



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Warteraum Zukunft“^a

„JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ – Ausgangslage,
Förderungen, Chancen. Ein Blick auf die derzeitige Wiener Theaterszene.

Verfasserin

Wiebke Müller-Wienbergen

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

a.o. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

„Im Mittelpunkt steht der Mensch“

Peter Brook

^aKluck, O.: „Warteraum Zukunft“, Verlag Autorenagentur Berlin 2010.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
2. Gliederung	9
3. Theater als Beruf(ung)	11
3.1 Beruf: Regie.....	12
3.2 Beruf: Schauspiel	13
4. Die Stimmen der Anderen – theaternahe Menschen im Gespräch.....	14
5. Die Notwendigkeit der Definition der Zuschreibung ‚jung‘	18
6. ‚Jung‘ vs. ‚Jugendlichkeit‘ / ‚Jugend‘	19
7. Altersdefinitionen zu ‚jung‘	20
7.1 Die gesetzliche Grundlage	20
7.2 Der kalendarische Begriff	20
7.3 Das biologische Alter	21
7.4 Aspekte der Psychologie	21
7.4.1 Entwicklungspsychologie.....	21
7.4.2 Lebenslaufforschung	22
7.5 Aspekte der Soziologie.....	23
7.5.1 Die Soziologie des Alters.....	23
7.5.2 Jugendsoziologie	24
7.5.3 Identitätsforschung	24
7.5.4 Sozialstrukturanalyse	25
8. Die Frage nach einer Norm für ‚jung‘	25
8.1 Zum Normbegriff allgemein	25
8.2 Die gesellschaftliche Norm des Alters	26
8.3 Die gesellschaftliche Norm des Berufszyklus.....	27
8.4 Gegen den Normbegriff.....	28
8.4.1 Relativierung.....	28
8.4.2 Einwände gegen eine Altersnorm.....	28
9. „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“: Gruppendifinition..	29
9.1 Die Gesellschaft	29
9.2 Die soziale Gruppe	29
9.3 Die Bezugsgruppe	30
9.4 Die statistische Gruppe	31
10. ‚Jung‘ – Bedeutungsinhalt.....	31
10.1 Zur Semiotik allgemein	32
10.2 Der Signifikant	33
10.3 Der Signifikat	33
10.3.1 Die Denotation von ‚jung‘.....	33
10.3.2 Die körperliche Ebene	33
10.3.3 Zugeschriebene Charakteristika.....	34
10.4 Der Stereotyp ‚jung‘	35

11. Verwendung der Zuschreibung ‚jung‘ am Theater.....	35
11.1 Festival „Radikal jung“	36
11.2 „Körper Studio Junge Regie“	36
11.3 „Fast Forward“	37
11.4 „Münchner Volkstheater“	37
11.5 „Edition Burgtheater – Next Generation“	37
11.6 „Theatertreffen deutschsprachiger Schauspielstudierender“	38
11.7 Agenturen für ‚Junge‘	38
12. Zwischenfazit: Definition	
„JungregisseurlInnen“/„JungschauspielerInnen“	39
13. Untersuchungen zur Definitionsfindung.....	41
13.1. Formen der empirischen Sozialforschung	41
13.2 Qualitatives Forschungsdesign	42
13.2.1 Studienziele	43
13.2.2 Datenerhebungstechniken.....	43
13.2.3 Das ExpertInneninterview.....	46
13.2.4 Materialsammlung und Leitfadenerstellung.....	47
13.2.5 Materialsammlung zu den Tiefeninterviews	48
13.2.6 Auswahl der InterviewpartnerInnen	49
13.2.6.1 Auswahl zum Leitfadeninterview	49
13.2.6.2 Auswahl zum Tiefeninterview	50
14. Die wirtschaftliche Ausgangslage	51
14.1 Endbericht zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich.....	51
14.1.1 Einkommenssituation	53
14.1.2 Versicherungsschutz der „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurlInnen“	55
14.1.2.1 Krankenkassenversicherungsschutz	57
14.1.2.2 Pensionsversicherungsschutz	58
14.1.2.3 Unfallversicherungsschutz.....	60
15. Das Arbeitsmarktservice - AMS	61
15.1 Anspruch	61
15.1.1 Berechnung	62
15.1.3 Probleme der Berechnung.....	62
15.2 Notstandshilfe und Mindestsicherung	64
15.2.1 Anspruch	64
15.2.2 Berechnung	64
15.2.3 Probleme der Berechnung.....	65
15.3 <i>Team 4</i>	66
15.3.1 Geschichte und Aufbau	66
15.3.2 Jetzige Situation der „JungschauspielerInnen“/„JungregisseurlInnen“	67
15.3.3 Ziele und Mittel zur Durchführung des <i>Team 4</i>	68
15.3.4 Kritische Aspekte im Bezug auf <i>Team 4</i>	69
15.4 Die Künstlersozialversicherung	71

16. MA 7.....	74
16.1 Definition der Zielgruppe	74
16.2 Förderungen der MA 7	75
16.2.1 Vor der Theaterreform	75
16.2.2 Nach der Theaterreform bis heute.....	76
16.2.3 Probleme der Fördergebung	78
16.2.4 „Nestroypreis“ für „bester Nachwuchs“	80
17. Bundesministerium BMUKK.....	81
17.1 Förderungen: Projektförderung	83
17.2 Förderungen: „START-Stipendien“	83
17.3 Probleme der Förderungen	85
18. Praxisbeispiele	87
18.1 <i>Theater Drachengasse</i>	87
18.1.1 Nachwuchsförderung: „die Angstmacher“	88
18.1.2 Nachwuchsförderung: „die Besetzungscouch“	89
18.2 <i>Salon 5</i>	90
18.2.1 Nachwuchsförderung: „Salon“	91
18.3 <i>Burgtheater</i>	91
18.3.1 Nachwuchsförderung: „TheaterJahr“	92
18.4 <i>brut Wien</i>	93
18.4.1 Nachwuchsförderung: „Freischwimmer“	94
18.5 Kritische Hinterfragung der praktischen Nachwuchsarbeit der Wiener Theater	95
19. Schlussbemerkung	98
20. Bibliografie.....	101
21. Anhang	111

1. Einleitung

Warum wählt eine Theaterwissenschaftlerin ein eher wirtschaftliches Thema mit sozialwissenschaftlichen Hintergrund, gepaart mit dem Wissen des Theaterwissenschaftsstudiums?

Österreich wird sowohl in der Innen- wie auch in der Außenwahrnehmung stets als „Kulturnation“ gelobt und beschrieben: „Kultur spielt als Imagefaktor und auch als identitätsstiftendes Merkmal eine große Rolle.“¹ Aber wie sieht die Realität für die jungen KünstlerInnen in der Kulturnation Österreich aus?

Genau hier knüpft die übergestellte Forschungsfrage dieser Arbeit an: wie und wo stehen die jungen SchauspielerInnen und RegisseurInnen heute am Beginn ihrer Karriere, was für Hindernisse gilt es zu überwinden? Schon Brecht stellte sich immer wieder die Frage: „(Denn) wovon lebt der Mensch?“² Was kostet ein Mensch heute? Diese Frage soll umgekehrt werden: Was ‚darf‘ ein Mensch überhaupt noch kosten?

Dieses Forschungsinteresse wird gerahmt durch die Frage nach der Existenz eines Mangels an neuen kreativen Ideen des Nachwuchses in der Wiener Theaterszene.

Im Rahmen meiner praktischen Tätigkeit am TAG – Theater an der Gumpendorfer Straße als Büro- und Produktionsleiterin ist auch der Postverkehr in meinem Aufgabengebiet. Beinahe Tag für Tag bekomme ich auf dem postalischen Weg wie auch per Email Bewerbungen von Schauspielerinnen und Schauspielern, Anfragen von Regisseuren und Regisseurinnen, Stückangebote etc. in meine Hände. Häufig heißt es „Ich bin im Begriff meine Ausbildung zu beenden und hoffe auf ein Engagement an ihrem Haus und würde mich über ein persönliches Kennen lernen sehr freuen...“. Beinahe jeder und jedem schicke ich eine Absage zurück; eine Einladung zum persönlichen Gespräch wird kaum ausgesprochen – es sind keine finanziellen Ressourcen offen, keine Stellen zu vergeben. Meine Antwort auf die Bewerbung lautet so nicht selten:

„Herzlichen Dank für Ihre Bewerbung. Leider haben wir keine offene Position im Bereich Schauspiel zu besetzen, gerne halten wir Sie aber in Evidenz und melden uns ggf. wieder bei Ihnen. Weiterhin viel Erfolg...“ oder:

„Herzlichen Dank für Ihre Einsendung. Leider können wir im Rahmen unseres Spielplanes Ihre Regiearbeit nicht umsetzen...“

¹ Mailath-Pokorny 25.8.2010.

² Brecht, B.: Schlusslied der Dreigroschenoper; Frankfurt am Main 2004, S.67.

Tag für Tag ähnliche, mal mehr und mal weniger, ansprechende Bewerbungen, die mit Hoffnungen verbunden sind, die aber nicht erfüllt werden können. Was passiert aber mit den vielen jungen Menschen? Es ist kaum vorstellbar, dass alle BewerberInnen an den anderen Theaterhäusern und/oder in freien Gruppen ein Engagement erhalten.

Die AbsolventInnen der verschiedenen Ausbildungsstellen sind alle ca. in meinem Alter, teilweise sogar jünger. Wie gehen sie mit der schwierigen Lage um? Ist sie das überhaupt - schwierig? Können junge Menschen heute noch von ihrer Passion, der darstellenden Kunst, leben? Der Fokus dieser Arbeit soll nicht auf den ‚Stars‘ und deren Erfolgsgeschichten liegen, sondern vielmehr auf den zahlreichen jungen KünstlerInnen, bei denen sich nicht sofort der (finanzielle) Erfolg einstellt, die um ihre Berechtigung als SchauspielerIn und/oder RegisseurIn kämpfen müssen und in einer ‚Grauzone‘ leben und arbeiten. Der Tatsache soll anhand einer intensiven Untersuchung der Nachwuchsarbeit im Bereich Schauspiel und Regie nachgegangen werden.

Ein Grund für diese Arbeit sind die Erfahrungen und das fundamentale Interesse, wie es um die „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ heute bestellt ist. Durch meine Arbeit kenne ich aber auch die „andere“ Seite: Das Theater als Arbeitgeber muss stets genau rechnen und planen, ob eine Anstellung mit den anfälligen Lohnnebenkosten überhaupt machbar ist. Das Geflecht von Ab-, An- und Ummeldungen bedarf großer Sorgsamkeit und exakter Planung; auch die SchauspielerInnen und RegisseurInnen müssen genau errechnen, wann sie eine Honorarnote stellen, damit sie nicht über die Einkommensgrenze schreiten, die wiederum finanzielle Nachteile mit sich bringen könnten. Nicht selten sitzen vor mir auch KollegInnen, die gerade finanziell sehr problematische Situationen durchleben, da eine Rückzahlung der Sozialversicherungsanstalt der gewerblichen Wirtschaft³ droht, oder die tatsächlich hoffen in der nächsten Zeit kein attraktives Engagement zu bekommen, da sie dieses aufgrund von Verdienstgrenzen nicht annehmen könnten.

Die zu schreibende Arbeit wird auch diese Themen beleuchten, da ich es persönlich mehr als notwendig finde sich mit den komplizierten Geflechten des Versicherungsschutzes und der dazugehörigen Regulative auseinanderzusetzen.

Ein weiterer Anreiz für diese Arbeit sind die aktuellen Debatten, die der „Bericht zur sozialen Lage der Künstlerinnen und Künstler in Österreich“ ausgelöst hat. Auch die Novellierung des Schauspielergesetzes und die Änderungen im Bereich des

³ Im Folgenden abgekürzt durch SVA.

Künstlersozialversicherungsfonds habe ich aktiv und mit großem Interesse verfolgt und fließen in diese Arbeit ein.

Neben der finanziellen und sozialen Ausgangslage ist der Blick dieser Arbeit auch auf das Potential der jungen KünstlerInnen gelegt. Wo und in welchem Rahmen können sie sich und ihre Ideen präsentieren? Was für Möglichkeiten werden „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ geboten? Woran liegt es, dass trotz der großen Zahlen an jährlichen AbsolventInnen von Schauspiel- und Regieschulen es scheinbar an Konzepten und Ideen mangelt?

Diese Arbeit ist, zusammengefasst, von mehreren, sich überschneidenden Forschungsfragen geprägt: Wo stehen „JungregisseurInnen“ und „JungschauspielerInnen“ heute? Wie ist ihre finanzielle und soziale Situation? Wo haben sie die Chance sich künstlerisch auszuleben und damit eng verbunden, haben sie die erlernten Fähigkeiten und das Potential im darstellenden Bereich Fuß zu fassen?

Die Arbeit trägt die Hoffnung, dass speziell die jungen SchauspielerInnen und RegisseurInnen in den Blickpunkt rücken und die Untersuchung der Forschungsfragen die Leserinnen und Leser zum nachdenken anregt und neue Blickwinkel zu den verschiedenen behandelten Themenbereichen ermöglicht werden.

2. Gliederung

Die Verbindung von Praxis und Theorie – ein anspruchsvoller und spannender Ansatz.

Die zu schreibende Diplomarbeit soll sich genau dieser Herausforderung stellen – ein Blick auf die Praxis mit wissenschaftlichem Hintergrund. Aber hier stellt sich auch schon die erste Schwierigkeit: ein Mangel an wissenschaftlicher Literatur steht einer Vielzahl an Untersuchungen, Statistiken, Umfragen und interessanten GesprächspartnerInnen gegenüber. Nicht zuletzt diese Kluft ist es, die diese Diplomarbeit überwinden soll. Bis auf Teile des ersten Abschnitts (s.u.) wird also vor allem ohne wissenschaftliche Literatur gearbeitet werden müssen.

Die Arbeit gliedert sich in mehrere Teile, welche unterschiedliche Aspekte der Nachwuchsarbeit beleuchten sollen. Um die Arbeit an konkreten Zahlen und Fakten (Arbeitslosigkeit, soziale Lage, BerufsanfängerInnen etc.) zu orientieren wird allein die Situation der „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ in Wien untersucht werden. Der Untersuchungszeitraum liegt innerhalb des Kalenderjahres 2010.

Um den LeserInnen wie auch der Verfasserin den thematischen Einstieg zu erleichtern wird zunächst das Berufsfeld beschrieben und anschließend theaternahe Menschen zum Thema befragt. Die empirische Vorgehensweise wird separat im Mittelteil der Arbeit verhandelt.

Im Folgenden Kapitel soll geklärt werden wer eigentlich ‚jung‘ ist und warum. Neben Ansätzen der Psychologie und der Soziologie sollen auch Theorien der Sprachwissenschaft wie auch Vergleichsangaben mit fachfremden wissenschaftlichen Publikationen untersucht werden. Speziell in der Kunst ist aber wohl kaum das biologische Alter, sondern viel mehr die Erfahrungsjahre im Beruf entscheidend. Eine adäquate Schnittstelle und somit eine passende Definition zu finden ist das gesetzte Ziel und wird in Form eines Zwischenfazit dargestellt.

Nach der definitorischen Leistung soll darauf folgend die Ausgangslage der „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ beleuchtet werden. Im Fokus wird die soziale und finanzielle Lage der KünstlerInnen stehen. Sowohl das *Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur*⁴ (Kunstabteilung) wie auch das *Arbeitsmarktservice*⁵ (*Team 4*) und die *Interessensgemeinschaft freie Theater*⁶ haben Studien und Aussendungen zur sozialen Lage der KünstlerInnen veröffentlicht. Es soll am Ende ein konkretes Bild der Ausgangslage konstruiert werden.

In den darauf folgenden Kapiteln sollen drei staatliche Organisationen und deren Förder- und Förderungen dargestellt werden. Sowohl das *AMS* (*Team 4*, ehemals *Künstlerservice*: finanzielle Absicherung, Weiterbildungsmaßnahmen, vorgeschriebene Umschulungen) wie auch das *BMUKK* (Stipendien, Förderungen) und die Stadt Wien (Theaterreform, *Magistratsabteilung 7* der Stadt Wien⁷, Förderungen) geben einen Rahmen vor, in dem „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ ihren Platz suchen (müssen). Das Gespräch mit den Verantwortlichen steht hier im Fokus.

Auch die Rechtslage der KünstlerInnen wird mit einbezogen werden: Nicht zuletzt der aktuelle Anlass durch die Novellierung des Schauspielergesetzes von 1922, sondern auch der Mangel an wissenschaftlichen Arbeiten zu diesem Thema ist ein spannender Anreiz. Ein Blick auf die meist kurzen und prekären Arbeitsverhältnisse wird Platz finden. Die Künstlersozialversicherung wird ebenfalls thematisiert.

Neben den staatlichen Organisationen ist es das Ziel sich auf die „praktische“ Nachwuchsarbeit zu konzentrieren. Sowohl das *Theater Drachengasse*, das

⁴ Im Folgenden abgekürzt durch BMUKK.

⁵ Im Folgenden abgekürzt durch AMS.

⁶ Im Folgenden abgekürzt durch IG.

⁷ Im Folgenden abgekürzt durch MA 7.

Burgtheater wie auch das *brut Wien* und der *Salon 5* sprechen durch Ausschreibungen den Nachwuchs an. Die verschiedenen Modelle sollen beleuchtet werden und kritische Fragen gestellt werden. Es sollen sowohl die positiven Seiten wie auch die Negativen beleuchtet und argumentativ unterlegt werden.

Im Abschluss wird ein Fazit gezogen: Was zeigen die ausgewerteten Interviews, Informationen und Statistiken? Wie lässt sich die Lage des Nachwuchses im Bereich Schauspiel/Regie beschreiben? Welche Mechanismen greifen? Das Ziel dieser Arbeit ist es einen praktischen und auch wissenschaftlichen Blick auf die Wiener Regie- und Schauspielernachwuchsarbeit zu werfen. Eine Verknüpfung der verschiedenen Quellen (die nach bisherigem Forschungsstand bisher noch nicht stattgefunden hat) gepaart mit einer Vielzahl an Interviews soll klären, ob Österreich auch in der Gegenwart Chancen für junge KünstlerInnen bereit stellt und ob diese vom Nachwuchs genutzt werden (können).

3. Theater als Beruf(ung)

"Denn wie immer man diesen Beruf verstehen mag, für mich war es immer ein heiliger Beruf. Nicht ein Beruf, eine Berufung. Ein Beruf, in dessen Haus man den Hut abnimmt, in dessen Haus man auf der Bühne nicht isst, in dessen Haus man kämpft um Dinge, um Gedanken, große Gedanken..."⁸

Am Theater gibt es die verschiedensten Berufsfelder: Die künstlerischen, technischen und organisatorischen Bereiche bieten zahlreichen Menschen Tätigkeitsgebiete. Die Nachfrage ist ungebrochen, auch wenn die Karrierechancen und finanziellen Perspektiven nicht erfolversprechend sind (vgl. Kapitel 14). „Eine kleine Anzahl von Stars prägen das Image des Berufes und erzeugen Illusionen über die Beschäftigungs- und Einkommenssituation der dort Beschäftigten.“⁹ Die zuschreibende Arbeit wird nicht die Frage nach dem Vorhandensein bzw. Gründen für die Existenz von „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ stellen, sondern nimmt deren Existenz als gegeben hin.

Im Rahmen dieser Arbeit ist der Bereich Regie und Schauspiel von besonderem Interesse. Die beiden Berufsfelder sind nicht zuletzt aufgrund des künstlerischen Aspektes eng miteinander verknüpft – sie weisen in Geschichte und Gegenwart Schnittstellen auf. Heute ist es an vielen Instituten Realität, dass beide

⁸ Schmidinger 2010.

⁹ AMS 2009, S. 154.

Studiengänge gemeinsame Seminare haben.¹⁰ Die verschiedenen Ausbildungsinstitute nutzen das Regulativum des kalendarischen Alters (s.u.): Es bewegt sich zwischen 17 und 28 Jahren, so dass an dieser Stelle bereits eine spezielle ‚jung‘-Definition festgestellt werden kann.¹¹ Auch ist immer wieder zu beobachten, dass SchauspielerInnen sich an eine eigene Regie wagen und anders herum. Da die darstellende Kunst immer mehr von Interdisziplinarität geprägt ist werden als SchauspielerIn und RegisseurIn die Personen bezeichnet, die hier ihren Spartenschwerpunkt haben.

3.1 Beruf: Regie

Lange Zeit wurde die Ausbildung im Regiebereich als unmöglich angesehen. „Erst mit dem wachsenden Interesse der Theater an Absolventen der Regieschulen Mitte der 1990er rückten auch die Regieschulen in die Aufmerksamkeit.“¹² Heute wird diese Ausbildung u.a. im Rahmen der *Körber Stiftung* „Junge Regie“ (vgl. Kapitel 11) diskutiert und Fragen über das Vorgehen und die Lehrbarkeit dieses Berufes immer wieder neu aufgeworfen. Im deutschsprachigen Raum allgemein ist eine Zunahme an Studienangeboten festzustellen. Unterschieden wird im Laufe der Ausbildung meist zwischen Film- und Theaterregie. Durch die Etablierung von Regiestudiengängen und damit einhergehender akademischen Ausbildung ist der Beruf Regisseurin bzw. Regisseur eine anerkannte Zuschreibung, jedoch kein geschützter Beruf also solcher.

„Der schnelle Ruhm winkt jungen Regisseuren nur selten. (...) muss oft eine lange Durststrecke durchstehen und handwerkliches Können mit künstlerischen Visionen unter einen Hut bringen - ein anspruchsvoller Beruf ohne Karrieregarantie.“¹³ So unsicher die Perspektiven sind umso vielfältiger sind die verschiedenen Wege zur Regieführung: es gilt die komplexen und widersprüchlichen Anforderungen in didaktische und methodische Einzelglieder zu teilen.¹⁴ „Man versucht das und jenes, hält sich nie eigensinnig an das, was man aufgeschrieben hat, bleibt offen für alles, schon um den Schauspieler den weitesten Spielraum zu geben (...) Denn dann ist er am besten.“¹⁵ Wie auch im Bereich des Schauspiels gibt es zahlreiche Herangehensweisen an eine Regiearbeit und bis heute keine ‚anerkannte‘ Theorie über die Arbeit eines Regisseurs bzw. einer Regisseurin.

¹⁰ Vgl. z.B. Studienplan des Max Reinhardt Seminars.

¹¹ Z.B. Konservatorium Wien: Schauspiel: 17 – 23 Jahre; Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“: Schauspiel 18 - 25 Jahre; Regie: 21 – 28 Jahre.

¹² Gronemeyer et al 2009, Klappentext.

¹³ <http://www.spiegel.de/unispiegel/jobundberuf/0,1518,215070,00.html>

¹⁴ Gronemeyer et al 2009, S. 6.

¹⁵ Reinhardt in: Schwarz 1965, S 65.

Sowohl die staatlichen Institutionen (vgl. Kapitel 16; 17), wie auch Werke zur Regie(sseurInnen)-Geschichte¹⁶ nennen immer wieder die Genialität; den „schöpferische(...) Kraft des Genius.“¹⁷ Theater ist ohne RegisseurIn kaum mehr vorstellbar und seitdem als Kunst anerkannt.¹⁸ Den RegisseurInnen wird eine Begabung für kreative Prozesse und künstlerische Genialität zugeschrieben. Heute hat sich die Bezeichnung der RegisseurIn in Richtung der „TheatermacherIn“ entwickelt: neben dem Probenprozess müssen/können auch Teilbereiche der Organisation, Technik, Dramaturgie und nicht zuletzt der AutorInnenschaft übernommen und umgesetzt werden.

3.2 Beruf: Schauspiel

Der Bereich Schauspiel blickt auf eine längere Etablierung im universitären Ausbildungsbetrieb zurück. Heute lässt sich neben den staatlichen Instituten zudem eine Zunahme an privaten Aus- und Weiterbildungsstätten konstatieren.

Im gesamt-deutschsprachigen Raum gibt es eine große Zahl an Ausbildungsangeboten für den Bereich Schauspiel, nicht selten mit der Möglichkeit der Spezialisierung auf den darstellenden Bereich am Theater. Die Schauspielkunst hat eine längere Geschichte als die der Regie: früher waren die SchauspielerInnen im Fokus und die alleinigen Stars des Theaters.¹⁹ Heute stehen die SchauspielerInnen, trotz klarerer Umreißung der Tätigkeitsfelder, der Schwierigkeit gegenüber, dass die RegisseurInnen zunehmend eigene, von einem festen System oder Theorien (wie die Schule Stanislawskis) losgelöste, Arbeitstechniken entwickeln und so von ihnen eine große Flexibilität verlangt wird: „Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die „klassische“ Schauspielpädagogik (...) eine Art Baukasten ist, (...).“²⁰ Von der gemeinsamen Stückentwicklung und Spielfreiheiten bis zur klaren, konservativen Regieführung reicht die Bandbreite. „Die Aufgabe des Schauspielers und seiner Schaffenstechnik besteht darin, die Erfindung des Schauspiels in die künstlerische Szene „wahre Geschichte“ zu verwandeln.“²¹ Dies ist nur eine Auffassung; die Rolle des Schauspielers bzw. der SchauspielerIn per se zu untersuchen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

¹⁶ Winds 1925, S.10f.

¹⁷ Weitzel 1966, S. 110.

¹⁸ Gronemeyer et al 2009, S. 37.

¹⁹ Ebda, S. 29.

²⁰ Aye 2007, S. 15.

²¹ Stanislawski in: Schwarz 1965, S. 59.

Festzuhalten ist aber, dass sich SchauspielerInnen dieser Heterogenität anpassen müssen und individuell auf die jeweiligen Regieanforderungen reagieren: „ein Beruf (...), der wie kaum ein anderer lebenslanges Lernen, Wachsen, Reifen fordert (...). Aber auch ein Alltag, der bis zur Belastungsgrenze fordert, Schauspieler zu Vagabunden und Gelegenheits-Jobbern macht (...).“²² Im Bereich Schauspiel ist eine große Differenz zwischen den medial präsenten AkteurInnen und denen, die in einer Grauzone leben, festzustellen: viele träumen davon auf den roten Teppichen zu stehen, aber nur wenigen gelingt dieser Schritt – sie müssen sich im Rahmen vieler kurzer Produktionen ihren Lebensunterhalt sichern bzw. diesen durch kunstferne Tätigkeiten aufbessern.

4. Die Stimmen der Anderen – theaternahe Menschen im Gespräch

„Wir definieren den Begriff ‚jung‘ meist im Zusammenhang mit ‚Nachwuchs‘. Bis zum 16. Lebensjahr – dann endet der Jugendschutz – laufen die angehenden SchauspielerInnen unter der Rubrik Kinder. Vom 16. – ca. 23. Lebensjahr gelten sie als Nachwuchs. Sie grenzen sich zu den Kindern insofern ab, da sie bereits schauspielern können und Erfahrung haben. Sie haben allerdings noch keine professionelle Ausbildung (streben diese aber im besten Falle an). Es ist Branchenrealität, dass das biologische Alter den Begriff bestimmt und nicht die Erfahrung (auch SchauspielschulabsolventInnen können teilweise noch als ‚Nachwuchs‘ gelten, ebenso ein 15-Jähriger mit 20 gedrehten Filmen). Bei RegisseurInnen sehe ich das ähnlich. Auch hier ist ein(e) „JungregisseurIn“ nur ‚jung‘ wenn sie/er ein gewisses biologisches Alter hat.“

Simone Acksel, AGENTUR GESICHTER GbR

„(...) ich muss sagen, dass sowohl Definition wie auch Unterscheidung keine große Rolle spielen. Das heißt, ich habe hier keine festgelegten Normen oder Kriterien. Oft ist es auch so, dass Veranstalter bei Wettbewerben oder Festivals das Prädikat "jung" oder "Nachwuchs" anführen. Dann muss man dieses (...) auch hinterfragen. Ein positives Beispiel: das *Theater Drachengasse* definiert in ihrer Talentschiene den Begriff Nachwuchs so, dass Einreicher noch keine fertige Produktion auf einer Bühne gezeigt haben. Das Alter spielt dabei keine so große Rolle. Ein negatives Beispiel: das „Young Directors Project“ bei den *Salzburger Festspielen*, wo junge Talente oft schon vielfältige Bühnenerfahrung haben und/oder auch altersmäßig

²² Khuon 2009, S.11f.

nicht auf diese Schiene passen. (...) "Nachwuchs" ist für mich begrifflich eher mit biologischem Alter verbunden. (...) Man kann ein Talent entdecken, das biologisch gesehen dem Nachwuchsrahmen entwachsen ist. Dafür kann es verschiedene Gründe geben. Wechsel innerhalb der Kunstsparten, Auslandsaufenthalte, Fortbildungen. (...) Gerade dem Zeitgeist zufolge gilt mittlerweile ja auch auf Bühnen: je jünger, desto besser. Ein junges Schauspieltalent ist für mich also auf alle Fälle unter 30, im besten Fall unter 26 Jahre alt. Bis dahin sollte man in diesem Beruf wissen, ob man bleibt oder sich um etwas anderes umsieht, vielleicht doch lieber inszenieren möchte usw. Im Regiefach ist es nicht ganz so einfach. Ist die Ausbildung absolviert, geht es erst richtig los mit der Fortbildung. (...) Mit 35 kann jemand, der inszeniert, durchaus als jung gelten.“

Caro Wiesauer, KURIER-Kulturredaktion

„Der Begriff ‚jung‘ bezieht sich keineswegs nur auf das Alter, sondern vor allem auf Erfahrung. Wobei die meisten Talente dem Lebensalter nach tatsächlich jung sind (...) Alter per se ist ja noch keine Qualität (ich kenne 80-jährige „Junge“ und 20-jährige „Greise“). Dazu kommt: es kann ja jemand z.B. im zweiten Bildungsweg ein Kunststudium beginnen – es gibt etwa drei solche Beispiele in der *Ö1 Talentebörse* (Lebensalter um die 40). Hier könnte das Attribut „jung“ irreführend sein, aber Talente (so dies der Fall ist) sind sie allemal. (...). Es gibt keineswegs Unterschiede zwischen „JungregisseurInnen“ und „JungschauspielerInnen“ – mir würde auch kein Kriterium einfallen, das dies rechtfertigen würde. Außer dem o. angeführten: die Erfahrung.“

Matthias Osiecki, Talentebörse Ö1

„Die Begriffe "Jungschauspieler" oder "Jungregisseure" sind Hilfswörter, die im allzu oft von Kürze und Knappheit dominierten journalistischen Jargon Eingang gefunden haben. "Jung-" verwende ich in Bezug auf ein biologisches Alter, dessen Definition zwar ungenau ist, sich aber mit einem allgemein üblichen Verständnis von jung und nicht mehr jung deckt, und zum Beispiel auch im operativen Bereich von Jurytätigkeiten mit 30 oder Mitte 30 definiert ist (Stichwort "Nachwuchspreise"). (...) Da die Berufserfahrung meist mit dem biologischen Alter in Verbindung steht, ist das meist unmissverständlich zu gebrauchen. Es gibt im Theater ganz wenige Ausnahmen, also Menschen, die eher spät ins Fach wechseln.

(...) Meiner Beobachtung nach gibt es einen Unterschied zwischen Regie und Schauspiel: Schauspieler sind früher "alt", d.h. sie gelten mit Ende dreißig

keineswegs mehr als Nachwuchs, während RegisseurInnen im gleichen Alter noch eine solche Rolle zugesprochen wird. Wohl deshalb, weil viele Regisseure einmal als Schauspieler begonnen haben und später hineingewechselt sind. (...) D.h. der Regiekunst wird eine längere Reife- und Lehrzeit zugebilligt.“

Margarete Affenzeller, Kulturredaktion, DER STANDARD

„Nachwuchs ist das Nachwachsende, das sich Entwickelnde, noch nicht Etablierte. Taucht ein/e „JungregisseurIn“/“-schauspielerIn“ (...)... unter diesem Label in den Feuilletons auf, ist der Weg zur Etablierung jedoch in der Regel nicht mehr weit. Nachwuchs ist auf dem Theater“markt“ immer auch mit „neu“ verbunden. Ich beziehe mich eher auf die Berufserfahrung. Eine SchauspielerIn, die von ihrem zwanzigsten Lebensjahr an auf der Bühne steht ist mit Ende zwanzig keine NachwuchskünstlerIn mehr. Nicht, weil sie sich nicht mehr entwickelte, sondern weil die Öffentlichkeit schon einen längeren Weg mit ihr gegangen ist, sie nicht mehr als „neu“ wahrgenommen wird. (...) Die RegisseurInnen, von Ausnahmen abgesehen, kommen oft erst im Alter von etwa 30 Jahren aus einer Ausbildung, sei es das Regiestudium, sei es die RegieassistentIn, heraus und können wirklich in den Beruf eintreten. Das ist ein Alter, in dem Schauspieler, vor allem SchauspielerInnen, langsam den ersten Rollenfachwechsel in Angriff nehmen, also in der Regel – auch hier gibt es natürlich Ausnahmen – schon den ersten Abschnitt ihres Berufslebens hinter sich lassen.“

Nina Rühmeier, Dramaturgie Maxim Gorki Theater Berlin

„(...) ich selber denke nicht in den Kriterien jung oder alt, der Beginn einer 'Regielaufbahn' lässt sich nicht schematisch darstellen mit "Abi, Studium, erste Regie, erste erfolgreiche Regie ..."! Nach meiner Einschätzung sind die Lebenswege von Regisseuren zu verschieden um eine Alterskategorie zu öffnen, anders ausgedrückt gerade die Zeitspanne zwischen erster Regie und erster erfolgreichen Regie sind i.d.R. schwer vergleichbar. (...) ebenso ist eine 'junge' Regie auch vom Faktor 'Stück' abhängig, welches Stück kann gewählt/gespielt werden - also wie hoch sind die Tantiemen die für eine Aufführung gezahlt werden müssen, welches Budget existiert überhaupt für eine junge Regie? (...).“

Ingo Jonas, Geschäftsführer www.arture.eu | www.theaterforschung.de • Falk Fiedler & Ingo Jonas GbR

„(...) es [ist] nämlich ein tatsächliches Problem (...), wenn man am Theater anfängt und nicht jung und frisch ist. Tatsächlich bezieht sich „jung“ auf das biologische Alter, aber auch auf eine gewisse Unerfahrenheit im Beruf. Ich muss leider immer wieder die Erfahrung machen, dass Spätstarter, die also z.B. mit 35 Jahren anfangen, nicht oder nur schwer wahrgenommen werden. Einmal hörte ich sogar die brutale Formulierung, als ich einen 34-Jährigen „anbieten“ wollte: „Dem fehlt ja die Erotik des jungen Talents.“ Wettbewerbe, die ein sehr guter Start für junge Theaterleute (...) sein können, haben meistens eine Altersgrenze. 34 ist da eine sehr schicke Trennlinie zwischen jung und alt.“

Maria Teuchmann, Thomas Sessler Verlag

„In den meisten Fällen gehen das Alter und die Berufserfahrung Hand in Hand. Die obere Grenze liegt in etwa bei 35 Jahren, sie wird allerdings nicht dogmatisch gehandhabt. Sehr allgemein gesprochen wird meiner Erfahrung nach der Beruf des Schauspielers zu einem etwas früheren Zeitpunkt ergriffen als der Beruf des Regisseurs, weswegen ein „Jungschauspieler“ tendenziell jünger ist als ein „Jungregisseur“. Ich vermute, dass „Jungschauspieler“ eher von Agenturen unterstützt werden als „Jungregisseure“, ansonsten scheint es mir nicht allzu viele Unterschiede zu geben, abgesehen davon natürlich, dass es sich um unterschiedliche Berufsfelder handelt.“

Martine Dennewald, Schauspielreferentin, Salzburger Festspiele

Nachwuchs im Theater sind für mich junge Menschen, die viel Neugierde, Lust am Entdecken und am sich Ausprobieren haben. Eine gewisse Naivität schwingt in diesem Begriff auch mit. „Jung“ hat für mich schon mit dem biologischen Alter zu tun. Meist bedingt das Alter auch die Berufserfahrung, und wird daher wohl auch oft gleichgesetzt: „jung“ bezeichnet auch eine Jugendhaftigkeit und Frische, die über die Bühne weht. Abgeklärtes Verhalten (wie doch bei älteren Schauspielern häufig erlebt) gegenüber der Institution Theater oder Regisseuren gegenüber ist das krasse Gegenteil von dem, was mir als „jung“ am Theater vorschwebt.

Meiner Meinung nach gibt es Unterschiede (...): „JungregisseurInnen“ erhalten sich ihre Neugierde oft länger als „JungschauspielerInnen“, die durch die hierarchischen Zwänge eines Theaters „gestutzt“ und somit ihrer Jugendhaftigkeit beraubt werden.

Sylvia Marz-Wagner, Geschäftsführerin Skyunlimited

„In meiner Regieassistenten-Zeit am *Kölner Schauspiel* gab es eine Autorin, von der mehrere Stücke in Köln uraufgeführt wurden und die bereits die 40 überschritten hatte. in der Zeitung galt sie als Nachwuchsdramatikerin. Das fand ich damals

lächerlich, weil sie doch einfach "zu alt" war für diesen Titel. Heute denke ich, dass der Begriff irreführend ist. Ich würde ihn heute nicht unbedingt auf das Alter beziehen, sondern auf die Erfahrung, die jemand in einem bestimmten Bereich hat. Allerdings schwingt das "jung sein" bei "Nachwuchs" immer mit und es stellt sich dann in dem Fall, dass jemand mit 45 Jahren als "Nachwuchs" bezeichnet wird, eine gewisse Diskrepanz her. Ich denke bei „JungschauspielerInnen“ sind in jedem Fall wirklich junge SchauspielerInnen gemeint. Das hat, denke ich, viel zu tun mit einem gewissen Jugendlichkeitswahn - und andererseits damit, dass auch an größeren Häusern in Deutschland aus finanziellen Gründen eher sehr junge DarstellerInnen engagiert werden, weil sie geringere Gagen beziehen. Der Begriff „JungregisseurIn“ ist meiner Meinung nach weiter gefasst, es kann durchaus jemand sein, der am Beginn seiner Karriere ist und nicht mehr wirklich "jung" ist - womit ich ein Alter bis ca. 25 meine.

Inka Neubert, Intendantin am TiB7 Mannheim

5. Die Notwendigkeit der Definition der Zuschreibung ‚jung‘

„Wer sind nun diese jungen Erwachsenen (...)?“²³

Jeder benutzt es und viele wollen es sein. Das Wort ‚jung‘ findet sowohl in der Gesellschaft wie auch in der Wissenschaft (vgl. Kapitel 7; 8) zahlreiche Verwendung. Aber was ist jung? Wer ist es? Warum? „Bei der Bezeichnung „Jungsein“ dürfte es sich nicht um das Gefühl für einen gegenwärtigen Ich-Zustand handeln oder um eine Erkenntnis, gewonnen durch den Blick auf sich selbst (...), sondern eher um ein Attribut der Beobachtung anderer und eine sich daraus ergebende Einteilung oder Bewertung.“²⁴ Die Benennung der Forschungsgruppe als „JungregisseurInnen“ und „JungschauspielerInnen“ soll einerseits dem Jargon der verschiedenen Feuilletons, wie auch der PR-Arbeit der Theaterhäuser und nicht zuletzt dem gesellschaftlichen Jugendwahn selbst Rechnung tragen.

Eine sinnvolle und praktikable Definition des Begriffs ‚jung‘ zu schaffen, ist eine anspruchsvolle Aufgabe; man findet kaum wissenschaftliche Literatur für die Definitionsfindung. Die hier zu analysierende Zielgruppe muss jedoch festgelegt werden. ‚Jung‘ soll als Terminus positioniert werden, damit der zu untersuchende Sachverhalt von anderen Sachverhalten (s.u., biologische Jugendlichkeit) abgrenzt wird und diese Abgrenzung für die weiteren Gedankengänge zu festigen.²⁵ Sowohl

²³ Stauber 2004, S. 25.

²⁴ Theater heute, Ausgabe 07/2006.

²⁵ Vgl. Kaptitel 3 aus: Bahrdt 2003.

die Psychologie wie auch die Soziologie beschäftigen sich zwar beide eingehend mit dem Phänomen des Alters, allerdings finden nur bestimmte Altersspannen nähere Betrachtung: Sowohl die Kindheit^{26,27} wie auch das fortgeschrittene Alter²⁸ stehen meist im Fokus der WissenschaftlerInnen. „Da das Erwerbsalter offenbar als Normalfall betrachtet wird, gibt es für diesen Altersbereich keine spezielle Soziologie.“²⁹ Für diese Arbeit wird mit dem Instrumentarium der Soziologie und Psychologie gearbeitet. Die Lebensverlaufsforchung und die Entwicklungspsychologie bieten u.a. eine wissenschaftliche Grundlage.

Um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen wird allein der Ist-Stand der Wissenschaft wiedergegeben.³⁰

Im Folgenden sollen einige Ansätze dargestellt und anhand deren Theorien festgestellt werden, ob diese für das Forschungsziel – Definition der „JungregisseurInnen“ und „JungschauspielerInnen“ – geeignet sind.

6. ‚Jung‘ vs. ‚Jugendlichkeit‘ / ‚Jugend‘

„Jugend bedeutet die Gruppe jener Menschen, die zu einem gegebenen Zeitpunkt jung sind und einer bestimmten Altersspanne angehören.“³¹ Einerseits soll hier auf die irreführende begriffliche Ähnlichkeit Bezug genommen werden, andererseits soll aber verdeutlicht werden, dass die beiden Begriffe kaum trennbar sind - eine zusammenhängende Dichotomie, die eines genaueren Blickes bedarf. In den folgenden wissenschaftlichen Auszügen wird ‚jung‘ bzw. der Begriff des ‚jungen Erwachsenen‘ immer in Verbindung mit der Jugendphase gesehen. Jedoch soll auf die Tatsache hingewiesen werden, dass, speziell im umgangssprachlichen Bereich, ‚Jugend‘ als Phase zwischen der biologischen Entwicklung (Geschlechtsreife) bis zur Vollendung des 18. Lebensjahres (Vollmündigkeit)³² verstanden wird. Fällt der Begriff der Jugendlichkeit, sollte man sich dem zu Folge an untenstehende, wissenschaftliche Ausführungen halten und nicht der genannten biologischen Einteilung folgen. Im Gegenzug werden aber die Attribute, die mit ‚jung‘ bzw.

²⁶ Z.B.: Rousseau, Jean-Jacques : Émile ou de l'éducation, 1964; Piaget, Jean, Le développement des quantités chez l'enfants: Conservation et atomisme, 1941.

²⁷ John Nicolaus Tetens und Friedrich August Carus drängten nach Rousseaus ‚Emile‘ darauf die Entwicklungspsychologie auch auf das Erwachsenenalter auszudehnen. (Vgl. Brandstädter/Lindenberg 2007, S. 9ff).

²⁸ Z.B. Lehr 2007.

²⁹ Reiterer 2003, S. 73.

³⁰ Einen umfassenden Überblick haben beispielsweise Levi/Schmitt, Geschichte der Jugend. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart, 1996/1997 verfasst.

³¹ Münchmeier 2008, S. 14f.

³² Vgl. Schäfers 2001: ‚pubertäre Phase‘.

„jugendlich“ in Verbindung gebracht werden, sehr wohl von Interesse sein. Diese diffizile begriffliche Grundsituation gilt es während der fortschreitenden Arbeit stets im Gedächtnis zu behalten.

7. Altersdefinitionen zu „jung“

7.1 Die gesetzliche Grundlage

Die erste Definition findet man im „Österreichischem Strafgesetzbuch“: dort ist verankert, dass alle Strafmündigen (ab 16 Jahren) bis zur Vollendung des 21. Lebensjahres „jung“ sind und demnach zwar voll strafmündig, aber es kann ggf. das Jugendstrafgesetz angewendet werden, obwohl sie das Alter der Vollmündigkeit erreicht bzw. überschritten haben.³³

In der österreichischen Politik wird der Begriff weiter ausgedehnt. Seitens des Bundesministeriums für Wirtschaft, Familie und Jugend gilt eine Altersspanne für Jugendliche zwischen 15 und 29 Jahren.³⁴

Die Vereinten Nationen (kurz: UNO) definierten die „Jugendlichen“ anlässlich des internationalen Jahres der Jugend 1985. Allgemein gelte dieser Begriff für Personen zwischen 15 und 24 Jahren (einschließlich der beiden Grenzzahre), wobei diese weite Gruppe noch unterteilt wird: 13 bis 19-Jährige sind so Teenager, 20- bis 24-Jährige werden als junge Erwachsene bezeichnet.³⁵

Die gesetzliche Grundlage ist für diese Arbeit insofern von Bedeutung, da Gesetze eine gesellschaftliche Normvorstellung begünstigen (vgl. Kapitel 8) und es so zu untersuchen gilt, ob die Forschungsergebnisse (vgl. Kapitel 12) mit diesen Altersangaben konform sind – eine definitorische Gleichheit von Justiz bzw. Gesellschaft und Forschung.

7.2 Der kalendarische Begriff

Hier wird die Zeitspanne als Maßstab angelegt, die seit der Geburt vergangen ist. So impliziert der kalendarische Altersbegriff ein hohes Maß an Objektivität: es ist in allen Gesellschaften ein Mittel um soziale Rollen festzulegen, die wiederum die betroffene Person auf- oder abwerten kann.³⁶

³³ Bundesministerium für Wirtschaft, Familie und Jugend, Nationale Jugendpolitik (Sektion II, Abteilung 5) 2009.

³⁴ Ebda.

³⁵ <http://social.un.org/youthyear/>; die Definition gilt auch heute, im Jahr 2010, und wird beim diesjährigen Jahr der Jugend offiziell vertreten.

³⁶ Vgl. Idinger 1997, S. 6f.

In dieser Arbeit wird immer wieder auf das kalendarische Alter Bezug genommen. Eine zentrale Frage stellt sich in diesem Zusammenhang: ist der Begriff ‚jung‘ im Zusammenhang mit der beruflichen Regie- bzw. Schauspielarbeit an das berufliche/individuelle Alter gekoppelt oder zählt (allein) das kalendarische? Inwieweit lässt sich dies überhaupt trennen?

7.3 Das biologische Alter

‚Junge Erwachsene‘ sind gekennzeichnet durch das Ende der Adoleszenz: Geschlechtsreife, ausgewachsene Körpergröße, stabile Konstitution. Die menschliche Entwicklung zum Erwachsenen ist abgeschlossen und die körperliche und organische Leistungsfähigkeit am größten. ‚Junge Erwachsene‘ befinden sich in diesem Leistungshoch und verlieren das Attribut ‚jung‘ mit Senkung der Leistung (ca. Mitte/Ende 20). „(...), im Alter von rund 20 bis 25 Jahren, setzt die Seneszenz ein, und biologische Verfallsprozesse nehmen ihren Lauf.“³⁷ Hier gilt also allein das organische Alter.

Dieser Begriff ist für die weitere Arbeit eher als unwichtig zu sehen, da sowohl in der Innen- wie auch in der Außenwahrnehmung das körperliche Alter (nicht zu verwechseln mit der körperlichen Erscheinung!) keine weiterführende Plattform als Forschungsgrundlage bietet: der Zahlenwert des Alters an sich gibt keine soziologischen Forschungsgrundlagen, der Referenzwert ist aber dennoch zu beachten.

7.4 Aspekte der Psychologie

7.4.1 Entwicklungspsychologie

Das kalendarische Alter ist auch für die Entwicklungspsychologie maßgebend in der Verwendung des zu definierenden Begriffs: Personen, die das Attribut ‚jung‘ in sich tragen, lassen sich in Jugendliche, Heranwachsende und junge Erwachsene unterteilen, die jeweils durch kalendarische Altersgruppen definiert sind.³⁸

Die Entwicklungspsychologie benennt die 20er (also zwischen 20 und 30 Jahren) als ‚junge Erwachsene‘. Als Merkmale bzw. Katalog dienen drei Hauptwurzeln: körperliche Reifung, Annahme von kulturellen Normen und die Entwicklung individueller Erwartungen.³⁹ Ebenso werden eine fertige Berufsausbildung, Familiengründung, Annahme der Konsumentenrolle und der Rolle als politische(r)

³⁷ Voland 2006, S. 43.

³⁸ Vgl. Schäfers 2001, S. 19.

³⁹ Vgl. Havighurst 1953.

BürgerIn genannt.⁴⁰ Mit der fortschreitenden gesellschaftlichen Entwicklung findet sich die Entwicklungspsychologie aber der Schwierigkeit gegenüber gestellt, dass der Einstieg in das Berufsleben sich immer mehr individualisiert und teilweise verspätet eintritt.⁴¹ Trotz längst erreichter Selbstständigkeit und Lebensführung brauchen die ‚jungen Erwachsenen‘ meist noch (finanzielle) Unterstützung. „Die Subjekte dieser sich ausfransenden Übergänge lassen sich angemessen als „Junge Erwachsene“ bezeichnen, da Anforderungen und Selbstkonzepte als „noch jugendlich“ oder „schon erwachsen“ zunehmend verschwimmen“.⁴²

Die Entwicklung läuft trotz der biologisch klaren Umreißung diskontinuierlich⁴³; ‚jung‘ wird also durch das biologische Alter in Verbindung mit soziologischen und psychologischen (abgeschlossenen) Entwicklungen definiert. „Entwicklung über die Lebensspanne ist ein Ensemble von biologischen, psychischen und sozialen Prozessen; (...).“⁴⁴ So kann nach Trautner zusammengefasst werden, dass das Alter keine psychologische Variable, sondern eine physikalische Größe bietet, anhand dessen Entwicklungsdeterminanten zur Auswirkung gelangen.⁴⁵

Die Entwicklungspsychologie und deren verschiedenen Ansätze bieten dementsprechend eine sinnvolle Grundlage für die folgende Arbeit.

7.4.2 Lebenslaufforschung

Die Lebenslaufforschung⁴⁶ nimmt sich der Einteilung des Lebens in verschiedene Phasen an, so dass auch hier der Begriff ‚jung‘ fällt. Es „ist (...) üblich, auch das Erwachsenenalter ganz grob in drei Abschnitte einzuteilen: Frühes, Mittleres und Spätes Erwachsenenalter.“⁴⁷ Diese Einteilung birgt aber wiederum definitorische Schwierigkeiten. Das Erwachsenenalter ist nicht, wie die Jugend, durch biologische Fakten (vgl. Kapitel 7.3) in klare Altersgrenzen einzuteilen.⁴⁸ Zeitliche Anfangs- und Endpunkte kann man so nur individuell beantworten.⁴⁹ „In der Lebenslaufforschung [wird] der dynamische Aspekt des Alterns hervorgehoben.“⁵⁰ Das Wort ‚jung‘ wird innerhalb der Lebenslaufforschung im Zusammenhang mit der ‚frühen Erwachsenenphase‘ genannt – das Alter wurde willkürlich auf 20 bis 40 Jahre

⁴⁰ Hurrelmann 2007, S. 35.

