groß, als Probestudiobühne der Uni, einfach als Studentenbühne abqualifiziert zu sein. Die KünstlerInnen sehen für sich keinen Vorteil in einem Verbund mit der Bruckner Uni. Eher umgekehrt.

Beim Landestheater besteht die Sorge, zu nahe am Hochkulturimage dran zu sein. Darüber hinaus verträgt sich die freie Grundkonzeption nicht mit der des Landestheaters. Markus Zeindlinger über die unterschiedlichen Ausrichtungen:

„Das Problem ist immer für die freie Szene: das ist ein selbst gewählter Underground. Der aber dann immer über den Underground hinaus soll. Die wollen ja berühmt werden, die wollen ein Publikum haben. Aber in Wirklichkeit ist es immer eine Form von Underground. Wir können Dinge sehr weit treiben, die du in einer Institution nie machen kannst, weil du immer auf die Zahlen schielen musst.“

Ein Verbund kommt für die Freien nur in Frage, wenn eine klare architektonische Trennung gegeben ist, also de facto die Lösung 2: eigenständiges Haus in räumlicher Nähe.

Johannes Randolf vom CCL befürwortet eine Verbundlösung: *„Für das CCL wäre es gut, das ist ein Wunsch, dass das stattfindet, weil wir selber den Probenbedarf ja nicht abdecken können. Von Seiten der Bruckner Uni gibt es sicher Möglichkeiten, da sind viele Gastchoreografen da, die auch ganz froh wären die Zeit richtig ausnutzen zu können, die Vernetzung sehe ich nur positiv...auch der Posthof könnte froh sein...das wäre für alle eine win/win-Situation.“*

6.3.8.2 Einschätzung der Umsetzung als eigenständiges Haus

Der Wunsch nach einem eigenständigen Haus (Anstoß des ganzen Projektes) ist von Seiten der freien KünstlerInnen verständlicherweise groß. Die kurz- und mittelfristige Machbarkeit wird aber aus finanziellen, kulturpolitischen Gründen als relativ gering erachtet.

Ideen für die Adaptierung eines bestehenden Hauses drehen sich rund um eine Kulturmeile an der Blumau: AMS-Gebäude, ÖBB-Gebäude oder die ehemalige Theater Phönix-Werkstatt. Da aber auch hier die Räumlichkeiten nicht ausreichend sind, konzentriert man sich eher auf die Idee des Raum-Pools (siehe unten).

Argumente seitens der Politik für ein eigenständiges Haus sind: Förderung des Wachstums der öö. Kulturlandschaft, insbesondere der freien professionellen Szene, Etablierung von Linz als Kulturhauptstadt 2009. Eine spartenübergreifende Struktur mit Möglichkeiten für Musik und Film, Tanz und Theater ließe sich in einer eigenen TPS-Stätte aufbauen.

Gegen dieses Modell spricht andererseits der im Endeffekt vermutlich doch zu geringe regelmäßige, ausschöpfende Bedarf an Räumlichkeiten und vor allem fehlendes potenzielles Publikum. Selbst die Auslastung der bestehenden (großen) Häuser ist nicht gesichert.

Es ist deshalb zu überdenken, ob es notwendig ist, eine weitere Stätte zu errichten oder doch vorhandene Ressourcen zu nutzen. Darüber hinaus wird die freie Linzer Szene als derzeit noch zu vage und unbeständig empfunden, als dass sich eine Investition in diesem Umfang langfristig lohnen würde.

6.3.8.3 Einschätzung einer "software-Lösung" (Raum-Pool & Produktionsbudget)

Eine dritte Möglichkeit wäre, dass eine Trägerorganisation bestehende Räume an unterschiedlichen Orten als Pool verwaltet. Oder, wenn eine eigene Stätte auch konzeptioniert wird, die Pool-Verwaltung im Gesamtbetrieb zusätzlich mitkonzipiert ist. Dies bietet die Möglichkeit für verschiedene Produktionen in unterschiedlichsten Räumen. Wichtig ist allerdings, dass es sich um Kulturstätten handelt die längerfristig und kontinuierlich zur Verfügung stehen und keine „Verlegenheitsstätten“ sind. Das Grazer Modell kann hier als Vorbild gesehen werden.

Nach Trübswasser ist es notwendig,

„... dass wir Spielstätten zur Verfügung stellen, mit Probe- und Trainingsmöglichkeiten. Ich glaube das wäre eine Sache: mit einer Art Betreiber-gesellschaft, die für das Funktionieren und Bereitstellung von Spielstätten und Trainingsmöglichkeiten zuständig ist, und dass man den einzelnen Gruppen möglichst ihre Individualität und auch Selbstständigkeit lässt. Dann kann eine neue Gruppe kommen und sich einklinken und schauen, wo kann ich und wo krieg ich welche Plätze, wann ist etwas frei. Die meisten Produktionen laufen dann ja sehr kompakt über drei vier fünf Wochen und dann kommt eine andere. Es ist eine Sache der freien Räume, des Ausmachens, das würde zunächst mal die laufenden Kosten der Gruppen und ihrer Produktionen (...)“ decken.

Ein weiterer Vorteil eines sogenannten Raum-Pools wäre die Vernetzung oberösterreich-weiter Einrichtungen als Trainings- bzw. Spielstätten.

Neben den bereits genannten sind Offenheit und Flexibilität zwei grundlegende Voraussetzungen für einen Raum-Pool. Gunther Trübswasser unterstreicht dies:

„(...) ich glaube an - was auch immer passiert, und in welche Richtung es auch geht – und plädiere für eine möglichst offene Lösung, die ein Kommen und Gehen ermöglicht, von den Gruppen, und die die Fantasie anregt. Das wäre das was ich mir wünschen würde, weil erstens einmal die jetzt bestehenden Gruppen das ernsthaft machen, die können für Finanzierung sorgen, ich muss ihnen nur die Räume geben, und die Vergabe der Räume möglichst so flexibel gestalten, dass dieses Konstrukt nicht zusammenbricht, wenn jetzt zwei Gruppen nicht mehr mitmachen oder wenn sich was ändert in der Struktur und das Engagement ändert sich in der Szene sehr schnell, also da ist wirklich ein Kommen und gehen und das ist auch gut so...“

Die freie Szene steht dem vermutlich in gewisser Hinsicht skeptisch gegenüber, meint Stefan Haslinger:

*„Du hast gesagt: wir brauchen ihnen nur die Räume geben; aber meine Frage **wer** gibt ihnen die Räume, also wo ist die Struktur dahinter, die die Räume schafft und die Räume dann vergibt. (...) Ist das dann das Land Oberösterreich? Dann glaube ich dass freie Szenen davor extrem Bammel haben die wollen nicht zum Land Oberösterreich gehen und um einen Raum betteln. Die Frage ist einfach wer verwaltet das?“*

Ulli Böker stimmt zu:

„... das kann auf keinen Fall, wenn es die freie Szene betreffen soll, dem Land OÖ zugeordnet sein, sondern da muss man so etwas ähnliches schaffen wie z.B. das Festival der Regionen, das sich insofern abgekoppelt hat indem man einen eigenen Verein gegründet hat um sich sozusagen, sehr eigenständig, mit einer wahnsinnig guten Infrastruktur, die sehr klein ist aber einen Stützpunkt hat wo man wirklich immer jemanden antrifft der das auch professionell verwaltet und ich glaube es ist ganz wichtig dass es eine professionelle Betreuung bekommt – im organisatorischen und verwaltungstechnischen Bereich – sonst funktioniert das nie. Weil freie Szene ist ja doch auch etwas chaotisch.“

Die freie Szene ist aufgefordert Kooperationen einzugehen, die dann auch gefördert würden, man müsse sich Infrastrukturkosten teilen und Synergieeffekte nutzen.

Ausschlaggebender Punkt ist allerdings der Proben-/Trainingsbetrieb, wo inhaltliche Entscheidungen fallen müssen, wer nun die Möglichkeit bekommt, in der neuen Stätte zu proben. Unabhängig davon wo dann aufgeführt wird.

Als Beweis dafür, dass eine Idee eigentlich keine Mauern und fixen Stätten braucht, wird das Festival der Regionen erwähnt. Es ginge dabei auch nicht um Raumverwaltung, sondern um die Struktur eines künstlerischen Kuratoriums, um eine selbstverwaltete und –verantwortete Trägerschaft durch die Freien selbst.

7 Zusammenführung der Ergebnisse

In diesem Abschnitt werden die Ergebnisse der ExpertInneninterviews, der Recherche und Analyse vergleichbarer Modelle sowie der Gruppendiskussionen nach den im folgenden angeführten Themenschwerpunkten zusammengeführt, wobei im Großteil der Punkte auch Empfehlungen bezüglich Machbarkeit enthalten sind:

- Ausgangssituation
- Bedarf und Nutzung
- Empowerment, Labeling
- Offenheit
- Organisation, Verwaltung, Struktur
- Finanzierung
- Räume & Technik
- Personal

Im Anschluss daran werden drei mögliche Organisationsmodelle einer TPS-Stätte, die sich im Rahmen der Untersuchung herauskristallisiert haben, gegenübergestellt:

- Verbundlösung unter einem Dach mit einer bestehenden "großen" Einrichtung;
- Eigenständiges Haus in räumlicher Nähe zu anderen Stätten darstellender Kunst
- Software-Lösung mit selbst disponiertem Raum-Pool und (Ko-)Produktionsbudget;

7.1 Ausgangssituation

Die Anzahl der freien Tanz- und Theaterschaffenden in Oberösterreich ist in den letzten 10 Jahren kontinuierlich gewachsen. Zum Zweck der Förderung gemeinsamer Interessen wurde die Arbeitsgruppe der Freien Tanz- und Theaterszene OÖ innerhalb der IG Freie Theaterarbeit (IGFT) gegründet. Oberstes Ziel dieser Arbeitsgemeinschaft ist es, jeder/m freien darstellender/n KünstlerIn das Arbeiten unter fachgerechten und organisierten Bedingungen zu ermöglichen. Dafür sind Räume einer eigenen Trainings-, Proben- und Spielstätte (TPS-Stätte) notwendig, die adaptiert oder errichtet werden sollen: ein Haus oder ein Ort der freien darstellenden Künste in OÖ.

Der Ort sollte flexibel und frei nutzbar sein – zur Förderung und Ermöglichung von Experimenten, zur Unterstützung von unfertigen und laborhaften Arbeiten, als Austausch untereinander, für Supportangebote, für Weiterbildung und mit autonomer Betriebsorganisation und Spielplanerstellung.

Die momentane Raumsituation lässt kaum ein kontinuierliches Arbeiten zu. Bühnen können über keinen längeren Zeitraum bespielt werden, die Proben müssen an unterschiedlichsten Orten unter stets wechselnden Bedingungen stattfinden. Für manche Szenemitglieder ist der Raummangel ein Ausdruck für den offenbar geringen Stellenwert der freien professionellen Szene in der Linzer Kulturlandschaft.

Die Etablierung einer derartigen Einrichtung mit adäquaten Räumlichkeiten ist deshalb unbedingt notwendig, damit sich die freien darstellenden Künste in OÖ weiterentwickeln können. Einen solchen Ort gibt es in Linz noch nicht und keine der bestehenden Institutionen (Landestheater, Posthof, Theater Phönix, Stadtwerkstatt, OK, Kulturzentrum Hof usw.) kann derzeit die Bedürfnisse der freien darstellenden KünstlerInnen abdecken.

