

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Theater_Freiheit_Revolution?

Die Entwicklung der „freien“ Theaterszene in Wien im
Kontext neuer sozialer Bewegungen. 1945-2003.

Verfasser

Gerald Lamprecht

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 312

Studienrichtung lt. Studienblatt: Geschichte

Betreuerin/ Betreuer: Dr. Hubert Christian Ehalt

Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere, dass ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst, andere als die angegebenen Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.

Gerald Lamprecht
Wien, am 23.05.2011

Inhalt

1. Vorwort und Danksagung	9
2. Einleitung	11
3. Soziale Bewegungen und „Freies Theater“. Theoretische Grundlagen	15
3.1 Soziale Bewegungen und deren Wandel	15
3.1.1 Begriffserklärung	15
3.1.2. Allgemeine Merkmale sozialer Bewegungen	17
3.1.3 Die Institutionalisierung Sozialer Bewegungen. Das Phasenmodell von Rammstedt	18
3.1.4 „Neue soziale Bewegungen“ und deren Teilelemente	20
3.1.5 „Neue“ neue soziale Bewegungen?	23
3.2 Theorie „Freies“ Theater	25
3.2.1 Theatergeschichtliche Grundlagen des „freien Theaters“	25
3.2.1.1 Genealogie des „freien Theaters“: Stanislawski, Artaud, Grotowski	26
3.2.2 Begriffsdefinition des „Freien Theaters“	30
3.3 Schnittpunkte	32
4. Vorgeschichte des Freien Theaters in Wien. 1945-1968	34
4.1 Internationale Tendenzen und Wiener Verhältnisse vor 1968	34
4.2 Wien 1968 – Eine (kulturpolitische) Wende?	41
5. Der politische und kulturelle Aufbruch der 70er Jahre	44
5.1 Festwochenarena	44
5.2 Besetzt. Amerlinghaus und Arena-Bewegung	47
5.2.1 Die besetzte Arena und das „freie Theater“	51
5.2.2 Das Ende der Besetzung	53
6. Spotlight #1. Das Dramatische Zentrum	56
6.1 Vorgeschichte des Dramatischen Zentrums	56
6.2 Arbeitsschwerpunkte des Dramatischen Zentrums	57
6.3 Das Dramatische Zentrum im Kreuzfeuer der Kritik	60
6.4 Exkurs: Jutta Schwarz. Persönliche Erinnerungen einer Aktiven im Dramatischen Zentrum	62
6. 5 Zwischen - Resümee	68
7.1 Der Begriff der „Kultur“ in Kontext der Entwicklung der österreichischen Nation	69
7.2 Kunstförderung vor und nach 1945	70
7.3 Wendepunkt. Die Ära Kreisky und ihre Folgen für die österreichische Kulturpolitik	71
7.4 Die Folgen für das „nicht-institutionelle Theater“	72

8. 1978 – 1985. „Idealzone“ Wien?	74
8.1 Die gesellschaftspolitische Situation der 80er Jahre	74
8.2 Die Post-Arena Zeit. Politisch-kulturelle Situation in Wien	76
8.2.1 Der Kampf um Freiräume geht weiter	77
8.2.1.1 WUK – Eine weitere Besetzung	79
8.2.2 Neue Strategien im Umgang mit der Alternativkultur	80
8.3 Das „freie Theater“ in den Jahren 1978-1985.	81
8.3.1 Ein Blick durch die „freie“ Gruppen-Szene	81
8.3.2 Erste Schritte in Richtung Organisation und Vertretung der freien Szene	85
8.3.3 Die Gründung der IG Freies Theater. Der erste Versuch	88
9. Die Phase der Konsolidierung und erste Anzeichen einer (ideellen) Krise. 1985-1995	91
9.2 Peymann kommt an die Burg	92
9.3 Reaktionen der Freien Szene. „Konfliktkommission Theater“	93
9.4 „Heftiger Herbst“	95
9.5 „Gegenkonzepte“	96
9.6 Exkurs:	98
„Freies“ Theater meets „Freie“ Wirtschaft – Sponsoring in der freien Szene	98
Anfang der 90er Jahre	98
9.7 1985-1995 Ein Blick durch die Freie Szene	100
9.8 Das „freie“ Theater zu Beginn der 90er Jahre. Eine resümierende Einschätzung	103
10. Spotlight #2. Widerstand gegen die „ideelle Agonie“. Volxtheater Favoriten und Volxtheaterkarawane	104
10.1 Volxtheater Favoriten	104
10.1.1 Volxtheater Favoriten goes Schauspielhaus – Ein kurzes Intermezzo	108
10.2 Nomadische Interventionen – Das Volxtheater wird zur Karawane	109
10.3 Resümee und ein Versuch der Verortung des Volxtheaters in die „Freie Szene“-Landschaft	112
11. Spotlight #3. Acting Minorities. Das „freie“ Theater und die „Anderen“	115
11.1 Migration nach Österreich	115
11.2 Wer sind die „Anderen“?	117
11.3 „Interkulturelles Theater“ – Ein problematischer Begriff	118
11.4 Das Theater der „Anderen“. Drei Beispiele	119
11.4.1 Ein „interkulturelles“ Theater mit festem Haus. Das „Theater des Augenblicks“	120
11.4.2 Die Menschenbühne	122

11.4.3 Prozessorientierte interkulturelle Theaterarbeit mit AsylwerberInnen anhand des Beispiels „Useless“ von Dietlind Schwarzenberger	123
11.5 „Acting Minorities“ – Resümee	125
12. Spotlight #4. Mayday, Mayday, wir sind das Prekariat! Atypische Beschäftigungsformen und die „freie“ Szene	128
12.1 Prekäre Avantgarde. Der/die KünstlerIn als gesellschaftliches Role-Model	128
12. 2 Die Alternativbewegung und ihr Einfluss auf die postfordistische Arbeitswelt	129
12.3 Zur sozialen Lage freier Theaterschaffender	131
12.4 Die Situation im neuen Jahrtausend	134
12.5 Der Künstler-Sozialversicherungsfonds (KSVF)	136
12.6 Belastungsniveau und Lebensqualität von KünstlerInnen	137
12.7 Resümee und gesellschaftspolitische Perspektiven	138
13. Spotlight #5. „Gefährliche Liebschaften“. „Freie“ Kunst zwischen Förderung und Autonomie und die Frage der Gegenmacht.	142
14. Zusammenfassung. Schlussfolgerungen. Ausblick	149
Lebenslauf	165

1. Vorwort und Danksagung

Mein Interesse am Theater begann verhältnismäßig spät. Theater, das war in meinem Kopf ein verstaubtes Medium. Ich assoziierte damit großteils alte Menschen, die sich Sonntag-Abend in Schale werfen, um im Burgtheater Shakespeare-Klassiker zu sehen. Ich brachte das Theater lange Zeit nur mit „Hochkultur“ in Verbindung und empfand mich als auf der „anderen“ Seite stehend, als rebellisch, anti-bürgerlich, dem politischen Anarchismus nahe stehend, ich wollte „alles für Alle, und zwar umsonst“. Mit zweiundzwanzig begann ich ein Auslandsemester in Cagliari, Sardinien. Bereits in den ersten Tagen fielen mir die vielen Plakate auf, die Intensiv-Theaterkurse bewarben. Besonders ins Auge stach mir dabei ein Plakat auf dem zu lesen stand: „corso di teatro per non-attori“ – Theaterkurs für Nicht-Schauspieler. Der (scheinbare) Widerspruch „Theaterkurs für Nicht-Schauspieler“ gefiel mir (erst viel später fand ich heraus, dass der Ausdruck „Nicht-Schauspieler“ vom brasilianischen Theatermacher Augusto Boal geprägt wurde) und mit den wenigen Brocken Italienisch, die ich zu diesem Zeitpunkt konnte, machte ich mich bei der Gruppe vorstellig. Zehn Monate lang spielte ich in Italien unter der Anleitung von Sebastiano Moro und seitdem bin ich mit dem Theatervirus infiziert. Ich bemerkte, dass Theater nicht elitär sein muss, dass Theater nicht klassisch sein muss, dass Theater politisch und radikal sein kann, dass Theater Agitation und Poesie miteinander in Einklang bringen kann. Besonders fasziniert hatte mich die demokratische und soziale Haltung meines Gruppenleiters Sebastiano. Für nur 30 Euro pro Person und Monat kam ich pro Woche 12 Stunden lang in den Genuss, in eine neue Wirklichkeit einzutauchen. Wer diese ohnehin unglaublich geringe Summe nicht aufbringen konnte, dem wurde angeboten, dass er anderweitig „bezahlen“ könne: durch Zurverfügungstellen eigener Ressourcen, etwa den Theaterraum zu putzen, organisatorische Dinge in die Hand zu nehmen etc. Wieder in Wien, und nach wie vor vom Theatervirus infiziert bemerkte ich nach und nach wie anders das so genannte „freie“ Theater hier funktioniert. Die Teilnahme an einem Theaterkurs etwa setzt bis auf wenige Ausnahmen ein gut gefülltes Portemonnaie voraus. Stundenpreise von 30 Euro und mehr sind keine Seltenheit. Aber nicht nur der Kostenfaktor irritierte mich, auch das Konkurrenzdenken unter den Theaterschaffenden, die sich oft mehr als gestresste

UnternehmerInnen denn als KünstlerInnen gebärdeten. Der ökonomische Druck war – und ist - an allen Ecken spürbar.

Die hier geschilderten Erfahrungen sind für meinen Blick auf die Geschichte der Wiener Freien Theaterszene, wie ich ihn in dieser Arbeit präsentiere, entscheidend. Sie beeinflussten die Perspektive meiner Fragestellungen, meine Kapitelauswahl, die Entscheidung, das freie Theater im Kontext neuer sozialer Bewegungen zu betrachten.

An dieser Stelle möchte ich allen danken, die mich während dem Prozess des Schreibens, aber auch in meiner Theaterarbeit unterstützt haben. Allen voran natürlich meinen Eltern Christl und Werner, nicht nur weil sie finanziell mein Studium ermöglichen haben, sondern vor allem aufgrund ihrer moralischen Unterstützung.

Danken möchte ich auch meiner Schwester Verena, meinen FreundInnen (Lucia, Maja, Philipp,...), die mir mit ihrer Geduld, Hilfsbereitschaft und ihrem Interesse die Arbeit sehr erleichtert haben. Besonderer Dank gilt auch meinen Interviewpartnerinnen Jutta Schwarz und Gini Müller für ihre Gesprächs- und Gastfreundschaft und selbstverständlich meinem Diplomarbeitsbetreuer Univ. Prof. Dr. Christian Ehalt für seine Geduld und seine Offenheit.

Nicht zuletzt möchte ich Claudia danken, da sie mir in Cagliari den Mut gegeben hat, den Theaterkurs zu besuchen, und Sebastiano für seine Art des Unterrichts. Grazie!

2. Einleitung

Als 2003 im Vorfeld der „Wiener Theaterreform“ die Studie „Freies Theater in Wien“ von Lackenbacher, Mattheiß und Thier erschien, diagnostizierten die AutorInnen, dass „(...) im Freien Theater Wiens in seiner Gesamtheit eher eine Stagnation der künstlerischen Entwicklung als ein Klima des Aufbruchs (herrscht)“¹

27 Jahre zuvor, im Jahr 1976, befand sich die Jugend in Wien in Aufbruchstimmung. Einen Sommer lang wurde der ehemalige Auslandschlachthof St. Marx besetzt und als offenes Kulturzentrum genutzt. Auch wenn diese Besetzung scheiterte und der ehemalige Schlachthof den Baukränen weichen musste, so stellt dieses Ereignis die wohl bedeutendste Zäsur in der Geschichte der Alternativbewegung Wiens, und somit auch für die Entwicklung des Freien Theaters dar.

Wie aber ging es mit der Geschichte der Wiener Alternativbewegung, als deren Teil das Freie Theater begriffen werden kann, weiter? Welche weiteren Zäsuren erlebte das Freie Theater? Und wo steht es heute?

Als Ausgangsthese meiner Arbeit dient die Annahme, dass das „freie“ Theater in Wien (aber auch international) eng mit der Entwicklung neuer sozialer Bewegungen, insbesondere der Alternativkultur, in Verbindung steht und darüber hinaus selbst als „soziale Bewegung“ betrachtet und analysiert werden kann.

Auf dieser Ausgangsthese basierend, ergaben sich für mich folgende weiterführende Forschungsfragen:

1. Welche Zäsuren können rückblickend in der Entwicklung des Freien Theaters ausgemacht werden und wodurch werden diese bestimmt?
2. Welche Entwicklung nimmt das Freie Theater als Bewegung? Kommt es zu einer erfolgreichen Institutionalisierung der Bewegung?
3. Sowohl die „Neuen sozialen Bewegungen“ als auch das Freie Theater sehen sich als „Alternative zu den Etablierten“. Inwiefern ist diese Gegenüberstellung heute noch möglich?
4. An welchen Idealen orientiert(e) sich das freie Theater? Konnten diese Ideale eingelöst werden oder fand eine Werteverstärkung statt?

¹ Anna Thier, Günter Lackenbacher, Uwe Mattheiß, Freies Theater in Wien. Reformvorschläge zur Förderung Freier Gruppen im Bereich der Darstellenden Kunst, Wien 2003.

Der Beobachtungszeitrahmen dieser Arbeit erstreckt sich von 1945 bis zur Wiener Theaterreform 2003, wobei der Hauptfokus auf der Zeit zwischen 1968 und 2003 liegt.

Die Arbeit gliedert sich in drei Hauptteile. Den Anfang macht ein Theorieteil, in dem theoretische Modelle sozialer Bewegungen als auch des Freien Theaters einander gegenübergestellt werden. In Kapitel 4 bis 9 wird die Geschichte des Freien Theaters in Wien, beginnend mit der Vorgeschichte, bis zur Mitte der 90er Jahre erzählt.

Kapitel 10 bis 13 schließlich befassen sich mit drei Thematiken, die ich für die Entwicklung des Freien Theaters in den 90er Jahren bis heute für wesentlich erachte: die Rückkehr des politischen, widerständigen Theaters – hier in Form des „Volxtheaters“ und der „Volxtheaterkarawane“, die Partizipation von MigrantInnen in der freien Szene sowie die Auseinandersetzung mit der prekären Beschäftigung freier Theaterschaffender.

Methodisch orientiert sich die Arbeit an einem klassischen Literatur- und Quellenstudium im Sinne der Hermeneutik, ergänzt durch Einflüsse aus der kritischen Diskursanalyse.

Zusätzlich wurden von mir zwei leitfadenorientierte Expertinneninterviews geführt. Teile davon sind in direkten und indirekten Zitaten in diese Arbeit mit eingeflossen. Insbesondere Kapitel 6.4 sowie Kapitel 10 stützen sich über weite Strecken auf das so gewonnene Forschungsmaterial.²

Der Begriff freies Theater wird in meiner Arbeit uneinheitlich verwendet. Teilweise setzte ich das Wort *frei* unter Anführungszeichen, teilweise schreibe ich es groß und teilweise wird es ohne Anführungszeichen verwendet. Ich habe diese Entscheidung bewusst getroffen da der Begriff des „freien“ oder eben freien Theaters im Diskurs der letzten Jahrzehnte immer wieder angezweifelt oder eben verteidigt wird. Ich vertrete die Ansicht, wie ich etwa in Kapitel 3.2.2, vor allem aber in Kapitel 13 argumentiere, das sich das freie Theater im aktuellen und historischen Diskurs sowohl frei als auch unfrei präsentiert.

² Anm: Die Transkriptionen bzw. Audio-Dateien befinden sich im Word- und mp3-Format in meinem Privatbesitz.

2.1 Zur Struktur der Arbeit. Eine Begründung

Ein genauerer Blick auf das Inhaltsverzeichnis meiner Arbeit lässt eine aus 3 wesentlichen Themenblöcken bestehende Struktur erkennen.

Im ersten großen Block werden die sozio- und kulturhistorischen Entwicklungen des freien Theaters und sozialer Bewegungen sowie Definitionsmöglichkeiten derselben gegenüber gestellt und auf mögliche Schnittpunkte hin überprüft.

Einer solche Gegenüberstellung liegt die Frage zu Grunde, ob dem Theater, als Teilbereich der Künste, *sui generis* eine Sonderposition in der gesellschaftlichen Entwicklung innewohnt und ob die gesamtgesellschaftlichen Entwicklungsschübe auf das Theater zu wirken beginnen. Denkbar wäre auch das Gegenteil, dass Entwicklungen, die aus der Kunst her kommen, in die Gesellschaft einfließen, dass also die Kunst im Sinne einer Gesellschaftsveränderung zu wirken beginnt.

Die von mir in Kapitel 3 beschriebenen theoretischen Grundlagen haben globalen Charakter, das heißt, sie sind für die Analyse zumindest des amerikanisch-europäischen Theaters, und mit ein bisschen Vor-Sicht auch auf das Theater auf globaler Ebene anwendbar.

Allerdings habe ich dir hier dargelegten Theorien und Positionen in meiner Arbeit nicht in jedem Denkschritt auf deren Verhältnis zu den Entwicklungen des „freien“ Theaters in Wien rückbezogen. Ein solches Vorhaben würde den zeitlichen Betrachtungs-Rahmen der hier vorliegenden Arbeit sprengen. Ich sehe es aber als eine Notwendigkeit, der nicht vorbelasteten Leserin, dem nicht vorbelasteten Leser, dieses theoretische Rüstzeug zur Verfügung zu stellen, um die Entwicklungsgeschichte in einen breiteren Kontext einbetten zu können.

Der zweite große Teil meiner Arbeit folgt in seiner Struktur einem einigermaßen linearen zeitlichen Schema. Diese Vorgehensweise halte ich für angemessen, zum einen, weil Zeit tatsächlich linear verläuft – es sei an das Beispiel von Steve Hawkins erinnert, dass eine Tasse, wenn sie einmal vom Tisch auf den Boden gefallen und in Scherben zersprungen ist, sich nicht wieder zusammensetzt und auf den Tisch zurückschwebt - aber vor allem, weil in dieser Periode zumindest in Österreich auch in der kollektiven Wahrnehmung Zeit vielfach noch chronologischer erlebt wurde, was etwa in dem wohlfahrtsstaatliche Paradigma „von der Wiege bis zur Bahre“ zum Ausdruck kommt.

Im dritten Teil verlasse ich den Weg der chronologischen Darstellung der Dinge. Dies hat zunächst einfach damit zu tun, dass die Dinge aus der (zeitlichen) Ferne betrachtet kohärenter erscheinen als aus der Nähe. Zusätzlich ist die Welt nach dem Fall der Mauer und der Auflösung der bipolaren Weltordnung, der digitalen Revolution etc. auch auf ihrer Oberfläche immer komplexer und scheinbar unverständlicher geworden. Die Zeit der großen Ideologien ist vorüber und somit kommt die Komplexität der Dinge unverhüllt zum Vorschein.

Ich habe mit den Spotlights – den Scheinwerfern – eine Metapher aus dem Theater gewählt um, wie im Theater, Geschehnisse, die auf der Bühne der Welt – in diesem Fall vor allem Wien – geschehen, sichtbarer zu machen. Die Scheinwerfer beleuchten und fokussieren herausgetretene Szenarien aus der Nähe

Ein einzelner Spotlight findet sich auch im ersten Teil und wirft sein Licht weiter in die Vergangenheit als die anderen und trifft damit das Dramatische Zentrum. Das Dramatische Zentrum erscheint heute als ein Ort ungewöhnlicher Offenheit, an dem die theatralen Energien aus verschiedensten Ländern und sozialen Schichten kurzfristig gebündelt werden konnten. Im deutschsprachigen Raum kommt ihm deshalb in den siebziger Jahren, vor allem was den Bereich der Animazione, aber auch die Idee der Schaffung eines Ko-Produktionshauses betrifft, durchaus eine Avantgarde-Position zu. Damit verlässt es, behaupte ich, auch die Chronologie der Ereignisse, weshalb ich auch hier einen Scheinwerfer positioniere.

An diesem Punkt aber möchte ich die Vor-Stellung meiner Arbeit beenden und sie selbst sprechen lassen.

3. Soziale Bewegungen und „Freies Theater“. Theoretische Grundlagen

3.1 Soziale Bewegungen und deren Wandel

Wenn ich in dieser Arbeit die These vertrete, dass das „Freie Theater“ als ein Teil der „Neuen Sozialen Bewegungen“ begriffen und auch als solcher analysiert werden kann, ist es zunächst notwendig, den Begriff der „Sozialen Bewegung“ definitorisch einzugrenzen und theoretisch abzustecken.

3.1.1 Begriffserklärung

Seit der Aufklärung wird unter dem Begriff der sozialen Bewegung allgemein ein „dynamischer sozialer Wandel“ verstanden, getragen entweder von „(der) Geschichte“ oder „(den) Massen“³. In der (historischen) marxistischen Theorie gilt das Proletariat, das sich als Mehrheit gegen eine ausbeuterische und unterdrückende Minderheit stellt, als Träger dieses Wandels.

Im Zuge der an der Wende vom 19. ins 20te Jahrhundert in Erscheinung tretenden Jugend- und Frauenbewegung, sowie den nationalistischen Bewegungen erfuhren der Begriff einen Bedeutungswandel, basierten deren Ziele doch allesamt auf einer Negation der Gesellschaftsverhältnisse. Einer solchen Lesart folgend kann auch das Aufkommen und die Verbreitung des Nationalsozialismus vor ihrer Machtkonsolidierung als soziale Bewegung gedeutet werden. Im globalen Kontext spricht man auch bei den Befreiungsbewegungen in den (ehemaligen) Kolonialländern und selbst in der Sphäre des Religiösen von Sozialen Bewegungen. Als erstes und allgemeinstes Merkmal sozialer Bewegung(en) kann also die Infragestellung des bestehenden gesellschaftlichen Systems mit Hinblick auf dessen Veränderung angeführt werden.

Allain Touraine schlägt vor, dann von einer sozialen Bewegung zu sprechen, „[...] wenn endlich versucht wird, durch Konflikthandlungen soziale Machtverhältnisse zu verändern, die die wichtigsten kulturellen Gebiete durchdringen, nämlich Produktion,

³ Wilfried von Bredow, Rudolf H. Brocke, Krise und Protest. Ursprünge und Elemente der Friedensbewegung in Westeuropa, Opladen 1987, 11.

Wissen und ethische Regeln [...]“⁴. Dem gegenüber schlägt Rammstedt vor, jede Gruppierung als soziale Bewegung zu begreifen, „die sich selber Bewegung nennt, in ihrem Protest auf eine Gesetzmäßigkeit der gesellschaftlichen Entwicklung pocht und eine soziale Kraft vertritt, die partikular das gesellschaftliche Allgemeine gegen partikulare Interessen durchsetzen will.“⁵ Diese beiden Definitionen führen zwei neue zentrale Begrifflichkeiten ein, die es ermöglichen, sich dem Kern sozialer Bewegungen anzunähern: jenen des Protests und den des Wandels.

Nach Eisenstadt richtet sich der Protest in der Regel gegen „jene Aspekte institutionellen Lebens, die die Kernpunkte der Grundregeln sozialer Interaktion bilden, d.h. auf die Spezifikation der Merkmale und Kriterien für Gleichartigkeit, für Zugehörigkeit zu bestimmten Gemeinschaften und für die Verteilung von Macht auf verschiedene Gesellschaftsbereiche sowie auf die Festlegung der Bedeutung von sozialen Aktivitäten und die Setzung gemeinsamer Ziele.“⁶ Als solche Kernpunkte identifiziert er die Autorität, das Schichtungssystem sowie die Familie. Die Inhalte des Protests, so Eisenstadt weiter, orientieren sich meist an jenen Bereichen, die in den jeweiligen Gesellschaften am stärksten institutionalisiert sind.⁷ Aber auch die Protestbewegungen selbst unterliegen einem Wandel, an dessen Endpunkt wiederum die Institutionalisierung der sozialen Bewegung steht, und sie damit „eine gewisse Kontrolle über Ressourcen und den Zugang zur Macht erlangen“.⁸

Allgemeine Grundbedingung, dass es überhaupt zum Protest kommt, ist die Wahrnehmung einer Krise, auf die die Gesellschaft, aus welchen Motiven auch immer, im Moment nicht adäquat reagieren kann.⁹ Wie Rammstedt richtig schreibt, liegen die Ursachen „Sozialer Bewegungen“, und somit auch die Ursachen der jeweiligen Krise in den „Strukturen und den funktionalen Differenzierungen kapitalistischer Systeme.“¹⁰ Als Krise definiert er „eine soziale Situation (...), in der auf ein Ereignis nicht problemlösend reagiert wird“¹¹ und sind diese Krisen in der Regel

⁴ Alain Touraine, Soziale Bewegungen, Spezialgebiet oder zentrales Problem soziologischer Analyse, In: Joachim Matthes (Hg.), Krise der Arbeitsgesellschaft? Verhandlungen des 21. Deutschen Soziologentages in Bamberg 1982, Frankfurt/New York 1983, 94.

⁵ Otthein Rammstedt, Soziale Bewegung, Frankfurt am Main 1978, 138.

⁶ S.N. Eisenstadt, Revolution und die Transformation von Gesellschaften. Eine vergleichende Transformation verschiedener Kulturen, Opladen 1982, 58.

⁷ Ebd., 59.

⁸ Ebd., 62.

⁹ Vgl. Wilfried von Bredow, Rudolf H. Brocke, Krise und Protest. Ursprünge und Elemente der Friedensbewegung in Westeuropa, Opladen 1987, 14.

¹⁰ Otthein Rammstedt, Soziale Bewegung, Frankfurt am Main 1978, 138.

¹¹ Ebd., 138.

ökonomischer, politischer oder soziokultureller Art. Obwohl von der Krise alle betroffen sind, sind die Krisenfolgen nicht für alle beteiligten gesellschaftlichen Gruppen gleich, und werden von diesen daher als unterschiedlich belastend wahrgenommen. Nur wenn die Krisenfolgen für unterschiedliche gesellschaftliche Gruppen ungleich sind, kann sich eine soziale Bewegung entwickeln. Jene Gruppen, die mit den Krisenfolgen schwerer zu kämpfen haben, empfinden sich als Schicksalsgemeinschaft und zielen mit ihrem Protest auf die Überwindung der Krise.¹²

3.1.2. Allgemeine Merkmale sozialer Bewegungen

Die theoretischen Ansätze zum Themenkomplex „Soziale Bewegungen“ sind in den letzten Jahrzehnten aufgrund eines gestiegenen Interesses der Sozialwissenschaften am gesellschaftlichen Wandel „von Unten“, fast unüberschaubar geworden. Eine einheitliche Definition von „Sozialen Bewegungen“ gibt es nicht, es können aber Merkmale herausgearbeitet werden, die in den meisten Theorien auftauchen. Einen anschaulichen Überblick über die wesentlichen Merkmale von sozialen Bewegungen, den ich hier kurz zusammenfassen möchte, bieten Brand, Büsser und Rucht¹³. Brand, Büsser und Rucht identifizieren 7 Hauptmerkmale sozialer Bewegungen:

1. Soziale Bewegungen haben die Veränderung der sozialen und politischen Verhältnisse zum Ziel und können, ihren Ansätzen nach, reformistisch oder radikal agieren.
2. Um diese Veränderung initiieren zu können, bedarf es eines Mindestmaßes an Organisation und einen Kern an „Hauptverantwortlichen“, die sich überdurchschnittlich für die Sache einsetzen
3. Die Bewegung wird von „bestimmten, sozialstrukturell identifizierbaren Gruppen (...) getragen“¹⁴, deren Ziel die Mobilisierung von möglichst vielen Personen ist, die von der Krise betroffen sind.

¹² Ebd., 14 f.

¹³ Karl-Werner Brand, Detlef Büsser, Dieter Rucht, Aufbruch in eine andere Gesellschaft. Neue soziale Bewegungen in der Bundesrepublik, Frankfurt/ New York 1983, 35 ff.

¹⁴ Ebd., 36.

4. Solange die Bewegung noch nicht als Institution anerkannt ist und als solche agieren kann, weist sie auf ihre Anliegen häufig mittels direkter Aktionen hin, die sowohl gewaltfrei als auch gewaltsam sein können.
5. Um weiterhin als Bewegung zu gelten, müssen sie in „Bewegung“ bleiben, wobei sich deren Dynamik aus dem Wechselspiel von Protest und (institutioneller) Reaktion ergibt.
6. Soziale Bewegungen sind zeitlich begrenzt, verfügen also über einen Anfang und ein Ende. Ein Ende ist im positiven Sinne dann erreicht, wenn die Bewegung ihre Ziele erfüllt sieht, die Krise also gemeistert wurde, wenn sie als Konfliktpartei institutionalisiert wurde oder wenn sie, wie etwa im Falle der Umweltbewegung, zu einer formalen Organisation wird. Soziale Bewegungen können aber auch noch vor dem Erreichen ihrer Ziele zerfallen, beispielsweise aufgrund von internen Streitigkeiten, staatlicher Repression oder dadurch, dass das Thema an Brisanz verliert und den dadurch hervorgerufenen Verlust der notwendigen Mobilisierungsfähigkeiten.
7. Soziale Bewegungen sind meist in einen breiteren Protestzyklus eingebettet. Für den Erfolg der jeweiligen sozialen Bewegung ist daher häufig ausschlaggebend, inwiefern sie in einen solchen Protestzyklus eingebunden ist.

Für die Beantwortung der Frage, ob man beim Freien Theater in Wien, wie von mir vorgeschlagen, von einer sozialen Bewegung sprechen kann, bieten diese 7 Merkmale eine, wie mir scheint, gute Orientierungshilfe.

3.1.3 Die Institutionalisierung Sozialer Bewegungen. Das Phasenmodell von Rammstedt

Wie bereits in 2.1.1 erwähnt, markiert den Endpunkt sozialer Bewegungen, wenn sie nicht bereits zuvor zerfallen, deren erfolgreiche Institutionalisierung.

Im folgenden Kapitel soll der Ansatz Otthein Rammstedts vorgestellt werden, der den Ablauf sozialer Bewegungen in 7 Phasen unterteilt, an deren Ende die Institutionalisierung steht.¹⁵

¹⁵ Vgl im Folgenden: Otthein Rammstedt, Soziale Bewegung, Frankfurt am Main 1978, 137-178.

Jede Phase dieses Verlaufs kann entweder mit dem Erreichen oder dem Nicht-Erreichen des jeweiligen Ziels enden, und beinhaltet somit auch ihr mögliches Ende als soziale Bewegung

Rammstedt identifiziert folgende 7 mögliche Schritte¹⁶:

- 1.) Propagierung von Krisenfolgen
- 2.) Artikulation des Protests
- 3.) Intensivierung des Protests
- 4.) Artikulation der Ideologie
- 5.) Ausbreitung der sozialen Bewegung
- 6.) Organisierung und
- 7.) Institutionalisierung

Die erste Phase wird durch die Erfahrung ausgelöst, dass die eintretende Krise sinnvolles Handeln innerhalb des Systems verunmöglicht, weshalb das System oder zumindest Teilbereiche davon kritisier- und angreifbar werden. Die Krise ist nicht für alle gleichermaßen spürbar, und so werden jene, die von ihr am stärksten betroffen sind, am ehesten mit der Propagierung der Krisenfolgen beginnen. Wird der Hinweis auf die Krisenfolgen überhört und die Krise hält an, wächst der Unmut der Betroffenen und sie artikulieren nicht länger Wünsche, sondern Protest, der sich gegen die „Entscheidung des Systems, die Lage der Betroffenen nicht als aktuelles Problem zu behandeln“ richtet¹⁷. Wenn der Protest öffentlich geworden ist, beginnt die Phase der Intensivierung, die mit einem Kampf um eine Massenbasis gekoppelt ist.¹⁸ In der darauffolgenden Phase der Artikulation der Ideologie wird der Protest erstmals krisenauslösend für das herrschende System. Die Bewegung stellt den herrschenden Verhältnissen ein Zukunftsbild gegenüber, das die Ursachen des gegenwärtigen Problems nicht mehr aufweist. In dieser ideologischen Phase spielt im Regelfall auch der Begriff der Freiheit eine bedeutende Rolle.