⁴¹ Vgl. Hurrelmann 2007.

⁴² Stauber 2004, S. 8.

⁴³ Vgl. Berk 2005, S. 6.

⁴⁴ Brandstädter 2007, S. 37.

⁴⁵ Vgl. Trautner 1992.

⁴⁶ Weitergehende Literatur zum Forschungsfeld findet man u.a. bei Sackmann/Wingens 2001.

⁴⁷ Mietzel 1997, S.18.

⁴⁸ Vgl. Schäfers 2001.

⁴⁹ Vgl. Mietzel 1997.

⁵⁰ Schäfers 2003, S. 12.

festgesetzt.⁵¹ Trotz der dynamischen Entwicklung des Altersbegriffs ist die traditionelle Vorstellung der Verknüpfung des Eintritts in die Erwachsenenwelt mit dem beruflichen Werdegang vorhanden.⁵² Durch den Gebrauch des Lebenslaufs als Ordnungsmuster wird die betreffende Person als Mitglied in institutionellen Organisationen gesehen.⁵³

Die Lebenslaufforschung bedient sich einerseits einer sehr breiten Altersspanne. Auf der anderen Seite lässt sich ein konservatives Modell erkennen, welches an gesellschaftliche Normen (vgl. Kapitel 8) gekoppelt ist. Durch die konservative Seite der Wissenschaft scheint es schwierig diesen Begriff in Bezug zu der untersuchenden Gruppe⁵⁴ weiterzuführen, da, wie später aufgezeigt wird, der Lebensverlauf eines/r KünstlerIn nicht immer gradlinig verläuft.

7.5 Aspekte der Soziologie

7.5.1 Die Soziologie des Alters

Die Soziologie bedient sich des Alters als Referenzmarke und untersucht dessen Bedeutung:

„Sie [die SoziologInnen, Anm.] interessieren sich weiterhin z.B. dafür, wie Gesellschaften das Alter benutzen (...). Er [der Soziologe, Anm.] fragt zusätzlich, welche Erwartungen die Gesellschaft an Menschen heranträgt, die sich in den einzelnen Lebensabschnitten befinden.“⁵⁵

Obwohl dieses Postulat Einzug in die Soziologie genommen hat und einen wesentlichen Forschungsschwerpunkt markiert, lässt sich nach eingehendem Literaturstudium jedoch keine klare Aussage zum Begriff ‚jung‘ finden.⁵⁶

Die Soziologie ist nicht nur damit beschäftigt eine reine Einteilung in Altersphasen zu treffen, sondern auch den implizierten Wertebegriff zu hinterfragen.⁵⁷ Man kann von einer normativen Altersvorstellung sprechen. Die Fachrichtung der Soziologie differenziert thematisch den Altersbegriff in verschiedene Strukturmerkmale.

„Die Analyse unterscheidet weiter das biologische A. anhand des Organismuszustandes, das psychische A. anhand geistiger Funktionen und Einstellungen und das soziale A. anhand

⁵¹ Vgl. Mietzel 1997.

⁵² Vgl. Lidz 1970.

⁵³ Vgl. Mayer / Diwald 2007, in: Brandstätter 2007, S. 515.

⁵⁴ Die Definition des Gruppenbegriffs folgt in Kapitel 9.

⁵⁵ Mietzel 1997, S. 45.

⁵⁶ Bezüglich der Erwartungen wird darauf extra im Bezug zum Signifikant und Signifikat eingegangen werden.

⁵⁷ Vgl. Schäfers 2003.

*sozialer Rollen und Verhaltensweisen. Neben dem statischen Aspekt des A.s wird besonders (...) der dynamische Aspekt des Alterns hervorgehoben.*⁵⁸

7.5.2 Jugendsoziologie

Die schematische Einteilung in Altersphasen der Entwicklungspsychologie findet in der Jugendsoziologie Raum und dient als wissenschaftliche Grundlage. Das Erkenntnisinteresse dieses Soziologiezweigs liegt im Verstehen zahlreicher Tatbestände und Zusammenhänge. Folgende Auswahl lässt sich zur Veranschaulichung wiedergeben: Merkmale für die Eigenständigkeit der Jugendphase, Beschaffung der Jugend, Zusammenhänge zwischen Jugend und Gesellschaft sowie die historische Untersuchung dieser Punkte.⁵⁹ Die Jugendsoziologie bezieht sich allerdings auf die biologische Jugend (vgl. Kapitel 7.3), so dass dieser Zweig vernachlässigt werden kann: an dieser Stelle lässt sich die schwierige definitorische Unterscheidung zwischen ‚jung‘ und ‚Jugend‘ ablesen.

7.5.3 Identitätsforschung

Die Identitätsforschung, ein wissenschaftlicher Zweig der Soziologie, beschäftigt sich mit dem Begriff des Alters und der damit zusammenhängenden Einteilung von Lebenserfahrung. Erik Erikson sei an dieser Stelle zu nennen: er teilt den Lebenszyklus in acht⁶⁰ Stadien ein,⁶¹ die alle einen eigenen Schwerpunkt aufweisen.

*„Ein Stadium bedeutet nach Eriksons Verständnis eine neue Konfiguration von Vergangenheit und Zukunft, eine neue Kombination von Trieb und Abwehr, eine neue Gruppe von Fähigkeiten, die zu einer neuen Gruppierung von Aufgaben und Möglichkeiten passen (...).“*⁶²

Der kalendarischen Definition folgend ist die sechste Phase von Interesse. „Kindheit und Jugend sind vorüber; jetzt beginnt, wie man so sagt, das Leben, womit im Allgemeinen die Arbeit oder das Studium für einen bestimmt (...), Heirat und die Gründung einer eigenen Familie gemeint sind.“⁶³ Geprägt ist diese Phase von dem Aufbau der Intimität zu Anderen und zu sich selbst.⁶⁴ Erikson selbst nennt dies auch

⁵⁸ Ebda, S. 12.

⁵⁹ Vgl. Schäfers 2001, S. 29.

⁶⁰ später neun, Vgl. Jörissen, 2010.

⁶¹ Eine tabellarische Auflistung ist im Anhang nachzulesen.

⁶² Jörissen 2010, S. 43.

⁶³ Erikson 1973, S. 114.

⁶⁴ Erikson 1975, S. 115.

„im individuellen Wachstum entwickelte Voraussetzungen“.⁶⁵ Es stehen sich hier also Intimität und Distanzierung gegenüber: der Ausgang dieses Konflikts prägt das weitere Erwachsenenleben – die Fähigkeit zur ‚Genitalität‘⁶⁶ wird gebildet. Der Begriff des ‚jungen Erwachsenen‘ ist in diesem Fall sehr an die Psychoanalyse angelehnt und bietet ein hilfreiches Instrumentarium um die psychische Situation der zu untersuchenden Gruppe zu analysieren: ‚junge‘ Menschen stehen nicht nur vor einer schwierigen sozialen Situation, sondern haben auch mit sich selbst einen Grundkonflikt auszutragen und zu lösen.

7.5.4 Sozialstrukturanalyse

Die Sozialstrukturanalyse behandelt das Alter im Bezug zum sozialen Lebensraum. Das Alter und damit einhergehende Kategorisierungen dienen allein als Unterfunktion. „Auffällig ist, dass „objektive“ Kategorien der Sozialstrukturanalyse sehr der Erwerbsarbeit verpflichtet sind.“⁶⁷ Es wird also vielmehr die Frage behandelt, in wie fern ‚junge‘ Menschen in den verschiedenen Schichtungsmodellen ihren Raum finden.

„Ähnlich wie Geschlecht ist also auch Alter ein sehr starkes regulatives Prinzip. Das soziale Alter kann durch Kombination mit anderen sozialen Grundsachverhalten (Geschlecht, Schicht) recht verschiedene Zeiträume in Jahren umfassen. Es kommt auf das qualitative Alter an.“⁶⁸

An dieses anlehnend, lässt sich das Alter mit dem Beruf als sozialen Grundsachverhalt kombinieren. Die verschiedenen ‚jung‘-Definitionen der dargestellten Fördersysteme (s.u.) bedienen sich einer solchen Sozialstruktur, in dem sie für „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ eigene Regulative ernennen.

8. Die Frage nach einer Norm für ‚jung‘

8.1 Zum Normbegriff allgemein

Eine Norm definiert sich durch „mehr oder weniger verbindliche, allgemeine geltende Vorschrift für menschliches Handeln.“⁶⁹ Anhand dieser Vorschriften werden

⁶⁵ Ebda, S.14.

⁶⁶ Genitalität bezeichnet die Fähigkeit, mit einem Partner orgastische Potenz zu entwickeln, vgl. Erikson, 1973, S. 116.

⁶⁷ Schwenk 1996, S. 19.

⁶⁸ Reiterer 2003, S. 67.

⁶⁹ Schäfers 2003, S. 255.

Legitimationsgrundlagen geschaffen. Diese Grundlagen werden durch Sozialisationsprozesse angenommen und in weiterer Folge als ‚richtig‘ eingestuft – eine Abweichung dieser als ‚falsch‘. Man spricht auch von Konformität. Als Sanktionen sind meist der Ausschluss aus dem Kreis der NormbefürworterInnen zu erwarten – meist gleichbedeutend mit einem gesellschaftlichen Ausschluss.

8.2 Die gesellschaftliche Norm des Alters

Die oben untersuchten wissenschaftlichen Ansätze folgen dem Stigma, welches auch Klaus Rothermund und Dirk Wentura vertreten:

„Wenn wir das Leben einer Person beschreiben oder bewerten, orientieren wir uns ganz automatisch an stereotypen Erwartungen und typischen Verlaufsmustern, bei denen bestimmte Lebensereignisse und Veränderungen spezifische Altersabschnitte zugeordnet werden.“⁷⁰

Man nennt dies auch ‚Normalbiografien‘.⁷¹ Es soll auf die Tatsache hingewiesen werden, dass die Altersnormen an das kalendarische Alter gebunden sind (s. o.).

„Schon hier wird uns deutlich, dass Kindheit, Jugend, Erwachsenenalter und Alter mehr sind als nur die Bezeichnungen für Altersgruppen, dass in ihnen vielmehr eine gesellschaftliche Vorstellung und Ordnung steckt, nach der Menschen in einer modernen Gesellschaft ihr Leben in Einklang mit den gesellschaftlichen Erwartungen organisieren.“⁷²

Der Begriff ‚jung‘ ist demnach zusammenhängend mit der menschlichen Entwicklung (kalendarisches Alter) eng an den Lebensverlauf geknüpft und weist zahlreiche stereotype Ansprüche auf (vgl. Kapitel 10).

„Der Durchgang der Einzelnen durch die Stadien und Übergänge des Lebenslaufs gelingt in relativ ähnlichem Lebensalter und unter ähnlichen Bedingungen, weil es einen sozial gültigen Fahrplan gibt, an den sich alle bei Strafe von Sanktionen oder Nachteilen zu halten haben.“⁷³

Die hier betroffenen „JungregisseurInnen“ und „JungschauspielerInnen“ haben sich ebenso an diese Lebensphasennormen zu halten – ihnen werden Rollen vorgezeigt, mit denen sie sich sukzessive auseinander setzen müssen.

„Informationen über die sozialen Rollen und Positionen, die eine Person zu einem bestimmten Zeitpunkt innehat, werden zur Kategorisierung dieser Person in sozial

⁷⁰ Rothermund/Wentura 2007, in: Brandstätter 2007, S. 540.

⁷¹ Vgl. Levi 1997.

⁷² Böhnisch 2008, S. 38.

⁷³ Fuchs-Heinritz 2002, S. 39.

definierte Alterskategorien benutzt.“⁷⁴ Dies gilt auch für den Begriff ‚jung‘. Neugarten, Moore und Lowe (1965) sprechen, wie auch Sorokin und Merton (1937) von einer ‚sozialen Zeit‘. Diese stehe der biologischen Zeit gegenüber. Die Kategorisierung einer Person wird so nicht direkt anhand der biologischen Zeit vorgenommen, sondern vielmehr anhand der sozialen Rolle und definierten Entwicklungsübergänge. Es lässt sich von einer „altersgebundenen sozialen Kontrolle“⁷⁵ sprechen.

An dieser Stelle soll hinzugefügt werden, dass diese Kontrolle keinesfalls nur von außen an das jeweilige Subjekt herangetragen wird: in der eigenen Annahme gewisser Altersnormen passt jede(r) Einzelne seine Selbsterwartungen ebenfalls an diese Vorstellungen an. Das Selbstkonzept entspricht meistens dem Fremdkonzept. Entzieht man sich den Normvorstellungen des Alters (in diesem Fall die des ‚jungen Erwachsenen‘) so wird man zwar nicht, wie früher, bestraft, kann aber auch nicht auf die Altersnormvorstellung selbst reagieren und sieht sich in Erklärungsnot. Gesellschaftliche Nischen, kein Normverstoß sondern eine Normausweitung, schaffen wiederum Räume, in denen man dieser Erklärungsnot aus dem Weg gehen könnte.⁷⁶

8.3 Die gesellschaftliche Norm des Berufszyklus

Neben allgemeinen Normvorstellungen, was ein Mensch wann geleistet haben sollte, gibt es spezielle Normen für die verschiedenen Lebensabschnitte. Aufgrund der hier zu untersuchenden Forschungsfrage, einer Symbiose aus einer Beschreibung (jung) und einem Beruf (Regie und Schauspiel), ist an dieser Stelle besonders der ‚Berufszyklus‘ von Interesse. Dieser Zyklus umfasst die Vorstellungen der Berufs- und Ausbildungswege, der Berufstätigkeit, der Karriere und letztendlich auch des Ruhestands. Elder nennt dies auch Lebenstrajektionen.⁷⁷ Dem entsprechend kann man von einer vorgegebenen beruflichen Lebensgeschichte sprechen:

„Unter dem Konzept des Lebenslaufs wird die institutionalisierte, also sozial geregelte Abfolge und Entfaltung von sozialer Zugehörigkeit, Positionen, Rechten und Pflichten u.a. eines durchschnittlichen Erwachsenenlebens in der modernen Gesellschaft verhandelt – also die ‚soziale‘ Tatsache der Ordnung des Lebens entlang der Achse der Lebenszeit.“⁷⁸

⁷⁴ Rothermund/Wentur 2007, in: Brandstätter 2007, S. 541.

⁷⁵ Ebda, S 543.

⁷⁶ Ebda, S 544f.

⁷⁷ Vgl. ebda, S. 546.

⁷⁸ Böhnisch 2008, S. 38.

Es lässt sich schlussfolgern, dass der Berufszyklus demnach für (junge) Erwachsene die zentrale Rolle einnimmt, über die man sich in hohem Maße definiert. „Die Kernstruktur wird (...) weiter durch (...) Arbeit gelegt.“⁷⁹ Auch Böhnisch stellt fest: „Bis heute bildet die Erwerbsbiografie Struktur und Rückhalt des Erwachsenenenseins.“⁸⁰

8.4 Gegen den Normbegriff

8.4.1 Relativierung

Dem oben dargestellten Altersnormbegriff steht die These der Relativierung des Lebensalters⁸¹ gegenüber. Die Relativierung schwächt die Altersnormierungen ab, nicht zuletzt, da die gesellschaftlichen Strukturen wie Ausbildungs- und Karrieresysteme aufgebrochen und/oder aufgelöst sind.⁸² Eine klare Einteilung, was jede Altersspanne (hier: die Zeit der ‚jungen Erwachsenen‘) leisten und lernen muss, ist damit aufgehoben. Es gibt demnach durchaus bestimmte Rollenerwartungen, die es in bestimmten Altersperioden zu erfüllen gilt, allerdings sind diese nicht mehr ganz klar definiert und fransen aus (vgl. Entwicklungspsychologie und deren Schwierigkeiten, s.o.).

8.4.2 Einwände gegen eine Altersnorm

An dieser Stelle soll die Frage aufgeworfen werden, ob es eine Altersnorm und somit eine mögliche Relativierung derselben (s.o.) überhaupt gibt. Nach Elder und Marini⁸³ lässt sich eine Altersnorm nicht empirisch belegen. Aufgeworfen wird die Frage nach der Festlegung von Altersmittelwerten und die kritische Hinterfragung des Normbegriffs als solchem.⁸⁴ Auch die begrifflichen Zusammenhänge zwischen Altersnorm und Sanktion bieten Raum für Kritik: ein Verstoß gegen die Altersnorm hat selten klare Sanktionen als Folge, sondern führt meist zu einer „negativen Selbstbewertung“.⁸⁵ Das kann auch zu einem Ausschluss aus dem sozialen Umfeld führen, aber der aktive Part – wie gehe ich mit dem ‚Normverstoß‘ um – liegt beim Individuum selbst: lässt sich eine Altersnorm überhaupt aufgrund des Mangels an

⁷⁹ Ebda, S. 38.

⁸⁰ Ebda, S. 99.

⁸¹ Vgl. Ecarius 2008, S. 94.

⁸² Vgl. Böhnisch 2008.

⁸³ Elder 1975, S. 187 und Marini 1984, S. 23, in: Brandstätter 2007.

⁸⁴ Vgl. Fuchs-Heinritz 2002, S. 42.

⁸⁵ Heckhausen 1990, in: Brandstätter 2007, S. 354.

gesellschaftlichen Zwängen feststellen? Wird die Altersnorm nicht zum größten Teil individuell verhandelt?

Die Frage nach einer vorhandenen Altersnorm steht bei den folgenden Kapiteln im Zentrum und soll im Zwischenfazit nochmals beleuchtet werden. Einen empirischen Beleg im Sinne einer quantitativen Methode kann diese Arbeit nicht liefern, sehr wohl finden hier aber qualitative Untersuchungen ihren Platz.

9. „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“: Gruppendefinition

Lassen sich die „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ nach oben getroffenen Überlegungen (Definition des Begriffs ‚jung‘) und unter Zusammenführung von verschiedenen Ansätzen als eine Gruppe bezeichnen? Lässt sich die Forschungsgruppe als solche übergreifend zusammenfassen? Wenn ja, was würde diese Gruppe ausmachen? Die Soziologie verwendet zur Untersuchung sozialer Gefüge verschiedenen Gruppentypen, um den Menschen in seinen sozialen Beziehungen zu erfassen.

9.1 Die Gesellschaft

Die Gesellschaft ist heute einer der Gruppentypen, der am präsentesten ist. Ein Großteil der Bevölkerung gehört dieser an. Es gibt, so wie in den anderen Gruppen auch (s.u.), Inklusions- und Exklusionsbestimmungen. Diese werden innerhalb der Gesellschaft bestimmt (common sence) und gelten als Maßstab für die Mitglieder dieser Gesellschaft; Gesetze geben einen Rahmen vor, der gesellschaftlich verhandelt wird. Da es sich in dieser Arbeit nicht um die ‚Gesellschaft‘ im Gegensatz zu den ‚Außenstehenden‘ handeln soll, ist dieser Gruppentyp nicht zweckmäßig; er bietet keine Antwort auf die genannte Forschungsfrage, sondern ist durch seinen holistischen Ansatz zu weit gefächert, um damit arbeiten zu können: „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ gehören durch den Weg der Ausbildung und ihre Tätigkeit innerhalb der Gesellschaft in der Regel dieser an.

9.2 Die soziale Gruppe

Der Mensch hat im Laufe seines Lebens eine Vielzahl an sozialen Kontakten (Familie, Freunde, KollegInnen etc.). ‚Junge‘ als soziale Gruppe zu bezeichnen ist aber nicht möglich:

„Die soziale Gruppe kann auch als soziales System betrachtet werden. Für ein soziales System sind nicht nur die funktional geordneten Beziehungen in seinem Innern charakteristisch, sondern auch seine Grenze.(...) Jede soziale Gruppe muß [sic!] entscheiden, in welcher Hinsicht sie offen und in welcher Hinsicht sie geschlossen sein muß [sic!] bzw. sein darf (...).“⁸⁶

Die hier zu definierenden „JungregisseurInnen“ und „JungschauspielerInnen“ bilden teilweise zwar durch Netzwerke und (beruflich gegründete) Freundschaften eine soziale Gruppe (Ensemble – RegisseurIn; SchauspielerIn - Regieassistent – etc.). Zwei Punkte sprechen aber gegen die Zuschreibung des Begriffs ‚soziale Gruppe‘:

- Die Zahl der Betroffenen (vgl. Kapitel 14) ist zu hoch, um von einer interaktiven Gruppe zu sprechen.
- Ihre Mitglieder erleben sich nicht als „Wir“⁸⁷, was durch die Tatsache gegeben ist, dass sie sich teilweise kaum oder nicht kennen und nicht zuletzt aufgrund der verschiedenen Biografien kaum Gemeinsamkeiten haben. Ihre Übereinstimmung im Alter (kalendarisch und/oder biologisch) und in der Berufswahl bedeutet nicht eine individuelle Gemeinsamkeit.

Infolge der Tatsache, dass eine soziale Gruppe nicht vorliegt, erübrigt damit auch die Untersuchung, ob es sich um eine Primär- oder Sekundärgruppe handeln würde.⁸⁸ Der Begriff entfällt damit für diese Untersuchung.

9.3 Die Bezugsgruppe

Die Bezugsgruppen sind zwar oft soziale Gruppen, aber nicht automatisch: „Diejenigen [Zusammenschlüsse von Menschen], die an den Rollenträger die Erwartungen herantragen, welche die Rolle ausmachen, und sich auch für die Verhängung von Sanktionen bei Abweichungen interessieren, nennen wir ‚Bezugsgruppen‘.“⁸⁹ In den Bezugsgruppen steht also jeder Mensch in einer Ordnung (oft hierarchisch) mit all ihren Erwartungen und Forderungen den anderen Menschen gegenüber: ein Lehrer den Eltern, der Zeitungsherausgeber der LeserInnenschaft, ein Intendant den eigenen Angestellten etc.⁹⁰ „Sie [die Bezugsgruppe] hat für das Individuum zwei Funktionen. Einmal dient sie ihm als Vergleichsmaßstab und zum anderen bildet sie eine Quelle für Normen.“⁹¹ Auch

⁸⁶ Bahrtdt 2003, S. 95.

⁸⁷ Ebda, S. 96f.

⁸⁸ Das Begriffspaar stammt von Ch. H. Cooley; Vgl. Fischer-Lexikon Soziologie, Lit. 7.

⁸⁹ Bahrtdt 2003, S. 989f.

⁹⁰ Ebda, S. 90.

⁹¹ Mann 1999, S. 65.

„JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ können so einer Bezugsgruppe angehören (Schulleiter – Schüler; Theaterdirektor – Künstler...), jedoch betrifft dies die Gesamtheit der KünstlerInnen bzw. Menschen an einem Theater und definiert nicht die „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ als eine Gruppe. Somit ist auch die Idee der ‚Jungen‘ als Bezugsgruppe zu verwerfen.

9.4 Die statistische Gruppe

Zuletzt bleibt die statistische Gruppe. Die statistische Gruppe ist nichts anderes, als dass die Träger einer gemeinsamen Eigenschaft, unter einem Begriff zusammengefasst werden. Man kann solche Begriffe auch ‚Ordnungsbegriffe‘ oder ‚Sortierbegriffe‘ nennen.⁹² In diesem Fall ist nach bisherigem Forschungsstand (vgl. Kapitel 7) das Alter als ein derartiger Sortierfaktor zu bezeichnen. Um ihn auf diese Arbeit anzuwenden, muss die berufliche Wahl (Schauspiel und/oder Regie) hinzugefügt werden, und dann lässt sich aus dem Pool aller KünstlerInnen eine statistische Gruppe der „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ bilden. An dieser Stelle soll noch vorbehaltlich bemerkt sein, dass ein solcher Sortierbegriff auch anwendbar wäre, wenn das kalendarische Alter der Forschungsgruppe unwichtig wäre und allein die beruflichen Erfahrungsjahre zählen würden – dann wären sie alle gemeinsam Träger eines bestimmten Merkmales und bildeten so eine statistische Gruppe. Ob und inwiefern man das kalendarische Alter von den beruflichen Erfahrungsjahren trennen kann, soll noch offen gelassen werden.

10. ‚Jung‘ – Bedeutungsinhalt

Was ist der Inhalt von ‚jung‘? „Die Bedeutung eines Wortes kann über seinen eigentlichen ‚Kern‘ hinausgehen.“⁹³ Was ist der Kern des Wortes ‚jung‘? Was ist der Bedeutungsüberschuss? Ein Blick auf die Sprachwissenschaften kann Aufschluss geben. Es soll sich vor allem mit der Kraft der determinierenden Momente im Bezug zur Sprache auseinandergesetzt werden. Dies lässt sich in diesem Fall mit der Frage nach der Bedeutung bzw. nach den an das Wort ‚jung‘ geknüpften Erwartungen klären: ‚jung-sein‘ kann man als einen gewünschten Zustand in der heutigen Gesellschaft beschreiben. Nach Hillmann⁹⁴ kann man aber noch einen Schritt weitergehen und Jugendlichkeit als ein angesehenes Kulturgut beschreiben. Diesem Kulturgut bzw. Zustand werden klare Attribute zugeschrieben (s.u.).

⁹² Bahrtdt 2003, S. 88f.

⁹³ Hochhan 1999, S. 65.

⁹⁴ Hillmann 1994, S. 396.

„Das Verhalten wird von der Institution typisiert (...), und wenn es sich wiederholt, bestätigt es sich für die Institution, auch wenn es nun in einem ganz neuen biografischen Kontext steht. Schließlich kann sich ein Bild vom Klienten verfestigen (...) und wird institutionell vorgeschrieben.“⁹⁵

10.1 Zur Semiotik allgemein

„Für Menschen können Daten jedes beliebige Muster in einem Medium sein, das als relevant für irgendeinen Kontext interpretiert werden kann. Daten gewinnen Bedeutung, sie werden für den Menschen zur Information durch den Akt der Interpretation. Information umfasst beides: Daten und die Relevanz der Daten in irgendeinem Kontext.“⁹⁶

Es gilt diesen Unterschied im Bezug auf ‚jung‘ herauszuarbeiten.

Diese Arbeit lehnt sich an Ferdinand de Saussures Vorlesungsreihe Cours de linguistique générale (1916) an: die Sprache sieht er als System von Zeichen, „die er als dialektische Verbindung aus einer materiellen Form (...) und einer Vorstellung (...) definiert.“⁹⁷ Die Form ist das Klangbild bzw. der Signifikant, die Vorstellung benennt er als Inhalt bzw. Signifikat. Saussure ergänzt dieses

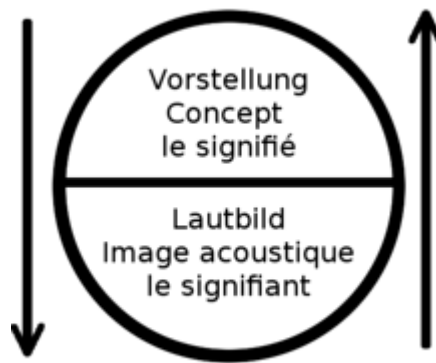


Abbildung 1 Zusammenhang Signifikat und Signifikant

zweigigliedrige Modell durch die Annahme, dass sich das Signifikat unabhängig von dem Signifikanten durch gesellschaftliche Konventionen bildet. Dennoch, wie in Abbildung 1 verdeutlicht, bedingt das eine das andere: ohne einen Signifikanten gibt es keinen Signifikat, und anders herum.⁹⁸ „Die Anerkennung der Existenz dieser kulturellen Einheiten (die dann die Signifikate sind, die der Code dem System der Signifikanten entsprechen lässt) bedeutet, dass man die Sprache als soziales Phänomen versteht.“⁹⁹

⁹⁵ Böhnisch 2008, S. 41.

⁹⁶ Ritchie 1991.

⁹⁷ Lutter 2001, S.58.

⁹⁸ Saussure 2001.

⁹⁹ Eco 1972, S. 75.

10.2 Der Signifikant

‚Jung‘ ist hier als reines Klang- bzw. Lautbild zu verstehen – sprich eine Aneinanderreihung von Zeichen (Buchstaben j-u-n-g). Der Signifikant sagt also nichts über den Bedeutungsinhalt aus.

10.3 Der Signifikat

Der Signifikat lässt sich gliedern in 1.) die Konnotation und 2.) die Denotation. Die meisten Zeichen haben zumeist eine allgemein übliche, „normale“ Bedeutung. Dies ist die Denotation und die gebräuchlichste Bedeutung des Zeichens. Zeichen können aber auch verschiedene ‚individuelle‘ Bedeutungen haben. Diese entstehen in der persönlichen Erfahrungswelt und werden als Konnotation bezeichnet. An dieser Stelle ist der denotative Bereich relevant. Die Konnotation ist geprägt durch individuelle Erfahrungen und Vorstellungen, so dass sie keine gesamtgesellschaftliche Gültigkeit hat. Um aber eine Normvorstellung untersuchen zu können braucht es eine gesellschaftliche Allgemeinbedeutung.

10.3.1 Die Denotation von ‚jung‘

‚Jung-sein‘ hat zahlreiche zusätzliche Bedeutungsebenen, die in der Gesellschaft das Wortbild prägen. Menschen werden an den ‚jugendlichen‘ Eigenschaften gemessen.¹⁰⁰ Diese gilt es hier zu untersuchen: so lässt sich der denotative Bereich in den körperlichen, charakterlichen, sprachlichen (meint nicht den Sprachgebrauch, sondern die Sprache der ‚Jungen‘ selbst) und den verhaltensmotivischen unterteilen. Die letzteren beiden sind für diese Arbeit nicht von Interesse, da sie nicht zur Definitionsfindung und zur Begründung taugen, sondern das Verhalten von ‚jungen Menschen‘ erfassen – in dieser Arbeit steht aber die Beschreibung und Zuweisung verschiedenster Charakteristika von außen im Fokus.

10.3.2 Die körperliche Ebene

Menschen, die als ‚jung‘ gelten wollen, werden nach Schachtner¹⁰¹ an ihren Körpern und der allgemeinen äußerlichen Erscheinung gemessen; „außerdem ist zu vermuten, dass ‚körperbezogene‘ ‚Semantiken‘ des Jugendlichkeitsphänomens

¹⁰⁰ Vgl. Hochan 1999, S. 48.

¹⁰¹ Vgl. Schachtner 1992, S. 56.

verwendet werden.“¹⁰² Dies lässt sich zum Beispiel auch anhand des ‚Jugendwahns‘ in der heutigen Gesellschaft zeigen. „Unsere Zeit wird von einer Frage gequält, die man auf die Formel bringen könnte: Jugendwahn und Altersängste.“¹⁰³

Drolshagen geht in seinem Werk so weit, zu sagen, dass „(...) in unserer Gesellschaft (...) kein Mensch als schön gelten (...) [kann], der nicht jung und schlank ist“. ¹⁰⁴ Auch Menschen älterer Generationen streben nach diesem Bild eines jungen, attraktiven, anziehenden Körpers: „Dabei basiert die idealisierte Vorstellung des ‚Jung-Seins‘ sowie eines jugendlichen Körpers in der Regel auf denjenigen Elementen, die den ‚Nicht-mehr-jugendlichen‘ verloren gehen.“^{105,106}

10.3.3 Zugeschriebene Charakteristika

„Es kann davon ausgegangen werden, dass insbesondere junge, etwa 20jährige [sic!] Menschen das Jugendlichkeitsideal in der Gesellschaft verkörpern.“¹⁰⁷ Es werden aber auch Attribute wie Kraft, Energie, Stärke und ein Urvertrauen zu sich selbst angeführt.

„Es kann etwa auf charakteristische Wesenszüge junger Menschen, wie beispielsweise Unternehmungslust oder Spontanität [sic!], Bezug genommen werden.(...) Zum anderen sollten sportliche Aktivitäten als Ausdruck von ‚Jung-sein‘ Wichtigkeit erhalten.“¹⁰⁸

Hochhan nennt aber auch Energie und Tatkraft, Offenheit und Dynamik¹⁰⁹ als Wesensmerkmal. Im Zuge seiner Arbeit setzt Hochhan folgende Eigenschaften als ‚jugendlich‘ fest:¹¹⁰

- jung/aktiv/dynamisch/spontan
- leistungsbereit/leistungsfähig
- vital/gesund
- attraktiv/gutaussehend
- sinnlich/erotisch
- sportlich/fit

¹⁰² Ebda, S. 50.

¹⁰³ Stolte 2003, S. 164.

¹⁰⁴ E. Drolshagen aus: Schilke 2005, S. 82.

¹⁰⁵ Hochhan 1999, S. 48.

¹⁰⁶ Sogar in Goethes Faust ist die Jugendlichkeit bzw. die Sehnsucht danach das Hauptmotiv; ist doch der Protagonist sogar bereit, seine Seele zu verkaufen, um die körperliche Jugend wieder zu erlangen.

¹⁰⁷ Ebda, S. 53.

¹⁰⁸ Hochhan 1999, S. 50.

¹⁰⁹ Ebda, S. 53.

¹¹⁰ Ebda, S. 99f.

10.4 Der Stereotyp ‚jung‘

Die oben getroffenen Aussagen lassen das Resultat naheliegend erscheinen, dass es sich beim ‚jung‘-Begriff um einen Stereotyp handelt.

„Stereotype sind vorgeformte Überzeugungen über die Eigenschaften einer sozialen Gruppe. Sie beziehen sich nie auf individuelles Verhalten, sondern sie beschreiben eine Verhaltensnorm für die Mitglieder einer bestimmten Gruppe. Sie überlagern die individuellen Eigenschaften von Gruppenmitgliedern und sind daher ungenau und, weil sie bestimmte Funktionen für den Beobachter erfüllen, relativ resistent gegenüber Änderungen.“¹¹¹

Zuzufügen ist noch, dass dies in diesem Fall nicht allein auf soziale, sondern auch auf statistische Gruppen zutrifft.

Fasst man also die oben gemachten Erkenntnisse zusammen, lässt sich durchaus im Sinne der hier zu klärenden Forschungsfrage ein stereotyper ‚jung‘-Begriff analysieren: ‚jung‘ sind Erwachsene zwischen 20 und 30, die gerade ihre ersten Schritte im Berufsleben machen und/oder zuvor eine Berufsausbildung absolviert haben oder diese im Begriff sind abzuschließen. Dieser Stereotyp hilft den Menschen, sich in der heutigen Gesellschaft zu orientieren und andere Menschen, ihre Umwelt und ihre Lebenswege einordnen zu können: „Das Phänomen (...) scheint ein typisch menschliches (...) zu sein, die Vielschichtigkeit der sozialen Umwelt in stark vereinfachende Kategorien zu reduzieren.“¹¹² Festzuhalten ist noch, dass dieser Stereotyp-Begriff nicht allein die Einordnung durch die soziale Umwelt bedingt, sondern auch zur eigenen Identitätsbildung beiträgt. Für weitere Erläuterungen und weitergehende Analysen zur Entstehung von Stereotypen sei auf das Werk „Vorurteile und Stereotype“ von R. Hort verwiesen.

11. Verwendung der Zuschreibung ‚jung‘ am Theater

In der Theaterwelt selbst findet der Begriff ‚jung‘ zahlreiche Verwendungen. Teilweise gilt es als Aus- bzw. Einschlusskriterium, als Beschreibung und/oder als Marketingmittel. Folgende kurzen Auszüge geben einen Überblick.¹¹³ Aufgrund der

¹¹¹ Bierbraucher 1996, S. 151.

¹¹² Hort 2007, S.7.

¹¹³ Einen kompletten Überblick zu leisten würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Die Projekte bzw. Interviewauszüge wurden anhand intensiver Recherchearbeiten getroffen: Es

sprachlichen Unterschiede – die Denotation und/oder Konnotation von ‚jung‘ ist nicht identisch mit der beispielsweise von ‚youth‘ - wird auch hier wieder allein der deutschsprachige Raum untersucht. Meist gilt nicht die alleinige Bedeutung von ‚jung‘. Die zu klärende Hauptfrage ist, ob es sich primär um einen kalendarischen Altersbegriff handelt oder nicht. Wird Ersteres festgestellt, bedeutet dies nicht, dass ‚jung‘ nicht auch beispielsweise als Zusatzbeschreibung von neuartigen Regieformen, Stücken, Figurenkonstellationen etc. benutzt werden kann. Diesen Inhalt zusätzlich zu hinterfragen ist aber nicht Thema dieser Arbeit: es wird allein untersucht, ob ‚jung‘ als Personenbeschreibung dient, und wenn ja, wie ‚jung‘ definiert wird.

11.1 Festival „Radikal jung“

Seit 2005 veranstaltet das *Münchner Volkstheater* jährlich „Radikal jung – Das Festival junger Regisseure“.¹¹⁴ Schaut man sich die ausgewählten RegisseurInnen mitsamt der passend publizierten Festival-literatur an¹¹⁵, lässt sich Folgendes feststellen: die Bezeichnung ‚jung‘ wird im kalendarischen Sinne verstanden und benutzt. Die beruflichen Erfahrungsjahre spielen per se keine Rolle – abgesehen von den jeweiligen, zur Auswahl herangezogenen Erfahrungen/Referenzprojekte der KünstlerInnen etc. Der Aus- bzw. Einschlussmechanismus greift durch das Alter: ‚jung‘ sind also kein(e) BerufsanfängerInnen als solche, sondern in Geburtsjahren ‚junge‘ Menschen. So waren beispielsweise im April 2010 acht RegisseurInnen zu Gast. Christine Eder, geb. 1976, war mit 34 Jahren die Älteste (dem kalendarischen Begriff folgend).¹¹⁶ Obwohl dies nicht klar definiert wird, ist das Attribut ‚jung‘ stilbildend und für das Marketing wie auch für die Pressearbeit ein anziehendes Schlagwort – es fällt bei der eigens publizierten Festival-literatur ein inflationärer Wortgebrauch auf.¹¹⁷

11.2 „Körper Studio Junge Regie“

Zum siebten Mal fand 2010 „Körper Studio Junge Regie“ in Hamburg statt. Hervorgegangen ist das Festival aus einer Kooperation der *Universität Hamburg* mit der *Körper-Stiftung*, dem *Thalia Theater* und dem *Deutschen Bühnenverein*. Aber wer ist nun die ‚junge‘ Regie? Durch die Tatsache, dass Regiestudiengänge des

galt die Prämisse, dass ‚jung‘ nicht nur nebenbei verwendet wird, sondern eine prioritäre Rolle einnimmt.

¹¹⁴ Nähere Infos unter <http://www.muenchner-volkstheater.de/RadikalJung/festival.php>

¹¹⁵ Z.B. *Triebe Spiele Liebe*, im Zuge des Festivals 2007.

¹¹⁶ Wobei es zu bedenken gilt, dass sie bereits 2006 erstmals bei dem Festival zu Gast war.

¹¹⁷ Vgl. Engels/Sucher 2007.

deutschsprachigen Raumes¹¹⁸ je ein Projekt auswählen und in den Wettbewerb schicken, ergibt sich folgende Definition von jung: Schauspiel- und Regieschulen haben ein Aufnahmealter (s.o.) und somit auch ein maximales Abschlussalter, welches den Begriff ‚jung‘ prägt. Auch hier unterliegt ‚jung‘ also in erster Linie einem kalendarischen Altersbegriff und schließt kalendarisch ältere BerufsanfängerInnen aus.

11.3 „Fast Forward“

Am *Staatstheater Braunschweig* wird 2011 erstmals in der hausinternen Geschichte ein Festival für junge RegisseurInnen stattfinden. Kuratiert wird es von Barbara Engelhardt, zusammengearbeitet wird mit der *Schauspielschule Ernst Busch* aus Berlin. Für vier Tage werden junge RegisseurInnen aus Europa zu Gast sein. „Noch stehen sie ganz am Anfang ihrer Theaterlaufbahn oder am Ende Ihrer Ausbildung zum Regisseur. Mit zehn Aufführungen stellen sie sich dem Publikum vor.“¹¹⁹ Neben der ‚jungen‘ Karriere, gibt die enge Verknüpfung mit Regieschulen einen Definitionsschwerpunkt des Begriffs ‚jung‘ vor – wie oben den kalendarischen.

11.4 „Münchner Volkstheater“

In der laufenden Spielzeit 2010/2011 lenkt das *Münchner Volkstheater* den Fokus auf Inszenierungen ‚junger‘ RegisseurInnen. „Sieben Premieren sieht der neue Spielplan vor, bei sechs Premieren sind die Regisseure zwischen 30 und 35 Jahren alt.“¹²⁰ Schaut man sich das Programm näher an¹²¹, ist es augenfällig, dass die RegisseurInnen eher am Beginn Ihrer Karriere stehen: der Begriff ‚jung‘ wird aber vielmehr durch das Alter als durch das berufliches ‚Jung-Sein‘ zugewiesen. Das kalendarische Alter bestimmt auch hier den Bedeutungsinhalt.

11.5 „Edition Burgtheater – Next Generation“

Neben der „Jungen Burg“ (vgl. 18.3.1) hält der Begriff ‚jung‘ auch Einzug in das stetige Repertoire des Theaters. „Sechs junge Schauspielerinnen und Schauspieler präsentiert dieser Band“.¹²² Aber wer ist ‚jung‘ an der „Burg“? Von den sechs

¹¹⁸ Eine genaue Auflistung der TeilnehmerInnen, Statuten etc. findet man unter <http://www.koerber-stiftung.de/junge-kultur/koerber-studio-junge-regie.html>

¹¹⁹ <http://www.staatstheater-braunschweig.de/spielplan/projekte-festivals/fast-forward/>

¹²⁰ www.theater.de

¹²¹ www.muenchner-volkstheater.de

¹²² Dermutz/Bachler 2009, S. 11.

vorgestellten SchauspielerInnen¹²³ ist Nicholas Ofczarek (geboren 1971) der kalendarisch Älteste und Philipp Hauß, geboren 1982, der Jüngste. Dies ist im Vergleich die ‚älteste‘ Definition von ‚jung‘ (s. o.). Warum? Gilt also für erfolgreiche SchauspielerInnen ein anderer ‚jung‘-Begriff? Ist man an größeren Häusern länger ‚jung‘? Dieser Punkt wird später intensiv hinterfragt: die Diskrepanz zwischen großen Häusern und der freien Szene und deren jeweiligen „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ ist ein interessanter Forschungsaspekt.

11.6 „Theatertreffen deutschsprachiger Schauspielstudierender“¹²⁴

Das „Theatertreffen Deutschsprachiger Schauspielstudierender“ – in der Alltagssprache auch „Schauspielschultreffen“ – findet jedes Jahr statt. Jedes Mitgliedsinstitut der „Ständigen Konferenz Schauspielausbildung“ (kurz: SKS) nimmt an dem Treffen, welches wechselnd an einem der Institute veranstaltet wird, teil. Unter den partizipierenden Studierenden-Ensembles werden neben dem Bundeswettbewerb zur Förderung des Schauspiel Nachwuchses auch andere Preise und Förderungen ausgetragen bzw. vergeben.¹²⁵ Neben den zahlreichen Preisvergaben soll das Treffen auch dem praktischen Austausch zwischen SchauspielerInnen, RegisseurInnen, AutorInnen und DramaturgInnen dienen. Im Rahmen dieser Institution fällt auch hier immer wieder der Begriff ‚jung‘ bzw. „JungschauspielerInnen“: die Bindung an Schauspielschulen bedingt auch in diesem Fall eine kalendarische ‚jung‘-Definition.

11.7 Agenturen für ‚Junge‘

Auch in der Agenturwelt ist der ‚Magnet‘ des ‚jung‘-Begriffs festzustellen. Immer mehr Agenturen führen junge Erwachsene (dieser Punkt gilt allein für die Kategorie Schauspiel) gesondert in ihrer Datei auf. Auch hier gilt der kalendarische Altersbegriff. Meist setzt dieser mit der Vollendung des 18. Lebensjahres ein und dauert an bis Mitte zwanzig¹²⁶, bedarfsweise auch länger. Zwischen Männern und Frauen wird hier kein offenkundiger Unterschied gemacht.¹²⁷ Die Zunahme dieser

¹²³ Birgit Minichmayr, Johanna Wokalek, Dorothee Hartinger, Philipp Hochmair, Philipp Hauß und Nicholas Ofczarek.

¹²⁴ Eine Liste aller beteiligten Hochschulen findet sich im Anhang.

¹²⁵ Eine genaue Auflistung samt Fördergebern, Anspruchsberechtigten etc. finden man unter <http://www.theatertreffen.com/page3/page4/page4.html>

¹²⁶ Vgl. Acksel 2010, Interview Kapitel 4.

¹²⁷ Vgl. beispielsweise: <http://www.agentur-tomorrow.de/index.php?page=weibliche-schauspieler-junge-erwachsene>

Angebote ist zudem ein Zeichen für die ständige Nachfrage nach jungen KünstlerInnen, aber auch ein Indiz für die steigenden Zahlen der Zielgruppe (Angebot und Nachfrage). Eine Spezialisierung ist allein dann sinnvoll, wenn mit genügend Resonanz gerechnet wird.

12. Zwischenfazit: Definition „JungregisseurInnen“/„JungschauspielerInnen“

Um die Arbeit weiter fortführen zu können, soll an dieser Stelle der Terminus ‚jung‘ positioniert werden. Als Grundlagen stehen die oben getroffenen Analysen wie auch die ExpertInneninterviews zur Verfügung. Der nächste Teil der vorliegenden Arbeit wird sich von der Definitionsfindung insofern entfernen, als nun die praktische Seite, die Ist-Situation, im Vordergrund stehen wird (es wird immer wieder der Fokus auf die jeweilige ‚jung‘-Definition gelegt und geprüft, ob diese mit den hier getroffenen Aussagen konform ist).

Sowohl die wissenschaftliche Psychologie wie auch die Soziologie nutzen als Kriterium für bestimmte Forschungsprojekte das Alter. Zwar dient dieses nur als Referenzangabe, und andere Faktoren wie soziale Gefüge, Rollenverhalten u.a. stehen im Fokus, sich orientiert und eingeteilt wird aber (meist) nach dem kalendarischen Alter. ‚Jung‘ bezieht sich – darauf aufbauend – auf den Begriff des ‚jungen Erwachsenen‘, welches im Allgemeinen die Phase bis Mitte/Ende Zwanzig umfasst: „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ sind demnach Menschen zwischen 18 und max. 30 Jahren; weitere Ausdehnungen (vgl. Lebenslaufforschung) können dementsprechend verworfen werden und spielen in der Folge hier keine Rolle.

Die festgelegte Altersspanne ist von weiten Teilen der Bevölkerung verifiziert: es lässt sich eine gesellschaftliche Altersnorm feststellen – scheint klar umrissen, was ein jeder zu einem bestimmten Zeitpunkt ‚geschafft‘ haben sollte. Wie der folgende Teil dieser Arbeit zeigen wird, ist speziell dies für angehende KünstlerInnen meist schwierig, da ihre Lebensläufe nicht (immer) den gesellschaftlichen Normvorstellungen (Norm des Berufszyklus) entsprechen – eine klare Abfolge von Ausbildung, Berufseinstieg, Karriere und Familienplanung steht in diesen Sparten nicht jedem/r offen. Die Feststellung einer solchen Norm bedeutet, dass „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ unabhängig von ihrer beruflichen Erfahrung definiert werden: QuereinsteigerInnen, die nach ihrem beruflichen Werdegang ‚jung‘, im kalendarischen Altersbegriff aber ‚alt‘ sind, zählen

nicht zu dieser Gruppe: „Ein 15-Jähriger mit 20 gedrehten Filmen“¹²⁸ ist ein „Jungschauspieler“ im Gegensatz zum 40-Jährigen mit seinem Debütauftritt. Diese Norm lässt sich als Stereotyp definieren, bei dem es in weiterer Folge interessant sein wird, ob dieser auch in den verschiedenen Institutionen Verwendung findet.

Der ‚jung‘-Begriff und die Ausbildung sind eng miteinander verknüpft. ‚Jung‘ umfasst die Zeit der Ausbildung und die ersten Folgejahre: aufgrund dessen lässt sich auch ein Altersunterschied zwischen „JungregisseurInnen“ und „JungschauspielerInnen“ festhalten: „Schauspieler sind früher ‚alt‘ (...). D.h. der Regiekunst wird eine längere Reife- und Lehrzeit zugebilligt.“¹²⁹ „JungschauspielerInnen“ haben durch die häufig institutionalisierte Ausbildung (Konservatorium, Universität) und deren Altersbeschränkungen einen systematischeren Lebensverlauf als „JungregisseurInnen“. Sie absolvieren zwar ebenfalls eine Ausbildung, der Start in die Berufswelt verläuft aber nicht gradlinig (Regieassistenzen etc.) – bei „JungregisseurInnen“ wird der Begriff im Schnitt bis Mitte 30 ausgedehnt. Mit den Worten „Der junge Regisseur ist fünfunddreißig; erste graue Haare hinter den Geheimratsecken; Melancholie im Blick; salzige Sprenkelflecken auf den Gläsern der randlosen Brille“¹³⁰ hat die Frankfurter Allgemeine Zeitung das heutige Bild entsprechend passend umschrieben.

Das Theater selbst bricht nicht aus diesen konservativen Normvorstellungen aus. Kapitel 11 zeigt, dass sich auch hier an den traditionellen Altersnormen orientiert wird: die Verwendung von ‚jung‘ folgt den oben beschriebenen Vorstellungen und bietet keinen Raum für Menschen, die aufgrund ihrer Vita diesen Normen des Jugendlichkeitswahns nicht entsprechen. Sollte aber nicht speziell die Kunst der Entwicklung der Gesellschaft Rechnung tragen und die verschiedensten Lebensverläufe individuell verhandeln und den ‚jung‘-Begriff neu definieren? Sollte das Theater nicht gegen Normen rebellieren, anstatt sich derer zu bedienen, sowohl in der Pressearbeit als in der Publikumsansprache? Ob dies auch in der Wiener Theaterlandschaft versäumt wird, bleibt ebenso offen wie die Frage, ob die verschiedenen Förderstellen, im Speziellen die *MA 7* und das *BMUKK*, aus dieser Vorstellung ausbrechen.

¹²⁸ Acksel 2010, Interview Kapitel 4.