Mit der Schaffung einer TPS-Stätte wäre ein Grundstein für die Weiterentwicklung der Freien Tanz- und Theaterszene OÖ. gelegt.

7.2 Bedarf und Nutzung

Die Notwendigkeit einer TPS-Stätte ergibt sich aus der gegenwärtigen Situation: Die bestehenden Aufführungs- und Probenräumlichkeiten, die für die freien darstellenden KünstlerInnen in Oberösterreich in Frage kämen, unterliegen u. a. aufgrund ihres hohen Personalstands und den Sparmaßnahmen seitens der öffentlichen Hand einem hohen Kostendruck. Die Suche nach neuen Formen und Inhalten, wegen der die darstellenden Künste kontinuierlich verändert werden, setzt voraus, dass die Möglichkeit besteht, zu probieren, zu reflektieren und wieder zu probieren – und zwar abseits der Diskussion um Auslastungen, Quoten und „Häuserfüllen“.

Bei großen Theaterbetrieben steht der Zwang des starren Apparates im Vordergrund. Ein Ort der freien darstellenden Künste muss hingegen flexibel genug sein, jederzeit neu erfunden werden zu können: ein unter Anführungszeichen leeres Haus sein. „Leer“ im Sinne der leeren Leinwand, der künstlerischen Freiheit. „Leer“ in dem Sinne, dass seine Räume wandelbar, variabel bestuhl- und bespielbar sind, mit einer Grundausstattung, die qualitativ gut, aber auf das Wesentliche reduziert ist. „Leer“ im Sinn von möglichst wenig Personal und geringen Fixkosten. Ein solches Haus sollte aber auch der regionalen Szene die Möglichkeit für Austausch, gegenseitige Inspiration und neue Formen der Zusammenarbeit eröffnen.

Die Ergebnisse der Untersuchung zeigen, dass ein großes kreatives Potential vorhanden ist und ein breiter Bedarf an Räumlichkeiten besteht, die, sobald einmal vorhanden, auch über einen längeren Zeitraum kontinuierlich bespielt werden: in Form von Tanz- und Theaterprojekten, Trainings, Aus-/Weiterbildung, Workshops, Performances und Projekten aus unterschiedlichen Sparten. Viele Produktionen sind spartenübergreifend – die Palette reicht von Film, Video, Musik bis hin zu Tanz, Theater und facettenreichen Kombinationen daraus.

Die konkrete Nutzung und Nachfrage ist bekanntermaßen abhängig vom (Raum)Angebot, allerdings kann vor allem im Tanzbereich von einer sehr intensiven, regelmäßigen Nutzung ausgegangen werden.

Die Nutzung von Seiten der spartenübergreifenden Experimentellen ist zum Teil recht spontan und nicht immer längerfristig kalkulierbar. Allerdings hat beinahe jede der vertretenen Gruppen mindestens zwei Projekte bzw. Aufführungen im Jahr – hochgerechnet auf alle in Oberösterreich aktiven freien Gruppen findet jährlich also eine Vielzahl von Aufführungen statt.

Generell muss angemerkt werden, dass sich die freie professionelle Szene in OÖ. in einem *Entwicklungsstadium* befindet. Es gilt nun dieses *Wachstumspotenzial* zu erkennen, zu fordern und zu fördern und so die oö. Kulturlandschaft zu bereichern.

7.3 Empowerment, Labeling

Die oö. freie Tanz- und Theaterszene ist noch nicht fest etabliert und demnach gekennzeichnet durch ein fehlendes gemeinsames Auftreten in der Öffentlichkeit. Dabei hat die Szene durchaus einen festen Kreis an kulturschaffenden und kulturinteressierten Personen, sollte sich aber darüber hinaus unter einem Label an ein neues Publikum bzw. neue Mitwirkende wenden. Hier schließt sich für einige Interviewpersonen der Kreis, der die allgemeine Situation der Freien so schwierig macht: es fehlt zum einen die Öffentlichkeitsarbeit und die adäquate Finanzierung und somit gelingt es zum anderen auch nicht, aus dem Kreis der bestehenden Mitglieder und KonsumentInnen herauszutreten.

Es ist wichtig, gegenüber potentiellen Subventionsgebern und auch gegenüber dem potentiellen Publikum gemeinsam aufzutreten, also ein Sprachrohr und „Gewicht“ zu entwickeln. Des

Weiteren soll die Offenheit der Szene als Grundsatz gewahrt werden und der Zugang prinzipiell allen professionellen Tanz- und Theaterleuten bzw. -gruppen offen stehen.

Relativ breite Zustimmung erfährt die Idee, ein Label, eine „Marke der Freien“ gleich von Beginn an mit aufzubauen. Diese Marke steht dann für einen guten Namen der Freien beim Publikum und es wird gehofft, dass über dieses Label nicht nur Außenwirkung zum Publikum geschaffen wird, sondern auch eine Innenwirkung passiert – als Bewusstsein bzw. als Identifikation der Freien mit ihrer künstlerischen Arbeit und mit ihrer Stätte.

So braucht aus der Erfahrung eines Wiener Hauses (DI Ch. Pronay) für eine Wahrnehmung als Theaterort eine komplette Theaterorganisation, was eine künstlerische Leitung und Programmierung sowie v.a. die Außenwirkung (Werbung) des Theaters meint. Das Haus muss sich verhalten „wie ein richtiges Theater“, weil es als solches einem Publikum gegenübertritt (was oft von den freien Gruppen vergessen wird).

Werbekosten und „Corporate Identity“ des Theaterortes sind ein wesentlicher Faktor. Über monatlich kontinuierliche Werbemaßnahmen des Hauses wird überdurchschnittlich mehr Wirkung erreicht, als durch freie Gruppen selbst, die 1 - 2 mal pro Jahr eigene Werbemaßnahmen durchführen (auch wenn die Produktion und die Werbemaßnahmen der einzelnen Gruppe sehr gut sind).

Wünschenswert wäre eine Corporate Identity freier Szeneveranstaltungen, die aber auch die individuelle Erscheinungsform der KünstlerInnen noch zulässt.

7.4 Offenheit

Wie bereits erwähnt, sind Zugangsmöglichkeiten und Offenheit ein stark emotional beladenes Thema innerhalb der freien professionellen Tanz- und Theaterszene. Grundsätzlich sollte das Haus für jederfrau/mann aus der Szene frei zugänglich sein, eine Selektion sollte lediglich objektive Gründe haben.

Ziel ist ein offenes Haus für die gesamte oberösterreichische freie professionelle Szene. Die Verwaltung mittels Trägerverein schafft die Basis für einen nahezu uneingeschränkten Zugang. Dieser Verein kann als Ankerpunkt, als Anlaufstelle dienen und eine Grundstruktur zur Verfügung stellen. Geregelt werden kann der Zugang in der Praxis durch ein Gremium mit einer Besetzung im Rotationsprinzip.

Die Angst vor einer subjektiven Selektion ist seitens der Freien sehr groß. Die Gruppe der Mainstream fordert eine freie Struktur, die eine Laborsituation, ein Experimentieren und Ausprobieren ohne einer vorgegebenen künstlerischen Linie zulässt. Eine Nutzung darf nicht von Qualitätskriterien – die im freien Tanz- und Theaterbereich kaum oder gar nicht zu definieren sind – abhängen.

7.5 Organisation, Verwaltung, Struktur

Ein Intendanzmodell wird von der freien Szene vehement abgelehnt; was man sich vorstellen kann ist (s.o.) eine selbstverwaltete Trägerorganisation. Dieser Verwaltungsform stehen aber auch TeilnehmerInnen kritisch gegenüber: Selbstverwaltungsmodelle funktionieren eher in homogenen, kooperierenden Gruppen und es wird bezweifelt dass die angesprochene Szene momentan derart gut vernetzt ist. Vorstellbar ist, dass ein Trägerverein – der selbst nicht kreativ tätig ist und auch diesbezüglich keine Auswahl treffen soll – diese Aufgabe übernimmt und primär für Organisationsfragen verantwortlich zeichnet.

Ein mögliches Modell, zusammengefasst aus den genannten Ideen und orientiert an vergleichbaren Selbstverwaltungsmodellen anderswo, könnte folgendermaßen aussehen

- *Selbstorganisationsmodell: Verein als übergeordnete Organisation*

Vorgeschlagen wurde ein Verein, der als Dachorganisation funktioniert, das Haus betreibt, Subventionen lukriert und für das Haus verantwortlich ist. Er leitet die künstlerischen und kaufmännischen Belange. Die Finanzierung erfolgt über die Basis-Subvention, über die öffentliche Hand und die Mitgliedsbeiträge. Die AktivistInnen der freien Szene wären beim Verein Mitglied und könnten anlässlich dieser Mitgliedschaft innerhalb des Hauses Probenräume, Spielräume, die Infrastruktur etc. nutzen. Es wird des öfteren ein Gremien-Modell vorgeschlagen, mit regelmäßig wechselnden EntscheidungsträgerInnen.

Als Vereinsmitglieder haben die KünstlerInnen Mitspracherecht in allen Belangen, auch das Gremium soll aus ihren Reihen zusammengesetzt sein; wobei hier Bedenken geäußert wurden, dass es dann zu Konkurrenzdenken kommt, weil Leute aus der Freien Szene über eigene bzw. konkurrenzierende Produktionen entscheiden müssen.

Ad Werbung, PR: Zum einen tritt eine Mehrheit der Befragten dafür ein, dass eine zentrale Stelle (z.B. kaufmännische Leitung, Büro) die PR- und Medienarbeit übernimmt. Zum anderen wird auch darauf verwiesen, dass die KünstlerInnen auch selbst für Werbung zuständig sein sollen.

Weitgehend abgelehnt werden Organisationen z.B. nach dem Vorbild Posthof, Phönix, ARS, Stattwerkstatt. Es wird befürchtet, wenn starre Strukturen entstehen, dass kein Raum mehr für Neues oder Experimentelles bleibt.

7.6 Finanzierung

Diskutiert wurde, in welcher Form die Stätte, über den reinen Infrastrukturerhalt hinaus, Finanzierung für Produktionen usw. braucht, ob der Fokus auf Stätten- oder Produktionsfinanzierung liegen solle. Besprochen wurde darüber hinaus welche zusätzlichen Einnahmemöglichkeiten es neben der öffentlichen Finanzierung geben könnte.

Eine Mehrheit der Personen spricht sich für eine Mischform aus, d.h.

- Stätten-Finanzierung als Basisfinanzierung absichern (zur Deckung der Fixkosten des Hauses und eines fixen Personal-Staffs zur Organisation – mehrheitlicher Tenor: Subventionierung durch Stadt/Land/Bund;
- dazu Produktions- bzw. Koproduktionsfinanzierung;
- Eigeneinnahmen sind gering, aber möglich: Sponsoring, Eintritte (Schlüssel 70:30)

Anmerkung: Wenn es eine Stätten-Finanzierung über Subventionierungen gibt, sind Bedenken aufgetaucht, dass dann eine Produktionsfinanzierung von öffentlicher Hand fast unmöglich sei – Argument: die öffentliche Hand finanziert dann nur die Stätte und es bleibt kein bzw. wird kein Geld mehr für einzelne Produktionen geben. Außerdem: Wie sollen Subventionsgelder für Produktionen aufgeteilt werden, wenn es ein Gesamtansuchen über die TPS-Stätte gibt? (Stichworte: Fairness, Eifersucht). Eine Lösung wäre die Produktionsfinanzierung durch individuelle Förderansuchen seitens der Kunstschaffenden.