In einem nächsten Schritt erfolgt die Ausbreitung, d.h. die soziale Bewegung versucht noch stärker als zuvor die Massen zu erreichen und zwar über die Propagierung der eigenen Ideologie mittels Flugblättern, Broschüren etc. In dieser Phase taucht auch erstmals die Frage nach den Grenzen der Bewegung auf.

¹⁶ Ebd. 138.

¹⁷ ebd. 150. f.

¹⁸ Vgl.: Otthein Rammsted, Soziale Bewegung, Frankfurt am Main 1978, 153.

Die 6. Phase beinhaltet das Problem der Organisation und der Führung. Aufgrund des ständigen Anwachsens der Bewegung ist sie auch unübersichtlich geworden und es entwickelt sich ein Machtgefälle zwischen dem Zentrum und der Peripherie. Soziale Bewegungen haben zwar eine geringere Strukturierung als formale Organisationen, nichts desto trotz wird das Zentrum nun stärker daran arbeiten müssen, dass die Bewegung den Bewegungszweck im Auge behält, es muss zusätzliche Zeit aufgebracht werden, um die Organisationsaufgaben zu erfüllen.

Im Zuge der 6. Phase kommt es auch schon zu einer Quasi-Professionalisierung der Beteiligten im Zentrum, sie passt sich den sozialen Strukturen an und vermag es nicht mehr diese insgesamt zu negieren.¹⁹ Die Bewegung bewegt sich nun nicht mehr, sondern passt sich dem „alten“ System an.

3.1.4 „Neue soziale Bewegungen“ und deren Teilelemente

Der Begriff der Sozialen Bewegung ist, wie in 2.1.1 ausgeführt, bereits seit der Aufklärung gebräuchlich. Ab welchem Zeitpunkt wird aber von „Neuen sozialen Bewegungen“ gesprochen?

Zur Klärung dieser Frage bedarf es zunächst einer Antwort, was denn überhaupt „neu“ an den „Neuen sozialen Bewegungen“ ist.

Eder beruft sich in der Beantwortung dieser Frage auf Untersuchungen zum Wertewandel innerhalb einer Gesellschaft.²⁰ Ihm zufolge haben die Neuen sozialen Bewegungen den Diskurs der Aufklärung revitalisiert und deren Egalitätsprinzip radikalisiert. Inglehart sieht den Wertewandel der Nachkriegsgeneration als eine Verschiebung von materialistischen hin zu postmaterialistischen Werten.²¹ Jene Generation, die sowohl Kriegs- als auch Nachkriegszeit aktiv erlebt hat, tendiert eher zu einer materialistischen Werterhaltung, d.h. sie neigt dazu „sich ausschließlich mit der Befriedigung ihrer unmittelbar physischen Bedürfnisse zu beschäftigen“²². Postmaterialisten hingegen orientieren sich viel stärker an nichtmateriellen

¹⁹ Vgl. ebd. 168.

²⁰ Vgl.: Klaus Eder, Was ist neu in den Neuen Sozialen Bewegungen? In: J. Matthes (Hg.), Ende der Arbeitsgesellschaft. Verhandlungen des 21. Deutschen Soziologentages zu Bamberg, Frankfurt 1983, 401-411.

²¹ Ronald Inglehart, Wertewandel in den westlichen Gesellschaften: Politische Konsequenzen von materialistischen und postmaterialistischen Prioritäten, In: Helmut Klages, Peter Kmieciak (Hg.), Wertewandel und gesellschaftlicher Wandel, Frankfurt/ New York 1979, 279 ff.

²² Ebd., 302.

Bedürfnissen wie z.B. Zugehörigkeit, Achtung und Selbstverwirklichung. Grundvoraussetzung für eine post-materialistische Orientierung ist eine gesicherte materielle Basis, wie sie der Protestgeneration der „68er“, aber auch schon den Halbstarcken, Gammlern und Beatnicks der 50er und frühen 60er Jahren vergönnt war. Postmaterialisten, so Inglehart weiter, tendieren verstärkt zu unkonventionellen Formen politischen Handelns und sind politisch eher links orientiert. Von „Neuen sozialen Bewegungen“ kann demnach ab dem Zeitpunkt gesprochen werden, ab dem sich der Protest vor allem auf die nicht-materiellen Aspekte von Gesellschaft bezieht. Ein solcher Protest wird vielfach auch als „gegenkultureller Protest“ bezeichnet. Bredow und Brocke setzen den Beginn des „neuen“, gegenkulturellen Protestzyklus‘ an das Ende des Zweiten Weltkrieges.²³ Dabei sind die einzelnen Protestgruppen nicht scharf voneinander abzugrenzen, vielmehr vermischen sie sich häufig auch personell, da ein und dieselbe Person oft in verschiedenen Zusammenhängen tätig ist und das über verschiedene Phasen des Protests hindurch. Vor 1968 wurde der gegenkulturelle Protest noch recht diffus von Underground-Gruppierungen wie den Beatniks, Gammlern, Provos, Hippies und Yippies getragen. Die Beatniks an der amerikanischen Westküste, deren wohl bekanntester Repräsentant Allan Ginsburg war, waren eher dem Künstler- und Intellektuellenmilieu zuzuordnen. Ihre Idee war es, der als verlogen empfundenen Gesellschaft den Rücken zuzukehren und in überschaubaren Gemeinschaften persönliche Autonomie und Emanzipation zu leben. Die Gammler praktizierten ohne größere politische Ansprüche das Nichts-Tun, die Provos waren vor allem an Selbstbefreiung und provokanten Aktionen interessiert und die Hippie-Bewegung schließlich erkör die Liebe und das Leben an sich zum Mittelpunkt ihres Handelns und Denkens.

Von diesen Protestbewegungen, deren Breitenwirksamkeit schließlich an Kraft verlor, wurde ein „new way of life“ bewirkt, der nicht nur Musik, Film, Theater und Kunst massiv beeinflusste, sondern auch Zeitungen, Kommunen, Gegen-Universitäten etc. hervorbrachte.²⁴

²³ Wilfried von Bredow, Rudolf H. Brocke, Krise und Protest. Ursprünge und Elemente der Friedensbewegung in Westeuropa, Opladen 1987, 17.

²⁴ Vgl. Wilfried von Bredow, Rudolf H. Brocke, Krise und Protest. Ursprünge und Elemente der Friedensbewegung in Westeuropa, Opladen 1987, 18.

Wiederum von der amerikanischen Westküste ausgehend tauchte Mitte der 60er Jahre die außerparlamentarische Studentenbewegung auf. Bredow und Brocke unterteilen diese in 3 verschiedene Stoßrichtungen: eine universitätsspezifische, eine allgemein gesellschaftspolitische und eine internationalistische.²⁵ Alle dieser drei Ansätze verbindet, dass sie eine stark sozialistische Ausprägung haben. Gesellschaftspolitisch standen sowohl das kapitalistische Wirtschaftssystem als auch der autoritäre Staat und die als ebenso autoritär empfundene Leistungswissenschaft im Kreuzfeuer der Kritik. Insgesamt präsentiert sich die Studentenbewegung zu Beginn als eine, zumindest in der Theorie stark anti-autoritär ausgerichtete Bewegung, was allerdings Kaderbildung und andere autoritäre Züge nicht ausschloss. Häufig wird die Revolte von 1968 auch als eine existentielle beschrieben. Es ging um Ablehnung vom Konformismus der Elterngeneration, um eine Neubewertung von Sexualität, um eine ästhetische Revolte, um eine Überschreitung von Normen und Verboten, oder, kurz und pathetisch ausgedrückt: um Befreiung, konkreter um die Befreiung von der als scheinheilig und repressiv wahrgenommenen bürgerlichen Moral und Lebensplanung.

Es würde den Umfang dieser Arbeit sprengen, die „68er- Revolte“ kritischer zu beleuchten, es sei aber darauf hingewiesen, dass nicht alles, was nach Emanzipation klingt, auch tatsächlich so gehandhabt wurde. Das Aufkommen der neuen sozialen Bewegungen wäre ohne die 68er Bewegung aber kaum vorstellbar. Gemeinhin als erste *neue* soziale Bewegung wird die mit Ende der 60er Jahre in Deutschland und anderen Ländern aktiv werdende Bürgerrechtsbewegung gehandelt. Zwar tritt diese Bewegung zunächst unkoordiniert auf und war von „Ein-Punkt-Aktionen“ getragen, trotzdem gelang es ihr, in der öffentlichen Wahrnehmung als „soziale Bewegung“ gesehen zu werden.²⁶

Ihr folgten die Ökologiebewegung, deren zentrales Anliegen vor allem der Verzicht auf Atomenergie darstellte, die Frauenbewegung, die sich für Gleichstellung und Emanzipation der Frau, aber auch etwa für die Rechte lesbischer Frauen einsetzte, die Homosexuellenbewegung sowie diverse religiös-sektiererische Bewegungen.

Häufig werden diese Bewegungen als Gegen- oder Alternativbewegung zusammengefasst. Dafür spricht, dass alle diese Bewegungen an „konkreten

²⁵ Vgl. ebd. 19.

²⁶ Vgl. Wilfried von Bredow, Rudolf H. Brocke, Krise und Protest. Ursprünge und Elemente der Friedensbewegung in Westeuropa, Opladen 1987, 20

Praxisansätzen in der eigenen Lebenswelt“²⁷ gearbeitet und so eine alternative Praxis verfolgt haben. Die sogenannten Alternativen tragen ihre Ansätze in alle Teilbereiche des Lebens und engagieren sich in (unbezahlten) alternativen Projekten und Netzwerken, decken ihre Lebenserhaltungskosten allerdings, sofern sie nicht von den Eltern finanziert werden, durch ganz profane Lohnarbeit. Während Kriesi in der Alternativkultur den „Kern des Potentials aller neuen sozialen Bewegungen“²⁸ sieht, plädieren Bredow und Brocke in Anlehnung an Brand dafür, nur von jenem Teil der neuen sozialen Bewegungen als Alternativbewegung zu sprechen, der „durch selbstorganisierte Formen des Arbeitens und Zusammenlebens (versucht) gesellschaftliche Veränderungen unmittelbar praktisch zu machen“²⁹. Den zeitlichen Höhepunkt der Alternativbewegung sehen sie in den späten 70er Jahren, also in jener Phase, in der es zu einer verstärkten Vernetzung und Ideologisierung der diversen Projekte kommt, zu den etwa Kommunen und Wohngemeinschaften, Einkaufsgenossenschaften, Dritte Welt-Läden u.a. zählen. In den frühen 80er Jahren wird die Alternativbewegung von der „Jugendrevolte“ überlagert, die mittels Straßenkämpfen und Hausbesetzungen auf sich aufmerksam machte. Sie war von einer durchaus negativen Sicht auf die Welt geprägt (no-future) und wurde musikalisch von dem aus England stammenden PUNK begleitet.

3.1.5 „Neue“ neue soziale Bewegungen?

Bei den Bewegungen der 90er Jahre bis heute müsste man eigentlich schon von Neuen, neuen sozialen Bewegungen sprechen.³⁰ In den frühen 90er Jahren tritt eine neue Jugendkultur in Erscheinung, die von Techno- und Rave-Musik geprägt ist und keine explizit politischen Forderungen stellt. Sie präsentiert sich etwa in „Happenings“ mit kultischem Charakter.³¹ Ihre Veranstaltungen finden meist unangemeldet an kurzfristig besetzten Orten statt, sie treten aber auch in Form von

²⁷ Hanspeter Kriesi, Neue soziale Bewegungen- der Protest einer Generation? In: Martin Dahinden (Hg.), Neue soziale Bewegungen – und ihre gesellschaftlichen Wirkungen, Zürich 1987, 31.

²⁸ Hanspeter Kriesi, Neue soziale Bewegungen- der Protest einer Generation? In: Martin Dahinden (Hg.), Neue soziale Bewegungen – und ihre gesellschaftlichen Wirkungen, Zürich 1987, 32.

²⁹ Karl Werner Brand, Neue soziale Bewegungen. Entstehung, Funktion und Perspektive neuer Protestpotentiale. Eine Zwischenbilanz, Opladen 1982, 155, zitiert nach: Wilfried von Bredow, Rudolf H. Brocke, Krise und Protest. Ursprünge und Elemente der Friedensbewegung in Westeuropa, Opladen 1987, 20.

³⁰ Vgl. Harald Bender, Die Zeit der Bewegung. Struktur- und Transformationsprozesse, Frankfurt am Main, Wien 1997, 257.

³¹ Ebd. 257 ff.

Paraden in Erscheinung, wie etwa den Love- und Freeparades oder den erstmals 1999 in London stattfindenden „Reclaim the Streets“, die mit ihrem Treiben gegen die zunehmende Privatisierung und Kommerzialisierung des öffentlichen Raumes eintreten. Zu einem Zeitpunkt, als die Bewegungen von 1968 bereits vollkommen in den Kapitalismus integriert schienen und sich allerorts ein Niedergang der Linken bemerkbar machte, begann sich an den Rändern eine neue Kraft abzuzeichnen.³²

Am 1. Jänner 1994, also an jenem Tag, als das North American Free Trade Agreement (NAFTA) zwischen Kanada, den USA und Mexiko in Kraft trat, betrat eine neue Bewegung die Bühne des Weltgeschehens: die Ejercito Zapatista de Liberación Nacional (EZLN, Zapatistische Armee der nationalen Befreiung) - eine Guerillabewegung, die mit einem neuen Politikverständnis auftrat, das sich massiv von jenen früherer Guerillabewegungen unterscheidet. Sowohl Avantgarderolle als auch eine Machtübernahme werden abgelehnt, viel mehr geht es um eine Veränderung der mexikanischen Gesellschaft und den globalen Kampf gegen den Neoliberalismus. Da ein solcher Kampf auch eine globale Basis braucht, leisten die Zapatisten globale Medienarbeit, die durch das Internet vereinfacht wird. 1996 findet in Spanien ein von den Zapatisten organisiertes erstes „Intergalaktisches Treffen gegen den Neoliberalismus und für die Menschheit“ statt, dessen Ruf mehr als 3000 Menschen Folge leisten.

1997/ 1998 wird mit Attac ein global agierendes Netzwerk gebildet, das unter anderem die Besteuerung von globalen Finanztransaktionen fordert.

Bei der WTO-Tagung in Seattle im November 1999 erreicht der globale Protest seinen sichtbaren Höhepunkt: Die Konferenz konnte von den Demonstrierenden erfolgreich gestört werden, mit dem „Battle of Seattle“ war der Mythos einer neuen erfolgreichen und militanten Kraft geboren.³³

Die Proteste gegen das Gipfeltreffen der G8 im norditalienischen Genua 2001, bei welchen der junge Demonstrant Carlo Giuliani von den Carabinieri ermordet wurde, und die Geschehnisse des „9/11“ markierten das vorläufige Ende der Bewegung. Unter dem Vorwand der Terrorismusbekämpfung wurden soziale Kämpfe zunehmend erschwert.

³² Vgl. Robert Foltin, Und wir bewegen uns doch. Soziale Bewegungen in Österreich, Wien 2004, 242.

³³ Vgl. ebd. 247.

3.2 Theorie „Freies“ Theater

3.2.1 Theatergeschichtliche Grundlagen des „freien Theaters“

Das 20. Jahrhundert brachte auch für das Genre Theater eine Vielzahl an Veränderungen. Wie auch in allen anderen Bereichen der Kunst und der Wissenschaften hinterließen die Auflösung der alten politischen Ordnungen nach dem 1. Weltkrieg, die sozialistischen Revolutionen, der überall in Europa aufblühende Faschismus in den 1930er und 40er Jahren, die unsagbaren Gräuel der Shoah und schließlich die Auflehnung der Jugend gegen die Vätergeneration in den 60er Jahren deutliche Spuren im Denken über das Theater und in der konkreten Theaterpraxis. Es erfuhr grundlegende Veränderungen im Bereich des Schauspiels, in der Beziehung zwischen RegisseurIn und (Schau-)SpielerIn, zwischen Produzenten und Rezipienten, im Verständnis dessen was eine Bühne sei und es entfernte sich allmählich von der Vorstellung eines geschlossenen, verschriftlichten Dramas als Grundlage des Theaters. Das „europäische“ Theater begann über seinen Tellerrand zu blicken und beschäftigte sich mit feurigem Eifer beispielsweise mit dem, was etwa Artaud „orientalisches Theater“ nennt, öffnet sich Ritualen und theatralen Praxen, die für den europäischen Betrachter/ die europäische Betrachterin zunächst ungewöhnlich erschienen. Es wurde nach Wegen gesucht, die als veraltet wahrgenommene Institution Theater aufzubrechen und etwa der Kreativität von nicht-professionellen Theaterbegeisterten Raum zu geben. Das Gemeinschaftserlebnis und das prozessorientierte Arbeiten im Gegensatz zu dem auf Aufführung hin gerichteten Theater begannen an Bedeutung. Spätestens im Laufe der 68er Bewegung erfährt das Theater eine allgemeine Politisierung, mal dezidiert, mal codiert und mit der sich in dieser Zeit etablierenden Happenings wird der Grundstein für eine Performancekultur gelegt, die heute als „postdramatisch“ bezeichnet wird und die mit den Parametern Raum, Zeit, Körper und Medien operiert. Die Liste der Namen, die mit diesen Veränderungen einhergehen, ist lang und führt von Meyerhold über Brecht hin zu Artaud, Grotowski und Brook.

Ich möchte in diesem Kapitel eklektisch auf einige Theorien näher Bezug nehmen, die für die Entwicklung eines (scheinbar) „Freien“ oder „Dritten“ Theaters, wie Eugenio Barba³⁴ es nennt, von besonderer Relevanz sind.

3.2.1.1 Genealogie des „freien Theaters“: Stanislawski, Artaud, Grotowski

Im Bereich des Schauspiels sei hier zunächst der Name Konstantin **Stanislawski** erwähnt, der die Arbeit des Schauspielers an sich selbst und an seiner Rolle methodisch analysiert. Er bricht mit dem alten Mythos des Genies, nachdem der/die SchauspielerIn nur „Talent und Inspiration“³⁵ brauche, um auf der Bühne überzeugen zu können und verlangt vielmehr, dass gerade jene SchauspielerInnen, die talentiert sind, an ihren Techniken und ihrem Ausdrucksrepertoire arbeiten müssen. Als einer der ersten entwickelt er systematisch etwas, was man eine „Pädagogik des Schauspielens“ nennen könnte, also einen präzisen Kanon an Übungen, eine eigene Methodik, die er anhand seiner praktischen Auseinandersetzung mit den Schauspielern gewonnen hat. Dieses „System“, wie er es selbst nennt, besteht aus zwei großen Teilen, nach denen er auch seine bekanntesten Bücher benannt hat, „die innere und äußere Arbeit des Schauspielers ans sich selbst (...) und die innere und äußere Arbeit an der Rolle“³⁶.

Stanislawski sollte mit seinem etwas sperrig geschriebenen Werk die Grundlage bilden für alle späteren Versuche, das Theater zu revolutionieren.

Eine Fundamentalkritik der europäischen Theatertradition und eine aus heutiger Sicht visionäre Antwort darauf lieferte in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts der französische Schauspieler und Regisseur Antonin Artaud. Das Theater, das er in seinen Schriften einfordert, und dem er den häufig missverstandenen Namen „Theater der Grausamkeit“ gibt, habe „noch nicht zu existieren begonnen“.³⁷

Der Zeit seines Lebens an psychischen Gebrechen leidende Artaud zeigt sich als einer der schärfsten Kritiker der europäischen Sprechtheatertradition, welche die Inszenierungen dem Text der „großen“ Autoren unterordnet und sich so häufig in langatmigen Deklamationen verliert und nahezu vollständig auf die Komponenten

³⁴ Vgl. Eugenio Barba, *Jenseits der schwimmenden Inseln. Reflexionen mit dem Odin-Theater. Theorie und Praxis des Freien Theaters*, Reinbeck bei Hamburg 1985, 215-217.

³⁵ Vgl. Klaus Lazarowic, Christopher Balme (Hg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 1991, 260.

³⁶ Vgl. ebd., 269.

³⁷ Jacques Derrida, *Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Rpräsentation*, In: Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1972, 351.

Körper, Raum und Zeit vergisst, die als bloße Anhängsel an den Text erscheinen. Seine Schriften, die sich einer dunklen Metaphorik bedienen, sind gegen den Wahrheitsanspruch des Aufklärungsdenkens gerichtet.

Artaud, der dem Geiste des Surrealismus und der Avantgarde-Bewegung verpflichtet ist, steht für eine Rückbesinnung auf den Mythos und das Ritual, die dazu dienen, das Leben als Ganzes spürbar zu machen und nicht nur dessen individuelle Ausformungen und Befindlichkeiten. Er fordert für das Theater, und darüber hinaus, eine „Art von befreitem Leben, das die menschliche Individualität beiseite fegt und in dem der Mensch nur noch Widerschein ist“.³⁸ Kunst ist für ihn nicht die „Nachahmung des Lebens“, vielmehr sieht er im Leben selbst „die Nachahmung eines transzendenten Prinzips“, mit dem der Mensch erst durch die Kunst wieder in Berührung komme.³⁹ Die wohl entscheidendste Forderung Artauds ist jene, dem Theater seine eigene Sprache zurückzugeben, eine Sprache, die zwischen „Gebärde und Denken“⁴⁰ liegt. Diese Sprache kann nur eine Sprache „im Raum“ sein, und setzt sich ebenso aus Klängen, Schreien und Lichtern zusammen.⁴¹

Vieles von dem, was Artaud in seinem Manifest für ein „Theater der Grausamkeit“ andeutet, erinnert an spätere Performances und im allgemeinen hat er der Entwicklung des Theaters in den 60er und 70er Jahren vieles vorweggenommen. So wendet auch er sich etwa gegen die Dichotomie Bühne- Zuschauerraum, und meint, dass man anstelle eines Theatersaals mit Bühne auch jede x-beliebige Scheune bespielen könne, die zweckmäßig umgebaut würde. Die Aufführungen vollzögen sich auf mehreren Raumebenen, der Zuschauer sitze auf drehbaren Stühlen und könne so seine Sichtweise mitbestimmen.⁴² In seinem recht kurzen Leben konnte Artaud allerdings fast nichts seiner in der Theorie entwickelten Vorhaben verwirklichen. Dies blieb, wenngleich niemals vollständig, späteren Theatermachern vorbehalten.

Einer derjenigen, die zu Recht von sich behaupten könnten, einen Schritt in Richtung „Theater der Grausamkeit“ gemacht zu haben, ist der polnische Schauspieler und Regisseur Jerzy Grotowski. Grotowski hatte in Krakau Schauspiel studiert und ging 1955 nach Moskau, wo er mit den Methoden Stanislawskis vertraut wurde, ebenso

³⁸ Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt am Main 1969, 125.

³⁹ Jacques Derrida, *Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Rpräsentation*, In: Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1972, 354.

⁴⁰ Antonin Artaud, *Das Theater der Grausamkeit. Erstes Manifest (1932)*, In: Manfred Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Reinbeck bei Hamburg 2009, 414.

⁴¹ Ebd. 415.

⁴² Vgl. ebd. 415 f.

wie mit den Theorien Meyerholds, Brechts und Artauds, die ihn nachhaltig beeinflussen sollten. Anfangs noch einen konformen Werdegang beschreitend, begann er seine eigentliche Arbeit um 1959, als er in Opole (Polen) das „Theater der 13 Reihen“ übernahm, das er Schritt für Schritt in ein Theaterlaboratorium umbauen sollte. Anfangs war für ihn das Publikum noch von großer Bedeutung, indem er versuchte, eine andere Art von Schauspieler-Publikum-Beziehung zu schaffen. Ab 1962 widmete er sich dann vor allem der Kunst des Schauspielens und setzt den Schwerpunkt seiner Arbeit auf Forschungen zur Schauspielpädagogik. In seinem Laboratorium arbeitete er sowohl mit einem festen Ensemble als auch mit SchülerInnen aus dem In- und Ausland, die sich seiner Arbeit nur kurzfristig anschlossen. Grotowski beschreibt das Wesen seiner Arbeit mit den Schauspieler/innen als eine „Zerstörung von Blockierungen“⁴³. Der Titel von Grotowskis bekanntestem Werk „Für ein armes Theater“ war Programm. In seiner Arbeit stand der/die Schauspieler/in im Zentrum, alles „Überflüssige“ wurde ausgeschlossen. Er verzichtete auf Schminke, eigenständige Kostüme, ein aufwändiges Bühnenbild, Beleuchtung oder Toneffekte.

Das „reiche“ Theater, also das repräsentative Theater mit all seinem Pomp, seinen aufwändigen Kostümen, dem prunkvollen Theatersaal etc. ist seiner Meinung nach höchstens „reich an Fehlern“, es lebe von „künstlerischer Kleptomanie“, produziere „größenwahnsinnige Schaustücke“ und versuche damit der „Sackgasse zu entkommen, in die es Film und Fernsehen geschickt haben“.⁴⁴ Er hielt auch den Versuch, die Technik, etwa in Form von Leinwandprojektionen auf die Bühne zu holen, für „völligen Blödsinn“.⁴⁵ Es sei vielmehr notwendig, die Mittel des armen Theaters auszuschöpfen und nach immer neuen Möglichkeiten zu suchen, um etwa die Bühne-Zuschauer-Anordnung zu durchbrechen und bei jeder Produktion aufs Neue einen neuen Raum für ZuschauerInnen und SchauspielerInnen gleichermaßen zu entwerfen. Um dem Theater das Leben zurückzugeben, bedürfe es der Provokation, der „Missachtung des Tabus“, der Grenzüberschreitung, die „den Schock (liefert), der die Maske herunterreißt“.⁴⁶ Wie Artaud fordert auch Grotowski eine Wiederbelebung des Mythos, allerdings müsse dieser auch rational analysiert werden. So schreibt er über den Mythos:

⁴³ Jerzy Grotowski, Für ein armes Theater, Zürich/Schwäbisch Hall 1986, 13.

⁴⁴ Ebd. 15.

⁴⁵ Ebd. 15.

⁴⁶ Jerzy Grotowski, Für ein armes Theater, Zürich/Schwäbisch Hall 1986, 13.

„Nur der Mythos, verkörpert durch die Wirklichkeit des Schauspielers, durch seinen lebenden Organismus, kann als Tabu fungieren. Die Vergewaltigungen des lebenden Organismus, die Bloßstellung, die bis zum unerhörten Exzess getrieben wird, bringt uns zurück zu einer konkreten mythischen Situation, zu einer Erfahrung von allgemeiner menschlicher Wahrheit“⁴⁷

In Anbetracht solcher Aussagen wirkt es nicht verwunderlich, dass Grotowski von den SchauspielerInnen, mit denen er arbeitete, eine hundertprozentige Konsequenz in ihren Handlungen einforderte. Seine Arbeitsweisen waren zum Teil so streng und der Transzendierung/Transgression von (persönlichen) Grenzen verpflichtet, dass sie ihm zuweilen den Ruf eines Sektenführers einbrachten. 1970 unternimmt Grotowski allein eine längere Reise nach Indien und Kurdistan, die ihn als Menschen von Grund auf verändern sollte und in weiterer Konsequenz auch seine zukünftigen Arbeitsweisen. Er fordert von seinen SchauspielerInnen von nun an eine totale Entledigung der alltäglichen Masken und somit ihre totale Nacktheit.

1975 kehrt Grotowski dem Theater vollends den Rücken, um sich nunmehr in seinen Laboratorien „paratheatralischen Experimenten“ hingeben zu können, mehrtägigen Gruppen- und Selbsterfahrungspraktika die nur noch Forschungszwecken dienten und in keine wie immer geartete Aufführung flossen. Die Ansätze Artauds und Grotowskis sollten im Laufe der 60er und 70er Jahre eine Reihe von Vertretern finden, die deren Forderungen zum Teil übernahmen, zum Teil modifizierten und damit weiterentwickelten. Zu nennen seien hier der 1936 in Süditalien geborene und mit achtzehn Jahren nach Norwegen emigrierte Eugenio Barba, selbst Schüler Grotowskis, der 1964 das Odin Teatret in Oslo gründete, oder Peter Brook.

⁴⁷ Ebd. 18f.

3.2.2 Begriffsdefinition des „Freien Theaters“

„Freies Theater, das ist so was Ähnliches wie eine Freie Tankstelle – derselbe Stoff, nur weniger Service“⁴⁸

Das „Freie Theater“ ist nicht ganz einfach definitorisch einzufangen und der Begriff ist in den letzten Jahrzehnten auch immer wieder kritisiert worden, schwingt in ihm doch ein gewisses Pathos mit. Problematisch ist der Begriff wohl vor allem deshalb geworden, weil das Wort „Freiheit“ politisch und ökonomisch überstrapaziert wird. Freiheit scheint sich heute schon darin auszudrücken, dass wir im Supermarkt zwischen 50 verschiedenen Anbietern von Katzenfutter wählen können und dass Militärs und die dahinter agierenden Regierungen „Freiheit“ mittels Waffengewalt zu exportieren versuchen. Auch muss sich das „freie“ Theater heute auf dem „freiem Markt“ behaupten und sich gegen das üppige Angebot der Freizeitindustrie durchsetzen. Freiheit erscheint hier häufig eher als ein Synonym für fehlende (ökonomische) Sicherheiten, als prekär. Tatsächlich ist die Forderung nach „Freiheit“ aber nur im Bezug auf konkrete gesellschaftliche Strukturen dingfest zu machen und sie ist nie ein für alle mal erreicht, sondern es muss immer wieder an ihr gearbeitet werden. In den 60er und 70er Jahren entstand das „Freie Theater“ zunächst als Teil einer Gegenbewegung zu den kapitalistisch und hierarchisch organisierten Strukturen, die auch im Theaterbereich vorherrschten. Es war vom Geiste des Anti-Institutionalismus, der diese Jahrzehnte durchwehte, geprägt und zumindest in seiner Anfangszeit dezidiert (links) politisch. In anderen europäischen Ländern fehlt die dem Begriff des „freien“ Theaters innewohnende überdeutliche Hervorhebung des „autonomen“ Charakters dieser Form von Theaterarbeit.⁴⁹ So wird in England etwa von *fringe* (Rand) gesprochen, in Frankreich von *parallèle*, in Italien von *avanguardia* und in Amerika von *OffOff* oder auch von *Underground*. Es kann angenommen werden, dass die im deutschen Sprachgebrauch verwendete Bezeichnung als „freies“ Theater auch mit dem Scheitern der meisten deutschen Freiheitsbewegungen und der Erfahrung des Nationalsozialismus als Antipode zur „Freiheit“ in Zusammenhang steht.⁵⁰

⁴⁸ Michael Batz, Horst Schroth, Theater zwischen Tür und Angel. Handbuch für freies Theater, Reinbeck bei Hamburg 1983, 12.