¹²⁹ Affenzeller 2010, Interview Kapitel 4.

¹³⁰ Frankfurter Allgemeine Zeitung, Mai 1993.

13. Untersuchungen zur Definitionsfindung

13.1. Formen der empirischen Sozialforschung

Unter der empirischen Sozialforschung kann nach Atteslander die „systematische Erfassung und Deutung sozialer Erscheinungen“¹³¹ subsumiert werden. Die drei Teile dieser Definition (systematische Erfassung, Deutung, soziale Erscheinungen) haben wiederum eigene Elemente. Unter systematischem Erfassen ist zu verstehen, dass die Datenerhebung auf Reglementierungen und Methoden aufbaut; die Deutung entsteht aus der Erkenntnisgewinnung - aus den hierzu notwendigen Analysen und/oder Interpretationen. Soziale Erscheinungen stützen sich auf den Untersuchungsgegenstand und inkludieren die zu erforschenden individuellen Einstellungen, Annahmen und die menschliche Haltung als solche.¹³² Trotz der voneinander abweichenden Auffassungen im Detail lässt sich ein Konsens im „Motiv der Aufklärung des Menschen über Prozesse, die außerhalb und innerhalb seiner jeweiligen Sozialorganisation ablaufen und deren Unkenntnis ihn an Befreiung von Zwängen und Entbehrungen hindert“¹³³, feststellen. Die Wurzeln werden bis heute stark erörtert: u.a. Schnell et al.¹³⁴, ebenso Diekmann¹³⁵ und Kern¹³⁶ geben einen wissenschaftlichen Überblick über die Forschungsgeschichte. Trotz dessen lässt sich festhalten, dass die empirische Sozialforschung durch den wissenschaftlichen Maßstab geformt ist, „auf Grundlage empirischer Daten unbestreitbare, handlungsleitende Erkenntnisse bereit[zu] stellen“.¹³⁷

Nach derzeitigem Forschungsstand wird die empirische Sozialforschung in zwei Kernbereiche getrennt: die qualitativen und quantitativen Methoden. Unterscheiden lassen sie sich durch ihre Endzwecke bzw. ihren Absichten wie auch in ihrer Methodik.

Die qualitative Forschung konstruiert Theorien und Folgerungen um diese für die Praxis abzuleiten: Strukturen und Handlungsmuster sollen offenbart und in ihren Gründen erforscht werden.¹³⁸ Aufgrund des Prozess- und Interpretationscharakters stellt sich ein hohes Maß an Flexibilität ein.¹³⁹

Dieser gegenübergestellt ist die quantitative Methode. Laut Mayr verfolgt die quantitative Empirie das Ziel, „soziale und psychische Phänomene genau zu

¹³¹ Atteslander 2008, S. 4f.

¹³² Vgl. ebda.

¹³³ Esser et al. 1977, S. 164.

¹³⁴ Schnell et al. 2008.

¹³⁵ Diekmann 2002.

¹³⁶ Kern 1982.

¹³⁷ Kromrey 2006, S. 15.

¹³⁸ Vgl. Seel 2010.

¹³⁹ Vgl. Atteslander 2008.

definieren, sie möglichst objektiv zu messen und anhand dieses Datenmaterials Hypothesen zu überprüfen“.¹⁴⁰ Der quantitativen Forschung geht eine Aufstellung von Hypothesen voraus, die mittels dieses Designs überprüft werden. Der Forschungsfokus liegt demzufolge auf der Häufigkeitsermittlung, Mengen und statistischen Bezügen. An dieser Stelle sind die Gegensätzlichkeiten der Forschungswege offensichtlich, wobei sich beide Richtungen positiv bereichern können - eine qualitative geht nicht selten einer quantitativen Untersuchung voraus.¹⁴¹

Im Zuge der Lektüre lassen sich noch weitere Differenzierungsmerkmale feststellen.¹⁴² Stegmüller sieht z.B. als Referenzwert die unterschiedliche Wortbedeutung, so dass eine quantitative Zuschreibung eine ziffernmäßige Form hat und qualitative Begriffe das Ziel haben, Worte/Objekte in Sortiersysteme einzugliedern.¹⁴³ Die Messung von Variablen kann als weiteres Unterscheidungsmerkmal herangezogen werden.¹⁴⁴

Petermann und Hehl u.a. stellen wie oben angesprochen fest, dass statistische Verfahren auch bei einer qualitativen Analyse Verwendung finden können.¹⁴⁵

Weitere Differenzierungsmerkmale der unterschiedlichen Wissenschaftsverständnisse beider Forschungsrichtungen sind bei Mayring¹⁴⁶ dargestellt.

Für das Kapitel „Die Stimmen der Anderen“ wie auch für die Tiefeninterviews wurde das Forschungsdesign der qualitativen Methode gewählt. Dies ist durch das Ziel dieser Arbeit begründet. Der Begriff ‚jung‘ wird überprüft um darauf aufbauend Thesen im Bezug zu „JungregisseurInnen“ und „JungschauspielerInnen“ ableiten zu können. Im Folgenden soll das ausgewählte Forschungsdesign genauer dargestellt werden.

13.2 Qualitatives Forschungsdesign

Die qualitative Forschung bedient sich einem induktiven Forschungsdesign. Ein Einzelfall wird untersucht, um darauf aufbauend allgemeine Hypothesen und Aussagen begründen zu können; das bedeutet: ein Rückschluss vom Besonderen auf das Allgemeine. In der Analyse werden so die Daten, gewonnen aus der Befragung (s.u.), mit vorhandenem und recherchiertem Wissen verknüpft, so dass

¹⁴⁰ Mayr 2010, S. 66.

¹⁴¹ Vgl. Mayring 2008, S. 19.

¹⁴² Vgl. ebda.

¹⁴³ Vgl. Stegmüller 1970.

¹⁴⁴ Vgl. Sixtl 1967.

¹⁴⁵ Vgl. Petermann/Hehl 1979.

¹⁴⁶ Vgl. Mayring, 2008, S. 17ff.

man nicht von ‚wirklich neuen‘ Resultaten ausgehen kann; sie können nicht als richtig oder falsch, sondern allein als wahrscheinlich angesehen werden und vielmehr als eine Zusammenführung verschiedener Quellen.¹⁴⁷

13.2.1 Studienziele

Die in Kapitel 1.2 formulierten Ziele beinhalten u.a. die Hypothesenbildung, die es ermöglicht, vom Besonderen auf das Allgemeine zu schließen. Die von den ExpertInnen getroffenen Hypothesen zur Definitionsfindung ‚jung‘ sind Teil dieser Untersuchung, bilden einen Einstieg in die vorliegende Arbeit und sind zudem teilweise Grundlage für die verschiedenen Kapitel und weitere Überlegungen. Es soll zudem festgehalten werden, dass das Ziel dieser Studie nicht einzig eine empirische Überprüfung des ‚jung‘-Begriffs ist, sondern dass ein Überblick über das Gesamtthema bzw. -problematik gegeben werden soll. Die Tiefeninterviews dienen zudem dem Zweck, eine Basis für die weitere Forschung abzugeben und der Arbeit die nötige Tiefe, aber auch Breite zu geben. Ergänzt wird dies durch Befragungen von TeilnehmerInnen in den Praxisbeispielen. Es gilt, neben Erkenntnissen zur Definition als Untersuchungsgegenstand alle assoziierten Thematiken und Bezugspunkte zu diskutieren und aufzuzeigen.

13.2.2 Datenerhebungstechniken

Aufgrund der verschiedenen Datenerhebungstechniken werden in der Literatur Sortiersysteme verwendet; allerdings besteht ein Konsens darin, dass man zwischen Befragungen, Beobachtungen, Experimenten und Inhaltsanalysen differenziert.¹⁴⁸

Als Beobachtung wird das „systematische Erfassen, Festhalten und Deuten sinnlich wahrnehmbaren Verhaltens zum Zeitpunkt seines Geschehens“¹⁴⁹ bezeichnet. Der Kern der Forschungsarbeit liegt demzufolge auf dem wissenschaftlichen Beobachten; Systematisierung dient hier als Abgrenzungsmittel gegenüber der ursprünglichen Form.¹⁵⁰ Um der Beobachtungen eine Struktur anzueignen, kann auf verschiedene Typen zurückgegangen werden.¹⁵¹ Es gibt eine Reihe an Beobachtungsarten, nur die strukturierte, teilnehmende oder nicht-teilnehmende

¹⁴⁷ Vgl. Lamnek 2005, S. 250ff.

¹⁴⁸ Vgl. Homburg/Krohmer 2009, S. 254.

¹⁴⁹ Atteslander 2008, S. 67.

¹⁵⁰ Vgl. Cranach/ Frenz 1969, S. 269ff.

¹⁵¹ Vgl. Friedrichs 1990, S. 272f.

Beobachtung ist eine anerkannte Methode der empirischen Sozialforschung.¹⁵² Sonstige Beobachtungsformen werden nicht angewandt. Durch das interpretative Paradigma¹⁵³ sowie „die Hermeneutik und die Phänomenologie“¹⁵⁴ wird die Forschungsthese aufrecht erhalten, dass „soziale Akteure Objekten Bedeutungen zuschreiben, sich nicht starr nach Normen und Regeln verhalten, sondern soziale Situationen interpretieren und so prozesshaft soziale Wirklichkeit konstituieren“¹⁵⁵. Trotz dessen findet diese Methode kaum Verwendung - es gibt nur wenige Beispiele für Studien, die mit Hilfe dieser Datenerhebungstechnik durchgeführt werden. Für weitere Ausführungen zu der qualitativen Beobachtung soll beispielsweise auf das Werk von Lamnek¹⁵⁶ verwiesen werden.

Das Experiment lässt sich kaum als selbstständige Wissenschaft einordnen, da es vielmehr eine „bestimmte Untersuchungsanordnung“¹⁵⁷ ist. Zimmermann benennt dies vielmehr als eine wiederholbare Beobachtung:

„Das Experiment verstehen wir als eine wiederholbare Beobachtung unter kontrollierten Bedingungen; dabei werden eine bzw. mehrere unabhängige Variablen so manipuliert, dass eine Überprüfbarkeit der zugrunde liegenden Hypothese, d.h. der Behauptung eines Kausalzusammenhanges [sic!], in unterschiedlichen Situationen gegeben ist“¹⁵⁸.

Erichson attestiert dem Experiment große Zuverlässigkeit um Hypothesen zu prüfen und Kausalzusammenhänge daraus herleiten zu können.¹⁵⁹ Die behandelte Literatur nennt vor allem die vielfach durchgeführten Labor- und Feldexperimente als eine der häufigsten Arten. Das Feldexperiment soll vor allem eine natürliche Atmosphäre bilden.¹⁶⁰ Dem gegenüber steht mit seiner künstlich kreierten Umwelt das Laborexperiment. Bezüglich der Herangehensweise an diese Arbeit soll das qualitative Experiment vorgestellt werden.

Vor allem Kleinings Forschung hat die Bedeutung des qualitativen Experiments erhöht. Dieser legt es als einen „nach wissenschaftlichen Regeln vorgenommene[n] Eingriff in einen (sozialen) Gegenstand zur Erforschung seiner Strukturen. Es ist die

¹⁵² Schnell et al. 2008, S. 392f.

¹⁵³ Vgl. Wilson, 1973.

¹⁵⁴ Atteslander 2008, S. 70.

¹⁵⁵ Ebda, S.71.

¹⁵⁶ Lamnek 1993; 2005.

¹⁵⁷ Ebda, S. 165.

¹⁵⁸ Zimmermann 1972, S. 37.

¹⁵⁹ Vgl. Erichson 1995, S. 639.

¹⁶⁰ Vgl. Cook/ Campbell 1979, Patry 1982.

explorative, heuristische Form des Experiments“ dar.¹⁶¹ Laut Mayring lässt sich so das Anwendungsgebiet wie folgt charakterisieren, dass „qualitative Experimente (...) immer dann sinnvoll [sind], wenn es um die Analyse von Strukturen im Gegenstandsbereich geht, die sich der einfachen Deskription verschließen“.¹⁶²

Die vorhandene Fachliteratur, u.a. von Zimmermann¹⁶³, zeigen genauere Anwendungsmechanismen und Nutzungsformen auf.

Abschließend soll nun die Befragung Raum finden, nicht zuletzt da diese die meiste Verwendung in der empirischen Forschung findet.¹⁶⁴ Im Unterschied zu den beiden vorigen Methoden wird bei der Befragung „nicht soziales Verhalten insgesamt, sondern lediglich verbales Verhalten erfasst.“¹⁶⁵

Die verschiedenen Typen einer qualitativen Befragung können durch die Kommunikationsart (schriftlich, mündlich) und ihre Strukturierung (wenig bis teilweise) differenziert werden. Neben den hier angeführten Kommunikationsformen gewinnen die telefon- (mündlich) und internetbasierte (schriftlich per E-Mail; Umfrageportale) Befragungen eine immer erheblichere Wertigkeit und Verwendung in der Forschung.¹⁶⁶

Eine Reihe an Studienbücher geben eine Einführung bzw. Vertiefungen in diese Wissenschaft (Schnell et al.¹⁶⁷, Homburg/ Krohmer¹⁶⁸). Eine kritische Typenanalyse der verschiedenen Formen haben u.a. Aaker¹⁶⁹, Agrawal¹⁷⁰ wie auch von Berekoven¹⁷¹ verfasst.

Die an dieser Stelle kurz dargestellten Methoden der empirischen Forschung haben je Vor- und Nachteile, die es stets zu bedenken gilt. Für diese Arbeit ist es in der Folge entscheidend Handlungsmotive (z.B. Förderentscheidungen) und Denkmuster (Definition der Forschungsgruppe) herauszuarbeiten, um sie in Folge auch analysieren zu können. Bei Beachtung der in Kapitel 13.2.1 skizzierten Ziele stehen die Hintergründe der Denkmuster im Mittelpunkt. Diese können allein mittels einer Befragung herausgefunden werden.

Das ExpertInneninterview wird so als Forschungsmittel gewählt. Der folgende Abschnitt soll dies verdeutlichen und die Vorgehensweise aufzeigen.

¹⁶¹ Kleining 1986, S. 724.

¹⁶² Vgl. Mayring 2002, S. 61.

¹⁶³ Zimmermann 2006.

¹⁶⁴ Vgl. Kromrey 2006, S. 358, Phillips 1971, S. 3 sowie Kaase et al. 1983, S. 17.

¹⁶⁵ Atteslander 2008, S. 101.

¹⁶⁶ Schnell et al. 2008, Frey et al. 1990, S. 24f.

¹⁶⁷ Schnell et al. 2008.

¹⁶⁸ Homburg/Krohmer 2009.

¹⁶⁹ Aaker et al. 1998, S. 234ff.

¹⁷⁰ Agrawal 2001, S. 195ff.

¹⁷¹ Berekoven et al. 2001, S. 98ff.

13.2.3 Das ExpertInneninterview

Das leitfadengestützte ExpertInneninterview wie auch das Tiefeninterview (beide finden Verwendung) sind in ihren Forschungswegen in die Datenerhebungstechnik der Befragung einzugliedern. Es handelt sich bei beiden Methoden um ein Interview zwischen einer(m) InterviewerIn und einem/r ExpertIn.

Das Leitfadeninterview ist eine Befragung mittels vorab formulierter Fragen, die von den TeilnehmerInnen offen beantwortet werden können.¹⁷² Es findet nach Scheuch¹⁷³ Anwendung bei der Hypothesenentwicklung. ExpertInneninterviews können auch dann sehr sinnvoll sein, wenn die zur Verfügung stehenden GesprächspartnerInnen gering ist.¹⁷⁴ Ein hohes Maß an Effizienz lässt sich zudem festhalten, wenn der/die InterviewerIn z.B. nach einer Definition, sprich einem konkreten Sachverhalt, fragen möchte.¹⁷⁵ Allerdings impliziert ein Leitfaden auch immer eine gewisse Flexibilität: dies kann zwar ein Vorteil, gleichzeitig aber auch Problemfelder darstellen, wie Flick¹⁷⁶ und Friebertshäuser¹⁷⁷ festhalten. Im fortschreitenden Interview können die GesprächspartnerInnen individuell auf den bzw. die Gegenüber reagieren, wobei der Leitfaden eine konstante Basis garantieren kann. So sollte die Flexibilität nicht zu exzessiv genutzt werden, um die gerade für nötig befundene Struktur nicht zu gefährden bzw. zu zerstören.

Bei dem ExpertInneninterview handelt es sich um Gespräche zwischen zwei Personen;¹⁷⁸ zwischen der/m InterviewerIn und den jeweiligen ExpertInnen. Wie dieses Gespräch genau verläuft ist jeweils abhängig und unterliegt keinen klaren Regeln.¹⁷⁹

Zentraler Punkt ist im Vorfeld die genaue Definition der Rolle der ExpertInnen. Atteslander definiert sie als ExpertInnen ihres Fachgebiets oder als „Menschen, die „(...) im Umgang mit unseren Probanden Erfahrung haben“.¹⁸⁰ Meuser und Nagel¹⁸¹ sehen dahingegen folgende Charakteristika nötig:

- Träger von Verantwortung bei Entscheidungsfindungen
- oder die Kontrolle einer Problemlösung, oder

¹⁷² Vgl. Ring 1992, S. 20-41.

¹⁷³ Vgl. Scheuch 1973, S. 123.

¹⁷⁴ Vgl. Friedrichs 1973, S. 226.

¹⁷⁵ Vgl. Flick 1999, S. 114.

¹⁷⁶ Flick 1999.

¹⁷⁷ Friebertshäuser 1997.

¹⁷⁸ Vgl. Schnell et al. 2008.

¹⁷⁹ Vgl. Bogner/ Menz 2005.

¹⁸⁰ Atteslander 2008, S. 131.

¹⁸¹ Vgl. Meuser/Nagel, 1991, S. 443.

- Verfügung über einen privilegierten Zugang zu Informationen über Personengruppen
- oder Entscheidungsprozesse.

Die Vielzahl an Fachliteratur ist ein Anzeichen für die verschiedenen Deutungen und Herangehensweisen. Bei Bogner und Menz¹⁸² lässt sich u.a. ein wissenschaftlicher Überblick finden. Aufgrund der Zielsetzung „subjektive Handlungsorientierungen und implizite Entscheidungsmaximen der ExpertInnen aus einem bestimmten Funktionsbereich“¹⁸³ zu identifizieren und herauszufiltern wird von dem theoriegenerierenden ExpertInneninterview Gebrauch gemacht.

13.2.4 Materialsammlung und Leitfadenerstellung

Die Zielsetzung dieser Arbeit determiniert die Materialsammlung, so dass unterschiedlichste Medien zur Vorbereitung genutzt werden (u.a. Zeitungen, Literaturrecherche, Institutshomepages, Gesetze, Aussendungen). Die Fragen bezüglich der Wortbedeutung und Definitionsfindung beruhen auf den Erkenntnissen aus Kapitel 7. Diese Ergebnisse zusammengeführt bilden die Grundlage für den Leitfaden.

Ergänzende Fragen betreffen die Unterscheidung der beiden Felder Regie und Schauspiel und Gründe für eine gleiche bzw. differierende Wahrnehmung des Adjektivs ‚jung‘ bei SchauspielerInnen und RegisseurInnen.

Unterschiedliche Aspekte bezüglich des Aufbaus, der Formulierung und der Form finden Beachtung. Der Leitfaden ist im Anhang (siehe S. 111) dargestellt. Die Antwortstruktur spielt auf Grund der später anzuwendenden gekürzten Wiedergabe und der Inhaltsanalyse im Rahmen des Zwischenfazit eine untergeordnete Rolle.

Bei der Gestaltung bzw. dem Aufbau des verwendeten Leitfadens wird sich an die Weisungen von Diekmann¹⁸⁴ gehalten. Der Gesprächsfokus liegt auf einem konkreten Thema – dem Titel der zu schreibenden Arbeit; Frageverzweigungen sind nicht konzipiert. Die Interviewlänge ist mit circa 5 Minuten geplant. Die gestellten Fragen betreffen persönliche Meinungen. Laut Labaw¹⁸⁵ muss garantiert sein, dass die InterviewpartnerInnen (I) über die Forschungsthematik sprechen wollen und dies auch können, (II) über relevantes Know-how verfügen, (III) sich in mutmaßliche Szenarien hineinversetzen können und (IV) die Fähigkeit haben sich bzw. ihr Agieren differenziert zu hinterfragen. (I) und (II) wird durch die Auswahl und die

¹⁸² Bogner/Menz 2005.

¹⁸³ Bogner/ Menz 2005, S. 38.

¹⁸⁴ Vgl. Diekmann 2002, S. 414ff.

¹⁸⁵ Labaw 1982, S. 95f.

Zusammenarbeit garantiert, (III) und (IV) können zwar nicht überprüft werden, haben hier aber auch keine Priorität, so dass diese vernachlässigt werden können. Präzision, Einfachheit, Eindimensionalität und Direktheit gelten als Handlungsmaxime während des Gesprächs bzw. der Befragung. Doppelte Verneinungen gilt es zu umgehen um dem Gesetz der Klarheit folgen zu können. Durch die Offenheit wird die Verantwortung für die Antwort an die Befragten übergeben – geschlossene Formulierungen und bestimmte Antwortmöglichkeiten würden dies verhindern und eine vorherige Festlegung dieser zu irreführenden Ergebnissen führen könnte.¹⁸⁶ Auch werden den Befragten vielfach Möglichkeiten geboten „ihre Meinung im Interview zur Geltung zu bringen“.¹⁸⁷ Der Leitfaden zeigt, dass die gesamten Reglementierungen eingehalten wurden und so die Offenheit garantiert werden kann.¹⁸⁸

13.2.5 Materialsammlung zu den Tiefeninterviews

Die jeweiligen Interviews wurden durch intensive Recherchearbeit in den verschiedensten Medien, vor allem durch Pressemeldungen und/oder Internetpräsenzen der jeweiligen Institutionen, vorbereitet und sind in Form und Ablauf den Leitfadeninterviews sehr ähnlich. Es gilt, die verschiedenen Institutionen zu verknüpfen und kritische Diskussionsbereiche zu verbinden. Sowohl die zu untersuchenden Institutionen, wie auch deren Tätigkeiten in dem für diese Arbeit relevanten Bereich (theaternahes Umfeld), gilt es genauestens zu untersuchen, um so weitere Schlüsse aus den Gesprächen ziehen zu können. Obgleich die jeweiligen InterviewpartnerInnen durch ihre verschiedenen Berufsfelder auch unterschiedlichste Institutionen vertreten, gilt es dennoch auch einen ‚roten‘ Faden (vgl. Leitfaden, S. 111) durch alle Gespräche laufen zu lassen und die Antworten so in Teilen vergleichbar zu machen. So können durch eine Zusammenführung der Aussagen weitere Schlüsse und Problemfelder aufgezeigt werden. Die oben vorgestellten Punkte nach Labaw konnten im Rahmen der Interviews bestätigt werden, wenn auch Punkt (III+IV) einer subjektiven Wahrnehmung unterliegt und so keine objektive Aussage getroffen werden kann, ob diese erfüllt wurden. Die Interviewlänge beträgt im Schnitt eine Stunde. Im Gegensatz zum leitfadengestützten Interview war hier eine sehr intensive Gesprächsebene das Ziel, welche Verzweigungen der Fragen durchaus zulassen sollte und über den eigentlichen Kern (Definition ‚jung‘) sehr weit hinausgehen konnte.

¹⁸⁶ Vgl. Kromrey 2006, S. 375.

¹⁸⁷ Ebda, S. 376.

¹⁸⁸ Vgl. u.a. Hoffmann-Riem 1980.

13.2.6 Auswahl der InterviewpartnerInnen

Der Schwerpunkt der Auswahl besteht darin, Personen in Betracht zu ziehen, die im Umfeld des Theaters arbeiten, aber nicht selbst „JungschauspielerInnen“ oder „JungregisseurInnen“ sind. Hier könnte es zu Überschneidungen mit der Forschungsgruppe kommen, die es an dieser Stelle zu vermeiden gilt.

13.2.6.1 Auswahl zum Leitfadeninterview

Die Auswahl der ExpertInnen fußt auf der intensiven Recherchearbeit mittels der verschiedenen Medien. Die Tatsache, dass sie beruflich zum Befragungszeitraum tätig sind, lässt folglich die oben erwähnten Anforderungen an ‚ExpertInnen‘ nach Meusel und Nagel¹⁸⁹ sowie nach Atteslander¹⁹⁰ erfüllen. Mögliche AnsprechpartnerInnen werden durch Nachfragen per Telefon/E-Mail bei der jeweiligen Institution und aus dem persönlichen Netzwerk identifiziert. Es werden insgesamt 21 Menschen kontaktiert, von denen 10 antworten (eine Quote von fast 50%). Von diesen wurde mit einer Person ein Telefoninterview geführt, mit den anderen wurde dies jeweils per E-Mail verhandelt. Eine Stichprobe der Grundgesamtheit kann bewusst oder willkürlich bzw. nicht zufallsgesteuert oder zufallsgesteuert gewählt werden.¹⁹¹

Zunächst ist die Grundgesamtheit herauszufiltern. Sie wird hier von allen Menschen, die am bzw. im Umfeld vom Theater arbeiten (Ausnahme siehe oben) aus den deutschsprachigen Ländern repräsentiert. Dies ergibt eine Überzahl an potentiellen GesprächspartnerInnen, so dass eine Befragung der Gesamtheit, sprich eine Vollerhebung, nicht möglich ist.

Eine willkürliche Entscheidung erfasst, dass „der Interviewer (...) sich nach Belieben (aufs Geratewohl) an einem beliebigen Ort und zu einem beliebigen Zeitpunkt Personen (oder Ereignisse) heraus[greift], die er befragt (...)“.¹⁹² Dies ist in der vorliegenden Arbeit nicht leistbar.

Es ist nicht möglich, alle VertreterInnen der Grundgesamtheit zu berücksichtigen. Es handelt sich im vorliegenden Kontext um eine bewusste Auswahl, die durch persönliches Interesse determiniert ist. Aufgrund der gleichen Merkmale der definierten Grundgesamtheit (= ExpertInnen aus dem erweiterten Theaterbereich, s.o.) und andere Merkmale hier nicht von Belang sind, entfällt die Quotenauswahl.

¹⁸⁹ Meuser/Nagel 1991.

¹⁹⁰ Atteslander 2008.

¹⁹¹ Vgl. Kromrey 2006, S. 279.

¹⁹² Ebda, S.281.

Des Weiteren hängt die Durchführung des Interviews vom Einverständnis des GesprächspartnerInnen ab. Der hier genutzte Weg, so lässt sich festhalten, folgt den Ergebnissen von Flick¹⁹³: eine Vorabauswahl der Stichprobe ist bei ExpertInneninterviews sinnvoll.

Es handelt sich hier um eine „begründete“ und „absichtsvolle“ Stichprobe¹⁹⁴; die Ziele dieser Studie werden miteinbezogen und beeinflussen den Forschungsweg.¹⁹⁵

13.2.6.2 Auswahl zum Tiefeninterview

Die Auswahl der GesprächspartnerInnen im Bereich der Tiefeninterviews folgte anhand der Konzeption der vorliegenden Arbeit. Es galt, zu jedem behandelten Thema mit mindestens einer verantwortlichen Person ein intensives Gespräch zu führen. Aufgrund ihrer beruflichen Tätigkeit erfüllen auch diese ExpertInnen die oben erwähnten Anforderungen an ‚ExpertInnen‘ nach Meusel und Nagel sowie nach Atteslander. Die Identifizierung der GesprächspartnerInnen erfolgte nach oben beschriebenem Weg. In diesem Fall ist ebenfalls keine willkürliche Auswahl getroffen worden, sondern anhand der jeweiligen Zuständigkeiten. Auch die Quotenauswahl ist aufgrund der spezifischen Auswahl als hinfällig zu betrachten. Es wurden sieben Personen bzw. Institutionen angefragt, bis auf eine Ausnahme (Dr. Ruis vom *BMUKK*) konnte mit allen auch ein Tiefeninterview geführt werden. Die jeweiligen Aufzeichnungen sind in Ausschnitten in den dazugehörigen Kapiteln nachzulesen; in Gänze im Anhang, bzw. in zwei Fällen liegen sie bei der Verfasserin. Aufgrund der jeweils verschiedenen Gesprächsmittelpunkte wird auf eine separate Aufzeichnung der Fragekataloge verzichtet; dennoch werden zu Vergleichszwecken teilweise ähnliche Fragen gestellt.

¹⁹³ Vgl. Flick 1999.

¹⁹⁴ Vgl. Merrens 2000, S. 292.

¹⁹⁵ Vgl. Flick 1999, Meuser/ Nagel 1991.

14. Die wirtschaftliche Ausgangslage

„Junge Erwachsene“ ohne wirtschaftlich gesicherten Vollerwerbsstatus haben eine überdurchschnittliche Quote im Bereich Arbeitslosigkeit bzw. befinden sich in ungesicherten Beschäftigungen, mit unterdurchschnittlichem Einkommen, sind belastet durch überdurchschnittliche Mieten und leben in einer sozialen Grauzone.¹⁹⁶ Sind „junge Erwachsene“ als „arm“ zu bezeichnen? Lothar Böhnisch stellt fest:

„In einer weiten Auslegung des Armutsbegriffs sind auch die Gruppen junger Erwachsenen als arm zu bezeichnen, die unter erheblichen Belastungen und unter hoher Risikobereitschaft in prekären Arbeitsverhältnissen mit fehlender Tarifbindung und sozialer Sicherheit stehen.“¹⁹⁷

Dies muss natürlich relativiert werden, trifft es doch nicht auf die Grundgesamtheit der „jungen Erwachsenen“ zu, aber doch auf Teile der statistischen Gruppe.

Fehlende Ausbildungen, Arbeitslosigkeit, Fehlzeiten in der Pensionsberechnung, Wegfall des Krankenkassenversicherungsschutzes, kaum Festanstellungen etc. sind Belastungen, mit denen junge Menschen heute leben müssen. Das Sozialsystem und seine Funktionsweise gilt es zu verstehen und sich nutzbar zu machen. Auch oder gerade speziell „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“, die nach der Definition (vgl. Kapitel 12) in das Feld der „jungen Erwachsenen“ einzuordnen sind, stehen dieser prekären Situation gegenüber. Seit dem Jahr 1955¹⁹⁸ bietet das „Allgemeine Sozialversicherungsgesetz“¹⁹⁹ mit Ausnahme der Arbeitslosenversicherung die rechtliche Grundlage für das österreichische Sozialsystem. Inwiefern die speziellen Mechanismen in besonderem für die Forschungsgruppe greifbar und sinnvoll sind, ist hier zu klären.

14.1 Endbericht zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich

Im Auftrag des *BMUKK* hat L&R Sozialforschung in Kooperation mit Dr. Gerhard Wohlfahrt unter Mitarbeit von Anna Mostetschnig die Studie „Zur sozialen Lage der

¹⁹⁶ Stauber 2002.

¹⁹⁷ Böhnisch 2008, S. 209.

¹⁹⁸ In Kraft getreten 1956.

¹⁹⁹ im Folgenden abgekürzt durch ASVG.

Künstler und Künstlerinnen in Österreich“²⁰⁰ veröffentlicht. Das Ziel dieses Projektes war es, „ein möglichst differenziertes Bild der sozialen Lage der österreichischen KünstlerInnen zu zeichnen, das auf die soziale Arbeits- und Lebenssituation der Einzelpersonen fokussiert“²⁰¹ ist.

Altersgruppen	Persönliches Einkommen insgesamt (netto) Median	Persönliches Einkommen aus künstlerischer Tätigkeit (netto) – Median	Äquivalenzeinkommen – Median
unter 35 Jahre	8.910	3.468	8.958
35 - 45 Jahre	12.476	5.490	12.233
45 - 55 Jahre	14.053	5.367	12.666
55 - 65 Jahre	12.813	3.738	13.095
65 Jahre und älter	17.065	2.229	17.045

Abbildung 2 Altersgruppe nach Geschlecht, Spartenschwerpunkt Darstellender Bereich

Der Fragebogen wurde an knapp 27.000 EmpfängerInnen ausgeschickt, wovon 1.850²⁰² in die Auswertung aufgenommen werden konnten.²⁰³ Für diese Arbeit ist die Auswertung nach Spartenschwerpunkt (hier: darstellende Kunst) und Alter (hier: unter 35 Jahren) von besonderem Interesse. Abbildung 2 zeigt die für diese Arbeit relevante Kerngruppe: die unter 35-Jährigen mit dem Spartenschwerpunkt der darstellenden Kunst.²⁰⁴ Insgesamt 114 KünstlerInnen, 44 männliche und 70 weibliche.

Es gibt bedauerlicher Weise nicht zu jedem Punkt eine genaue Unterscheidung in Spartenschwerpunkt und Altersstruktur. So muss teilweise mit spartenübergeordneten Zahlen gearbeitet werden, in denen auch die KünstlerInnen mit den selbstangegebenen Spartenschwerpunkten bildende Kunst, Film, Musik und Literatur subsumiert sind. An dieser Stelle gilt es zu bedenken, dass die Zahlen dementsprechend einen Näherungswert angeben; im Durchschnitt sind KünstlerInnen aus dem Bereich der darstellenden Kunst laut Bericht des *BMUKK* finanziell besser gestellt als ihre KollegInnen der anderen Kunstsparten.²⁰⁵ Als

²⁰⁰ Die gesamte Studie ist unter http://www.bmukk.gv.at/kunst/bm/studie_soc_lage_kuenstler.xml einsehbar.

²⁰¹ L&R Sozialforschung 2008, S. 6.

²⁰² Rücklaufquote von rund 10%, vgl. BMUKK Bericht S 12.

²⁰³ Vgl. L&R Sozialforschung 2008, S. 11f.

²⁰⁴ Der Bericht kommt der Forderung nach Relevanz der Interdisziplinarität insofern nach, als die Befragten nach dem Schwerpunkt ihrer Arbeit gefragt wurden, eine übergreifende Tätigkeit daher nicht ausgeschlossen ist. Dennoch ist zu kritisieren, dass rein interdisziplinäre Tätigkeiten, die keinen Schwerpunkt vorweisen, nicht berücksichtigt wurden.

²⁰⁵ 57,2% der KünstlerInnen aus dem darstellenden Bereich können allein von ihrer künstlerischen Tätigkeit leben (im Gegensatz z.B. nur 29,3% der LiteratInnen), vgl. L&R Sozialforschung 2008, S. 52f.

Grundtenor der Studie lässt sich festhalten, dass die finanzielle und somit auch die psychische Belastung der „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ in Österreich problematisch ist.

	Altersgruppen									
	unter 35 Jahren		35 - 45 Jahre		45 - 55 Jahre		55 - 65 Jahre		65 Jahre und älter	
	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil
Niedrige Belastung	41	15,00%	85	22,30%	93	26,80%	64	39,80%	36	64,30%
Mittlere Belastung	152	55,50%	199	52,20%	162	46,70%	62	38,50%	16	28,60%
Hohe Belastung	81	29,60%	97	25,50%	92	26,50%	35	21,70%	4	7,10%
Gesamt	274	100,00%	381	100,00%	347	100,00%	161	100,00%	56	100,00%

Abbildung 3 Gesamtbelastung nach Altersgruppen

Junge KünstlerInnen fühlen sich aufgrund der in den folgenden Kapiteln analysierten Ausgangslage zu knapp einem Drittel einer starken Belastung ausgesetzt. Abbildung 3 zeigt, dass die jungen KünstlerInnen prozentuell den höchsten Anteil an Personen mit einer hohen Belastung aufweisen, im Gegensatz zu den älteren Befragten, die vermutlich mit der Bürokratie mehr Erfahrung haben und meist (s.u.) besser etabliert und in gesicherteren Verhältnissen leben. Es steht außer Frage, dass die Belastungsquote (negativen) Einfluss auf die künstlerische Arbeit hat: Zeit und Energien fließen in die administrativen (aber nötigen) Überlegungen. Die Veröffentlichung der Studie führte unter anderem zu einer von der „Österreichischen Gesellschaft für Kulturpolitik“ initiierten Podiumsdiskussion: die DiskutantInnen waren sich im Laufe des Gespräch einig darüber, dass sowohl der Informationsmangel wie auch die Intransparenz bezüglich der Förderungsmöglichkeiten und der Sozialsysteme behoben werden müsse. Die Tatsache, dass die „Lage (...) nicht gerade rosig“²⁰⁶ sei, wurde entweder nicht kommentiert oder einvernehmlich bestätigt und ad acta gelegt.

14.1.1 Einkommenssituation

Die Einkommenssituation der KünstlerInnen in Österreich ist prekär. So lautet im Standard die überspitzte Schlussfolgerung zu den Einkommensverhältnissen: „Diese Regierung macht aus Künstlern Hungerkünstler“.²⁰⁷

Errechnet man anhand der Abbildung 4 das Monatseinkommen, so ist festzuhalten, dass die unter 35-Jährigen mit einem monatlichen Durchschnittseinkommen, geteilt

²⁰⁶ Ecker in: Österreichische Gesellschaft für Kulturpolitik; Diskussion „Die soziale Lage der Künstlerinnen und Künstler“ 2010.

²⁰⁷ Trenk, Der Standard, 28.1.2009.

durch 12 Berechnungsmonate, von 746,50 Euro monatlich unter der Armutsgefährdungsgrenze von 951 Euro²⁰⁸ leben.

Altersgruppen	Persönliches Einkommen insgesamt (netto) Median	Persönliches Einkommen aus künstlerischer Tätigkeit (netto) – Median	Äquivalenzeinkommen – Median
unter 35 Jahre	8.910	3.468	8.958
35 – 45 Jahre	12.476	5.490	12.233
45 – 55 Jahre	14.053	5.367	12.666
55 – 65 Jahre	12.813	3.738	13.095
65 Jahre und älter	17.065	2.229	17.045

Abbildung 4 Einkommensarten nach Altersgruppen

Die Einkommensentwicklung nach Alter ist in Österreich typischerweise markiert durch ein vergleichsweise geringes, aber deutlich steigendes Einkommen bis circa 30-35 Jahre; danach lässt sich ein sanfter Aufwärtstrend feststellen.²⁰⁹ Die Abbildung zeigt jedoch, dass eine Umlegung dieser allgemeinen Entwicklung auf den Kunst- und Kulturbereich nicht möglich ist. Zudem ist festzustellen, dass die unter 35-Jährigen mehr als die Hälfte ihres Einkommens aus kunstfernen Tätigkeiten beziehen (dies ist bei den anderen Altersgruppen aber ähnlich). Die prekäre Lage, speziell für junge KünstlerInnen, zeigt auch die Abbildung 5, welche das Einkommen anhand der Etablierung aufstellt:

	Altersgruppen									
	unter 35 Jahren		35 - 45 Jahre		45 - 55 Jahre		55 - 65 Jahre		65 Jahre und älter	
	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil
gut etabliert	38	11,80%	82	17,90%	90	18,70%	63	22,70%	27	17,50%
eher etabliert	111	34,60%	171	37,30%	201	41,80%	72	25,90%	53	34,40%
wenig etabliert	136	42,40%	171	37,30%	152	31,60%	116	41,70%	58	37,70%
nicht etabliert	36	11,20%	35	7,30%	38	7,90%	27	9,70%	16	10,40%
Gesamt	321	100,00%	459	100,00%	481	100,00%	278	100,00%	154	100,00%

Abbildung 5 Grad der Etablierung nach Alter

Die Etablierung bzw. deren Grad unterliegt zahlreichen Einflüssen und bildet eine nicht zu unterschätzenden Wechselwirkung im Rahmen eines KünstlerIn-Lebens: ist man etabliert, folgen Auftragsarbeiten, finanziell lukrativere Engagements, Steigerung der Etablierung, Folgearbeiten etc.²¹⁰ „Das Alter übt erwartungsgemäß

²⁰⁸ Aktuelle Zahlen einsehbar bei der Arbeiterkammer Wien.

²⁰⁹ Erhebungen zitiert aus: Arbeiterkammer Wien 2010, S. 233ff.

²¹⁰ KünstlerInnen, die sich selbst nicht als sehr etabliert bezeichnen, beziehen signifikant mehr Einkommen aus kunstnahen bzw. -fernen Tätigkeiten. Vgl. Bericht L&R Sozialforschung 2008, S. 85ff.

einen gewissen Einfluss auf den Grad der Etablierung aus (...).²¹¹ Den Status einer guten Etabliertheit zu erlangen ist für junge KünstlerInnen (BerufsanfängerInnen ohne bzw. mit geringer Etablierung) besonders schwer und bedingt zusätzlich die finanzielle Notlage. Es sind AbsolventInnen „am ehesten erfolgreich, die bereits während des Studiums viele praktische Erfahrungen gesammelt haben (...) und einige Kontakte zur Szene haben.“²¹² Was passiert aber mit den „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“, denen dies in der Studienzeit nicht gelingt? Der Begriff der ‚Szene‘ ist an dieser Stelle zu hinterfragen: spielt man als junger Mensch in der ‚freien Szene‘, bedeutet dies nicht gleichzeitig einen einfacheren Berufseinstieg; schafft man hingegen den ‚Sprung‘ an ein ‚großes‘ Haus, sind die Zeichen für die Zukunft eher positiv. Zudem ist auch der Gehalt (nicht nur der finanzielle) des jeweiligen Engagements entscheidend: bekommt man „nur“ einen kleinen Stückauftrag für einen inszenierten Leseabend oder eine kleine Nebenrolle, ist dies nicht gleichbedeutend mit einer aussichtsreichen Zukunft – hier muss jeweils individualisiert werden.

Trotzdem ist ein Engagement nach der Ausbildung nicht unbedingt selten. „Dass junge Absolventen ein erstes Engagement an einem Theater erhalten, ist nicht ungewöhnlich, zumal die Anstellung eines Jungschauspielers für das Theater günstig ist.“²¹³ Dieser Aussagen folgen sinngemäß auch Dressler, Kohout und Czerny: sie alle sehen die finanzielle Lage der „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ als prekär und geprägt durch signifikant geringere Gagen als bei ihren KollegInnen.²¹⁴ Allein Angela Heide setzt diesem entgegen:

„Ich denke, dass die jungen KünstlerInnen von heute besser wissen, als wir es taten, was ihr Marktwert ist und wie sie diesen erreichen. Sie haben auch früh schon ein gewisses Verhandlungsgeschick. Das bedeutet allerdings nicht, dass die finanzielle Lage „rosig“ ist – im künstlerischen Sektor ist sie allgemein und in allen Sparten und Kunstrichtungen schwierig – da ist kein Unterschied zwischen den Altersgruppen.“²¹⁵

14.1.2 Versicherungsschutz der „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“

KünstlerInnen haben aufgrund ihrer Tätigkeit oft Schwierigkeiten im Bereich des Versicherungsschutzes. „Fakt ist, dass Künstler ganz schlecht versichert sind (...).“²¹⁶ Zwar sind durch das Schauspielergesetz die juristischen

²¹¹ L&R Sozialforschung 2008, S. 45.

²¹² AMS 2009, S. 157.

²¹³ Muhler 2005.

²¹⁴ Vgl Czerny 2010, Kohout 2010 und Dressler 2010, Interviews.

²¹⁵ Heide 2010, Interview.

²¹⁶ Ruiss in: Diskussion „Die soziale Lage der Künstlerinnen und Künstler“ 2010.

Rahmenbedingungen vorgegeben, diese werden aber (meist) nicht eingehalten: das Gesetz sieht eine jeweilige Anstellung der SchauspielerInnen während der gesamten Spielzeiten (vor allem während der Vorstellungstage) vor.²¹⁷

„An vielen Punkten wurde deutlich, dass das Gesetz von Strukturen mit Haus und ganzjährigem Bühnenbetrieb ausgeht – und daher schon weniger kompatibel ist mit der im Schauspielbereich mittlerweile überwiegenden Realität von kurzfristigen Stückverträgen und in vielen Details überhaupt nicht übereinstimmt mit der Arbeitsrealität der freien Theaterschaffenden.“²¹⁸

Dies können und wollen teilweise die Theater nicht leisten (= Einsparungen im Bereich der Lohnnebenkosten), so dass Werkverträge und damit zusammenhängende Belastungen der „neuen Selbstständigen“ einhergehen. Die Förderungen sind zu gering, so dass Sabine Kuhar provokant reüssiert: „Jeder Intendant in Österreich steht mit einem halben Bein im Kriminal.“²¹⁹ Im darstellenden Bereich lässt sich eine Zunahme solcher (nicht gesetzeskonformen) Anstellungen feststellen:

„also (...) [eine] Zunahme sogenannter atypischer Beschäftigungsformen (...). Die breite Vielfalt der möglichen und im Feld auch üblichen Beschäftigungskonstellationen – von der klassischen unselbstständigen Anstellung bis zur gewerblichen Tätigkeit, von geringfügigen Anstellungen bis zu Kurz- und Kurzzeitanstellungen, von Auftragsarbeiten auf Honorarbasis bis zur unentlohten freischaffenden Tätigkeit oder Tätigkeiten gegen Aufwandsentschädigungen“²²⁰

prägen das heutige Beschäftigungsbild.²²¹ Im darstellenden Bereich ist die Quote der unselbstständig Beschäftigten zwar höher (siehe Abbildung 6), nimmt aber ab.²²² Sowohl in der freien Szene wie auch an institutionalisierten Theatern ist es vermehrt Usus, auf eine Anstellung zugunsten eines Werkvertrages zu verzichten, da sie sich „trotz oder wegen erhaltener Subventionen und zumeist projektbezogenem Sponsoring der öffentlichen Hand – Künstlergagen, wie sie im staatlichen Theaterbetrieb üblich sind, nicht leisten können“²²³ oder diese nicht gewollt werden: den neu veröffentlichten Richtgagen²²⁴ der IG freie Theaterarbeit

²¹⁷ Schauspielergesetz 1922, §21.

²¹⁸ IG freie Theater 02/2009.

²¹⁹ Standard online 18.02.2009.

²²⁰ L&R Sozialforschung 2008, S. 55f.

²²¹ Nicht allein in der freien Szene, sondern auch an den Klein- und Mittelbühnen.

²²² Ebda.

²²³ AMS 2009, S. 66.

²²⁴ Vgl.: IG freie Theater: Richtgagen, Wien 2010: je 3.000 Euro für SchauspielerInnen und RegisseurInnen pro Produktion

sind in der Praxis kaum umzusetzen. KünstlerInnen mit einer Anstellung, welches vor allem die festen Ensemblemitglieder an Bundes- und/oder Landestheatern betrifft, „bedürfen keines besonderen Schutzes, weil sie als Dienstnehmer voll versichert sind und ihr Arbeitgeber seinen Teil der Beitragslast trägt.“²²⁵ Alle anderen müssen sich selbst versichern und die Beitragslast (allein) tragen.

	Spartenschwerpunkt									
	Bildende Kunst		Darstellende Kunst		Film		Literatur		Musik	
	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil
1 Tag	2	11,10%	19	11,30%	11	32,40%			4	7,30%
bis zu einer Woche	1	5,60%	15	8,90%	10	29,40%			7	12,70%
bis zu einem Monat	2	11,1	18	10,70%	9	26,50%	1	25,00%	2	3,60%
1 bis 3 Monate	3	16,70%	41	24,40%	9	26,50%	1	25,00%	8	14,50%
3 bis 6 Monate	5	27,80%	22	13,10%	11	32,40%			1	1,80%
6 bis 12 Monate	3	16,70%	23	13,70%	4	11,80%	1	25,00%	9	16,40%
über ein Jahr	6	33,30%	72	42,90%	2	5,90%	1	25,00%	39	70,90%
Gesamt	18	100,00%	168	100,00%	34	100,00%	4	100,00%	55	100,00%

Abbildung 6 Dauer der Anstellung nach Spartenschwerpunkt

Eine steigende Anzahl der Anstellungs- bzw. Vertragsstellen (Abbildung 6) und also ein komplexes Sozialversicherungsgeflecht ist die Konsequenz, welche es zu durchleuchten gilt. KünstlerInnen der darstellenden Kunst genießen zwar im Schnitt längere Anstellungen; es überwiegt der Teil mit Anstellungen zwischen 1 bis 3 Monaten, welches die Proben- bzw. Vorstellungsserien umfasst. Junge KünstlerInnen stehen hier vor einer großen Herausforderung. Die verschiedenen Versicherungsträger (hier: Gebietskrankenkasse²²⁶ und SVA) sind teilweise inkompatibel zu weiteren Systemen der sozialen Sicherheit.²²⁷ Auch die österreichische Politik hat die missliche Lage erkannt und ist 2010 mit einem Entwurf zum „KünstlerInnensozialversicherungs-Strukturgesetz“ erste Schritte gegangen. Ein Blick auf die Durchgängigkeit und das Vorhandensein eines Versicherungsschutzes bietet Aufschluss über die soziale Absicherung, in der sich „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ befinden.

14.1.2.1 Krankenkassenversicherungsschutz

Im Krankheitsfall hat ein/e Versicherte/r Anspruch auf sogenannte „Sachleistungen“. Unter diesem Begriff subsumiert werden u.a. Medikamente (mit Ausnahme der nicht-verschreibungspflichtigen und der Rezeptgebühr), Krankenhauspflege,

²²⁵ Alton 1997.

²²⁶ Im Folgenden abgekürzt durch GKK.

²²⁷ IG freie Theater 02/2010.

Psychotherapie sowie Maßnahmen zur Rehabilitation und allgemeine Arztbesuche. Ebenso wird das Krankengeld im Rahmen eines Versicherungsanspruches aus einem Angestelltenverhältnis getragen.²²⁸ Selbstständige, die über die SVA (teil)versichert sind, müssen bei jeder fälligen Arztrechnung 20% Selbstbehalt leisten.²²⁹ Junge KünstlerInnen sind am ehesten krankenversichert (vgl. s.u.: Prozentangaben im Bereich der Pensions- und Unfallversicherung sind geringer).