Es wurden auch Bedenken geäußert bezüglich der Freiheit und Offenheit der TPS bei Abhängigkeit von Geldgebern: es wird befürchtet, dass potentielle Geldgeber auch ein Mitspracherecht bei der Gestaltung der Stätte beanspruchen – Konfliktpotentiale.

7.6.1 Ergebnisorientierung – ein kontroverses Thema

Es liegt in der Natur der Sache dass der (verbindlichen) Ergebnisorientierung manche KünstlerInnen – im Gegensatz zu den Geldgebern – kritisch gegenüber stehen. Für sie ist der kreative Prozess wichtiger als das Ergebnis, daher ist eine Stättefinanzierung das Um und Auf. Die Basiskosten sollten ausfinanziert sein, die für Produktionen und Proben entstehenden variablen Kosten könnten zum Teil von den Szenemitgliedern mitgetragen werden.

Anzustreben ist ein Modell, das langfristig finanzier- und erhaltbar ist und das finanziell getragen werden kann, selbst wenn die Auslastung einmal geringer ist – Stättefinanzierung als ein Schwerpunkt ergänzt um ein jährliches Produktionsbudget.

Als Einnahmemöglichkeiten wurden genannt: Performances, Aufführungen, Festivals und internationaler Austausch an Produktionen sowie Unkostenbeiträge der Kunst-/ Kulturschaffenden.

Gewarnt wird vor einem Selektionsmechanismus der entsteht, wenn die Stätte in eine Situation kommt, wo nur Etablierte zugelassen werden, um eine gewisse finanzielle Garantie zu erhalten.

7.6.2 Mögliches Modell zur finanziellen Organisation

Eine nachhaltige Finanzierung könnte man durch den (unabhängigen) Verein als Dachorganisation sichern – der Verein ist für das Haus verantwortlich, finanziert sich über Basissubventionen durch die öffentliche Hand und über die Mitgliedsbeiträge aus dem Verein. Alle jene, die die TPS-Stätte nutzen möchten, müssen Vereinsmitglieder sein und können so in den Genuss des Hauses kommen. Zu klären ist dann, ob die Nutzung gratis sein soll oder nicht (z.B. Pauschalgebühr für eine Produktion).

Teils zwischen den Zeilen, teils offener wurde angemerkt, dass der Tanz gegenüber anderen Kulturbereichen marginalisiert werde (werden könnte). Und zwar insofern, als der Tanz ein kleines Segment darstellt und selbst keine große Machtposition hat – um z.B. Förderungen zu bekommen.

Unumgänglich wird es aber sein, eine Ansprechperson für die Fördergeber zur Identifikation zu haben. Diese Person sollte die freie Szene repräsentieren und durch die Szene weitgehend als deren „Sprachrohr“ anerkannt sein. Ein Kommunikationspunkt sozusagen, von dem aus ein gemeinsamer Diskurs stattfinden kann.

7.7 Räume und Ausstattung

Grundsätzlich wurde dem von der ARGE erstellten Raum-Konzept (vgl. Kap. 4.9) zugestimmt, d.h. dass es als ausreichend erachtet wird bzw. als gute Basis.

Es gab dennoch Vorschläge für Erweiterungen:

- *Gastronomiebetrieb:*
Gastronomie wird grundsätzlich als sehr wünschenswert erachtet. Vorteil einer permanenten gastronomischen Einrichtung könnte neben der zusätzlichen Einnahmequelle der Austausch mit dem Publikum sein, sie könnte auch ein Besuchermagnet sein, Personen aus dem öffentlichen Raum ansprechen. Das Angebot sollte einfach und für eine breite Schicht interessant sein. Ausschlaggebend ist hier sicherlich auch der Standort.
- *Parkplätze bzw. Anbindung an öffentliche Verkehrsmöglichkeiten:*
für Produktionen (BesucherInnen) ganz wichtig

Das gesamte vorliegende Konzept wurde zwar unter der Perspektive diskutiert, dass die TPS als ein neues eigenständiges Haus entstehen wird, d.h. dass diese Räume neu geschaffen werden bzw. ein Haus adaptiert wird, doch lassen sich auch für die Variante eines Raum-Pools sehr ähnliche Raum- und Ausstattungsprofile formulieren.

Zu beachten ist, dass es zwischen den beiden Sparten Tanz und Theater unterschiedliche Anforderungen gibt. Daher sollten diese Bereiche zwar gemeinsam in einem Haus vereint sein, aber dennoch getrennt betrachtet werden. Die Unterschiede liegen zum einen in den verschiedenen pragmatischen Anforderungen an Räume bzw. Ausstattung (Raumgröße, Boden, Licht, Ton, etc.) und zum anderen an der Einstellung bzw. Vorstellungen dem Haus gegenüber. Damit ist gemeint, dass sich die TänzerInnen allgemein selbst als flexibler betrachten und (nach eigenen Aussagen) mit kargeren Räumen bzw. Ausstattungen zurecht kommen würden.

Betreffend eines sehr variabel nutzbaren Bühnenraums (eine immer wieder gehörte Forderung der Freien) zeigt die Erfahrung (vgl. "dieTheater" Wien), dass das aber zu relativieren sei: Trotz variabler Raumnutzungsmöglichkeiten im "dietheater" spielen 90 % der auftretenden Gruppen konventionell, d.h. mit der jeweils angetroffenen Raumstruktur.

Eine mögliche räumliche Lösung wäre deshalb eine Kombination aus konventionellem Black-Box Theater und einer leeren Halle, wo „nichts drinnen ist“.

Die tatsächliche Technik-Ausstattung ist letztendlich abhängig vom Organisationsmodell der TPS-Stätte. Der Grundtenor geht dahin, das fixe technische Equipment so gering wie möglich zu halten - aufgrund der Risiken wie Verschleiß, Wartungskosten, Schäden und dergleichen. Mögliche Alternative zu einer fixen Ausstattung wäre das Leasen oder Mieten der Technik pro Produktion. Ein sogenannter Technikpool stellt ein Kontingent an technischen Geräten und Anlagen dar, auf das die freien KünstlerInnen im Bedarfsfall zugreifen können. Gespeist wird es aus dem vorhandenen Besitz der freien Gruppen selbst, teilweise wahrscheinlich (wenn finanziell möglich) durch Zukäufe).

7.8 Personal

Mit den Anforderungen an das technische Equipment in den Räumen einer TPS-Stätte ist auch die Frage der Personalstruktur verbunden. Je nachdem wie groß bzw. umfangreich die Ausstattung der Stätte z.B. mit Technik ist, desto unterschiedlicher wird auch der Bedarf an fixem (technischen) Personal sein (z.B. zur Wartung, Pflege, Verleih, etc.).

Personalkosten stellen einen sehr hohen (fixen) Finanzierungsbedarf dar, daher nehmen alle Interviewten immer nur ein Minimum an Personal an. Die geprüften Vergleichmodelle anderswo zeigen auch, dass mit sehr schlanker Personalstruktur das Auslangen gefunden werden kann ("Das andere Theater" Graz: 2-3 Personen, "Brotfabrik" Bonn: 7 Personen).

In folgenden Bereichen wird jedenfalls Personal benötigt (grobe Einteilung):

- Organisation Räume/Haus: Zugang zu den Räumen, Schlüsselvergabe, Reparaturen, etc. (→ „Hausmeister“)
- Verwaltung/Büro: Terminkoordination, PR/Öffentlichkeitsarbeit, Werbung, Grafik, etc.
- Reinigung
- Bühnen- und Haustechnik (Licht, Ton)

Es gibt unterschiedliche Ansichten, welche der Bereiche mit fixem Staff ausgestattet werden sollen. Relativ breiten Konsens findet folgendes Modell, welches sinnvoll erscheint, da auf diese Weise fixe Personalkosten so gering wie möglich gehalten werden können.

- **fix:** 1 technischeN LeiterIn (Haustechnik, „Multifunktionstechniker“); 1 organisatorischeN LeiterIn; 1 zentrale Anlaufstelle mit fixen Bürozeiten (Sekretariat)
- **flexibel:** freie MitarbeiterInnen aus der Szene, für verschiedene Arbeiten, z.B. die Technik zu betreuen (Gruppen haben oft eigene Leute für Licht bzw. Ton); vor allem bei Produktionen wäre das denkbar
„Working Students“ engagieren für Teilzeitarbeit, die auslastungsbedingt anfallen.
Die Reinigung könnte man fremd vergeben, d.h. zukaufen.

Um ein langfristiges Bestehen der TPS-Stätte oder des Raum- und Produktions-Pools und eine erfolgreiche Bespielung bzw. Auslastung zu gewährleisten, ist ein Mindestmaß an Professionalität unumgänglich. Vor allem im Bereich der Verwaltung, Organisation, Technik und Öffentlichkeitsarbeit sollte Personal mit Erfahrung und Engagement eingesetzt werden.

7.9 Gegenüberstellung möglicher Umsetzungsvarianten

7.9.1 Verbundlösung mit Bruckner-Universität oder Musiktheater

Organisation, Verwaltung, Struktur	<ul style="list-style-type: none"> • Bruckner Uni/ Musiktheater: Kooperation wird als wünschenswert, bereichernd und machbar gesehen. • Vorteil: Bruckner Uni und Musiktheater verfügen über professionelle technische und organisatorische Strukturen. Bekanntheit und potentielles Publikum sind bereits vorhanden. • Forderung von allen Seiten: klare organisatorische Trennung und klare Regeln bei Kooperationen. • Voraussetzung: eigenständige Führung, die unabhängig vom Verbundpartner agiert (z. B. Verein). Eine Person, die als Schnittstelle zwischen Verbundpartner und freier Szene agiert. • Synergieeffekte im Bereich Instandhaltung, Reinigung, Gastronomie.
Räumlichkeiten, Technik	<ul style="list-style-type: none"> • Nachteile: Bei Bruckner Uni herrscht Ungewissheit über Standort; Bebauung der Hagen-Gründe ist noch nicht sichergestellt. Kapazitäten für ein eigenes Gebäude der Freien wären vorhanden und vorstellbar. Musiktheater-Bauplan enthält keine adäquaten Räumlichkeiten für die freie Szene. • Forderung der Freien: klare architektonische Trennung.
Labeling, Empowerment	<ul style="list-style-type: none"> • Musiktheater erwartet sich Rückenwind und Publikumszuwachs am Standort Blumau. • Bruckner Uni sieht im Verbund eine Imageverbesserung für die Uni. • Freie Szene befürchtet Vereinnahmung bzw. Autonomieverlust; braucht daher im Falle eines Verbundes ein eigenes Profil. Allerdings wird die Chance auf breitere Öffentlichkeits-Wirksamkeit durch Anschluss an etablierte Institution durchaus erkannt.
Finanzierung	<ul style="list-style-type: none"> • Stätte besteht bereits – doch die architektonische und technische Erweiterung/ zusätzliche Neuerrichtung müsste finanziert werden. • „Vertrauensvorschuss“ gegenüber Geldgebern durch Anschluss an etablierte, renommierte Institution.
Eigenständigkeit	<ul style="list-style-type: none"> • Für Bruckner Uni und Musiktheater stellt dieses Thema kein Problem dar. • Befürchtung seitens der Freien: Autonomieverlust • Teil der Eigenständigkeit ist die Übernahme von Verantwortung. • Arbeiten der Freien sind als solche zu vermarkten und nicht als Produktionen des Verbundpartners.
Offenheit	<p>Unklar ist, wer dann tatsächlich über den künstlerischen Output und Engagements entscheidet.</p>
Weitere Details	<p>Siehe Punkte 4.5. und 6.3.8.1.</p>

7.9.1.1 Vergleichbare Modelle für Verbundlösungen

Direkt vergleichbare Beispiele für einen Verbund der freien Tanz- und Theaterszene mit einer großen Institution in diesem Bereich gibt es nach unseren Recherchen nicht.