⁴⁹ Vgl. Michael Batz, Horst Schroth, Theater zwischen Tür und Angel. Handbuch für freies Theater, Reinbeck bei Hamburg 1983, 12.

⁵⁰ Ebd.

Neben der Bezeichnung „freies“ Theater sind im deutschen Sprachgebrauch, wenngleich weit weniger häufig, auch die des „dritten Theaters“⁵¹, des „Theater(s) der Erfahrung“ oder auch des „anderen“ Theaters in Verwendung. Müller-Schöll unterscheidet zwischen genealogischen (vgl. Punkt 2.2.1.1), historischen und bio- und soziographischen Begriffsbestimmungen.⁵²

Genealogisch orientiert sich das „Freie Theater“ etwa an Artaud, Grotowski und deren Schüler bzw. Bewunderer Brook, Barba und Schechner. Historisch sieht er die in den 50er und 60er Jahren entstandenen Gruppen wie das Living Theatre, La Mama, das Mickery Theatre und Bread and Puppet, in den 70er und 80er Jahren etwa die New Yorker Wooster Group, die Londoner Station House Opera oder auch das Wiener Theater „Angelus Novus“ als konstituierend für das „freie“ Theater. Bio- und soziographisch schließlich lasse sich das „freie“ Theater als:

„(...) Befreiung vom System der Stadt- und Staatstheater, Ausbruch aus den Zwängen kommerzieller Privatbühnen, Verweigerung der Ochsentour durch die etablierten Theater, ästhetisch als Annäherung an andere theatralische Codes und Stile, Suche nach neuen Techniken und Arbeitsformen, neuen Räumen, neuen Zeit- und Handlungsstrukturen, zeitgemäßen Umgang mit (neuen) Medien, Befreiung des Körpers aus dem Gefängnis des Textes und der Seele oder Auflösung des Gegensatzes von Prozess und Produkt, Premiere und Wiederholung (fassen)“⁵³

Als zentral für die Philosophie des „freien“ Theater kann in den 70er und 80er Jahren vor allem der Versuch gelten, demokratischeres Theater zu machen, in dem nach Möglichkeit auf jegliche Hierarchie und Arbeitsteilung verzichtet wird. Theaterarbeit sollte auch nicht länger nur professionellen SchauspielerInnen vorbehalten bleiben, vielmehr galt das Selbstverständnis der beteiligten Akteure als Schauspieler und Regisseure, auch ohne dass sie den traditionellen Werdegang und Ausbildungsweg durchlaufen hätten. Im Laufe der Jahrzehnte hat der Begriff des „Freien“ Theaters eine ideologische Aufladung erfahren und wird vor allem von jenen Gruppen verwendet, deren Theater zumindest im Ansatz noch den Gründungsidealen des Freien Theaters entsprechen.⁵⁴ Ihre Produktionsbedingungen

⁵¹ Vgl. Eugenio Barba, *Jenseits der schwimmenden Inseln. Reflexionen mit dem Odin-Theater. Theorie und Praxis des Freien Theaters*, Reinbeck bei Hamburg 1985, 215-217.

⁵² Nikolaus Müller-Schöll, *Theater außer sich*, In: Hajo Kurzenberger, Annemarie Matzke, *TheorieTheaterPraxis*, Berlin 2004, 342f.

⁵³ Ebd. 343.

⁵⁴ Vgl. Gerd Taube, *Akteure zwischen Büro und Bühne. Beeinflussen Theaterstrukturen die Theaterästhetik und wirkt die Aufführung auf die Struktur zurück?* In: Hajo Kurzenberger, Annemarie Matzke, *TheorieTheaterPraxis* Berlin 2004, 331.

schweben beständig zwischen Selbstorganisation, Selbstverwaltung, Selbständigkeit und Selbstausbeutung. Kritiker wie Müller- Schöll zweifeln auch an den „Idealen der größeren Selbst- und Mitbestimmung, Unabhängigkeit und Experimentierfreude“⁵⁵ der sogenannten „Freien“. Vielmehr hätten auch hier schon längst Konkurrenzgedanke, Hierarchisierung und die Orientierung an der kapitalistischen Verwertbarkeit der Produktionen überhand genommen. Müller-Schöll belässt es aber nicht bei der Kritik, sondern führt einen neuen Begriff für das, was in den 70er Jahren noch als „freies“ Theater bezeichnet werden konnte. Seien schon für die 80er Jahre die Begriffe „postdramatisches Theater“ und für die 90er Jahre „crossover oder border-line Theater“ zielführender, so schlägt er für das Theater im neuen Jahrtausend den Begriff des „Theaters außer sich“ vor⁵⁶. Er geht davon aus, dass die für die Anfangszeiten des „Freien Theaters“ charakteristische Opposition Staats-Theater/freies Theater so nicht mehr haltbar sei. Vielmehr sieht er die Freiheit des „freien“ Theaters, etwas kryptisch formuliert, dort durchschimmern, wo „andere Künste auf ähnliche Weise ihre Kunst mit Kunst verlassen“⁵⁷. Das „Theater außer sich“ sei nicht mehr an die traditionellen Erwartungen an das Theater gebunden, sondern müsse an anderen Orten, unter anderen Umständen und Bedingungen stattfinden. Den Begriff der „Freiheit“ ernst nehmend kommt er zum Schluss, dass „freies Theater“ „ganz und gar unmöglich“⁵⁸ sei.

3.3 Schnittpunkte

Mit der existenziellen Revolte der 68er wurden klassische Rollenbilder in Frage gestellt, neue Wege von Gemeinschaftlichkeit diskutiert, Klassenzusammenhänge und Machtgefüge hinterfragt, andere Bewusstseinsstufen gesucht usw. Dabei waren die 68er und ihre Nachfolger sowohl von marxistischem Gedankengut inspiriert, als auch vom Lebensstil der Hobos und Gammler, an fernöstlichen Religionen und anderen Kulturen und dieses Interesse fließt in die Neudefinition von Theater, in das sogenannte Freie Theater mit ein. „Freies“ Theater war ein Versuch Grenzen zu

⁵⁵ Nikolaus Müller Schöll, Theater außer sich, In: Hajo Kurzenberger, Annemarie Matzke, TheorieTheaterPraxis, Berlin 2004, 345.

⁵⁶ Vgl. ebd.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Nikolaus Müller Schöll, Sehschlitze in die Zeit. Über „Freies (d.h. freies) Theater“. Online abrufbar unter: <http://www.baselland.ch/fileadmin/baselland/files/docs/ekd/kulturelles/informationen/archiv/freiestheater.pdf>, zuletzt geprüft am 7.03.2011.

überwinden, sowohl persönliche als auch soziale, kulturelle etc. und verfolgte die Utopie des „besseren Lebens“. Es war stark ganzheitlich und umstürzlerisch orientiert und kann somit als Teil einer Dynamik begriffen werden, die als „neue soziale Bewegung(en)“ beschrieben werden. Zentral war dabei auch der Gedanke des Anti-Institutionalismus. Die Institutionen, darunter das Theater, wurden als starr, alt, durch den Nationalsozialismus vorbelastet („traue niemandem über 40“) wahrgenommen und vielen SchauspielerInnen und RegisseurInnen blieb der Weg in diese Institutionen allein aufgrund ihrer Herkunft oder fehlenden Ausbildung verwehrt, weshalb nach Alternativen gesucht wurde. Es war die Zeit des „Theater von Unten“ Es ging vielfach nicht mehr darum, welches Zertifikat man vorzuweisen hatte, ob man eine Schauspielausbildung hatte, vielmehr folgte man der Prämisse „Wir alle spielen Theater“ und versuchte Lehrlinge, GastarbeiterInnen, SchülerInnen und Randgruppen aller Art mittels Theatermethoden von der Möglichkeit eines „anderen Lebens“ zu überzeugen.

4. Vorgeschichte des Freien Theaters in Wien. 1945-1968

4.1 Internationale Tendenzen und Wiener Verhältnisse vor 1968

„Österreich nach 1945, das bedeutet Wiederbeginn statt Neuanfang“.⁵⁹

Bis weit in die 60er Jahre war das post-nazistische Österreich mit der (Neu-) Erfindung einer kollektiven Identität beschäftigt. Der von weiten Teilen der Gesellschaft und Politik getragene, und von den Alliierten übernommene Opfermythos und die dadurch verhinderte Auseinandersetzung mit der eigenen nationalsozialistischen Vergangenheit erlaubte eine Konstruktion von österreichischer Geschichte, die sich aus dem Baukasten der Geschichte, vor allem der K.u.K.-Monarchie bediente. Noch immer war das „Trauma“ des Verlustes der einstigen Herrschaft tief in den Köpfen vieler ÖsterreicherInnen begraben und so ist es nicht verwunderlich, dass in der Zeit der alliierten Besatzung vor allem die Kaiserzeit bemüht wurde, um eine kollektive Geschichte zu konstruieren. Aber auch beispielsweise der Sport, insbesondere der Alpine Skilauf sowie der Radsport, dienten diesem Zweck. Auch der Kunstbetrieb, so auch das Theater, war von einem Rückgriff auf die „Klassiker“ geprägt. An den großen Theatern wurden Shakespeare und Co. gespielt, die Stücke Brechts etwa wurden noch in den 60er Jahren von Kulturpolitikern, Theaterdirektoren und den Zeitungen boykottiert.⁶⁰

Rolf Schwendter beschreibt die gesellschaftliche und kulturelle Situation in Wien nach 1945 bis in die 60er Jahre hinein folgendermaßen:

„ Ein lähmender gesamtgesellschaftlicher Konsens legte sich bleiern über das gesellschaftliche Leben und konnte subkulturelle Aktivitäten von vornherein nur als (der Tendenz nach) kriminell oder psychopathisch wahrnehmen. Es gab Krawattenzwang und Konsumationszwang, Titelhascherei und Parteienproporz sowie an vielen Stellen Rasierzwang und Heeresverherrlichung (wohlwollende Blicke auf die Geschichte zwischen 1938 und 1945 inbegriffen). Die Jugendhäuser wurden um 22 Uhr geschlossen und Jazz wurde als „Negermusik“ nach Harlem verwünscht. An den Universitäten war die Autoritätsanerkennung ungebrochen, die Legitimation des „vorehelichen Geschlechtsverkehrs“ hart umstritten, und im Zweifelsfall galten die Normen des Milieukatholizismus. In Opposition standen die KPÖ (...) die Halbstarke (...) und einige Künstler, die einander nach Ende der Art-Club (...) Zeit im Café Sport trafen. Homosexualität war verboten und unterlag der Strafverfolgung. Ebenso verboten, dank der Herren Torberg und Weigel, das Spielen der Stücke von Bertold Brecht (dies zwar nicht

⁵⁹ Zitiert nach Ulf Birnbaumer, Vom armen b.b. in Wien. Auf dem Theater nichts als Mißverständnisse, In: Maske und Kothurn, H. 2-4, Wien 2000.

⁶⁰ Vgl. ebd. 246.

unter Strafverfolgung, doch gab es für Personen, die an Brecht gelernt hatten, ein faktisches Publikationsverbot“⁶¹

Ich habe diese Beschreibung eines rebellischen Zeitzeugen deshalb so ausführlich zitiert, weil sie ein lebendiges Bild dessen vermittelt, was in der Theorie als Disziplinalgesellschaft bezeichnet wird. Die Jugendlichen dieser Zeit sehen sich in ein Korsett von Disziplin und Normen gezwängt, das ihnen die Luft zum Atmen abschnürt – und das ein allgemeines Revoltieren, trotz (und aufgrund) eines allgemeinen ökonomischen Aufschwungs begreiflich macht. Dieser Unmut äußerte sich zunächst noch vornehmlich im „privaten“ Umfeld. Durch Kleidungsstil und Musik (Rock n’Roll) versuchten die sogenannten „Halbstarke“ ihre Ablehnung gegenüber der Elterngeneration und ihren Normen auszudrücken. Es war die Zeit der „körperlichen Rebellion“, in der vor allem über den Stil und die Bekleidung gegen überkommene Körper- und Geschlechtervorstellungen rebelliert wurde.⁶² In Österreich, (wie auch in anderen Ländern), waren es in den beiden Jahrzehnten nach Ende des zweiten Weltkrieges vor allem KünstlerInnen, die ihren Protest gegen die fordistische Disziplinalgesellschaft radikal artikulierten. 1959 trat Hermann Nitsch mit seinem ersten Happening an die Öffentlichkeit. Der Staatsschutz reagierte darauf mit der Anschuldigung, Nitsch sei der zu dieser Zeit gesuchte Opernmörder.⁶³ Eine neue, die verkrusteten, autoritären und vom Nationalsozialismus „verseuchten“ Strukturen der österreichischen Gesellschaft radikal zurückweisende Generation von KünstlerInnen, die an die – durch Austrofaschismus und Nationalsozialismus – durchbrochene Tradition der Avantgarde anknüpften, betrat die Bühne der Öffentlichkeit. Kritische Kunst und Öffentlichkeit waren soweit auseinander geraten, dass keine Möglichkeit der (friedlichen) Kommunikation zwischen den beiden Polen mehr möglich war. Die konsumdurchtränkte Wirtschaftswunderwelt wurde von der künstlerischen Avantgarde zurückgewiesen, dem Spektakel, wie es die SI nannte, existentielle Fragen gegenübergestellt. Neben der Geburt einer Avantgarde-Bewegung auf dem Gebiet der bildenden Kunst, die später als „Wiener Aktionismus“ musealisiert werden sollte, waren auch auf dem Gebiet der Literatur Gruppen

⁶¹ Rolf Schwendter, Subkulturelles Wien. Die Informelle Gruppe (1959-1971). Literatur, Kultur, Politik, Wien 2003, 10.

⁶² Robert Foltin, Und wir bewegen uns doch. Soziale Bewegungen in Österreich, Wien 2004, 57.

⁶³ Fritz Keller, Wien, Mai 68. Eine heiße Viertelstunde, Wien 2008, 77.

entstanden, die sich dem „lähmende(n) gesamtgesellschaftlichen Konsens“,⁶⁴ in den Weg stellten. Von der sich bereits 1953 formierenden Wiener Gruppe rund um HC Artmann, Konrad Bayer, Friedrich Achleitner und Gerhard Rühmist gingen, neben literarischen auch theaterhistorisch gesehen neue Impulse aus, etwa im Bereich den Happenings und der Performancekunst, aber auch was das Bespielen neuer Räume betraf.⁶⁵ Ebenfalls schwerpunktmäßig im Bereich der Literatur angesiedelt war die „Informelle Gruppe“, der Rolf Schwendter von Beginn an angehörte. Als Kommunikationsorgan dienten anfangs Postkarten, später die „Mitteilungen aus dem Freundeskreis“, in denen Schwendter Personen, die öfters bei progressiven Veranstaltungen gesichtet wurden, über ebensolche Veranstaltungen informierte⁶⁶. Im Repertoire der Eigenveranstaltungen der Gruppe fanden sich hauptsächlich Lesungen, aber auch Plattenabende, Leseaufführungen, politische und gesellschaftlich Diskussionen und, neben dem einen nicht zu geringen Stellenwert einnehmenden gemeinsamen Trinkereien, auch Theaterabende und performanceartige Darstellungsweisen.⁶⁷ Hatte die Gruppe von Beginn an auch Stegreiftheater, also eine Art der Improvisation, im Programm⁶⁸, entstand im Zeitraum zwischen 1961/62 in der Gruppe das Bedürfnis „richtiges Theater“ zu machen.⁶⁹ Als Vorbilder der Gruppe fungierten Antoine und Stanislawski ebenso wie Brecht. Allein konnte dieses Vorhaben aber nicht bestritten werden, und so schlossen sie sich zeitweilig mit anderen „freien“ Gruppen zusammen und gründeten die „Vereinigung zur Gründung des Wiener Ensembles“, die in den Räumlichkeiten des „Haus der Jugend“⁷⁰ ihre Proberäume hatte. Da der Theatersaal dort, damals wie heute, im 3. Stock untergebracht war, gab sich die Truppe den Namen „Theater im 3. Stock“. Im Herbst 1962 erfolgte ihre erste Aufführung, deren Bühnenbild sehr dilettantisch nur aus übereinandergestapelten Bierkisten bestand. Zu den anberaumten 4 Aufführungen kamen insgesamt ca. 100 Menschen, inszeniert wurde unter anderem „Die Rückseite“ von Thomas Dylan und Büchners „Woyzeck“, die Darstellungsweisen waren von Dada und dem Absurden Theater geprägt. Das

⁶⁴ Dieses Kurzzititi bezieht sich auf die zitierte Passage von Rolf Schwendter auf Seite 31 dieser Arbeit: Rolf Schwendter, Subkulturelles Wien. Die Informelle Gruppe (1959-1971). Literatur, Kultur, Poltitik, Wien 2003, 10.

⁶⁵ Vgl.: <http://www.kinhetop.at/> (29. 1. 2010)

⁶⁶ Fritz Keller, Wien, Mai 68. Eine heiße Viertelstunde, Wien 2008, 42.

⁶⁷ Rolf Schwendter, Subkulturelles Wien. Die Informelle Gruppe (1959-1971). Literatur, Kultur, Poltitik, Wien 2003, 30.

⁶⁸ Anm: deshalb auch der Name der Gruppe „1. Wiener Lese- und Stegreiftheater“.

⁶⁹ Rolf Schwendter, Subkulturelles Wien. Die Informelle Gruppe (1959-1971). Literatur, Kultur, Poltitik, Wien 2003, 58ff.

⁷⁰ Anm: Im heutigen Musischen Zentrum in der Zeltgasse 7.

Ensemble brachte auch eine eigene Theaterzeitschrift heraus, die an der Situation der Wiener Theaterszene kein gutes Haar ließ. Ein von Schwendter selbst verfasster Bericht trug beispielsweise den Titel „Pamphlet wider den grassierenden Theaterfaschismus“⁷¹ Mit „Theaterfaschismus“ wurde der Umstand bezeichnet, der später auch zentral für die Gründung des „freien Theaters“ war, dass im vorherrschenden Regietheater der Regisseur alles, der Schauspieler hingegen nichts sei. Bereits 1963 löste sich die Truppe aufgrund akuten Mitgliederschwundes wieder auf, und die TeilnehmerInnen schlossen sich anderen Theatergruppen wie dem „Theater am Belvedere“ oder dem „Ensemble Trivial“ an. 1966 gastierte das „Living Theatre“, eine der Gründungsgruppen des „Freien Theaters“ aus den USA mit politischem Anspruch, mit Judith Malina und Julian Beck im „Theater an der Wien“. Ihre Aufführung endete mit einem Skandal und einem Hausverbot für die Gruppenmitglieder. Die informelle Gruppe organisierte eine alternative Aufführung in den Räumlichkeiten des „Haus der Jugend“. Die Veranstaltung verbreitete sich über Mundpropaganda und so waren die Räumlichkeiten schließlich bis zum letzten Platz gefüllt. Als Vorläufer dieser frühen Formen „freier“ Theaterarbeit können die Wiener Kellertheater der unmittelbaren Nachkriegszeit angesehen werden. Ein Beispiel dafür ist das Theater „Courage“, im Souterrain des Café Prückel auf dem Stubenring untergebracht, das bereits seit den frühen dreißiger Jahren, zunächst als Kabarettbühne, benutzt wurde, wobei die „(...) Grenzen zwischen Theater und Kabarett in den Wiener Kleinbühnen immer fließend gewesen (sind)“⁷². Die wohl herausragendste Figur dieses Theaters hieß Stella Kadmon, die 1948 mit Bertold Brechts „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ ein Stück in Wien uraufführte, das den Nerv der Zeit traf:

„Gleich zu Beginn marschierten die Darsteller durch den dunklen Saal, plötzlich flammten Lichter auf, Hakenkreuzfahnen wehten, SA-Uniformen wurden sichtbar. Publikum und Presse waren stark beeindruckt, als sich beim scharfen Getrampel der Stiefel das beklemmende Angstgefühl der nahen Vergangenheit wieder einstellte (...)“⁷³

Der Mut, den Stella Kadmon mit diesem Stück bewies, gab der Truppe den Namen Theater der Courage. In weiterer Folge spielte die Gruppe Stücke wie die des viel zu

⁷¹ Rolf Schwendter, Subkulturelles Wien. Die Informelle Gruppe (1959-1971). Literatur, Kultur, Politik, Wien 2003, 67.

⁷² Herbert Lederer, Bevor alles verweht...Wiener Kellertheater 1945-1960, Wien 1986, 58f.

⁷³ Herbert Lederer, Bevor alles verweht...Wiener Kellertheater 1945-1960, Wien 1986, 59.

früh verstorbenen Wolfgang Borchert, der mit seinem Werk „Draußen vor der Tür“ mit dem Schrecken und der Sinnlosigkeit des Krieges abrechnete. Die Experimente des Theater der Courage vollzogen sich weniger auf formaler denn auf inhaltlicher Ebene. 1960 bezog Stella Cadmon ein größeres, diesmal subventioniertes Theater auf dem Franz-Josefs Kai. Schon damals veranlasste dies einen Zeitgenossen zu der Aussage: „Jetzt wird sie zu Tode subventioniert!“⁷⁴

Eine andere Gruppe, die bereits stark an die freien Gruppen der 70er Jahre erinnert hieß zu ihrer Gründungszeit „Studio junger Schauspieler“. Die Gruppe machte aus der Not, von den Bühnenverlagen aufgrund ihrer Unerfahrenheit keine Bühnentexte zu bekommen, eine Tugend und schrieb ihre Texte kurzerhand selbst. Zentral in den Aufführungen der Gruppe war immer der Versuch die Dichotomie Bühne-Zuschauerraum aufzulösen und mit dem Publikum in Beziehung zu treten, unter anderem in dem das Publikum verbal angegriffen wurde.⁷⁵ 1948/49 fusionierte die Gruppe mit anderen jungen SchauspielerInnen⁷⁶ und benannte sich in Szene 48 um. Gespielt wurden Stücke mit stark dokumentarischem Charakter, die sich mit der jüngsten Vergangenheit – dem Krieg und dem Elend der Nachkriegszeit – auseinandersetzten. 1949 wechselte das Ensemble neuerlich seinen Namen, diesmal in „Theater der 49“, benannt nach der Anzahl der Sitzplätze. Nur wenige Monate später jedoch verlor die Gruppe bereits wieder ihre Bleibe und nach einer neuerlichen Fusionierung entstand das Studio in der Kolingasse.

Weitere Kellertheater dieser Zeit waren das 1949 gegründete Theater im Konzerthauskeller und das 1951 gegründete Theater im Parkring, das lange Zeit die Nummer 1 der Wiener Kellerbühnen darstellen sollte, unter anderem deshalb weil hier Becketts „Warten auf Godot“ seine österreichische Erstaufführung hatte.⁷⁷

Andere bekannte Kellertheater waren das Ateliertheater an der Rotenturmstraße, das Kaleidoskop, die Tribüne oder das Theater am Liechtenwerd. Ebenfalls in diesen Jahren – über das tatsächliche Gründungsjahr gibt es keine Einigkeit und die Angaben schwanken zwischen den Jahren 1955 und 1958, wurden die „Komödianten“ rund um Conny Hannes Meyer ins Leben gerufen.⁷⁸ In diesen frühen Jahren verfügte die Gruppe über keine fixe Spielstätte, sondern spielte nach

⁷⁴ Ebd. 66.

⁷⁵ Ebd. 75.

⁷⁶ Aus der mir vorliegenden Quelle, dem Werk von Herbert Lederer geht nicht hervor ob die Gruppe sowohl aus Männern und Frauen zusammengesetzt war. Ich verwende im Zweifel das Binnen-I.

⁷⁷ Herbert Lederer, *Bevor alles verweht... Wiener Kellertheater 1945-1960*, Wien 1986, 102.

⁷⁸ Walter Schlögl, *Conny Hannes Meyer und seine Komödianten*. Band 1, Diss., Wien 1994, 43.

Angaben Conny Hannes Meyers in „[...]Kellern, Malerateliers, Clubräumen, Werkstätten, Wohnungen, Wäldern – selten auf Bühnen“ und vor einem breit gemischten Publikum von „[...]Ziegelarbeitern, Ölarbeitern, Druckereiarbeitern, vor Lehrlingen verschiedenster Berufe, Studenten, Theaterwissenschaftlern, Snobs, Jugendlichen verschiedenster Organisationen, Intellektuellen, Lehrern, Schülern [...]“⁷⁹ Eine der Bühnen, die die Komödianten in ihrer Anfangszeit bespielten, war auch der Ausstellungsraum der Galerie „Junge Generation“ am Börseplatz 7 im Ersten Wiener Gemeindebezirk, der irgendwann zu Beginn der 60er Jahre, auch hier variieren die Angaben, zu ihrer fixen Spielstätte werden sollte. Am 7. September 1968 sollte das „Theater am Börseplatz“ mit dem Stück „O all Gebeyn verbleichet“ eröffnet werden, allerdings musste die Inbetriebnahme des Theaters aufgrund technischer Schwierigkeiten verschoben werden, und die Premiere des Stückes fand im „Haus der Wiener Jugend“ in der Zeltgasse 7 statt.⁸⁰ Das Haus am Börseplatz, das schließlich am 30. Oktober 1993 seine erste Premiere mit dem Stück „Galgenlieder von Christian Morgenstern“ feierte, verfügte über 49 Sitzplätze.⁸¹ Die so genannten „Theater der 49“ hatten in Wien Tradition, da ein Theater, das mit weniger als 50 Sitzplätzen ausgestattet war, keine behördliche Bewilligung, sondern nur eine Anmeldung der Veranstaltung beim Magistrat benötigte. Die Räumlichkeiten am Börseplatz wurden aber bald zu klein, weshalb die Komödianten ihr Theater eigenständig und aus eigener Tasche zahlend zu einem Theater für 100 ZuschauerInnen umbauten. Insgesamt acht Jahre lang bespielten die Komödianten das Theater am Börseplatz, bis ihnen auch der erweiterte Raum zu klein wurde, und sie sich auf die Suche nach einem neuen, größeren und adäquateren Spielstätte machten. Von den Wiener Kellertheatern waren die Komödianten die Einzigen, die die Schwelle von den 50er Jahren zu den 60er Jahren langfristig überleben sollten. Die Zeit der Kellertheater war vorbei und schon damals wurde darüber gejammert, dass nun die großen Bühnen die Stücke von Beckett und Ionesco spielen würden und somit den Kellerbühnen ihre Legitimation entziehen würden.⁸² Die jungen Wilden der Nachkriegszeit fanden in dem von Ressentiments geprägten Umfeld späterer Jahre keinen fruchtbaren Boden mehr.

⁷⁹ Ebd., 45.

⁸⁰ Schlögl, Conny Hannes Meyer und seine Komödianten. Band 1, Diss., Wien 1994, 47.

⁸¹ Ebd.

⁸² Herbert Lederer, Bevor alles verweht... Wiener Kellertheater 1945-1960, Wien 1986, 164.

Dabei versuchen diese Kellertheater durchaus, wie die späteren freien Gruppen, ihre eigenen demokratischen Modelle zu errichten – bloß mit relativ geringem Erfolg. Der Zeitgeist war noch viel zu stark gegen sie.

Neben den künstlerischen Avantgarden, deren gesellschaftspolitischer bzw. kulturevolutionärer Gehalt oft erst später erkannt (manchmal auch hinzugedichtet) wurde, begann sich in den 60er Jahren der Protest gegen die vorherrschenden Verhältnisse nun auch politisch zu artikulieren. Insbesondere der Vietnamkrieg und die weltweiten Reaktionen darauf holten langsam aber doch politische Querdenker aller Couleur aus den Kaffehäusern – damals wie heute beliebter Treffpunkt Wiener Intellektueller und KünstlerInnen - hervor und trieb sie auf die Straße. Im Zuge des traditionellen Fackelzugs der jungen Sozialisten Wiens am 1. Mai 1967 verließen eine Reihe von Demonstrierenden unter Ho-Ho-Ho-Chi-Minh-Rufen die offiziell genehmigte Demoroute, um sich in fast ekstatischen Zustand der US-amerikanischen Botschaft zu nähern. Die Polizei hielt sich hier noch zurück und auch die DemonstrantInnen waren, wenn man den Erinnerungen Otmar Bauers trauen kann, verängstigt über ihre eigene „Radikalität“.⁸³ Die „Studentenbewegung“, die international für einiges Aufsehen sorgen sollte, war in Österreich zunächst noch recht zurückhaltend und die Aktion vom 1. Mai 1967 gilt als eine der ersten „begrenzten Regelüberschreitungen“ der Bewegung.⁸⁴ Ab Herbst 1967 war es vor allem die von Robert Schindel und Günther Maschke, der als Deserteur die BRD verlassen musste, gegründete „Kommune Wien“, die das Ruder der Bewegung in die Hand nahm. Die Kommune, die den antiautoritären Flügel der KPÖ repräsentierte, war in zwei Wohngemeinschaften untergebracht, und bestand zeitweilig aus ca. 50 Personen. Am 9. Oktober rief die Kommune zu einem „Love-in“ in der Universität auf, am gleichen Tag wurde Maschke verhaftet und so fand am 12. Oktober ein „Sit-in“ ebenso wie ein Agitproptheaterstück statt, im welchem die Schauspieltruppe der Kommune die Verhaftung Günther Maschkes nachspielte.⁸⁵ Die Kommune erhielt raschen Zulauf, unter anderem auch von den künstlerischen AktionistInnen. Unter anderem wurde versucht, das Burgtheater – als eines der Repräsentationshäuser der zunehmend unter Angriff genommenen „Hochkultur“, zu besetzen. Die Aktion wurde jedoch abgeblasen, nachdem der Portier die potentiellen

⁸³ Otmar Bauer, Autobiographische Notizen zu Wiener Aktionismus, Studentenrevolte, Underground, Kommune Friedrichshof, Otto Mühls Sekte, Maria Enzersdorf 2004, 34.

⁸⁴ Robert Foltin, Und wir bewegen uns doch. Soziale Bewegungen in Österreich, Wien 2004, 68.

⁸⁵ Fritz Keller, Wien, Mai 68. Eine heiße Viertelstunde, Wien 2008, 100 ff.