	Altersgruppen									
	unter 35 Jahren		35 - 45 Jahre		45 - 55 Jahre		55 - 65 Jahre		65 Jahre und älter	
	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil
durchgängiger Versicherungsschutz	238	75,10%	383	82,80%	420	86,40%	243	87,70%	137	93,80%
Lücken in Versicherung	71	22,40%	79	17,00%	65	13,40%	31	11,20%	6	4,10%
keine Versicherung	1	0,30%	2	0,40%			1	0,40%	2	1,40%
weiß nicht	7	2,20%	2	0,40%	1	0,20%	2	0,70%	1	0,70%
Gesamt	317	100,00%	466	100,00%	481	100,00%	278	100,00%	154	100,00%

Abbildung 7 Durchgängigkeit der Krankenversicherung

Dennoch sind 75,1% (siehe Abbildung 7) bei den Befragten unter 35 Jahren ein wesentlich geringerer Teil mit einem durchgängigen Versicherungsschutz als in den anderen Altersgruppen. Auffallend ist die im Vergleich mit anderen Fragen bezüglich des Versicherungsschutzes geringere Anzahl an Antworten mit „weiß nicht“ – die Krankenversicherung nimmt somit im Bereich des Versicherungsschutzes eine Priorität ein. Auch die Prozentzahl an Personen ohne Versicherung ist mit 3% geringer als bei der Pensions- und Unfallversicherung. Es lässt sich vermuten, dass hier einerseits die Dringlichkeit einer Krankenversicherung eine Rolle spielt, ebenso ist es in der Altersgruppe aber zum Teil auch nicht unüblich, sich über die Eltern mitzuversichern, so dass ein durchgängiger Versicherungsschutz aufrecht erhalten bleibt.

14.1.2.2 Pensionsversicherungsschutz

Die Pensionsversicherung regelt die Anspruchsberechtigung und Auszahlung der Pensionen. Um einen Anspruch geltend machen zu können, sind zwei grundlegende Faktoren zu erfüllen:

²²⁸ Kranken ArbeitnehmerInnen gebührt ab dem 4. Tag der Erkrankung Krankengeld, vgl. www.akwien.at

²²⁹ Genau nachzulesen in: Sachleistungsberechtigung 31/2009 der SVA.

- Eintritt des Versicherungsfalles (= Erreichen des gesetzlichen Pensionsalters)
- ausreichende Einzahlungs- bzw. Versicherungsmonate

In Österreich gilt folgende Berechnung: das derzeitige Eintrittsalter für Frauen für die Gewährung einer Alterspension – das 60. Lebensjahr – wird beginnend mit 01.01.2024 schrittweise (bis zum Jahr 2033: Anhebung um 6 Monate pro Jahr) an jenes der Männer – 65. Lebensjahr – herangeführt. Für Personen, die ab dem 01.01.1955 geboren sind, ist die Einzahlungsgrenze erreicht, wenn mindestens 180 Versicherungsmonate (15 Jahre), davon mindestens 84 Monate aufgrund einer Erwerbstätigkeit (also nicht Karenzzeiten etc.), vor dem Stichtag vorliegen. Diese Berechnung birgt das Problem, dass bei einer nicht-durchgängigen Pensionsversicherung es zu dem Härtefall kommen kann, dass man aufgrund fehlender Einzahlungsmonate nicht pensionsberechtigt ist. Speziell die WerkvertragsnehmerInnen sind hier betroffen, da sie nicht in die Pensionskasse einzahlen und so auch keine Einzahlungsmonate ‚sammeln‘. Eine Mindestpension für KünstlerInnen, die die gegebenen Grenzen nicht erreichen, ist aber nach Pöltner nicht geplant.²³⁰

	Altersgruppen									
	unter 35 Jahren		35 - 45 Jahre		45 - 55 Jahre		55 - 65 Jahre		65 Jahre und älter	
	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil
durchgängiger Versicherungsschutz	127	43,50%	258	58,40%	273	60,00%	166	65,90%	111	85,40%
Lücken in Versicherung	96	32,50%	152	34,40%	148	32,50%	72	28,60%	10	7,70%
Keine Versicherung	50	17,10%	23	5,20%	26	5,70%	9	3,60%	6	4,60%
weiß nicht	20	6,80%	9	2,00%	8	1,60%	5	2,00%	3	2,30%
Gesamt	292	100,00%	466	100,00%	455	100,00%	252	100,00%	154	100,00%

Abbildung 8 Durchgängigkeit der Pensionsversicherung

Auch wenn der Weg zur Pension noch lang ist, sind speziell die jungen KünstlerInnen hiervon betroffen. Abbildung 8 zeigt, dass über die Hälfte der unter 35-Jährigen nicht pensionsversichert ist bzw. dies nicht weiß – ein signifikant größerer Teil als bei den kalendarisch älteren KollegInnen: die Pensionsversicherung muss bei selbstständiger Arbeit freiwillig abgeschlossen werden – ein geringer Anteil an Versicherten weist auf eine hohe Zahl an WerkvertragsnehmerInnen hin.

²³⁰ Pöltner in: Diskussion „Die soziale Lage der Künstlerinnen und Künstler“ 2010.

14.1.2.3 Unfallversicherungsschutz

Im Rahmen der Unfallversicherung sind alle Kosten und Aufwendungen abgedeckt, die im Rahmen eines Berufsunfalls oder durch Berufserkrankungen auftreten.

Laut §74 des ASVG beträgt der Beitrag für die in der Unfallversicherung pflichtversicherten selbständig Erwerbstätigen monatlich 7,48 Euro und unterliegt der jährlichen Aufwertung nach dem ASVG.²³¹ Unselbstständige KünstlerInnen sind wie oben über die ArbeitgeberInnen bzw. GKK versichert. Auch hier ist nach Abbildung 9 zu sehen, dass junge KünstlerInnen einen signifikant durchlässigeren Versicherungsschutz aufweisen als die kalendarisch älteren KollegInnen. Nur 60,1% der Personen geben an, einen durchgängigen Versicherungsschutz zu haben. Festzuhalten ist zudem der relativ hohe Wert von 10,3% im Bereich von „weiß nicht“. Es lässt sich demzufolge ein Informationsmangel im Bereich der Unfallversicherung der jungen KünstlerInnen vermuten.

	Altersgruppen									
	unter 35 Jahren		35 - 45 Jahre		45 - 55 Jahre		55 - 65 Jahre		65 Jahre und älter	
	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil
durchgängiger Versicherungsschutz	181	60,10%	299	67,60%	314	71,20%	171	74,70%	92	87,60%
Lücken in Versicherung	73	24,30%	96	21,50%	83	18,60%	40	17,50%	2	1,90%
keine Versicherung	16	5,30%	17	3,80%	25,19	5,70%	8	3,50%	7	6,70%
weiß nicht	31	10,30%	31	7,00%	8	4,30%	10	4,40%	4	3,80%
Gesamt	301	100,00%	442	100,00%	441	100,00%	229	100,00%	105	100,00%

Abbildung 9 Durchgängigkeit der Unfallversicherung

Diese Durchlässigkeit hat zwar nicht wie im Fall der Pensionsversicherung ‚Spätfolgen‘, kann aber durchaus tragische Konsequenzen mit sich bringen. Zudem ist auch dies wieder ein Zeichen für die Arbeitsmarktsituation der jungen KünstlerInnen: Angestellte sind stets über ihren Arbeitgeber bzw. die Arbeitgeberin versichert, sodass Lücken im Versicherungsschutz einerseits auf die vertragsrechtliche Lage (Werkverträge) und andererseits auf nicht-gemeldete Arbeitslosenzeiten hinweisen.

²³¹ Näheres in: AUVA, Merkblatt über die Pflichtversicherung und freiwillige Höherversicherung der selbständig Erwerbstätigen.

15. Das Arbeitsmarktservice - AMS

15.1 Anspruch

Anspruch auf Arbeitslosengeld hat jeder, der²³²

- bei erstmaliger Inanspruchnahme einer Leistung nach dem Arbeitslosenversicherungsgesetz 52 Wochen arbeitslosenversicherungspflichtiger Beschäftigung innerhalb der letzten 2 Jahre vor der Geltendmachung des Anspruches,
- bei einer weiteren Inanspruchnahme des Arbeitslosengeldes 28 Wochen arbeitslosenversicherungspflichtiger Beschäftigung innerhalb des letzten Jahres vor der Geltendmachung des Anspruches vorweisen kann,
- und arbeitswillig, arbeitsfähig und arbeitslos ist.

Bei ‚jungen Erwachsenen‘, die bis zur Vollendung des 25. Lebensjahres das Arbeitslosengeld beantragen, genügt bei erstmaliger Geltendmachung des Anspruchs das Vorliegen von 26 Wochen arbeitslosenversicherungspflichtiger Beschäftigung innerhalb der letzten 12 Monate.

Selbstständige, auch die sogenannten „neuen Selbstständigen“ (= WerkvertragsnehmerInnen), können sich seit 2009 freiwillig bei der SVA in die Arbeitslosenversicherung einbeziehen lassen. Die VersicherungsnehmerInnen können hier wählen zwischen einem Viertel, der Hälfte oder Dreiviertel der GSVG-Höchstbeitragsgrundlage. Der Beitragssatz beträgt 6%. Der monatliche Beitrag macht daher 71,93 Euro, 143,85 Euro oder 215,78 Euro aus (Werte 2010)²³³ und beeinflusst so die ggf. zu erhaltenden Geldflüsse im Falle einer Arbeitslosigkeit (aber auch hier gelten die Mindestdauer der Beschäftigung bzw. Einzahlungsmonate!).²³⁴ Allerdings entfällt der Anspruch, sobald eine Pflichtversicherung in einer Pensionsversicherung besteht – somit sind die meisten WerkvertragsnehmerInnen im Kulturbereich davon ausgeschlossen, da meist neben der unselbstständigen Tätigkeit bzw. Arbeitslosigkeit weitere Beschäftigungsformen vorliegen (s.o.). „Um Arbeitslosengeld oder Notstandshilfe beziehen zu können, darf im *gesamten Kalenderjahr keine SVA-Pflichtversicherung bestehen*.“²³⁵

²³² Vgl. www.ams.at

²³³ Dies macht ein monatliches Arbeitslosengeld (30 Tage) in Höhe von rund 579 Euro (mtl. Beitragsgrundlage 1.198,75 Euro), 927 Euro (mtl. Beitragsgrundlage 2.397,50 Euro) oder 1.274 Euro (mtl. Beitragsgrundlage 3.596,25 Euro) aus.

²³⁴ Vgl. SVA, Arbeitslosenversicherung Infoblatt, Stand 1.1.2010.

²³⁵ Freie Theater Infoblatt 2010.

15.1.1 Berechnung

Das Arbeitslosengeld wird aus drei Faktoren berechnet: dem Grundbetrag, den möglichen Familienzuschlägen und den allfälligen Ergänzungsbeiträgen (z.B. Wohnbeihilfe etc.). Bei Antragstellung zwischen 1. Jänner und 30. Juni wird als Bemessungsgrundlage die beim Versicherungsträger gespeicherte Jahresgrundlage des vorletzten Jahres verwendet; bei einer späteren Antragsstellung die des letzten Jahres. Fällt die Bemessung allerdings zu gering aus, stockt das AMS die Geldflüsse auf monatlich 783,99 Euro auf. Zusätzlich zu der reinen Arbeitslosenhilfe können Familienbeihilfe und auch sonstige Zuschüsse (wie Beiträge zur Miete, Heizkostenzuschüsse etc.) beantragt werden. Die AntragsstellerInnen dürfen zu dem „nebenbei“ als geringfügig Beschäftigte tätig sein (monatliches Einkommen von 366,33 Euro im Jahr 2010²³⁶), sind aber verpflichtet, dies dem AMS zu melden. In Summe werden die Geldleistungen für 20 Wochen aufrecht erhalten. Sie können für 30 Wochen gewährt werden, wenn in den letzten 5 Jahren eine arbeitslosenversicherungspflichtige Beschäftigung von 156 Wochen (ca. 3,5 Jahre) vorliegt. Die Bezugsdauer erhöht sich im Alter (aber auch mit der Einschränkung genauer arbeitslosenversicherungspflichtiger Beschäftigungswochen). Wird eine Schulungsmaßnahme im Rahmen einer Arbeitsstiftung besucht, verlängert sich die Bezugsdauer auf maximal drei bzw. vier Jahre. Ist man beim AMS gemeldet, hat man sowohl bei Beratungsterminen zu erscheinen als auch ggf. Kurse zur Weiterbildung zu absolvieren. Ebenfalls durch das AMS angebotene Berufsorientierungskurse können und müssen teilweise wahrgenommen werden. Für KünstlerInnen gibt es hier gesonderte Kurse und Angebote (vgl. Kapitel zum *Team 4*).

15.1.3 Probleme der Berechnung

Die Probleme, die sich den „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ im Zuge einer Arbeitslosigkeit stellen, sind aufgrund der oben beschriebenen Bemessungs- und Anspruchsregelungen folgende:

- Es herrscht durch selbstständige Arbeiten kein Versicherungsschutz,
 - eine private Zusatzversicherung ist meist zu kostenintensiv bzw. nicht bezugssichernd,
 - die geforderten Einzahlungsmonate werden nicht erreicht.
- = **Also:** kein Anspruch auf Arbeitslosengeld

²³⁶ Wert für das Kalenderjahr 2010.

	Altersgruppen									
	unter 35 Jahren		35 - 45 Jahre		45 - 55 Jahre		55 - 65 Jahre		65 Jahre und älter	
	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil
Selbstständige/r - keine Integration in ALVG	203	71,50%	242	58,00%	264	61,30%	112	49,10%	25	30,90%
Erreichen geforderter Mindestbeschäftigungsdauer	92	32,40%	60	14,40%	53	12,30%	23	10,10%	1	1,20%
Parallele, zeitlich sich überschneidende Tätigkeiten über Geringfügigkeitsgrenze	80	28,20%	85	20,40%	45	10,40%	16	7,00%	14	4,90%
Sonstiges	20	7,00%	34	8,20%	31	7,20%	11	4,80%	1	1,20%
ALVG kein Problem	47	15,50%	119	28,50%	139	32,30%	101	44,30%	55	67,90%
Gesamt	284	100,00%	417	100,00%	431	100,00%	228	100,00%	81	100,00%

Abbildung 10 Thema bezüglich der Arbeitslosenversicherung nach Alter

Selbst wenn „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ die Möglichkeit haben, an den Theatern angestellt zu werden, sind 26 Wochen bzw. 52 Wochen Anstellung in einem bzw. zwei Jahren schwer zu erreichen. Eine Probenphase dauert beispielsweise 4 - 8 Wochen (hier sind Werkverträge allerdings häufiger Usus, so dass diese nicht zur Bemessung herangezogen werden können), Vorstellungszeiträume (aufgrund des Versicherungsschutzes häufiger im Angestelltenverhältnis) sind ebenfalls von geringerer Dauer. „Insbesondere jungen KünstlerInnen ist es grundsätzlich kaum noch möglich, genügend Anstellungszeiten in Projekten zu sammeln, um einen Anspruch auf Arbeitslosengeld zu ‚erwerben‘.“²³⁷ Die Tatsache, dass zwischen den verschiedenen Produktionen Arbeitslosigkeit der Regelfall ist, lässt die Grenzen ebenso schwerer erscheinen.

Abbildung 10 zeigt, dass knapp $\frac{3}{4}$ der befragten KünstlerInnen keine Einbindung in die Arbeitslosenversicherung haben und nur 32,4% der befragten Personen die erforderliche Mindestbeschäftigungsdauer erreichen. Dem gegenüber bewerten nur 16,5% der Personen die Arbeitslosenversicherung als kein Problem; ein signifikant kleinerer Teil im Vergleich zu den älteren Altersgruppen. Junge KünstlerInnen sind so besonders von der schwierigen Arbeitsplatzsituation (71,5% geben an, als Selbstständige(r) zu arbeiten) betroffen und häufiger ohne Versicherungsschutz.

Zudem stellt sich die Frage, wie Arbeitslosigkeit bei KünstlerInnen definiert wird. Ist eine SchauspielerIn, die sich auf den Probenbeginn vorbereitet, aber noch nicht an das Theater vertraglich gebunden ist, arbeitslos? Trifft einen Regisseur die Arbeitslosigkeit, wenn er gerade an einem neuen Werk arbeitet, aber noch nicht finanziell von der Arbeit profitieren kann? Im Zuge dieser Diskussion fordert auch

²³⁷ Kock 2008, S. 6.

der Kulturrat eine Änderung der Definition der Arbeitslosigkeit.²³⁸ Die Definition solle eher auf den Kern der Erwerbslosigkeit verschoben werden.

Die Frage nach der sinnvollen Berechnung der Einzahlungsmonate ist speziell im künstlerischen Sektor zu überdenken. Das konservative Modell der Berechnung ist hier kaum anzuwenden und reformbedürftig. Ebenso problematisch ist die Lage für die steigende Anzahl der WerkvertragsnehmerInnen. Die angebotene freiwillige Arbeitslosenversicherung ist finanziell für viele nicht zu bewältigen, so dass diese keinerlei finanzielle Absicherung haben. Auch die angebotenen Maßnahmen für die „neuen Selbstständigen“ sind problematisch. Im AIVG ist nicht klar geregelt, wie bei dieser Gruppe die ‚Arbeitswilligkeit‘ definiert werden soll, da das AMS an sich nur auf Vermittlung unselbstständiger Arbeit ausgelegt ist und so ein aktives Werben um Aufträge an sich nicht die geforderte Mitwirkungspflicht erfüllt.²³⁹

15.2 Notstandshilfe und Mindestsicherung

15.2.1 Anspruch

Die Notstandshilfe wird an sich jedem Bürger und jeder Bürgerin gewährt, die keinen Anspruch mehr auf Arbeitslosengeld haben. Es gelten dementsprechend dieselben drei Grundregeln wie bei der Regelung des Arbeitslosengeldes (s.o.), um Ansprüche geltend machen zu können.

Auf die Mindestsicherung in Nachfolge der bis dahin existierenden Sozialhilfe, haben allerdings alle BürgerInnen (inkl. EU-BürgerInnen) einen Anspruch, die seit mindestens drei Monaten einen ständigen Aufenthalt als ArbeitnehmerIn in Österreich vorweisen können. Der Zusatz ‚Aufenthalt als ArbeitnehmerIn‘ bedeutet allerdings, dass im Rahmen einer Beschäftigung sozialversicherungspflichtige Tätigkeiten ausgeübt worden sein müssen. Zudem muss der Hauptwohnsitz in Österreich liegen.²⁴⁰

15.2.2 Berechnung

Im Gegensatz zum Arbeitslosengeld werden zur Berechnung, ob ein sogenannter ‚Notstand‘ vorliegt, alle Einkünfte, z.B. aus Vermietungen, diversen Beihilfen, Unterhaltszahlungen etc., addiert. Zudem wird geprüft, ob eine ‚Bedarfsgemeinschaft‘, ein Zusammenleben in eheähnlicher Form, vorliegt. Ist dies

²³⁸ Kulturrat 2010.

²³⁹ Vgl. Kulturrat 2010.

²⁴⁰ Vgl. www.akwien.at und <http://www.soziales-leben-oesterreich.at/notstandshilfe.html>

der Fall, wird das Einkommen des/der PartnerIn ebenfalls anteilmäßig dazuaddiert. Folgendes gilt für die Berechnung²⁴¹ (Werte für 2009):

- bis zu 95 Prozent des vorher bezogenen Grundbetrages des Arbeitslosengeldes, max. 772,40 Euro (Ausgleichszulagenrichtsatz des AIVG); der Grundbetrag errechnet sich aus 55% des täglichen Nettoeinkommens;
- liegt der Grundbetrag über dem Richtsatz, werden 92 Prozent ausbezahlt;
- nach einer 6-monatigen Bezugsdauer werden die Bezüge auf 662,99 Euro (bei 20 Wochen Arbeitslosengeldbezug) bzw. 773,- Euro. (bei 30 Wochen Bezugsdauer) gedeckelt.
- Nach 39 bzw. 52 Wochen Arbeitslosengeldbezug wird keine Deckelung mehr vorgenommen.

Es gilt in Summe dieselbe Zuverdienstgrenze zu beachten wie bei der Anspruchsregelung des Arbeitslosengelds (s.o.): ein maximales Einkommen im Rahmen einer geringfügigen Anstellung mit 366,33 Euro im Monat.

Die Notstandshilfe ist ein weiteres Instrumentarium, um die finanzielle Absicherung zu leisten. Seit 1. September 2010 wurde in Wien die „bedarfsorientierte Mindestsicherung“ eingeführt: Alleinstehende bzw. Alleinerziehende stehen bis zu 744 Euro zu; Paaren 1.116 Euro monatlich. Zudem wird ein Grundbetrag zur Deckung des Wohnbedarfs in Höhe von 186 Euro (für Paare 279 Euro) zugesprochen.

15.2.3 Probleme der Berechnung

Ein wesentliches Problem für „JungregisseurInnen“ und „JungschauspielerInnen“ ist die Regelung der Berechnung: Das Einkommen des/r PartnerIn wird dazuaddiert, ohne dass diese/r eine gesetzliche Unterhaltspflicht zu leisten hat. Ist der Partner bzw. die Partnerin nicht bereit, den Lebensunterhalt zu großen Teilen allein zu tragen, sieht man sich der Gefahr gegenüber, seinen Lebensunterhalt nicht mehr aufbringen zu können. Von dieser Tatsache sind besonders Frauen betroffen:

„Das spiegelt sich auch in der durchschnittlichen Höhe der Tagsätze wider. Frauen erhalten im Durchschnitt nur eine Notstandshilfe von 513 Euro (Stand 2008), während Männer 642 Euro erhalten.“²⁴² Hierbei ist vor allem die unklare Definition einer ‚Bedarfsgemeinschaft‘ schwierig. Speziell bei jungen Menschen stellt sich die

²⁴¹ Vgl. <http://www.soziales-leben-oesterreich.at/notstandshilfe.html>

²⁴² APA, 2010.

Frage, ob eine Partnerschaft schon so weitgehend ist, dass es zumutbar ist, den jeweils Anderen finanziell zu unterstützen. Dies gilt selbstverständlich nicht allein für „JungregisseurInnen“ und „JungschauspielerInnen“. Zudem können die Notstandshilfe erneut nur diejenigen erhalten, die die ausreichenden Einzahlungsmonate (siehe oben) aufweisen, so dass sich in conclusio dieselben Probleme aufwerfen, wie sie schon im Bezug zum Arbeitslosengeldanspruch festgestellt wurden. Im Bezug zur „bedarfsorientierten Mindestsicherung“ bleibt es aufgrund des kurzen Bestehens abzuwarten, inwiefern diese Maßnahme wirklich funktioniert und welche Probleme sich mit der Anspruchsregelung verbinden werden.

15.3 Team 4

15.3.1 Geschichte und Aufbau

Das *Team 4* ist die Nachfolgeorganisation der *AMS-KünstlerInnen-Vermittlung*. Die Bekanntmachung der Vermittlungs-Auslagerung löste bei KünstlerInnen und Interessensgemeinschaften große Bestürzung aus – die Petition vom 27.04.2004 und die Besetzung der Wiener Geschäftsstelle des AMS waren der Höhepunkt der Protestaktionen. Trotz dessen wurde eine Betreuungseinrichtung für KünstlerInnen ausgeschrieben; den Zuschlag erhielt *Team 4 PM* und nahm mit 1. Mai 2004 die Arbeit auf:

„Aller Anfang ist schwer, und Veränderungen sind verständlicherweise oft mit Ängsten besetzt. In den ersten Tagen engagierten wir sogar Bodyguards, da protestierende Gruppen mit Besetzung drohten. Tenor der Protestbewegung war die Sorge der KünstlerInnen und ihrer Interessensvertretungen, dass diese Einrichtung der Anfang vom Ende sein sollte, also das AMS beabsichtige, die KünstlerInnen als Klientel zu entsorgen. (Zitat der Protestbewegung) Genau das Gegenteil ist aber eingetroffen. Heute betreuen wir laufend ca. 1300 überwiegend zufriedene KundInnen.“²⁴³

Heute ist das *Team 4* für Personen aus den Bereichen der Bühne, Musik, Konzert, Film, Artistik und für solche der bildenden Kunst, die in diesem Bereich künstlerisch tätig sind, zuständig. Zuvor war die Serviceeinrichtung allein für Schaffende aus der darstellenden Kunst und aus dem Filmbereich zuständig. Mit rund 300 KlientInnen aus dem darstellenden Bereich ist dieser Kunstbereich bis heute am meisten vertreten. Das *Team 4* betreut heute KünstlerInnen aus Wien und seit 2007 auch

²⁴³ Czerny 2010, Interview.

aus Niederösterreich. Für andere Bundesländer ist laut Informationen von Herrn Czerny eine Bedarfsanalyse seitens der Bundesgeschäftsstelle des AMS geplant.²⁴⁴

15.3.2 Jetzige Situation der „JungschauspielerInnen“/„JungregisseurInnen“

„Schauspieler leiden unter struktureller Arbeitslosigkeit. Es gibt im Gegensatz zu anderen Berufsbranchen im Schauspiel keine unbefristeten Arbeitsverträge. Schauspieler erhalten ein Engagement für vielleicht zwei Monate, und dann stehen sie wieder bei uns auf der Matte.“²⁴⁵

Diese Aussage der *deutschen Zentrale für Bühnen-, Fernseh- und Filmvermittlung* lässt sich durchaus auf die Situation der „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ in Wien übertragen, sodass man sagen kann: „(...) der Trend zu kürzeren, flexibleren und damit auch kaum mit Angestelltenverhältnissen verbundenen Engagement (...)“²⁴⁶, die meist schlecht finanziell abgegolten werden, setzt sich fort. Die auch unter Kapitel 14 beschriebenen atypischen Beschäftigungsverhältnisse treffen vor allem die „JungregisseurInnen“ und „JungschauspielerInnen“. „Für viele AbsolventInnen ist insbesondere der Einstieg in den Beruf von diesen (...) geprägt.“²⁴⁷ Seitens des AMS gibt es keine genauen Zahlen über arbeitslose SchauspielerInnen und RegisseurInnen bzw. diese werden der Öffentlichkeit nicht zugänglich gemacht. Da die Statistiken unter dem Begriff KünstlerIn verschiedenste Unterhaltungssparten subsumieren, soll an dieser Stelle nicht mit diesen Angaben gearbeitet werden. Im Qualifikationsbarometer ist allein eine niedrige Zahl der Beschäftigten prognostiziert und die Anzahl der offenen Stellen, die über das AMS publik gemacht wurden (für das Jahr 2009 waren dies 36 Stellen im Bereich Schauspiel und eine im Bereich Regie).²⁴⁸

„[D]ie Beschränkung der Betreuungsdauer im *Team 4* auf ein Jahr und die fehlende Berücksichtigung künstlerischer Realitäten in der Arbeitslosengesetzgebung“²⁴⁹ stehen immer wieder im Fokus der Kritik. Die Betreuung endet unter Umständen nach maximal einem Jahr, wenn drei Monate lang in Folge kein Einkommen über der Geringfügigkeitsgrenze im Rahmen einer künstlerischen Tätigkeit nachgewiesen werden kann bzw. wenn keiner Beschäftigung in Form einer Anstellung in Summe von mehr als 62 Tage innerhalb eines Jahres²⁵⁰ nachgegangen wird. Erreicht man

²⁴⁴ Vgl. Czerny 2010, Interview.

²⁴⁵ Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2006 S.59.

²⁴⁶ AMS 2009, S.66

²⁴⁷ Ebda, S. 74.

²⁴⁸ Vgl. <http://bis.ams.or.at>

²⁴⁹ www.kulturrat.at 2009.

²⁵⁰ Mehr als 62 Tage bedeuten eine Langzeitarbeitslosigkeit.

dies nicht, so wird man durch das *Team 4* als ‚abgeschlossen‘ eingestuft und ausgegliedert. Der Berufsschutz ist damit aufgehoben und die KünstlerInnen sind nun in der Pflicht, als arbeitswillige Personen auch andere, kunstferne, Arbeitsangebote anzunehmen.

15.3.3 Ziele und Mittel zur Durchführung des *Team 4*

Das Ziel des *Team 4* ist es, die arbeitslosen KünstlerInnen in den Arbeitsmarkt wieder einzugliedern und ihnen zu helfen, sich möglicherweise fehlende fachliche Grundlagen anzueignen. In dem Unternehmensprofil des *Team 4* sind die Ziele für die gemeinsame Arbeit zwischen ‚KundInnen‘ und BetreuerIn nachzulesen:

„[F]ach- und spartenspezifische Beratung und Begleitung, die gemeinsame Aufarbeitung der bisherigen künstlerischen Tätigkeiten, das Erarbeiten individueller Bewerbungsstrategien, die Unterstützung bei der Arbeitssuche und Auftragsakquisition durch das Zurverfügungstellen von Infos über Bewerbungsmöglichkeiten, Organisation und Durchführung von Castings und Auditions für Agenturen und ArbeitgeberInnen, Entscheidungshilfen bei individuellem Qualifizierungsbedarf, Unterstützung bei der Gewährung von Förderungen und Entscheidungshilfen bei einer eventuellen beruflichen Neuorientierung.“²⁵¹

Um die genannten Ziele zu erreichen, wird den KünstlerInnen ein Angebot zur Fortbildung vorgetragen, aus welchem dann Kurse besucht werden müssen. Diese sollen auf die jeweiligen Bedürfnisse der KlientInnen abgestimmt sein:

„Durch Teilnahme an derartigen Kursen erweitern die KünstlerInnen ihre beruflichen Qualifikationen, erhalten neues marktübliches Bewerbungsmaterial und können sich oftmals gleich nach Kursende wesentlich besser auf dem schwierigen Arbeitsmarkt aufstellen. So werden z. B. CasterInnen in Kurse eingeladen, die SchauspielerInnen aufgrund ihrer im Kurs erarbeiteten Präsentation in ihre Kartei aufnehmen.“²⁵²

Speziell die jungen KünstlerInnen benötigen nach Czerny häufig eine derartige Maßnahme, um die Berufsaussichten zu verbessern – er stellt innerhalb der Ausbildung Mängel fest, die zu einer ‚Grauzone‘ zwischen Ausbildungsende und Berufseinstieg führten. Die erlernten Fähigkeiten würden oftmals nicht ausreichen, um sich am Arbeitsmarkt durchsetzen zu können. Diesem Faktum würde das *Team*

²⁵¹ www.team4.org.at

²⁵² Czerny 2010, Interview.

4 entgegenarbeiten.²⁵³ Eine explizite Definition der „JungschauspielerInnen und „JungregisseurInnen“ findet nicht statt. Als ‚jung‘ werden alle BerufsanfängerInnen, losgelöst vom kalendarischen Alter, verstanden.

Die jeweiligen SachbearbeiterInnen unterstützten zudem die KünstlerInnen aktiv bei der Arbeitssuche. Laut Czerny arbeitet man sowohl österreichweit wie auch international, vor allem innerhalb des deutschsprachigen Raumes, zusammen. Es gibt allerdings keine Aufzeichnungen darüber, inwieweit die Stellenvermittlung Erfolg hat. Es lässt sich nicht nachvollziehen, ob eine Person aufgrund *des Teams 4* ein Engagement eine Stelle bekommen hat oder durch eigene Bemühungen und/oder persönliche Verbindungen.

15.3.4 Kritische Aspekte im Bezug auf *Team 4*

Das *Team 4* konnte sich von seiner Einrichtung bis heute als Beratungszentrum für KünstlerInnen etablieren. Nichtsdestotrotz gibt es einige Kritikpunkte. Zunächst gilt es zu bedenken, dass auch hier die Definition der KünstlerIn schwierig ist. Ein(e) AMS-BeraterIn entscheidet letztendlich über die Statuszuweisung als ‚KünstlerIn‘. Wird einem dieser Status nicht zugesprochen, gibt es immer noch die Möglichkeit, sich selbstständig an das *Team 4* zu wenden, aber dennoch bleibt die Frage, wer hier die Definitionsmacht innehat.

Einer der meist diskutierten Themenkomplexe ist die Regelung der Ausgliederung (s.o.). Dazu der folgende Interview-Ausschnitt:

Müller-Wienbergen: Lässt sich daraus schließen, dass KünstlerInnen im Falle eines Jahres ohne Einkünfte auch über einen Berufswechsel nachdenken sollten, und dies durch dieses Mittel so auch ein Stück weit ‚gefordert‘ wird?

C.: Nein, auch das ist definitiv unrichtig. Der Kunde verliert zwar in diesem Fall die Möglichkeit, von Team 4 betreut zu werden, hat aber die Möglichkeit, durch Erfüllen eines der beiden o. g. Kriterien erneut zugebucht und betreut zu werden. Als zusätzliches Instrument unserer Beratung hat das AMS auch Berufsorientierungen ermöglicht, um auch KünstlerInnen die Möglichkeit zu bieten, mit Hilfe versierter TrainerInnen neue berufliche Perspektiven zu erarbeiten.

Der einjährige Berufsschutz, bedingt dadurch, dass die Betreuung des *Team 4* als ‚Maßnahme‘ gilt, ist sicherlich eine ‚weichere‘ Bestimmung als in anderen Berufsfeldern, aber der künstlerische Beruf ist auch kaum mit anderen Berufen zu

²⁵³ Vgl. Czerny 2010, Interview.

vergleichen. Dennoch soll festgehalten werden, dass eine Auflösung des KünstlerIn-Status meist gleichbedeutend mit einem Bruch der Berufsnormvorstellung (s.o.) ist. Aufgrund der engen Grenzen, in denen sich arbeitslose KünstlerInnen zu bewegen haben, „verwundert [es] daher nicht, dass zwischen April und Dezember 2009 mehr als 500 Personen aufgrund der Richtlinien „abgeschlossen (...) wurden.“²⁵⁴ Durch die Tatsache, dass 2009 rund 1200 KünstlerInnen eingegliedert waren erscheint die Zahl ungleich höher und lässt am Erfolg des *Teams 4* Zweifel aufkommen.

Die Möglichkeit, erneut in das *Team 4* eingegliedert zu werden, ist sicherlich gegeben, aber die reale Chance ist sehr viel geringer. Hat man den Berufsschutz verloren, müssen auch andere Positionen und Tätigkeitsfelder des Arbeitsmarktes in Betracht gezogen werden, und es stellt sich die Frage nach den zeitlichen Ressourcen, um erneut einer künstlerischen Tätigkeit nachgehen zu können. KünstlerInnen werden im Falle einer Ausgliederung wieder von den BeraterInnen des Wohnsitz-AMS betreut. Durch ein Karrierecoaching kann eine Rückeingliederung zum *Team 4* erfolgen, ein Anspruch darauf besteht allerdings nicht.²⁵⁵ Die Ausgliederung lässt sich, auch wenn dies seitens des *Teams 4* und des AMS immer wieder verneint wird, als Mittel bezeichnen, um KünstlerInnen ohne Berufsaussichten zu einem Umdenken innerhalb der eigenen Lebensvorstellung zu bringen – eine Forderung, die bei einer Verweigerung zum Verlust des Geldbezuges (s.o.) führen kann.

Die Qualität der Fortbildungsangebote lässt sich an dieser Stelle nicht hinterfragen, da aufgrund des eigenen Lebenslaufs Erfahrungen fehlen und Berichte von KünstlerInnen nicht überprüfbar und somit nicht verwertbar sind – der subjektiven Wahrnehmung ist kein Raum zu bieten. Es soll aber angemerkt werden, dass es durchaus sinnvoll erscheint, speziell jungen KünstlerInnen weitere Grundlagen und Fähigkeiten zu vermitteln. Inwiefern dies aber auf die älteren KollegInnen zutrifft, die stets in einem Wechsel zwischen Arbeitslosigkeit und Engagement leben, ist offen zu lassen, da aufgrund der arbeitsmarktpolitischen Situation im Kunstbereich auch nicht mehr davon ausgegangen werden kann, dass arbeitslose SchauspielerInnen und RegisseurInnen schlicht nicht ‚gut genug‘ sind. „Selbst für die Talentiertesten bleiben die Karrieren in der darstellenden Kunst eine zufällige und chaotische Abfolge von Durststrecken, sinkenden Löhnen (...).“²⁵⁶ Das Regulativum des AMS trägt diesem insofern nicht Rechnung, als nach einem Jahr der KünstlerIn-Status aberkannt wird.

²⁵⁴ Kulturrat 2010.

²⁵⁵ Ebda.

²⁵⁶ www.europaparl.europa.eu/oeil/file.jsp?id=5398742

Die Tatsache, dass das *Team 4* eine externe Einrichtung des AMS ist, bedingt zudem eine strukturelle Unsicherheit: „Die Schaffung bzw. Überführung der vorhandenen Einrichtung in eine AMS-interne Struktur als eigene Organisationseinheit mit einer Zuordnung der verschiedenen Kunstsparten zu FachreferentInnen (...) würde(n) die Einrichtung dauerhaft sichern (...).“²⁵⁷

15.4 Die Künstlersozialversicherung²⁵⁸

Die Künstlersozialversicherung²⁵⁹ ist ein staatliches Instrumentarium, welches der oben beschriebenen schwierigen Sozialversicherungslage der KünstlerInnen Rechnung tragen soll. Der Fonds ist der Aufsicht des *BMUKK* unterstellt. Es werden in diesem Rahmen die eigentlichen DienstgeberInnen-Anteile (bei WerkvertragsnehmerInnen) zur Pensionsversicherung, Gelder um Notfälle zu überbrücken, und Karenzgelder zur Verfügung gestellt. Im Bereich der darstellenden Kunst ist die *IG Freie Theaterarbeit* für die Anspruchsregelung zuständig. Finanziert durch das *BMUKK*, kann sowohl eine natürliche Person als auch ein/e DienstgeberIn Anträge zur Unterstützung stellen. Erstere bekommen Teile der freiwilligen Selbstversicherung erstattet, Letztere einen Teil der Lohnnebenkosten. Mittels eines Antrages können Beiträge zur Kranken-, Pensions- und Unfallversicherung gewährt werden mit einer maximalen Höhe in Summe von 1.350 Euro (Wert für 2010) pro Jahr bzw. 112,30 Euro im Monat.²⁶⁰ Im Jahr 2009 haben in Wien 5.908 Personen eine Unterstützung beantragt, was über 50% der Gesamtantragstellungen in Österreich ausmacht.²⁶¹

Die Definition des Kreises der Berechtigten ist ein viel diskutiertes Problemfeld. Die bisherige Definition umfasst KünstlerInnen, die

- auf Grund ihrer künstlerischen Befähigung
- im Rahmen einer künstlerischen Tätigkeit
- Werke der Kunst schaffen.

Alle drei Punkte müssen seitens der KünstlerInnen ‚erfüllt‘ werden. Zudem muss eine Pflichtversicherung im Sinne des § 2 Abs. 1 Z 4 GSVG vorliegen.

Diese Definition birgt die Gefahr, dass einige wenige darüber urteilen, wer ein(e) KünstlerIn bzw. was Kunst ist – kommt es zu einer Ablehnung bzw. Hinterfragung

²⁵⁷ Kock 2008, S. 57.

²⁵⁸ Einen umfassenden Überblick bietet bis einschließlich 1997 Alton 1997.

²⁵⁹ Das Einfügen der weiblichen Form wird zwar stets diskutiert, hat aber noch keine Verwendung gefunden.

²⁶⁰ www.ksvf.at

²⁶¹ KSVF 2010, S.4.

des KünstlerIn-Status, behält sich die Fonds-Gesellschaft vor, ein Gutachten der jeweiligen Künstlerkommission (Kurien) einzuholen. Hier ist die Tatsache zu bedenken, wie erniedrigend es sein kann, wenn man seine Legitimation als KünstlerIn beweisen muss. KünstlerInnen mit einer spezifischen Ausbildung sind im Rahmen der Tätigkeit im Bereich der gelernten Kunst jedenfalls berechtigt. Auch Andrea Ecker, Sektionschefin im *BMUKK*, räumt ein, das die Feststellung der Künstlereigenschaft problematisch ist.²⁶²

Folgende Voraussetzungen gelten für die Inanspruchnahme des Künstlersozialversicherungsfonds:²⁶³

- der/die KünstlerIn ist als Neue(r) Selbständige(r) pflichtversichert in der Kranken-, Pensions- und Unfallversicherung und
- das Gesamteinkommen beträgt laut Einkommensteuerbescheid nicht mehr als 21.979,80 Euro und nicht weniger als 4.395,96 Euro (beides Werte für 2010) pro Jahr.

Diese Regelung bedingt, dass BezugsnehmerInnen unerwartet über bzw. unter der Einkommensgrenze verdienen können, ohne dies vorher zu wissen, also ohne Vorsatz, und somit gegen die Richtlinien verstoßen. Tritt erstgenannter Fall ein, ist dies für den/die KünstlerIn positiv; stellt sich jedoch der andere, ein zu geringer Verdienst, ein, wirft sich die Frage auf, wie eine Person eine mögliche Rückzahlung bei einem derart geringen Einkommen leisten soll/kann (Der Fonds kann allerdings auf eine Rückzahlung ggf. verzichten). Wird nur gering über der Einkommensgrenze verdient, lässt sich Gleiches festhalten. So entscheidet nicht allein die Statuszuweisung als KünstlerIn über einen Antrag, sondern auch der finanzielle Erfolg. Die plakative Frage, ob man allein KünstlerIn ist, wenn die Tätigkeit auch genügend Verdienst abwirft, stellt sich. Die Forderung nach Abschaffung der Mindestverdienstgrenze seitens der verschiedenen Interessensvertretungen²⁶⁴ wurde bis heute aber nicht umgesetzt.

Aktuell steht das KünstlerInnensozialversicherungs-Strukturgesetz (KSVSG) im Mittelpunkt der kulturpolitischen Diskussion. Ab 1.1.2011 werden zwei Maßnahmen umgesetzt:²⁶⁵

- Die Einrichtung eines Servicezentrums für Sozialversicherungsangelegenheiten der KünstlerInnen,

²⁶² Ecker in: Diskussion „Die soziale Lage der Künstlerinnen und Künstler“ 2010.

²⁶³ Ebda.

²⁶⁴ Vgl. Kulturrat Österreich 2006.

²⁶⁵ Ebda.

- sowie die Möglichkeit, auch als "neue selbstständige" KünstlerIn die selbstständige Tätigkeit ruhend stellen zu lassen (die gewünschte Folge ist, dass in Zeiten der Ruhend-Meldung ein Bezug von Arbeitslosengeld möglich ist, sofern ein Anspruch, vgl. oben, besteht: bis jetzt war es unmöglich, bei SVA-gemeldeten Tätigkeiten einen Bezug zu beantragen und zu bekommen).

Bundesminister Hundstorfer sieht dieses Gesetz als maßgebliche Verbesserung: „Diese neue gesetzliche Regelung soll die bürokratischen Wege der KünstlerInnen erleichtern und bestehende Hindernisse gegenüber finanzieller Leistungen aus dem Weg räumen.“²⁶⁶

Die Änderungen sind zwar als positiv zu werten, lösen aber nicht die problematischen Kernbereiche wie die Definition der Anspruchsberechtigten und der zweiseitigen Einkommensbeschränkungen (s.o.). Bundesministerin Claudia Schmied bezeichnete die Neuerungen gegenüber *Standard online* als „einen notwendigen Schritt, um die Lebens- und Arbeitsbedingungen der Künstlerinnen und Künstler in Österreich zu verbessern.“²⁶⁷ Ruiss, Leiter der *IG Autorinnen und Autoren*, steht diesem allerdings eher skeptisch gegenüber und bezweifelt, dass man dem Ziel, die komplexe Versicherungssituation der KünstlerInnen unter ein Dach zu bekommen, wirklich näher gekommen sei.²⁶⁸ Kock von der *IG Freien Theaterarbeit*, die selbst in die ministeriellen Entwicklung eingebunden war, sieht dies aber dennoch als Fortschritt: „Das sind zwei ganz kleine Tools, die aber für all die Kunstsparten, wo kurzfristig wechselnde Arbeitsverhältnisse zwischen Selbstständigkeit und Anstellung dominieren, große Verbesserungen sind.“²⁶⁹ Das Gesetz würde nicht eine ‚Bereicherung‘ der KünstlerInnen bedeuten, sondern vielmehr eine finanzielle und soziale Absicherung.

Es stellt sich die Frage, ob die Kulturpolitik mit den vorhandenen Fördersystemen den von Konrad Becker formulierten Zielen nachkommt:

*„Die vornehmste Aufgabe der Kulturpolitik, könnte man meinen, wäre es, Rahmenbedingungen für die Entwicklung eines kritischen Potentials kultureller Intelligenz zu schaffen. Weil tiefgehende ökonomische, aber auch soziokulturelle Veränderungen (...) eine Herausforderung an das Kulturerbe der Zukunft sind.“*²⁷⁰

²⁶⁶ Hundstorfer in: BMUKK 24.08.2010.

²⁶⁷ Der Standard, 24.08.2010.

²⁶⁸ Ebda.

²⁶⁹ Kock in: ORF Radio Steiermark 2010.

²⁷⁰ Becker 2008.

Inwiefern das neu errichtete Servicezentrum, Arbeitsbeginn mit dem 1.1.2011, den KünstlerInnen eine Hilfe bei der Durchleuchtung des Sozialversicherungsgeflechts sein wird, bleibt abzuwarten:

*"Kunst und Kommerz, Kreativität und kaufmännisches Denken - das passt nicht immer unter einen Hut. Weil aber auch die sozialversicherungsrechtliche Absicherung möglichst zeitsparend und in geordneten Bahnen laufen muss, wird die SVA als Servicezentrum für Kunstschaffende alle Fragen zur sozialen Absicherung kundenorientiert und gebündelt klären."*²⁷¹

Ob dies die bisherigen BeraterInnen, die diese Aufgabe zusätzlich übernehmen, leisten können, wird zu klären sein.

16. MA 7

16.1 Definition der Zielgruppe

Es gibt seitens der MA 7 keine offizielle Definition von „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“, ebenso wenig wie von dem Begriff ‚Nachwuchs‘. Die Begrifflichkeiten werden jeweils individuell verhandelt. Dr. Dressler als Vertreter der MA 7 stellt fest:

*„Schauspieler kann man schon irgendwie [definieren], dass man seine Ausbildung abgeschlossen hat und man so um die 26 / 27 ist und nach Möglichkeit eben schon ein Handwerk gelernt hat. Ein Regisseur auch, wobei der sicher, würd [sic!] ich sagen, mehr ein Handwerk nutzt. (...) Wenn dann die geniale Komponente dazu kommt, die kann man so und so nicht erlernen. Es gibt ja auch sehr viele Kunsttheorien von Schauspielschulen, die das dann ganz anders sehen, die man dann auch als Urväter zitiert. Damit kann man natürlich auch Manchen beeindrucken.“*²⁷²

Angela Heide als Vertreterin des *Kuratoriums* für Theater und Tanz stellt fest, dass ‚jung‘ kein biologischer Faktor ist. „Es sind eher Ideen und Konzepte, die ‚jung‘ sind – einen innovativen und spannenden, unkonventionellen Charakter haben. Ein Alter ist kein Ein- oder Ausschlusskriterium für eine Empfehlung.“²⁷³

Im Gegensatz zum *BMUKK*, wo eine klare Definition der Fördergebung zu Grunde liegt (s.u.), ist dies bei der MA 7 nicht der Fall – jede(r) EntscheidungsträgerIn bildet für sich selbst eine Definition, mit der gearbeitet wird. Wie später gezeigt wird, wirft dies Schwierigkeiten in den Fördervergaben auf, da diese anhand von Richtlinien vergeben werden; inwiefern Richtlinien ohne das Fundament einer Definition greifen

²⁷¹ Gleitsmann in: Der Standard online 30.12.2010.

²⁷² Dressler 2010, Interview.

²⁷³ Heide 2010, Interview.

können, ist zu untersuchen. Es lässt sich dennoch ein Konsens der beiden Gremien, *MA 7* und *Kuratorium*, bilden, in dem beide den Bezug zur Anzahl der Einreichungen nennen: ‚jung‘ sind demnach auf jeden Fall Ersteinreichende, d.h., sie bewerben sich zum ersten Mal um eine Förderung.²⁷⁴

16.2 Förderungen der *MA 7*

Die *MA 7* ist eine Gebietskörperschaft und als solche mit der Förderung der Kunst und Kultur beauftragt. Die Stadt Wien ist als solche die einzige, die kein ausdrückliches Kunstförderungsgesetz als Grundlage der Förderungsmodalitäten hat. Was und wie gefördert wird, liegt so vor allem in den Händen der jeweiligen Regierung bzw. des/r Kulturstadtrats/-rätin. Laut dem aktuellen Kulturstadtrat, Mailath-Pokorny, fließen im Kalenderjahr 2010 2-3% des Gesamtbudgets der Stadt Wien in den Kulturbereich.²⁷⁵ Im Rahmen des Einreichtermins für Projektförderungen im Juni 2010 wurden Zuschüsse in Summe von 4.161.140 Euro beantragt, aus dem Gesamtbudget von 2,5 Millionen Euro wurden innerhalb dieser Tranche 992.000 Euro an Projekte und Einzelpersonen vergeben.

16.2.1 Vor der Theaterreform

Auch vor der Theaterreform war die Nachwuchsförderung durchaus in den Agenden der Kulturförderung der Stadt Wien verankert. Damals war der Topf A diesem Bereich zugeordnet. Den BeamtInnen standen laut Dressler und Heide in Summe 7.000 Euro pro Fördertranche zur Verfügung, die dann innerhalb der Bereiche der Nachwuchsförderung an kurzfristige Konzepte und kleine Projekte verteilt wurden. Diese unterstanden aber durch die Vergabe der BeamtInnen keinerlei Evaluierung, sondern wurden direkt von der jeweiligen Person vergeben. Die allgemeinen Förderungsstatuten betrafen ansonsten vor allem die Theaterhäuser und die dort arbeitenden Gruppen. Diese haben Förderungen erhalten, mussten sich aber keiner Kuratierung stellen. Im Laufe der Jahre wurde die Zahl der FördernehmerInnen größer und das viel kritisierte „Gießkannenprinzip“ bestimmte die Förderentscheidungen. Viele Personen und Gruppen erhielten finanzielle Zuwendungen, wenige Förderungen aber genügten, um qualitativ hochwertige Arbeit leisten zu können. Obwohl das Budget der Kunstförderung gestiegen ist, lässt sich keine signifikante Qualitätssteigerung in der Kunst feststellen. „Dennoch herrscht im freien Theater Wiens in seiner Gesamtheit eher eine Stagnation der

²⁷⁴ Vgl. Heide 2010 und Dressler 2010, Interviews.