Verbundähnliche Aspekte zeigen sich aber bei den mehrsparten-orientierten Zentren, die Tanz- und Theateraktivitäten mit anderen Kultursparten und soziokulturellen Aktivitäten verbinden.

Zu nennen ist hier die ARGE Nonntal (siehe Kap. 5.4), die in ihrem Programmkonzept das Tanzhaus als eigenständige Einrichtung mit den anderen Aktivitäten verbindet. Ähnliches gilt für das Wiener WUK (siehe Kap. 5.3) das den Bereich „tanztheaterperformance“ autonom mit der breiten Palette des Angebots in dieser Stätte verbindet.

Auch die Rote Fabrik in Zürich (siehe Kap. 5.7.1) und die Brotfabrik in Bonn (siehe Kap. 5.7.3) haben vergleichbare verbundähnliche Strukturen und Konzepte.

Anzumerken bleibt, dass alle diese verbundähnlichen Zentren Tanz und Theater mit anderen Bereichen der zeitgenössischen und alternativen Kultur verbinden und damit ein weitgehend einheitliches Publikum ansprechen. Wie ein Verbund mit etablierten und hochkulturellen Formen von Tanz und Theater mit teilweise sehr unterschiedlichen Publikumsschichten funktionieren kann ist nicht geklärt.

7.9.1.2 Abschließende Bewertung der Verbundlösung

Die inhaltliche Gesamtbewertung ergibt, dass es zwar einige mögliche Vorteile und Synergien aus dem Verbund einer TPS-Stätte mit einer "großen" Einrichtung gibt, dass jedoch diese Vorteile eher dem größeren Partner als der Freien Szene zugute kommen könnten. Um der Gefahr der organisatorischen, imagemäßigen und auch künstlerischen "Vereinnahmung" zu entgehen, ist im architektonischen Verbund dann eine so strikte Trennung zu verwirklichen, dass die möglichen Vorteile davon wieder aufgehoben werden.

Auch die gemeinsame Nutzung von Ressourcen stößt durch unterschiedliche Anforderungen und Strukturen rasch an Grenzen.

Es fallen annähernd dieselben *Errichtungskosten* wie bei einer eigenständigen TPS-Stätte an, da die gesamte Kubatur und Ausstattung der Stätte für den Kernbereich (Proben- und Aufführungsbetrieb) so und anders errichtet werden muss. Lediglich im peripheren Bereich (Eingangszonen, Gastronomie, Lager) ergeben sich Einsparungseffekte von ca. 10 % der gesamten Errichtungskosten, die wir mit EUR 2500,- pro verbautem m² schätzen (inkl. gesamter Innenausstattung und Technik; insgesamt also für die geplanten ca. 1200 m² ca. 3 Millionen Euro)

Hinsichtlich *Personal* ist für einen effizienten Betrieb von ebenso hohen Kosten (Anzahl und Qualifikation der für die TPS-Stätte Tätigen) wie bei einer eigenständigen TPS-Stätte auszugehen. Diese Kosten dürften sich mindestens in dem für das Projekt Tanzbox (s.o.) errechneten Bereich (6-8 Personen, = ca. EUR 280.000,- inkl. Lohnnebenkosten pro Jahr) bewegen.

Auch das direkt oder indirekt notwendige Produktions- bzw. Koproduktionsbudget bewegt sich in gleicher Höhe wie bei einer eigenständigen Stätte, und dürfte sogar in einen größeren Finanzierungsdruck münden, da im Verbund mit dem größeren Haus die Qualitäts- und Professionalitätsansprüche steigen. Auch hier kann die Kalkulation für das Tanzhaus mit einem eigenständig disponierten Produktionsbudget von ca. 300.000,- Euro jährlich als Anhaltspunkt dienen

Inhaltliche und organisatorische Probleme für den kleineren Partner, kaum finanzielle Vorteile – wir schätzen daher eine Verbundlösung im Vergleich zu den beiden anderen Lösungen als weniger empfehlenswert ein.

7.9.2 Eigenständiges Haus

Organisation, Verwaltung, Struktur	<ul style="list-style-type: none"> • Verwaltung und Organisation durch einen Verein. • Künstlerische Leitung ebenfalls durch den Verein, der sich aus regelmäßig wechselnden Szenemitgliedern zusammensetzt.
Räumlichkeiten, Technik	<ul style="list-style-type: none"> • Das erarbeitete Raumkonzept wurde von allen Befragten gut geheißen. Manche Bereiche ließen sich sogar noch etwas reduzieren. • Basis-Technikausstattung sollte vorhanden sein.
Labeling, Empowerment	<ul style="list-style-type: none"> • Ein eigenständiges Haus für die freie Szene wäre für Linz innovativ, richtungweisend und eine nachhaltige Investition in die öö. Kulturlandschaft – vor allem in Hinblick auf 2009. • Haus könnte sich als „Marke“ etablieren und somit leichter vermarkten lassen. (Freie Szene mit all ihren Facetten ist ansonsten schwer fassbar). Neben Musiktheater und Phönix wäre es eine Erweiterung der Kulturmeile an der Blumau. • Auftritt unter einem gemeinsamen Label stärkt und motiviert mitunter • Im Gegensatz zu den eingefahrenen Positionierungen der bestehenden Kultureinrichtungen könnte das Image des Hauses der Freien gerade in die Richtung gehen, dass es keine fixe Programmatik hat und ein Image der Offenheit bekommt.
Finanzierung	<ul style="list-style-type: none"> • Nachhaltige Finanzierung durch den Verein sichern – dieser finanziert sich über Basissubventionen durch die öffentliche Hand und über Mitgliedsbeiträge aus dem Verein. Alle jene, die die TPS-Stätte nutzen möchten, müssen Vereinsmitglieder sein. Zu klären ist dann, ob die Nutzung gratis sein soll oder nicht (z.B. Pauschalgebühr für eine Produktion). • Stättefinanzierung durch Stadt, Land und Bund. • Projektfinanzierung durch Förderansuchen der KünstlerInnen selbst. • Optimal wäre eine Finanzierung, bei der Produktionen auch einmal scheitern dürfen. • Siehe dazu auch Punkt 6.3.4.
Eigenständigkeit	<ul style="list-style-type: none"> • Wäre gegeben, sofern keine (inhaltliche, künstlerische) Abhängigkeit von Subventionsgebern besteht.
Offenheit	<ul style="list-style-type: none"> • Unabhängiges künstlerisches Gremium soll größtmögliche Offenheit garantieren. Ausschluss soll lediglich objektive Gründe haben.
Weitere Details	Siehe Punkt 4.4. und 6.3.8.2.

7.9.2.1 Vergleichbare Modelle für eigenständige Häuser

Aus der Sichtung bestehender Einrichtungen ergeben sich Beispiele für Intendanzorientierte Stätten einerseits und Koproduktionshäuser andererseits.

Bei den Intendanzmodellen ist in Österreich vor allem „dietheater“ – Künstlerhaus (siehe Kap. 5.2 zu nennen. „dietheater“ führen mehrere Bühnenräume als Aufführungsstätten und verwalten zusätzlich zwei Probenräume. „dietheater“ stellt freien Gruppen eine gut funktionierende Präsentationsstruktur zur Verfügung, allerdings wählt die künstlerische Leitung aus den jährlich ca. 300 eingereichten Projekten jene Produktionen aus, die dann weiter verfolgt werden. Daneben werden eigene Festivals veranstaltet und mit anderen Theaterhäusern kooperiert.

International funktionieren ebenfalls nach einem Intendanzmodell als eigenständige Stätte der Freien das Theaterhaus Gessner Allee Zürich (siehe Kap. 5.6.2) und das Theater im Fischereihafen Bremerhaven (siehe Kap. 5.7.2) und die Sophiensäle in Berlin (siehe Kap. 5.6.1).

Als Beispiele für selbst verwaltete Koproduktionshäuser bieten sich das WUK in Wien (siehe Kap. 5.3) und die ARGE Nonntal in Salzburg (siehe Kap. 5.4) an.

Anzumerken bleibt, dass auch die Stätten mit künstlerischer Leitung nach Grundsätzen einer Koproduktion zwischen autonomen Gruppen und Haus operieren, wobei die Entscheidung über eine Aufführung nicht von den Betroffenen, sondern von der Intendanz getroffen wird.

Als Beispiel eines freien Tanz- und Theaterhauses kann das Konzept für ein Tanzhaus der IGFT in Wien (siehe Kap. 5.6.4) dienen, das als Mischung zwischen Intendanz und Koproduktion anzusehen ist.

7.9.2.2 Abschließende Bewertung der Lösung "eigenständiges Haus"

Diese Variante beinhaltet keinen der Nachteile, der bei der Verbundlösung zum Tragen kommen kann, und verursacht auch im Betrieb nur geringfügig höhere Kosten als die Verbundlösung. Aus Sicht der Freien Szene ist die eigene TPS-Stätte die Idealvorstellung, die jedoch die derzeitigen Möglichkeiten und ihre derzeitige Kapazitäten auch überfordern könnte.

Je nach gewähltem Standort erhöhen sich jedoch bei einem Neubau die Errichtungskosten durch allfällige Grundstücks- und zusätzliche Anschließungskosten. Diese können hier und jetzt noch nicht beziffert werden.

Bei Adaptierung bestehender Gebäude ist nach bestehenden Erfahrungen nur im Ausnahmefall mit geringeren Kosten als bei einem Neubau zu rechnen, da die geringeren Kosten der Neugestaltung durch die vorher notwendige Entkernung wieder aufgewogen werden.

Gegenüber der sog. "Software-Lösung" schlagen die Errichtungskosten von ca. 3 Millionen Euro (plus allfällige zusätzliche Kosten, s.o.) jedoch gravierend zu Buche. Diese Investitionen wären zu tätigen, ohne dass auch nur eine Betriebsstunde an Proben oder Aufführungen stattfindet. Zumindest ein Teil dieser Summe könnte für zusätzliche Produktionsbudgets und allfällige Adaptierungskosten bestehender Räume eingesetzt werden.

Ein weiterer Gesichtspunkt ist die noch völlig unklare Standortfrage und die wahrscheinlich lange Zeit, die bis zur Realisierung einer eigenständigen TPS-Stätte vergehen wird.

Hohe Anfangskosten bei derzeit stark belasteten Kulturbudgets potenzieller Fördergeber, dazu eine Freie Szene, die ihre Kraft noch entfalten sollte, ferner eine noch nicht einmal ansatzweise gelöste Standortfrage – all dies lässt die Lösung "eigenständiges Haus" als unmittelbare Lösung hinter den rasch und kostengünstig realisierbaren Schritt einer "Software-Lösung" zurückstehen.

Langfristig ist bei guter Entwicklung und Erstarkung der Freien Szene ein eigenes Haus zu einem gegebenen späteren Zeitpunkt immer noch realisierbar.