BesetzerInnen fragte: „Was? Das wollt ihr besetzen? Da sind doch nur Rentner drinnen.“⁸⁶

4.2 Wien 1968 – Eine (kulturpolitische) Wende?

Am 11. April 1968 wurde in Berlin Rudi Dutschke durch gezielte Schüsse eines Rechtsradikalen lebensgefährlich verletzt. Noch am selben Tag sammelten sich in Wien rund 500 Demonstranten in der Wiener Innenstadt. Am Abend zog eine Gruppe vor die BRD-Botschaft. Während in Berlin Zehntausende demonstrierten, Druckereien des Springer-Konzerns, dem eine maßgebliche Mitschuld an dem Attentat angelastet wurde, gestürmt, Molotow-Cocktails geworfen und zahlreiche DemonstrantInnen verhaftet wurden, verliefen die Kundgebungen in Wien ohne nennenswerte Zwischenfälle. Die österreichische Presse, aber auch der VSStÖ unterstellten der Wiener Protestbewegung die „Vernichtung der Demokratie“ anzustreben.⁸⁷ Während im Mai 1968 in Frankreich die, durch die Agitation der SI aufgehetzte, Studentenbewegung die öffentliche Ordnung ordentlich ins Wanken brachte, war die Studentenbewegung in Wien noch sehr schwach und stellte zu keinem Zeitpunkt eine reale Bedrohung der Staatsmacht dar. Eine Aktion, die unter dem Namen „Kunst und Revolution“ angekündigt und in die Geschichte eingehen sollte, sorgte allerdings für einen Eklat größeren Ausmaßes und kann vor allem aufgrund ihres kulturellen Tabubruches durchaus als revolutionär gewertet werden. Zugleich markierte diese Aktion der „Wiener Aktionisten“ den Höhepunkt der Auseinandersetzung zwischen „aktionistischen Kulturlinken“ und „auch-künstlerischen Politlinken“⁸⁸. Für den 7. Juni 1968 war unter dem Titel „Kunst und Revolution“ ein Vortrag von Brus, Muehl, Weibel und Wiener angekündigt sowie eine anschließende Diskussion mit Jirak, Subik und Stumpfl. Nachdem letztere zu Beginn über die „Stellung, Möglichkeiten und Funktion der Kunst in der spätkapitalistischen Gesellschaft“ sprachen kam, es zum Eklat:

„(...) Günter Brus lag nackt auf dem Vortragstisch, schnitt sich mit einer Rasierklinge an der Brust, urinierte und trank seinen Urin, schiss auf den Boden, sang die Bundeshymne, verschmierte sich den Kot am Leibe, steckte seinen Finger in den Rachen und erbrach. (...) Dann stimulierten Muehls

⁸⁶ Ebd. 105.

⁸⁷ Ebd. 123.

⁸⁸ Gerald Raunig, Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert, Wien 2005, 171.

Mannen eine Ejakulation mit überschäumenden Bierflaschen und urinierten wetthalber um die größte Weite (...)“⁸⁹

Die Öffentlichkeit, aber auch ein großer Teil der TeilnehmerInnen, waren entsetzt, es folgten Verhaftungen und Universitätsverbote für die Protagonisten, die sich teils für kürzere, teils für längere Zeit gezwungen sahen, Österreich zu verlassen, nicht zuletzt aufgrund der Lynch-Stimmung, die ihnen, von der Presse angeheizt, entgegenschlug.

1968 war aber auch das Jahr, in welchem sich auch in Wien, im Zuge der internationalen Studentenbewegung, so genannte Studententheatergruppen herausbildeten. In ihrer Struktur, Besetzung, aber auch in der Auswahl der Spielorte basierten sie auf der Tradition der Wiener Kabarettbühne, ihre Arbeit war prozessorientiert und auf sozialkritische und (aktuelle) politische Themen fokussiert.⁹⁰ Eines dieser Studententheater wurde am 13. Jänner 1968 von Götz Frisch, Hilde Berger und Dieter Haspel als Cafètheater im Cafè Einfalt in der Goldschmiedgasse im Ersten Wiener Gemeindebezirk gegründet. Ihre Arbeit war stark körper- und weniger am Stück selbst orientiert, es wurde ohne vorgegebene Texte gearbeitet. Gespielt wurde zwischen den Cafèhaustischen, ohne Bühnenbild, ohne Kostüme und mit nur wenigen Requisiten. Als internationale Vorbilder fungierten etwa Artaud und das Living Theatre.⁹¹ Ende der 60er Jahre spaltete sich die Gruppe, und es entstanden neue Zusammenschlüsse, wie etwa das Wiener Aktionstheater rund um Hein Granzer und die Gruppe Torso von Reiner Fink. Götz Frisch, ebenfalls Mitbegründer der Gruppe Torso, gründete seinerseits 1970-71 die La-Mama Gruppe, beeinflusst durch ein Gastspiel der ursprünglichen La Mama Gruppe rund um Ellen Steward aus New York, die später von Gail Gatteborough weitergeführt wurde.⁹² Welcher Stellenwert kann den oben nur in Ansätzen geschilderten Aktionen und Aktiönchen in der Entwicklung hin zu einer offeneren Gesellschaft, neuen Freiräumen und im Hinblick auf die Entwicklung von, politisch und kulturell wirksamen „Neuen sozialen Bewegungen“ nun eingeräumt werden? Es wurde bereits festgehalten, dass die Bewegung nie den Druck ausüben konnte - wie

⁸⁹ Peter Weibel, Kunst: Störung der öffentlichen Ordnung?, In: Im Namend des Volkes. Das „gesunde Voksempfinden als Kunstmaßstab, Duisburg 1979, 57 f., Zitiert nach: Gerald Raunig, Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert, Wien 2005, 179.

⁹⁰ <http://www.kintheop.at/>, (29.01.2010)

⁹¹ Martina Wäfler, Die Schaubude Wien, Dipl.A., Wien 1996, 15.

⁹² Ebd., 15.

etwa in Frankreich - die herrschenden politischen Gefüge unmittelbar zu bedrohen. Es kann aber schon davon ausgegangen werden, dass die Ereignisse rund um das Jahr 1968 auch in Österreich ein allgemeines Umdenken stimulierten, wenngleich zunächst von einer Minderheit getragen und eher über die Ereignisse im Ausland, die über die Medien mitverfolgt wurden, beeinflusst, als durch den Protest in Österreich selbst. Im Jahr 1968 selbst stießen die Wünsche und Ziele der „Bewegung“ zunächst vor allem auf Unverständnis und Ablehnung.

5. Der politische und kulturelle Aufbruch der 70er Jahre

Von revolutionärem Aufbruch war in Österreich bis Ende der 60er Jahre wenig zu spüren und die Bundeshauptstadt präsentierte sich nach wie vor als eher verschlafenes Städtchen mit musealem Charakter. Es gab keinen tatsächlichen Neubeginn, sondern den Versuch an jenes Österreich, wie es zumindest in der Phantasie vor den beiden Weltkriegen und in der Zeit zwischen ihnen war, wieder anzuknüpfen. Die Geschehnisse rund um das Jahr 1968 hinterließen aber auch in Österreich ihre Spuren, Spuren eines kulturellen und intellektuellen Aufbruchs, dessen Notwendigkeit in der Ära Klaus noch nicht erkannt wurde. Erst mit Kreisky kam in Österreich ein Politiker an die Macht, der den Rückstand Österreichs auf kulturellem Gebiet zum Thema machte, wenngleich zuvor Aktionen wie die im Neuen Instituts-Gebäude (NIG) auch von ihm, ob ihrer Radikalität wegen oder aus parteipolitischen Kalkül, nicht unterstützt wurden. War die Politik bis dato auf die Bewahrung des Bestehenden konzentriert, so erkannte Kreisky die Notwendigkeit eines „radikalen“ Aufbruchs und zog mit der Forderung einer Kultur- und Sozialreform in den Wahlkampf. Mit Kreisky übernahm ein Intellektueller mit jüdischer Abstammung das Amt des Bundeskanzlers - 1970 zunächst ein Jahr lang in einem Minderheitenkabinett mit der FPÖ, in dem mindestens vier ehemalige Nationalsozialisten vertreten waren. Diese Annäherung an den rechten Rand kostete allerdings der ÖVP, die ihren Wahlkampf mit antisemitischen Tönen führte, Stimmen. Noch in Opposition warb Kreisky unter anderem mit dem Wahlslogan „6 Monate (Militärdienst) sind genug“ Dies brachte ihm Sympathien seitens der 68er ein. Realisiert hat er die Wehrdienstverkürzung in der Regierung mit der FPÖ schließlich aber (noch) nicht.

5.1 Festwochenarena

Ein wichtiger Impuls für die Etablierung einer „Freien Theaterszene“ in Wien ging von der „Festwochenarena 70/1“ und der sich in Folge entwickelnden „Arena 70/2“ aus. Wolfgang Lesowsky war 1970 mit einem „Open-house“-Konzept an den Wiener Festwochenintendanten herangetreten, welches die verschiedensten Formen nicht-etablierter Kunst unter einem Dach vereinigen wollte. Ziel war es, Raum für neue, experimentelle Präsentationsformen zu schaffen, in einer Atmosphäre, die auch den

Rezipienten als Teil des künstlerischen Prozesses hervorheben sollte. Ulrich Baumgartner, Programmgestalter der Festwochen, zeigte sich von dieser Idee angetan, da sie gut in das Konzept des Alternativ-Programms der Wiener Festwochen passe und so einigte man sich darauf, vier Wochen lang einen Open-house-Versuch zu wagen. Die Veranstaltung sollte an einem nicht-etablierten Theaterort stattfinden und die Räumlichkeiten sollten groß genug sein, um den Einbau einer Arena-Bühne zu ermöglichen. Man einigte sich schließlich mit Albert Schmelle, dem Direktor des Museums des 20. Jahrhunderts (später Museum für Moderne Kunst), das Erdgeschoss seines Hauses als Spielstätte zu nutzen. Bei der Veranstaltung traten Studententheater, Café-Theater, politisches Straßentheater, das „Wiener Aktionstheater“ und andere freie Gruppen gemeinsam auf. Unter anderem feierten „Stoned Vienna“ von Heinz R. Unger und Armin Thurnher und „Off to Liverpool“ von H.C. Artmann Premiere und La Mama spielte Penys „Rais“, Fosters „Heimskringla“ und Anonymus`„Arden of Feversham“.⁹³ Aufgrund des hohen Publikumsandrangs bei der Arena 70 organisierte Wolfgang Lesowsky im November und Dezember 1970 in der Casanova-Bar in der Dorotheagasse ein Nachfolgeprojekt unter dem Titel „Arena 70/2“. Auch dieses Projekt folgte dem Projekt des „Open house“ und sollte zum „Kommunikationszentrum für „alle“ (in der Subkultur vorkommenden Personengruppen) werden.“⁹⁴ Die Arena 70/2 kam ohne Subventionen aus, gleichzeitig war das Projekt wesentlich politischer orientiert als die Arena 70/1 – alle Mitwirkenden hatten sich bereit erklärt, auf ihre Gagen zu verzichten, und mit dem eingespielten Geld ein Volksbegehren gegen das Bundesheer zu unterstützen. Sowohl Volksbegehren als auch die Arena 70/2 schrieben rote Zahlen. Einem Versprechen Gertrude Fröhlich-Sandners, die Schulden gemeinsam mit dem Unterrichtsministerium auszugleichen, wurde nach Angaben der Beteiligten Personen unzureichend bis gar nicht nachgekommen, weshalb die entstandenen Verbindlichkeiten von den Verantwortlichen selbst getragen werden mussten.⁹⁵ Trotz des finanziellen Defizits war die Veranstaltung ein wichtiges Ereignis im Hinblick auf die Herausbildung einer „Freien Szene“, war es doch „...für Wien das erste Mal, daß die nichtetablierten Theater an einem Spielort

⁹³ Susanna Gisch, Der Auslandsschlachthof St. Marx als dramatischer Spielort, Dipl.A., Wien 1991, 6.

⁹⁴ Doris Hirschbüchler, Zur Situation der freien Gruppen in Wien, Dipl.A., Wien 1991, 6.

⁹⁵ Susanna Gisch, Der Auslandsschlachthof St. Marx als dramatischer Spielort, Dipl.A., Wien 1991, 16.

(zusammentrafen).“⁹⁶ Das politische Ziel der Arena, nämlich die Abschaffung des Bundesheeres, dem Bundeskanzler Kreisky zunächst noch mit der Forderung nach Halbierung des Grundwehrdienstes entgegenkam, war der Regierung Kreisky dann doch zu radikal, Das zeigte sich nicht nur darin, dass der Grundwehrdienst eben nicht verkürzt wurde sondern auch im Umstand, dass die entstandene Schuldenlast entgegen anfänglichen Versprechungen nicht von der Politik ausgeglichen wurde.

Die Regierung Kreisky verschloss sich zwar nicht prinzipiell den Anliegen der Jugend, aber nicht abseits der von ihr vorgeschriebenen Pfade.

So gesehen sollte die Arena nur als Ventil für die revolutionären Energien der Jugend dienen, weitergehenden politischen Forderungen wurde mit Skepsis begegnet.⁹⁷ 1971 fand die Arena nicht statt, erst 1972 wurde die Idee wieder aufgenommen, und dem Wiener Publikum sollten erneut Theaterexperimente der jungen Generation aus dem In- und Ausland präsentiert werden. Allerdings fiel das Programm weitaus weniger dicht aus als 1970. Es wurden aber einige qualitativ hochwertige Produktionen gezeigt, etwa von der La Mama E.T.C Company oder dem Young Vic Theatre und als unbestrittene Höhepunkt fungierte der Grand Magic Circus mit „Les derniers jours de la solitude de Robinson Crusoé“.⁹⁸ Die österreichische Theaterlandschaft war durch das Cafètheater vertreten.

Die Arena 73 hatte ihren Schwerpunkt im Bereich des internationalen Kinder- und Jugendtheaters und 1974 fand die Festwochenarena nicht wie bisher im Museum des 20. Jahrhunderts sondern im selben Jahr neu eröffneten Künstlerhaustheater statt. Grund dafür war wohl das Verhalten einiger ArenabesucherInnen in den Vorjahren. Angeblich wurden „Statuen ins Wasser geworfen und Museumsinventar zerschlagen“⁹⁹ Die Festwochenarena war von Anfang an nicht unbestritten. Insbesondere im Zuge der weltweiten Ereignisse rund um das Datum 1968 politisierte Kulturschaffende prangerten die Arena 70 als zu unpolitisch und oberflächlich an. Als Hauptmedium der Kritik fungierte die von Peter Henisch und Helmut Zenker 1969 gegründete Zeitschrift „Wespennest“, die im Selbstverlag von politisch denkenden Autoren aus der Studentenbewegung vertrieben wurde¹⁰⁰.

⁹⁶ Ulf Birnbaumer, Die politische Funktion des nichtkommerziellen Theaters in Wien, In: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft, 17. Jahrgang, 1972, 224.

⁹⁷ Erich A. Gindl, Kultur und Kulturpolitik der Ära Kreisky, Diss., Wien 2001, 76.

⁹⁸ Susanna Gisch, Der Auslandsschlachthof St. Marx als dramatischer Spielort, Dipl.A., Wien 1991, 9.

⁹⁹ Susanna Gisch, Der Auslandsschlachthof St. Marx als dramatischer Spielort, Dipl.A., Wien 1991, 10.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., 11.

Nur zwei Jahre später jedoch sollte die Arena-Bewegung zu *dem* Schauplatz gegenkulturellen Protests in Österreich werden.

5.2 Besetzt. Amerlinghaus und Arena-Bewegung

„Die Kunst (ALLES) gehört uns allen!“
„Der Schlachthof darf nicht sterben!“¹⁰¹

Der kulturpolitische Aufbruch zu Beginn der 70er Jahre, begleitet von der Forderung nach Selbstverwaltung und Freiräumen, ging auch einher mit einem gesteigerten Interesse an der Neudefinition historischer Bausubstanz. In vielen westeuropäischen Städten begannen subkulturelle Gruppen, Gebäude, denen der Abbruch drohte, zu besetzen, beispielsweise in Amsterdam, Kopenhagen, Zürich, Berlin-Kreuzberg und eben auch Wien. Herabgewirtschaftete Stadtviertel und vor allem brachliegende Industrieanlagen in den Außenbezirken, denen der herkömmliche Denkmalschutz keine Aufmerksamkeit schenkte, rückten ins Zentrum des Interesses.

Nicht bar von romantischen Verklärungen begannen sich auch in Wien seit den 60er Jahren Vorläufer von Bürgerinitiativen zu bilden, die sich für den Erhalt von historischer Bausubstanz einsetzten. Nach einigen gescheiterten Versuchen in den 60er Jahren, etwa dem Einsatz für eine Revitalisierung des Blutgassenviertels, schlossen sich zu Beginn der 70er Jahre eine Gruppe von ArchitektInnen, ArchitekturstudentInnen, Altstadtfans, AnrainerInnen und KünstlerInnen zur „Interessensgemeinschaft Spittelberg“ zusammen und bildeten unter dem Motto „Rettet den Spittelberg“ eine der ersten Bürgerinitiativen. Ein Teil dieser Interessensgemeinschaft erhob die Errichtung eines selbstverwalteten Kulturzentrums zu ihrer Hauptforderung und kümmerte sich ab 1974 ausschließlich um die Erhaltung des seit geraumer Zeit leer stehenden Amerlinghauses. (vgl. Christoph Reinprecht, Fünf Jahre Amerlinghaus – Ein Ansatz alternativer Kultur in Wien, 2.) Im Juni 1975 fand ein viertägiges „Fest für Alle“ im Amerlinghaus statt, das in den ersten drei Tagen von rund 3000 Menschen besucht wurde, mit der zentralen Forderung ein „Haus für Alle“ zu schaffen.¹⁰² Am dritten Tag wurde die Besetzung

¹⁰¹ Slogans der Arena-Besetzer, zitiert nach: Ulf Birbaumer, Theorie und Praxis alternativer theatraler Kommunikation am nicht-institutionalisierten Theater in Europa nach 1965, Habil., Wien 1981, 423.

¹⁰² Peter Eppel, Ein schönes altes Elendsviertel. Die Rettung des Spittelbergs, In: Wolfgang Kos, Christian Rapp(Hg.), Alt-Wien. Die Stadt die niemals war, Wien 2005, 299.

ausgerufen und bei einer öffentlichen Versammlung unterzeichneten die Anwesenden eine Resolution, die ein selbstverwaltetes Kulturzentrum forderte. Die Forderung wurde auch von der Kronen-Zeitung unterstützt und die Stadt – Bgm. Gratz, Vizebürgermeisterin Fröhlich Sandner und Stadtrat Pfoch - erklärte sich bereit, das Gebäude generalzusanieren und dem Verein „Zentrum Amerlinghaus“ zu übergeben –was aufgrund baulicher Verzögerungen allerdings erst 1978 geschah. Nachdem die Arena 1974 im Künstlerhaustheater stattgefunden hatte, das sich als wenig geeigneter Spielort für das Konzept einer Arena-Bühne erwies, machte sich Intendant Ulrich Baumgartner auf die Suche nach einem größeren, „freieren“ Raum. Nach dem gescheiterten Versuch, eine Markthalle im 4. Bezirk als Spielstätte zu nutzen, stießen die Initiatoren der Wiener Festwochenauf die Quarantänehalle für Schweine im Auslandsschlachthof St. Marx. Das Areal war in den Jahren 1915-16 als Kontumaz-Anlage für kranke und seuchengefährdete Tiere errichtet worden und stand seit Mitte der 60er Jahre leer. Bei den verantwortlichen Politikern rannte Baumgartner mit seinem Vorschlag offene Türen ein. Nach der Überwindung baupolizeilicher Hindernisse fand die Arena 75 in der zunächst doch recht desolaten Halle statt. Die Arena 75 war ein voller Erfolg. Neben internationalen Avantgarde-Gruppen wie La-Mama-ETC, Le Centre International de Recherches Theatrales, Le Grand Magic Circus und dem Red Buddha-Theatre trat auch die Wiener Studenten-Popgruppe Misthaufen mit dem Musical „Schabernack“ auf. Das Stück hatte lokalpolitische Brisanz, thematisierte es doch die geplante Umwandlung von Teilen des Wiener Naschmarkts in eine Stadtautobahn. In dem Stück wurde auch eine satirische Lösung des Problems präsentiert: ein Fußballmatch zwischen Standlern und zuständigen Beamten sollte über den Verbleib des Naschmarktes entscheiden – mit einem manipulierten Ausgang zu Gunsten der Standler.¹⁰³ Im Anschluss konnten die BesucherInnen mit ihrer Unterschrift der Bürgerinitiative „Rettet den Naschmarkt“ unterstützen. Bereits im Herbst 1975 sollte der ehemalige Auslandsschlachthof St. Marx im 3. Wiener Gemeindebezirk abgerissen werden und einem Textilgroßhandelszentrum weichen. Die Wiener Betriebsansiedelungsgesellschaft (WIBAG) hatte für das sich im Besitz der Gemeinde Wien befindliche Objekt einen Käufer gesucht, und diesen in der Textilkette Schöps gefunden. Als die „Arenauten“ 1975 von diesem geplanten Verkauf Wind bekamen, wurde eine Unterschriftenaktion für ein Weiterbestehen der Arena im Auslandsschlachthof St. Marx gestartet, das von

¹⁰³ Vgl. Susanne Gisch, Der Auslandsschlachthof St. Marx als dramatischer Spielort, Dipl.A., Wien 1991, 46.

4000 Besuchern unterzeichnet wurde. Der Erfolg der „Arena 75“ und die vergebliche Suche nach einem Ersatzobjekt für die Arena 76 bewog Kulturstadträtin Gertrude Fröhlich-Sandner zu einer Verhandlung mit WIBAG-Direktor Anton Mayerhofer, wodurch eine Verschiebung des Abbruchtermins in den Juli 1976 erwirkt wurde.

Auch 1976 hatte Ulrich Baumgartner wieder die Avantgarde der internationalen Theaterszene eingeladen unter anderem wurde das Stück „Le IKS“ vom Centre International de Recherches Theatrales unter der Regie von Peter Brook gezeigt; der Le Grand Magic Circus spielte „Les Grandes Sentiments“. Auch „La Mama ETC“ stand wieder auf dem Programm. Eine der aufregendsten Aufführungen war das Stück „Renga MOI“ der Abafumi Company aus Uganda, einer der bedeutendsten afrikanischen Theatergruppen dieser Zeit. Besonders denkwürdig an dieser Aufführung war ihr Abschluss: Anstelle dem im europäischen Kontext üblichen Abgang von der Bühne und anschließender, von Applaus begleiteter Verbeugung vor dem Publikum verstaute die Schauspieler für das Publikum sichtbar ihre Requisiten, um dann ins Publikum zu gehen und den Zuschauern persönlich die Hände zu schütteln. Auch dieses Jahr waren wieder Eigenproduktionen der Wiener Festwochen zu sehen. Die Gruppe Misthaufen spielte eine überarbeitete Fassung ihres Stückes Schabernack, das auch 1976 noch von lokalpolitischer Relevanz war. Das Highlight der österreichischen Eigenproduktionen bildete aber die „Proletenpassion“ unter der Regie von Dieter Haspl. Die „Proletenpassion“ thematisiert die Geschichte der letzten 400 Jahre aus der Perspektive der „kleinen Leute“ und steht somit im Trend jener Zeit - einer über Jahrhunderte vernachlässigten „Geschichtsschreibung von unten“. Unkonventionell war aber auch der Arbeitsprozess, der dem Stück vorangegangen war: mittels Arbeitskreisen, an denen an die zwei Dutzend Personen unterschiedlicher Professionen (Lehrer, Studenten, Kunsthistoriker, Historiker) mitwirkten, wurde Quellenforschung betrieben und wurden Sachdiskussionen geführt, deren Ergebnisse schließlich von dem Autor Heinz R. Unger zusammengefügt wurden. Das Ergebnis war nicht einfach nur ein Konzert, aber auch kein Theaterstück – im Programmheft war es unter dem sperrigen Begriff „szenisches Oratorium“ angepriesen.¹⁰⁴ Die „Proletenpassion“ war auch das einzige Stück österreichischer KünstlerInnen, das den Vergleich mit den internationalen Produktionen nicht zu scheuen brauchte.

¹⁰⁴ Vgl. Susanne Gisch, Der Auslandsschlachthof St. Marx als dramatischer Spielort, Dipl.A., Wien 1991, 96-

Eine Woche vor der geplanten Abschlussveranstaltung der ARENA 76 verteilte eine Gruppe junger ArchitektInnen ein Flugblatt mit der Forderung „Die Arena darf nicht sterben“ und sammelte Unterschriften gegen den geplanten Abriss.¹⁰⁵ Nach ersten Gesprächen solidarisieren sich auch die Gruppen „Keif“ und „Schmetterlinge“ mit dem Anliegen der ArchitektInnen. Nach der letzten Aufführung der Arena 76 am 27.6.1976 mit der Gruppe „Schabernack“ ist auf dem Gelände ab 22.00 ein großes Abschlussfest geplant, bei dem auch die „Schmetterlinge“ auftreten sollten. Bereits am Nachmittag findet am Wiener-Naschmarkt das „Anti-Schleifer-Fest“ statt. Die dort spielenden Gruppen „Keif“ und „Schmetterlinge“ richten an die Besucher den Appell, anschließend in die ARENA zum Abschlussfest zu kommen. Mehrere Hundert Menschen folgen dieser Aufforderung und finden sich gegen 21 Uhr, genau in der Pause des letzten Stückes der Gruppe Schabernack, am Festivalgelände ein. Zuvor hatte es geheißen, dass jeder, der während der Pause kommt, gratis den zweiten Teil des Stückes der Gruppe Schabernack sehen dürfe. Mit einem solchen Ansturm hatten die Verantwortlichen aber nicht gerechnet und sie alarmierten die Polizei. In dieser Nacht wurde die Arena für besetzt erklärt. Die gerufene Polizei reagiert zurückhaltend. Erste Komitees der BesetzerInnen werden gegründet – und durch den Applaus der Anwesenden legitimiert. Dem Personenkomitee gehörte nebst den „Schmetterlingen“, „Keif“, einer ArchitektInnengruppe, Festwochenbühnenarbeitern und Publikumsvertretern auch der Festwochenintendant Ulrich Baumgartner an.¹⁰⁶ Die Polizei rückt noch in derselben Nacht wieder ab und es wird die ganze Nacht musiziert. In einer eilig verfassten Resolution werden die Forderungen der BesetzerInnen festgehalten:

1. Kein Abbruch des Schlachthofes St. Marx
2. Errichtung des ständigen Kultur- und Kommunikationszentrums St. Marx auf diesem Gelände
3. Führung dieses Kulturzentrums in Selbstverwaltung.
4. Finanzielle Sicherung dieses Vorhabens durch die Gemeinde Wien bzw. durch die öffentliche Hand.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Wespennest Nr. 23/ Juni 1976. Arena Dokumentation, 6.

¹⁰⁶ Volksstimme vom 29.6 1976, zitiert nach: Wespennest Nr. 23/ Juni 1976. Arena Dokumentation, 27.

¹⁰⁷ Ebd., 16.

Der zufällig anwesende Journalist der Kronen-Zeitung, Erwin Melchart, beschreibt diese ersten Stunden der Besetzung – was die weitere Entwicklung der Blattlinie zu diesem Thema betrifft, noch wohlgesinnt - folgendermaßen:

„Und dann beginnt wohl die schönste weil völlig freie und freiwillige Arena-Veranstaltung, die die Schweinehalle (noch) erleben durfte: ein „Mini-Woodstock“ bis in den hellen Morgen. Die „Schmetterlinge“ flattern, was das Zeug hält, „Keif“ keift, und aus dem fröhlichen, klatschenden, diskutierenden und schlafenden Publikum kommen die echten „Stars“: Protestsänger versuchen sich an der Gitarre, einer jazzt gekonnt auf der Mundharmonika, ein anderer spielt gutes Boogie Piano, bis die Sonne lacht, und der lange Geiger, in den zerrissensten Jeans, die ich je sah, könnte mit seinen beiden Gitarristen jedes Konzertpodium betreten [...] Die „lange Nacht von Sankt Marx“ hat überzeugt – hoffentlich auch die Gemeindegewaltigen: Wiens Jugend braucht und verdient „ihre“ permanente Arena! Und wenn schon nicht in Simmering, vielleicht im Ronacher?“¹⁰⁸

5.2.1 Die besetzte Arena und das „freie Theater“

Einen Sommer lang war die Arena Schauplatz einer Vielzahl an künstlerischen und politischen Aktivitäten. Die Hallen und Räumlichkeiten des ehemaligen Schlachthofes boten Raum für ein breites Spektrum an politischer- und künstlerischer Betätigung. Sie fungierten u.a. als Atelier, Bäckerei, Bauhof, Cafè, Depot, Diskothek, Druckerei, Kino, Frauenhaus, Fundstelle, Galerie, Jugendclub, Kindergarten, Lagerwiese, Literatencafè, Raum zur Meditation, Seminarräumlichkeiten, Sanitätsort, Teehaus, Werkstätte, Zirkus – und eben auch als Theater.¹⁰⁹

Im Zentrum des kulturellen Geschehens stand unbestritten die Musik. Internationale Star- Musiker wie Leonard Cohen und Bob Downes zollten der Arena bei freiem Eintritt ebenso ihren Tribut wie diverse Popgruppen aus der BRD und der Schweiz und Folkloregruppen aus den USA, England und Chile.¹¹⁰

Als „zweitwichtigster Punkt des kulturellen Schaffens in der Arena“¹¹¹ kann das Theater gelten. So wurde die Besetzung der ARENA wie oben beschrieben von den Gruppen „Schmetterlinge“ und „Keif“ maßgeblich mitinitiiert. Am Mittwoch, dem 30.6. trat AMOKS-Theater mit dem Stück „Involvement“ auf, am darauffolgenden Tag spielte die Gruppe „Misthaufen“, die bereits bei der Arena 75 und 76 aufgetreten war.

¹⁰⁸ Kronen-Zeitung vom 29. Juni 1976, zitiert nach: Wespennest Nr.23/Juni 1976. Arena Dokumentation, 24.

¹⁰⁹ Rosemarie Nowak, Kampf um einen Schlachthof. Arenabesetzung – Eine Bewegung der Gegensätze, In: Wolfgang Kos, Christian Rapp (Hg.), Alt-Wien. Die Stadt die niemals war, Wien 2005, 306.

¹¹⁰ Vgl. Susanne Gisch, Der Auslandsschlachthof St. Marx als dramatischer Spielort, Dipl.A., Wien 1991, 114.

¹¹¹ Ebd.

Beim „großen Fest“ am 3. und 4. Juli 1976, zu dem insgesamt zwischen 8000 und 12000 BesucherInnen kamen, präsentierte das „Ensemble am Kärntnertor“ in einer Lesung passend zum Präsentationsort „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ von Bertold Brecht.¹¹²

Das „Frauentheater“ weist auf ihre Veranstaltung am 8. Juli 1976 im Literatencafé mit einem Flyer hin, auf dem unter den Titel „Frauen – Leben – Theater“ zu lesen ist:

„Wir suchen unsere Spuren in der Vergangenheit –
Das haut uns um –
Das baut uns auf –
Das stimmt uns nachdenklich –
Das macht uns traurig –
Da werden wir wütend –
Das lässt uns kämpfen!!!!“¹¹³

Außerdem erarbeitet eine eigene Arena-Theatergruppe ein Agitprop-Stück mit dem Titel „Die Arena in St. Marx“ und zeigt dieses Straßentheaterstück unter anderem auch in der Wiener Innenstadt, um die Forderungen und Beweggründe der BesetzerInnen in die Bevölkerung zu tragen.¹¹⁴

Aber nicht nur heimische Theatergruppen sind in das Geschehen eingebunden. Auch einige Mitglieder des „Living Theatre“ aus New York ließen sich für einige Woche am Areal des ehemaligen Auslandsschlachthofes nieder und gaben kostenlose Kurse für Non-verbale Kommunikation.¹¹⁵ Dem „hochkulturellen“ Wien – und seinem Theater - wurde einen Sommer lang eindringlich eine Alternative gegenübergestellt. Explizit richteten sich die „Arenauten“ in einer Presseinformation auch gegen die „allseits bekannten sozialen Kulturschranken“ der „institutionalisierten Bundestheaterkultur“¹¹⁶ und begriffen die Aktivitäten im besetzten Schlachthof – als Raum für Spontanität, Experiment und politischer Partizipation - als anzustrebendes Gegenmodell.