²⁷⁵ GIFT 3/2010.

künstlerischen Entwicklung als ein Klima des Aufbruchs.“²⁷⁶ Die vorhandenen Ressourcen, so lässt sich folgern, wurden nicht sinnvoll vergeben bzw. genutzt.²⁷⁷ Dressler übt zudem auch Kritik an dem System der Förderentscheidungen: Sowohl bei der Antragsstellung als auch bei dessen Prüfung sei das „Gewohnheitsrecht“ als Messlatte herangezogen worden, so dass die jahrelangen Beziehungen und nicht die Kunst im Fokus standen. Eine Begrenzung der Intendanzen und Förderverträge wurde zwar versucht, sie sei aber zunächst gescheitert.²⁷⁸

16.2.2 Nach der Theaterreform bis heute

Anna Thier, Uwe Mattheiß und Günter Lackenbacher wurden von Kulturstadtrat Mailath-Pokorny im Jahr 2002 mit einer Untersuchung zur Lage des Freien Theaters in Wien beauftragt. Ziel war es, die Förderungen zu reformieren:

„Kernpunkt war eine umfassende Reform der bisherigen Förderpraxis, die für Kunst- und Kulturproduzenten moderne, transparente Produktionsbedingungen schuf. Neben der Beibehaltung traditioneller Strukturen sollte vermehrt die Förderung von neuen, zeitgenössischen Theaterformen ermöglicht werden.“²⁷⁹

Im Mai 2003 wurden die Reformvorschläge unter dem Titel „Leitbild zur Wiener Theaterreform“ veröffentlicht. Den oben festgestellten Kritikpunkten sollte aktiv entgegengearbeitet werden. Aufgrund dessen wurde das Fördersystem der Stadt Wien novelliert.

Ihre Prinzipien:

- Einführung der Konzeptförderung als Reform und Weiterentwicklung der Dreijahresverträge,²⁸⁰
- neue Projektförderungen,
- Aufrechterhaltung der Standort- und Strukturförderung,
- Errichtung von Koproduktionshäusern²⁸¹ und
- Jury- und KuratorInnenmodell für die jeweiligen Förderungsempfehlungen.

Die **Konzeptförderung** umfasst vor allem die Klein- und Mittelbühnen. Die Förderungen werden für zurzeit vier Jahre ausgeschrieben. Eine automatische Verlängerung ist nicht vorgesehen Die Vergabe wird durch eine eingesetzte

²⁷⁶ Lackenbacher, Thier, Mattheiß 2003, S. 3.

²⁷⁷ Ebda.

²⁷⁸ Vgl. Dressler 2010, Interview.

²⁷⁹ www.mailath.at

²⁸⁰ Unter anderem wird das *Theater Drachengasse* gefördert.

²⁸¹ Unter anderem das *brut Wien*.

Theaterjury bestimmt. Insgesamt liegen in diesem Topf ca. 14 Millionen Euro, die bis 2013 vergeben sind.

Die **Standort- und Strukturförderung** umfasst neben der Förderung verschiedener Theaterhäuser (den größten Teil erhält die *Wiener Kammeroper*) auch die Subvention von Proberäumen. Hier stehen rund 8 Millionen Euro zur Verfügung.

Zudem gibt es bis heute noch zahlreiche Förderungen seitens der Stadt Wien, die außerhalb, an der Reform vorbei, fließen: „Im Zuge der Theaterreform wurde die Fördervergabe neu geordnet, klar überblickbar ist sie immer noch nicht. Nach wie vor gibt es für jede Regel einige Ausnahmen.“²⁸²

Außerhalb der Reform bestehen Förderverträge mit den großen Bühnen wie mit dem *Theater in der Josefstadt*, den *Vereinigten Bühnen* und *Volksoper* und *-theater*. Diesen Häusern wird ein Großteil der Förderungen der Stadt Wien zugeteilt – allein die *Vereinigten Bühnen* bekommen bis zu 40 Millionen Euro.

Für diese Arbeit von besonderem Interesse ist die **Projektförderung**. Für eine nähere Betrachtung der Theaterreform und deren allgemeinen Auswirkungen sei auf die Arbeiten von Isabelle Feymer und Sarin Paya verwiesen.

Speziell der neu angeführte Punkt der Nachwuchsförderung wird betrachtet. Im Leitbild zur Wiener Theaterreform ist festgehalten: „Freies Theater definiert sich heute (...) als notwendiges Instrument der Nachwuchsförderung und personellen Erneuerungen einer großstädtischen Theaterlandschaft.“²⁸³ Als Novum wird dieser Bereich explizit als förderungswürdig und -notwendig angeführt. Die einzeln angeführten Förderungskriterien nehmen dies aber nicht auf: Nachwuchsförderung wird nicht genannt, vielmehr wird auf den gewünschten Gehalt und auf die künstlerischen Konzepte Bezug genommen.²⁸⁴ Zum Zeitpunkt dieser Arbeit gibt es kein separat ausgewiesenes Budget für die Nachwuchsarbeit. Im Zuge der Einführung der Theaterreform hat die Stadt Wien Förderungen im Bereich des Nachwuchses ausgelobt, dies wurde aber nur ein Mal getätigt und danach eingestellt – Dressler nennt hier als Begründung die fehlende Konkurrenz; eine offizielle Begründung liegt nicht vor.²⁸⁵ Aber auch dieses Förderinstrument bezog sich eher auf den Tanzbereich statt auf die darstellende Kunst (s.u.) Seitdem gibt es allein die Möglichkeit der Projektförderungen.

²⁸² GIFT 3/2020, S.12.

²⁸³ MA 7 2003, S. 4.

²⁸⁴ Vgl. ebda, S. 6.

²⁸⁵ Vgl. Dressler 2010, Interview.

Die Projektförderung wird für ein Jahr zugeschrieben. Ein dreiköpfiges Kuratorium, zur Zeit sind dies Angela Heide, Andrea Amort und Jürgen Weißhäupl, sprechen Empfehlungen aus, an die sich laut Dr. Robert Dressler²⁸⁶ die MA 7 bis heute immer gehalten hat. „Der Begriff der Nachwuchsförderung ist dann im freiwilligen Bereich dieser ein- und zweijährigen Förderungen der KuratorInnen sehr stark in den Vordergrund gerückt worden (...).“²⁸⁷

Im Jahr 2010 seien mindestens 9 Projekte der empfohlenen Einreichungen der Förderung des künstlerischen Nachwuchses zuzuordnen:²⁸⁸ *Aigner, aqua.materia, Dekoltas Handwerk, flowmotion dance company, gruppe krokodil, Miss Amen Kunst und Kulturverein, STAATSAFAIRE, tanz.coop, Theaterverein Metamorphosis, schall und rauch agency, VierHochDrei*; eine Reihe von Projekten wie *Artist at Resort, Term V* oder auch *dreizurdritten* und *Tanz.Tag11* widmen sich zentral der Nachwuchsförderung; etwa fünf Empfehlungen werden an Ersteinreichende ausgesprochen beziehungsweise werden zum ersten Mal an eine einreichende Gruppe vergeben. Es bleibt aber festzuhalten, dass die oben genannten Projekte nicht alle aus dem darstellenden Bereich bzw. aus dem Sprechtheater kommen. Allein der *Theaterverein Metamorphosis* widmet sich ausdrücklich diesem Bereich. Im Rahmen der Gespräche mit Dressler und Heide wurde deutlich, dass der Fokus der Empfehlungen und die Schwerpunktsetzung der Stadt Wien sich immer mehr auf den Performance- und Tanzbereich richtet.²⁸⁹ Freie Gruppen der darstellenden Kunst werden weniger gefördert: „Die Reform zielt auf Performance, Tanz, der internationale Trend geht in die Richtung, aber mir ist es ums Sprechtheater leid.“²⁹⁰ Die Konzeptförderung wird wiederum vermehrt an Häuser mit dem Schwerpunkt Sprechtheater vergeben.²⁹¹

16.2.3 Probleme der Fördergebung

Wer ist denn dann eigentlich ‚jung‘? Was hat der Begriff ‚Nachwuchsförderung‘ an sich für eine Berechtigung, wenn er erst im Nachhinein als Schablone aufgelegt wird?

„Sicher gilt es, auch den Nachwuchs zu fördern, bei den ausgesprochenen Empfehlungen schauen wir aber nicht, ob ein Konzept in eine "Sparte" oder in die "Nachwuchsförderung" reinpasst". Vielmehr schauen wir auf das Potenzial der

²⁸⁶ Vgl. ebda.

²⁸⁷ Ebda.

²⁸⁸ Vgl. www.kuratoren-theatertanz.at

²⁸⁹ Vgl. Heide 2010 und Dressler 2010, Interviews.

²⁹⁰ Langheiter in: Die Presse 1.12.2004.

²⁹¹ Vgl. www.kuratoren-theatertanz.at

*Personen und deren Projekte und nicht, ob jemand "jung" ist. Wenn ich sehe, dass ein 23-Jähriger zum Beispiel mit einem 40-Jährigen arbeiten will, denke ich nicht: oh ist der aber jung, sondern: das könnte spannend sein. Genauso ist es andersrum, wenn wir von jemandem eine Einreichung bekommen, der mit 40 seine erste Regie macht, kann auch das überaus spannend sein.*²⁹²

Die explizite Nachwuchsförderung wird dementsprechend nicht (mehr) geleistet. Die jungen SchauspielerInnen und RegisseurInnen müssen sich im Rahmen des Antrags mit den älteren KollegInnen in Konkurrenz begeben. Zudem wird die Nachwuchsförderung nicht als Förderkriterium angeführt (s.o.), was folgende Äußerung vermuten lässt:

*Müller-Wienbergen.: „Das heißt, dass der Begriff so explizit nicht angewandt wird, sondern eher im Nachhinein allein als Verwaltungsinstrument und Ordnungskriterium genutzt wird? Heide: Wir selbst, und da spreche ich glaube ich auch für meine KollegInnen, denken nicht in diesen Kategorien.“*²⁹³

Die Anführung der aktiven Nachwuchsförderung im Zuge eines Leitbilds zur Förderpolitik erscheint so überflüssig. In diesem Sinne ist der Auszug aus dem Abschlussbericht der KuratorInnen Angela Glechner, André Turnheim und Marianne Vejtisek kaum verwunderlich und bestätigt die Annahme, dass Nachwuchsförderung in direkter Weise nicht getätigt wird:

*„Die Förderung von Nachwuchs war uns ein wesentliches Anliegen, allerdings nicht in dem Sinne einer Aufrechnung zwischen "Etablierten" und "Jungen". In allen Sparten überwiegen die Empfehlungen für zum Teil langjährig wirkende Künstler, im Kinder- und Jugendtheater und Musiktheater gingen unsere Entscheidungen fast ausschließlich an profilierte Gruppen.“*²⁹⁴

Dem im Leitbild zur Theaterreform beschriebenen Mangel hinsichtlich der Ausbildung im darstellenden Bereich wird somit kaum Rechnung getragen. Es werden keine Schritte in diese Richtung gegangen (auch wenn seitens der Stadt Wien betont wird, dass dies nicht ihre Aufgabe sei, bemängelt sie dies wiederholt) und somit werden aufgrund der Förderstrukturen, vor denen alle „gleich“ sind, keine Chancen für „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ geboten. Eine Projekt- oder Jahresförderung zu bekommen ist aufgrund der hohen Anzahl an Einreichungen, auch von Gruppen bzw. Einzelpersonen mit einem großen

²⁹² Heide 2010, Interview.

²⁹³ Ebda.

²⁹⁴ www.kuratoren.-theatertanz.at 2009.

Renommee eher schwierig. Als Schlussfolgerung soll festgehalten werden, dass die Stadt Wien den Nachwuchs nicht aktiv fördert, es aber anführt, falls eine Empfehlung in diesen Bereich eingeordnet werden kann. Es ist zumindest zu begrüßen, dass Heide selbst eine Loslösung von derartigen Schablonen, wie in diesem Falle die Nachwuchsförderung, fordert und anstrebt. Dass der Begriff dennoch in den Empfehlungen genannt wird, ist allerdings irreführend.

16.2.4 „Nestroypreis“ für „bester Nachwuchs“

Der „Nestroypreis“ wird jährlich im Rahmen einer Veranstaltung an KünstlerInnen aus dem Theaterbereich vergeben. Im Jahr 2010 feierte der Nestroy sein 10-jähriges Bestehen. Unter dem derzeitigen Vorsitz von Dr. Karin Kathrein wählt eine siebenköpfige Jury die jeweils drei Nominierten pro Kategorie. Eine anschließende Briefwahl bestimmt den/die SiegerIn der jeweiligen Kategorie.²⁹⁵

Im Rahmen der Verleihung des „Nestroys“ wird jährlich neben den Preisen für die beste Aufführung (Hauptpreis für den gesamten deutschen Sprachraum) die beste SchauspielerIn, der beste Schauspieler, die beste Nebenrolle, die beste Regie, die beste Ausstattung, der Spezialpreis (ab 2002) und der Publikumspreis (seit 2009) sowie auch der des „besten Nachwuchses“ verliehen.²⁹⁶ Der Bereich ‚Nachwuchs‘ bezieht sich auf alle Sparten am Theater, sowohl die Schauspielkunst als auch Bühnenbild und Ausstattung können hier geehrt werden. ‚Nachwuchs‘ wird in diesem Rahmen als kalendarisch ‚Junge‘ gesehen: Sarah Viktoria Frick, Preisträgerin 2010, ist 1982 geboren. Auch ihre VorgängerInnen, Gerrit Jansen, Jahrgang 1981, Sebastian Wendelin, Jahrgang 1982 und Katharina Strasser, Jahrgang 1984, sind alles BerufsanfängerInnen, die ihre Ausbildung gerade abgeschlossen haben und zwischen Anfang und Ende 20 sind; die bereits Erfahrungen haben und somit zum Zeitpunkt der Vergabe nicht völlige BerufsanfängerInnen sind. Auch ist auffällig, dass eine Vielzahl der PreisträgerInnen ihre Ausbildung am Max-Reinhardt-Seminar erfolgreich abgeschlossen hat und dass in den vergangenen Jahren stets „JungschaupielrInnen“ ‚gewonnen‘ haben, obwohl auch immer wieder Personen aus anderen Theaterbereichen (dieses Jahr z.B. Raimund O. Vogt, Bühnenbild) nominiert waren.

Der „Nestroy-Nachwuchspreis“ bedingt dementsprechend indirekt ein gewisses kalendarisches Alter, eine abgeschlossene Ausbildung und ein Maß an Etabliertheit (die gekürzte Rolle ist anders nicht zu erlangen) – eine klare Regelung ist allerdings

²⁹⁵ Die genauen Statuten sind auf www.wien.gv.at nachzulesen.

²⁹⁶ Vgl. ebda.

nicht veröffentlicht, so dass die Nominierung allein in den Händen der Jury liegt. Durch den Rückblick auf die letzten Jahre lässt sich aber eine Kontinuität der kalendarischen ‚jung‘-Definition feststellen.

17. Bundesministerium *BMUKK*

Das *BMUKK* hat laut Kunstförderungsgesetz von 1988 das Ziel, die Verbesserung der „Rahmenbedingungen für finanzielle und organisatorische Förderung des künstlerischen Schaffens durch Private und der sozialen Lage der Künstler anzustreben.“²⁹⁷ Gleichzeitig ist aber zu bemerken, dass die Kunstförderung in Österreich an sich eine Agenda der Länder (s.o.: Stadt Wien als Gebietskörperschaft) ist und das *BMUKK* allein ein Subsidiaritätsrecht ausübt²⁹⁸ und nur dann gefördert werden ‚darf‘, wenn die künstlerische Leistung andernfalls nicht zustande kommen würde.

Das vorgegebene gesetzliche Streben nach einer signifikanten Verbesserung der kulturpolitischen Situation diene als Anlass für die im Jahr 2008 gewählte Regierung unter Werner Faymann, neue Schwerpunkte zu setzen. Neben den Änderungen im Bereich der Künstlersozialversicherung sollten auch die Förderinstrumente geprüft werden. „Im Regierungsprogramm wurde der Schwerpunkt Nachwuchsförderung festgelegt und dann hat man sich dazu passende Instrumente überlegt.“²⁹⁹ Auch Ruiss betont: „Wir dürfen uns etwas von der Politik erwarten.“³⁰⁰ Unter §3 des Kunstförderungsgesetzes finden sich die verschiedenen Arten, die dem Sinn des Gesetzes entsprechen. Im Zuge der Überarbeitung der Förderinstrumente sind die „START-Stipendien“ eingeführt worden – als erste Maßnahme für die aktive Nachwuchsförderung seitens des Bundes im Bereich Musik und darstellende Kunst. Für diese Arbeit sind folgende beiden Fördermöglichkeiten von Interesse. Die Förderung in Form von Sach- und Geldzuwendungen im Rahmen der Projektförderungen bzw. -zuschüssen und die Vergabe von Stipendien, wie auch die bereits erläuterte KünstlerInnenhilfe (s.o.).

²⁹⁷ *BMUKK* 2000.

²⁹⁸ Kohout 2010, Interview.

²⁹⁹ Kohout 2010, Interview.

³⁰⁰ Ruiss in: Diskussion „Die soziale Lage der Künstlerinnen und Künstler“ 2010.

Förderungsmaßnahmen im Überblick		
	2008	2009
Musik	8.357.623,00	8.366.205,00
Jahresförderungen	7.176.375,00	7.137.175,00
Projektförderungen	740.978,00	765.730,00
Einzelpersonen, Stipendien	321.170,00	395.950,00
Prämien	102.600,00	44.350,00
Preise	16.500,00	23.000,00
Darstellende Kunst	19.126.464,59	17.877.815,41
Jahresförderungen	16.919.250,00	15.689.450,00
Projektförderungen	1.873.664,59	1.920.215,41
Einzelpersonen, Stipendien	96.550,00	162.150,00
Prämien	237.000,00	98.000,00
Preise	0,00	8.000,00
Festspiele und ähnliche Saisonveranstaltungen	11.495.513,92	12.595.296,84
Investitionsförderungen	386.855,41	2.800.000,00
KünstlerInnenhilfe	32.000,00	32.000,00
Summe	39.398.456,92	41.671.317,25

Abbildung 11 Förderungsmaßnahmen der Abteilung V/s des *BMUKK*

Im Jahr 2009 wurden im Bereich der darstellenden Kunst insgesamt 45 Projektzuschüsse und Stipendien vergeben und ein Preis.³⁰¹ Schaut man sich auf Abbildung 11 allerdings die Gesamtverteilung des Kunstbudgets an, ist auffällig, dass 1,7% für Soziales und 0,1% des Budgets für Aus- und Weiterbildung investiert wurden (den größten Teil nimmt mit 24% der Bereich Film, Kino, Video- und Medienkunst ein). Zudem fördert das *BMUKK* die Jahrestätigkeit von Theatern und freien Gruppen. Prämien werden

im Anschluss an eine Produktion für besondere Leistungen vergeben (hierfür muss nicht eingereicht werden, sondern bekommt sie automatisch zugesprochen).

Aktuell wurde von Bundesministerin Schmied das Kunst- und Kulturbudget für 2011 vorgestellt, welches in Summe in gleicher Höhe bleibt wie für 2010³⁰² und mit einer Summe von 7,702 Mrd. Euro für alle Agenden des *BMUKK* dotiert ist.³⁰³ Welche Teile in die Bereiche Kunst und Kultur fließen, wird laut telefonischer Auskunft von Kohout erste Mitte/Ende März 2011 beschlossen.

Aufgrund der Teilung der Förderungen in die verschiedenen Bereiche wird augenfällig, dass Einzelpersonen in folgenden Bereichen angesprochen werden: Die Projektförderung und die Förderung der Einzelpersonen und Stipendien. Die Jahresförderungen wurden im Jahr 2009 allein an feste Theatergruppen mit einer eigenen Spielstätte vergeben (hier nicht mit eingeschlossen ist die *Bundestheaterholding!*).

³⁰¹ *BMUKK* 2010, S. 10.

³⁰² APA 27.10.2010.

³⁰³ Vgl. www.bmukk.gv.at

17.1 Förderungen: Projektförderung

Laut den Richtlinien für die Gewährung von Förderungen nach dem Kunstförderungsgesetz 2004 sind Projektförderungen nur zu vergeben, wenn diese zur Verwirklichung eines künstlerischen Projektes und zur Verwirklichung der normierten Ziele des Kunstförderungsgesetzes beitragen. Aufgrund des oben genannten Subsidiaritätsprinzips wird im Rahmen der Projektförderung allein gefördert, was eine Förderzusage von einer Gebietskörperschaft (z.B. der Stadt Wien, s.o.) hat.

Um eine Projektförderung zu erhalten, muss ein Antrag gestellt werden.³⁰⁴ Dieser wird dem Bühnenbeirat vorgelegt. Eine Entscheidung wird dann über eine Zu- oder Absage und ggf. über die Höhe der Förderung gefällt. Der Zuschuss wird für ein Jahr gewährt. Am Ende ist ein Bericht zum Projekt selbst und zu der Verwendung der Projektgelder (bei einer Summe von unter 4.000 Euro kann das *BMUKK* ggf. darauf verzichten³⁰⁵) abzufassen. Das *BMUKK* behält sich eine Rückzahlung vor, falls das Projekt nicht stattfindet oder nicht mehr den genannten Zielen der Einreichung entspricht. Bei dieser Förderung handelt es sich um eine einmalige und einjährige Unterstützung. Kleinbühnen und freie Theaterschaffende können zudem auch einen Antrag auf eine Teilfinanzierung, einen Projektkostenzuschuss stellen. In beiden Fällen gelten als Kriterien u.a. der Anspruch des Programms, die Qualität der Ausführung, eine überregionale Bedeutung, Professionalität und Wirtschaftlichkeit.³⁰⁶ Es ist noch anzumerken, dass Jahressubventionen der Projektförderung zudem nur bei Nachweis einer kontinuierlichen Tätigkeit ermöglicht werden.³⁰⁷ Obwohl die eigene Reputation als KünstlerIn ebenso als Merkmal herangezogen wird, reichen auch viele junge KünstlerInnen ihre Vorhaben ein. Kohout betont: „Es gibt auch einige, die gleich bei der Projektförderung einreichen. (...) Es sind auf jeden Fall auch ganz Junge dabei und nicht nur die Altbekannten.“³⁰⁸

17.2 Förderungen: „START-Stipendien“

Seit 2009 verleiht das *BMUKK* „START-Stipendien“. Laut den Richtlinien für die Gewährung von Förderungen nach dem Kunstförderungsgesetz 2004 sind Stipendien nur zu vergeben, wenn diese „die Entwicklung des Künstlers im

³⁰⁴ Ein Musterexemplar ist im Anhang, S. 117 einzusehen.

³⁰⁵ Vgl. http://www.bmukk.gv.at/medienpool/19661/rl_kunstfoerderung.pdf

³⁰⁶ *BMUKK* 2010, S.110.

³⁰⁷ *BMUKK* 2009.

³⁰⁸ Kohout 2010, Interview.

künstlerischen Schaffen“³⁰⁹ fördern. Sie dienen als Anerkennung und Förderung für das Schaffen junger KünstlerInnen.³¹⁰

Sowohl 2009 als auch 2010 wurden für die Bereiche der Musik und darstellenden Kunst 35 Startstipendien ausgeschrieben. „Dieses große Interesse ist eine Bestätigung für die „START-Stipendien“. Wir müssen die Jungen vor den Vorhang holen. Diese Initiative leistet dafür einen wichtigen Beitrag“³¹¹, so Bundesministerien Schmied.

Das Stipendium umfasst eine monatliche Förderung von 1.100 Euro für sechs Monate (eine Gesamtsumme von 6.600 Euro). Ziel des Stipendiums ist es, „die Umsetzung eines künstlerischen Vorhabens und den Einstieg in die österreichische und internationale Kunstszenen“³¹² zu erleichtern. Als Beispiel sind Regiehospitanzen, Workshops, internationale Lehrgänge, Studienreisen und weitere Ausbildungen zu nennen. Wird das Stipendium wider Erwarten nicht für die angegebene Tätigkeit genutzt, behält sich das *BMUKK* eine Refundierung vor, wobei dies in der letzten Tranche nicht stattgefunden hat.³¹³ Für dieses Stipendium sind festgelegte Kriterien für die Statuszuweisung als „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ aus dem darstellenden Bereich zu erfüllen:

- die AntragsstellerInnen dürfen nicht älter sein 35 Jahre
- das Ausbildungsende darf nicht länger als 5 Jahre zurückliegen;
- es muss eine einschlägige Ausbildung absolviert worden sein (an einem anerkannten Institut, Beleg z.B. durch die Ablegung der Bühnenreifeprüfung);
- die AntragsstellerInnen müssen die österreichische Staatsbürgerschaft haben bzw. ihren Lebensmittelpunkt nachweislich seit mindestens drei Jahren in Österreich haben.

Diese Ein- und Ausschluss-Kriterien können allerdings bei gewichtigen Gründen aufgeweicht werden. Ein solcher Grund kann laut Kohout z.B. eine Schwangerschaft sein.³¹⁴ Überraschend ist, dass aus den rund 200 Einreichungen nur 1/3 in den Bereich der darstellenden Kunst fallen und 2/3 in den Bereich der Musik.

³⁰⁹ BMUKK 2010, S 192.

³¹⁰ OTS 0009, 2010.

³¹¹ BMUKK Presseaussendung 2010.

³¹² BMUKK 2010, S 192.

³¹³ Vgl. Kohout 2010, Interview.

³¹⁴ Vgl. ebda.

„Die sind teilweise besser organisiert und haben ein besseres Netzwerk – so scheint es mir. (...) Die Musiker sind eine homogene Gemeinschaft, die sich gut erkundigen und die Chancen nutzen. Vielleicht liegt es auch daran, dass die Förderungen bisher für Musiker besser nutzbar waren. Sie [die SchauspielerInnen und RegisseurInnen] holen sich die Informationen nicht. Sie verdrängen es – leider. Vielleicht wird es in den Ausbildungen weniger erwähnt und es gibt weniger Mundpropaganda.“³¹⁵

Eine Jury, die von Bundesministerin Schmied bestellt wird³¹⁶, bestimmt im Laufe einer Sitzung die jeweiligen StipendienträgerInnen. Nicht zuletzt ein Motivationsschreiben zu den Zielen und den gewünschten Effekten der Aus- oder Fortbildung bzw. der geplanten Tätigkeit entscheidet über einen positiven Bescheid.³¹⁷ Auch in diesem Fall ist am Ende ein Bericht zum Stipendienverlauf abzugeben, der der Evaluierung des Stipendien-Programmes dient.

17.3 Probleme der Förderungen

Die Einrichtung der „START-Stipendien“ ist ein Instrument, um den Nachwuchs zu fördern. Es soll festgehalten werden, dass diese Einrichtung die erste in der Förderpolitik des Bundes ist, welche der Tatsache Rechnung trägt, dass der Nachwuchs aufgrund der schwierigen Situation ebenso Unterstützung benötigt, wie die anderen zu fördernden Gruppen.

Allerdings bleibt zu bedenken, dass QuereinsteigerInnen nicht mit einbezogen werden und aus dem Förderungskatalog herausfallen. Ein weiterer Kritikpunkt liegt in einer impliziten Einkommensbeschränkung, bzw. überhöht ausgedrückt, in einem Einkommensverbot:

Müller-Wienbergen: „Und wenn ich eine kleines Engagement bekomme und entlohnt werde?“

Kohout: „Dann ist es eher unwahrscheinlich ein Startstipendium zu bekommen. Was anderes ist es, wenn man sicher nichts bezahlt bekommt, aber die Möglichkeit hat, sich zu präsentieren.“

Bedenkt man nun, dass 1.100 Euro pro Monat an sich ein überdurchschnittliches Einkommen in der Altersspanne bedeuten (s. o.), so bleibt dennoch zu bedenken, dass in den Folgemonaten ein möglicher Bezug von andere sozialen Hilfen wie der Arbeitslosenhilfe und vor allem der Notstandshilfe nicht in Anspruch genommen

³¹⁵ Kohout 2010, Interview.

³¹⁶ Im Jahr 2009 waren dies Franz Becke, Liz King, Mag. Iva Rohlik, Katrin Schurich; die aktuellen MitgliederInnen sind nicht bekannt und werden erst nach Ablauf des Förderjahres im Kunstbericht publik gemacht.

³¹⁷ Ein Muster für eine Antragsstellung findet sich im Anhang.

werden kann, da im Jahresdurchschnitt der Verdienst zu hoch ist. Es ist aber zu bemerken, dass Stipendien nicht sozialversicherungspflichtig und nicht einkommenssteuerpflichtig sind. Aber andererseits werden sie auch nicht bei der Berechnung des Arbeitslosengeldes als Einzahlungsmonat gerechnet. Zudem stellt sich die Frage, ob ein geringes Einkommen, wie beispielsweise eine Aufwandsentschädigung im Rahmen einer Regiehospitalanz, als Ausschlusskriterium gelten sollte – hier bedarf es klarer definierter Einkommensgrenzen, die an die reale Situation angepasst sein sollten.

Der Tatsache, dass offensichtlich bei den darstellenden KünstlerInnen ein Informationsmangel vorliegt, ist entgegenzutreten, um diesen Missstand aufzuheben, wobei nach eingehender Recherche die Aussagen von Frau Kohout bestätigt werden können, dass die Ausschreibung breit gestreut veröffentlicht wird. Zudem ist eine Erhöhung der Stipendienzahlen wünschenswert, da bei rund 200 Einreichungen weniger als 25% gefördert werden können; denkt man hier die noch fehlende Bekanntheit dieser Förderung hinzu (s.o.), so ist in den kommenden Jahren durchaus mit einer Steigerung der Antragszahlen zu rechnen.

Dass es zu einer individuellen Auslegung der Anspruchskriterien kommen kann, ist auf der einen Seite als positiv zu bewerten, da der Individualität der KünstlerInnen Raum geschaffen wird, auf der anderen Seite ist eine solche Herangehensweise durchaus problematisch aus der Sicht eines Außenstehenden und kann womöglich Grauzonen eröffnen, die objektiven Maßstäben nicht genügen. Die Möglichkeit individueller Auslegung auf QuereinsteigerInnen auszudehnen und damit den ‚START‘ als Berufs- und nicht als ‚LebensSTART‘ mit Mitte 20 zu verstehen ist aber laut Kohout nicht gewollt und auch nicht in Planung.³¹⁸ Das *BMUKK* folgt damit einer selektiven ‚jung‘-Definition mit der Referenzmarke des kalendarischen Alters.

Zu dem Bereich der Projektförderung gibt es zahlreiche Kritikpunkte an den Förderungsmodalitäten, nicht zuletzt an der bereitgestellten Summe im Vergleich zu den Ausgaben im Bereich der Bundestheaterholding: Dressler stellt „ein[en] Abfall der Bundessubventionen (...) [fest], der sich aber dann noch stärker ausgedrückt hat (...)“.³¹⁹ An dieser Stelle sei aber auf die *IG freie Theaterarbeit* verwiesen. Für diese Arbeit relevant ist die Tatsache, dass zum einen der eigene künstlerische Werdegang und zum anderen eine kontinuierliche Arbeit vorausgesetzt werden. Dem ersten Punkt können junge Menschen aufgrund ihres Alters kaum gerecht

³¹⁸ Vgl. Kohout 2010, Interview.

³¹⁹ Dressler 2010, Interview.

werden. Den zweiten Kritikpunkt betreffend lässt sich ausführen, dass speziell junge Menschen erfahrungsgemäß kleinere Projekte durchführen und so allein der Topf für die Produktionszuschüsse eine Förderung ermöglichen kann. Zudem ist festzuhalten, dass SchauspielerInnen an dieser Stelle automatisch aus dem System hinausfallen, es sei denn, sie treten nicht nur als SchauspielerIn auf, sondern initiieren ein eigenes Projekt. Es bleibt abzuwarten, wie sich die Nachwuchsarbeit und auch die Projektförderung aufgrund des stagnierenden Budgets entwickelt und ob die Wichtigkeit der Nachwuchsarbeit³²⁰ auch praktische Konsequenzen mit sich bringen wird.

18. Praxisbeispiele

18.1 Theater Drachengasse

1981 gründete Emmy Werner das *Theater Drachengasse*. Zuvor wurde die Spielstätte seit 1976 unter dem Namen *Theaterverein Spielraum* genutzt. Nach ihrem Wechsel 1987 als Direktorin an das Wiener Volkstheater übernahm ein Dreierteam die Leitung des Hauses. Heute wird das Theater von Johanna Franz und Eva Langheiter (Verena Kanaan schied aus) geführt.

Das *Theater Drachengasse* ist der Gesellschaftsform der Ges.m.b.H.³²¹ zugeordnet. Derzeit nennt das *Theater Drachengasse* zwei Spielstätten ihr Eigen: das *Theater Drachengasse* selbst und die *Bar&Co*. Im Theater selbst werden rund vier Eigenproduktionen und in der *Bar&Co* sechs bis acht kleinere Produktionen, meist Gastspiele, gezeigt.³²² Das Konzept von Gastspielen und Koproduktionen ist heute ein wesentlicher Punkt in der Spielplangestaltung des *Theater Drachengasse*.

Die Leitung des Theaters sieht das Haus als

*„zeitgenössisches Theater, das intelligente Unterhaltung und anregende Konfrontation bietet. Das heißt: neue Stücke, kontroverielle Themen - spannend und oft mit Witz und Ironie präsentiert. Unser besonderes Interesse gilt - ob bei Inhalt, Stückwahl oder Regie - den Frauen.“*³²³

Diesem soll vor allem nachgegangen werden, in dem viel Platz dem Neuen und Experimentellen eingeräumt wird – an dieser Stelle sind auch die Nachwuchswettbewerbe (s.u.) einzuordnen. Zu dem Schwerpunkt des Sprechtheaters ist noch das Improvisationstheater hinzuzufügen, welches die „English Lover's“ in regelmäßigen Abständen spielen. Für einen umfassenden Blick

³²⁰ Schmied in: Der Standard 18./19. Dezember 2010.

³²¹ eine Gesellschaft mit begrenzter Haftung.

³²² Vgl. Gift 2/2009.

³²³ www.drachengasse.at

auf die Geschichte und Programmierung des *Theater Drachengasse* sei auf die Diplomarbeit von Elisabeth Perner aus dem Jahr 2008 verwiesen.

Aktuell wird das *Theater Drachengasse* mit dem laufenden Konzept sowohl von der Stadt Wien mit einer Konzeptförderung (siehe Kapitel 16.2.2) als auch vom *BMUKK* mit einer Projektförderung (siehe Kapitel 17.1.) unterstützt: „Das Theater hat seine beiden Spielorte (...) gut positioniert und stellt (...) einen lebendigen Teil der Wiener Theaterlandschaft dar.“³²⁴

18.1.1 Nachwuchsförderung: „die Angstmacher“

Seit 2007 veranstaltet das *Theater Drachengasse* jährlich einen Nachwuchswettbewerb für „junge Schauspieler und Regisseure beiderlei Geschlechts“.³²⁵ In der Saison wurde dieser unter dem Titel „die Angstmacher“ gestellt: „Mit dem Thema ANGST haben wir offenbar einen Nerv getroffen. Weniger allerdings mit dem Thema ANGSTMACHER. Viele der Projekte beschäftigen sich mit dem Phänomen Angst an sich, das Wesen der Angst wird erforscht (...)“³²⁶ Die Dauer der Projekte reichte von 10 bis 20 Minuten.

Das Thema wird jährlich seitens der künstlerischen Leitung des Theaters ausgeschrieben. Aus den Einreichenden werden vielversprechende Projekte zu Hearings eingeladen, die vor einer Jury ihr Konzept präsentieren. 2010 war die Jury mit Andreas Beck/*Schauspielhaus Wien*, Eva Hosemann/*dierampe Stuttgart* und Isabella Suppanz/*Landestheater St. Pölten* besetzt.³²⁷ Die Finalgruppen werden im Rahmen eines gemeinsamen Abends (im Jahr 2010 wiederholt im Mai am Spielplan) der Öffentlichkeit und Presse präsentiert. Um eine qualitativ wertvolle Arbeit präsentieren zu können, werden ihnen seitens des *Theater Drachengasse* 5.000 Euro als Barmittel sowie auch dramaturgische und technische Betreuung zur Verfügung gestellt. Falls die Gelder nicht in Summe gebraucht werden, fließen diese wieder zurück an das *Theater Drachengasse*.

Im Jahr 2010 haben 79 Personen bzw. Gruppen Konzepte eingereicht: „Auch dieses Jahr hat unser Nachwuchswettbewerb großen Anklang gefunden.(...) Die Mehrzahl gehört zur Altersgruppe der 22- bis 30-jährigen, es gab aber auch einige ganz junge Teams (17-20) und einige ältere Quereinsteiger.“³²⁸ Von den 79 Einreichungen wurde 16 Einreichenden die Möglichkeit zu einem Hearing gegeben. Auf dieser Basis wurden fünf davon eingeladen, am *Theater Drachengasse* an ihren Projekten

³²⁴ Hosemann et al. 2008, S.16.

³²⁵ Pohl 22.10.2009.

³²⁶ www.drachengasse.at

³²⁷ Vgl. <http://ideen-fuer-wien.at/blog/2009/10/theater-die-angstmacher/>

³²⁸ www.drachengasse.at

weiterzuarbeiten. Die „FinalistInnen“ konnten je drei Wochen an ihren Arbeiten feilen, bevor sie dann in einer Spielserie in der *Bar&Co* dem Publikum und der Jury gezeigt wurden. Zwei zu je 1.000 Euro dotierte Preise wurden im Anschluss an die letzte Vorstellung vergeben: ein Publikums- und ein Jurypreis. In der Saison 2009/2010 erhielt die Gruppe „XXXX Flaneurs“ um Dominic Oley beide Auszeichnungen. Dieser bemerkt dazu:

„Ich hab mir eine Weibertreibung, Spezialisierung und Weiterbildung meiner textlichen und regiesierenden Arbeit versprochen und wollte darüber hinaus die Chance haben, mit sehr inhaltlich bewussten, wachen, starken Schauspielerinnen zu arbeiten und ein Thema durchzukämmen und im Quasikollektiv zu reflektieren und dann für die Bühne umzusetzen.“³²⁹

Auch die Marketing- und Pressearbeit wurde und wird für die FinalistInnen ‚übernommen‘ – nicht zuletzt durch die Einbindung des Präsentationsabends in den hauseigenen Spielplan.

18.1.2 Nachwuchsförderung: „die Besetzungscouch“

Das *Theater Drachengasse* hat das aktuelle TV-Format der Castingshows in das Theater verlegt und in der Saison 2009/2010 erstmals „die Besetzungscouch“ in den Spielplan aufgenommen. „Mit dem neuen Projekt „Besetzungscouch“ schmiegt sich das Wiener Theater Drachengasse an den Langzeittrend öffentlicher Castingshows (...)“ an.³³⁰ Die Konzeption haben Gordana Crnko, Jim Libby und Nina Wallisch übernommen.

„Das Format richtet sich in erster Linie an Menschen in Ausbildung im darstellerischen Bereich, und an Menschen, die gerade eine Ausbildung abgeschlossen haben und am Anfang ihres Weges stehen.“³³¹ „JungschauspielerInnen“ werden aktiv angesprochen.

Nach einem erfolgreichen Start wurde im Oktober 2010 die zweite Staffel durchgeführt. Der Ablauf ähnelt sehr den „bekannten“ Formaten aus dem Fernsehen. Acht Teams zu je zwei TeilnehmerInnen - eine alleinige Teilnahme ist nicht möglich - müssen sich vor einer Jury – „Ultimative Größen der österreichischen Performancelandschaft“³³² – „beweisen“. Jeweils zehn Aufgaben müssen an zwei Abenden (die ‚GegnerInnen‘ sind jeweils dieselben) erfüllt werden. Am Ende jeder Runde folgt eine Entscheidung über den „Sieg“. Den vier

³²⁹ Oley 2010, Interview.

³³⁰ Der Standard, 3.3.2010.

³³¹ www.drachengasse.at

³³² Ebda.

Siegerteams wird als „Gewinn“ eine Teilnahme an einem Workshop³³³ mit einer internationalen Größe des Performance-/Improtheaterbereichs ermöglicht. Die dort erarbeiteten Ergebnisse werden abermals auf der Bühne des *Theater Drachengasse* dem Publikum gezeigt.

Das Format richtet sich an interessierte „JungschauspielerInnen“; ob ein tatsächliches Interesse an einer eigenen Schauspielkarriere besteht, ist nebensächlich.

Ein Punkt, der an dieser Stelle noch hervorgehoben werden soll, ist die Form des ‚Wettbewerbs‘. Bei beiden Konzepten wird stark mit dem Prinzip einer (neudeutsch) ‚challenge‘ gearbeitet: das Gewinnen und Verlieren steht im Mittelpunkt und ist wesentliches Instrument, sowohl in der Präsentation des Formats nach außen wie auch in der Selbstwahrnehmung und Beschreibung der Projekte. Im Rahmen dessen stellt sich speziell die Frage, wofür eine derartige Konkurrenz an sich nötig ist – in dem einen Fall winkt keine Aufnahme in ein Ensemble, in dem anderen Fall keine Möglichkeit, sein Stück abendfüllend auszuproduzieren.

Diesem Phänomen der Theaterwettbewerbe wird im Rahmen der kritischen Anmerkungen zu den Praxisbeispielen Rechnung getragen, wenn die anderen Theaterhäuser vorgestellt wurden.

18.2 *Salon 5*

Seit der Eröffnung im Jahr 2008 ist der *Salon 5* im 15. Wiener Gemeindebezirk beheimatet. Das Konzept ist rund um die Regisseurin und Autorin Anna Maria Krassnigg aufgebaut und legt den eigenen Schwerpunkt bis dato auf den darstellenden Bereich. Zuvor war das Ensemble in Zürich und Luxemburg verortet, bis es in Wien eine eigene Spielstätte erhielt. Die Gruppe „iffland&söhne“ hat bis heute Bestand und ist zugleich der Trägerverein des *Salons 5*. Krassnigg hat sich selbst als künstlerische Leiterin dem Credo des Miteinanders und des Dialogs verschrieben: „Der Salon 5 ist ein in Wien neuartiges Format vorwiegend darstellender Kunst, das seine Besucher einlädt, in Dialog zu treten. Miteinander und mit den Künstlern.“

Derzeit umfassen die Räumlichkeiten vom *Salon 5* zwei Etagen mit 1000 Quadratmetern, einem „in einem ehemaligen Turnsaal etablierten Kommunikations- und Theaterraum“.³³⁴

³³³ Die GewinnerInnen am 4. Juni 2010 haben z.B. mit Regisseurin Beverly Blankenship gearbeitet und einen Grillparzer-Abend entwickelt.

³³⁴ Affenzeller, 18.12.2007.

Heute erhält der *Salon 5* Förderungen der Stadt Wien. Die Geldflüsse werden hier durch Projektzuschüsse ergänzt; beispielsweise wird der „Junge Salon“ durch *Kultur Kontakt Austria* unterstützt.³³⁵

18.2.1 Nachwuchsförderung: „Salon“

Der *Salon 5* betreibt keine klassische Nachwuchsarbeit wie die anderen Theaterhäuser, beispielsweise in Form eines Wettbewerbs. In diesem Falle ist eine Zusammenarbeit von Interesse:

Seit seinem Bestehen kooperiert der *Salon 5* mit dem Wiener *Max Reinhardt Seminar* und der *Filmakademie*. Das dafür eigens entwickelte Format „Salon“ bietet den Studierenden die Möglichkeit, sich auf einer „echten“ Bühne auszuprobieren und nicht stets auf der hauseigenen Studiobühne die erarbeiteten Szenen der Öffentlichkeit zu präsentieren. Krassnigg begründet die gemeinsame Arbeit durch ihre Erfahrungen, die sie selbst am *Max Reinhardt Seminar* als Dozentin gesammelt hat:

*"In Österreich fehlt ein Pool für Anfänger", erklärt Krassnig, selbst Regiedozentin am Reinhardt-Seminar, ihre Ambitionen. "Die meisten meiner Studenten gehen sofort nach Deutschland. Oder sie landen kaffeekochend an der Burg, sage ich einmal ganz böse. Dort warten sie dann geduldig auf eine Inszenierung und dabei gehen ihnen dann Frische, Mut und der Anachronismus verloren."*³³⁶

Die Verbindung zwischen Theaterhaus und Studierenden soll Beispiele aus dem deutschsprachigen Raum wie das *Kampnagel* in Hamburg aufgreifen und einen Ort in Wien schaffen, der „verborgenen Schätzen“³³⁷ die Möglichkeit gibt, sich zu zeigen. Nicht selten ist zu beobachten, dass RegisseurInnen und SchauspielerInnen nach Beendigung ihrer Ausbildung im *Salon 5* tätig sind und die Übergänge zwischen Ausbildung und Berufseinstieg sich in positiver Weise verwischen.

18.3 *Burgtheater*

Eines der renommiertesten, wenn nicht das renommierteste Theaterhaus Wiens ist das *Burgtheater*. „Das Burgtheater ist als österreichisches Nationaltheater die wichtigste Schauspielbühne des Landes und das größte Sprechtheater Europas,

³³⁵ Vgl. www.salon5.at

³³⁶ Kurier online 19.12.2007.

³³⁷ Ebda.

das Tradition, Vielfalt und Fortgang verbindet.“³³⁸ Insgesamt bespielt das *Burgtheater* fünf Theaterräume: das *Kasino*, das *Vestibül*, das *blaue Foyer* (für Lesungen und Soireen), das *Akademietheater* und das *Burgtheater* selbst. Das *Burgtheater* zählt zu den österreichischen *Bundestheatern* und ist seit 1999 in die *Bundestheaterholding* eingegliedert. Diese Tatsache bedingt ein eigenes, außerhalb der anderen Förderungen existierendes Budget, eigens für die Holding; dotiert ist dieses mit rund 210 Millionen Euro.³³⁹

Heute widmet sich das *Burgtheater* unter der Leitung von Matthias Hartmann dem modernen Sprechtheater und versucht die traditionellen Vorstellungen und Erwartungen aufzubrechen. „Der schönste, aber auch modernste Spielplan“³⁴⁰ soll für die laufende Saison 2010/2011 umgesetzt werden, so Hartmann. RegisseurInnen wie Christoph Schlingensief, Jan Lauwers und die Gruppe Nature Theater of Oklahoma stehen unter anderem programmatisch für das ‚Moderne‘.³⁴¹

Das *Burgtheater* hat unter der Leitung von Matthias Hartmann seit einer Spielzeit die „Junge Burg“ am Spielplan. Das Konzept soll vor allem Kinder und Jugendliche ansprechen und ihnen die Möglichkeit geben, einen Blick von innen in das Theater zu werfen. Die Leitung der gesamten Schiene obliegt Annette und Peter Raffalt.

Für diese Arbeit von Interesse ist aufgrund der Zielgruppe der ‚jungen Erwachsenen‘ das „TheaterJahr“; es gibt aber noch weitere Projekte, speziell für Jugendliche (definiert durch das biologische und kalendarische Alter).

18.3.1 Nachwuchsförderung: „TheaterJahr“

„Jungen‘ Menschen wird die Gelegenheit gegeben, in die zahlreichen künstlerischen Bereiche reinzuschnuppern und sich ein Jahr dem Theater mit Leib und Seele zu verschreiben: Das „TheaterJahr“ spricht ‚junge‘ Menschen ab 18 Jahren an und soll ihnen die Möglichkeit geben, ein Jahr lang in einen großen Theaterbetrieb mitarbeiten zu können. Dies ist das einzige angeführte Projekt, welches sich nicht an ‚junge Erwachsene‘ richtet, die ihre Ausbildung gerade abgeschlossen haben, sondern die am Beginn des Erwachsenenalters stehen. Dennoch soll es hier dargestellt werden, da es das einzige Konzept eines Bundestheaters ist (alle

³³⁸ www.burgtheater.at

³³⁹ Die Bundestheater-Holding GmbH, zu 100 Prozent im Eigentum des Bundes, ist Alleineigentümerin der drei Tochtergesellschaften – Burgtheater GmbH, Wiener Staatsoper GmbH und Volksoper Wien GmbH sowie Mehrheitseigentümerin (51,3%) der Theaterservice GmbH. Die übrigen 48,9% sind zu gleichen Teilen (jeweils 16,3%) auf die drei Theatergesellschaften Burgtheater GmbH, Wiener Staatsoper GmbH und Volksoper Wien GmbH verteilt. (Vgl. www.bundestheater-holding.at).

³⁴⁰ Hartmann in: www.wien.orf.at Mai 2010.

³⁴¹ Vgl. APA Mai 2010.

anderen werden zwar gefördert, sind aber freie Theaterhäuser). Der Zeitraum umfasst eine ganze Spielzeit (im Jahr 2009 von Mitte August bis Ende Juni 2010).

„Sie arbeiten in den Bereichen Schauspiel Kostüm, Bühne, Dramaturgie, erhalten Unterricht und studieren eigene Inszenierungen ein.“³⁴² Den Schwerpunkt kann und sollte man schon im Vorfeld der Bewerbung selbst setzen, kann diesen aber auch während des Jahres verschieben. Im Jahr 2010 wurden jeweils 18 Plätze (2009: 12) bereitgestellt; im Jahr 2009 gab es immerhin 480 BewerberInnen.³⁴³ Von der großen Anzahl an Bewerbungen wurden 120 zur Vorauswahl eingeladen, um vor Ort bei Workshops ihre Fähigkeiten zu testen.³⁴⁴

TeilnehmerInnen des „TheaterJahres“ ist es nicht möglich, nebenbei einer anderen Tätigkeit (Studium, Nebenjob etc.) nachzugehen: „Nicht selten waren wir von in der Früh bis in die Nacht im Theater.“³⁴⁵ Die Tätigkeit ist demzufolge eine Vollzeitbeschäftigung. Neben den Proben werden die TeilnehmerInnen in den verschiedenen Bereichen unterrichtet: SchauspielerInnen wird beispielsweise Sprach- und Bewegungsunterricht gelehrt, RegisseurInnen haben im Rahmen der Hospitanzen die Möglichkeit, mit den anerkannten (Gast-)RegisseurInnen am *Burgtheater* zu arbeiten und von ihnen zu lernen. Nicht unwesentlich ist auch die Arbeit der jungen Theaterbegeisterten bei der „SchauspielBar“, wo sie, kostenlos, ihre Arbeiten zeigen und für den gesamten Ablauf zuständig sind.

18.4 *brut Wien*

Das *brut Wien* ist im Zuge der Theaterreform entstanden. Die künstlerische Leitung des ehemaligen *dietheater* wurde neu ausgeschrieben: Heiko Pfohl und Thomas Frank konnten mit ihrem Konzept eines Koproduktionshauses (vgl. Ziele der Theaterreform: dort wird eine derartige Einrichtung explizit gefordert) überzeugen und zeichnen sich seit 2006 als künstlerisches Leitungsteam aus. Heute nutzt das *brut Wien* zwei Spielstätten, das *brut im Künstlerhaus* und *brut im Konzerthaus*. Das aufgebaute Leitbild umfasst „internationale, experimentelle und innovative darstellende Kunst“.³⁴⁶ Hierbei wird interdisziplinär im Tanz-, Theater- und Performancebereich gearbeitet. Auch stehen immer wieder Veranstaltungen wie Popkonzerte am Spielplan. Das Ziel des Hauses ist es, als Koproduktionspartner sowohl österreichweit als auch international zur Verfügung zu stehen:

³⁴² www.kulturkontakt.or.at 2009.