7.9.3 "Software-Lösung" mit Raum-Pool und Koproduktionsbudget

Organisation, Verwaltung, Struktur	<ul style="list-style-type: none"> • Verwaltung und Organisation durch eine Trägerorganisation. • Ein/e Vertreter/in des Vereins als zentrale Anlaufstelle und Ansprechperson für Institutionen, die Räume bereitstellen. • Wünschenswert ist eine möglichst offene Struktur, die ein Kommen und Gehen der Freien zulässt. • Grazer-Modell als Vorbild.
Räumlichkeiten, Technik	<ul style="list-style-type: none"> • Technikpool: Erste Schritte dahingehend wurden bereits von Thomas Hinterberger gesetzt. Abwicklung wäre über Internet möglich. • Vorteil des Raum-Pools ist die Vernetzung öö.-weiter Kultureinrichtungen als Trainings- und Spielstätten.
Labeling, Empowerment	<ul style="list-style-type: none"> • Ein Verein als Dachorganisation schafft ein gemeinsames Label mit starker Außenwirkung für die ansonsten so schwer fassbare freie Szene; ein Label, das dennoch die individuelle Präsentation der einzelnen KünstlerInnen zulässt. • Siehe dazu auch Punkt 7.3.
Finanzierung	<ul style="list-style-type: none"> • Mitfinanzierung über den Verein • Teilung der Infrastrukturkosten • Nutzen von Synergieeffekten • eigenständiges Koproduktionsbudget • zusätzliche Projektfinanzierung durch Förderansuchen der KünstlerInnen selbst.
Eigenständigkeit	<ul style="list-style-type: none"> • Wichtig sind hier Öffentlichkeitsarbeit und die Art der Verwaltung – Eigenständigkeit, Offenheit und Flexibilität in der Raumvergabe müssen sichergestellt sein. Dazu benötigt man eine entsprechende Struktur (siehe Organisation).
Offenheit	<ul style="list-style-type: none"> • Der Raum-Pool sollte nicht einer öffentlichen Institution oder einem Verwaltungsapparat zugeordnet sein, sondern z.B. Festivalcharakter haben. So könnten Hemmschwellen überwunden werden. Bei der Raum-Vergabe werden allerdings auch inhaltliche Entscheidungen getroffen werden müssen.
Weitere Details	Siehe Punkte 4.6, 6.3.8.3.

7.9.3.1 Vergleichbare Modelle für Software-Lösungen

Hier sind unter Kapitel 3.7 einige Ansätze und praktische Beispiele dargestellt. Als Anknüpfungspunkte hervorzuheben sind:

- Theaterbörse der IGFT
- Proberaumverzeichnis Wien
- Tanz*Räume – 9-teilige Reihe, zweimal in Österreich umgesetzt.

Das am meisten ausgereifte Modell für eine Pool-Lösung ist „Das andere Theater“ (siehe Kap. 5.5) in Graz, das Proberäume verwaltet und der Freien Szene auf Basis einer Finanzierung der Stadt Graz zur Verfügung stellt und Aufführungsstätten für Produktionen der Freien anmietet.

7.9.3.2 Abschließende Bewertung der "Software-Lösung" (Raum-Pool & Koproduktionsbudget)

Die sog. "Software-Lösung" ist auf den ersten Blick nicht die "große" und erhoffte Lösung aller bestehenden Probleme für die Freie Szene.

Sie hat jedoch den unschätzbaren Vorteil einer raschen Umsetzbarkeit und einer realistischen Finanzierung.

Die notwendigen Personalkosten sind wesentlich geringer (ca. die Hälfte) als für eine eigenständig oder im Verbund betriebene TPS-Stätte, und der Rahmen für das, was die Freien letztlich wollen, nämlich ihr künstlerisches Schaffen ohne Selbstaussbeutung in Szene zu setzen und aufzuführen, ist durch größere Spielräume bei den Fördergebern für Produktions- und Koproduktionsfinanzierungen weiter gesteckt als bei anderen Lösungen.

Hinsichtlich der Sachkosten des laufenden Betriebes in verschiedenen selbst disponierten Probe- und Aufführungsräumen ist diese Lösung als gleich aufwendig wie die anderen Varianten anzusehen. U.U. können durch zusätzliche Transporte auch einige sonst nicht anfallende Kosten entstehen.

Wichtig für das Funktionieren dieser Lösung ist die Sicherung der Verfügbarkeit und der Nutzung für die Freien von möglichst vielen Raumkapazitäten im Linzer Raum. Zu budgetieren sind ferner allfällige Adaptierungskosten bei einigen der ins Auge gefassten Räume.

Durch die vergleichsweise rasche und konkrete Selbstverwaltungsmöglichkeit der Freien ist ein Prozess des Empowerments und der Entwicklung möglich, der zu einem späteren Zeitpunkt mit wesentlich mehr Erfolgsperspektiven als derzeit den Weg zum eigenen Haus ebnen kann.

Wir schlagen daher als Hauptergebnis dieser Machbarkeitsstudie vor, die o.a. "Software-Lösung" rasch und konsequent in Angriff zu nehmen.

8 Anhang

8.1 Leitfäden für Interviews und Gruppendiskussionen

8.1.1 *Leitfaden für ExpertInnengespräche*

8.1.2 *Leitfaden der Gruppendiskussion „Kulturpolitik“*

8.1.3 *Leitfaden der Gruppendiskussion „Experimentelle Theater- und Tanzszene“*

8.1.4 *Leitfaden der Gruppendiskussion „Mainstream-Theater- und Tanzszene“*



Leitfaden für Experteninterviews der Machbarkeitsstudie einer TPS-Stätte der freien professionellen Tanz- & Theaterszene

Begrüßung, Einleitung

Vorstellung und Darstellung der Ziele der Studie

Zur Person

- Beschreiben Sie bitte kurz Ihren beruflichen Hintergrund und Ihre derzeitigen Aufgaben sowie Ihre Erfahrung bzw. Ihre Position in der Kulturlandschaft.

Situation der freien professionellen Tanz- und Theaterszene

- Was können Sie mir über die derzeitige Situation der freien Tanz- und Theaterszene (in Oö.) sagen?
- Wo haben die VertreterInnen der Szene derzeit Möglichkeiten zu trainieren, proben und ihre Produktionen aufzuführen?
- Worin liegen in der derzeitigen Situation diesbezüglich die größten Probleme und wie könnte diesen entgegengewirkt werden?
- Sehen Sie die Szene der freien darstellenden Künste als eine fest etablierte oder nicht? Glauben Sie, dass eine derartige Stätte dazu beitragen kann, die KünstlerInnen stärker als Szene zu etablieren?

Personelle Strukturen für eine TPS-Stätte

- Über welches technisches und organisatorisches Personal sollte die Stätte unbedingt verfügen?
- Worauf ist zu achten, dass die Strukturen auch hinsichtlich des Personals möglichst flexibel bleiben?
- Halten Sie es für sinnvoll, dass der Stätte fixes technisches Personal zugeordnet ist oder sollen diese vom jeweiligen KünstlerInnen angestellt werden?

Lösungsmodelle

- Im Zuge der Machbarkeitsanalyse sollen verschiedene Realisierungsvarianten geprüft werden. Neben der Variante, ein völlig eigenständiges Haus zu schaffen, sollen auch mögliche Verbundmodelle geprüft werden. Halten Sie es für sinnvoll, dass man zur Umsetzung dieser Stätte mit bestehenden Institutionen kooperiert oder ist dies aus Ihrer Sicht nicht sinnvoll? Worin sehen Sie die Vor- und Nachteile von Verbundmodellen bzw. einer eigenen Stätte?

- Wie könnte man voneinander profitieren, welche Ressourcen wären gemeinsam nutzbar?
- Wie könnte garantiert werden, dass trotz Verbundlösung beide Partner ihre Eigenständigkeit behalten?
- Wer wären Ihrer Meinung nach geeignete Partner für eine Verbundlösung?
- Mögliche, von uns angedachte Verbundpartner könnten sein: das Landestheater, der Posthof, die Bruckneruniversität, das Theater des Kindes, bestehende Tanzeinrichtungen wie das CCL oder die Ballettschule Maestro. Wenn wir nun die einzelnen Stätten durchgehen, worin liegen die jeweiligen Vor- und Nachteilen bzw. wo ist Ihrer Meinung nach eine Kooperation vorstellbar und wo nicht?

Organisation und Leitung der TPS-Stätte

- Wie sollte Ihrer Meinung nach die Organisation bzw. Leitung einer derartigen Stätte im Allgemeinen aussehen? Worauf ist zu achten, wenn man eine Verbundlösung anstrebt?
- Was halten Sie von folgendem Modell: Der/Die künstlerische LeiterIn wird regelmäßig von einem Gremium, welches aus KünstlerInnen besteht gewählt. Das Gremium ist außerdem für die Zusammenstellung des Spielplans zuständig. Der Betreiber der Stätte ist der kaufmännische Leiter, welcher jedoch keine künstlerischen Entscheidungen treffen kann. KünstlerInnen, die proben, trainieren, auftreten wollen, reichen ein schriftliches Konzept beim Gremium ein, wo anschließend der Spielplan erstellt wird. Dann wird ein Kooperationsvertrag zwischen dem Betreiber der TPS-Stätte und dem/der KünstlerIn vereinbart. Klingt dieses Modell realistisch oder gibt es hier mögliche Tücken?

Offenheit der TPS-Stätte

- Die Stätte sollte wenn möglich mit zunehmendem Bestehen nicht in die Hände einer ausgewählten Gruppe fallen, sondern für alle offen sein. Wie und durch welche organisatorischen Strukturen kann Ihrer Meinung nach garantiert werden, dass die TPS-Stätte für alle Interessierten der freien professionellen Szene zugänglich bleibt?
- Worin liegen hier die Tücken? Welche Erfahrungen haben Sie diesbezüglich?

Räumliche Anforderungen an eine TPS-Stätte

- Welchen räumlichen Anforderungen müsste eine derartige TPS-Stätte gerecht werden? Was braucht es unbedingt?
- Im derzeitigen Raumkonzept sind folgende Räumlichkeiten vorgesehen:
 - Hauptaufführungsraum*
Gesamte Raumgröße (Bühne inklusive Zuschauerraum): etwa 20 x 20m, 8m hoch.
Mobile Tribüne für etwa 170 Zuschauer.
 - Schauspielprobenraum I und II* (9 x 8m, 5m hoch)
 - Schauspielprobenraum III* (14 x 10m, 5m hoch)
 - Tanzproberäume I und II* (15 x 12m, 5m hoch)
 - Garderoben*, mit abschließbaren Kästen, Spiegel, Garderobenstangen, Waschgelegenheit
 - Sanitäranlagen*
 - Werkstätte und Lageraum für technisches Equipment*
 - Fundus für Kostüme und Requisiten*
 - Büroräume*
 - Besprechungsraum*
 - Foyer*Entspricht dieses Konzept Ihren Vorstellungen bzw. ist es realisierbar? Was könnte eventuell geändert werden?
- Gibt es Ihrem Wissen nach passende Räumlichkeiten, die derzeit nicht anderweitig genutzt werden und für eine TPS-Stätte der Freien ideal wären?