¹¹² Vgl. Wespennest Nr. 23/ Juni 1976. Arena Dokumentation, 41.

¹¹³ Ebd., 133.

¹¹⁴ Susanne Gisch, Der Auslandsschlachthof St. Marx als dramatischer Spielort, Dipl.A., Wien 1991, 114.

¹¹⁵ Susanne Gisch, Der Auslandsschlachthof St. Marx als dramatischer Spielort, Dipl.A., Wien 1991, 114.

¹¹⁶ Wespennest Nr.23/Juni 1976. Arena Dokumentation, 21.

5.2.2 Das Ende der Besetzung

Einen Sommer lang blieb das Areal des Schlachthofes St. Marx besetzt und wurde aufgrund der Vielfältigkeit der Raumnutzung, die bereits dörfliche Strukturen erkennen ließ, als eine „Stadt in der Stadt“¹¹⁷ bezeichnet. KünstlerInnen aus den verschiedensten Disziplinen traten in der Arena auf und ließen ihre Ideen ineinanderfließen – was in einer Zeit in die Spartentrennung der verschiedenen Künste noch viel ausgeprägter war als heute und vielfach als „inspirierend und revolutionär“¹¹⁸ wahrgenommen wurde. Eigentlich hätte der besetzte Schlachthof schon im Frühjahr 1976 abgerissen werden sollen. Nur aufgrund einer Bitte der Gemeinde konnte die Arena 76 überhaupt dort stattfinden. Als sich die Arena 76 zu einer besetzten Arena entwickelte, bat der Festwochenintendant die Firma Schöps um eine Aufschiebung des Bauvorhabens, dem sie zunächst zustimmte. Als sich die Besetzung jedoch als dauerhafter als erwartet erwies bedauerte sie ihre Zusage. Ebenso war die Stadt Wien an einer raschen Errichtung des Modegroßhandelszentrums interessiert – wollte aber gleichzeitig den Arena-Besetzern entgegenkommen. Die Zusage, ein selbstverwaltetes Jugendzentrum zu errichten, hatte die Gemeinde Wien ja bereits vor der Besetzung getätigt, die Errichtung aber immer hinausgezögert. Erst durch die Bewegung im Alten Schlachthof war die Stadt zu einem raschen Handeln gedrängt, und so wurden den Besetzern drei Ausweichlokalitäten angeboten. Die Hauptverhandlungen mit den Arenauten wurden von Kulturstadträtin Fröhlich-Sandner geführt, die zwar prinzipiell hinter dem Projekt stand, es aber nicht zuletzt aus ökonomischen Motiven an einem anderen Ort verwirklicht sehen wollte.¹¹⁹ Alle drei Objekte wurden nach gründlicher Besichtigung von den Arenauten abgelehnt. Bei der Gemeinderatssitzung vom 27. September 1976 wurde der Verkauf des Areals an Schöps endgültig beschlossen. Dabei hatte sich eine seltsame Koalition entwickelt: Die ÖVP – als Vertreterin der kleinen Händler, die sich durch das Großunternehmen Schöps bedroht sahen - und die FPÖ stimmten gegen den Verkauf – die SPÖ, die im Gemeinderat die Mehrheit hatte, dafür.

¹¹⁷ Die Arena wird 20! In: Arena-Programm, Juni 96. Othmar Bajlicz, Wahrheiten gelassen erzählt, 4-5, zitiert nach: Rosemarie Nowak, Kampf um einen Schlachthof. Arenabesetzung – Eine Bewegung der Gegensätze, In: Wolfgang Kos, Christian Rapp(Hg.), Alt-Wien. Die Stadt die niemals war, Wien 2005, 306.

¹¹⁸ Vgl. Wespennest Nr.23/ Juni 1976. Arena-Dokumentation, 21.

¹¹⁹ Rosemarie Nowak, Kampf um einen Schlachthof. Arenabesetzung – Eine Bewegung der Gegensätze, In: Wolfgang Kos, Christian Rapp(Hg.), Alt-Wien. Die Stadt die niemals war, Wien 2005, 308.

Nicht unähnlich der Situation der Audimax-Besetzung im Herbst und Winter 2009/10 verlief das Ende der Arena-Bewegung. Waren zunächst vor allem Kulturinteressierte und polit-begeisterte Menschen anwesend – auch viele Besucher aus den Bundes- und Nachbarländern verbrachten ihren Urlaub auf dem Areal – waren die, die als letzte gingen, vor allem VertreterInnen von Randgruppen - Obdachlose und Drogensüchtige, die in der Arena eine kostenlose Bleibe gefunden hatten. Auch hatte sich zwischen den AktivistInnen ein Graben zwischen IdealistInnen und PragmatikerInnen sowie zwischen KopfarbeiterInnen und manuell Tätigen gebildet – ein interner Kampf entbrannte, der die Bewegung zusätzlich schwächte.

Am 12. Oktober 1976 rückten endgültig die Bagger und Schubraupen an, um das Areal zu schleifen. Dabei kam es zu keinem nennenswerten Widerstand und die Polizei musste nicht einschreiten. Die gelebte Utopie Arena war mit dem 12. Oktober 1976 Geschichte. In der Geschichte der Subkultur Wiens und im Hinblick auf die Kulturpolitik der Stadt, aber auch des Bundes stellte die Arena jedoch eine zentrale Zäsur dar, wie auch der Theaterwissenschaftler Ulf Birbaumer in seiner Habilitationsschrift aus dem Jahr 1981 feststellt:

„(...) die Bewegung hat immerhin Einstellungen verändert und in den Konzepten kommunaler, vielleicht auch landesweiter Kulturpolitik kräftige, merkliche Spuren hinterlassen. Lernprozesse sind in Gang gekommen.“¹²⁰

Diese Lernprozesse betrafen vor allem die für die Kultur zuständigen Beamten und Politiker der Stadt Wien, die endlich realisierten, dass die Stadt für die junge Generation zu wenig kulturellen Freiraum bot. Sie mussten Strategien entwickeln, die Energien der protestierenden Jugend zu kanalisieren. Zilk sollte in dieser Disziplin zum Meister werden – aber dazu später. Aber auch die junge Generation selbst war bereit, von den Erfahrungen der Arena-Besetzung motiviert, eine Reihe von gegenkulturellen Projekten ins Leben zu rufen. Vereine, Beisl, Buch- und Kinderläden etc. schossen in den Folgejahren wie Pilze aus dem Wiener Boden. Auch der Ende der 70er und vor allem zu Beginn der 80er Jahre einsetzende Freie-Gruppen-Boom war sicherlich von dieser allgemeinen, Arena-initiierten Aufbruchstimmung getragen.

¹²⁰ Ulf Birbaumer, Theorie und Praxis alternativer theatraler Kommunikation am nichtinstitutionalisierten Theater in Europa nach 1965, Habil., Wien 1981, 428.

Somit war die Arena-Bewegung – die ja zu Beginn der 70er Jahre als Idee, eine Plattform für experimentelles, „freies“ Theater zu schaffen, begann - schließlich auch die Initialzündung für das Erstarren einer quantitativ und phasenweise auch qualitativ starken freie-Gruppen-Szene Ende der 70er und zu Beginn der 80er Jahre.

6. Spotlight #1. Das Dramatische Zentrum¹²¹

6.1 Vorgeschichte des Dramatischen Zentrums

„Nicht-kommerzielle Gegen- oder Alternativkultur fand fast nur im Dramatischen Zentrum statt“¹²²

War die Arena-Bewegung in Wien Anstoß für eine Reihe von gegenkulturellen Aktivitäten, so gab es doch auch schon zuvor zumindest ein Haus, das ganz im Zeichen der Gegenkultur stand: das Dramatische Zentrum.

1970 wird Bruno Kreisky österreichischer Bundeskanzler, der sich die „Durchflutung aller Lebensbereiche mit Demokratie“ zum Ziel setzt.¹²³ Das bisher verschlafene Wien sollte wachgerüttelt werden und zu einem Ort, an dem die Radikalität der jungen Generation gelebt (und kontrolliert) werden konnte, werden. So wurde nun die Kulturpolitik gesehen. So ist es nicht verwunderlich, dass Horst Forester, zu dieser Zeit Dramaturg am Burgtheater, beim damaligen SPÖ-Unterrichtsminister Leopold Gratz mit seinem Konzept für ein neuartiges Theaterhaus, das bereits den Arbeitstitel „Dramatisches Zentrum“ trug, offene Türen einlief. Zwar musste das Konzept noch einmal überarbeitet werden und Gratz wurde nur wenige Wochen nach dem ersten Treffen von Fred Sinowatz als Bürgermeister abgelöst, da dieser der Projektidee aber ebenfalls positiv gesinnt war, stand dessen Realisierung - abgesehen von einer sich über eineinhalb Jahre ziehenden Einreichphase - nichts mehr entgegen.¹²⁴ Erklärtes Ziel Horst Foresters war es, einer stagnierenden Theaterlandschaft neue Impulse zu geben und die Wiener Theaterszene mit den großen Theaterneuerungen, die in anderen Teilen Europas, den USA und anderen Teilen der Welt stattfanden vertraut zu machen. So organisierte das Dramatische Zentrum im Laufe der Zeit Austauschprogramme mit einigen der interessantesten Theater Europas wie dem Theatre National Populaire, der Berliner Schaubühne, dem

¹²¹ Anm.: Bis dato ist die Geschichte des Dramatischen Zentrums nicht aufgearbeitet. Das Archiv des Dramatischen Zentrums wurde nach dessen Schließung vollständig dem Theaterwissenschaftlichen Institut übergeben wo es bis zum Zeitpunkt meiner Recherchen ungeordnet in Kartonschachteln ruht. Im Sommer 2010 wird sich die Dissertantin Camilla Henrich dem Chaos annehmen und es systematisch archivieren. Aufgrund dieses Vorhabens wurde mir die Einsicht in diese Materialien als momentan „nicht sinnvoll“ beschrieben. Deshalb beschränken sich meine Ausführungen auf die von mir Zitierten Quellen und dem von mir geführten Interview mit Jutta Schwarz.

¹²² Robert Foltin, Und wir bewegen uns doch, Soziale Bewegungen in Österreich, Wien 2004, 133. Das Zitat bezieht sich auf die frühen 70er Jahre.

¹²³ Wiener_Festwochen_1951-2001_, Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation, Wien 2001, 24.

¹²⁴ vgl. Horst Forester, Experimentelles Theater in Österreich 1945-1983. Interview mit Horst Forester (Teil 1). Compact Disc. 76 min., Österreich 2003.

Berliner Ensemble, dem Mailänder Piccolo Teatro und dem Theatre de Soleil.¹²⁵ Andere Techniken und Arbeitsweisen sollten ausprobiert werden, um das Theater aus seinem Dornröschenschlaf zu wecken. Dazu Forester wörtlich:

„Ich bilde mir ein, so dieser Prinz zu sein, der das österreichische Theater wieder wachgeküsst hat.“¹²⁶

Wenngleich diese Aussage vielleicht doch etwas präpotent erscheint, ganz von der Hand zu weisen ist sie nicht. Gibt man etwa in der Suchmaschine Google den Begriff „Dramatisches Zentrum“ ein, stößt man auf eine Vielzahl prominenter SchauspielerInnen, RegisseurInnen und sonstige Theaterschaffende, die ihre ersten Gehversuche im Dramatischen Zentrum gewagt haben. Selbst heutige „Größen“ wie Alfred Dorfer, Roland Düringer und Eva Billisich besuchten Schauspielkurse am Dramatischen Zentrum.¹²⁷ 1972 nahm das Dramatische Zentrum - der Name blieb erhalten - schließlich im 1. Stockwerk des Palais Harrach im Ersten Wiener Gemeindebezirk seine Arbeit auf.

1974 bekam das Dramatische Zentrum zusätzliche Proberäume in der Sonnenfelsgasse 19 im 1. Bezirk im Gebäude der „Alten Börse“. 1976 schließlich wurden die Räumlichkeiten der ehemaligen Meisterkaserne in der Seidengasse im 7. Bezirk bezogen, wo es bis zu seinem Ende im Jahr 1989 blieb.

6.2 Arbeitsschwerpunkte des Dramatischen Zentrums

In der renommierten deutschsprachigen Theaterzeitschrift „Theater Heute“ beschreibt Horst Forester im Jahr 1976 die Arbeit im Dramatischen Zentrum folgendermaßen:

„Dramatiker, Schauspieler der etablierten Theater und Mitglieder der freien Gruppen, Regisseure, Pädagogen, Soziologen, Dramaturgen, Bühnenbildner, bildende Künstler, Theaterwissenschaftler und Publikum haben im Dramatischen Zentrum eine gemeinsame Plattform zur Verfügung; um Stücke zu erproben, neue Darstellungsweisen in praktischer Erfahrung kennenzulernen, um bedeutende

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Interview 1: ExpertInneninterview mit der Schauspielerin Jutta Schwarz. Am 2.02.2010 in Wien.

Stückeschreiber und Regisseure anzuhören, zu befragen und bei der Arbeit beobachten oder an ihr teilzunehmen“¹²⁸

Im Dramatischen Zentrum sollten also, ganz im Sinne der Post-68er-Bewegung, alte Standesdünkel überwunden und neue Kooperationen geschaffen werden. Einer der drei Grundpfeiler des Dramatischen Zentrums war dabei die Zusammenarbeit von Autoren mit Theaterschaffenden, „(...) damit die Autoren lernen welche Erfordernisse hat die Bühne, einfach ganz simpel, was müssen sie berücksichtigen und wie geht es...“¹²⁹ Die AutorInnen konnten ihre Texte auf der Bühne sehen und gemeinsam mit den Schauspielern und den Dramaturgen zum Leben erwecken. Schon seit 1972 vergab das Dramatische Zentrum Stipendien an jährlich maximal fünf NachwuchsautorInnen, die von einer Jury aus drei Vorstandsmitgliedern und drei AutorInnen ausgewählt wurden, zu monatlich zuerst 6000, dann 7000 Schilling¹³⁰.

Der zweite Hauptpfeiler des Dramatischen Zentrums war die sogenannte „Soziokulturelle Animazione“ einer Art Vorläufer der heutigen Theaterpädagogik.

Der Begriff der „Animazione“ stammt ursprünglich aus Italien von Gian Renzo Morenos Konzept der „animazione teatrale“, das 1968 durch das Turiner Teatro Stabile bekannt gemacht wurde. Ziel der italienischen Animazione-Bewegung war es, das Kindertheater in Zusammenarbeit mit PädagogInnen zu erneuern und an die Bedürfnisse der Kinder anzupassen.¹³¹ Die Wienerin Ilse Hanl war in Italien mit dem Konzept in Berührung gekommen und machte es sich zum Ziel, es für Wiener Bedürfnisse zu modifizieren. Sie verstand darunter eine „(...) kontinuierliche Zielgruppenarbeit, bei der gruppendynamische sowie pädagogische Aspekte (...) im Vordergrund stehen“. 1975 formuliert Hanl in einem Aufsatz in der Theaterzeitschrift „Maske und Kothurn“ folgende Ziele der Animazione:

- Die Befreiung von der Norm, mittels Techniken des Rollenspiels, des Psychodramas und des Soziodramas. Durch das „Heraustreten aus der Norm“

¹²⁸ Peter von Becker, Handlend über Theater nachdenken. Über das Dramatische Zentrum in Wien, In: Theater Heute, Heft 6/ 1976, 19.

¹²⁹ Horst Forester, Experimentelles Theater in Österreich 1945-1983. Interview mit Horst Forester (Teil 1). Compact Disc. 76 min., Österreich 2003.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Peter von Becker, Handelnd über Theater nachdenken. Über das dramatische Zentrum in Wien, In: Theater Heute, Heft 6/ 1976, 21f.

würden „alte Normen durchschaubar gemacht. Eine Synthese aus alter Norm und neuer Freiheit wird gefunden“.¹³²

- Die Förderung selbstinitiiertem Lernprozesse und selbstorganisierter Aktivität.
- Das „Durchspielen und Erproben von konkreten Utopien“¹³³
- Die Öffnung des Theaters für breitere Schichten und eine Erweiterung des erstarrten Theaterbegriffs.

Unschwer lässt sich in diesen Zeilen ein gewisser kulturevolutionärer Impetus erkennen, der für die 68er-Bewegung prägend war. Das Theater soll zur Veränderung der Gesellschaft genutzt werden. Alte Normen werden kritisch überprüft und nach neuen Ansätzen wird gesucht, um eine freiere Gesellschaft zu ermöglichen. Lernen soll nicht mehr von Oben nach Unten organisiert sein, sondern als ein gemeinschaftlicher Prozess verstanden werden. Nicht Hierarchie und Gehorsam sollen gelehrt werden, sondern selbstständiges Denken und Handeln. Utopien sollen entwickelt werden und nicht zuletzt sollen die sozialen Schranken aufgebrochen werden. Theater sollte nicht mehr ein Privileg der „Oberen Zehntausend“ sein. Tatsächlich war die Theaterleidenschaft in den 70er Jahren stark von der Zugehörigkeit zu einer gewissen Bildungsschicht geprägt. Eine 1975 erschienene Studie, die sich erstmals mit dem Kulturverhalten der österreichischen Bevölkerung auseinandersetzt, zeigt, dass nur 24 Prozent der ÖsterreicherInnen mit Hauptschulabschluss im Erhebungszeitraum einmal das Theater besucht hatten, aber 60 Prozent der MaturantInnen und 69 Prozent der AkademikerInnen.¹³⁴

Im Bereich der Animazione arbeitete das Dramatische Zentrum zunächst viel mit Schulklassen. So kam es 1974 etwa zu einer einjährigen Zusammenarbeit mit 9 Wiener Schulklassen - darunter beispielsweise einer Gruppe vierzehnjähriger HauptschülerInnen - zum Thema Brutalität, das in Form einer szenischen Rockgeschichte präsentiert wurde. Mit einer anderen Gruppe mit Kindern zwischen acht und elf Jahren wurde das Stück „Die ideale Schule“ erarbeitet. In der Stückbeschreibung heißt es hierzu:

¹³² Ilse Hanl, Animazione als Aufforderung zur Emanzipation, Theatralische Zielgruppenarbeit als Alternative zum traditionellen Kulturbetrieb, In: Maske und Kothurn, Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft, 21. Jahrgang, Wien, Graz 1975, 63.

¹³³ Ebd., 64.

¹³⁴ IFES - Institut für empirische Sozialforschung Wien, Kultur in Österreich. Grundlagenforschung im kulturellen Bereich, Wien 1975.

„ An einem Tag X, an dem es noch keine Werbung gibt, erfindet eine Schulklasse die Plakatreklame, um für die „ideale Schule“ zu werben. Die Werbung hat Erfolg, die Erwachsenen übernehmen die Ideen der Kinder - werben aber für Waren. Einige Zeit später sitzen die Kinder vor dem Fernseher. Die in Plastik gehüllten Alpträume der Werbung brechen über sie hinein...“¹³⁵

Die Lehrpersonen standen dieser Art des Theaters zunächst eher skeptisch bis ablehnend gegenüber, etwa wenn die Jugendlichen in einem Stück erklären „Die Schule ist so scheußlich, und nichts wird da erklärt. Der Mathe-Professor ist es, der dauernd mit uns plärrt...“. Die sich angegriffen fühlenden LehrerInnen reagieren mit Ausrufen wie „Ja dürf'n`s denn das?“ oder „Das ist doch Agit Prop“. ¹³⁶

Als dritter Hauptpfeiler des Dramatischen Zentrums galt schließlich die Selbsterfahrungsschauspielschule. Daraus ging die von Herbert Adamez, einem der ersten Stipendiaten des Dramatischen Zentrums, gemeinsam mit Hilde Berger von der Gruppe Torso und Georgij David gegründete Arbeitsgruppe „Motorische Kommunikation“ hervor, die von 1974 bis 1980 bestand. Die Gruppe orientierte sich ursprünglich am Körpertheater Jerzy Grotowskis¹³⁷ und wurde von *Theater Heute* 1976 als „eine der aufregendsten und intelligentesten“¹³⁸ unter den deutschsprachigen Experimentiertheatern titulierte.

6.3 Das Dramatische Zentrum im Kreuzfeuer der Kritik

Konservativen und rechten PolitikerInnen und Medien war das Dramatische Zentrum immer wieder ein Dorn im Auge, zumal hier experimentelle Kunst und Gegenkultur aufeinandertrafen, was das Projekt somit per se verdächtig erscheinen ließ. Ende der 70er Jahre etwa titelte die Kronenzeitung auf ihrem Cover „Rauschgift im Dramatischen Zentrum“ und im Blattinneren fand sich ein doppelseitiger Bericht über angeblichen, mit Steuergeldern finanzierten Drogenkonsum im Dramatischen Zentrum.¹³⁹ Auslöser für diesen Bericht waren die Probearbeit von Ruben Farga zu

¹³⁵ Ilse Hanl, Animazione als Aufforderung zur Emanzipation, Theatralische Zielgruppenarbeit als Alternative zum traditionellen Kulturbetrieb, In: Maske und Kothurn, Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft, 21. Jahrgang, Wien, Graz 1975, 72.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Peter von Becker, Handelnd über Theater nachdenken. Über das dramatische Zentrum in Wien, In: Theater Heute, Heft 6/ 1976, 22.

¹³⁸ Ebd. 24.

¹³⁹ Alle Angaben hierzu stammen aus dem Interview mit Horst Forester: Horst Forester, Experimentelles Theater in Österreich 1945-1983. Interview mit Horst Forester (Teil 1). Compact Disc. 76 min., Österreich 2003.

dem Stück „Hyronimus Bosch“, in dem alle SchauspielerInnen fleischfarben gekleidet waren und teilweise Formationen bildete, in denen die SpielerInnen übereinander lagen. Ein Passant, der diese Szene von Außen beobachtet hatte, rief die Polizei, die zum Schluss kam, dass die SpielerInnen unter Drogeneinfluss stehen müssten. Unter anderem wurde ihnen auch vorgeworfen, sie wären im Drogenrausch die Wände hochgeklettert – und einen Tag später stand diese, von der Polizei weitergeleitete Falschinformation in der Kronen Zeitung. Kurzzeitig wurden aufgrund des Medienberichtes sogar die Subventionen für das DZ gestrichen. Die Verantwortlichen des Dramatischen Zentrums überreichten Helmut Zilk eine Gegendarstellung und starteten eine Plakataktion gegen die Kronen Zeitung. Schließlich kam es auch zu einer Gerichtsverhandlung, in der die Kronen Zeitung der Gegendarstellung des Dramatischen Zentrums zustimmte. Als Konsequenz musste sie diese Gegendarstellung ebenfalls doppelseitig in ihrer Zeitung publizieren.

6.4 Exkurs: Jutta Schwarz. Persönliche Erinnerungen einer Aktiven im Dramatischen Zentrum¹⁴⁰

In diesem Kapitel möchte ich auf die persönlichen Erinnerungen einer der Protagonistinnen des Dramatischen Zentrums eingehen, die seit 1974 bis zum Ende des Dramatischen Zentrums 1990 aktiv war.

Jutta Schwarz, am 25.2.1941 in Wien geboren, studierte zunächst sechs Semester Englisch, Deutsch und Philosophie, bis sie sich dazu entschloss, eine Schauspielausbildung auf der Schauspielschule Krauss zu absolvieren. Bevor sie ihre Arbeit am Dramatischen Zentrum begann, spielte sie in zahlreichen „freien“ Gruppen in Wien, etwa im 1960 gegründeten Ateliertheater von Veit Reling. Später kam sie ans Volkstheater und schließlich an die Kammerspiele in München. Schon zu dieser Zeit wusste sie aber, dass sie eigentlich an einer anderen Art von Theater interessiert war, unter anderem beeinflusst von den Geschehnissen um 1968, die sie in München „ziemlich intensiv“ mitbekam. In diesen Jahren wurde sie auch schon mit der Arbeit Grotowskis, („...und ich bin dann auch zu seinen Workshops zu Grotowski nach Polen gefahren...“) und des Living Theatres vertraut. Schon während ihrer Zeit in München interessierte sie sich auch für das Straßentheater und die Arbeit mit Randgruppen. 1972 kehrt sie den Münchner Kammerspielen den Rücken. Es folgt eine zweijährige Reisezeit, vor allem in den Nahen Osten. Ein Jahr verbrachte sie in Jerusalem, wo sie unter anderem Joyce Miller, eine Pionierin des alternativen israelischen Theaters, kennenlernte. Ihre Erinnerung an die mittlerweile verstorbene Miller war für Jutta Schwarz prägend:

„(...)sie hat Theater gemacht mit Studenten und sie hat ein Stück entwickelt mit diesen Jugendlichen, wo sie die zwei Standpunkte gegeneinander, also wie haben die jungen Israelis das erlebt und sie hat nicht versucht das... es war immer eine Szene von den Israelis eine Szene von den Palästinensern, was sie nicht versucht hat war eine Verbindung herzustellen, das fand ich total aufregend, also das Nebeneinander, ähm, dabei ham' die natürlich zusammengearbeitet, nicht, aber dass sie das neben einander stehen hat lassen, so dass das Publikum auch, ich als Publikum, mitgehen konnte und meine eigene Meinung bilden, das war für mich sehr, sehr, also ein wichtiger Ansatzpunkt, hat mich auch geprägt“¹⁴¹

¹⁴⁰ Dieses Kapitel basiert auf einem am 2.2.2010 geführten Interview mit Jutta Schwarz

¹⁴¹ Interview 1: ExpertInneninterview mit der Schauspielerin Jutta Schwarz. Am 2.02.2010 in Wien.

Während ihrer Reise wurde Jutta Schwarz schwanger und bekam ihr erstes Kind. Als sie 1975 nach Wien zurückkehrte, lud Horst Forester sie ein, am Dramatischen Zentrum mitzuarbeiten:

„(...) das war interessant weil der Horst Forester der das Dramatische Zentrum gegründet hat kannte mich aber ich war mir nicht bewusst über ihn weil er war mein Dramaturg am Volkstheater nur ich hab das nimmer gewusst (...) und er hat natürlich sofort gesagt „komm, komm“ und „das ist etwas(...)“¹⁴²

Jutta Schwarz hatte also, ebenso wie Horst Forester selbst, den Weg von „oben“ nach „unten“ gewählt. Sie hatte sich dazu entschieden, den Kammerspielen in München bzw. dem Volkstheater in Wien den Rücken zu kehren, um auf „freier“ Basis experimentell arbeiten zu können. Sie begann in der „Soziokultur“, also der von Ilse Hanl gegründeten „Soziokulturellen Animazione“. Die Arbeit mit Ilse Hanl verlief jedoch nicht konfliktfrei:

„(...) ich bin in diesen Arbeitskreis rein und das hat sich damals gerade neu formiert, mit neuen Leuten, wir haben so ein Jahr lang miteinander selbst experimentiert, die Ilse Hanl ist dann raus weil sie wollte das unbedingt leiten und wir waren eigentlich auf Selbsterfahrung, wir wollten keine Leiter haben (...) das selbst ausprobieren (...) naja es ging damals eben darum ohne Leiter zu arbeiten, als Team und das hat die Ilse nicht gewollt und sie ist dann raus aus diesem Arbeitskreis. Das haben wir damals überhaupt nicht verstanden (...) und dann haben wir ein Jahr lang miteinander ziemlich viel Diskussionen gehabt und sehr viel ausprobiert (...)“¹⁴³

Der Bereich der Selbst- und Mitbestimmung, eines der zentralen Anliegen gegenkultureller Bewegungen, war zugleich auch einer der zentralen Konfliktherde. An ein Projekt mit Jugendlichen aus einem Gewerkschaftsheim erinnert sich Jutta Schwarz folgendermaßen:

„Dann haben wir auch mit der Gewerkschaft zusammengearbeitet und sind dann so in so Gewerkschaftsheime und die Gewerkschaft hat dann nicht sehr positiv darauf reagiert, weil's natürlich immer drum gegangen ist „reflektier deine eigene Situation“, „reflektier die Situation, wie ist das jetzt hier in den Heimen“, es ging immer um diese Reflexion der eigenen Situation. Und die Gewerkschaft hat uns dann, obwohl wir eh nix von denen gekriegt haben (...)“¹⁴⁴

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Interview 1: ExpertInneninterview mit der Schauspielerin Jutta Schwarz. Am 2.02.2010 in Wien.

Wie die Gewerkschaft dann genau reagiert hat, sagt Jutta Schwarz nicht, es ist aber anzunehmen, dass das Projekt von der Gewerkschaftsseite her beendet wurde, weil sie die um die Arbeitsmoral ihrer Schützlinge fürchtete.

Jutta Schwarz war aber nicht nur im Bereich der Animazione tätig.

„(...) ich war eigentlich bei drei Sachen, auf der einen Seite bei diesen Workshops und bei den Aufführungen die sich aus diesen Workshops entwickelt haben und ich war, hab diese Soziokultur gemacht und ich war an der Selbsterfahrungsschauspielschule und hab dann auch, da haben wir das tägliche Training entwickelt... und ich hab eine Gruppe dann auch gehabt, also eine Selbsterfahrungsgruppe (...)“¹⁴⁵

Ihre finanzielle Situation in dieser Zeit beschreibt Schwarz folgendermaßen:

„(...)ich war verheiratet dann, aber ich hätte leben davon können, ja. Sehr gut hätt' ich leben können davon, ohne weiteres (...)“¹⁴⁶

Auf meine Nachfrage, warum sie im Konjunktiv spricht, antwortet sie:

„ Ja, na gut ich hab, weil das Geld ist zusammengeflossen mit dem Geld, das mein Mann verdient hat. Da hab ich auch die Psychodrama-Ausbildung dann gemacht und jaja, das hätt ich gut können, und ich hätt auch gut ein Kind durchgebracht, teilweise zwei Kinder (...)“¹⁴⁷

Auf mein erneutes Nachhacken, woher das Geld denn kam, antwortet sie:

„Naja, also zuerst also das Dramatische Zentrum hatte eine Menge... naja, also es war zum Beispiel so, dass der Forester nicht endlos bezahlt hat, er hat bezahlt bis zu einer gewissen Zeit, dann hat er gesagt ich geb euch noch den Raum, der steht euch noch zur Verfügung, und ihr könnt's also hier eure G'schichten machen, aber ihr müsst's euch jetzt selber organisieren und dann haben wir uns eben selber organisiert und haben so eine dreijährige Ausbildung dann ins Leben gerufen, wo die Leute auch bezahlt haben (...)“¹⁴⁸

Für Jutta Schwarz stellte ihr Engagement im freien Theaterbereich also keine finanzielle Belastung dar. Zum einen war sie durch ihre Ehe finanziell abgesichert,

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Interview 1: ExpertInneninterview mit der Schauspielerin Jutta Schwarz. Am 2.02.2010 in Wien.

zum anderen konnte sie aber auch durch die Theaterarbeit, vor allem durch ihre Lehrtätigkeit in privaten Ausbildungslehrgängen im Dramatischen Zentrum, soviel Geld verdienen, dass sie sich, aber auch ihre Kinder gut versorgen hätte können.