³⁴³ Vgl. www.wien.orf.at 2009.

³⁴⁴ Vgl. Petsch 2009.

³⁴⁵ Aichinger 2010, Interview.

³⁴⁶ www.brut-wien.at

„Das Haus ist Schnittstelle zum internationalen Off-Theater, ein Ort, wo die Einbindung und Vernetzung von Veranstaltungen und internationalen Gruppen der Off-Szene betrieben wird, das den Austausch mit europäischen Theatermetropolen fördert und gleichzeitig zur Schärfung der heimischen Off-Szene beiträgt.“³⁴⁷

Die ausgewählten Produktionen werden ebenso künstlerisch und technisch wie auch in Presse- und Marketingagenden betreut und unterstützt. Durch das Bereitstellen der hauseigenen Infrastruktur sollen Kostendruck und Organisationsstress von den KünstlerInnen und Gruppen genommen werden. Freie Gruppen sollen die Möglichkeit haben, im Rahmen eines renommierten Theaters arbeiten zu können, ohne die Kosten für weiteres Personal und Materialien tragen zu müssen (so bespielen das Haus teilweise empfohlene Gruppen des Kuratoriums der Stadt Wien, die einen Spielort suchen). Das Konzept des *brut Wien* findet bis heute großen Anklang, so dass die Theaterjury die Konzeptförderung der Stadt Wien bis 2013 empfohlen hat:

„Innerhalb des Gutachtens wird dem Koproduktionshaus brut eine starke Identität nicht nur als interdisziplinärer, internationaler Theater- und Performance- Ort mit deutlichem Labor- und Werkstatt-, sondern auch mit starkem Diskurs-Charakter attestiert.“³⁴⁸

Neben der Stadt Wien fördert auch das *BMUKK* das *brut Wien* im Rahmen der Projektförderung.

18.4.1 Nachwuchsförderung: „Freischwimmer“

Das Projekt „Freischwimmer“ ist ein Netzwerk von freien Produktionshäusern aus dem deutschsprachigen Raum: Partner sind das *brut Wien*, die *Sophiensaele Berlin*, das *Kampnagel* Hamburg, das *Forum Freie Theater Düsseldorf (FFT)* und das *Theaterhaus Gessneralle* Zürich. Das *brut Wien* ist der neueste Mitglied in dem Verbund und seit 2009 teilnehmende Institution. Die Ausschreibung wird im Namen aller VeranstalterInnen veröffentlicht. Angesprochen sind „NachwuchskünstlerInnen aus den Bereichen Performance und experimentelles Theater“.³⁴⁹ Aus den Einreichungen werden im Dialog aller Häuser sechs Projekte zur Förderung ausgewählt.³⁵⁰ Auch dieser Wettbewerb der Nachwuchsförderung steht unter einem

³⁴⁷ www.mailath.at

³⁴⁸ gift 02/2009.

³⁴⁹ www.brut-wien.at

³⁵⁰ 2011 nehmen teil: Lovefuckers mit "King of the Kings"; Chuck Morris mit "sovereines"; Laura Kalauz / Martin Schick mit "Common sense (Arbeitstitel)"; Verena Billinger / Sebastian Schulz mit "romantic afternoon/kiss piece"; Mariamagdalena and guests mit "Bis dass der

wechselnden Leitthema. "Junge TheaterkünstlerInnen werden eingeladen, künstlerische Haltungen und eigene Theaterbegriffe zu formulieren (...)." ³⁵¹ 'Jung' ist hierbei klar definiert: "Sie richtet sich an professionelle TheatermacherInnen, die nicht (wesentlich) älter als 30 Jahre sein sollten." ³⁵² Es können sowohl Einzelpersonen wie auch Gruppen teilnehmen.

Den jeweiligen GewinnerInnen steht die Möglichkeit offen, ihre eigene Produktion verwirklichen zu können und dabei die Unterstützung des jeweiligen Theaterhauses an ihrer Seite zu wissen. "Sechs Theaterformationen aus dem deutschsprachigen Raum präsentieren Projekte, die sie unter gleichen organisatorischen Bedingungen und im Rahmen der inhaltlichen Programmatik der fünf Gastgebertheater entwickelt haben." ³⁵³ Zudem touren die Projekte meist durch die teilnehmenden Theaterhäuser und darüber hinaus. Unterstützt werden die jeweiligen Theaterhäuser dabei von zahlreichen deutschen, österreichischen und schweizerischen Kommunal- und Bundeseinrichtungen.

18.5 Kritische Hinterfragung der praktischen Nachwuchsarbeit der Wiener Theater

Das Format „Besetzungscouch“ des *Theaters Drachengasse* ist sowohl bei Publikum wie auch bei den TeilnehmerInnen selbst beliebt und gefragt (es ist meist ausverkauft ³⁵⁴). Allerdings ist auch hier festzustellen, dass meist eine kalendarische Definition von ‚jung‘ assoziiert wird: Die TeilnehmerInnen entsprechen alle der im Zwischenfazit formulierten Definition. Es wird hier, wenn auch nicht direkt, eine Alterseinschränkung vorgenommen. Die Wichtigkeit der eigenen Vita im Bezug auf die Ausbildung (und die schon oft erwähnten dort vorherrschenden Altersbeschränkungen) bedingt eine klare Eingrenzung, so dass QuereinsteigerInnen auch hier kaum Chance haben, wobei auch immer wieder ‚Laien‘, ohne eine schauspielspezifische Ausbildung teilnehmen (diese entsprechen aber ebenfalls der Definition der ‚jungen Erwachsenen‘). Zudem ist das Format speziell *an* kalendarisch ‚Junge‘ gerichtet: das Format der Castingshow entspricht eher dem jugendlichen Zeitgeist.

Auch im Bezug auf den jährlichen Nachwuchswettbewerb wie „die Angstmacher“ lässt sich ähnliches anmerken: Unter anderem war mit Elisa Seydel in der „Gruppe XXXX Flaneurs“ eine bereits bekannte und auch erfolgreiche BurgschauspielerIn am

Tod uns scheidet"; Barbara Ungepflegt mit "Notstand"; Institut für Hybridforschung mit "Furry Species".

³⁵¹ Ebda.

³⁵² <http://www.inszenierung.at/2010/02/bewerbungen-festival-freischwimmer-2011/>

³⁵³ <http://www.freischwimmer-festival.com/freischwimmer.php>

³⁵⁴ persönliche Erfahrung durch wiederholten Besuch der Veranstaltung.

Gewinn dieses Projekts durch ihre schauspielerische Leistung beteiligt – ob dies wirklich ‚jung‘ im Sinne von Berufsstart bedeutet, ist zu hinterfragen. „Die meisten von ihnen sind schauspielerisch sehr gut ausgebildet und haben auch schon an großen Bühnen Erfahrung gesammelt.“³⁵⁵ Auch hier wird vermehrt Wert auf das kalendarische Alter gelegt.

Das Konzept des „TheaterJahr“ am *Burgtheater* ist nach erfolgter Recherche einmalig im deutschsprachigen Raum. Es bietet jungen Menschen eine Chance, die ihnen anderswo nicht eröffnet wird. Dennoch weist das „TheaterJahr“ einige Punkte auf, die es kritisch zu hinterfragen gilt. Annette Raffalt gab folgendes Statement ab: „Wir verstehen uns nicht als Ausbildung oder Talentschmiede, sondern als Orientierungshilfe.“³⁵⁶ Dennoch werden Personen mit wirklichem Interesse, später ihren Berufs- und Ausbildungsfokus auf das Theater zu legen, bevorzugt: „Bevorzugt werden jene, die später am Theater arbeiten wollen.“³⁵⁷ Zudem ist die Frage, ob junge Menschen dieser Auffassung folgen. Wird man unter einer Vielzahl von BewerberInnen ausgewählt, so ist die Hoffnung auf eine spätere Karriere beinahe selbstverständlich. „Das Theaterjahr sehen ich und meine KollegInnen durchaus auch als Karrieresprungbrett.“³⁵⁸

Kritik lässt sich auch an der finanzielle Entlohnung äußern. Ein monatliches Einkommen von rund 500 Euro bedingt eine selektive Auswahl junger Menschen mit einem finanziell guten Background. Im Zuge der Recherche und Gespräche wurde aber auch klar, dass die Teilnahme als sehr positiv bewertet wird und die TeilnehmerInnen es jederzeit weiterempfehlen würden.³⁵⁹

Matthias Hartmann übte im Rahmen einer Diskussion selbst Kritik an der gängigen ‚jung-Definition‘:

„Jung-Sein“ ist zu einem Markenzeichen verkommen, wie es in unserer Markenzeichenkultur üblich ist. (...) Wenn sie [die 68er Generation, Anm.] sagen, daß nur der jung ist, der ihnen eins in die Fresse schlägt, dann denken die in Kategorien ihrer Generation und können nichts anderes zulassen.“³⁶⁰

Das *Burgtheater* selbst bedient sich aber speziell im Rahmen der „Jungen Burg“ dieser Definition, die Hartmann hinterfragt. ‚Jung‘ sollte laut ihm losgelöst von einem

³⁵⁵ Wiener Zeitung, 5.5.2010.

³⁵⁶ Raffalt in: www.wien.orf.at 2009.

³⁵⁷ Petsch 2009.

³⁵⁸ Aichinger 2010, Interview.

³⁵⁹ Vgl. Aichinger 2010, Interview.

³⁶⁰ Roeder 1994, S. 130.

Alter und einem definierten Stil gesehen werden – die „Junge Burg“ und speziell das „TheaterJahr“ mit einer Altersbeschränkung von 24 Jahren widersprechen dem.

Im Falle des *brut Wien* steht die Nachwuchsförderung wiederholt in Zusammenhang mit einem Wettbewerb; als Grundlage dient die kalendarische Altersdefinition – QuereinsteigerInnen sind eine Seltenheit und werden explizit nicht angesprochen. Durch die Beschränkung auf ein ungefähres Maximalalter von 30 Jahren werden sie ausgeklammert und nicht unter den Begriff der 'jungen Theatermacher' subsumiert. Es ist aber zu bemerken, dass das *brut Wien* durch die gemeinsame Arbeit mit deutschsprachigen Theaterhäusern auch außerhalb Österreichs einen wichtigen Beitrag zur Vernetzung (auch der österreichischen Theaterlandschaft) leistet und somit das Erreichen der oben angeführten Ziele der Theaterreform aktiv verfolgt: „Das brut Koproduktionshaus kann als Beispiel für das Gelingen der Wiener Theaterreform gelten.“³⁶¹

Es ist also resümierend zu sagen, dass die Nachwuchsarbeit im Bereich Schauspiel und Regie in der Wiener Theaterszene hauptsächlich auf dem Wettbewerbsgedanken aufgebaut ist: kalendarisch ‚junge‘ Menschen treten gegeneinander an, um ihre Können zu messen. Dem/der SiegerIn winkt meist nicht viel, bis auf den Sieg:

*„Auch wenn ein solcher Abend durchaus unterhaltend sein kann, finde ich diesen Gewinner- und Verlierer-Abend durchaus schwierig. Dass dieses hopp oder topp nun auch im Theater angekommen ist, sagt viel über die Gesellschaft aus. Aber es geht einfach immer um das Gewinnen und Verlieren, was ich an sich nicht gut finde. Medientechnisch und auch für das Netzwerken können diese Wettbewerbe sicherlich nützlich sein.“*³⁶²

Eine Ausnahme ist allerdings der *Salon 5*. Hier wird eine Nachwuchsarbeit losgelöst von einer Konkurrenz betrieben, indem gezielt mit Wiener Ausbildungsstätten kooperiert und jungen Menschen eine Bühne bereit gestellt wird. Zudem werden die Übergänge zwischen Ausbildung und Berufsstart aufgeweicht und erleichtert.

³⁶¹ Hosemann et al. 2008, S.10.

³⁶² Heide 2010, Interview.

19. Schlussbemerkung

Die Bezeichnung „JungregisseurIn“ und „JungschauspielerIn“ sind ein Zeitzeichen einer kurzfristig gedachten Karriereproduktion, die Leute auf den Markt wirft, sie mit einem (diesem) inhaltlich nicht-immanenten Label versieht, um dann ihre Verkaufbarkeit zu ermöglichen: ‚Jung‘ bedeutet lenkbar und in den meisten, talentierten Fällen, leider auch konsensfähig und manipulierbar zu sein. Talentiert ist oft unreflektiert.³⁶³ „Hypeobjekte“ bleiben in den meisten Fällen mit ihren eigenen Effekten, das, was in ihnen als Qualität angelegt ist oder wurde, allein und dann in einer künstlerischen Entwicklung stecken, weil sie immer wieder vom Markt und ihren „Schöpfern“ auf das zurückgeworfen werden, was man grobschlächtig am Anfang, als sie aus der „Jungirgendwastaufe“ gehoben wurden, als bezeichnend an ihnen abgelesen hat. Entwicklungen und Persönlichkeiten (z.B. QuereinsteigerInnen), die sich auch mal widersprechen oder die nicht so ganz scheinbar massentauglichen Stimmungen entsprechen, sind als Effektsubjekte nicht zu gebrauchen, weil sie die Auswahlprinzipien widerlegen könnten. So ist es nicht verwunderlich, dass sowohl Wissenschaft und Theaterpraxis als auch FördergeberInnen einen gemeinsamen Konsens der ‚jung‘-Definition verwerten. So irrt sich die Labelung ‚jung‘ nicht, sondern erfüllt klare Vorstellungswelten. Der Trend irrt sich nie. Der Trend ist immer neu. Und wenn er sich irrt, erfahren wir nichts davon, denn wir sehen dann schon einem neuen Trend zu. Die Entwicklung eines Trends ist das immer wieder neue Auftauchen eines Trends. Das ist auch seine Existenzberechtigung. Und dass er kurzfristigen Verkauf produzieren kann, Verkauf, der sich nicht hinterfragt, der nur reduzierter Imagelieferant für Konsumbedürfnisse ist. Die Untersuchung der gängigen Nachwuchsförderung in Wien hat gezeigt, dass ‚jung‘ eine Verkaufsbezeichnung ist, die in Rezensionengefügen, (kultursuggestive Medien (Fachpresse u.s.w.) und in den Entscheidungspositionen der Theaterbetriebe produziert wird und die sich in den meisten Fällen einer inhaltlichen Bewegung/ einer ernsthaften versuchten Qualitätssicherung oder Sondierung verschließt:

„Den Begriff „Jung-Sein“ würde ich als einen großen Schwindel bezeichnen. „Junge Regisseure“ und „junges Theater“ halte ich für Klischees, die geprägt sind von einer gewissen Intendanten- und Feuilletongeneration und die heute einzig dafür benutzt werden, sich selbst in den Vordergrund zu stellen (...). Es geht doch darum, dass es eine Generation gibt – ob nun dreißig oder nicht -, die einfach anfängt, Theater zu machen (...).“³⁶⁴

³⁶³ Oley 2010, Interview.

³⁶⁴ Roeder 1994, S.130.

Die Wettbewerbspolitik hat Einzug in die Theaterhäuser gehalten. Gewinnen und Verlieren, gepaart mit geringen Investitionsnotwendigkeiten, bestimmt die Arbeit mit den „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“.

Ist dies eine sinnvolle Form der Nachwuchsarbeit? Nicht zuletzt in den geführten Gesprächen wurde die Frage immer wieder diskutiert, ob eine Nachwuchsförderung überhaupt sinnvoll und ethisch korrekt wäre. Es könnte eine Realität aufgebaut werden, die so nicht existiert und das KünstlerInnenleben verherrlicht. Die BefürworterInnen dieser These, dass eine Förderung junger Talente per se nicht erfolgen sollte, unterstellen den Betroffenen allerdings eine ‚Blauäugigkeit‘. Natürlich wird und kann es um Laufe der eigenen Vita nicht von Förderung zu Förderung weitergehen – dieses Wissen gehört aber zu den Bausteinen des eigenen Lebens und der eigenen Verantwortung. Förderungen deswegen einzustellen würde eine stereotype Vorstellung des Nachwuchses bedeuten, die an dieser Stelle verneint werden soll.

Neben der ‚Nutzung‘ der jungen KünstlerInnen konnte das Forschungsinteresse weitere Erkenntnisse liefern. Innerhalb der vielgenannten ‚Grauzone‘ zwischen Ausbildung und Beruf leben die „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ in einem Vakuum, welches mit Unwissen über ihre eigene soziale Lage gefüllt ist. Die Auswertung des „Bericht zur sozialen Lage der Künstlerinnen und Künstler in Österreich“ hat gezeigt, dass der Wissensvorsprung der ArbeitgeberInnen gegenüber den AngestelltInnen immens ist. Die Theaterhäuser können das komplexe und vielschichtige System der Vertragsformen nutzen, die jungen KünstlerInnen wissen kaum etwas darüber, so dass die Mängel im Bereich des Versicherungsschutzes teilweise daraus resultieren. Die Eigenverantwortung, um das Informationsdefizit zu beseitigen, muss darum weiter gefördert und auch gefordert und die Möglichkeit hierzu erleichtert werden. Im Zuge der Rechercharbeiten wurde deutlich, dass die Informationspolitik der verschiedenen Sozialträger nicht darauf fußt den KünstlerInnen das vorherrschende System leicht durchschaubar zu machen – die Frage nach dem Wunsch nach ‚unmündigen‘ BürgerInnen ohne Interesse und Möglichkeiten das System verstehen und so kritisieren zu können wirft sich auf.

Auch muss an der allgemeinen Situation der KünstlerInnen gearbeitet werden. Das signifikant niedrige Einkommen ist dramatisch und im Vergleich mit anderen Berufssparten nicht gerechtfertigt. Zugleich mit dieser Erkenntnis wird festgestellt, dass die zahlreichen „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“, die auf den Markt „drängen“, nicht genügend nachgefragt werden – das Angebot reicht

gegenüber der Nachfrage nicht aus. An dieser Stelle soll aber nicht dieser Mangel kritisiert werden, sondern darauf hingewiesen werden, dass eine sehr gute Ausbildung von Nöten ist, um die gewünschten Karriereziele zu erreichen.

Die übergeordnete Forschungsfrage, ob es einen Mangel an „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ in Wien gibt, lässt sich teilweise so beantworten: die GesprächspartnerInnen der Tiefeninterviews haben alle explizit auf einen Mangel an Ideen und kreativen Köpfen hingewiesen. Die Ausbildung im darstellenden Bereich sollte neue Wege gehen, um sich der Konkurrenz aus der performativen und tänzerischen Kunst stellen zu können, so dass die FördergeberInnen Projekte der darstellenden Kunst des Sprechtheaters auch wieder vermehrt für förderungswürdig und -notwendig halten. An dieser Stelle soll angemerkt werden, dass eine Untersuchung der Ausbildungsangebote ein weiteres spannendes Forschungsfeld eröffnen würde. Im Zuge zahlreicher Gespräche wurde immer wieder deutlich, dass das Sprechtheater an sich in einer vorübergehende Krise steckt. Neue Ideen fehlen, um sich der Konkurrenz der anderen Kulturbereiche stellen zu können. Die erarbeiteten Ergebnisse lassen vermuten, dass dies auch an der gängigen Praxis der Nachwuchsförderung und Ausbildung liegt. Das Sprechtheater ist gefordert, sich neu zu positionieren und dem Publikum wieder Neues zu zeigen. Dennoch ist positiv festzuhalten, dass die verschiedenen dargestellten Institutionen den „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ eine größere ‚Wertigkeit‘ zuschreiben. Der Fokus der FördergeberInnen wird nun auch auf diese Gruppe gelegt (wie z.B. die „START-Stipendien“), wobei die MA 7 hier noch Aufholbedarf hat. Es bleibt zu hoffen, dass jungen KünstlerInnen der Berufseinstieg vereinfacht wird und ihnen weitere spezielle Förderungsinstrumente zur Verfügung gestellt werden.

20. Bibliografie

- Aaker, D./ Kumar, V./ Day, G.S.: Marketing Research; 6. Auflage, New York et al. 1998.
- Agrawal, D.: Market Research, in: Albers, S./ Clement, M./ Peters, K./ Skiera, B. (Hrsg.): Marketing mit Interaktiven Medien; 3. Auflage, Frankfurt 2001, S. 191-208.
- Alton, J.: Künstlersozialversicherung in Österreich. Schwerpunkt Theater- und Filmschaffende; Diss. Uni Wien 1997.
- Atteslander, P.: Methoden der empirischen Sozialforschung; 12. Auflage, Berlin 2008.
- Aye, T: Praxis Schauspiel: Arbeitsheft für den Einstieg in die „klassische“ Schauspielpädagogik und Hilfen für den Einstieg in die Probearbeit; 3. Auflage, Berlin 2007.
- Bahrdt, H. P.: Schlüsselbegriffe der Soziologie. Eine Einführung mit Lehrbeispielen; 9. Auflage, München 2003.
- Berekoven, L./ Eckert, W./ Ellenrieder, P.: Marktforschung; 9. Auflage, Berlin et al. 2001.
- Berk , L.E.: Entwicklungspsychologie, München 2005.
- Bierbraucher, G.: Sozialpsychologie; Stuttgart 1996.
- Bogner, A./ Menz, W.: Das theoriegenerierende Experteninterview. Erkenntnisinteresse, Wissensnormen, Interaktion, in: Bogner, A./ Littig, B./ Menz, W. (Hrsg.): Das Experteninterview. Theorie, Methode, Anwendung; 2. Auflage, Wiesbaden 2005, S. 33-70.
- Böhnisch, L.: Sozialpädagogik der Lebensalter. Eine Einführung; 5. Auflage, Weinheim 2008.
- Brandstädter, J.: Entwicklungspsychologie der Lebensspanne: Ein Lehrbuch; Stuttgart 2007.
- Cartwright, D.P.: Analysis of Qualitative Material, in: Festinger, L./ Katz, D. (Hrsg.): Research methods in the behavioral sciences; New York 1966, S. 421-469.
- Cook, T.D./ Campbell, D.T.: Quasi-Experimentation; Boston 1979.
- Cranach, M./ Frenz, H.-G.: Systematische Beobachtung, in: Graumann, C.F.: Handbuch der Psychologie; Band 7, 1. Halbband, Göttingen 1969, S. 269-331.
- Dermutz, K.: Next Generation; Wien 2009.
- Diekmann, A.: Empirische Sozialforschung. Grundlagen, Methoden, Anwendungen; 8. Auflage, Reinbek 2002.
- Ecarius, J.: Generation, Erziehung und Bildung. Eine Einführung; Stuttgart 2008.

- Eco, U.: Einführung in die Semiotik; München 1972.
- Engels, K.: Triebe Spiele Liebe; Berlin 2007.
- Erichson, B.: Experimente, in: Tietz, B./ Köhler, R./ Zentes, J. (Hrsg.): Handwörterbuch des Marketing; Stuttgart 1995, S. 639-654.
- Erikson, E. H.: Identität und Lebenszyklus; Frankfurt am Main 1973.
- Erikson, E. H.: Dimensionen einer neuen Identität; Frankfurt am Main 1975.
- Esser, H./ Klenovits, K./ Zehnpfennig, H.: Wissenschaftstheorie, Band 1: Grundlagen der Analytischen Wissenschaftstheorie; Stuttgart 1977.
- Flick, U.: Qualitative Forschung: Theorie, Methoden, Anwendung in Psychologie und Sozialwissenschaften; 4. Auflage, Reinbeck 1999.
- Fontana, A./ Frey, J.H.: Interviewing. The Art of Science, in: Denzin, N.K./ Lincoln, Y.S. (Hrsg.): Collecting and Interpreting Qualitative Materials; Thousand Oaks, 1998, S. 47-78.
- Friebertshäuser, B.: Feldforschung und teilnehmende Beobachtung, in: Friebertshäuser, B./ Prengel, A. (Hrsg.): Handbuch qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft; Weinheim 1997, S. 503-534.
- Friedrichs, J.: Methoden empirischer Sozialforschung; 14. Auflage, Wiesbaden 1990.
- Friedrichs, J.: Teilnehmende Beobachtung abweichenden Verhaltens; Stuttgart 1973.
- Fuchs-Heinritz, W.: Zur Bedeutung des Altersnormen-Konzeptes für die Jugendforschung: aus: Merckens/Zinnecker (Hrsg.), Jahrbuch Jugendforschung 2; Wiesbaden 2002.
- Gerdes, K. (Hg.): Explorative Sozialforschung; Stuttgart 1979.
- Girtler, R.: Methoden der qualitativen Sozialforschung; Wien et al. 1992.
- Gronemeyer, N. et al.: Lektionen 2: Regie, Berlin 2009.
- Havighurst, R.J.: Development tasks and education; New York 1953.
- Hillmann, K.H.: Wörterbuch der Soziologie; Stuttgart 1994.
- Hochhan, C.: Jugendlichkeit in der Werbung. Zur Dynamik und Einschätzung eines Werbeelements; Reihe XXII Soziologie, Frankfurt am Main 1999.
- Hoffmann-Riem, C.: Die Sozialforschung einer interpretativen Soziologie – Der Datengewinn, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie; Jahrgang 32, Heft 2, 1980, S. 339-372.
- Homburg, C./ Krohmer, H.: Marketingmanagement: Strategie - Instrumente - Umsetzung – Unternehmensführung; 3. Auflage, Wiesbaden 2009.

- Hort, R.: Vorurteile und Stereotype. Soziale und dynamische Konstrukte; Saarbrücken 2007.
- Hurrelmann, K.: Lebensphase Jugend. Eine Einführung in die sozialwissenschaftliche Jugendforschung; 9. Auflage, Weinheim 2007.
- Idinger, M.: Altersbilder in den Medien. Der Umgang der Massenmedien mit der "älteren Generation"; Diplomarbeit Universität Wien 1997.
- Jörissen, Benjamin: Schlüsselwerke der Identitätsforschung; 1. Auflage, Wiesbaden 2010
- Kaase, M./ Ott, W./ Scheuch, E.K. (Hrsg.): Empirische Sozialforschung in der modernen Gesellschaft; Frankfurt 1983.
- Kern, H.: Empirische Sozialforschung – Ursprünge, Ansätze, Entwicklungslinien; München 1982.
- Khoun, U.: Beruf: Schauspieler: Vom Leben auf und hinter der Bühne; Hamburg 2005.
- Kleining, G.: Das qualitative Experiment, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie; 1986, Heft 38, S. 724-750.
- Kleining, G.: Qualitative Experimente über Vorurteile, in: Hoefert, H.-W./ Klotter, C. (Hrsg.): Neue Wege der Psychologie: eine Wissenschaft in der Veränderung; Heidelberg 1994, S. 15-32.
- Kromrey, H.: Empirische Sozialforschung. Modelle und Methoden der standardisierten Datenerhebung und Datenauswertung; 11. Auflage, Stuttgart 2006.
- Labaw, P.J.: Advanced Questionnaire Design; Cambridge 1982.
- Lamnek, S.: Qualitative Sozialforschung. Bände 1 und 2; 2. Auflage, München 1993.
- Lamnek, S.: Qualitative Sozialforschung; 4. Auflage, Weinheim 2005.
- Lehr, U.: Psychologie des Alterns; Wiebelsheim 2007.
- Levi, G.: Geschichte der Jugend 2. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart; Frankfurt am Main 1997.
- Lidz, Theodore : Das menschliche Leben: die Entwicklung der Persönlichkeit im Lebenszyklus; Frankfurt am Main 1970.
- Lutter, C.: Cultural Studies. Eine Einführung; 4. Auflage, Wien 2001.
- Mann, L.: Sozialpsychologie; 11. Auflage, Weinheim/Basel 1999.
- Mayer, O.: Interview und schriftliche Befragung. Entwicklung, Durchführung und Auswertung; 5. Auflage, München 2009.
- Mayring, P.: Einführung in die qualitative Sozialforschung; Weinheim 2002.

- Mayring, P.: Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken; 10. Auflage, Weinheim 2008.
- Merkens, H.: Auswahlverfahren, Sampling, Fallkonstruktion, in: Flick, U./ v. Kardoff, U.E./ Steinke, I. (Hrsg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch; Reinbek 2000, S. 286-299.
- Meuser, M./ Nagel, U.: Expertenwissen und Experteninterview, in: Hitzler, R./ Honer, A./ Maeder, C. (Hrsg.): Expertenwissen; Opladen 1994, S. 180-192.
- Mietzel, G.: Wege in die Entwicklungspsychologie. Band 2: Erwachsenenalter und Lebensende; 2. Auflage, Weinheim 1997.
- Münchmeier, R. (Hrsg.) : Die Gesellschaft und ihre Jugend; Opladen 2008.
- Petermann, F./ Hehl, F.-J. (Hrsg.): Einzelfallanalyse; München 1979.
- Patry, J.-L.: Laborforschung – Feldforschung, in: Patry, J.-L. (Hrsg.): Feldforschung; Bern et al. 1982, S. 17-42.
- Philipps, D.L.: Knowledge from What?; Chicago 1971.
- Reiterer, A. F.: Gesellschaft in Österreich. Struktur und Sozialer Wandel im globalen Vergleich; 3. Auflage, Wien 2003.
- Ring, E.: Signale der Gesellschaft. Psychologische Diagnostik in der Umfrageforschung; Göttingen, Stuttgart 1992.
- Ritchie, L. David: Information, Communication Concepts Series; London 1991.
- Roeder, A./Ricklefs, S.: Junge Regisseure; Frankfurt/Main, 1994 .
- Saussure, Ferdinand de: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. 3. Auflage, Berlin/New York 2001.
- Schäfers, B.: Jugendsoziologie. Einführung in Grundlagen und Theorien; 7. Auflage, Opladen 2001.
- Schäfers, B.: Jugendsoziologie. Einführung in Grundlagen und Theorien; 8. Auflage, Opladen 2001.
- Schäfers, B.: Grundbegriffe der Soziologie; 8. Auflage, Opladen 2003.
- Scheuch, E.: Das Interview in der Sozialforschung, in: König, R. (Hrsg.): Handbuch der empirischen Sozialforschung, Band 2, Grundlegende Methoden und Techniken, 1.Teil; Stuttgart 1973.
- Schilke, B.: Jugendwahn in der Werbung und der Bezug der Generation 50+ zu jugendlichen Darstellungsformen in Werbemotiven; Dipl.-Arbeit Uni Wien 2005.
- Schnell, R./ Hill, P.B./ Esser, E.: Methoden der empirischen Sozialforschung; 8. Auflage; München 2008.
- Schwarz, H: Regie: Idee und Praxis moderner Theaterarbeit; ein Leitfaden; Bremen 1965.

Schwenk, O. G.: Lebensstil zwischen Sozialstrukturanalyse und Kulturwissenschaft; Opladen 1996.

Sixtl, E.: Meßmethoden der Psychologie. Theoretische Grundlagen und Probleme; Weinheim 1967.

Smith, J.E.K.: Analysis of Qualitative Data, in: Annual review of Psychology; Heft 27, 1976, S. 487-499.

Stauber, .B.: Junge Frauen und Männer in Jugendkulturen. Selbstinszenierung und Handlungspotentiale; Opladen 2004.

Trautner, H. M.: Lehrbuch der Entwicklungspsychologie. Band 2: Theorien und Befunde; 2. Auflage, Göttingen 1992.

Voland, E.: Warum altern wir? – Die biologische Evolution der Vergänglichkeit; Wien, 2006.

Weitzel, C.: Der Kunststil und seine Hauptformen - mit besonderer Beziehung auf die dramatische Kunst; Stuttgart 1966.

Wilson, T.P.: Theorie der Interaktion und Modelle soziologischer Erklärung, in: Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologen (Hrsg.): Alltagswissen, Interaktion und gesellschaftliche Wirklichkeit; Hamburg 1973, S. 54-79.

Winds, A.: Geschichte der Regie; Stuttgart 1925

Zimmermann, E.: Das Experiment in den Sozialwissenschaften; 2. Auflage, Stuttgart 2006.

Zimmermann, E.: Das Experiment in den Sozialwissenschaften; Stuttgart 1972.

Zeitungsartikel, Aussendungen und Gesetze

Affenzeller, M.: Ein Turnsaal fürs Theater, in: Der Standard 18.12.2007.

APA: Kunst- und Kulturbudgets bleiben 2011 unverändert; Wien 27. Oktober 2010.

APA: Burgtheater-Spielplan vorgestellt: Wien 7. Mai 2010.

APA, Frauen bekommen weniger Notstandshilfe als Männer, 12.03.2010.

AMS – Arbeitsmarktservice Österreich. Jobchancen Studium Kultur; 7. akt. Auflage Wien 2009.

Arbeiterkammer Wien, Wirtschafts- und Sozialstatistisches Taschenbuch; Wien 2010.

Becker, K.: Dissens und kulturelle Intelligenz; 2008.

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, BGBl. I Nr. 132/2000: Kunstförderungsgesetz.

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur: Kunstbericht 2009; Wien 2010.

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur: Rechtliche Lage für KünstlerInnen durch neues Gesetz verbessert; Presseaussendung 24.08.2010.

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur: Informationsblatt Musik und darstellende Kunst, Kunsthochschulen, allgemeine Kunstangelegenheiten Abteilung V / 2; Wien 2009.

Bundesministerium für Wirtschaft, Familie und Jugend, Nationale Jugendpolitik (Sektion II, Abteilung 5): Jugendpolitik in Österreich. Ein kurzer Überblick; Wien, 2009

Der Standard online: „Besetzungscouch“ im Theater Drachengasse; Wien 3.3.2010.

Der Standard online: Einrichtung von Service-Zentrum geplant; Wien 24.08.2010.

Der Standard online: Die prekäre Realität des Schauspielerberufs; Wien 18.02.2009.

Der Standard online: SVA eröffnet Service-Zentren für Künstler; Wien 30.12.2010.

Der Standard – Printausgabe: "Keiner sollte einen Neidkomplex entwickeln"; Wien 18./19. Dezember 2010

Die Presse: Theater: Die Plebejer proben den Aufstand, 1.12.2004

Frankfurter Allgemeine Zeitung: 08.04.2006, Nr. 84, S 59.

Frankfurter Allgemeine Zeitung: Mai 1993.

GIFT – Mitteilung der IG Freie Theater: Kulturbudget und Politik Wien; 03/2010.

GIFT – Mitteilung der IG Freie Theater: diskurs: Stimmen von Konzeptgeförderten; Wien 02/2009.

Hosemann et al.: Gutachten der Wiener Theaterjury: Konzeptförderung 2009-2013; Wien 2008.

IG Freie Theater: Infoblatt AMS und Team 4; Wien 01.01.2010.

IG Freie Theater: Richtgagen für den freien darstellenden Bereich in Österreich; Wien 2010.

Kock, Sabine, Prekäre Freiheiten. Arbeit im freien Theaterbereich in Österreich; Wien 2008.

Kulturkontakt: Theaterjahr am Burgtheater 2009/2010; auf: www.kulturkontakt.or.at, Wien 2009.

Kulturrat Österreich, Infobroschüre für KünstlerInnen und andere prekäre Tätige; 2. Auflage Wien 2010.

Kulturrat Österreich, Künstlersozialversicherungsfonds, Kunst- und Kulturschaffende fordern...; Presseunterlagen zum Pressegespräch Wien 30.03.2006.

Künstlersozialversicherungsfondsgesellschaft: KSVF-Geschäftsbericht 2009; Wien 2010.

Künstler-Sozialversicherungsfondsgesetz - K-SVFG NR: GP XXI RV 312 AB 356 S. 46. BR: AB 6269 S. 670; StF: BGBl. Nr. 131/2000.

Kurier Online: Nicht nur Theater im Theater; Wien 19.12.2007.

Lackenbucher, Mattheiß, Thier: Freies Theater in Wien. Wien 2003.

L&R Spezialforschung, Zur Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich. Endbericht; Wien 2008. Zugriff 22.09.2010

MA 7: Leitbild zur Wiener Theaterreform; Wien 2003.

Mailath-Pokorny/Jank: Wiener Kulturförderung rechnet sich; in: Mediengespräch, Wien 25.8.2010.

Österreichische Gesellschaft für Kulturpolitik: Diskussion „Die soziale Lage der Künstlerinnen und Künstler“: Wien 2010.

ORF Radio Steiermark (2010): Bericht über professionell prekär? am 8. November (Theater im Bahnhof, Graz), in: 7vor7 Kulturjournal.

ORF Wien: Junge Burg sucht junge Theatermacher: auf: www.wien.orf.at, Wien 2009.

ORF Wien: Burgtheater mit "sensationellstem Spielplan": auf: www.wien.orf.at, Wien Mai 2010.

OTS: STARTSTIPENDIEN 2010 für junge KünstlerInnen und Künstler; Wien 22.02.2010

Petsch/Simon: Die Plebejer proben den Aufstand. Die Wiener Off-Szene lehnt sich gegen die städtische Theaterreform auf, in: Die Presse, Wien 1.12.2004.

Petsch, B.: Schauspielen für Kinder: Vorsicht, kann süchtig machen, in: Die Presse, Wien 05.09.2009.

Pohl: Drachengasse fördert „Angstmacher“-Stücke; in: Der Standard, Wien 23.10.2010.

Schachtner, C.: Im Spiegel ihrer Bilder; in: Zeitschrift Berufsbildung Seelze 1992.

Schmidinger, W.: Angst vor dem Glück; in: www.theaterspielplan.at

SVA, Arbeitslosenversicherung Infoblatt, Stand 1.1.2010.

Theater heute, Ausgabe 07/2006.

Trenk in: Der Standard (Printausgabe) "Hungerkünstler"; 27. Jänner 2009.

Wiener Zeitung: Erfreuliche Talente, 5.5.2010.

Internetquellen:

- Muhlar, J. (2005): Die Bretter, die die Welt bedeuten! – Traumberuf Schauspieler?
in: Goethe Institut auf: <http://www.goethe.de/kue/the/tba/de876715.htm>; Zugriff 19.11.2010.
- Mayr, C. (2010): http://www.pze.at/typo3/fileadmin/user_upload/ifedokumente/Qualitative_Forschung_Homepage.pdf. Zugriff 22.09.2010.
- Seel, A. (2010): http://www.pze.at/typo3/fileadmin/user_upload/ifedokumente/Qualitative_Forschung_Homepage.pdf. Abgerufen am 22.06.2010.
<http://www.muenchner-volkstheater.de/RadikalJung/festival.php>; Zugriff: 20.10.2010
- Stolte, D. (2003): in: www.welt.de/data/2003/10/04/177866.html.; Zugriff: 15.10.2010
- <http://www.koerber-stiftung.de/junge-kultur/koerber-studio-junge-regie.html>; Zugriff: 08.10.2010
- <http://www.staatstheater-braunschweig.de/spielplan/projekte-festivals/fast-forward/>;
Zugriff: 27.9.2010
- www.theater.de; Zugriff: 16.09.2010
- www.muenchner-volkstheater.de; Zugriff: 27.09.2010
- <http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/1288443>, Zugriff: 21.09.2010
- www.kuratoren-theatertanz.at, Zugriff 28.10.2010
- <http://www.theatertreffen.com/page3/page4/page4.html>; Zugriff: 27.09.2010
- <http://www.agentur-tomorrow.de/index.php?page=weibliche-schauspieler-junge-erwachsene>; Zugriff: 27.09.2010
- <http://www.soziales-leben-oesterreich.at/notstandshilfe.html>; Zugriff 10.11.2010
- www.ams.at; Zugriff 13.10.2010
- www.bis.ams.or.at; Zugriff 7.10.2010
- www.bmukk.gv.at; Zugriff 13.10.2010
- www.bmukk.gv.at/medienpool/19661/rl_kunstfoerderung.pdf; Zugriff 9.11.2010
- www.brut-wien.at; Zugriff 12.12.2010
- www.burgtheater.at; Zugriff 22.12.2010
- www.drachengasse.at; Zugriff 15.12.2010
- www.europaparl.eurpa.eu/oeil/file.jsp?id=5398742; Zugriff 22.9.2010
- www.freischwimmer-festival.com/freischwimmer.php; Zugriff 12.12.2010
- www.ideen-fuer-wien.at/blog/2009/10/theater-die-angstmacher/; Zugriff 15.12.2010

www.inszenierung.at/2010/02/bewerbungen-festival-freischwimmer-2011/;
Zugriff 12.12.2010

www.mailath.at; Zugriff 19.11.2010

www.salon5.at; Zugriff 14.12.2010

www.wien.gv.at; Zugriff 15.11.2010

<http://www.spiegel.de/unispiegel/jobundberuf/0,1518,215070,00.html>

<http://social.un.org/youthyear/>; Zugriff 10.10.2010

www.akwien.at; Zugriff 12.10.2010

www.wien.orf.at; Zugriff 30.10.2010

www.ksvf.at; Zugriff 16.11.2010

www.team4.org.at; Zugriff 13.12.2010

Abbildungsverzeichnis:

Abbildung 1 Zusammenhang zwischen Signifikat und Signifikant,

Quelle: <http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/1288443>.....32

Abbildung 2 Altersgruppe nach Geschlecht, Spartenschwerpunkt Darstellender

Bereich52

Abbildung 3 Gesamtbelastung nach Altersgruppen53

Abbildung 4 Einkommensarten nach Altersgruppen54

Abbildung 5 Grad der Etablierung nach Alter54

Abbildung 6 Dauer der Anstellung nach Spartenschwerpunkt57

Abbildung 7 Durchgängigkeit der Krankenversicherung58

Abbildung 8 Durchgängigkeit der Pensionsversicherung59

Abbildung 9 Durchgängigkeit der Unfallversicherung.....60

Abbildung 10 Thema bezüglich der Arbeitslosenversicherung nach Alter63

Quelle Abbildung 2-10: L&R Sozialforschung

Abbildung 11 Förderungsmaßnahmen der Abteilung V/s des BMUKK,

Quelle: BMUKK, Kunst- und Kulturbericht 2009.....82

geführte Interviews:

Acksel, Simone (Agentur Gesichter); per Telefon, in Gänze bei der Verfasserin, 30.8.2010.

Affenzeller, Margarete (Der Standard, Kulturredaktion); per Mail, in Gänze bei der Verfasserin, 30.8.2010.

Aichinger, Sophia (Teilnehmerin „TheaterJahr“); persönlich, in Gänze bei der Verfasserin, 3.1.2011.

Czerny, Michael (Team 4); persönlich, in Gänze im Anhang, 18.11.2010.

Dennewald, Martine (Salzburger Festspiele, Schauspielreferat); per Mail, in Gänze bei der Verfasserin, 20.10.2010.

Dressler, Robert (MA 7); persönlich, in Gänze im Anhang, 19.10.2010.

Heide, Angela (Kuratorium für Theater und Tanz); persönlich, in Gänze im Anhang, 5.11.2010.

Jonas, Ingo (www.arture.eu); per Mail, in Gänze bei der Verfasserin, 15.9.2010.

Kohout, Eva (BMUKK), persönlich, in Gänze im Anhang, 18.10.2010.

Marz-Wagner, Sylvia (skyunlimited); per Mail, in Gänze bei der Verfasserin, 28.10.2010.

Neubert, Inka (TiB7); per Mail, in Gänze bei der Verfasserin, 1.12.2010.

Oley, Dominic (Gewinner „die Angstmacher“); per Mail, in Gänze bei der Verfasserin, 22.12.2010.

Osiecki, Matthias (Ö1 Talentebörse); per Mail, in Gänze bei der Verfasserin, 9.9.2010.

Rühmeier, Nina (Maxim Gorki Theater Dramaturgie); per Mail, in Gänze bei der Verfasserin, 30.8.2010.

Teuchmann, Maria (Thomas Sessler Verlag); per Mail, in Gänze bei der Verfasserin, 5.10.2010.

Wiesauer, Caro (Kurier Kulturredaktion); per Mail, in Gänze bei der Verfasserin, 27.8.20

21. Anhang

Leitfaden zu den durchgeführten ExpertInneninterviews

Haben Sie herzlichen Dank, dass Sie sich Zeit für dieses Interview nehmen. Thematisch stehen „JungregisseurInnen“ und „JungschauspielerInnen“ im Mittelpunkt. Das Interview ist in zwei Teile gegliedert. Zunächst möchte ich Sie allgemein zu Ihrer Person befragen, bevor ich auf das eigentliche Thema zu sprechen komme.

Im zweiten Teil geht es speziell um eine Definition der „JungregisseurInnen“ und „JungschauspielerInnen“ und der Frage nach Ihren Gründen für die Definition.

Seit wann gehören Sie dem Unternehmen/der Institution XX³⁶⁵ an?

Welche Position nehmen Sie ein?

Wie definieren Sie denn Begriff ‚jung‘ allgemein?

Ändert sich die Definition im Bezug zu SchauspielerInnen und RegisseurInnen?

Ist die Definition vor allem durch das kalendarische Alter geprägt? Wenn ja, warum?

Gibt es Unterschiede zwischen „JungschauspielerInnen“ und „JungschauspielerInnen“? Wenn ja, warum? Wenn nein, warum nicht?

³⁶⁵ Einsetzung des jeweiligen Unternehmens / der jeweiligen Institution.