Finanzierung

- Welche Form der Finanzierung ist Ihrer Meinung nach notwendig, dass die TPS-Stätte nachhaltig bestehen kann?
- Sollte man sich eher auf Produktions- oder auf Stättefinanzierung konzentrieren? Worin liegen die Vor- und Nachteile?
- Wie könnten die Einnahmen des Kartenverkaufs aufgeteilt werden? Ist eine Teilung 80% für den/die KünstlerIn, 20% für die Verwaltung denkbar?

Bewerbung der Produktionen

- Wer sollte aus Ihrer Sicht für die Öffentlichkeitsarbeit der TPS-Stätte bzw. Bewerbung der einzelnen Produktionen verantwortlich sein? Die KünstlerInnen selber oder die kaufmännische Leitung?

Übergangslösung

- Damit bis zur tatsächlichen Realisierung der TPS-Stätte für die freien darstellenden KünstlerInnen eine Möglichkeit zum Trainieren, Proben und Aufführen besteht, soll auch eine Übergangslösung angedacht werden? Wie könnte diese Ihrer Meinung nach aussehen?

Nur an Personen, die als Verbundpartner in Frage kommen (Posthof, CCL, Phönix)

Bisherige Zusammenarbeit mit der freien Szene

- Arbeitet Ihre Organisation/Institution in irgendeiner Weise mit der freien Tanz- und Theaterszene zusammen? Wenn ja: Wie sieht die Zusammenarbeit konkret aus? Welche Formen und Kooperation gibt es?
- Welche Chancen sehen Sie in der Zusammenarbeit?
- Gab es oder gibt es in der Zusammenarbeit Probleme? Wie sehen diese konkret aus?

Zusammenarbeit mit der freien Szene in der Zukunft

- Können Sie sich vorstellen, dass Ihre Institution / Organisation mit der freien Tanz- und Theaterszene auf Dauer kooperiert und eine Verbundlösung angestrebt wird?
- Welche Voraussetzungen sind hierfür notwendig?
- Welche Chancen und welchen Nutzen sehen Sie darin für beide Seiten?
- Welche Probleme könnten hier für beide Seiten auftreten?

Danke für das Gespräch!



Leitfaden für Gruppendiskussion Gruppe „Politik“, 12. April 2005

zur Machbarkeitsstudie einer TPS-Stätte der freien professionellen Tanz- & Theaterszene

Begrüßung, Einleitung

Vorstellung und Darstellung der Ziele der Studie

Dimension: Finanzierung / Räume / Personal – die Organisation der praktischen Arbeit

Finanzierung

- Welche Form der Finanzierung ist Ihrer Meinung nach notwendig, dass die TPS-Stätte nachhaltig bestehen kann?

Welche Finanzierungsmöglichkeiten kämen für eine freie TPS in Frage?

Differenzieren in

- Stättefinanzierung vs. Produktionsfinanzierung

und zusätzlich:

- reiner Trainingsbetrieb als Grundstufe

- Weiterbildung

- Probenbetrieb für Produktion, Aufführung

→ wie kann/muss die Kostenfrage bei Aufteilung in verschiedene Stufen erfolgen? Wie kann die Kostenteilung sinnvoll sein?

- Wie kann eine faire Verteilung von Risiko und Einnahmen zwischen KünstlerInnen und der Trägerorganisation (z.B. der Verein) aussehen?
→ wenn z.B. eine Subvention für eine Produktion erhalten wird – würde man die an den Verein abgeben?
→ wie könnten die Einnahmen des Kartenverkaufs aufgeteilt werden? Ist eine Teilung 80% für den/die KünstlerIn, 20% für die Verwaltung denkbar?
- Wie könnte die Problematik einer eventuellen „Doppelsubventionierung“ gelöst werden? (vgl. Wien – Tanzquartier, WUK)
Wie kann man dies in den Feinschliff der Konzepte einbringen?
Wie könnte eine Gewichtung bei mehreren Förderstellen aussehen?

Räume

- Welchen räumlichen Anforderungen müsste eine derartige TPS-Stätte gerecht werden? Was braucht es unbedingt („Mindestanforderung“)?

- Im derzeitigen Raumkonzept sind folgende Räumlichkeiten vorgesehen:
 - Hauptaufführungsraum*
Gesamte Raumgröße (Bühne inklusive Zuschauerraum): etwa 20 x 20m, 8m hoch.
Mobile Tribüne für etwa 170 Zuschauer.
 - Schauspielprobenraum I und II* (9 x 8m, 5m hoch)
 - Schauspielprobenraum III* (14 x 10m, 5m hoch)
 - Tanzproberäume I und II* (15 x 12m, 5m hoch)
 - Garderoben*, mit abschließbaren Kästen, Spiegel, Garderobenstangen, Waschgelegenheit
 - Sanitäranlagen*
 - Werkstätte und Lageraum für technisches Equipment*
 - Fundus für Kostüme und Requisiten*
 - Büroräume*
 - Besprechungsraum*
 - Foyer*Entspricht dieses Konzept Ihren Vorstellungen bzw. ist es realisierbar? Was könnte eventuell geändert werden?
- Wie viel an Strukturen/ Ausstattung ist notwendig?
 - Beispiel: Das andere Theater Graz: hat leere Probenräume („nackt“), die nach Anmeldung genutzt werden können
 - Beispiel: „Technikpool“ nutzen
- Gibt es Ihrem Wissen nach passende Räumlichkeiten, die derzeit nicht anderweitig genutzt werden und für eine TPS-Stätte der Freien ideal wären?

Personal

- Personalstaff:
 - welches Minimum an fixem Personal wird benötigt?
 - welche flexiblen Personalressourcen wären notwendig?(Haustechnik, Organisation – Einteilung der Stunden für NutzerInnen, Reinigung, Auf- und Abbau bei Produktionen, etc.)
- Welche Unterschiede für Personalanforderungen ergeben sich bei einem eigenen Haus im Vergleich zu einer Verbundlösung?

Dimension: Empowerment – Organisation

Kulturhauptstadt / Entwicklungsplan

- Wie könnte eine freie TPS in das Konzept „Europäische Kulturhauptstadt Linz 2009“ integriert werden?
- Wie sieht ein eventueller Kulturentwicklungsplan für Linz aus? Welchen Stellenwert kann eine freie TPS darin einnehmen?
- Welche Chancen ergeben sich für die TPS aus diesen politischen Überlegungen bzw. Konzepten?

Bewusstsein – Identifikation, Labeling

- Welche Rolle kann ein Verein in der Organisation der TPS übernehmen?
→ z.B. als Trägerorganisation?

- Wie kann eine Marke, ein Label der „Freien“ erfolgreich mit der TPS etabliert werden?
→ im Zusammenhang mit der Einreichung beim KUPF Innovationstopf zu diskutieren?

Welche Rolle spielt dabei die Gewichtung von Produktionen bzw. das Angebot?

D.h. soll man eher auf einzelne Produktionen setzen oder auch gemeinsame Produktionen/Festivals andeuten?

→ wie kann eine Schwerpunktsetzung für das Labeling zielführend sein?

Grundsatz: offene Plattform und Mitglieder, die sich innerhalb einer Trägerorganisation zu gemeinsamen Schwerpunkten finden (z.B. 2jähriges Beiratsmodell; Achtung: Intendantenmodell wird eher abgelehnt!)

- Welche organisatorischen Maßnahmen könnten das Empowerment unterstützen?
- Wie gelingt, innerhalb der Freien ein Bewusstsein zu schaffen, dass der Verein aus den Mitgliedern selbst heraus kommt?
z.B. durch die Schaffung von Strukturen, die den Freien die Möglichkeit gibt, sich als TrainerInnen für Amateure zu betätigen (siehe Vergleich im Sport: jeder Verein bedient Spitzensport – d.h. die Professionellen, und zählt aber gleichzeitig auf Breitenwirkung durch Angebote für den Hobbysport – d.h. die Amateure)

Kriterien des „Zugangs“ zu den Freien – Offenheit

- An wen sollen sich die Angebote der Plattform, der TPS, richten?
→ wie kann eine Abgrenzung der Freien Szene durchgeführt werden, ohne das Prinzip der Offenheit zu verletzen?
(z.B. Abgrenzung zum Amateurtheater oder zu jenen, die bereits in Gruppen organisiert sind)
→ Welche Rolle könnte ein Verein dabei spielen?
- Wie könnten Regeln des Zugangs aussehen, z.B. welches Mindestmaß an Professionalität ist gefordert?
- Wer und was zählt dann zu den Freien? (Grundsatzdiskussion)

Dimension: Kooperationen

a) mit anderen Tanzangeboten in OÖ

- Wie können etwaige Kooperationen mit anderen Tanzangeboten (Institutionen?) in OÖ. aussehen, bzw. welche Voraussetzungen müssten auf beiden Seiten dazu gegeben sein? (→ gemeinsamer Nenner, thematische/inhaltliche oder organisatorische Zusammenarbeit, etc.?)
- Konkreter: Wie könnten Kooperationen mit dem CCL oder der Bruckner Uni realisiert werden?
Wäre es denkbar
z.B. mit dem CCL – Zusammenarbeit mit internationalen ChoreographInnen? oder
z.B. mit der Bruckner Uni – Zusammenarbeit im Bereich Aus- und Weiterbildung in der Tanzszene?
- Welche anderen KooperationspartnerInnen sind denkbar?

b) mit anderen Disziplinen

- Welche Kooperationen mit anderen Disziplinen sind denkbar, z.B. ein Sparten übergreifendes Konzept mit Film?
- Welchen Stellenwert hat der Aufbau eines Archivs?
- Welche Entwicklungsperspektiven allgemein sind im Sparten übergreifenden Arbeiten gegeben? (bezüglich Realisierung, Organisation, Kosten?)

Dimension: Verbundlösungen

Zu diskutieren sind folgende Möglichkeiten:

- Bruckner Universität
- Landestheater
- neu: TPS in einem räumlichen, aber nicht architektonischen Verbund (d.h. die TPS ist in mehreren Räumen angesiedelt, es gibt einen „Raumpool“, der genutzt werden kann, Organisation über Verein möglich)
- neu: Eisenhand als reine Spielstätte realisieren, d.h. in einen räumlichen Verbund einbeziehen
- Publikumperspektive: Kulturbezirke, Kulturmeilen



**Leitfaden für Gruppendiskussion
Gruppe „Experimentelle“, 7. April 2005 und
Gruppe „Mainstream“, 11. April 2005**

**zur Machbarkeitsstudie einer TPS-Stätte
der freien professionellen Tanz- & Theaterszene**

Begrüßung, Einleitung

Vorstellung und Darstellung der Ziele der Studie

Dimension: Nutzung durch die Freien

- Wie lang, wie oft würden Sie die Stätte für die eigene Arbeit nutzen?
- Zu welchen Zwecken würden Sie eine Stätte nutzen (Training, Probe, Aufführung)?
(→ Wünsche und Realität ausloten, d.h. konkret fragen, welche Bedürfnisse da sind)

→ Nischenfunktion der TPS:
Wo ist der gemeinsame Nenner der TänzerInnen bzw. der Theaterleute?
(Produktion, Experimentierraum, Basistraining)
- Wie kann die Auslastungsproblematik gelöst werden – in zeitlicher Hinsicht?
z.B. Abends sind meist Spitzenzeiten für Auslastung gegeben, bedingt durch die zeitlichen Ressourcen der NutzerInnen
- Wie müssen die Kosten für die Nutzung aufgeteilt werden – wer trägt welche Kosten?
→ siehe auch weiter bei nächster Dimension zur Finanzierung!