An einer anderen Stelle kommen wir nochmals auf das Thema Mitbestimmung und Basisdemokratie zu sprechen:

„Ja. Also, ich bin schon für Basisdemokratie aber ich hab so viel mit diesen Kindergruppen (Anm.: das Dramatische Zentrum bot auch Platz für Kindergruppen), nicht, weil die Kindergruppen waren alle basisdemokratisch organisiert, ich hatte schon ein bisschen genug von Basisdemokratie, auch bei uns war diese Basisdemokratie (...) das war auch, was die Ilse Hanl nicht so gut vertragen hat und es waren auch teilweise entsetzlich nervige Geschichten (...) es ist halt so, dass in der Basisdemokratie dann auch immer irgendwie die Psychopathen übernehmen und (...) sehr vieles an sich reißen und dann sehr viel Kraft kosten (...)“¹⁴⁹

Der basisdemokratische Ansatz blieb also auch im Dramatischen Zentrum meist ein utopischer Idealzustand. In der Praxis hat Jutta Schwarz die Basisdemokratie auf Dauer sehr zeitintensiv und „nervig“ empfunden. Letztendlich, so ihre Conclusio, übernehmen in der Basisdemokratie meist „irgendwie die Psychopathen“ das Ruder, die dann wieder „sehr vieles an sich reißen“, also wiederum eine Machtposition einnehmen und so dem Prinzip der Basisdemokratie zuwider handeln. Der Begriff der „Psychopathen“ wird hier sehr umgangssprachlich verwendet. Jutta Schwarz meint damit auffällige, tendenziell anti-sozial agierende Personen mit starkem Geltungsdrang und wohl weniger - wobei auch das nicht vollkommen auszuschließen ist - Menschen mit tatsächlich diagnostizierten psychischen Erkrankungen.

Das Thema Mitbestimmung war aber auch an anderer Stelle von Bedeutung:

„(...)eine Zeit lang haben wir so um Mitbestimmung gekämpft und das hat er (Anm.:Horst Forester) überhaupt nicht goutiert (...) Das war schon (...) Ende der 70er Jahre (...) er hat so einen Mitbestimmungskongress veranstaltet (...) wann war das, vielleicht 78, weiß ich nicht genau (...) und ich weiß noch ich war dann bei einer Sitzung und da ist es irrsinnig hoch hergegangen, irrsinnig gestritten worden und der Forester ist sehr in die Defensive gegangen und hat dann auch dem Arbeitskreis einen Leiter verpasst, was dann sehr viel böses Blut auch gemacht hat bei uns weil wir

¹⁴⁹ Ebd.

wollten keinen Leiter und wir haben den Leiter auch dann gleich gekillt dann, sozusagen, mehr oder weniger. Ähm, also das war böses Blut hat das gemacht also diese Leitergeschichte (...) ich weiß es nicht, vielleicht ist das Dramatische Zentrum auch daran gescheitert, das glaub ich aber nicht, es ist einfach daran gescheitert weil die Mittel weniger und weniger wurden“¹⁵⁰

Etwa Mitte der Achtziger-Jahre beginnt das Projekt „Dramatisches Zentrum“ zunehmend zu schrumpfen. Was genau zu diesem Ende geführt hat, ist umstritten. Jutta Schwarz meint dazu:

„Naja, es ist dann immer schlechter geworden nicht, also wir haben dann irgendwann ich weiß nicht wann das genau war 85, oder 84, 85, wo dann die oberen Räume aufgegeben werden mussten. 85 vielleicht. Die oberen Räume weil waren ja in drei Stockwerken, wir hatten oben, im Erdgeschoß und unten den Keller, die Kellerräume und zuerst sind einmal die oben aufgegeben worden (...) weil die Mittel schlechter wurden, also es wurde immer weniger, es ist immer weniger Geld gekommen (...) es gab einfach immer weniger und weniger Mittel und entsprechend wurden auch weniger Gruppen eingeladen, es sind weniger Leute gekommen und ganz am Schluss, wer wurde da eingeladen, ich glaub 86 oder 87 war noch der Armaund Gatti da, da warn auch sehr viele Leute, ich glaub wir waren über 30 Leute da (...) der Augusto Boal hat 88 dann noch einen Workshop machen wollen, und da haben sich dann kaum noch Leute angemeldet, das hat dann nicht mehr stattgefunden“¹⁵¹

Jutta Schwarz sieht die fehlenden finanziellen Mittel als den Hauptgrund für das Ende des Dramatischen Zentrums. Andere, wie etwa Gerhard Ruiß, der Leiter des seit 1999 im Gebäude des DZ untergebrachten Literaturhauses, beurteilen das Ende des Dramatischen Zentrums weniger als von außen beeinflusst (fehlende Gelder), sondern als Selbstaufgabe.¹⁵² Ruiß betrachtet das Scheitern des DZ als ein „Kunststück“, da es seiner Einschätzung nach die idealen Voraussetzungen für einen längeren Bestand gegeben hätte. Das Dramatische Zentrum, so Ruiß weiter:

„war durch viele Jahre in Betrieb und hat es offensichtlich nicht geschafft hier einen lebendigen Probeplatz-, Austausch- und Kommunikationsplatz für die freie Szene zu verwirklichen (...)

¹⁵⁰ Interview 1: ExpertInneninterview mit der Schauspielerin Jutta Schwarz. Am 2.02.2010 in Wien.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Vgl. „Das Freie Theater muss in die eigene Geschichte eintreten“. Ein Gespräch zwischen Eva Brenner und Gerhard Ruiß (Somme 1994) über die freie Theaterszene in Österreich, In: Eva Brenner, Gerhard Pinter, Die Gefährdung der Vielfalt – ein Rettungsversuch, Wien 1995, 48.

Irgendwann ist das Dramatische Zentrum an dem Punkt angelangt, wo es alle seine Funktionen verloren hatte – bis auf die, daß einige wenige Gruppen hier noch untergebracht waren.“¹⁵³

Auch Werner Stolz schlägt mit seiner Kritik in dieselbe Kerbe. Das Dramatische Zentrum habe sich von einem offenen Spielort hin zu einem Ort, an dem sich ein paar Gruppen verschanzten, entwickelt.¹⁵⁴ Tatsächlich hatte das Dramatische Zentrum in den 80er Jahren massive Subventionskürzungen hinnehmen müssen - nicht zuletzt auch aufgrund der oben bereits beschriebenen Schmutzkübelkampagne der Kronen Zeitung, die das Dramatische Zentrum eines Drogenskandals beschuldigte.

Die Subventionskürzungen des Dramatischen Zentrums sind aber auch als eine Folge des massiven Booms an Gründungen freier Gruppen im Laufe der 80er Jahre zurückzuführen, die das Budget zusätzlich belasteten. Gab es zu Gründerzeiten des Dramatischen Zentrums bloß vier subventionierte Gruppen, so waren es Ende der 80er Jahre bereits an die 70 Gruppen, auf die das Budget aufgeteilt werden musste. Somit scheinen für das Scheitern des Dramatischen Zentrums unterschiedliche Gründe ausschlaggebend gewesen zu sein: der politische Druck der GegnerInnen, die Erstarkung der Konkurrenz am Vergabetopf und wohl auch ein Quäntchen Missmanagement, wie von Ruiß und Stolz behauptet. Für Jutta Schwarz ging mit der Schließung des Dramatischen Zentrums eine knapp 14-jährige Epoche zu Ende und so nahm sie sich in der letzten Nacht auch die Zeit, sich von dem Haus und den mit ihm verbundenen Erinnerungen zu verabschieden:

„(...) ich war dann, wie das Dramatische Zentrum zugemacht hat, die letzte, allerletzte Nacht war ich die einzige die noch drinnen war und hab die Nacht dort zugebracht und alles gerettet bevor's auf die Container gekommen ist, was mich interessiert hat, und bin durch diese Räume gegangen das wird' ich nie vergessen, in dieser Nacht und alles ist noch einmal aufgestanden, die vielen Projekte die wir dort gemacht haben, es war eine sehr spannende Nacht... Gespenster (lacht) heraufbeschworen.“¹⁵⁵

¹⁵³ „Das Freie Theater muss in die eigene Geschichte eintreten“. Ein Gespräch zwischen Eva Brenner und Gerhard Ruiß (Somme 1994) über die freie Theaterszene in Österreich, In: Eva Brenner, Gerhard Pinter, Die Gefährdung der Vielfalt – ein Rettungsversuch, Wien 1995, 48.

¹⁵⁴ Interview mit Werner Stolz, In: Wolfgang Reiter, Wiener Theatergespräche. Über den Umgang mit Dramatik und Theater. Wien 1993.

¹⁵⁵ Interview 1: ExpertInneninterview mit der Schauspielerin Jutta Schwarz. Am 2.02.2010 in Wien.

6. 5 Zwischen - Resümee

Das Dramatische Zentrum musste nach 17 Jahren endgültig seine Pforten schließen. In diesen 17 Jahren allerdings ermöglichte es einer sehr hohen Zahl von Menschen erstmals aktiv mit dem Theater in Berührung zu kommen, andere wiederum absolvierten ihre gesamte Theaterausbildung im Dramatischen Zentrum, wieder andere hatten die Möglichkeit, mit Theater-Koryphäen wie Jerzy Grotowski persönlich zu trainieren. Zu Beginn der 70er Jahre musste das Dramatische Zentrum den internationalen Vergleich nicht scheuen, Horst Forester hatte, mit Subventionen der Stadt Wien ein Haus geschaffen, in dem experimentelle Theaterformen ebenso wie gegenkulturelle Formen der Zusammenarbeit ausprobiert werden konnten. Für Wien stellte das Haus in den frühen 70er Jahren einen der wenigen Orte dar, in dem gegenkulturelle Praxen erprobt werden konnten. Es lässt sich also durchaus behaupten – auch wenn man die Entstehung der Arena-Bewegung betrachtet – dass die alternative Theaterarbeit zumindest in den 70er Jahren eine treibende Rolle in den gegenkulturellen Aktivitäten Wiens einnahm. Auch was die Subventionierung seitens der Stadt Wien betrifft – jener Bereich, der schließlich auch zum Aus des DZ führte – kam dem DZ eine Vorreiterrolle zu, hatte es doch das Glück genau zu jenem Zeitpunkt gegründet worden zu sein, zu welchem in den Reihen der Wiener Stadtregierung ein Umdenken hin zu einer (kulturellen) Modernisierung der Stadt stattfand.

7. Kulturpolitik im Wien der 70er Jahre

7.1 Der Begriff der „Kultur“ in Kontext der Entwicklung der österreichischen Nation

Wer heute, im Jahr 2010, im so genannten Ausland unterwegs ist und mit Menschen spricht, was sie mit Österreich verbinden können – nach einem kurzen klärenden Gespräch, dass Österreich nicht zu Deutschland gehört – erhält meist folgende Antworten (in ungefähr dieser Reihenfolge): Skifahren, Berge, klassische Musik, Kaiserreich. Nachdem man seinen Ärger über dieses stereotype Bild hinuntergeschluckt hat und notwendige Aufklärungsarbeit geleistet hat, bleibt hin und wieder auch noch Zeit sich die historischen Gründe für ein solches Zerrbild ins Gedächtnis zu rufen. Mit dem Ende der Habsburgermonarchie und der Gründung der 1. Republik entstand in Österreich ein Identitätsvakuum, gepaart mit dem Minderwertigkeitskomplex von einer international einflussreichen politischen Großmacht zu einem Zwergstaat geschrumpft zu sein. Eiligst wollte man wieder „wachsen“ und sich an Deutschland anschließen, bis 1938 wurde dies allerdings durch den Vertrag von St. Germain untersagt. 1938 wurde der Anschluss der nunmehrigen „Ostmark“ an das nationalsozialistische „Deutsche Reich“ unter Jubel eines großen Teiles der Bevölkerung vollzogen und Österreich hatte noch einmal kurz die „Chance“, sich als Großmacht zu fühlen. War es nach 1918 auch noch im Linken-Spektrum en vogue, den Anschluss an Deutschland zu postulieren, so war nach dem Terror des Nationalsozialismus eine solche „Lösung“ politisch nicht mehr vertretbar und die „Trennung von der „deutschen Kulturgemeinschaft““ wurde zur „Grundlage des postfaschistischen österreichischen Staates“¹⁵⁶ Ein neuer, diesmal österreichischer Nationalismus musste etabliert werden, wozu auch eine Reorganisation des Bildungssystems und des Kunstbetriebs notwendig war. Die Kulturpolitik der Nachkriegsjahre und -jahrzehnte war also bemüht, eine österreichische Geschichte zu konstruieren, wozu vor allem Versatzstücke aus der K.u.K.-Monarchie benutzt wurden.

¹⁵⁶ Siegfried Mattl, Kultur und Kulturpolitik in der Ära Kreisky, In: Wolfgang Maderthaner u.a. (Hg.), Die Ära Kreisky und ihre Folgen. Fordismus und Postfordismus in Österreich, Wien 2007, 124.

7.2 Kunstförderung vor und nach 1945

Seit ca. Mitte des 19. Jahrhundert entstanden in der Habsburgermonarchie „(...) erste staatliche Strukturen der Kunstförderung parallel zu denen des Hofes“¹⁵⁷ und 1890 wurde der erste staatliche Kunstrat ins Leben gerufen. Staatliche Kunstpolitik hatte schon damals das Ziel, das Herrschaftssystem zu stützen, die Finanzierung der KünstlerInnen bedeutete eben auch die Möglichkeit, Kunst zu kontrollieren. Dabei gab es auch schon zu dieser Zeit Versuche, „moderne“, kritische Strömungen der Kunst zu vereinnahmen.¹⁵⁸ Der Erste Weltkrieg schwächte die finanziellen Möglichkeiten des Bürgertums ganz erheblich, und der Adel fiel als potentieller Kunstförderer ganz weg, weshalb diese Aufgabe nun staatlichen Institutionen zukam. Eine ähnliche Situation entstand nach dem Zweiten Krieg, nachdem viele tausende, vorwiegend jüdische Intellektuelle entweder vom Naziregime ermordet oder zur Auswanderung gezwungen worden waren und so das in den 20er und 30er Jahren wieder erstarkte Bürgertum beinahe inexistent war. So kam auch nach 1945 die stärkste Rolle in der Kunstförderung wieder dem Staat zu. Wie auch in allen anderen europäischen Ländern war das oberste Ziel des österreichischen Staates nach 1945 die Förderung bzw. Neuerfindung einer nationalen Identität mit dem Ziel der Erhaltung des kulturellen Erbes, der so genannten Hochkultur. In den ersten beiden Jahrzehnten nach 1945 lag die Definitionsmacht darüber, was „österreichisch“ ist, in den Händen der ÖVP, die in der „Umerziehung der Bevölkerung zu bewussten Österreichern“¹⁵⁹ das oberste Ziel ihrer Bildungspolitik sah, was mit Mitteln der Hochkultur erfolgen sollte. Als besonders unterstützenswert wurden die Arbeit von großen Institutionen wie die des Burgtheaters, der Staatsoper, der Salzburger Festspiele, der Wiener Philharmoniker oder der Salzburger Festspiele erachtet. Mit Ausbruch des „Kalten Krieges“ 1947 betrieben die Besetzungsmächte die Entnazifizierung in Österreich nur mehr sehr halbherzig, was sich auch an personellen Kontinuitäten in den genannten Kultur-Institutionen zeigt. Ebenso wurden kaum Schritte gesetzt, bei (jüdischen) EmigrantInnen für die Rückkehr nach Österreich zu werben.

¹⁵⁷ Marion Knapp, Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation. Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945, Frankfurt am Main 2005, 77.

¹⁵⁸ Ebd. 78 ff.

¹⁵⁹ Ebd. 92.

Im Theater führte diese Entwicklung, wie auch schon in einem anderen Kapitel erwähnt, etwa dazu, dass die Aufführung von Stücken Bertold Brechts, der die Theatertheorien auf dem ganzen Erdball erneuert hatte, in Österreich aus politischen Gründen jahrelang verhindert wurde. Nicht Tabubruch, Experiment und Kritik war Ziel der Theaterschaffenden, sondern brave Unterhaltung und die Schaffung eines neuen „Wir“-Gefühls. Erst Mitte der 60er Jahre begann die „konservative Hegemonie“¹⁶⁰ langsam aber sicher brüchig zu werden. Die antiautoritäre Welle, die von den USA aus ihren Siegeszug feierte, begann sich nun auch in Österreich bemerkbar zu machen und der dominante Begriff der „Kultur“ - als Hochkultur verstanden kam - zunehmend ins Kreuzfeuer der Kritik. Unter dem damaligen Bundeskanzler Klaus kam es zu einem ersten, noch sehr gemäßigten Modernisierungs- und Demokratisierungsschub, der sich vor allem im Bereich der Schulbildung und der Reformierung der Hochschulen niederschlug.

7.3 Wendepunkt. Die Ära Kreisky und ihre Folgen für die österreichische Kulturpolitik

Mit dem Sieg der Sozialdemokraten 1970 war die Alleinherrschaft der ÖVP zu Ende und (nicht nur) in der Kulturpolitik begann sich ein Wandel abzuzeichnen. Gleichzeitig war der durch die Ereignisse rund um 1968 stark vorangetriebene Wertewandel in der österreichischen Gesellschaft, vor allem bei den nach 1945 Geborenen, immer stärker bemerkbar. Die Utopien, vor allem aber die Praxis der „jungen Aufsässigen“ konnten nicht länger ignoriert werden.

Auch die Kulturpolitik, damals noch im Unterrichtsministerium angesiedelt, war nun in den Händen der Sozialdemokratie, von 1970-71 noch unter Leopold Gratz. Nach dessen Wahl zum Wiener Bürgermeister übernahm Fred Sinowatz bis 1983 dieses Amt. War die Reaktion der Sozialdemokratie auf die „jungen Wilden“ zwar zunächst noch von „Ironie und Paternalismus“¹⁶¹ geprägt, so machte sich doch ein Wandel bemerkbar. So schrieb etwa der Sozialdemokrat Fritz Hermann in der Programmschrift „Rote Markierungen“ 1972, durchwegs die Sprache der Alternativkultur benützend, dass ein „sozialistischer“ Kulturbegriff von der „Entfremdung der Menschen“ ausgehen müsse, der „Kultur zu einer Ware“ mache.

¹⁶⁰ Ebd., 115.

¹⁶¹ Siegfried Mattl, Kultur und Kulturpolitik in der Ära Kreisky, In: Wolfgang Maderthaner u.a. (Hg.), Die Ära Kreisky und ihre Folgen. Fordismus und Postfordismus in Österreich, Wien 2007, 124.

Weiters betonte er die Notwendigkeit, den „Zusammenhang zwischen Kunst und gesellschaftlicher Praxis herzustellen“ gegenüber einer „konsumierbaren ästhetischen Kunst-Kultur“.¹⁶² Nicht alle in der Partei vertraten einen so radikalen, antikapitalistisch ausgerichteten Ansatz, aber der liberale Kurs Kreiskys ließ auch für solche Forderungen Raum. Auf jeden Fall fand in den ersten Jahren der Kreisky-Regierung eine Verschiebung auf der semantischen Ebene statt und Kultur wurde mit sozialdemokratischen Leitbegriffen wie Demokratie und Gerechtigkeit verknüpft. Das Kulturverständnis der Sozialdemokraten kann in deren Forderung „Kultur für alle“ zusammengefasst werden. Diese Demokratisierungstendenz zeigt sich auch an den seit 1971 jährlich vorgelegten Kunstberichten, die eine größere Transparenz der Kulturförderung zum Ziel hatten.

7.4 Die Folgen für das „nicht-institutionelle Theater“

Der politische Richtungsschwenk hin zu einem weltoffeneren und toleranten Umgang mit gegenkulturellen Gedanken und deren Vertretern war auch für das „nicht-institutionelle“ oder „freie“ Theater von wesentlicher Bedeutung.

Am frühesten zeichnet sich das wohl am Beispiel des Dramatischen Zentrums ab, in dem die Stadt Wien eine für damalige Verhältnisse sehr hohe Summe an Subventionsgeldern für ein neuartiges, gegenkulturell ausgerichtetes Projekt zur Verfügung stellte, das schließlich auch einen Prozess initiierte, in dessen Verlauf immer mehr Gruppen um Subventionen anfragten.¹⁶³

Wichtig für das Theater war auch das Jahr 1973. Durch das in diesem Jahr in Kraft getretene, von Fred Sinowatz initiierte Wiener Kleinbühnenkonzept werden erstmals auch nicht institutionelle Theaterschaffende und Gruppen mit festen Häusern von der Stadt Wien subventioniert. Dieses Konzept legt fest, dass „(...)Bühnen, die von einer Jury ausgewählt werden, für jeden Monat, in dem der volle Spiel- und Probebetrieb läuft, eine Grundsubvention erhalten“¹⁶⁴ Darüber hinaus wurden auch für besonders herausragende Leistungen Prämien vom Bund und von der Stadt Wien vergeben.¹⁶⁵ Damit wollte man, so die Einschätzung von Eva Aschböck, die „bis dahin auf reiner

¹⁶² Ebd., 131.

¹⁶³ Vgl. das Kapitel „Das Dramatische Zentrum“

¹⁶⁴ Rathauskorrespondenz (Bl. 352/20.09.1973), zitiert nach: <http://www.kintheatop.at/> (9.07.2010)

¹⁶⁵ Bundesministerium für Unterricht und Kunst (Hg.), Kunstbericht 1973, 11. Online abrufbar unter: http://www.bmukk.gv.at/medienpool/18588/kunstbericht1973_ocr.pdf (9.07.2010)

Selbstausschöpfung beruhende Arbeit erleichtern und die wichtige Rolle, die sie (die Kleinbühnen, Anm.) im Wiener Theaterleben seit langem spielen, endlich Rechnung tragen.“¹⁶⁶ Darüberhinaus war nun - erstmals im Bereich der darstellenden Kunst - „ein positives Qualitätsurteil Voraussetzung für die Gewährung einer Förderung.“¹⁶⁷ Damit waren aber noch nicht unbedingt „neue“ Theaterformen in der Wiener Theaterlandschaft etabliert, vielmehr wurden Autoren wie Brecht, Sartre, Ionesco oder Beckett, die von den kleinen Kellerbühnen gespielt wurden, politisch salonfähig gemacht. Erste Nutznießer der neuen Förderungen waren das Ateliertheater, das Theater Belvedere, das Cafétheater, das Theater der Courage, das Experiment am Liechtenwerderplatz, das Theater am Börseplatz/Die Komödianten, die Tribüne und als einzige Nicht-Wiener-Bühne das Linzer Kellertheater.¹⁶⁸

Bereits wenige Jahre nach Inkrafttreten des Wiener Kleinbühnenkonzepts waren einige Ensembles aus diesem System herausgewachsen. Auf den politischen Impuls der Stadt Wien hin wurde besonders innovativen und publikumskräftigen Bühnen eine - aus Subventionsgeldern finanzierte - Spielstätte zur Verfügung gestellt, sowie die Deckung der jährlichen Betriebskosten sichergestellt. Jene Ensembles, die davon profitierten, stiegen zu so genannten Mittelbühnen auf. Als erste freie Gruppe schaffte 1977 Hans Gratzers „Werkstatt“, die 1978 in „Schauspielhaus“ umbenannt wurde, den Aufstieg in den Status einer Mittelbühne.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Eva Aschböck, *Freies Theater als Alternative? Strukturreformistische Theaterkonzeptionen im kulturpolitischen Rahmen der achtziger und neunziger Jahre, gezeigt am Beispiel der Geschichte der Theater m.b.h.*, Dipl.A., Wien 1998, 170.

¹⁶⁷ Ebd. 171.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Eva Aschböck, *Freies Theater als Alternative? Strukturreformistische Theaterkonzeptionen im kulturpolitischen Rahmen der achtziger und neunziger Jahre, gezeigt am Beispiel der Geschichte der Theater m.b.h.*, Dipl.A., Wien 1998, 171.

8. 1978 – 1985. „Idealzone“ Wien?

8.1 Die gesellschaftspolitische Situation der 80er Jahre

„Wir befinden uns in einer Phase der Erschlaffung, ich spreche von Tendenzen der Zeit.“
Jean-François Lyotard¹⁷⁰

Ende der 70er Jahre näherte sich der Zyklus revolutionärer Hoffnungen seinem Ende.¹⁷¹ Zwar hatten die Ideen der 68er Bewegung ihre Spuren hinterlassen, die Zeit der großen Utopie eines neuen Zusammenlebens verlor aber zunehmend ihre Breitenwirksamkeit. In Deutschland, aber auch etwa in Italien¹⁷² wurden die Attentate von bewaffneten Gruppen wie der Roten Armee Fraktion oder den Brigade Rosse – Gruppen, die aufgrund von immer unkontrollierterer und zielloserer Gewaltausübung zunehmend an Solidarität seitens der „Linken“ verloren - zum Anlass genommen, die persönlichen Freiheiten des/der Einzelnen zunehmend einzuschränken und die eigene (Regierungs-)Macht zu zementieren. Auch in ökonomischer Hinsicht markierten die 80er Jahre einen Wendepunkt. Der Mythos des grenzenlosen Wachstums bekam zunehmend Risse und auch im reichen „Westen“ wurden die sozialen Probleme wie Erwerbslosigkeit, Migration, Drogenprobleme (vor allem durch das auf den Markt gebrachte Heroin) etc. größer. Zunehmende Resignation machte sich breit und drückte sich durch eine Entpolitisierung breiter Bevölkerungsschichten und einer Enthistorisierung des Denkens aus. Das fordistische Produktionsprinzip kam bereits 1973 international gesehen stark ins Wanken. Massenweise Entlassungen waren die Folge. In Österreich konnte die Krise zunächst einigermaßen abgefedert werden, in dem 40% der GastarbeiterInnen „abgebaut“ wurden und die verstaatlichte Industrie durch Subventionen der Republik unterstützt wurden.¹⁷³ Die Absatzkrise zu Beginn der 80er Jahre machte schließlich aber auch Österreich zu schaffen, was zu einer Thematisierung der „Verstaatlichten“ führte und – dem internationalen Trend folgend – Teilprivatisierungen zur Folge hatte. In

¹⁷⁰ Jean François Lyotard, Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? In: Peter Engelmann (Hg.), Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart 1990, 33.

¹⁷¹ Vgl. Robert Foltin, Und wir bewegen uns doch. Soziale Bewegungen in Österreich, Wien 2004

¹⁷² Zur Vertiefenden Lektüre über die Bewegungsgeschichte Italiens empfiehlt sich: Primo Moroni, Nanni Balestrini, Die goldene Horde. Arbeiterautonomie, Jugendrevolte und bewaffneter Kampf in Italien, Berlin 2002.

¹⁷³ Robert Foltin, Und wir bewegen uns doch. Soziale Bewegungen in Österreich, Wien 2004, 154.

Großbritannien wurde 1979 Margret Thatcher als erste Frau zur Premierministerin gewählt, in den USA folgte 1980 Ronald Reagan auf den Demokraten Jimmy Carter. In Deutschland folgte 1982 Helmut Kohl dem bisherigen Kanzler Helmut Schmidt, was eine konservative Wende auf dem internationalen Parkett zur Folge hatte. Die Einschränkung wohlfahrtsstaatlicher Leistungen, Steuersenkungen für Reiche und für die Mittelklasse, aber auch die Bekämpfung der Gewerkschaften lagen im Fokus der neuen konservativen MachthaberInnen.¹⁷⁴ Die neuen „Bewegungen“ wie Friedensbewegung, Frauenbewegung, Anti-AKW-Bewegung und natürlich die Grün(en)bewegung waren zu einem großen bunten Haufen einzelner Initiativen angewachsen, bei denen es zwar bei gewissen Anliegen zu Überschneidungen kam – durch eine „große Ideologie“ waren sie aber nicht mehr verbunden. Tendenziell machte sich in den 80er Jahren eher ein Rückzug ins Private bemerkbar. Manche der Akteure der 68er-Bewegung hatten es geschafft, sich innerhalb des Systems mehr oder weniger erfolgreich zu positionieren, andere gingen in der Opposition zugrunde oder zogen sich ganz aus der Wirklichkeit zurück.

Ein neuer leistungsorientierter Typus, der sogenannte Yuppie war aufgetaucht und war repräsentativ für das sich zunehmend ausbreitende Klima von „Affirmation, Einverständnis und Konsens“.¹⁷⁵ Die Werte der 68er Bewegung - Gerechtigkeit, Freiheit, Mitbestimmung etc. - wurden zunehmend von solchen wie Geld, Erfolg, Karriere und Machtstreben überlagert. Auch die Philosophie erkannte einen Wandel und der französische Philosoph Jean –François-Lyotard brachte dafür als einer der ersten den Begriff der „Postmoderne“ ins Spiel, einen umstrittenen Begriff, der bezeichnenderweise sehr schnell von der Pop-Kultur besetzt – und vermarktet – wurde. In der Postindustriellen Gesellschaft und Postmodernen Kultur haben, so Lyotard die „großen Erzählungen“ – etwa jene der Emanzipation – ihre Glaubwürdigkeit verloren. Lyotard beurteilt diese Auflösung von alten Ordnungen aber nicht, wie die dogmatische Linke, als nur negativ, sondern als einen Bruch, der eine Möglichkeit hin zu etwas Neuem bietet. Der Begriff der Postmoderne sollte zunächst auch nicht vielmehr als einen Raum zum Nachdenken bringen, einen Gedankenraum, aus dem eine neue, zeitgemäßere Gesellschaftstheorie entspringen

¹⁷⁴ Vgl. Robert Foltin, Und wir bewegen uns doch. Soziale Bewegungen in Österreich, Wien 2004, 148.

¹⁷⁵ Martina Wäfler, „Die Schaubude Wien“, Dipl.A., Wien 1996, 66.

kann¹⁷⁶. Lyotard versteht die Postmoderne - vor allem auf die Künste bezogen – auch als

„(...) dasjenige, das im Modernen in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt; das sich dem Trost der guten Formen verweigert, dem Konsensus eines Geschmacks, der ermöglicht, die Sehnsucht nach dem Unmöglichen gemeinsam zu empfinden und zu teilen; das sich auf die Suche nach neuen Darstellungen begibt, jedoch nicht, um sich an deren Genuß zu verzehren, sondern um das Gefühl dafür zu schärfen, daß es ein Undarstellbares gibt.“¹⁷⁷

Diese Suche nach dem „Undarstellbaren“ – eine der Hauptaufgaben der Künste – sieht Lyotard sowohl vom Kunstmarkt als auch von der „Kulturpolitik“ bedroht.¹⁷⁸ Beide folgen sie den Regeln des Marktes – der Gewinnmaximierung – und treffen die für die Kunst, und den/die KünstlerIn so bedrohliche Unterscheidung zwischen „wertvoll“ und „nicht-wertvoll“. Eine Entscheidung also, die für die KünstlerInnen zur Lebensbedrohung und deshalb zur ewigen Streitfrage werden kann – und in den 80er Jahren zunehmend auch wurde.