Liste aller integrierten Hochschulen beim Theatertreffen deutschsprachiger Schauspielstudierender

Universität der Künste Berlin - Fakultät Darstellende Künste

Bereich: Studiengang Schauspiel
Ansprechpartner: Prof. Karl-Ludwig Otto (Leiter)
Adresse: Fasanenstr. 1 b
D - 10623 Berlin
Deutschland
Telefon: 0049 - 30 - 3185-2321
Telefax: 0049 - 30 - 3185-2689
eMail: schauspiel@udk-berlin.de
Website: www.udk-berlin.de

Hochschule für Schauspielkunst "Ernst Busch" Berlin

Ansprechpartner: Prof. Dr. Wolfgang Engler (Rektor)
Adresse: Schnellerstr. 104
D - 12439 Berlin
Deutschland
Telefon: 0049 - 30 - 6399-7512
Telefax: 0049 - 30 - 6399-7575
eMail: rektorat@hfs-berlin.de
Website: www.hfs-berlin.de

Hochschule der Künste Bern

Bereich: Fachbereich Oper/Theater
Ansprechpartner: Florian Reichert (Leitung)
und Wolfram Heberle (Leitung Studienbereich Theater)
Adresse: Sandrainstr. 3
CH - 3007 Bern
Schweiz
Telefon: 0041 - 31 - 3121280
Telefax: 0041 - 31 - 3123885
eMail: florian.reichert@hkb.bfh.ch
eMail: wolfram.heberle@hkb.bfh.ch
Website: www.hkb.bfh.ch

Folkwang Hochschule Studiengang Schauspiel Bochum

Leitung: Prof. Johannes Klaus
Adresse: Lohring 20
D - 44789 Bochum
Deutschland
Telefon: 0049 - 234 - 3250444
Telefax: 0049 - 234 - 3250446
eMail: joh.klaus@arcor.de
Website: www.Folkwang-Hochschule.de

Folkwang Hochschule Essen Studiengang Schauspiel

Ansprechpartner: Prof. Marina Busse
Studiengangsbeauftragter: Prof. Brian Michaels
Adresse: Klemensborn 39
D - 45239 Essen
Deutschland
Telefon: 0049 - 201 - 4903-119
Telefax: 0049 - 201 - 4903-108

eMail: mschmidt@folkwang-hochschule.de
Website: www.Folkwang-Hochschule.de

Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main

Bereich: Diplomstudiengang Schauspiel
Ansprechpartner: Prof. Marion Tiedtke (Ausbildungsdirektorin)
Adresse: Eschersheimer Landstr. 29 - 39
D - 60322 Frankfurt
Deutschland
Telefon: 0049 - 69 - 154007-203
Telefax: 0049 - 69 - 154007-108
eMail: friederike.vogel@hfmdk-frankfurt.de
Website: www.hfmdk-frankfurt.de
und: www.hessische-theaterakademie.de

Universität für Musik und darstellende Kunst Graz

Bereich: Institut 9 / Schauspiel
Ansprechpartner: Prof. Evelyn Deutsch-Schreiner (Vorständin)
Adresse: Leonhardstr. 15
A - 8010 Graz
Österreich
Telefon: 0043 - 316 - 389-3093
Telefax: 0043 - 316 - 389-3091
eMail: margitta.kaltenegger@kug.ac.at
Website: www.kug.ac.at

Theaterakademie Hamburg

Hochschule für Musik und Theater Hamburg

Ansprechpartner: Prof. Michael Boergerding (Direktor)
Marc Letzig Studiengang Schauspiel (Koordination)
Adresse: Harvestehuder Weg 12
D - 20148 Hamburg
Deutschland
Telefon: 0049 - 40 - 428482-408
Telefax: 0049 - 40 - 428482-666
eMail: michael.boergerding@hfmt.hamburg.de
eMail: marc.letzig@hfmt.hamburg.de
Website: www.musikhochschule-hamburg.de

Hochschule für Musik und Theater Hannover

Bereich: Studiengang Schauspiel
Ansprechpartner: Prof. Titus Georgi (Sprecher)
Adresse: Expo Plaza 12
D - 30539 Hannover
Deutschland
Telefon: 0049 - 511 - 3100-416 (Sekretariat Fr. Buchwald)
Telefon: 0049 - 511 - 3100-408 (Prof.Georgi)
Telefax: 0049 - 511 - 3100-440
email: petra.buchwald@hmt-hannover.de
Website: www.schauspiel.hmt-hannover.de
und www.studiotheater-hannover.de

Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig

Bereich: Fachrichtung Schauspiel
Ansprechpartner: Prof. Silvia Zygouris (Leitung)
Adresse: Postfach 100809

D - 04008 Leipzig
Deutschland
Telefon: 0049 - 341 - 2144-901
Telefax: 0049 - 341 - 2144-902
eMail: bromby@hmt-leipzig.de
Website: www.hmt-leipzig.de

Bayerische Theaterakademie "August Everding" im Prinzregententheater München

Bereich: Studiengang Schauspiel
Ansprechpartner: Prof. Jochen Schölch (Leitung)
Adresse: Prinzregentenplatz 12
D - 81675 München
Deutschland
Telefon: 0049 - 89 - 2185-2842
Telefax: 0049 - 89 - 2185-2843
eMail: schauspiel@ak-theater.bayern.de
Website: www.prinzregententheater.de

Otto-Falckenberg-Schule München

Bereich: Fachakademie für darstellende Kunst der Landeshauptstadt München
Ansprechpartner: Jochen Noch (Direktor)
Adresse: Falckenbergstr. 2
D - 80539 München
Deutschland
Telefon: 0049 - 89 - 23337-082/3
Telefax: 0049 - 89 - 23337-084
eMail: andrea.mueller@muenchen.de
Website: www.otto-falckenberg-schule.de

Hochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf" Potsdam-Babelsberg

Bereich: Fachabteilung 1 - Medienspezifisches Schauspiel
Ansprechpartner: Prof. Christoph Hilger
Adresse: Marlene-Dietrich-Allee 11
D - 14482 Potsdam
Deutschland
Telefon: 0049 - 331 - 6202-271
Telefax: 0049 - 331 - 6202-549
eMail: c.hilger@hff-potsdam.de
eMail: h.sensenhauer@hff-potsdam.de
Website: www.hff-potsdam.de

Hochschule für Musik und Theater Rostock

Bereich: Institut für Schauspiel
Ansprechpartner: Prof. Olaf Umlauf (Sprecher)
Adresse: Beim St.-Katharinenstift 8
D - 18055 Rostock
Deutschland
Telefon: 0049 - 381 - 51082-23
Telefax: 0049 - 381 - 51082-01
eMail: olaf.umlauft@hmt-rostock.de
Website: www.hmt-rostock.de

Universität Mozarteum Salzburg

Bereich: Abteilung für Schauspiel und Regie

Ansprechpartner: Univ.Prof. Amélie Niermeyer (Abteilungsleiterin)

und Univ.Prof. Christoph Lepschy (Stv. Abteilungsleiter)

Postadresse: Mirabellplatz 1

A - 5020 Salzburg

Österreich

Büroadresse: Paris-Lodron-Straße 9

A - 5020 Salzburg

Österreich

Telefon: 0043 - 662 - 6198-3121

Telefax: 0043 - 662 - 6198-5819

eMail: schauspiel@moz.ac.at

Website: www.moz.ac.at/schauspiel

Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart

Bereich: Studiengang Schauspiel

Ansprechpartner: Prof.Franziska Kötz (Leitung)

Adresse: Urbanstr. 25

D - 70182 Stuttgart

Deutschland

Telefon: 0049 - 711 - 212-4725

Telefax: 0049 - 711 - 212-4736

eMail: franziska.koetz@mh-stuttgart.de

eMail: bettina.roeser@mh-stuttgart.de

Website: www.mh-stuttgart.de

Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien

Bereich: Max Reinhardt Seminar

Ansprechpartner: o.Univ. Prof. Hubertus Petroll (Leitung)

Adresse: Penzingerstr. 9 / Palais Cumberland

A - 1140 Wien

Österreich

Telefon: 0043 - 1 - 71155-2801

Telefax: 0043 - 1 - 71155-2899

eMail: mrs@mdw.ac.at

Website: www.maxreinhardtseminar.at

Züricher Hochschule der Künste ZHdK

Bereich: Darstellende Künste und Film

Ansprechpartner: Prof. Hartmut Wickert (Direktor)

Adresse: Gessnerallee 11

CH-8001 Zürich

Schweiz

Telefon: +41 (0)43-446-5326

Telefax: +41 (0)43-446-5327

eMail: hartmut.wickert@zhdk.ch

eMail: ursula.rey@zhdk.ch

Website: www.zhdk.ch

Arbeitsvorlage Diagramm D

	A Psychosoziale Krisen	B Umkreis der Beziehungspersonen
I	Vertrauen gg. Mißtrauen	Mutter
II	Autonomie gg. Scham, Zweifel	Eltern
III	Initiative gg. Schuldgefühl	Familienzelle
IV	Wertsinn gg. Minderwertig- keitsgefühl	Wohngegend Schule
V	Identität und Ablehnung gg. Identitätsdiffusion	»Eigene« Gruppen, »die Anderen«, Führer-Vorbilder
VI	Intimität und Solidari- tät gg. Isolierung	Freunde, sexuelle Partner, Rivalen, Mit- arbeiter
VII	Generativität gg. Selbstabsorption	Gemeinsame Arbeit, Zusammenleben in der Ehe
VIII	Integrität gg. Verzweif- lung	»Die Menschheit« »Menschen meiner Art«

C Elemente der Sozialordnung	D Psychosoziale Modalitäten	E Psychosexuelle Phasen
Kosmische Ordnung	Gegeben bekommen Geben	Oral-respiratorisch, sensorisch kinästhetisch (Einverleibungsmodi)
»Gesetz und Ordnung«	Halten (Festhalten) Lassen (Loslassen)	Anal-urethral Muskulär (Retentiv-eliminiierend)
Ideale Leitbilder	Tun (Drauflosgehen) »Tun als ob« (= Spielen)	Infantil-genital Lokomotorisch (Eindringend, ein- schließend)
Technologische Elemente	Etwas »Richtiges« machen, etwas mit anderen zusammen machen	Latenzzeit
Ideologische Perspektiven	Wer bin ich (wer bin ich nicht) Das Ich in der Gemeinschaft	Pubertät
Arbeits- und Rivalitäts- ordnungen	Sich im anderen verlie- ren und finden	Genitalität
Zeitströmungen in Erziehung und Tradi- tion	Schaffen Versorgen	
Weisheit	Sein, was man gewor- den ist; wissen, daß man einmal nicht mehr sein wird.	

Anhang Abb. 1 Eriksons Modell der Lebensphasen

Quelle: Erikson, E. H.: Dimensionen einer neuen Identität; Frankfurt am Main 1975.

Förderungsantrag für das Budgetjahr

AntragstellerIn	Rechtsform *Erklärungen siehe Rückseite	☐ kleiner Verein*	☐ mittlerer Verein*	☐ großer Verein*	☐ kleine Gesellschaft*	☐ mittlere und große Gesellschaft*	
	☐ Einzelperson	geboren am	☐ andere Rechtsform	und zwar...	Gesamtneahmen letztes Geschäftsjahr Summe	Gesamtausgaben letztes Geschäftsjahr Summe	
	Vereins-/Name (AntragstellerIn)						
	Vereinsname/bel Einzelpersonen Familienname/Vorname (bitte in Blockschrift)						
	Kontaktperson des/der AntragstellerIn, Name und Telefonnummer						
	Adresse						
	Land/Bundesland		PLZ/Ort		Straße/Nr.		
	Kontakt						
	Telefon		Mobil		Fax		
	E-Mail		Internetadresse				
Antrag	vorsteuerabzugs- berechtig	☐ ja	☐ nein	☐ teilweise	im Ausmaß von %		
	Bank- verbindung	Kontonummer		Bank	BLZ		
	IBAN		BIC				
	Kontowortlaut (KontoinhaberIn)						
	Projektitel / Vorhaben						
	Durchführungszeitraum						
	Gesamtkosten Euro			Antragshöhe Euro			
	Finanzierung	beantragt / geplant Euro			bewilligt Euro		
		Sonstige Bundesstellen					Ich erkläre, dass die im Antrag und in den Beilagen gemachten Angaben der Wahrheit entspre- chen und das Vorhaben ohne beantragte Förderung nicht oder nicht im vollen Umfang durchgeführt werden kann. Ich akzeptiere vorbehaltlos für den Fall einer Förderungszuerken- nung die umseitig angeführten Förderungsbedingungen. Wei- ters nehme ich zur Kenntnis, dass kein Anspruch auf Förde- rung besteht.
		Land					
Gemeinde/Stadt							
EU-Förderungen Sonstige (Sponsoren etc.)							
Eigenleistung							
Ort/Datum			Name (Blockschrift)				
Funktion			Unterschrift des vertretungsbefugten Organs der antragstellenden Rechtsperson (ggfs. Doppelzeichnung beachten)				
Als Beilagen sind anzuschließen:		1) genaue Beschreibung der Vorhaben und Tätigkeiten 2) Aufgliederung der Gesamtkosten einschließlich detaillierter Kostenkalkulation sowie gewünschtem Zeitpunkt der Förderungsanzahlung 3) Zeitplan des Projektverlaufes 4) Vereinsstatuten, Firmenbuchauszüge, aktuelle Vereinsregisterauszüge etc. 5) Angaben über die befugten und für die Durchführung des Projektes verantwortlichen Personen 6) Förderungen der öffentlichen Hand in den letzten drei Jahren (FörderungsgeberIn, Zweck und Höhe) 7) Bei Förderung der Jahrestätigkeit Konto- und Bargeldstand, Verbindlichkeiten und Forderungen zum letzten 1. Jänner					

* Erklärungen zu Eckdaten des Vereins/der Gesellschaft

Verein

- **Kleiner Verein**
Weniger als € 1 Mio. Einnahmen oder Ausgaben in zwei aufeinander folgenden Jahren.
- **Mittlerer Verein**
Mehr als € 1 Mio. aber unter € 3 Mio. Einnahmen oder Ausgaben in zwei aufeinander folgenden Jahren.
- **Großer Verein**
Mehr als € 3 Mio. Einnahmen oder Ausgaben in zwei aufeinander folgenden Jahren.

Gesellschaft

- **Kleine Gesellschaft**
Zwei der nachstehend genannten Merkmale werden nicht überschritten:
 1. Umsatz € 3,125 Mio.
 2. Bilanzsumme € 6,25 Mio.
 3. Mitarbeiterzahl 50
- **Mittlere und große Gesellschaft**
Mindestens zwei der drei nachstehend genannten Merkmale werden überschritten:
 1. Umsatz € 3,125 Mio.
 2. Bilanzsumme € 6,25 Mio.
 3. Mitarbeiterzahl 50

Förderungsbedingungen

1. Der/die AntragstellerIn hat umseitigen Förderungsantrag vollständig ausgefüllt, die geforderten Beilagen angeschlossen und die Förderungsbedingungen durch Unterschrift vorbehaltlos akzeptiert.
2. Die Förderungsvereinbarung entsteht mit Zustellung der schriftlichen Zusage beim Antragsteller/bei der Antragstellerin, wenn dem Antrag entsprochen wird. Entspricht die Zusage nicht dem Antrag, entsteht die Vereinbarung mit Einlangen der schriftlichen Zusage beim Antragsteller/bei der Antragstellerin, sofern von diesem nicht innerhalb von 14 Tagen widersprochen wird. Nur schriftliche Änderungen oder Ergänzungen der Vereinbarung sind verbindlich.
3. Ansprüche aus der Förderungsvereinbarung dürfen nicht abgetreten, angewiesen (§ 1400 ABGB) oder verpfändet werden.
4. FörderungsnehmerInnen haben Änderungen, Verzögerungen, die Unmöglichkeit der Durchführung des geförderten Vorhabens sowie Änderungen der Rechtsform, der verantwortlichen Personen und der Adresse unverzüglich dem Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur (BMUKK) schriftlich anzuzeigen. In diesen Fällen kann das BMUKK neue Bedingungen und Auflagen vorsehen.
5. Die Förderungsmittel werden entsprechend der Zusage auf das vom Förderungsnehmer/von der Förderungsnehmerin genannte Konto ausbezahlt. Für die Abwicklung der Förderung ist eine von der sonstigen Gebarung gesonderte Verrechnung zu führen, die dazu gehörenden Belege können in der allgemeinen Buchhaltung des Förderungsnehmers/der Förderungsnehmerin abgelegt werden.
6. Die Förderungsmittel dürfen nur für den geförderten Zweck unter Berücksichtigung des beabsichtigten künstlerischen Ziels in wirtschaftlicher, sparsamer und zweckmäßiger Weise verwendet werden. Rabatte, Skonti und dgl. sind in Anspruch zu nehmen. Bei der Vergabe von Aufträgen – ausgenommen bei Beauftragung von künstlerischen Leistungen – ist der Bestbieter/die Bestbieterin zu wählen; übersteigt der Auf-

tragswert € 200.000, ist das Bundesvergabegesetz sinngemäß anzuwenden.

7. FörderungsnehmerInnen haben alle zur Überprüfung der widmungsmäßigen Verwendung der Förderungsmittel notwendigen Aufzeichnungen zu führen und diese mit den Belegen über zehn Jahre nach Auszahlung der Förderung aufzubewahren. Auf Verlangen des BMUKK, der Europäischen Union und des Rechnungshofes sind Einsicht in diese Unterlagen und die Besichtigung an Ort und Stelle zu gestatten sowie die erforderlichen Auskünfte zu erteilen.
8. FörderungsnehmerInnen stimmen im Sinn des Datenschutzgesetzes ausdrücklich zu, dass das BMUKK
 - a. im Zug der Entscheidung über die Förderung zweckdienliche Auskünfte bei Dritten (z. B. bei Finanzbehörden und Banken) einholt.
 - b. seinen/ihren Namen, den Förderungszweck und die Höhe der Förderung im Kunstbericht veröffentlicht sowie für statistische Zwecke bekannt gibt.

Diese Zustimmung kann jederzeit schriftlich durch Mitteilung an das BMUKK widerrufen werden. Der Widerruf bewirkt rückwirkend das Erlöschen des Förderungsanspruches und die Rückforderung bereits gewährter Förderungen. Desgleichen nimmt der/die Förderungswerber/in zur Kenntnis, dass aufgrund geltender Rechtsvorschriften für Kontrollzwecke eine Datenweitergabe an den Rechnungshof, das Bundesministerium für Finanzen und die Europäische Union erforderlich werden kann.

9. Bis zu dem in der Förderungszusage angeführten Termin ist die Durchführung des geförderten Projektes und die widmungsgemäße Verwendung der Förderungsmittel entsprechend den Förderungsrichtlinien und -bedingungen schriftlich nachzuweisen.
10. FörderungsnehmerInnen haben über Aufforderung ausbezahlte Förderungsmittel unverzüglich rückzuerstatten, wenn
 - a. Organe des Bundes oder der Europäischen Union im Zusammenhang mit dem geförderten Projekt über wesentliche Umstände unrichtig oder unvollständig unterrichtet wurden;
 - b. er seinen/sie ihren Verpflichtungen gemäß Ziffer 3 und 4 sowie der Auskunfts- und Nachweispflicht gemäß Ziffer 7 und 9 trotz Setzung einer angemessenen Nachfrist und Information über die Rückzahlungspflicht nicht nachgekommen ist;
 - c. über sein/ihr Vermögen vor Abschluss des geförderten Vorhabens ein Insolvenzverfahren eröffnet oder die Eröffnung mangels kostendeckenden Vermögens abgelehnt wurde;
 - d. Förderungsmittel ganz oder teilweise widmungswidrig verwendet worden sind;
 - e. das geförderte Vorhaben nicht oder nicht rechtzeitig durchgeführt werden kann oder durchgeführt worden ist.

Trifft FörderungsnehmerInnen ein Verschulden am Eintritt eines Rückforderungsgrundes, wird der Rückforderungsbetrag vom Tage der Auszahlung an mit 3% über den jeweils gemäß § 1 Euro-Justiz-Begleitgesetz geltenden Basiszinssatz pro Jahr verzinst.

11. Der/die AntragstellerIn erklärt, dass zum Zeitpunkt der Antragstellung über sein/ihr Vermögen kein Insolvenzverfahren eröffnet ist.
12. Wurden aus Förderungsmitteln Anlagegüter angeschafft und werden diese nach Abschluss des Vorhabens oder bei Wegfall bzw. wesentlicher Änderung des Verwendungszweckes nicht mehr benötigt, kann das BMUKK die unentgeltliche Eigentumsübertragung dieser Güter an das BMUKK, an eine/n Dritte/n oder die Abgeltung zum Zeitwert verlangen oder bestimmen.
13. Für Rechtsstreitigkeiten aus der Förderungsvereinbarung sind die sachlich in Betracht kommenden Gerichte in Wien zuständig.

**Interview mit Herrn Michael Czerny, Leiter des Team 4 KünstlerInnenservice,
18.11.2010, 9.00 Uhr im Büro des Team 4**

Müller-Wienbergen: Danke für die Bereitschaft zum Gespräch! Meine Diplomarbeit behandelt das Thema „JungregisseurInnen“ und „JungschauspielerInnen“. Wie würden Sie in diesem Zusammenhang das Wort ‚jung‘ definieren?

Czerny: Ich denke nicht so sehr in Alterskategorien. ‚JungschauspielerInnen‘ sind vielmehr Menschen, die gerade ihre Ausbildung abgeschlossen haben bzw. kurz davor stehen oder auch durch günstige Umstände über Film/TV zu einer Popularität („Shootingstars“) kommen. „JungregisseurInnen“ könnte man auch jene Personen nennen, die z. B. erst mit 40 Jahren ihre erste Theaterproduktion inszenieren. Es ist auch durchaus üblich, dass junge Menschen am Theater verschiedene Stationen durchlaufen (Inspizient, Regieassistent etc.) und sich dadurch für die Aufgaben als Regisseur vorbereiten. In beiden Bereichen ist das Alter ja nicht für den Erfolg relevant. Außerdem gibt es in diesen Berufen auch keine ‚klassischen‘ Pensionsgrenzen, denn häufig arbeiten SchauspielerInnen und RegisseurInnen bis ins hohe Alter. Die geflügelten Worte „der stirbt auf der Bühne“ kommen nicht von ungefähr. Ich würde ‚jung‘ im Bereich Theater in erster Linie mit Berufserfahrung in Verbindung setzen.

M.W.: Sie subsumieren also unter dem Begriff ‚jung‘ auch durchaus QuereinsteigerInnen?

C.: Ja, genau. Der Begriff ‚jung‘ ist ja auch, wissenschaftlich untersucht, eher eine Leerstelle. Ein Adjektiv, welches inflationär gebraucht wird und an sich keine treffende Bedeutung hat. Die subjektive Wahrnehmung bestimmt sicherlich auch Teile des Wortinhalts.

M.W.: Genau, aber dennoch benutzen Medien und Presse es immer wieder – diese Diskrepanz zu untersuchen ist der Schnittpunkt dieser Arbeit.

Nun zum Team 4: Was muss man tun, um dieser Beratungseinrichtung zugeordnet zu werden?

C.: Zunächst muss man sich beim AMS vormerken lassen. Im Gespräch prüft dann der/die SachbearbeiterIn des AMS die vorhandenen Kompetenzen und überlegt, wie die KlientInnen am besten gefördert werden können. Man muss sich ja auch mal vorstellen, mit wie vielen verschiedenen Branchen die KollegInnen vom AMS täglich zu tun haben. So ist es durchaus sinnvoll, dass das AMS seinen KundInnen für bestimmte Berufsfelder externe Einrichtungen, wie die unsere, zur Verfügung stellt, damit berufsspezifische Beratungsbedürfnisse abgedeckt werden können. KlientInnen, die beim AMS künstlerische Ausbildungen und/oder Berufserfahrungen anführen, werden uns zugebucht. Im Rahmen eines Erstgesprächs mit unseren BeraterInnen wird abgeklärt, ob der/die KundIn unserer Zielgruppe entspricht. Diese umfasst die verschiedensten künstlerischen Bereiche: u.a. die gesamte darstellende Kunst, z. B. auch Clownerie, und Akrobatik, Musik, Performance, Film sowie die bildende Kunst, die ursprünglich nicht für unsere Betreuung vorgesehen war. In einem Beratungsplan werden die einzelnen Schritte unserer Unterstützung bei der Arbeitssuche festgehalten.

M.W.: Und wenn KünstlerInnen keinen Anspruch auf Arbeitslosengeld haben, aber Ihre Beratung trotzdem in Anspruch nehmen wollen?

C.: Um ein weit verbreitetes Missverständnis zu korrigieren: die Zubuchung zum Team 4 ist nicht vom Leistungsbezug abhängig, sondern von der Vormerkung beim AMS.

M.W.: Also kann ich auch als selbstständige KünstlerIn von Team 4 beraten und betreut werden?

C.: Selbstverständlich, so wie alle beim AMS vorgemerkten und der künstlerischen Zielgruppe entsprechende KundInnen.

M.W.: Durch die Unabhängigkeit vom Leistungsbezug sind auch viele junge RegisseurInnen und SchauspielerInnen bei Ihnen, die ja häufig nicht die ausreichenden Einzahlungsmonate erlangen?

C.: Die SchauspielerInnen bilden mit dzt. über 300 Personen die größte Gruppe unserer KundInnen.

Mir ist es ein Anliegen, an dieser Stelle auch über eine Grundproblematik in der Ausbildung zu sprechen, nämlich dem Vakuum, das zwischen Ende der Ausbildung und Berufseinstieg besteht. Zahlreiche „diplomierte KünstlerInnen“ werden gleich nach ihrer Ausbildung arbeitslos und leben in einer Grauzone. Auch diesem Umstand versuchen wir Rechnung zu tragen. Häufig stellen wir fest, dass jungen KünstlerInnen zentrale Grundlagen für einen erfolgreichen Start in das Berufsleben fehlen, wie z. B. professionell gestaltetes Bewerbungsmaterial (Lebenslauf, Präsentationsmappe, Demoband etc.) aber auch Infos über Netzwerke (wie erhalte ich Ausschreibungen von Castings / Auditions). Eine weitere Folge einer nicht marktorientierten Massenausbildung an Kunstlehranstalten habe ich selbst während meiner Mitarbeit in einer internationalen Bühnenagentur erlebt. Renommierte Institutionen stellen mehrfach besetzte Produktionen von großen Werken auf die Beine, und kaum eine der Leistungen der mitwirkenden jungen KünstlerInnen entspricht den Vermittlungskriterien.

M.W.: Es gibt also einen Mangel in der Ausbildung?

C.: Ich will jetzt nicht unser Bildungssystem in seiner Gesamtheit in Frage stellen, aber doch zum Ausdruck bringen, dass zahlreiche junge KünstlerInnen auf den Markt drängen, wovon viele nicht genügend Qualifikationen aufweisen.

Eine professionelle Ausbildung ist die zentrale Grundlage für den Erfolg, Ohne sie ist schon der Einstieg in den Beruf sehr schwierig bzw. der Aufbau einer Existenzgrundlage praktisch unmöglich.

M.W.: Wie sehen Sie die Chancen des Nachwuchses?

C.: Aufgrund der schwierigen Ausbildungssituation gemischt. Fakt ist, dass der Arbeitsmarkt nicht genug Stellen anbieten kann, um die große Zahl von JungschauspielerInnen und JungregisseurInnen zu beschäftigen. Das ist aber auch die aktuelle Problematik in fast allen anderen Bereichen.

M.W.: Was macht das Team 4 aktiv, um die „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ zu fördern?

C.: Im Rahmen unserer Betreuung erhalten unsere KundInnen laufend Infos über Bewerbungsmöglichkeiten. Wir sind im engen Kontakt mit ArbeitgeberInnen im Kunst / Kulturbereich, AgentInnen, CasterInnen, Filmfirmen im In- und Ausland. Seit Jahren findet auch ein reger Austausch mit den deutschen KollegInnen der ZAV (zentrale Arbeitsvermittlung für KünstlerInnen der Bundesanstalt für Arbeit) statt. Weiters beraten wir die KundInnen bzgl. berufsspezifischer Qualifizierungsmaßnahmen, die - je nach budgetärer Situation beim AMS – gefördert werden. Durch Teilnahme an derartigen Kursen erweitern die KünstlerInnen ihre beruflichen Qualifikationen, erhalten neues marktübliches Bewerbungsmaterial und können sich oftmals gleich nach Kursende wesentlich besser auf dem schwierigen Arbeitsmarkt aufstellen. So werden z. B. CasterInnen in Kurse eingeladen, die SchauspielerInnen aufgrund ihrer im Kurs erarbeiteten Präsentation in ihre Kartei aufnehmen.

In der Empfangszone unserer Einrichtung liegen Info-Blätter mit Kurzinhalten aller Kurse auf. Im Rahmen der Beratung werden die speziellen

Qualifizierungsbedürfnisse des Kunden erörtert und dementsprechende Kurse ausgesucht. Im Anschluss daran suchen wir beim AMS um Förderung an.

M.W.: Und wie ist das mit der Ich-AG?

C.: Das ist zum Beispiel ein Kursangebot, das unsere KlientInnen besonders gerne nutzen, weshalb die vorgesehenen Kursplätze auf Monate hinaus ausgebucht sind. Hier werden die KundInnen umfassend über die speziellen Anforderungen im Bereich der selbstständigen künstlerischen Tätigkeit informiert. Dies ist gerade heute so wichtig, da der künstlerische Arbeitsmarkt immer mehr mit kurzfristigen Beschäftigungsverhältnissen auf Honorar- oder Werkvertragsbasis agiert.

M.W.: Aber fördert das AMS dadurch nicht die Selbstständigkeit, was ja eigentlich nicht Ziel ist?

C.: Nein, das AMS bzw. wir fördern dies ja nicht aktiv, sondern ermöglichen den KundInnen, sich durch die Infos aus dem Kursinhalt auf die Rahmenbedingungen des Marktes einzustellen. Aufgrund der Komplexität des sozialen Systems und seiner laufenden Veränderungen haben wir als BeraterInnen gar nicht die Kompetenzen, die KundInnen darüber zu informieren. Daher referiert im Rahmen der ICH- AG in jedem Themenbereich eine Fachkraft.

M.W.: Gibt es hier auch Mängel im Bereich der Ausbildung?

C.: Sicherlich. Wie schon gesagt, halte ich die künstlerische Ausbildung besonders an öffentlichen Institutionen für teilweise sehr reformbedürftig. Z. B. sollten Infos über aktuelle Rahmenbedingungen auf dem Arbeitsmarkt für KünstlerInnen zum Standard in der Ausbildung gehören. In meiner Tätigkeit als Referent an Kunstlehranstalten - vor der Gründung von Team 4 - machte ich den *Berufseinstieg von KünstlerInnen* zum zentralen Inhalt meiner Workshops. Bezeichnenderweise wurden meine Leistungen häufig in Deutschland und in der Schweiz nachgefragt, aber in Österreich nur ein Mal – der Umstand allein spricht schon eine deutliche Sprache. Zahlreiche StudentInnen werden in den Jahren ihrer Ausbildung oftmals zu „Hochschul-Stars“ hochstilisiert, aber viele von ihnen fallen in der 1. Bewerbungsphase buchstäblich vom Himmel. Es gibt also wirklich Handlungsbedarf.

M.W.: Und wie sieht es aus mit der Selbstverantwortung der KünstlerInnen sich zu informieren?

C.: Vielleicht liegt ein gewisser Vorbehalt, sich mit dieser *trockenen Materie* auseinanderzusetzen, in der Natur des Künstlers. Aber wir stellen auch fest, dass sich diese Form der Aufklärungsarbeit sehr positiv auswirkt, nicht zuletzt aufgrund der Überbuchung des angesprochenen Kurses.

M.W.: Die Sozialversicherungssituation der KünstlerInnen ist ja auch nicht gerade einfach. Kann man hier die ArbeitgeberInnen, also die Theater, in die Pflicht nehmen?

C.: Team 4 - KünstlerInnenservice ist ja kein politisches Instrument, sondern eine Beratungseinrichtung. Aber wenn Sie mich persönlich fragen, würde ich als Politiker die Anstellung der KünstlerInnen zur Auflage bei der Subventionsvergabe machen. Aber nochmals grundsätzlich um auf Ihre Frage einzugehen: wir haben nicht die Aufgabe, politische Entscheidungen zu fordern. Dafür gibt es die Interessensvertretungen.

M.W.: Eine kurze Zwischenfrage: Das Team 4 ist Teil des AMS?

C.: Das Team 4 ist eine externe Einrichtung des AMS-Wien und Niederösterreich.

M.W.: Es gibt ja immer wieder Kritik an der Tatsache, dass man nach einem Jahr ‚ausgegliedert‘ wird. Wie stehen Sie dazu?

C.: Das ist eine verkürzte Darstellung, die nicht den Tatsachen entspricht. Die Betreuung durch Team 4 wird ja nicht automatisch nach einem Jahr beendet, sondern nur, wenn der Kunde innerhalb eines Jahres nicht mindestens 62 Tage angestellt ist oder mindestens 3 Monate in Folge Einkommen über der Geringfügigkeit nachweisen kann. Meines Wissens dauert der gesetzliche Berufsschutz 100 Tage. Die schwierigen Bedingungen auf dem Arbeitsmarkt für KünstlerInnen berücksichtigend hat die AMS-Bundesgeschäftsführung für diese spezielle Zielgruppe eine *sehr weiche* Bestimmung entwickelt.

M.W.: Lässt sich daraus schließen, dass KünstlerInnen im Falle eines Jahres ohne Einkünfte auch über einen Berufswechsel nachdenken sollten, und dies durch dieses Mittel so auch ein Stück weit ‚gefordert‘ wird?

C.: Nein, auch das ist definitiv unrichtig. Der Kunde verliert zwar in diesem Fall die Möglichkeit, von Team 4 betreut zu werden, hat aber die Möglichkeit, durch Erfüllen eines der beiden o. g. Kriterien erneut zugebucht und betreut zu werden. Als zusätzliches Instrument unserer Beratung hat das AMS auch Berufsorientierungen ermöglicht, um auch KünstlerInnen die Möglichkeit zu bieten, mit Hilfe versierter TrainerInnen neue berufliche Perspektiven zu erarbeiten. Die Entscheidung zur Teilnahme an einer Berufsorientierung trifft allein der Kunde. Der Bedarf ist allerdings auch hier so groß, dass die vorhandenen Plätze stets ausgebucht sind, und KundInnen auf nächste Einstiege vertröstet werden müssen.

Aufgrund meiner Kenntnisse bzgl. der Situation im Ausland darf ich an dieser Stelle sagen, dass das AMS -Wien und Niederösterreich sehr viele Mittel für die fachspezifische Beratung und Weiterbildung von KünstlerInnen zur Verfügung stellt. Und das verdient Anerkennung.

M.W.: Das heißt aber auch, dass man durchaus länger von Team 4 beraten werden kann, wenn man die Kriterien erfüllt.

C.: Das kommt auch nicht selten vor! Wir betreuen zahlreiche KünstlerInnen seit Jahren. Der ständige Wechsel von Erwerbstätigkeit und Arbeitslosigkeit liegt an den Strukturen des Arbeitsmarktes. So entstehen oft jahrelange Beratungsverhältnisse. Ein weiteres wichtiges Instrument der Arbeitsmarktpolitik, auch für KünstlerInnen, ist die Eingliederungsbeihilfe.

M.W.: Könnten Sie dies noch näher ausführen?

C.: Das AMS nahm und nimmt sehr viel Geld in die Hand, um arbeitslosen KünstlerInnen die Chancen auf Anstellungen zu ermöglichen. Die Eingliederungshilfe bezieht sich auf einen bestimmten Teil der Lohnkosten und soll die ArbeitgeberInnen - in unserem Falle Theaterbetriebe, Filmfirmen und andere Kulturveranstalter - zur Anstellung der KünstlerInnen motivieren. Dieses Instrument wird und wurde auch in sehr hohem Umfang genutzt und dient der Vermeidung von atypischen Beschäftigungsformen.

M.W.: Am Beginn Ihrer Tätigkeit gab es ja viele Widersacher?

C.: Aller Anfang ist schwer, und Veränderungen sind verständlicherweise oft mit Ängsten besetzt. In den ersten Tagen engagierten wir sogar Bodyguards, da protestierende Gruppen mit Besetzung drohten. Tenor der Protestbewegung war die Sorge der KünstlerInnen und ihrer Interessensvertretungen, dass diese Einrichtung der Anfang vom Ende sein sollte, also das AMS beabsichtige, die *KünstlerInnen als Klientel zu entsorgen*. (Zitat der Protestbewegung) Genau das Gegenteil ist aber eingetroffen. Heute betreuen wir laufend ca. 1300 überwiegend zufriedene KundInnen.

M.W.: Kamen dann aber die KünstlerInnen gleich zu Ihnen, oder hat das gedauert?

C.: Nein, sie kamen gleich und sehr zahlreich, und konnten sehr bald feststellen, dass das AMS durch den Aufbau der externen Einrichtung einen wesentlich größeren Rahmen für berufsspezifische Betreuung von KünstlerInnen ermöglichte.

M.W.: Die IG freie Theater spricht immer wieder von einem Prekariat, wenn über die soziale Lage der KünstlerInnen gesprochen wird. Wie sehen Sie das?

C.: Könnten Sie den Begriff Prekariat definieren? Was meinen Sie genau?

M.W.: Ich meine damit, dass es immer wieder große Kritik an der finanziellen Lage der KünstlerInnen gibt, wobei hier immer die Rahmenbedingungen im Vordergrund stehen - also auch das Team 4 und das AMS.

C.: Diese Kritik kann ich persönlich nicht ganz nachvollziehen. Sicherlich ist die Situation der KünstlerInnen vermehrt geprägt von atypischen Beschäftigungsverhältnissen und die finanzielle Entlohnung auch nicht immer adäquat. Aber noch einmal: das bestimmt der Markt und nicht das AMS oder Team 4!! Aber natürlich unternimmt das AMS im Rahmen seiner Möglichkeiten alles, um die Situation zu verbessern. Signal dafür sind nicht zuletzt auch die regelmäßigen Meetings mit den InteressensvertreterInnen, die mittlerweile in konstruktiver Art und Weise stattfinden, und in denen z.B. auch die neuen AMS-Kriterien bzgl. Berufsschutz ausgearbeitet wurden.

M.W.: Was wünschen Sie sich für die Zukunft?

C.: Wenn ich sage, mehr Ressourcen, dann tue ich das im Wissen um die aktuellen von der Politik verordneten Sparmaßnahmen.

Es wäre ein wichtiger Schritt, diese Serviceeinrichtung, je nach Bedarf, auch in anderen Bundesländern zu installieren.

M.W.: Im Moment gibt es das ja nur für Wien und Niederösterreich, oder?

C.: Genau. Aber meines Wissens hat die AMS-Bundesgeschäftsstelle eine Bedarfserhebung in den Bundesländern in Auftrag gegeben. Dies macht aber nur Sinn, wenn dort auch der Bedarf dementsprechend ist.

M.W.: Würden Sie jungen Menschen empfehlen SchauspielerIn oder RegisseurIn zu werden?

C.: Ja, warum nicht. Es gibt ja nicht nur KünstlerInnen, die *von ihrer Kunst nicht leben können*, sondern auch jene, die durch ihre künstlerische Tätigkeit eine Existenzgrundlage aufbauen. Von den wenigen Erfolgreichen ganz zu schweigen. Ich spreche jetzt aus meiner persönlichen Erfahrung: Der Beruf eines Künstlers kann wunderbar und beglückend sein. Der Weg zum Erfolg ist für die meisten sicher schwierig. Jungen Menschen deshalb grundsätzlich davon abzuraten, wäre das falsche Signal. Man sollte ihnen aber nicht die Realität vorenthalten.

M.W.: Ein schönes Schlusswort – Herzlichen Dank für das Gespräch!

**Interview mit Frau Mag. Eva Kohout, Zuständige für die START-Stipendien,
18.10.2010, 11 Uhr, Büro im BMUKK**

Müller-Wienbergen: Ich schreibe über „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ und deren Situation in Wien. Wie definieren Sie „jung“ persönlich?

Kohout: Bei uns ist jung, na ja es kommt immer auf die Branche an: ein Komponist ist mit 35 noch jung, ein Tänzer ist mit 35 schon alt. Es kommt wie gesagt wirklich immer auf die Branche an. Bei uns zählen wir eigentlich alles unter 35 noch zu den jungen KünstlerInnen. Ein Schauspieler ist mit 35 nicht mehr so jung. Beim Regisseur schon.

M.W.: Wie erklären Sie sich den Unterschied?

K.: Es hängt von der Ausbildung ab. Ein Regisseur braucht sehr lange um eine Ausbildung zu haben und seinen eigenen Stil zu finden, ein Schauspieler hat natürlich auch eine Ausbildung, oder auch ein Tänzer, sie müssen aber nicht sofort etwas Eigenständiges haben. Sie haben noch jemanden, der sie führt.

M.W.: Aber es gilt allgemein die Grenze von 35?

K.: Ja, ungefähr.

M.W.: Und wie ist diese Grenze zustande gekommen? Eine gesetzliche Regelung?

K.: Nein, eher aus der allgemeinen Erfahrung – wo man sagen kann, dass ist wirklich ein „Starter“.

M.W.: Also keine Quereinsteiger?

K.: Nein, die fallen bei uns eher raus.

M.W.: Sie betreuen ja die Nachwuchsförderung. Das heißt, Sie betreuen die Startstipendien?

K.: Genau, und auch die Staatsstipendien, die es aber nur im Bereich der Musik gibt.

M.W.: Und wie genau sehen dann die Startstipendien aus?

K.: Das ist ein Stipendium für 6 Monate, pro Monat je 1100 Euro.

M.W.: Und wie wird das ausgewählt? Wie viele haben eingereicht?

K.: Wir haben 35 Startstipendien, die zwischen Musik und darstellender Kunst aufgeteilt werden. Wir haben an die 200 Einreichungen, wobei man sagen muss, dass die Einreichungen in der Musik stärker sind – 2/3 kommen aus der Musik und 1/3 aus der darstellenden Kunst. Und so werden dann auch die Stipendien in der Relation aufgeteilt.

M.W.: Und was sind die Kriterien für die Förderung?

K.: Die stehen in der Ausschreibung....es ist wirklich dafür gedacht den KünstlerInnen den Schritt von der Ausbildung in die Berufswelt zu ermöglichen, ein Praktikum, ein Auslandsaufenthalt, eine Regiehospitantz... formale Kriterien sind eben das Alter und die Ausbildung. Beigelegt muss ein Motivationsschreiben werden, warum man das machen will und was das Berufsziel ist. Die Auswahl erfolgt durch eine Jury (die aktuellen kann ich Ihnen nicht sagen), die wird jährlich neu eingesetzt, die dann die Unterlagen sichten und dann in einer gemeinsamen Sitzung über die Vergabe bestimmen. Hier wird jeder Fall individuell angeschaut. Es ist nicht die allgemeine Theaterjury, sondern eine Extra-Jury. Im Musikbereich sind dies 4 und im darstellenden Bereich 3 Jurymitglieder. Wir haben dann eine gemeinsame Sitzung, in der wir die Fälle besprechen.

M.W.: Und wer bestellt die Jury?

K.: Die Jury ist von uns ein Vorschlag und wird von der BM Schmied bestellt.

M.W.: Bekommen die abgelehnten AntragsstellerInnen eine Begründung oder Alternativen aufgezeigt?

K.: Das ist bei der Fülle der Anträge leider nicht möglich. Sie bekommen aber einen Brief, in dem steht, dass sie sich jederzeit an mich wenden können. Das ist für mich auch am angenehmsten, da ich dann individuell auf die Personen eingehen kann.

M.W.: Wird dies genutzt?

K.: Ja, teils. Ich glaube einige lassen sich von der Absage abschrecken. Manchmal habe ich auch Anrufe, die fragen, „kann ich kein Künstler sein, glauben Sie ich schaffe das nicht?“ Wir haben natürlich nicht das Recht darüber zu entscheiden. Wir können aufgrund der Fülle nicht jeden fördern, den wir gerne fördern würden. Aber es gibt ja auch andere Förderinstrumente, die wir dann vorschlagen können.

M.W.: Bewerben sich junge KünstlerInnen eher für ein Startstipendium, oder teilweise auch gleich für die Projektförderung?

K.: Es gibt auch einige, die gleich bei der Projektförderung einreichen. Aber da kann ich nicht sagen, wie viele das sind. Aber es sind auf jeden Fall auch ganz Junge dabei und nicht nur die Altbekannten.

M.W.: Und wie glauben Sie, ist die Situation für den Nachwuchs im darstellenden Bereich?

K.: Schwer, sehr schwer. Auch bei der Stadt Wien. Wobei nach Kunstförderung und Verfassung sind ja die Länder für die Kunstförderung zuständig. Wir haben nur das Subsidiaritätsprinzip, das heißt, dass wenn die örtliche Gebietskörperschaft einen Teil zahlt können wir einen Teil dazu zahlen. Bei Einzelstipendien ist dies natürlich was anderes. Bei der Projektförderung ist es aber die Voraussetzung, dass beispielsweise die Stadt Wien einen Teil fördert.

M.W.: Soll man denn den Nachwuchs überhaupt fördern? Verspricht man ihnen dadurch nicht eine falsche Welt?

K.: Man muss den Künstlern auch einfach bewusst machen, dass dies eine einmalige Förderung ist und es nicht immer so weiter gehen wird. Staatskünstler gibt es ja keine mehr und das Mäzenatentum gibt es nicht mehr. Ich sehe schon die Sinnhaftigkeit. Man muss ihnen die Chance geben sich auszuprobieren. Bei uns wird ja auch nur, im Gegensatz zur Stadt Wien mit den 3 Jahresförderungen, ein Projekt gefördert. Wenn ich kontinuierlich fördere ist es wirklich schwierig dann ggf. eine Absage zu akzeptieren.

M.W.: Obwohl die Lage der KünstlerInnen prekär ist steigen die Zahlen der AbsolventInnen, haben sie aufgrund ihrer Erfahrung dafür eine Erklärung?

K.: Absolut, aber schwierig. Die Studien sind schwieriger zugänglich als früher. Vielleicht hängt es wirklich von der wirtschaftlichen Lage ab. Die Eltern können ein Studium leichter finanzieren, aber das lässt sich schwer verifizieren...

M.W.: Der Bund legt ja auch sehr viel Wert auf eine Ausbildung.

K.: Na ja, die Kunstsektion. Wir sind wirklich dafür da, nach einer abgeschlossenen Ausbildung zu fördern.

M.W.: Betrifft dies auch AbsolventInnen von privaten Instituten?

K.: Na ja, wenn eine Bühnenreifeprüfung oder dergleichen abgelegt wurde... aber wenn jemand jahrelang in der Szene verhaftet ist wiegt das sicherlich genauso wie eine Ausbildung.

M.W.: Und wie sehen Sie allgemein die Ausbildungssituation in Regie und Schauspiel?

K.: Das kann ich schwer beurteilen. Wahrscheinlich wird es so wie überall sein: eine größere Massenabfertigung mit weniger Qualität aber das möchte ich niemanden unterstellen.

M.W.: Die Suche nach Talenten in der Masse wird immer schwieriger?

K.: Ja sicher. Junge Menschen sind meistens auch günstig. Und wahrscheinlich ist ein gewisses Problem auch, dass die Unis frei zugänglich sind.

M.W.: Würden Sie sagen, dass die Nachwuchsförderung mehrerer Institutionen betrifft?

K.: Es ist die Verantwortung von allen!

M.W.: Nehmen dies die Theater an?

K.: Das ist ganz verschieden. Bei den kleinen Bühnen hat der Nachwuchs sicherlich mehr Chancen, als bei den großen Häusern wie beim Burgtheater.

M.W.: Wie sehen Sie Ihre Arbeit?

K.: Teils teils... Man freut sich Künstler zu begleiten, aber die Absagen sind natürlich der nicht so schöne Teil. Wenn mehr Geld da wäre könnte man mehr unterstützen, aber das ist utopisch. Die Entwicklungen zu sehen, ist aber sehr positiv und schauen wir uns auch gerne an. Und es ist schön, wenn man manchen Künstler oder Künstlerin jahrelang betreut.

M.W.: Wird es eine Erhöhung des Budgets für die Startstipendien geben?

K.: Wir haben das heuer zum zweiten Mal gemacht, man wird sehen, wie es weiter geht – das steht noch in den Sternen.

M.W.: Und wie war die Situation vor den Startstipendien?

K.: Alles was es sonst gibt: Projektförderungen, Einzelpersonenförderungen, Tanzstipendien etc...

M.W.: Für die jungen Menschen gab es also explizit keine Förderungen? Speziell für SchauspielerInnen ist ja eine Projektförderung eher schwierig?

K.: Ja, das stimmt. Vor zwei Jahren wurde es eben für die ganze Sektion eingeführt, also auch für die anderen Kunstsparten. Die haben alle diese Startstipendien.

M.W.: Warum überwiegt der Musikbereich, wie Sie zu Beginn feststellten?

K.: Die sind teilweise besser organisiert und haben ein besseres Netzwerk – so scheint es mir.

M.W.: Also Unkenntnis seitens der darstellenden KünstlerInnen?

K.: Unkenntnis, teilweise Konkurrenz... Ich kann es nicht so beurteilen, aber die Musiker sind eine homogene Gemeinschaft, die sich gut erkundigen und die Chancen nutzen. Es ist wirklich ein großer Unterschied in der Anzahl der Einreichungen. Vielleicht liegt es auch daran, dass die Förderungen bisher für Musiker besser nutzbar waren.

M.W.: Sind Schauspieler schlecht organisiert?

K.: Sie holen sich die Informationen nicht. Sie verdrängen es – leider. Vielleicht wird es in den Ausbildungen weniger erwähnt und es gibt weniger Mundpropaganda.

M.W.: Würden Sie als sinnvolles Gegenmittel Beratungsstellen einführen?

K.: Ob man das Geld, was man hat, dann wieder in ein Infocenter gibt, ist die Frage, oder ob man es nicht direkt an den Künstler gibt.

M.W.: Der Bund fördert mit der derzeitigen Politik nicht die Häuser, die aktiv Nachwuchsarbeit betreiben. Stimmen Sie da zu?

K.: Ja, natürlich. Das stimmt. Die großen Häuser tun sich eher schwer mit diesem Bereich.

M.W.: Wie sehen Sie die Entwicklung in den nächsten Jahren?

K.: Ich hoffe auf eine internationale Entwicklung. Ich sehe da keine Grenzen mehr. Bei Schauspiel ist dies natürlich eine sprachliche Barriere, aber auch hier gibt es Möglichkeiten. Das Außenministerium mit den Mobilitätsstipendien tut hier zum Beispiel sehr viel.

M.W.: Gibt es offizielle Ausschreibungen für die Startstipendien?

K.: Ja, die gibt es. Sie werden an alle Universitäten, Presse etc ausgeschickt und groß versendet mit der Bitte um Veröffentlichung.

M.W.: Sind Sie aktiv an Gesetze gebunden?

K.: Wir halten uns an das Kunstfördergesetz. Die Kunst kann allein durch einen Künstler sichtbar werden, speziell im darstellenden Bereich. Wir fördern den künstlerischen Output, da, wo man Kunst sehen kann. Das Kunstwerk kann ja nur durch Künstler herauskommen.

M.W.: Was war der Anlass zu der Ausrufung der Startstipendien?

K.: Dies steht im Regierungsprogramm und wurde versucht umsetzen, auf eine, wie ich denke, gute Art und Weise.

M.W.: Ist dies die einzige Einrichtung in der Art für die „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“?

K.: Explizit gibt es das nirgendwo sonst. Alle anderen Institutionen halten sich daraus.

Es gibt 110 Startstipendien in der gesamten Sektion mit je 6.600 Euro – das ist auch nicht wenig. Es ist ein erster Schritt und es bleibt abzuwarten, ob mal mehr Geld da ist.

M.W.: Wurde die Zahl der Stipendien auf 35 aufgrund des Budgets reglementiert?

K.: Man muss eine Grenze ja einfach einführen. Es kann sein, dass aufgrund persönlicher Gegebenheiten sich die Zeiten verschieben. Wir machen natürlich Ausnahmen bei Schwangerschaft etc, wirklich schwerwiegenden Gründen. Aber die Regeln sind an sich klar umrissen, sodass eine Weiterbildung im Vordergrund steht – kein finanzieller Gewinn.

M.W.: Und wenn ich eine kleines Engagement bekomme und entlohnt werde?

K.: Dann ist es eher unwahrscheinlich ein Startstipendium zu bekommen. Was anderes ist es wenn man sicher nichts bezahlt bekommt, aber die Möglichkeit hat sich zu präsentieren.

M.W.: Kann der Bund in so einem Fall beispielsweise auf Rückzahlungen Ansprüche erheben?

K.: Ja sicher, aber das wird individuell verhandelt. Es ist aber bei den Startstipendien noch nicht vorgekommen, aber ich denke in grauer Vorzeit sicher.

M.W.: Muss man danach eine Art Bericht abfassen?

K.: Ja, auf jeden Fall.

M.W.: Und wie sieht der aus?

K.: Ein Endbericht: Kurz und prägnant, was war gut und was war schlecht – auch das ist wichtig, damit wir ein Feedback für folgende Anträge haben. Dieser muss bis zu drei Monate nach Ende des Stipendiums bei uns einlangen.

M.W.: Wann erfolgt die Auszahlung?

K.: Am Beginn der Tätigkeit.

M.W.: Herzlichen Dank für die Zeit und das interessante Gespräch!

**Interview mit Dr. Robert Dressler, Referatsleiter MA 7, 19.10.2010, 15 Uhr,
im Büro der MA 7**

Müller-Wienbergen: Herzlichen Dank für die Möglichkeit eines Gesprächs! Ich schreibe über „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ und da möchte ich Sie erst fragen, wie Sie „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ persönlich definieren würden?

Dressler: Ich glaube Schauspieler kann man schon irgendwie...definieren, dass man seine Ausbildung abgeschlossen hat und man so um die 26 / 27 ist und nach Möglichkeit eben schon ein Handwerk gelernt hat.

Es gibt auch andere Darstellungsweisen. Ich habe schon eher einen weniger chemiehaften Zugang zum Lernen, wo das Handwerk doch schon gelernt sein sollte.

M.W.: Und bei RegisseurInnen dann wahrscheinlich ähnlich, oder ?

D.: Ein Regisseur auch, wobei der sicher, würde ich sagen, mehr ein Handwerk nutzt. Da schadet es auf keinen Fall und wird genutzt. Wenn dann die geniale Komponente dazu kommt, die kann man so und so nicht erlernen. Wenn man irgendwie in Situationen im Theater kommt, dann kann ein Handwerk helfen, aber wenn man durchaus eine Szene hat, die ich würde mal sagen, mehr im performativen beheimatet ist, wo man dann mehr die Gedankenkonstruktion fokussiert und da vielleicht nicht unbedingt so das Handwerk wertschätzt, ist es anders. Es gibt ja auch sehr viele Kunsttheorien von Schauspielschulen, die das dann ganz anders sehen, die man dann auch als Urväter zitiert. Damit kann man natürlich auch Manchen beeindrucken.

M.W.: „Jung“ ist ja auch zu einer Art Label verkommen, ganz viele arbeiten ja auch als Marketinginstrument damit.

D.: Das ist natürlich auch eine sehr persönliche Einschätzung nach der sie fragen. Da ich aber natürlich nicht desinteressiert bin, was direkt dort und dort passiert, ärgert mich so was auch mal, da es teilweise einfach Behauptungen sind und es für manche Veranstalter vereinzelt natürlich auch leichter ist, mit den so genannten Jungen zu arbeiten, weil die auch, sagen wir mal, mehr lenk- und leitbar sind und auch kostengünstiger.