Dimension: Finanzierung / Räume / Personal – die Organisation der praktischen Arbeit

Finanzierung

- Welche Form der Finanzierung ist Ihrer Meinung nach notwendig, dass die TPS-Stätte nachhaltig bestehen kann?

Welche Finanzierungsmöglichkeiten kämen für eine freie TPS in Frage?

Differenzieren in

- Stättefinanzierung vs. Produktionsfinanzierung

und zusätzlich:

- reiner Trainingsbetrieb als Grundstufe

- Weiterbildung

- Probenbetrieb für Produktion, Aufführung

→ wie kann/muss die Kostenfrage bei Aufteilung in verschiedene Stufen erfolgen? Wie kann die Kostenteilung sinnvoll sein?

- Wie kann eine faire Verteilung von Risiko und Einnahmen zwischen KünstlerInnen und der Trägerorganisation (z.B. der Verein) aussehen?
→ wenn z.B. eine Subvention für eine Produktion erhalten wird – würde man die an den Verein abgeben?
→ wie könnten die Einnahmen des Kartenverkaufs aufgeteilt werden? Ist eine Teilung 80% für den/die KünstlerIn, 20% für die Verwaltung denkbar?
- Wie könnte die Problematik einer eventuellen „Doppelsubventionierung“ gelöst werden? (vgl. Wien – Tanzquartier, WUK)
Wie kann man dies in den Feinschliff der Konzepte einbringen?
Wie könnte eine Gewichtung bei mehreren Förderstellen aussehen?

Räume

- Welchen räumlichen Anforderungen müsste eine derartige TPS-Stätte gerecht werden? Was braucht es unbedingt („Mindestanforderung“)?
- Im derzeitigen Raumkonzept sind folgende Räumlichkeiten vorgesehen:
 - Hauptaufführungsraum*
Gesamte Raumgröße (Bühne inklusive Zuschauerraum): etwa 20 x 20m, 8m hoch.
Mobile Tribüne für etwa 170 Zuschauer.
 - Schauspielprobenraum I und II* (9 x 8m, 5m hoch)
 - Schauspielprobenraum III* (14 x 10m, 5m hoch)
 - Tanzproberäume I und II* (15 x 12m, 5m hoch)
 - Garderoben*, mit absperrbaren Kästen, Spiegel, Garderobenstangen, Waschgelegenheit
 - Sanitäranlagen*
 - Werkstätte und Lageraum für technisches Equipment*
 - Fundus für Kostüme und Requisiten*
 - Büroräume*
 - Besprechungsraum*
 - Foyer*Entspricht dieses Konzept Ihren Vorstellungen bzw. ist es realisierbar? Was könnte eventuell geändert werden?
- Wie viel an Strukturen/ Ausstattung ist notwendig?
Beispiel: Das andere Theater Graz: hat leere Probenräume („nackt“), die nach Anmeldung genutzt werden können
Beispiel: „Technikpool“ nutzen
- Gibt es Ihrem Wissen nach passende Räumlichkeiten, die derzeit nicht anderweitig genutzt werden und für eine TPS-Stätte der Freien ideal wären?

Personal

- Personalstaff:
 - welches Minimum an fixem Personal wird benötigt?
 - welche flexiblen Personalressourcen wären notwendig?
(Haustechnik, Organisation – Einteilung der Stunden für NutzerInnen, Reinigung, Auf- und Abbau bei Produktionen, etc.)
- Welche Unterschiede für Personalanforderungen ergeben sich bei einem eigenen Haus im Vergleich zu einer Verbundlösung?

Dimension: Empowerment – Organisation

Bewusstsein – Identifikation, Labeling

- Welche Rolle kann ein Verein in der Organisation der TPS übernehmen?
→ z.B. als Trägerorganisation?
- Wie kann eine Marke, ein Label der „Freien“ erfolgreich mit der TPS etabliert werden?
→ im Zusammenhang mit der Einreichung beim KUPF Innovationstopf zu diskutieren?

Welche Rolle spielt dabei die Gewichtung von Produktionen bzw. das Angebot?
D.h. soll man eher auf einzelne Produktionen setzen oder auch gemeinsame Produktionen/Festivals andeuten?

→ wie kann eine Schwerpunktsetzung für das Labeling zielführend sein?

Grundsatz: offene Plattform und Mitglieder, die sich innerhalb einer Trägerorganisation zu gemeinsamen Schwerpunkten finden (z.B. 2jähriges Beiratsmodell; Achtung: Intendantenmodell wird eher abgelehnt!)

- Welche organisatorischen Maßnahmen könnten das Empowerment unterstützen?
- Wie gelingt, innerhalb der Freien ein Bewusstsein zu schaffen, dass der Verein aus den Mitgliedern selbst heraus kommt?
z.B. durch die Schaffung von Strukturen, die den Freien die Möglichkeit gibt, sich als TrainerInnen für Amateure zu betätigen (siehe Vergleich im Sport: jeder Verein bedient Spitzensport – d.h. die Professionellen, und zählt aber gleichzeitig auf Breitenwirkung durch Angebote für den Hobbysport – d.h. die Amateure)

Kriterien des „Zugangs“ zu den Freien – Offenheit

- An wen sollen sich die Angebote der Plattform, der TPS, richten?
→ wie kann eine Abgrenzung der Freien Szene durchgeführt werden, ohne das Prinzip der Offenheit zu verletzen?
(z.B. Abgrenzung zum Amateurtheater oder zu jenen, die bereits in Gruppen organisiert sind)
→ Welche Rolle könnte ein Verein dabei spielen?
- Wie könnten Regeln des Zugangs aussehen, z.B. welches Mindestmaß an Professionalität ist gefordert?
- Wer und was zählt dann zu den Freien? (Grundsatzdiskussion)

Dimension: Kooperationen

a) mit anderen Tanzangeboten in OÖ

- Wie können etwaige Kooperationen mit anderen Tanzangeboten (Institutionen?) in OÖ. aussehen, bzw. welche Voraussetzungen müssten auf beiden Seiten dazu gegeben sein? (→ gemeinsamer Nenner, thematische/inhaltliche oder organisatorische Zusammenarbeit, etc.?)
- Konkreter: Wie könnten Kooperationen mit dem CCL oder der Bruckner Uni realisiert werden?
Wäre es denkbar

z.B. mit dem CCL – Zusammenarbeit mit internationalen ChoreographInnen? oder
z.B. mit der Bruckner Uni – Zusammenarbeit im Bereich Aus- und Weiterbildung in der
Tanzszene?

- Welche anderen KooperationspartnerInnen sind denkbar?

b) mit anderen Disziplinen

- Welche Kooperationen mit anderen Disziplinen sind denkbar, z.B. ein Sparten übergreifendes Konzept mit Film?
- Welchen Stellenwert hat der Aufbau eines Archivs?
- Welche Entwicklungsperspektiven allgemein sind im Sparten übergreifenden Arbeiten gegeben? (bezüglich Realisierung, Organisation, Kosten?)

Dimension: Verbundlösungen

Zu diskutieren sind folgende Möglichkeiten:

- Bruckner Universität
- Landestheater
- neu: TPS in einem räumlichen, aber nicht architektonischen Verbund (d.h. die TPS ist in mehreren Räumen angesiedelt, es gibt einen „Raumpool“, der genutzt werden kann, Organisation über Verein möglich)
- neu: Eisenhand als reine Spielstätte realisieren, d.h. in einen räumlichen Verbund einbeziehen
- Publikumperspektive: Kulturbezirke, Kulturmeilen

8.2 Literaturverzeichnis

8.2.1 Gedruckte Materialien

- AG Tanzhaus/ IG Freie Theaterarbeit (IGFT) (1994): *Widmung und Verwaltungsmodell für die Tanzbox als Entwicklungsort für Zeitgenössischen Tanz*. Wien: IGFT
- ARGE Freie professionelle Tanz- und Theaterszene OÖ (2004): *Entwurf für die künstlerische Leitung und Verwaltung eines Hauses der freien darstellenden Künste in Oberösterreich*. Linz: ARGE (unveröff. Arbeitspapier)
- Aschböck, Eva (1998): *Freies Theater als Alternative? Strukturreformerische Theaterkonzeptionen im kulturellen Rahmen der achtziger und neunziger Jahre, gezeigt am Beispiel der Geschichte des Theaters m.b.H.*. Wien: Diplomarbeit am Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien
- Balaun, Michael (1993): *Machbarkeitsstudie: Sammelplakat freie Szene Wien*. Wien (unveröff. Forschungsbericht)
- Bayrischer Verband Freier Theater (BAFT) (1995): *Theaterförderung 1998-2003 - Kriterienkatalog zur Förderung Freier Theater in Bayern*. Augsburg: BAFT
- Bogner, Alexander (2005): *Das Experteninterview. Theorie, Methode, Anwendung*. Wiesbaden: Verlag f. Sozialwissenschaften
- Brandmayr, Tanja (2004): *Szenenuntersuchung: Zeitgenössischer Tanz in Linz – Schwerpunkt freie Szene*. Linz: Diplomarbeit an der Universität Linz
- Dawid, Evelyn (1990): *Das Management freier Theatergruppen im deutschsprachigen Raum. Eine empirische Vergleichsstudie*. Wien: Diplomarbeit an der Wirtschaftsuniversität Wien
- Deutscher Bühnenverein (DBV) (Hg.) (1993): *Theaterlandschaft Deutschland*. Sonderheft der Zeitschrift "Die Deutsche Bühne", Köln: DBV
- Dreher, Thomas (2001): *Performance Art nach 1945: Aktionstheater und Intermedia*. München: Fink
- Dümcke, Cornelia (1994): *Freies Theater im Land Brandenburg. Analyse der theaterpolitischen, sozialen und ökonomischen Lage der Freien Theater im Land Brandenburg*. Potsdam: Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg
- Ehrlenbruch, Gerda (1991): *Die freien Gruppen in der Tanzszene der Bundesrepublik*. Frankfurt/M: Peter Lang
- Forschungsgesellschaft für kulturökonomische und kulturpolitische Studien (FOKUS) & IG Freie Theaterarbeit (IGFT) (Hg.) (2000): *Enquete Theaterförderung. Dokumentation der Arbeitstagung am 21. September 2000 im Tanz*Hotel*. Wien: IGFT (auch online: <http://www.freitheater.at/material/DokuEnquete0900.pdf>)
- Freies Theaterhaus Frankfurt (2001): *10 Jahre Theaterhaus*. Frankfurt/M: Freies Theaterhaus
- Frey, Martin (1991): *Creative Marge. Die Entwicklung des Niederländischen Off-Theaters*. Wien: Böhlau (zuerst Diplomarbeit an der Universität Wien 1989)
- Friedrichs, Carola/ Klett, Renate/ Scheper, Dirk (2001): *Evaluation bei der Neuvergabe der Konzeptförderung für die Jahre 2003 bis 2006*. Berlin: Gutachten für den Kultursenator der Freien Stadt Berlin (unveröff. Gutachten)
- Harauer, Robert (1989): *Zur sozialen Lage der Freien Theaterschaffenden in Österreich*. Wien: IGFT
- Hemke, Rolf C. (2004): *Das frankofone Theaterschlaraffen*. In: Der Standard (Wien), 13. August 2004.