8.2 Die Post-Arena Zeit. Politisch-kulturelle Situation in Wien

Die Arena- Bewegung hatte in Wien ein neues Zeitalter eingeleitet. Neue Kommunikationsorgane, wie etwa der 1977 gegründete „Falter“ als neue, moderne Stadtzeitung oder die Arena-Stadtzeitung waren entstanden. Die auf Ö3 laufenden Sendeleisten „Music Box“ und „Ohne Maulkorb“ erhielten eine verstärkte Aufmerksamkeit.¹⁷⁹ Neue Schallplattenläden wurden eröffnet, ebenso wie Buchhandlungen und Lokale, in denen Kunstvideos und Modeschauen gezeigt wurden. Wien war, motiviert durch die Erfahrungen, die aus der Arena-Besetzung gewonnen wurden, aus seinem Dornröschenschlaf erwacht.

Auf lokalpolitischer Ebene wurde 1978 der Sozialdemokrat Leopold Gratz mit 57,2 Prozent der Stimmen als Wiener Bürgermeister wiedergewählt. Konnte sich die SPÖ Anfang der 70er Jahre noch als die unbestrittene Partei der Modernisierer

¹⁷⁶ Peter Engelmann, Einführung. Postmoderne und Dekonstruktion. Zwei Stichwörter zur zeitgenössischen Philosophie, In: Peter Engelmann (Hg.), Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart 1990, 12.

¹⁷⁷ Jean François Lyotard, Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? In: Peter Engelmann (Hg.), Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart 1990, 47.

¹⁷⁸ Vgl. ebd., 40.

¹⁷⁹ Siegfried Mattl, Kultur und Kulturpolitik in der Ära Kreisky, In: Wolfgang Maderthaner u.a. (Hg.), Die Ära Kreisky und ihre Folgen. Fordismus und Postfordismus in Österreich, Wien 2007, 156.

behaupten, so kam dieses Image Ende der 70er Jahre bereits deutlich in Wanken. Die Ereignisse rund um das geplante Atomkraftwerk Zwentendorf hatten eine neue Bewegung auf den Plan gebracht, die weitaus moderner wirkte als die Sozialdemokratie: die Alternative Liste, eine Vorläufergruppierung der Mitte der 80er gegründeten Grün-Partei. Eine Herausforderung für die Sozialdemokratie stellten aber nicht nur die neu gewachsene politische Konkurrenz, sondern auch die Ansprüche und Forderungen der erstarkten „Gegenkultur“ dar. Den etablierten Institutionen fehlte das Wissen um die Strukturen und die Motivation der „alternativen Szene“ und damit auch die notwendige Verhandlungskompetenz ihnen gegenüber¹⁸⁰. Ratlos ließen die Verantwortlichen im Rathaus vor allem die Ereignisse im Frühjahr 1981 zurück. Wie aus dem Nichts tauchten plötzlich in der Wiener Innenstadt rund 400 Jugendliche aus den U-Bahn-Aufgängen auf, die „...die City in eine Sportarena verwandelten“.¹⁸¹ Verwunderlich war dabei weniger die Tatsache, dass Jugendliche auf die Straße gehen, als vielmehr das Fehlen konkreter Forderungen. Auf dem einzigen Transparent, das die DemonstrantInnen mit sich trugen, war der Spruch zu lesen: „High sein, frei sein, ein bisschen Terror muss dabei sein“.¹⁸² Aktionen wie diese oder die Burggartenbesetzung aus dem Jahr 1979, in der großteils Jugendliche sich weigerten, das bis dahin in Wien geltende Gesetz, öffentliche Grünflächen nicht betreten zu dürfen, einzuhalten, machten deutlich, dass die Bewegung einen Wandel durchlief – das Zeitalter des Punk war eingeläutet.

8.2.1 Der Kampf um Freiräume geht weiter

Die Protagonisten der Gegenkultur waren in Wien Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre zu einem unübersehbaren gesellschaftlichen Faktor herangewachsen. Was Ihnen aber nach wie vor fehlte, waren geeignete Orte an denen - wie im Sommer 1976 im Zuge der Arena-Besetzung - nicht-kommerzielle Kunst und Kultur praktiziert werden konnte – von wenigen Ausnahmen abgesehen wie dem Dramatischen Zentrum und dem 1968 gegründeten Folkclub Atlantis, der 1972 im Café Papageno

¹⁸⁰ Vgl. ebd. 159.

¹⁸¹ Siegfried Mattl, Die lauen Jahre – Wien 1978-1985, In: Martin W. Draxler, Markus Eibelmeyer, Franziska Maderthaler (Hg.), Idealzone Wien. Die schnellen Jahre (1978-1985), Wien 1998, 87.

¹⁸² Robert Foltin, Und wir bewegen uns doch, Soziale Bewegungen in Österreich, Wien 2004, 130.

in der Operngasse eine dauerhafte Bleibe fand und eine Plattform für Musiker, Kabarettisten und Literaten bildete.¹⁸³

Bereits 1975 hatten KünstlerInnen, StudentInnen und ArchitektInnen das „Amerlinghaus“ in der Siebensternstraße im 7. Bezirk besetzt, doch erst am 1. April 1978 konnte das Haus nach langwierigen Renovierungsarbeiten eröffnet und für vielfältige alternative politische und kulturelle Aktivitäten genutzt werden. Das Haus war allerdings relativ gemeindeabhängig und das angeschlossene Beisl kommerzialisierte sich rasch. Einen Beschleunigungsprozess in der Entwicklung hin zu mehr offenen Kulturzentren brachte die neue „Jugendbewegung“ im Jahr 1980.

Diese Bewegung setzte sich vor allem aus Spontis und Freaks¹⁸⁴ zusammen, deren Aktionen von der Ablehnung politischer Organisation geprägt waren und die theoretisch von der anarchistischen und autonomen Literatur beeinflusst war.

Am 29. Oktober 1979 veranstaltete die Wiener ÖVP in der zum Abriss bestimmten Phorushalle im vierten Wiener Gemeindebezirk einen „Ideenmarkt“ mit der Absicht, „grüne und alternative Ideen zu vereinnahmen“. ¹⁸⁵ Jugendliche, die dieses Vorhaben als heuchlerisch empfanden, besetzten als Reaktion darauf die Markthalle, mit der Forderung, sie weiterhin für alternative Zwecke benutzen zu können. Die Besetzung wurde von der eilig von den Veranstaltern gerufenen Polizei bereits am nächsten Tag gewaltsam beendet. Im Jahr 1981 ereigneten sich größere Krawalle in der Wiener Innenstadt anlässlich des Stadtfestes der Wiener ÖVP. Im selben Jahr besetzten Exponenten der „neuen Jugendkultur“ das Amerlinghaus erneut, um gegen die immer stärker werdende Kommerzialisierung zu protestieren und forderten Selbstbestimmung. Auch diese Besetzung wurde nach wenigen Tagen aufgegeben.¹⁸⁶ Am 1. März 1981 kam es zur oben bereits erwähnten Demonstration in der Wiener Innenstadt, die eigentlich als Ablenkungsmanöver gedacht war, um eine geplante Hausbesetzung am Judenplatz zu ermöglichen. Diese wurde allerdings durch das harte Eingreifen der Polizei verhindert. 102 Personen wurden im Anschluss an diese Demonstration festgenommen, weil in der Rotenturmstraße einige Scheiben zu Bruch gingen.¹⁸⁷ Die Anliegen dieser Demonstration ließen die

¹⁸³ Siegfried Mattl, Kultur und Kulturpolitik in der Ära Kreisky, In: Wolfgang Maderthaner u.a. (Hg.), Die Ära Kreisky und ihre Folgen. Fordismus und Postfordismus in Österreich, Wien 2007, 145.

¹⁸⁴ Robert Foltin, Und wir bewegen uns doch, Soziale Bewegungen in Österreich, Wien 2004, 129.

¹⁸⁵ Hubert Christian Ehalt u.a. (Hg.), Wien wirklich. Ein Stadtführer durch den Alltag und seine Geschichte, Wien 1983, 145.

¹⁸⁶ Robert Foltin, Und wir bewegen uns doch, Soziale Bewegungen in Österreich, Wien 2004, 130.

¹⁸⁷ Ebd.

verantwortlichen Politiker etwas ratlos zurück. Nicht mehr eine konkrete Forderung wie die Eröffnung eines Jugendzentrums wurden erhoben, sondern eine breite Palette unterschiedlicher Forderungen: „gegen Wohnungsnot, für die Gleichberechtigung der Gastarbeiter, für unentgeltlichen Schwangerschaftsabbruch, für neue Lehrinhalte und neue Lehrer, für offene Therapiestationen für Süchtler, für den Nulltarif und so weiter.“¹⁸⁸ Die Reaktion des Wiener Bürgermeisters Leopold Gratz zeigt die Überforderung der verantwortlichen PolitikerInnen mit der neuen Situation. Er forderte alle, denen es in Wien nicht passt auf, die Stadt zu verlassen und sein Sekretariat verordnete in diesem Zusammenhang, nicht mehr von Demonstrationen, sondern ausschließlich von „Jugendkrawallen“ zu sprechen.¹⁸⁹

8.2.1.1 WUK – Eine weitere Besetzung

1978 formierte sich - inspiriert von den Ereignissen der Arena-Besetzung - unter dem Motto „Rettet das TGM“ eine Bürgerinitiative zur gegenkulturellen Nutzung des nunmehr leerstehenden Gebäudes des Technischen Gewerbemuseums (TGM) in der Währingerstraße im 9. Wiener Gemeindebezirk. 1979 ging daraus der „Verein zur Schaffung offener Kultur- und Werkstättenhäuser (WUK)“ hervor, der sich wöchentlich im nunmehr fertiggestellten Amerlinghaus trifft. Der Verein organisierte Parkfeste und betrieb Öffentlichkeitsarbeit bezüglich der Verhandlungen mit der Stadt Wien zur alternativen Nutzung des Gebäudes. Nach einer kurzzeitigen Besetzung des Geländes im Jahr 1981 erfolgte noch im selben Jahr die Schlüsselübergabe an den Verein und Bürgermeister Gratz versprach den AktivistInnen die provisorische Nutzung des Gebäudes. Nach Einschätzung von Robert Foltin waren im WUK, im Vergleich zu anderen Exponenten der HausbesetzerInnenszene, die „braveren“ Gruppen aktiv, weniger Problemfälle, mehr kulturell und weniger politisch“¹⁹⁰ Subventioniert wurde das Haus schon im ersten Jahr mit einer Summe von 1 Million Schilling, für die Helmut Zilk als Privatperson bürgte.¹⁹¹ Schon von Beginn an sind auch VertreterInnen der Freien Theaterszene in

¹⁸⁸ Hubert Christian Ehalt u.a. (Hg.), Wien wirklich. Ein Stadtführer durch den Alltag und seine Geschichte, Wien 1983, 146.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Robert Foltin, Und wir bewegen uns doch, Soziale Bewegungen in Österreich, Wien 2004, 135.

¹⁹¹ Vgl.: [http://de.wikipedia.org/wiki/WUK_\(Kulturzentrum\)](http://de.wikipedia.org/wiki/WUK_(Kulturzentrum)) (29.01.2011)

das Projekt involviert.¹⁹² Das Haus bietet freien Theaterschaffenden wie auch KünstlerInnen aus diversen anderen Sparten sowohl Probe- als auch Aufführungsräume. 1985 wird die ebenfalls im WUK beheimatete freie Theatergruppe „Kiskililla“ von Gernot Lechner gegründet.

1986 wird der basisdemokratisch organisierte Verband TheaterTanzBewegung (TTB) im WUK ins Leben gerufen. Noch zehn Jahre später verfügt dieser Verband über 22 Mitglieder. Das WUK hat sich also über die Jahre – und bis heute – als ein Ort der gemäßigten Gegenkultur erhalten und bot der Freien Theaterszene von Beginn an Räumlichkeiten und Infrastruktur.

8.2.2 Neue Strategien im Umgang mit der Alternativkultur

Ein Blick in die benachbarten Länder lehrte die Verantwortlichen, wie auch das Beispiel WUK zeigt, eine neue Strategie, wie mit der Gegenkultur verfahren werden konnte: durch das Zurverfügungstellen von Geldern für die Alternativkultur, die gleichzeitig eine gewisse Kontrolle über deren Aktivitäten mit sich brachte.

Einer, der diese Strategie beinahe meisterlich beherrschte, war der 1979 zum Kulturstadtrat ernannte, spätere Wiener Bürgermeister Helmut Zilk, den Siegfried Mattl in seinem Text „Die lauen Jahre – Wien 1978-1985“ provokant mit der britischen Premierministerin Margret Thatcher vergleicht indem er schreibt:

„Beide eint das Vermögen, scheinbar unversöhnliche Gegensätze zusammenzubringen und damit der Gegenkultur die Zähne zu ziehen.“¹⁹³

Zilk schaffte es, die „Gegenkultur“ unter die Kontrolle der staatlichen Organe zu bringen und sie in den „offiziellen“ Kunstbetrieb hinein zu holen. Bereits 1980 hatte Zilk die „Festwochen alternativ“ im 20er Haus (wieder) ins Leben gerufen. Dabei gab er nur das Budget vor und beauftragte Reinald Stremnitzer mit der Koordination. Die ca. 400 potentiell Teilnehmenden mussten selbst entscheiden, welches der Projekte tatsächlich über die Bühne gehen sollte, Zilk lies einen „institutionellen

¹⁹² <http://kiosk59.wordpress.com/projektdokumentation/geschichte/> (29.01.2011)

¹⁹³ Siegfried Mattl, Die lauen Jahre – Wien 1978-1985, In: Martin W. Draxler, Markus Eibelmeyer, Franziska Maderthaler (Hg.), Idealzone Wien. Die schnellen Jahre (1978-1985), Wien 1998, 90.

Darwinismus“¹⁹⁴ walten. Eine solche Vorgehensweise führte unweigerlich zu Konkurrenzdenken unter den Beteiligten - die fast schon erzieherische Strategie Zilks war aufgegangen. Die Verantwortlichen gebrauchten dafür den Terminus „Selbstverwaltung“, Teilnehmende, die in den Streitereien den Kürzeren gezogen hatten, nannten es „jeder gegen jeden und Gott gegen alle“.¹⁹⁵ Zilk hatte mit der Idee, die Alternativkultur in die finanzielle Obhut und so unter Kontrolle zu bringen, der Stadt ein Druckmittel geschaffen. Wer sich diesem Mittel allerdings nicht beugen wollte, der wurde bestraft. So erging es etwa den Wiener Sprayern im Jahr 1985. Dem Trend der internationalen Jugendkulturbewegung folgend hatten sie in nur einer Nacht 75 Häuser dekoriert, worauf eine „Aktion scharf“ folgte. 15 mutmaßliche TäterInnen wurden ausgeforscht und drei Wochen lang in Haft genommen.¹⁹⁶ Aber auch hierfür fand Zilk eine „Wiener Lösung“ (die auch heute noch praktiziert wird): er ließ Säulen bei Jugendtreffs in den Außenbezirken aufstellen, sowie Plakatfläche der Gewista mieten, auf denen „legal“ gesprayt werden durfte.

8.3 Das „freie Theater“ in den Jahren 1978-1985.

8.3.1 Ein Blick durch die „freie“ Gruppen-Szene

Der Aufbruch der Alternativkultur in Wien Ende der 70er Jahre hatte einen Gründungsboom freier Gruppen in den 80er Jahren zur Folge¹⁹⁷. Eine der ersten freien Gruppen, die in der Post-Arena-Zeit gegründet wurde, war die Theatercooperative zur Schaubude durch Werner Stolz im Jahr 1977. Eine Hand voll „arbeitsloser Schauspieler, Regisseure und Dramaturgen (beschlossen) aufgrund mangelnder adäquater Arbeitsmöglichkeiten das Theater selbst in die Hand zu nehmen.“¹⁹⁸ Politisch orientierte Theaterarbeit stand zu diesem Zeitpunkt im Vordergrund ihres Schaffens, inspiriert durch die Erfahrungen der Arena-Bewegung und die Arbeiten Peter Steins sowie Grotowskis. Die ganze Zeit ihres Bestehens

¹⁹⁴ Siegfried Mattl, Kultur und Kulturpolitik in der Ära Kreisky, In: Wolfgang Maderthaler u.a. (Hg.), Die Ära Kreisky und ihre Folgen. Fordismus und Postfordismus in Österreich, Wien 2007, 160.

¹⁹⁵ Siegfried Mattl, Die lauen Jahre – Wien 1978-1985, In: Martin W. Draxler, Markus Eibelmeyer, Franziska Maderthaler (Hg.), Idealzone Wien. Die schnellen Jahre (1978-1985), Wien 1998, 90.

¹⁹⁶ Ebd., 91.

¹⁹⁷ Doris Hirschbühler, Zur Situation der freien Gruppen in Wien, Dipl.A., Wien 1991, 10.

¹⁹⁸ Ebd. 31.

über verfügte die Gruppe nie über eine feste Spielstätte.¹⁹⁹ Ihre Proberäume hatten sie unter anderem im Dramatischen Zentrum. 1979 wurde von Otto Tausig, Didi Macher und dem Theaterwissenschaftler Ulf Birbaumer das GemeindeHOFtheater bzw. Fo-Theater gegründet. Die Gruppe folgte dem Prinzip der dezentralen Theaterarbeit mit dem Ziel „die riesengroße Gruppe der Nicht-Theaterbesucher anzusprechen“²⁰⁰ Wie aus der 1975 erschienen Studie „Grundlagenforschung im kulturellen Bereich“ hervorgeht, waren zu diesem Zeitpunkt kaum 12 % der ÖsterreicherInnen regelmäßige Theaterbesucher, wovon wiederum die Mehrheit auf die BewohnerInnen Wiens fiel²⁰¹. Deutlich herausgekommen war in der Studie auch, dass der (häufigere) Besuch von Theatervorstellungen mit einem „höheren Bildungsniveau korreliert und nicht mit der höheren Einkommensklasse“²⁰².

Wenn die Menschen aus den bildungsfernen Schichten nicht ins Theater gehen, so die Überlegung des GemeindeHOFtheaters, dann muss das Theater eben zu ihnen kommen. Als moderne Wanderbühne, ausgerüstet zunächst mit einem Bühnenbus, dann mit einem aufklappbaren Anhänger, machte sich das Fo-Theater in die Höfe sozialdemokratischer Wohnhausanlagen auf, bespielte Garagen und Werkshallen von Betrieben, aber auch Gasthausgärten, Fußgängerzonen, Kulturzentren, den Karlsplatz und das Spittelbergviertel sowie Ortschaften außerhalb Wiens.²⁰³ Der experimentelle Zugang der Gruppe lag weniger im künstlerisch-ästhetischen Bereich – gespielt wurden Volksstücke mit recht konventionellen Methoden – als in der Distribution. Die Vorstellungen waren immer bei freiem Eintritt, nur fallweise zirkulierte ein Komödiantenhut.²⁰⁴ Gespielt wurden zunächst fast ausschließlich Stücke des Namensgebers der Gruppe, Dario Fo, unter anderem *Bezahlt wird nicht* (Non si paga! Non si paga!) oder *Mammas Marihuana ist das beste* (La marijuana della mamma è la piu bella). Bei der Stückauswahl wurde darauf geachtet, dass ihre Thematik auch außerhalb Italiens Geltung hatten. Um 1985 herum löste sich die Gruppe allmählich von Dario Fo als alleinige Vorlage und arbeitete mit österreichischen Autoren wie Heinz R. Unger und Peter Turrini zusammen.

¹⁹⁹ Vgl. <http://www.kintheatop.at/> (17.07.2010)

²⁰⁰ Ulf Birbaumer, Dezentrale Kulturarbeit als Alternative. Das Wiener „Fo-Theater in den Arbeiterbezirken“, In: Maske und Kothurn, Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft, 21. Jahrgang, Wien, Graz 1987, 201.

²⁰¹ IFES-Studie Kultur in Österreich. Grundlagenforschung im kulturellen Bereich, Wien 1975, 59 ff.

²⁰² Ulf Birbaumer, Dezentrale Kulturarbeit als Alternative. Das Wiener „Fo-Theater in den Arbeiterbezirken“, In: Maske und Kothurn, Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft, 21. Jahrgang, Wien, Graz 1987, 201.

²⁰³ Ebd. 203.

²⁰⁴ Ebd.

Doris Hirschbüchler sieht in der Arbeit des GemeindeHOFtheaters sowohl das Modell der Basiskultur als auch das der dezentralen Kulturarbeit vereint.²⁰⁵

1980 wurde von Helga Illich, Helmut Wiesner, Dieter Hofinger, Waltraud Kutscher, Rosemarie Müller-Melches und Ottwald John die Gruppe 80 gegründet²⁰⁶. Das Ensemble der Gruppe 80 war aus den Komödianten hervorgegangen, von denen sie sich aufgrund inhaltlicher Differenzen getrennt hatten. Erst 25 Jahre später hat sich auch die Gruppe getrennt. Der *Falter* beschreibt die Arbeit der Gruppe in einem Nachruf als: „ein leises, unspektakuläres (und, zugegeben, manchmal auch etwas langweiliges) Theater, dessen Schwerpunkt auf österreichischen Klassikern und literarischen Raritäten liegt.“²⁰⁷ Die Gruppe spielte zunächst in der Kulisse, die aber bald sowohl organisatorisch als auch technisch nicht mehr ihren Ansprüchen genügte. Auf Einladung Dieter Haspls konnten sie einige Zeit das „Ensemble Theater Treffpunkt Petersplatz“ als Probe- und Spielort nutzen. Mit ihrer Produktion „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ wurde das Ensemble vom Frankfurter „Theater am Turm“ (TAT), einer der renommiertesten Bühnen der Bundesrepublik Deutschland, eingeladen, was einen der ersten großen Erfolge der Gruppe darstellte.²⁰⁸ 1983 ging schließlich auch der Wunsch ein eigenes Haus zu bespielen, in Erfüllung. Das ehemalige „Mariahilfer-Kino“ an der Ecke Gumpendorfer Straße/Esterházygasse entsprach den Vorstellungen der SpielerInnen und so konnte das Haus am 25. Oktober 1983 mit dem Stück „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ eröffnet werden.²⁰⁹ Aus der ursprünglichen Formation der Gruppe 80 entstanden im Laufe der 80er Jahre noch mehrere Splittergruppen: die Gruppe Angelus Novus (Waltraud Kutschera) und die Gruppe U-Theater (Alfred Schedl).

1981 bekam auch das Ensemble-Theater, nach jahrzehntelanger Wanderschaft durch verschiedene Orte in Wien, sein eigenes Haus am Petersplatz, in den Räumlichkeiten des früheren Jazz-Lokals „Fatty’s Saloon“. Das Ensemble-Theater war aus dem bereits 1967 von Götz Frisch gegründeten Cafètheater hervorgegangen. Das Cafètheater hatte im Cafè „Einfalt“ in der Wiener Innenstadt Theater im Cafèhaus gemacht - insgesamt 11 Stücke allein an diesem Ort und in der

²⁰⁵ Doris Hirschbüchler, Zur Situation der freien Gruppen in Wien, Dipl.A., Wien 1991, 9.

²⁰⁶ Vgl. Rainer Darin, Günter Seidl, Theater von Unten. Von Artmann bis Unger und von der Drachengasse bis zu Tschauer. Wiener Klein- und Mittelbühnen und ihre Autoren, Wien 1988, 126.

²⁰⁷ <http://www.falter.at/bov/detail.php?id=2440> (17.07.2010)

²⁰⁸ Rainer Darin, Günter Seidl, Theater von Unten. Von Artmann bis Unger und von der Drachengasse bis zu Tschauer. Wiener Klein- und Mittelbühnen und ihre Autoren, Wien 1988, 129.

²⁰⁹ Vgl. ebd. 130 f.

Tradition der Avantgarde stehend. Gespielt hatte die Gruppe Anfang der 70er Jahre aber an vielen verschiedenen Orten, etwa im 20er Haus im Zuge der Arena, in der Diskothek „Voom Voom“ oder in der Zentralsparkasse. Eine zweite Heimat fand die Gruppe im „Neuen Theater am Kärntner Tor“. 1973/74 benannte sie sich in „Ensembletheater“ um. 1977 zog das Ensembletheater ins Konzerthaus und schließlich – nach 14-jähriger Reise – in ihr eigenes Haus am Petersplatz.

1981 wurde das „Theater Drachengasse Zwei“ von der feministischen Theatermacherin Emmy Werner und anderen Frauen, unter ihnen Johanna Tomek, die später die „Theater m.b.h.“ gründete, ins Leben gerufen.²¹⁰

Das Ensemble hatte sich die „Förderung kultureller Aktivitäten von Frauen“ zum Ziel gesetzt. Ihr Credo formulierte die Gruppe 1981 folgendermaßen:

„Die gemeinsame Erfahrung der besonderen Situation der Frau – im Kulturbetrieb genauso wie in der Gesellschaft – soll die Basis sein für einen wirklich neuen Versuch, bei dem Kulturproduzenten und Kulturkonsumenten miteinander etwas Neues erarbeiten.“²¹¹

Auch hier sind die Spuren der Gegenkultur deutlich zu erkennen. War die Auflösung der Dichotomie Produzent-Konsument ein Anliegen vieler „freier“ Gruppen und anderer Vertreter der Alternativkultur, so fokussierte das Theater Drachengasse 2 auch einen anderen, für den gesellschaftlichen Aufbruch dieser Zeit wesentlichen Aspekt: das Thema „Frau sein in einer patriarchalen Gesellschaft“.

In der Ära Kreisky wurde der Boden für eine schrittweise Gleichstellung der Frauen in der Gesellschaft bereitet. Die Mitbegründerin Emmy Werner definiert ihr Theater im Rückblick als feministisch, aber nicht als „militant“ feministisch.²¹² Zwar wurden die Stücke ausschließlich von Frauen gespielt, im Publikum aber „waren wesentlich mehr Männer als Frauen“.²¹³ Das Theater, so Emmy Werner im Interview weiter, sollte „partnerschaftlich, gesellschaftspolitisch etwas vorantreiben“²¹⁴, was in ihrem Verständnis den Einbezug der Männer notwendig machte. Zwei Jahre lang waren die Räumlichkeiten in der Drachengasse von engagierten Frauen zu einem Kleintheater umgebaut worden, bevor es am 3. April 1981 seine Pforten öffnen konnte. Neben

²¹⁰ Vgl. http://www.kintheatop.at/forschung/kintheatop_Gruppen.html (17.07.2009)

²¹¹ Rainer Darin, Günter Seidl, Theater von Unten. Von Artmann bis Unger und von der Drachengasse bis zu Tschauener. Wiener Klein- und Mittelbühnen und ihre Autoren, Wien 1988, 10.

²¹² Überraschungsmomente und Dufnoten, In: : Martin W. Draxler, Markus Eibelmeyer, Franziska Maderthaner (Hg.), Idealzone Wien. Die schnellen Jahre (1978-1985), Wien 1998, 204.

²¹³ Ebd., 205.

²¹⁴ Ebd.

dem feministischen Fokus in ihrer Theaterarbeit war der Gruppe ein „repressionsfreies Klima beim Theatermachen“²¹⁵ wichtig. Auch die Dramaturgie wurde im Kollektiv erledigt. Sowohl 1985 als auch 1986 wurde das Theater „Drachengasse 2“ von der Jury des Kulturamtes der Stadt Wien als beste Kleinbühne ausgezeichnet und bereits 1987 erhielt es den Status einer Mittelbühne.²¹⁶

Im Jahr 1982 wurde die Gruppe Angelus Novus rund um Josef Szeiler gegründet, die wahrscheinlich innovativste und avantgardistischste unter den freien Gruppen der 80er Jahre, die auch weit über die österreichischen Grenzen hinaus von sich reden machte. Doris Hirschbüchler beschreibt als Ziel von Angelus Novus: „(...)die Arbeit mit dem Material „Theater“, welche neuen Sehgewohnheiten beim Zuschauer durch neue Rauminszenierungen entstehen können“²¹⁷ Dafür wurden vor allem große Räume gesucht und unter anderem im Museum Moderner Kunst, in der ÖBB Halle in Wien Floridsdorf sowie in Kulissen-Depots gefunden.²¹⁸ Andere Gruppengründungen der frühen 80er Jahre waren das Beinhardt Ensemble von Meret Barz, die schon erwähnte Theater m.b.h. rund um Johanna Tomek und Götz Fritsch, die Gruppe NetzZeit von Michael Scheidl.

8.3.2 Erste Schritte in Richtung Organisation und Vertretung der freien Szene

Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre begann sich die freie Gruppen-Szene zu verändern. Wenn man dem Kunstbericht aus dem Jahr 1981 Glauben schenken darf, waren die „freien“ Gruppen in den 70er Jahren „eher „ephemere“ Gruppen, häufig Anfänger der Theaterarbeit, die dem Produktionszwang des Kleinbühnenkonzepts entfliehen wollten“²¹⁹, während in den frühen 80er Jahren ein neuer Typus auftauchte: professionelle Schauspieler, die mit dem künstlerischen Schaffen der Groß- und Mittelbühnen unzufrieden waren, schlossen sich zu autonom agierenden Theatergruppen zusammen. Der professionelle Anspruch der Gruppen machte, so die Subventionsgeber, auch höhere Geldmittel notwendig. Dabei bilanzieren die Herausgeber des Kunstberichts 1981 durchaus (selbst-)kritisch: „die Forderungen

²¹⁵ ²¹⁵ Rainer Darin, Günter Seidl, Theater von Unten. Von Artmann bis Unger und von der Drachengasse bis zu Tschauer. Wiener Klein- und Mittelbühnen und ihre Autoren, Wien 1988, 26.

²¹⁶ Ebd. 26.

²¹⁷ Doris Hirschbüchler, Zur Situation der freien Gruppen in Wien, Dipl.A., Wien 1991, 30.

²¹⁸ Vgl. ebd.

²¹⁹ Bundesministerium für Unterricht und Kunst (Hg.), Kunstbericht 1981, Wien 1981, 28., Online abrufbar unter: http://www.bmukk.gv.at/medienpool/18581/kunstbericht1981_ocr.pdf, 28.

der Theatergruppen neuen Typus gehen weit über die budgetären Möglichkeiten hinaus und stellen alle Subventionsgeber vor Probleme, die jedenfalls im Jahr 1981 noch nicht gelöst werden konnten²²⁰ Überhaupt finden die freien Gruppen im Kunstbericht von 1981 erstmals - ihnen wird sogar ein Sonderkapitel gewidmet - Erwähnung. Definiert werden sie darin als „Formationen außerhalb der Theater mit festem Spielort und eigener Spielstätte“²²¹ Jene „freien“ Gruppen aus Wien, die 1981 trotzdem, als „Gruppen außerhalb des Kleinbühnenkonzepts“ bereits gefördert wurden, waren:

- das Fo-Theater
- die Gruppe 80
- die Theatergruppe Till
- das Narrenkastl
- Petersil und Co
- das Ensemble die Showinisten
- die Schauspieler
- die Projektgruppe Madame Hardie
- das Theatron
- die freie Theatergruppe Amica²²²

Im selben Jahr bildete sich erstmals ein Arbeitskreis, um der Öffentlichkeit ein neues Theaterkonzept zu präsentieren. Der Arbeitskreis trug den Titel „Freie Theatergruppen – freie Produktionen“ und setzte sich aus 15 freien Gruppen zusammen, darunter die Gruppe 80, die Schaubude, die Showinisten, das Theater-Brett, Paravent, Domino und Angelus Novus.²²³

Gefordert wurden eine „grundsätzliche Änderung der Subventionspolitik“, die die Freien Gruppen berücksichtigte, eine „gemeinsame Arbeitsstätte mit mehreren Proben- und Spielräumen“ sowie ein „gemeinsames Management, Organisation und Werbung der gemeinsamen Gruppen“²²⁴ Mit diesem Arbeitskreis war ein erster

²²⁰ Ebd.