M.W.: Ja, JungschauspielerInnen sind auf jeden Fall günstiger. Würden Sie dem Kunstfördergesetz zustimmen, dass Kunst gefördert werden sollte und nicht Künstler/innen. Aber in der darstellen Kunst speziell ist es ja sehr schwierig, da gibt es ja keine Kunst ohne Künstler/innen.

D.: Ja, wo gibt es Kunst ohne Künstler? De facto hängt das glaube ich mit dem Kunstfördergesetz zusammen.

M.W.: Genau.

D.: Das gibt es in Wien nicht. Aber trotzdem, das heißt auch, dass wir uns nicht wahnsinnig dementieren lassen oder dadurch viel mehr Freiheit in der Kunst gefördert wird. In der Praxis geben wir weitaus mehr Geld für Kunst aus als jede andere Gebietskörperschaft oder auch als der Bund. So gesehen ist das eigentlich eine Grundlage, um mit mehr Geld besser Kunst zu unterstützen, aber ich denke, dass ist auch wieder zu theoretisch und dadurch gehen in unserer Kunstszenen auch tolle Sachen unter. Und es geht doch ein bisschen in den Bereich dessen, was immer wieder auch besonders diskutiert wird. Das ist der ganze Bereich der Kunstvermittlung und der Kuratoren oder was immer sie sind, die dann eigentlich nicht die Künstler sind aber dann oft die Förderungen „bestimmen“ Und darum ist mir das ein bisschen zu gefährlich, wenn ich das so formulieren würde. Für mich ist es schon so, dass in erster Linie eigentlich der Künstler gefördert werden sollte und nicht einfach ‚die Kunst‘ - das gibt's bei mir nicht.

M.W.: Ich habe jetzt viel recherchiert und habe auch zur Theaterreform viel gefunden. Können Sie mir vielleicht kurz erklären, wie die Systeme vor der Theaterreform waren?

D.: Also, einer der Angelpunkte war, dass es relativ feste Denkweisen in den verschiedenen Bereichen gab. Es gab also die so genannte Ortszene, die gefördert wurde seit ich denken kann und das ist mittlerweile auch schon, ich glaube, 25 Jahre her: Beiräte haben quasi sowohl über die Projekte, als auch über die Arbeitsförderungen für die freie Szene befunden, die dann eingehalten wurde. Das waren unter anderem die Vierjahresförderungen, die Dreijahresförderungen gibt es erst seit Marboe in den 90er Jahren.

Dann gab es, auch solange wie ich denken kann, das Thema mit den Mittelbühnen: die sind historisch gewachsen seit den 50er /60er Jahren und bis in die 70er/80er Jahre sind dann natürlich auch noch neue dazugekommen. Die haben im Normalfall als freie Gruppe ein Haus erobert und haben das dann bewirtschaftet und haben sich selber den Mietvertrag erkämpft. Weil man dann das Theater fördern wollte, musste man gleichzeitig die Gruppe fördern, die quasi in diesem Theater beheimatet war und das Theater wahrscheinlich noch als solches erfunden oder gegründet hat und sind so ewig weiter gefördert worden.

Diese Förderungen waren reine Beamtenentscheidungen oder Entscheidungen von Politikern, aber vor allem von Beamten. Und die wurden sicher überlegt, aber nicht in der Strenge, wie es jetzt ein Beirat gemacht hat: freie Gruppen oder Projekte werden ja nun Jahr für Jahr relativ genau begutachtet, während damals in den Häusern ein bisschen Wohnheitsrecht entstanden ist. Auch damals gab es dann schon, das muss so Anfang der 90er gewesen sein, eine Bestrebung: es gab dann eine Jury, die diese Mittelbühnenszenenerie beurteilt hat, wobei wir das da ein bisschen anders gemacht haben, das heißt, der Beirat hat die freie Szene beobachtet. Da ging es darum, dass man Komponenten wie Presse, Internetseite, Qualität, Auslastung etc. analysiert: daraufhin ist ein Punktesystem entwickelt worden und dann hat man von den 20 Theatern glaube ich 9 nicht mehr zur Förderung empfohlen. Das war noch unter Pasterk und der hat dann den Versuch unternommen ein einziges dieser Häuser wirklich nicht weiter zu fördern. Da wurde dann wirklich versucht, einen Schlusspunkt zu setzen, der zur Folge hatte, dass wir eine Unzahl von Unterstützungserklärungen bekommen haben, das war wirklich beeindruckend.

Was mich noch mehr beeindruckt hat war, dass Kritiker, die diese neun Häuser entweder gar nicht mehr betreten haben oder nur immer äußerst abfällig darüber geschrieben haben, in dem Moment die Liebe zu diesem Theater entdeckt haben. Also der Versuch war gut gemeint, aber ist relativ bald abgeblasen worden. Das heißt, man hat so weiter gemacht wie bisher. Und danach ist allerdings schon etwas verändert worden, dass man eben mehrjährige Förderungen eingeführt hat, weil man gesagt hat: man braucht eine Planungssicherheit - in den 80ern hat jeder den Antrag gewohnheitsmäßig abgegeben, mit dem sie dann immer das Gleiche gekriegt haben usw. Aber man hat das auf 3 Jahre ausgedehnt damit die, die bis dahin eher zu wenig gehabt haben, so längere Koproduktionen und Kooperationen eingehen konnten.

Die Theaterreform war eben ein weiterer Schritt, wo man gesagt hat, zum einen haben wir diese unterschiedliche Bewertung zwischen Mittelbühne und freie Szene und man sollte diese quasi „Wohnheitsrechte“ abschaffen. Die sollen sich einer künstlerischen Kuratierung unterziehen, die natürlich extern sein muss, und man soll vor allem auch irgendwie das geben, was notwendig ist, und nicht die Gieskanne walten lassen.

Gleichzeitig war aber das Problem, dass viele dieser Häuser sowohl von der Stadt, als auch vom Bund gefördert wurden, wobei zu der Zeit schon ein Abfall der Bundessubventionen zu bemerken war, der sich aber dann noch stärker

ausgedrückt hat. Noch dazu mag das auch wie ein Zufall gewesen sein, dass damals genau die Ära, wo dann die schwarz/blau Regierung kam, war und es entwickelte sich dann ein bisschen laut dem Postulat „weg von Wien“. Das hat die Großen getroffen, aber auch existenziell die ganzen kleineren Häuser, die eben auf die Bundförderung auch angewiesen waren. Im Endeffekt heißt das: Wir waren nicht ahnungslos: die Häuser hatten teilweise zu wenig Geld, wurden zu wenig begutachtet und das sollte eben geändert werden.

Es wurden dann die späteren Kuratoren, das war ein Team von 3 Leuten, Günter Lackenbacher, Uwe Mattheis und Anna Thier, beauftragt um Studien zu erstellen und den Status zu analysieren und Skizzen anzufertigen, wie es weitergehen soll. Daraus ist eben diese Theaterreform entstanden mit der eben auch ein Kuratorenmodell das Beiratsmodell abgelöst hat und außerdem quasi die Decke zwischen Mittelbühnen und freien Gruppen aufgelöst wurde. Es gab quasi dann Spielplätze im OFF-Theaterbudget, was rauf geht bis zur Kammeroper, wobei man immer auch anders reagieren muss. Das heißt also, bei dem Schauspielhaus, das an und für sich der Stadt Wien ein bisschen mehr gehört, kann ich die Leitung ausschreiben und kann damit auch eine Veränderung bewirken. Und diese Ausschreibung wird dann durch eine Jury begleitet. Das haben wir mit mehreren Häusern, auch mit dem Tanzquartier gemacht. Die Konzepte haben wir allerdings auch von der Jury beurteilen lassen, weil das neue Einrichtungen waren: wir wollten ein Feedback von Außen, „was sagen die zu diesen Häusern?“, sagen die prinzipiell Ok oder gibt es andere Konzepte, die besser wären.

M.W.: Und das erste Mal wurde dann in der Theaterreform dann auch der Begriff der Nachwuchsförderung erwähnt oder war sie vorher Thema der Förderpolitik?

D.: Es gab früher diese Modelle, die Module der Theaterreform, die Konzeptförderung und dann gab es auch noch die ein- bis zweijährigen Förderungen und Projektförderungen, die von Kuratoren dann nachher bestimmt wurden und die Konzeption von einer Jury, die aus 8 Leuten bestand, gemacht wurde.

Der Begriff der Nachwuchsförderung ist dann im freiwilligen Bereich dieser ein- und zweijährigen Förderungen der KuratorInnen sehr stark in den Vordergrund gerückt worden und er ist auch sehr stark im Bereich der Tanzperformance gekommen.

Auf der anderen Seite haben wir z. B. einen Beirat gehabt. Da gab es quasi meine Vorgängerin oder dann spätere Kollegin und die hat dann einen Topf für kleinere Projekte gehabt. Das haben wir quasi selbst vergeben. Das haben wir gar nicht an die Beiräte weitergegeben, sondern da haben wir ein gewisses Budget gehabt, das wir kurzfristig ganz bewusst für die Nachwuchsförderung genommen haben oder für kleine Projekte oder spontane Sachen. Und das wollten dann auch die Veranstalter und Kuratoren. Und alle haben das immer so mit dem Verlangen gepaart: „*Dafür brauchen wir Extrageld*“. Aber es sind immer so Rechnungen ohne den Wirten: natürlich sind wir dafür, aber woher nehmen?

Aber es war so, dass der Bereich nicht explizit im Budget war und das haben wir dann von den Kuratoren verlangen müssen, dass es einen speziellen Bereich für Nachwuchsförderung geben wird, der dann auch irgendwie ausgewiesen wird. Aber es gibt jetzt keinen eigenen Topf rein für Nachwuchs. Wir haben ein einziges Mal eine Ausschreibung für den Nachwuchs gemacht, bei den ersten Kuratoren. Aber auch da haben wir dann das Budget dafür irgendwie gestellt... hat man innerhalb des Budgets dann eben fungiert.

M.W.: Also aus dem Topf der Projektförderung?

D.: Von der Projektförderung wurde das quasi irgendwie dann segmentiert.

M.W.: Und wie definiert die Stadt Wien dann Nachwuchs, wenn man dafür eine extra Ausschreibung macht?

D.: Da liegt das ganze Dilemma. Es gibt Leute die mit 37 anfangen. Beim eigentlichen Nachwuchs hat man immer thematisiert, dass man schon noch jung sein sollte. Nun lese ich, dass im Film Herr Markovich ein Nachwuchsprojekt bekommen soll, da es sein erster Film ist. Und das kommt mir dann auch wieder komisch vor.

Es ist irgendwie ... ja ... da liest jeder „Nachwuchs“ aber das kommt einem praktisch dann komisch vor.

M.W.: Ja, es ist schwierig, aber es gibt von Seiten der Stadt Wien also keine offizielle Definition?

D.: Nein, nein, weil die wichtigsten Gegebenheiten nicht allgemein sind. Ach, da gibt es ja so viele Versuche. Ja, wenn Du 3 Projekte gemacht hast, dann bist Du nicht mehr Nachwuchs... und so weiter...

M.W.: Es ist dann aber schwierig, wenn es keinen allgemein gültigen Begriff gibt, aber es ein Förderkriterium ist.

D.: Es ist ja so, die Kuratoren haben dann so ein System gebildet, wo sie diese explizite Nachwuchsförderung dann mit bis zu 7.000,00 € irgendwie gefördert haben. Dann haben sie festgestellt, dass sie das so nicht differenzieren können. Das finde ich vollkommen absurd und der Nachwuchs hatte viel weniger Wettbewerb als die anderen. Und das war für mich etwas, wo mir bewusst ist, da muss man etwas machen. Wir haben versucht, noch in der Vorkuratorenzeit eine Art Traineeprojekt [Ausbildungsprogramme für UniversitätsabsolventInnen; von Firmen oder staatlichen Institutionen zur Weiterbildung angeboten] zu machen, also wo wir (im Tanzbereich) ältere Choreographen quasi als Trainee oder Lehrer mit Jüngeren zusammengespant haben und denen einen Raum finanziert haben. Es wurden keine Projektgelder direkt gestellt, sondern vor allem die Infrastruktur. Und das wurde dann gesammelt präsentiert. Die Kuratoren haben das ganz schlecht gefunden oder nicht so gut, und haben dann wieder Ihre Idee gehabt mit den 7.000€. Jetzt wird eine Welt vorgegaukelt, die es so nicht gibt. Wenn es nun wirklich drauf ankommt, dass man ein Projekt hat, wo man dann 20.000 Euro oder 30.000 Euro kriegt und dann irgendwann nicht mehr. Also da haben wir eigentlich große Probleme gehabt.

M.W.: Ja, das stellt dann so die ethische Frage der Nachwuchsförderung. Soll man Nachwuchs wirklich fördern und denen ein Gedankengut praktisch anerkennen, dass die künstlerische Welt eine heile ist oder sag ich ihnen gleich: „Ok, ihr seid jetzt nicht gerade mit den besten Berufsaussichten ausgestattet“?

D.: Ich bin ganz dabei, dass man strukturelle Hilfen geben muss und dazu sind die Häuser auch da, aber ich kann nicht irgendwie etwas vormachen, was dann noch zweimal gelingt und dann abreist. Die Welt schaut doch anders aus. Aber gut, dass haben die Kuratoren innerhalb ihrer Möglichkeiten zu entscheiden. Die haben dann halt das gekriegt und haben dann ein oder zwei Jahre 100 Auftritte in der brut und das war's dann.

M.W.: Und wie ist das mit der Ausbildungssituation? In der Theaterreform stand in dem Leitbild, dass die Ausbildungssituation in Wien gerade im darstellenden Bereich nicht mehr zeitgemäß ist. Aber dafür sind die Kuratoren an sich nicht zuständig, oder?

D.: Sie sind nicht zuständig und auch das MA 7 direkt nicht. Die Stadtverwaltung ist teilweise zuständig, wie beim Konservatorium: sie haben eine pädagogische und tänzerische Ausbildung und auch die Schauspielausbildung. Das Seminar wird immer wieder tot gerufen und dann wieder von den eher Konservativen als ideale Ausbildung beschrieben. Also das ist sehr unterschiedlich. Ich glaube nicht, dass ein Seminar ideal für den so genannten freien Bereich ausbildet. Es gibt noch die Ausbildung für Stadttheater, Staatstheater usw., mehr oder weniger gut, kommt auf

die Lehrer glaube ich an, aber eine Ernst-Busch-Schule oder so was geht halt mehr in die Richtung zeitgenössisches Theater, das heißt die Studenten sind glaube ich ein bisschen integraler. Abgesehen davon, dass jetzt das Seminar eine Bundeseinrichtung ist, haben wir hier von der Kulturabteilung überhaupt keine Möglichkeit das zu verändern, aber natürlich leiden oder erfreuen wir uns immerhin an den Ergebnissen, die da rauskommen.

M.W.: Eben, denn dadurch gruppiert sich ja der Nachwuchsbereich. Wien hat im Prinzip das Glück, mehrere renommierte Ausbildungsinstitute zu haben, die aber leider glaube ich alle ein bisschen überholt sind.

D.: Ja, ich meine, ich weiß, dass gerade an dem Seminar rumgemäkelt wird, dass sie wirklich zu etabliert ausbilden und überhaupt nicht auf das vorbereiten, was eigentlich einen Schauspieler erwartet, wenn er dann freigelassen wird, so er nicht sofort engagiert an einem größeren Theater wird. Da sind sie wirklich nicht mehr zeitgemäß. Aber das können wir hier überhaupt nicht verändern. Es gibt verschiedene weitere Alternativlösungen, aber die ersetzen auch nicht eine wirkliche Ausbildung.

M.W.: Ja. Spannend finde ich auch, dass z. B. extrem erfolgreiche Menschen viel länger in den Begriff des Nachwuchses fallen, als solche, die nicht erfolgreich sind. So wird der Ofcarek noch als Nachwuchs geführt.

D.: Das ist glaube ich schon ein Klischee und ein bisschen die Wiener Presse, auch irgendwie, also das ist absurd irgendwie.

M.W.: Ja. Die Wiener Presse, finde ich tsehr spannend, die nutzt diesen ‚jung‘-Begriff beinahe inflationär.

D.: Ja, das ist ja auch ein Marketinggag. Minichmayr ist auch so ein Fall.

M.W.: Ja, genau. Ich habe mir jetzt ein bisschen die Förderungen der letzten Jahre angeschaut und teilweise sind Sachen als Nachwuchsförderung ausgewiesen, bei denen ich eher denke, dass es dann in den Bereich um die Avantgarde-Kunst geht, als um den Menschen selbst. Also, dass es eher um den Kunstbegriff geht, der praktisch jung ist, aber nicht um den Menschen, ob der jung ist, weil z. B. die Kuratoren der 2. Runde haben auch gesagt, dass sie nicht Etablierte und Junge trennen und, dass sie durchaus den Nachwuchs fördern, dass sie aber nicht nur etabliert und jung unterscheiden, sondern dass der überwiegende Teil der Empfehlungen für langjährig wirkende Künstler bereitgestellt wird. Das würde ja eher mit dem konform gehen, dass es um den Kunstbegriff geht und nicht um den Menschen, oder?

D.: Nun ja, also diese ersten und zweiten Generationen der Kuratoren haben hier einen weiteren Grund der Theaterreform, der aber damals auch noch aus anderen Voraussetzungen bestand, geprägt quasi „alles oder nichts“. Also die haben gerne weniger Leute gefördert und die nachhaltiger... nein..., trotzdem, ohne sie wirklich zu eruieren oder auch zu begleiten, sondern nach dem Motto: *„Du musst das jetzt und Du kannst das machen wie Du willst.“* Man sieht dann selten was von diesen Leuten. Ich hatte so eine andere Voraussetzung, weil sich ja in der Zwischenzeit dann, oder das heißt, die Prämisse ist, dass die jetzigen Kuratoren eher kleinteiliger agieren. Das heißt, sie geben mehreren Leuten kleinere Zuschüsse unter der Annahme, dass es mehr Produktionshäuser gibt oder Koproduktionshäuser, die gewisse Kosten abdecken, die quasi die Budgets ein bisschen erleichtern/verkleinern, was ich prinzipiell teile. Da müssen die Häuser dann wiederum mehr überlegen, wie sie diese Leute platzieren. Das, was sie daraus folgern, will ich durchaus teilen, also, ich weiß nicht, vielleicht wenn man konkret sagt, welche Leute da gemeint sind, wo Sie meinen, dass das weder der Nachwuchs, sondern eher eine Förderung einer bestimmten Art der Kunst wäre. Die Barbara Kraus ist glaube ich weit über 40.

M.W.: Ja, genau.

D.: Und das ist das, was ich meine. Das sind Leute, die bis jetzt ganz gut von den Förderungen leben konnten.

M.W.: Und ist es so, dass, wenn das Kuratorium jetzt z. B. eine Empfehlung ausgibt und Sie als Stadt Wien sagen, „*Ok, das müssen wir jetzt noch irgendwie in diesen Rahmen der Theaterreform praktisch irgendwie formbar machen*“?

D.: Wir vereinbaren keine Theaterreform mehr, sondern das ist eine Entscheidung der Kuratoren. Jede Entscheidung der Kuratoren wurde angenommen, weil das eine Grundprämisse ist. Da kann ich jetzt dagegen wettern, wie ich es im Gespräch durchklingen lasse. Man hat ihnen aber zugesprochen die Empfehlungen umzusetzen. Aber es gab auch die Wünsche der 2. Kuratoren, noch länger tätig zu sein, das wurde aber nicht umgesetzt.

M.W.: So ein Papier wie die Theaterreform ist ja immer einem ständigen Wandel unterworfen. Ist noch mal angedacht, die Theaterreform, dieses Leitmittel, noch mal neu aufzuarbeiten?

D.: Also, zum einen gibt es einen gemeinderätlichen Auftrag der Evaluierung, zum anderen machen wir das natürlich jetzt im Kuratorenbereich. Wir sind jetzt eher noch am Anfang, aber doch schon bei einem mit sehr viel Input versehenen Prozess, dass dort gewisse Sachen neu überdacht werden sollten. Ich bin der Meinung, dass die Häuserförderung voll in Ordnung geht, bei einigen Gruppen eher nicht so...

Das muss alles jetzt erst evaluiert werden und neue Vorschläge dazu überarbeitet werden. Wir sind mitten in der 2. Vier-Jahres-Phase und es wurden schon erste Erkenntnisse gewonnen, dass sich Strukturen aufbauen, die dann, dass muss konstatiert gesagt werden, sich nach Ablauf der Förderungen auflösen werden. Das muss aber auch möglich sein, ansonsten wird es in eine Endlosigkeit vorangetrieben. Aber da ist dann immer besonders schwierig, Schlusspunkte zu setzen. Es gibt Leute, die werden 3 Jahre gefördert und glauben dann, dass sie das bis in alle Ewigkeit werden.

M.W.: Würden Sie zustimmen, dass der Nachwuchs zu Beginn der Karriere zumindest meist selbstaufopfernd und viel zu schlecht bezahlt arbeitet?

D.: Wir reden von einer Szene, die sich permanent ausbeutet, egal ob man jetzt am Anfang steht oder nicht. Natürlich gibt es ein paar Ausreißer, aber der Großteil lebt unter der Armutsgrenze. Das ist auch nicht nur auf die freie Szene bezogen, sondern ein Faktum dem man nur radikal begegnen könnte.

Es gibt Schauspieler in den Häusern, die einen 1000er pro Monat verdienen. Ich glaube nicht, dass es jetzt ein Phänomen ist, das nur auf die Qualität bezogen ist. Wenn du immer an deinen Beruf denkst und dann einen Vergleich zu anderen Schauspielern ziehst, dann siehst du: Die Off-Szene hat 25 Millionen Euro, da kann man natürlich den Vorwurf machen, die sind falsch verteilt. Wer trotzdem sagt, „wir haben keine andere Möglichkeit, die Leute gescheit anzustellen...“ Das ist katastrophal.

Auf der anderen Seite wird das Angebot erwünscht. Es ist nicht zynisch gemeint, aber es zwingt niemand jemanden, etwas zu tun. Es ist ein freiwilliger Akt, in ein System einzutreten, wo man eigentlich weiß, wie es einfach ist. Und wenn du es dir anschaust, den klassischen Tellerwäscher oder irgendwie so, der in Amerika zum internationalen Schauspieler wird...also man bemüht sich, Strukturen zu schaffen, wo es besser wird, aber, dass ist weit entfernt vom Ideal, das ist auch klar, nur ist dieses Ideal eine Sysiphusgeschichte. Es würden dann immer mehr wollen.

M.W.: Eben, das ist ja wieder das Andere. Warum machen es nur die Menschen, die es wirklich wollen, wenn man den sozialen Teppich ausbreitet, dann kommen noch mehr her, das ist schwierig.

D.: Wir haben in Wien sowieso die Situation, dass du bedingt dadurch, dass Andere, bleiben wir nur innerhalb von Österreich, dass andere Bundesländer nicht annähernd das geben, was zu Zugzug führt, was natürlich attraktiv für die Stadt ist, aber umso mehr reißen sich um den Kuchen. Speziell im performativen Tanzbereich, also wo dann keine Sprachgebundenheit da ist, ist es natürlich in ganz Europa oder noch weiter hinaus so.

M.W.: Was ich immer erschreckend finde aus meiner Praxis ist, wie schlecht sich die KünstlerInnen mit den Gesetzgebungen wie AMS, und Sozialversicherungen, Pensionsversicherungen und so, wie schlecht sie sich damit auskennen, das ist so das Grundhandwerk, das jeder Selbstständige eigentlich können muss.

D.: Ja, es ist ja nur für einen selber.

M.W.: Glauben Sie daran, dass Theater aus idealistischen Gründen den Nachwuchs fördern?

D.: Soll ich dazu eine Antwort geben?

M.W.: Ja, eigentlich schon.

D.: Das kann ich auch nicht so pauschal sagen. Es ist sicherlich mehrfach motiviert. Es gibt auch die Entdeckerfreuden: also das ist jetzt mein Künstler, den habe ich entdeckt - das gibt es auf jeden Fall auch. Da nimmt man die eigene Rolle noch mal unter die Lupe.

M.W.: Absolut. Wie wichtig sehen sie Nachwuchswettbewerbe in der Wiener Szene, wie der von der Drachengasse? Halten Sie das für eine gute Gelegenheit als Sprungbrett?

D.: Also ich denke, das ist auf jeden Fall ein Projekt, das sehr Vieles verbunden hat, weil gerade dieses Konzept ein publikumsfreundliches ist, weil in diesen Abstimmungen der Adressat auch irgendwie in den Prozess eingebunden wird. Das ist mir ein bisschen näher. Diejenigen, die das probieren, zählen sich nicht zu dem symbolhaften ‚Genie‘. Es zählt da wieder: was ist eigentlich Theater? Ein Zusammenspiel aus Reaktion, Aktion, wo man schon auch mit kleinen Überlegungen und einer Konzeption in ganz klare Ecken geht. Und darum glaube ich, ist das unbedingt ein wichtiges Projekt.

M.W.: Glauben Sie, dass Wien eine Stadt ist, die es dem Nachwuchs leicht macht oder die es dem Nachwuchs schwer macht?

D.: Ich würde sagen, es bedingt sich durch die Angebote: es werden viele gebraucht. Aber die Nachfrage, die Menge der Pools ist eben auch groß. Allein durch die Menge der KünstlerInnen sind die Förderung, aber auch diese Möglichkeiten, bei den Häusern irgendwie anzudocken gering, auch wenn mehr Möglichkeiten geschaffen werden, als woanders. Dass es nicht leicht ist, ist trotzdem ein Fakt, aber ich denke, dass es nicht nachgelassen hat, dass es sicher nicht bewusst erschwert wird und dass man eben Möglichkeiten hat, die man wahrscheinlich woanders nicht hat.

M.W.: Ich glaube auch, aber andererseits glaube ich, dass das Wiener Publikum es dem Nachwuchs sehr schwer macht. Ich habe in der Theaterszene den Eindruck, dass Stücke, die von namhaften RegisseurInnen kommen, es viel einfacher haben und dass die Experimentierfreudigkeit des Publikums in Wien unglaublich gering ist. Aber ich glaube, das ist ein Stück weit auch Wiener Mentalität.

D.: Ja, natürlich ... wo kommen Sie her?

M.W.: Aus Bremen.

D.: Und Sie sind seit wann in Wien?

M.W.: Seit 2006, also 4 Jahre jetzt.

D.: Ich will mal so sagen, dann haben Sie sich wahrscheinlich eh schon ein Bild machen können. Das mag ein Klischee sein, aber natürlich gibt es immer diese berühmten Sprichwörter, „Wien liebt seine Stars“ oder „Wenn man es in Wien schafft, hat man es geschafft“. Dann ist man begehrt und verehrt wie kaum woanders...Josefstadt, Kammerspiele oder das Burgtheater in der Peyman-Zeit, wie stark die Liebe der WienerInnen sich entwickeln kann.

Das Publikum ist mehr an den SchauspielerInnen interessiert, als an modernen Sachen. Wir sind eine konservative Stadt und müssen daran arbeiten eine jugendliche Stadt zu werden. Es wird soviel angeboten, da sieht man heute schon eine große Entwicklung. Ich will es mal so sagen: das Wiener Publikum ist halt extrem konservativ und natürlich auch in einer Weise, in der ich es das letzte Mal verwunderlich gespürt habe: Ich bin ja aufgrund der Funktion auch Direktor des TDJ [Theater der Jugend, Anm.], die ja auch das Stadtabo führen, in dem fast alle Theater drin sind, - auch die Garage X - weil das natürlich für die Theater sehr angenehm ist, da sie vielleicht durch das Abo an mehr BesucherInnen kommen.

Ich hätte da überhaupt nichts dabei gefunden, dass man ein Stück von Wolfgang Bauer zeigt.... Ich bin in die vierte Vorstellung gegangen und wusste von Exzessen im Publikum, von Hauskündigen und wüsten Beschimpfungen am TDJ und was weiß ich noch alles, weil es eine angedeutete Beischlafszene und viel Alkohol gab. Ich habe das selber dann erlebt, die haben wirklich nach einer viertel Stunde, die so 60 und aufwärts waren und präpotent, das Theater nicht leise verlassen sondern lautstark gesagt haben, was das für eine Scheiße ist. Nach der Pause war dann glaube ich nur noch die Hälfte drinnen. Das ist also nicht packbar und es gibt ein Publikum in Wien, das wirklich nur in ein Theater in der Josefstadt geht, vielleicht auch in die Burg oder Wallensteingasse, aber bloß nichts Neues. Das war offensichtlich zuviel. Jetzt bin ich neugierig was beim Schauspielhaus rauskommt. Da wird noch viel passieren bis sich die Gewohnheiten des Publikums verändern.

M.W.: Dankeschön! Herzlichen Dank für das spannende Gespräch!

D.: Ich danke Ihnen!

**Interview mit Angela Heide, Kuratorin, 05.11.2010, 17 Uhr,
im Cafe Anzensgruber**

Müller-Wienbergen, Wiebke:

Herzlichen Dank für das Gespräch.

Meine Arbeit trägt den Titel „JungregisseurInnen“ und „JungschauspielerInnen“. Im ersten Teil der Arbeit versuche ich das Attribut ‚jung‘ in diesem Zusammenhang zu analysieren. Wie würden Sie persönlich ‚jung‘ definieren?

Heide, Angela:

Schwierige Frage. Also ich sehe das losgelöst von einem konkreten Alter oder einer Altersspanne. Ich selbst sehe mich zum Beispiel auch noch als jung. Vielmehr ist es für mich eine Lebenshaltung und Lebensweise – z. B. impliziert dies eine gewisse Offenheit. Eine 20-Jährige kann beispielsweise ‚älter‘ sein als eine 30-Jährige.

M.W.: Und das Kuratorium?

H.: Auch wir legen den Begriff nicht als einen "biologischen Faktor" aus. Es sind eher Ideen und Konzepte, die ‚jung‘ sind – einen interessanten, spannenden, unkonventionellen Charakter haben. Das Alter ist kein Ein- oder Ausschlusskriterium für eine Empfehlung.

M.W.: Im Zusammenhang mit Ihrer Tätigkeit als Kuratorin stellt sich für mich aber die Frage, wie dann der Begriff ‚Nachwuchs‘ definiert wird? Innerhalb der Projektförderung ist die Nachwuchsförderung inkludiert und nimmt im Rahmen der Förderrichtlinien eine große Rolle ein?

H.: Sicher gilt es, auch den Nachwuchs zu fördern, bei den ausgesprochenen Empfehlungen schauen wir aber nicht, ob ein Konzept in eine "Sparte" oder in die "Nachwuchsförderung" "reinpasst". Vielmehr schauen wir auf das Potenzial der Personen und deren Projekte und nicht, ob jemand "jung" ist. Wenn ich sehe, dass ein 23-Jähriger zum Beispiel mit einem 40-Jährigen arbeiten will, denke ich nicht: oh ist der aber jung, sondern: das könnte spannend sein. Genauso ist es andersrum, wenn wir von jemandem eine Einreichung bekommen, der mit 40 seine erste Regie macht, kann auch das überaus spannend sein.

M.W.: Aber in den Empfehlungen fällt ja doch der Begriff der Nachwuchsförderung?

H.: Wenn wir uns für die konkreten Empfehlungen zu einem Termin entschieden haben, bereiten wir diese für die Stadt Wien auf und schauen, in welche Kategorien die jeweiligen Projekte einzuordnen sind. Nachwuchs sind hier dann meist eher junge Menschen und oft auch tatsächlich sog. "ErsteinreicherInnen". "Jung" ist aber auch hier nicht klar zu definieren, vielmehr zählen dann auch die Anzahl der bisherigen Einreichungen und die Etablierung innerhalb der Szene. Ein 20-Jähriger muss, wie schon erörtert, nicht "jünger" sein als ein 30-Jähriger.

M.W.: Das heißt, dass der Begriff so explizit nicht angewandt wird, sondern eher im Nachhinein allein als Verwaltungsinstrument und Ordnungskriterium genutzt wird?

H.: Wir selbst, und da spreche ich glaube ich auch für meine KollegInnen, denken nicht in diesen Kategorien.

M.W.: Wie sehen Sie die Förderungen vor der Theaterreform?

H.: Vor der sog. "Theaterreform" gab es bereits den "A-Topf" der MA 7 für Nachwuchs- und Ersteinreichungen, der zuletzt, glaube ich, mit 8.000 € dotiert war. Es gab also durchaus schon vor der "Reform" Nachwuchsförderungen, zumal die Theaterreform vielfach auch kritisch zu bewerten war und ist.

M.W.: Warum?

H.: Ich glaube, dass auch ohne eine "Reform" ein sowohl künstlerischer wie "Generationen"-Wechsel stattgefunden hätte. Die Theaterreform hätte es so nicht

gebraucht, und die dort formulierten Forderungen wären besser als Denkanstoß denn als Vorgaben für die daran anschließenden Entwicklungen zu sehen gewesen.

M.W.: Wie sehen Sie die Lage des Nachwuchses heute?

H.: Ich glaube, die Lage ist durchaus gut. Es gibt viele spannende Ideen, obgleich im "klassischen" Sprechtheater leider immer noch sehr viele, formal wie inhaltlich, konservative Projekte vorliegen. Dennoch empfinde ich insgesamt, dass der Nachwuchs heute anders ist als früher: Sie wissen genau, was sie wollen und wie sie es erreichen. Sie sind auch zielstrebig. Ich hatte als junge Theatermacherin noch nicht so genaue Ideen und Lebenskonzepte wie es die KollegInnen gleichen Alters heute haben.

M.W.: Abgeklärter?

H.: Vielleicht könnte man es so nennen. Im Bereich des "Netzwerks" sind sie sehr viel fitter und wissen die Möglichkeiten für ihre Ziele klug zu nutzen, was sicher auch mit den medialen Entwicklungen der letzten 10, 15 Jahre zu tun hat. Auch sonst wissen sie genau, wo sie hin wollen. Ich wollte einfach nur "Theater machen", heute machen sie Theater um teilweise genau definierte Ziele zu erreichen. Ich stelle ein gewisses Maß der Berechnung fest.

M.W.: Junge Menschen sind heute also anders?

H.: In gewissen Bereichen schon. Ein 18-Jähriger bleibt aber dennoch immer noch ein 18-Jähriger. So oder so ist er oder sie noch nicht erwachsen, egal in welcher Zeit er, sie lebt.

M.W.: Halten Sie die finanzielle Lage für den Nachwuchs für nicht so prekär, wie es immer heißt?

H.: Ich denke, dass die jungen KünstlerInnen von heute besser wissen, als wir es taten, was ihr Marktwert ist und wie sie diesen erreichen. Sie haben auch früh schon ein gewisses Verhandlungsgeschick. Das bedeutet allerdings nicht, dass die finanzielle Lage "rosig" ist – im künstlerischen Sektor ist sie allgemein und in allen Sparten und Kunstrichtungen schwierig – da ist kein Unterschied zwischen den Altersgruppen.

M.W.: Das heißt, dass die jungen SchauspielerInnen beispielsweise auch nicht einfach nur ‚billige‘ Arbeitskräfte sind?

H.: Das denke, oder besser: hoffe ich nicht. Theater braucht immer alle Generationen gleichermaßen, und ebenso brauchen Menschen aller Generationen das Theater. Das ist ein Geben und Nehmen, sollte aber kein Ausbeuten von einer Seite, oder einer Generation, sein.

M.W.: Immer wieder stellt sich die ethische Frage, ob man überhaupt Nachwuchs fördern sollte – entwirft man so doch u. U. ein Bild von einem Leben für die KünstlerInnen, welches nicht der Realität entspricht.

H.: Das ist immer wieder ein Streitthema. Ich denke, dass man den Nachwuchs fördern sollte, da alle gleichermaßen eine Chance verdienen. Ich höre allerdings in den letzten Monaten speziell von VertreterInnen der "älteren" Generation um die 40: „Fördert doch nicht den Nachwuchs, die sollen bei uns lernen und nicht extra gefördert werden.“ Natürlich ist auch hier zu bedenken, dass der relativ kleine Topf der Projektförderungen, ich möchte fast sagen: "logischerweise" umstritten ist: So scheint es einigen praktischer zu sein, die Etablierteren zu fördern, die wiederum ‚Junge‘ aufnehmen, als beide Seiten beziehungsweise alle Seiten gleichermaßen offen und unvoreingenommen zu unterstützen. Für mich interessant ist, dass es zu einem Großteil die "Reformbefürworter" sind, die dies nun postulieren.

M.W.: Das ist interessant. Haben sie Angst um die hierarchischen Strukturen oder um ihre Förderungen?

H.: Um die Förderungen vielleicht weniger, obgleich auch dies sicher ein Auslöser für die derzeitige Verunsicherung und Forderungen nach weniger eigenständigem Nachwuchs durch ältere KollegInnen sein könnte.

M.W.: Und ein Wort zu der Hierarchie am Theater?

H.: Ich denke, dass sich diese Hierarchien langsam auflösen. Heute gibt es eher den einladenden Charakter. So kann ein junger Regisseur einen älteren Kollegen durchaus einladen – in dem Wissen, wofür er ihn einlädt und was er kann. „Ich lade dich ein“ ist viel mehr Usus geworden. An sich eine schöne Entwicklung. Klassische, größere Ensembles über mehrere Jahre gibt es kaum noch. In der freien Szene fällt mir eigentlich nur die Plaisiranstalt ein, die ein gemischtaltriges Team von kontinuierlich kooperierenden KollegInnen aufbaut, evtl. könnte man auch toxic dreams hier nennen; vorwiegend sind es aber eher lose Zusammenschlüsse und projektabhängige Zusammenarbeiten. Fixe Teams gibt es nur noch wenige, so dass sich klassische "Hierarchien" auch nicht mehr in dem Maße aufgebaut werden können. Viel eher würde ich von Hierarchien der medialen, aber auch der "Szene"-Wahrnehmung und -Akzeptanz sprechen.

M.W.: Ist ein Kollege wie Sven Kaschke von der Plaisiranstalt denn noch als ‚jung‘ zu bezeichnen?

H.: Sie sehen, eine Frage wie Ihre setzt konkret an jedem einzelnen Kollegen an und ist so einfach fast nie zu beantworten. Für mich ist Sven sehr wohl noch ein junger Kollege, was aber einfach nichts mit dem Begriff "Nachwuchs" zu tun hat.

M.W.: Wie erklären Sie den Zustand, dass ein Ofcarek am Burgtheater noch als ‚jung‘ gilt, ein Georg Schubert aber bei Weitem nicht mehr. Ist man in der freien Szene kürzer ‚jung‘?

H.: Das ist tatsächlich eine spannende Frage, die Sie hier aufgreifen, wenn auch nicht leichter zu beantworten. Einerseits liegt es an der Struktur der "Burg", vielleicht auch an der hauseigenen langen Geschichte und auch dem Rollenfach. In der freien Performanceszene gibt es in meinen Augen kein definiertes "junges Rollenfach"; an der Burg übernimmt so eine Rolle aber beispielsweise ein Ofcarek.

M.W.: Vielleicht liegt dies auch an der unterschiedlichen Struktur der Ensembles und der Theaterhäuser?

H.: In der freien Szene finden Veränderungen schneller statt, funktionieren Konstellationen und Verschiebungen wesentlich variabler, man wechselt schneller die "Rollenfächer".

M.W.: Bei Ihren Empfehlungen spielt die Interdisziplinarität eine nicht unwesentliche Rolle. Glauben Sie, dass diesem in der Ausbildung in Regie und Schauspiel Rechnung getragen wird?

H.: Das glaube ich eher weniger. Die Ausbildung ist, soweit ich es wahrnehmen kann, eher konservativ. Ich habe hier wenig Einblick, aber ich sehe eher traditionelle Wege, die gegangen werden. Woran das liegt, weiß ich aber nicht. Vielleicht auch an der nicht so starken Konkurrenz, da die Institute doch ein großes Renommee besitzen und sich daher wohl nicht verändern müssen. So finde ich es traurig, dass man als AbsolventIn einer Fachinstitution dann noch Unmengen an Geld in weiterführende Workshops investieren muss, da man selbst das Gefühl hat, noch nicht fertig zu sein. Ich wünsche diesen Anbietern zwar nicht den finanziellen Ruin, aber eigentlich dann doch – sie sollten nicht nötig sein.

M.W.: Für wie wichtig halten Sie eine Ausbildung?

H.: Für sehr wichtig! Ich selbst habe auch mit großer Intensität studiert und finde eine Ausbildung als Grundlage, egal, welchen Weg man dann einschlägt, sehr wichtig. Man muss nun nicht am Max-Reinhardt-Seminar gewesen sein, aber eine Ausbildung, dazu gehören auch Lernzeiten als Regieassistent, im Bereich Dramaturgie etc. sind sehr wichtig. Ein Theaterwissenschaftsstudium kann sehr belebend sein, auch wenn man eher in die Praxis gehen will – obwohl ich im Moment feststelle, dass immer weniger Studierende, die ich kenne, an Theater denn am Film interessiert sind. Der Kreis der Theaterbegeisterten am Wiener TFM-Institut nimmt ab. Die erlernten wissenschaftlichen Grundlagen, wie das Beobachten, halte ich aber unabhängig einer Spezialisierung für eine künstlerische Richtung für sehr nützlich.

M.W.: Schauspiel und Regie haben steigende Nachfragezahlen im Ausbildungsbereich. Woran liegt das?

H.: Interessant, das wusste ich gar nicht. Noch mehr? Steigen tut es in dem Sinne auf jeden Fall, da es sich der steigenden Bevölkerungszahlen anpasst. Sonst denke ich, dass der Starkult sicherlich auch dazu beiträgt. Wobei Menschen, die nur wegen des sagenumwobenen „roten Teppichs“ diesen Weg gehen wollen, es schwer haben.

M.W.: In meiner Berufserfahrung stelle ich immer wieder fest, dass speziell die jungen KünstlerInnen sich mit den verschiedenen Sozialsystemen etc. eher schlecht auskennen, Stichwort Werkverträge etc. Woran glauben Sie liegt das?

H.: Ich sehe hier auf jeden Fall ebenfalls starke Mängel in der Ausbildung. Dies sollte auf jeden Fall in einem Seminar behandelt werden. Aber es heißt ja immer, im besten Fall wird man direkt vom Burgtheater engagiert und dann braucht man das alles ja nicht wissen und ist finanziell auf der sog. "sichereren" Seite. Aber das betrifft ja gerade mal max. 20 %, und die restlichen 80 % kennen sich leider einfach viel zu wenig aus.

M.W.: Ist dies nicht auch ein Stück weit Verdrängung?

H.: Verdrängung vielleicht nicht; aber z. T. auch einfach die Unlust, sich mit diesen komplexen und sicher auch vielfach verwirrenden Dingen auseinanderzusetzen.

M.W.: Für wie wichtig halten Sie Wettbewerbe für angehende RegisseurInnen und SchauspielerInnen?

H.: Ich persönlich habe ein Problem mit diesen Wettbewerben. Ich finde diese GewinnerInnen-und-VerliererInnen-Abend problematisch. Dass dieses Voting-Prinzip einer Starmani-Generation nun auch im Theater angekommen ist, sagt viel über unsere Gesellschaft aus. Es geht immer ums Gewinnen und Verlieren, was ich an sich nicht gut finde. Medientechnisch und auch für das Netzwerken können diese Wettbewerbe sicherlich nützlich sein. Spannender sind Nachwuchs-Begleitungen ohne Wettbewerbsmodus.

M.W.: Dies bringt mich zum Bereich des Marketings: ‚Jung‘ wird ja durchaus von Presse und Marketing inflationär gebraucht.

H.: Ja, das stimmt. Aber es wird eben nicht überlegt gebraucht, sondern es ist einfach ein versprechen für etwas Neues im Sinne von wow – jung und sexy da müssen wir hin. Es sagt an sich ja nichts aus...

M.W.: Was würden Sie gerne am Ende Ihrer Kuratoriums-Zeit rückblickend sagen können? Speziell auf den Nachwuchsbereich bezogen?

H.: Vorab ist festzuhalten, dass ich diese überaus komplexe und bereichernde Herausforderung gerne länger machen würde, nicht zuletzt, um tatsächlich Dinge "bewegen" zu können. Ein Wunsch ist vielleicht, Grenzen und Kategorien wie z. B. "Nachwuchsförderung" aufheben zu können. Was zählen sollte sind die Kraft und

Relevanz eines künstlerischen Konzepts und die Fähigkeit, dieses tatsächlich umsetzen zu können.

M.W.: Herzlichen Dank für das Gespräch!

Abstract

Österreich wird sowohl in der Innen- wie auch in der Außenwahrnehmung stets als „Kulturnation“ gelobt und beschrieben: „Kultur spielt als Imagefaktor und auch als identitätsstiftendes Merkmal eine große Rolle.“³⁶⁶ Aber wie sieht die Realität für „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ in der Kulturnation Österreich aus?

Genau hier knüpft die übergestellte Forschungsfrage dieser Arbeit an: wie und wo stehen die jungen SchauspielerInnen und RegisseurInnen heute am Beginn ihrer Karriere, was für Hindernisse gilt es zu überwinden? Schon Brecht stellte sich immer wieder die Frage: „(Denn) wovon lebt der Mensch?“³⁶⁷ Was kostet ein Mensch heute? Diese Frage soll umgekehrt werden: Was ‚darf‘ ein Mensch überhaupt noch kosten? Dieses Forschungsinteresse wird gerahmt durch die Frage nach der Existenz eines Mangels an neuen kreativen Ideen des Nachwuchses in der Wiener Theaterszene.

Die Arbeit gliedert sich in mehrere Teile, welche unterschiedliche Aspekte der Nachwuchsarbeit beleuchten sollen. Um die Arbeit an konkreten Zahlen und Fakten (Arbeitslosigkeit, soziale Lage, BerufsanfängerInnen etc.) zu orientieren wird allein die Situation der „JungschauspielerInnen“ und „JungregisseurInnen“ in Wien untersucht werden.

Der erste Teil widmet sich der Definitionsfindung: Die Zuschreibung ‚jung‘ wurde mit Bedacht gewählt und fasst die Ausdrucksweise der Feuilletons und Pressearbeit der Theaterhäuser auf. Aspekte der Soziologie und Psychologie werden ebenso analysiert wie gesetzliche Grundlagen, so dass am Ende die Frage nach einer Norm, eines Stereotyps, gestellt und beantwortet werden kann um die Leerstelle des Wortes ‚jung‘ füllen zu können.

Im Anschluss steht die soziale Ausgangslage im Fokus der Arbeit: Einkommensniveau, soziale Absicherung und Versicherungsschutz werden mit Hilfe des „Berichts zur sozialen Lage der Künstlerinnen und Künstler in Österreich“ untersucht und mögliche Antworten auf die erhobene Zahlen gesucht. Zudem soll der Blick auf die Komplexität der verschiedenen Sozialsysteme geworfen werden um mögliche Lücken und Mängel aufzeigen zu können.

Um die aktive staatliche Nachwuchsförderung darzustellen werden sowohl die *Magistratsabteilung 7*, das *Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur* sowie das *Team 4* beschrieben und ihre aktuellen Förderungen kritisch hinterfragt.

³⁶⁶ Mailath-Pokorny 25.8.2009.

³⁶⁷ Brecht, B.: Schlusslied der Dreigroschenoper; Frankfurt am Main 2004, S.67.

Abschließend werden derzeitige Formate der Wiener Theaterhäuser, die sich an „JungregisseurInnen“ und „JungschauspielerInnen“ richten, beschrieben und problematisiert.

Die Arbeit soll aufzeigen, wie es um die „JungregisseurInnen“ und „JungschauspielerInnen“ heute bestellt ist, um ein Bild über die gesellschaftliche Wahrnehmung und zugeschriebene ‚Wertigkeit‘ im Bezug zur Forschungsgruppe skizzieren zu können.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Wiebke Müller-Wienbergen

geboren am 15.09.1985 in Bremen

wohnhaft in 1090 Wien,

Staatsangehörigkeit: deutsch

Familienstand: ledig

Schulbildung

09/1992 bis 07/2005

Grundschule, Orientierungsstufe und Gymnasium in
Osterholz-Scharmbeck; Abschluss: Abitur Ø 1,7

Studium

Seit 10/2006

Universität Wien

Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft,
freie Wahlfächer im Bereich der Cultural Studies und
der Theaterwissenschaft;

Seit Sommer 2008 im Hauptstudium; voraussichtliches
Studienende: 03/2011

Diplomarbeit zum Thema „JungschauspielerInnen“ und
„JungregisseurInnen“

Kenntnisse

Sprachen

Englisch (gut in Wort und Schrift, C2)

Französisch (Grundkenntnisse)

Computer

Microsoft Office (Word, Excel, PowerPoint)

Kenntnisse in Homepagegestaltung,

Datenbankverwaltung und

Bildbearbeitungsprogrammen

Beruflicher Werdegang

Jänner 2010 bis heute

Büro- und Produktionsleitung am TAG – Theater an der
Gumpendorfer Straße; Unterstützung bei Pressearbeit/
Marketing/kaufmännische Agenden

Oktober bis Dezember 2009

Praktikum am TAG – Theater an der Gumpendorfer
Straße

Oktober 2009	Inspizienz und Regieassistenz beim Szene Bunte Wähne Theaterfestival
Juni 2009 bis September 2009	Presseassistenz beim Allegro Vivo Kammermusikfestival
März bis Juni 2009	Assistenz von Kulturmanager Christian Vranek bei diversen Projekten
	Seminarbetreuung und Vorbereitung der Sommerakademie des ‚Instituts für Kulturkonzepte‘
April 2008 bis Juni 2009	Chefredakteurin des Magazins ‚BOKUalumni‘ und Anzeigenverwaltung Veranstaltungsmanagement / sonstige Pressearbeit für den Alumnidachverband der Universität für Bodenkultur
	Teilnahme an mehreren Tagungen und Veranstaltungen des Österreichischen Journalisten Clubs
	Praktikum beim BREMER im Bereich Lifestyle und Events
08/2006 bis 09/2006	
05/2006 bis 10/2006	Freiwilliges soziales Jahr im Annastift, Hannover im Internat für körperlich und geistig behinderte Kinder/Erwachsene
01/2005 bis 03/2005	Teilnahme am Wettbewerb „Jugend debattiert“
01/2003	Teilnahme am europäischen Jugendkonvent in Hannover