- Henze, Peter (1994/95): *Die Freien Theater in Niedersachsen. Künstlerische, ökonomische und soziale Situation, Teil 1+2*. Oldenburg: Landesverband Freier Theater Niedersachsen
- Hirschbüchler, Doris (1991): *Zur Situation der freien Gruppen in Wien. Eine Bestandsaufnahme*. Wien: Diplomarbeit an der Universität Wien
- Hochreiter-Lackner & Partner, Büro für Konzeptive Arbeiten OEG (1996): *FRINGE - Freies Theater, Tanz und Kindertheater in Wien*. Wien (unveröff. Studie im Auftrag des Magistrats der Stadt Wien)
- Hochreiter-Lackner & Partner, Büro für Konzeptive Arbeiten OEG (1997): *Touringsystem für freie Gruppen*. Wien (unveröff. Studie im Auftrag des Magistrats der Stadt Wien)
- IG Freie Theaterarbeit (IGFT) (2003): *Freies Theater in Wien in Zahlen*. Wien: IGFT (auch online: <http://www.wien.gv.at/ma07/pdf/studiegrafik.pdf>)
- IG Freie Theaterarbeit (IGFT; Hg.) (2002): *Enquete zur Reform der Theaterförderung in Wien*. Wien: IGFT (auch online: <http://www.freitheater.at/material/DokuEnquete0302.pdf>; mit Beiträgen von Hanna Tomek, Helga Illich, Helmut Wiesner, Alexander Götz und Peter Hauptmann)
- International Theatre Institute (ITI), Icelandic Centre: *Theatre in Iceland 1998-2000*. Reykjavik: ITI Iceland
- Karnovsky, Katharina (1990): *Kleinbetriebsformen im Theaterbereich. Eine betriebswirtschaftliche Analyse der Wiener Freien Gruppen mit Schwerpunkt Finanzierung und Marketing*. Wien: Diplomarbeit an der Wirtschaftsuniversität Wien
- Lackenbucher, Günther/ Mattheiß Uwe/ Thier Anna (2003): *Freies Theater in Wien - Reformvorschläge zur Förderung Freier Gruppen im Bereich der Darstellenden Kunst*, Wien: Kulturabteilung des Magistrats der Stadt Wien (auch online: <http://www.wien.gv.at/ma07/pdf/studietext.pdf>)
- Lamnek, Siegfried (2005): *Gruppendiskussion. Theorie und Praxis*. Weinheim etc.: Beltz
- Lintschinger, Ulrike (1998): *Soziale Stellung, Rolle und Funktion von Kulturschaffenden. Freie Theaterschaffende in Österreich - Schwerpunkt Wien*. Wien: IG Freie Theaterarbeit (IGFT)
- market-Institut (2003): *Aktuelle Kulturumfrage 2003. Unterlage zur Pressekonferenz mit LH Josef Pühringer*, 25. 3. 2003, Linz: Land OÖ. (zwei Teile: (1) „Ergebnisse der aktuellen Kulturumfrage“, (2) „Charts zu den Ergebnissen“; Teil 1 auch online zugänglich: http://www1.land-oberoesterreich.gv.at/presse/2003/lk2003_071_vom_25_maez_2003.htm#pklh)
- Maurer, Roland (1983): *Die Schweizer Theaterszene*. Zürich: Pro Helvetia
- Minichbauer, Raimund (1996): *Zur Finanzierung Freier Theaterprojekte in Wien (Schwerpunkt: Tanz und Kindertheater)*. Wien: IGFT
- Minichbauer, Raimund (2001): *Theater in Wien und Graz. Aufführungen und Produktionen*. Wien: IGFT (Zs.fsg. online: [http://www.freitheater.at/material/Zusammenfassung dt.pdf](http://www.freitheater.at/material/Zusammenfassung_dt.pdf))
- Minichbauer, Raimund (unter Mitarbeit von Juliane Alton und Monika Mokre) (2001): *Theater in Wien und Graz, Aufführungen und Produktionen*. Wien: Österreichische Kulturdokumentation/ Internationales Archiv für Kulturanalysen (Hg.)
- Mörth, Ingo (1998): *Gutachten zur Studie „FRINGE - FREIES THEATER, TANZ und KINDERTHEATER in Wien. PRODUKT, SPIELSTÄTTEN, MARKETING, KONTRAHIERUNG, SYNERGIEN. Gutachten und Empfehlungen für die Kulturabteilung der Stadt Wien.“* (von HOCHREITER-LACKNER & Partner, Büro für Konzeptive Arbeiten OEG, Wien, „FRINGE-Studie“), Wien/Linz: Institut für Kulturwirtschaft & IG Freie Theaterarbeit (unveröff. Gutachten)

- Mörth, Ingo (2003a): *Oö. Kulturstudie 2003. Sonderauswertung ausgewählter Daten der market-Umfrage Dezember 2002 zu „Kultur in OÖ.“ Teil 1: Einstellung zum „Landestheater neu“ und Ansätze zur Akzeptanzsteigerung*. Linz: Institut für Kulturwirtschaft (unveröff. Forschungsbericht)
- Mörth, Ingo (2003b): *Oö. Kulturstudie 2003. Sonderauswertung ausgewählter Daten der market-Umfrage Dezember 2002 zu „Kultur in OÖ.“ Teil 3: Kulturausgaben und Kulturbudget der OberösterreicherInnen*. Linz: Institut für Kulturwirtschaft (unveröff. Forschungsbericht)
- Mörth, Ingo/ Ortner, Susanne (2003c): *Oö. Kulturstudie 2003. Sonderauswertung ausgewählter Daten der market-Umfrage Dezember 2002 zu „Kultur in OÖ.“ Teil 2: Nutzung von oö. Kultureinrichtungen und Kulturangeboten*. Linz: Institut für Kulturwirtschaft (unveröff. Forschungsbericht)
- Mörth, Ingo/ Ortner, Susanne/ Polgar, Julia & Studierende (2003d): *Regionale Kultur- und Medienszenen. Eine explorative Analyse ihrer Merkmale und ihres Verhältnisses zum Ars Electronica Center Linz*. Linz: Institut für Kulturwirtschaft (Forschungsbericht)
- Mühlberger, Jo C. (1996): *Die Freien Theater in Niedersachsen. Zur Situation des Freien Theaters in Niedersachsen 1995-96*. Oldenburg: Landesverband Freier Theater Niedersachsen
- Müller, Karin (2000): *Die Freie Theaterszene in Zürich*. Wien: Diplomarbeit an der Grund- und Integrativwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien
- Nayer, André/ Parent, Xavier/ Langendonck, Jef van (2000): *Etude ayant pour objet une analyse de l'importance de l'activité artistique dans l'économie belge et les possibilités de l'augmenter par une réforme du statut social et fiscal des artistes. Rapport final adressé à l'Etat belge*. Bruxelles/ Brüssel: Ministère de l'Economie et de la Recherche scientifique (3 Bde.)
- Präsidialdepartement der Stadt Zürich (2002): *Leitbild zur Förderung des Freien Theaters in der Stadt Zürich*. Zürich
- Prymas, Sonja (1997): *Kultur als Wirtschaftsfaktor. Eine volkswirtschaftliche Betrachtung der Freien Theater Wien*. Wien: Diplomarbeit an der Wirtschaftsuniversität Wien
- Scheid, Heike (2000): *Ergebnisse der Studie zur Situation freier Theater in Deutschland 1999*. Dortmund: Bundesverband Freier Theater e.V. (BUFT)
- Schmidt, Martina (1999): *Zur Lage der freien Gruppen in Berlin*. Wien: IGFT
- Speckmann, Ralf (1994): *Zur sozialen u. ökonomischen Lage des Freien Theaters in NRW*. Dortmund: Kooperative Freie Theater NRW
- Tanz*Hotel (Hg.) (1992): *Tanz*Raum – Vorarlberg.*] Wien: Tanz*Hotel
(Zweites Projekt der Symposionsreihe "Tanz*Räume - Symposien für freischaffende Choreographen"; Leitung Bernd Gstettner in Zusammenarbeit mit Roland Martin, choreographische Betreuung durch Rosamund Gilmore, 1991 im Theater am Kornmarkt/Bregenz)
- Theater Instituut Nederland (Hg.) (1997): *Theatre and Dance from the Netherlands/ Théâtre et danse des Pays-Bas*. Amsterdam
- Theaterhaus Gessnerallee (1995): *Profil, Strukturen*. Zürich: Theaterhaus Gessnerallee
- Wiener Werkstätten- und Kulturhaus (WUK) (1991): *Frei Produzieren - Actively Producing. Symposion 91 – Dokumentation*. Wien: WUK
- Wiener Werkstätten- und Kulturhaus (WUK, Hg.) (1993): *Neue Kultur - Standorte und Perspektiven in Ost und West..* Wien: WUK (Dokumentation des gleichnamigen Symposiums 1992)
- Wolf-Perez, Edith (Hg.) (1989): *Tanzräume. Dokumentation Tanzraum 1*. Wien: AFFICHE, Verein zur Förderung von Information und Kommunikation in künstlerischen Belangen

8.2.2 Web-Seiten

<http://www.tanz.at>

<http://www.freietheater.at/>

<http://www.tqw.at/>

<http://www.dietheater.at/>

<http://www.cclinz.org/>

<http://users.austro.net/plattform/> (Das andere Theater, Graz)

<http://www.gessnerallee.ch/>

<http://www.sophiensaale.de/>

<http://www.wuk.at/>

<http://www.argekultur.at/> (früher: Kulturgelände Nonntal)

<http://www.rotfabrik.ch/>

<http://www.tif-bremerhaven.de/>

<http://www.brotfabrik-bonn.de/>

http://www.wuk.at/index.php/idee/daswuk/theatertanz/daswuk_gruppe_tanz.html

<http://www.freie-theater.de/>

<http://www.theaterschaffende.ch/>

<http://www.baft.de/start.html>

<http://www.nrw-landesbuero-kultur.de/kooperative/index.htm>

8.3 Tabellen- und Abbildungsverzeichnis

8.3.1 Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Zuspruch zu den Einstellungstypen (in Prozent, n = 1035).....	21
Tabelle 2: Oberösterreichs Kulturimage aus Sicht der Modernen (in Prozent, n = 1035)	24
Tabelle 3: Veränderungen im Kulturbereich aus Sicht der Modernen (in Prozent, n = 1035)	24
Tabelle 4: Mehr Aktivitäten in kulturellen Belangen (in Prozent, n = 1035)	25
Tabelle 5: Der Stellenwert von modernem Theater und Tanz (in Prozent, n = 1035)	26
Tabelle 6: Stellenwert von Theater- & Tanzstätten/-angeboten im Zentralraum (in %, n = 435).....	27
Tabelle 7: Bekanntheit von Tanz- und Theaterstätten in OÖ. (in Prozent, n = 600).....	28
Tabelle 8: Interesse an Tanz- und Theaterstätten in OÖ. (in Prozent, n = 600).....	28
Tabelle 9: Besuch von Tanz- und Theaterstätten in OÖ. gesamt (in Prozent, n = 600).....	29
Tabelle 10: Das Kulturbudget der öö. Haushalte in den Bereichen Tanz und Theater	30

8.3.2 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Der allgemeine Stellenwert von Theater in Oberösterreich	12
Abbildung 2: Faktoren der Einstellungen zur Kunst	20
Abbildung 3: Absoluter Anteil der „Modernen“ in der Bevölkerung	22
Abbildung 4: Signifikante Einflussfaktoren zur Zustimmung zum modernen Kunstbegriff.....	23