²²¹ Ebd.

²²² Bundesministerium für Unterricht und Kunst (Hg.), Kunstbericht 1981, Wien 1981, 28., Online abrufbar unter: http://www.bmukk.gv.at/medienpool/18581/kunstbericht1981_ocr.pdf, 28.

²²³ Vgl. Doris Hirschbüchler, Zur Situation der freien Gruppen in Wien, Dipl.A., Wien 1991, 11.

²²⁴ Nach einem Gespräch mit Hubsi Kramar (Showinisten), zitiert nach: Doris Hirschbüchler, Zur Situation der freien Gruppen in Wien, Dipl.A., Wien 1991, 11.

Schritt in Richtung einer politischen Vertretung der freien Theaterschaffenden gemacht und die freie Szene schaffte es, damit langsam in das Bewusstsein der Verantwortlichen vorzudringen. Allerdings mangelte es dem Arbeitskreis auch an einem inhaltlichen Konsens und an konkreten Forderungen. Aschböck beurteilt den ersten Organisationsversuch der freien Gruppen wie folgt:

„Die Freie Gruppen-Szene glich einer ungerichteten Gegenbewegung. Vom ersten Organisationsversuch blieb nichts als die deprimierende Erkenntnis, daß sich die Gemeinsamkeiten auf das Erkennen der gemeinsamen Not beschränkten.“²²⁵

1983 kam es auf Druck der gegründeten Arbeitskreise zu einem ersten Durchbruch: der Reform des mittlerweile zehn Jahre alten Kleinbühnenkonzepts. Erstmals wurden nun auch Freie Gruppen bei der Subventionsvergabe berücksichtigt, und zwar hauptsächlich in Form eines Prämiensystems.²²⁶ Eine Jury, zusammengesetzt aus Kritikern, Vertretern des ORF, Theaterwissenschaftlern, Dramaturgen von Wiener Großbühnen, Vertretern der Stadt und des Bundes sowie der Wiener Festwochen bewerteten die eingereichten Vorschläge nach einem Punktesystem.²²⁷ Auf Initiative des in diesem Jahr gegründeten „Arbeitskreises zur Verbesserung der bestehenden Kleinbühnen“ wurde auch ein jährlich zu vergebender Preis für die beste Aufführung im Bereich Kleinbühnen – und darin waren auch die freien Gruppen einbezogen – ins Leben gerufen. Darüber hinaus wurden die bestehenden Mittel- und Kleinbühnen im Zuge dieser Reform auch dazu verpflichtet, den Freien Gruppen ihre Häuser bis zu 60 Tage im Jahr zur Verfügung zu stellen. Freie Gruppen und Kleinbühnen bezogen ihr Geld von nun an also aus dem selben Topf, wobei die Grundsubventionen von 4 Millionen Schilling auf 8 Millionen Schilling und der Prämientopf ebenfalls verdoppelt wurde und nun 1,8 Millionen Schilling betrug. Das Dramatische Zentrum, das ja bereits seit seinem Bestehen Förderungen der Stadt erhielt, bekam für seine Jahrestätigkeit 1983 3.390.000 Schilling²²⁸. Aber nur zum Vergleich: Die Salzburger Festspiele etwa – als eines der Vorzeigeprojekte der Hochkultur - wurden im selben

²²⁵ Eva Aschböck, *Freies Theater als Alternative? Strukturreforistische Theaterkonzeptionen im kulturpolitischen Rahmen der achtziger und neunziger Jahre*, gezeigt am Beispiel der Geschichte der Theater m.b.h., Dipl.A., Wien 1998, 69.

²²⁶ Doris Hirschbüchler, *Zur Situation der freien Gruppen in Wien*, Dipl.A., Wien 1991, 78.

²²⁷ Vgl. <http://www.kintheatop.at/> (17.07.2010), sowie: Doris Hirschbüchler, *Zur Situation der freien Gruppen in Wien*, Dipl.A., Wien 1991, 78.

²²⁸ Bundesministerium für Unterricht und Kunst (Hg.), *Kunstbericht 1981*, Wien 1981, 39 ff., Online abrufbar unter: http://www.bmukk.gv.at/medienpool/18569/kunstbericht1983_ocr.pdf

Jahr mit 32.840.000 Schilling gefördert. In Anbetracht dessen wirkt die oben zitierte Aussage im Kulturbericht von 1981, dass die „die Forderungen der Theatergruppen neuen Typus (...) weit über die budgetären Möglichkeiten hinaus (gehen)“²²⁹ eher geheuchelt, hätte doch das Budget der „Großen“ gekürzt und der daraus gewonnene Betrag den „Kleinen“ übertragen werden können. Zwar war die Kulturpolitik im Laufe der 70er und nun zu Beginn der 80er Jahre noch einen Spur liberaler geworden, wovon unter anderem die Freien Gruppen profitierten, der Repräsentationskultur wurde aber auch in dieser Phase noch immer der höchste Stellenwert eingeräumt. Blättert man die Kulturberichte dieser Zeit durch, fällt auf, dass immer noch traditionelle Veranstaltungen wie beispielsweise die Kirchenmusiktage Niederösterreich oder die Nestroy-Spiele Schwechat bei der Unterstützung überwiegen.²³⁰ Alt und Neu, Avantgarde und Tradition bestanden zunächst noch nebeneinander, ohne sich im stärkeren Ausmaß zu beeinflussen. Erst der Einzug Peymanns ins Burgtheater als neuer Direktor in der Spielzeit 1986/87 sollte, zumindest auf der Theaterebene, hier eine Veränderung bringen.

8.3.3 Die Gründung der IG Freies Theater. Der erste Versuch

1985 schafften es die zuvor noch eher chaotisch herumlaborierenden Arbeitsgemeinschaften, sich zur IG Freie Gruppen zusammenzuschließen. Als Grund dafür nennt Hirschbüchler in ihrer Diplomarbeit aus dem Jahr 1991 das „plötzliche Aus der Komödianten“²³¹, eine der ältesten freien Gruppen, die es zur Mittelbühne geschafft hatten. Dadurch lag die Befürchtung in der Luft, dass dem „anderen Theater“ der Geldhahn abgedreht würde und die Kulturpolitik einen strukturellen Wandel – zu Ungunsten der „Freien“ – erleben würde. Der Zusammenschluss der zunächst 31 Mitglieder kann als eine Kampfansage an die Kulturpolitik gewertet werden. In einem Förderungspapier artikulierten die „Freien“ Gruppen ihre Ansichten, was zeitgemäßes Theater leisten sollte.

²²⁹ Bundesministerium für Unterricht und Kunst (Hg.), Kunstbericht 1981, Wien 1981, 28., Online abrufbar unter: http://www.bmukk.gv.at/medienpool/18581/kunstbericht1981_ocr.pdf, 28.

²³⁰ Vgl. auch: Marion Knapp, Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation. Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945, Frankfurt am Main 2005, 151.

²³¹ Doris Hirschbüchler, Zur Situation der freien Gruppen in Wien, Dipl.A., Wien 1991, 12.

Zur Veranschaulichung einige Auszüge daraus:

„Kunstproduktion und somit Theaterarbeit fordert und fördert kritisches Bewusstsein. Denn Kunst verhält sich diametral zur Macht, ergreift Partei, kämpft für Autonomie und Selbstbestimmung. Autonomie heißt Eingriff, handeln auf Basis der Selbstverantwortung.

Theater greift in gesellschaftliche Prozesse ein und sucht Veränderung dort, wo Versteinerung droht. Theater will Gesellschaftsveränderung. Wir begreifen uns als Stimulans dieser Prozesse [...]

Theater ist ein gemeinschaftlicher Prozess, sowohl in der Herstellung als auch im Gebrauch, daher fundamental kollektiv-demokratisch. Kollektive Demokratie ist aber kein bloßes Wort, sondern eine Haltung.

Frei im Gegensatz zu den verkrusteten Institutionen der Hochkultur einer Verschwendungsgesellschaft. Hinter Verkrustung und Vergeudung steht die Angst, ihren Reichtum zu verlieren, der als Luxus aufgegeben wird, steht eine sinnlose Anhäufung von Reichtum (mit x-facher Overkill-Kapazität), der wir nur "armes" Theater entgegensetzen können. Ihr Reichtum ist Armut. Unser Reichtum gründet in Geschichtsbewusstsein.

Wir sind stolz darauf, die Grundsätze der Arbeiterbewegung zu wahren. Damit haben wir uns den Vorteil einer "lebendigen Geschichte" erhalten, der uns eine Zukunft des Widerstands sichert: Widerstand durch Produktivität und Kreativität.

Daraus ergibt sich ein gemeinsamer programmatischer Nenner des "Freien Theaters": politisch, anti-patriarchalisch, avantgardistisch, experimentell, nicht kommerziell. In diesem Sinne verstanden, kann Theater nie ein Ort des Besitzers, sondern nur einer der gemeinsamen Nutzung sein, womit eine für "Freies Theater" notwendige und erwünschte Fluktuation gewährleistet ist.“²³²

Die Schlagwörter dieser - von mir eher als Manifest denn als Forderungspapier verstandenen – Textauszüge sind Selbstbestimmung, Gesellschaftsveränderung, kollektiv-demokratische Arbeitsweise, „armes“ Theater im Gegensatz zum Luxus der Hochkultur, Widerstand in der Tradition der Arbeiterkultur, experimentell, anti-patriarchalisch, avantgardistisch, nicht-kommerziell.

Es tauchen also auch im Jahr 1985 noch immer jene Begriffe auf, wie sie schon in den späten 60er und frühen 70er Jahren im Kontext sozialer Bewegungen verwendet wurden. Besonders interessant erscheint mir der Rekurs auf die „Grundsätze der Arbeiterbewegung“, der „uns eine Zukunft des Widerstandes sichert“. Es war

²³² Förderungspapier der IG Freies Theater, November 1985, zitiert nach: <http://www.kintheatop.at/> (20.07.2010)

wahrscheinlich das letzte Mal, das sich die freien Theatergruppen auf eine so explizit „linke“ - im klassische Sinn - Formulierung einigen hatten können, vor allem weil das Lieblingssubjekt linker Ideologie, die Arbeiterbewegung, zumal in Österreich, zu diesem Zeitpunkt längst keinen progressiven Faktor mehr darstellte. Generell wird in diesem Abschnitt auf eine „große Ideologie“ rekurriert, deren Fundament bereits kräftig ins Wanken gekommen war. Die „realpolitischen“ Forderungen der IG Freie Gruppen waren da schon pragmatischer. Sie forderten unter anderem einen Spielortekatalog, an dem alle möglichen und bereits erprobten Spielorte der Freien Szene zusammengefasst würden, die Reform des Klein- und Mittelbühnensystems sowie eine Theaterfabrik, die den freien Gruppen als Probe- und Aufführungsort dienen sollte.

9. Die Phase der Konsolidierung und erste Anzeichen einer (ideellen) Krise. 1985-1995

9.1 Die Besetzung des Künstlerhaustheaters²³³

Ein Ereignis im Jahr 1985 versetzte die Freie Gruppen-Szene nachhaltig in Panik - das Aus der Komödianten im Künstlerhaustheater.

Seit 1973/74 war der Französische Saal des Künstlerhauses als Theaterbühne in Betrieb, ausgestattet mit einem technischen Equipment, das auf der Höhe der Zeit war. Bereits 1974 wurde das Haus von Conny Hannes Meyer und seinen Komödianten übernommen, der sein Theater als „gesellschaftskritisch(...) mit Experimentalcharakter“ bezeichnete.²³⁴ Elf Jahre später sah sich C.H. Meyer gezwungen, sein Theater im Künstlerhaus zu schließen. Publikumsschwund, Budget- und Sanierungskostenüberschreitungen und buchhalterische Unregelmäßigkeiten hatten diesen Schritt unumgänglich gemacht. Die Stadt Wien hatte nach dem „Aus“ der Komödianten im Künstlerhaus, sehr zum Ärger der Freien Szene, das Künstlerhaustheater dem Burgtheater und der Staatsoper sowie den Wiener Festwochen als Studiobühne zur Verfügung gestellt. Zuvor noch hatte der damalige Kulturstadtrat Mrkvicka in einer Absichtserklärung angekündigt, das Haus solle der an chronischer Raumnot leidenden Freien-Gruppen-Szene als multifunktionale Spielstätte zur Verfügung gestellt werden.²³⁵ Nur einen Tag später revidierte Mrkvicka seine Aussage wieder und es folgte eine Hinhaltenaktik und schließlich die bereits oben erwähnte Nutzung durch Burgtheater und Co. Den freien Theaterschaffenden wurde als Ersatz die Mitnutzung des Renaissancetheaters angeboten, das „als Mehrzweckbühne adaptiert werden (sollte) und danach sechs Monate pro Jahr von freien Produzenten mitbenutzt werden könnte, allerdings unter Patronanz des Theaters der Jugend.“²³⁶ Die VertreterInnen der Freien Gruppen-Szene lehnten diesen Vorschlag jedoch strikt ab und beschlossen am 31. Oktober unter dem Motto „Von den Bundestheatern besetzt, von uns benützt“ die Besetzung des Künstlerhaustheaters.

²³⁴ Doris Hirschbüchler, Zur Situation der freien Gruppen in Wien, Dipl.A., Wien 1991, 18.

²³⁵ ²³⁵ Eva Aschböck, Freies Theater als Alternative? Strukturreforistische Theaterkonzeptionen im kulturpolitischen Rahmen der achtziger und neunziger Jahre, gezeigt am Beispiel der Geschichte der Theater m.b.h., Dipl.A., Wien 1998, 71.

²³⁶ Ebd. 72.

31 Freie-Gruppen VertreterInnen hielten das Haus schließlich bis zum 5. November besetzt, allerdings, laut Aschböck, nicht mit der Absicht, das Haus zu halten, sondern die Zeit für substantielle Vernetzungsarbeit zu nutzen.²³⁷ Doris Hirschbüchler beurteilt die Absicht der BesetzerInnen hingegen sehr wohl als ernstzunehmende Raumnahme, mit der Forderung, das Haus als Spielstätte für die freie Szene zu bekommen und so seiner ursprünglichen „Widmung (...) als Produktionsstätte fortschrittlicher Theaterarbeit“ treu zu bleiben.²³⁸ Die Freie Gruppen-Szene, deren Besetzung erfolglos blieb, wurde schließlich damit abgeseigt, das Haus im Rahmen der Wiener Festwochen zu benützen.²³⁹

9.2 Peymann kommt an die Burg

Die Bedrohung für die Freie Szene kam im Jahr 1985/1986 aber auch von einer anderen, bis dato ungewöhnlichen Seite. Mit Claus Peymann übernahm erstmals ein progressiver Theatermacher das Direktorenamt am Wiener Burgtheater. Peymann war einer der wichtigsten Regisseure der deutschsprachigen Theaterlandschaft dieser Tage und seine Bestellung zum Burgtheaterdirektor läutete einen Paradigmenwechsel in der österreichischen „Hochkultur“ ein. Die Entscheidung zur Bestellung Claus Peymanns war noch in der kleinen Koalition unter Minister Zilk gefallen, auf Anraten seiner damaligen Mitarbeiterin und späteren Wiener Kulturstadträtin Ursula Pasterk.²⁴⁰ Peymann erneuerte den Spielplan an der Burg und dem ihm angegliederten Akademietheater, holte neue SchauspielerInnen ins Ensemble, sorgte für einen „teilweisen Abbau langgediegener Privilegien“²⁴¹ und war nicht zuletzt darum bemüht, neue Publikumsschichten zu erschließen. Zeitgenössische Autoren wie Jelinek, Bernhard, Mitterer oder Turrini, die zuvor nur in kleinen Kellertheatern oder eben von den freien Gruppen gespielt wurden, waren nun auch an der Burg zu sehen. Peymann forderte die Sehgewohnheiten des Wiener Publikums heraus und brach mit der traditionellen Erwartungshaltung. Wenig überraschend stieß die Bestellung Peymann sowohl auf Publikumsseite als auch politisch auf kräftigen Widerstand. 1988 führte etwa die Uraufführung von

²³⁷ Ebd. 75.

²³⁸ Doris Hirschbüchler, Zur Situation der freien Gruppen in Wien, Dipl.A., Wien 1991, 19.

²³⁹ Hirschbüchler, Zur Situation der freien Gruppen in Wien, Dipl.A., Wien 1991, 19.

²⁴⁰ Marion Knapp, Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation. Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945. Wien 2005, 179.

²⁴¹ Ebd. 180.

Thomas Bernhards „Heldenplatz“ – in einer Zeit, in der durch die „Affäre Waldheim“ die Nazi-Vergangenheit vieler (auch prominenter) ÖsterreicherInnen medial wieder ins Licht gerückt wurde²⁴² – zu einem „Skandal“, der etwa die Kronen Zeitung dazu animierte, Peymann zum Rücktritt aufzufordern. Aber auch von den politischen Parteien, genauer der FPÖ und der ÖVP, wurde Peymann angegriffen. Selbst „moderate“ Kräfte wie Erhard Busek forderten, bezugnehmend auf das Stück „Heldenplatz“, einen Publikumsboykott, die FPÖ beklagte die nicht-werkstreu Inszenierungen Peymanns, stieß sich an Nacktszenen, die für den moralischen Verfall der Gesellschaft stünden und den „Verfall der Sprechkultur“.²⁴³

Für die Freie Szene bedeutete die Bestellung Peymanns vor allem den Verlust eines traditionellen Feindbildes. Mit ihm waren Ästhetiken, Themen und Praxen an der Burg angelangt, die in Wien bis dato nur von der „alternativen“ Theaterszene – verwendet wurden, und die nun „mit ungleich höheren finanziellen Mitteln ausgestattet, um vieles „professioneller“ am Burgtheater gezeigt werden konnten.

9.3 Reaktionen der Freien Szene. „Konfliktkommission Theater“

Das Scheitern der ersten IG Freie Gruppen, die Bestellung Peymanns, das Ende der Komödianten im Künstlerhaus und vor allem der vom Kulturstadtrat der Stadt Wien gegründeten Unterhaltungstheater-Konzern „Vereinigte Bühnen Wien“ führten 1987 zu einem neuerlichen Versuch, eine Plattform für die Freie-Gruppen-Szene zu schaffen. Im Haus des Buches im 8. Wiener Gemeindebezirk veranstaltete die „Konfliktkommission Theater“ ein Symposium unter dem Titel „Konflikttheater-Theaterkonflikte“. Die „Konfliktkommission Theater“ setzte sich aus Reinhard Auer (Jura Soyfer-Theater), Ulf Birbaumer (Theaterwissenschaftler, GemeindeHOF-theater), Gustav Ernst (Autor), Erwin Kisser (Journalist), Didi Macher (GemeindeHOFtheater), Erhard Pauer (Schauspieler, Regisseur), Gerhard Ruiss (IG-Autoren), Johann Tomek (Theater mbH), Peter Turrini (Autor), Heinz R. Unger (Autor), Johannes A. Vyoral (IG-Autoren) sowie Arthur West (Autor) zusammen²⁴⁴.

²⁴² In diesem Jahr bestätigte etwa eine eigens ins Leben gerufene Historikerkommission die NS-Vergangenheit des amtierenden Bundespräsidenten Kurt Waldheim. Vgl. etwa: Robert Foltin, Und wir bewegen uns doch, Soziale Bewegungen in Österreich, Wien 2004, 160 ff.

²⁴³ Parl. Anfrage der Abg. Praxmarer, Mag. Schweitzer, Nr. 1988/ 15.11.1991, II-3822 d.B., XVIII.GP, zitiert nach: ebd., 183.

²⁴⁴ Doris Hirschbüchler, Zur Situation der freien Gruppen in Wien, Dipl.A., Wien 1991, 14.

Die Gründung der „Vereinigten Bühnen Wien“, ein Zusammenschluss des „Theater an der Wien“, „Raimundtheater“ und „Ronacher“ wurde von der Freien Szene als eine „Broadwayisierung“²⁴⁵ der Wiener Theaterlandschaft wahrgenommen, also als eine extreme Form der Kommerzialisierung. Man warf der Sozialdemokratie vor, den „aufklärerischen Ansatz von Kultur (aufzugeben), zugunsten einer staatlichen Repräsentationskultur zur Imagewerbung und zur Förderung des Fremdenverkehrs, in der allfällige Inhalte Beiwerk sind, welche man mittels privatwirtschaftlichen Sponsorings auch noch austreiben wird“²⁴⁶ Die Aufregung innerhalb der Freien Szene ist verständlich, schließlich kämpft sie seit Jahren um angemessene Subventionen, Probe- und Spielorte, während Peter Wecks „Vereinigte Bühnen Wien“ gleich drei Häuser zur kommerziellen Bearbeitung zur Verfügung gestellt bekamen. Reinhard Auer vergleicht die Wiener Kulturpolitik in einer Rede mit Mac Donalds:

„Die Verabreichung von kulturamtlich verordnetem künstlerischen Junkfood in Gestalt von Unterhaltungstheater, Musical und Boulevard mit internationalem Qualitätsgütesiegel entspricht der Erzeugung und Verbreitung jener synthetischen Fleischlaberln besagter Multis.“²⁴⁷

Aber auch über Claus Peymann und dessen Wirkung auf die Freie Szene wird durchaus kontrovers diskutiert. So diagnostiziert Erwin Ebenauer, ein Diskussionsteilnehmer:

„Es ist nämlich leider nicht mehr so klar, weder in den Spielplänen und auch nicht in der Ästhetik, weil wir machen nur die kleine Ästhetik der größeren Häuser nach, reden aber von Freien Gruppen (...) im Prinzip unterscheidet uns nichts mehr voneinander, außer dass die Qualität etwas schlechter ist“²⁴⁸

Die Freien Gruppen befinden sich, wie an obigem Zitat exemplarisch verdeutlicht wird, Ende der 80er Jahre in einer Identitätskrise. Die klare Trennung zwischen dem Feind „da oben“ und den guten, weil „frei“ und „anders“ provozierenden „da unten“ beginnt - zumindest in der Wahrnehmung vieler ZeitzeugInnen - zu bröckeln.

So stellt ein anderer Diskussionsteilnehmer fest:

²⁴⁵ Erwin Kisser (u.a.), Hg., *Konflikttheater – Theaterkonflikte. Zur Phänomenologie nicht-illusionistischer Theaterformen*, Wien 1987, 11.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Ebd, 36.

²⁴⁸ Ebd. 82.

„Aber ich glaube nicht, (...), dass es sinnvoll ist jetzt zu sagen, Peymann ist böse, weil er in einem großen Haus arbeitet, und Freie Gruppen sind gut, weil sie arm und klein sind, sondern ich glaube, man muss die Intention von Theatermachern dieser Art würdigen, sofern sie in ihrer Theaterpraxis zu würdigen sind.“²⁴⁹

Diesem Paradigmenwechsel hatte die Wiener Freie Szene aber zunächst wenig entgegenzusetzen.

9.4 „Heftiger Herbst“

Im selben Jahr findet im Rahmen der Wiener Festwochen das von Festwochenintendantin Ursula Pasterk als Angebot an die „Alternativen“ ins Leben gerufene Festival der Freien Gruppen „Heftiger Herbst“ statt. Erklärtes Ziel Pasterks war es, „die Beachtung für die Freie Theaterszene zu erhöhen, um dadurch vielleicht einem größeren Publikum deutlich zu machen, was die Freien Gruppen vermögen“²⁵⁰ Insgesamt 35 Gruppen aus den Bereichen Musik, Tanz, Kabarett und Theater hatten 3 Monate lang an sieben verschiedenen Spielstätten die Möglichkeit, ihre Produktionen zu zeigen. Neun Millionen Schilling – davon 6 Millionen vom Budget der Wiener Festwochen und 3 Millionen vom Bund – wurden für das Festival bereitgestellt. Gespielt wurde im Theater im Künstlerhaus, im ehemaligen Rabenhofkino, im Salle de Bal des französischen Kulturinstituts, in der Arena, dem WUK, in der Szene Wien, dem Dramatischen Zentrum, im Museum für Moderne Kunst – Palais Liechtenstein sowie im Gerstenboden der Ottakringer Brauerei.²⁵¹ Beteiligte Gruppen waren etwa Hubsi Kramars Showinisten mit „Durch Humor verwüstete Engel“, Kurt Palm mit dem Stück „Zipf“, das Tanztheater Homunculus oder das Kiskillia-Theater. Bemerkenswerter ist aber vielleicht, wer aller nicht an dem Festival teilnahm. Größen der Freien Gruppen-Szene wie Angelus Novus, die Schaubude, das Narrenkastl oder das Jura Soyfer-Theater glänzten durch ihre Abwesenheit. Manche von ihnen hatten zwar ein Konzept eingereicht – das aber abgelehnt wurde – andere boykottierten das „von oben diktierte“ Festival.²⁵² Aber auch seitens der Teilnehmenden regte sich Kritik an der Vorgehensweise bei der

²⁴⁹ Erwin Kisser (u.a.), Hg., *Konflikttheater – Theaterkonflikte. Zur Phänomenologie nicht-illusionistischer Theaterformen*, Wien 1987, 83.

²⁵⁰ Elisabeth Wäger Häusle, Hg., *Heftiger Herbst. Theaterfestival der Freien Gruppen*, Wien 1987.

²⁵¹ Vgl.: Elisabeth Wäger Häusle, Hg., *Heftiger Herbst. Theaterfestival der Freien Gruppen*, Wien 1987.

²⁵² Doris Hirschbüchler, *Zur Situation der freien Gruppen in Wien*, Dipl.A., Wien 1991, 25.

Organisation des Festivals. Eigentlich hätten sich die „Freien“ ihr Festival selbst organisieren sollen, das Konzept wurde allerdings von den zuständigen Kulturpolitikern unter fehlender Einbindung der Betroffenen erstellt.²⁵³

Was dem ohnehin schon unter einem schlechten Stern stehende Festival allerdings die Krone aufsetzte war, dass – wie zunächst über Gerüchte bekannt wurde, die sich später bestätigen sollten - das Budget für das Festival aus dem – ohnehin schon zu geringen Jahresbudget des Freien-Gruppen-Bereiches abgezweigt wurde.

Etwas Positives hatte das Festival aber auch: die Freie Szene war wieder ins Gespräch gekommen, was sowohl einen Publikumszuwachs in der Folgezeit als auch eine verstärkte Aufmerksamkeit von Kritikern auf die Freien zur Folge hatte.²⁵⁴

9.5 „Gegenkonzepte“

1988 fand unter dem Titel „Gegenkonzepte“ ein weiteres Symposium der Konfliktkommission Theater, diesmal im Künstlerhaustheater, statt. In einem einleitenden Statement beschreibt Thomas Stöphl die Theaterlandschaft in Wien 1988 folgendermaßen: neben sechs Großbühnen (Theater in der Josefstadt, Volkstheater, Raimundtheater, Kammeroper, Theater an der Wien, Theater der Jugend) bestehen acht Mittelbühnen (Der Kreis, Inter-Thalia-Theater, Ensembletheater, Jura-Soyfer-Theater, Gruppe 80, Serapionstheater, Drachengasse 2, Theater Brett), 15 Kleinbühnen (u.a. das Ateliertheater, die Tribüne, das Experiment am Liechtenwerderplatz) und schließlich an die 100 Freie Gruppen, von denen zwischen 45-und 50 gefördert wurden.²⁵⁵ 84,2 % des Gesamtbudgets, insgesamt 825 Millionen Schilling, würden den Großbühnen zu Gute kommen, 50 Millionen Schilling, also 9,9% den Mittelbühnen, 35% Millionen, das sind 1,9%, den Kleinbühnen und schließlich 25 Millionen – 4 % des Gesamtbudgets – den Freien Gruppen.²⁵⁶ Kritisiert wurde vor allem auch die Subventionsvergabe, die nach dem so genannten „Gießkannenprinzip“ funktioniert, das heißt dass viel zu viele Gruppen viel zu wenig Geld bekommen. „Je mehr Gruppen entstanden, desto kleiner wurden

²⁵³ Vgl. ebd.

²⁵⁴ Ebd., 26.

²⁵⁵ Thomas Stöphl, Theater in Wien. Gebäude, Institutionen, Gruppen, In: Autorensolidarität, Hg., Gegenkonzepte. Dokumentation eines Symposiums der Konfliktkommission Theater, Wien 1988, 7 f.

²⁵⁶ Vgl. ebd.

naturgemäß die Löcher der Gießkanne²⁵⁷ brachte es eine der Rednerinnen, Erika Kaufmann – seit 1987 als Referentin für Freie Gruppen und Kleinbühnen im Kulturamt der Stadt Wien tätig, auf den Punkt. Weitere Kritikpunkte waren etwa die fehlende Durchlässigkeit von den Freien Gruppen zu den Mittel- und Großbühnen, aber auch die fehlende soziale Absicherung der freien Theaterschaffenden – ein Gutteil der „frei“ arbeitenden TheatermacherInnen lebte ohne Sozialversicherung und, wie ein Diskussionsbeitrag lautete, „mit einem Bein im Kriminal“.

Der neu gegründete „Theaterverband Politische Bühne“, ein Verband von 4 Freien Gruppen, unter ihnen Johanna Tomek von der Theater mbH, legte im Rahmen von „Gegenkonzepte“ ein Modell zur Nutzung des Künstlerhaustheaters vor. Das Konzept sah unter anderem vor, dass es einen Vorstand, bestehend aus Delegierten der einzelnen Gruppen – anstelle einer Intendanz - gäbe, die „miteinander einen Spielplan entwickeln, wobei jede Gruppe in ihrer Entscheidung autonom bleibt“²⁵⁸ Dieser auf der Idee der Basisdemokratie gründende Vorschlag wurde allerdings abgelehnt. Die Stadt Wien suchte für die Leitung des neuen Künstlerhauses einen Vertreter aus der Kulturabteilung und fand ihn mit Christian Proay, der zum Vorsitzenden des neu gegründeten „Theatervereins Wien“ ernannt wurde.

Als eine Reaktion auf das Symposium „Gegenkonzepte“ wurde 1988 der sogenannte „Beirat“ ins Leben gerufen. Dieser brachte einschneidende Veränderung in der Subventionsvergabe mit sich, wie die Einführung der Jahresförderung, sowie die erstmalige Vergabe einer Basisförderung für Freie Gruppen. Die renommierte deutschsprachige Theaterzeitschrift „Theater heute“, die 1991 eine Sonderserie zur Freien Szene in Wien herausbringt, beschreibt die Situation rund um die Praxis der Subventionsvergabe und des Beiratssystems in Wien folgendermaßen:

„ Der Wiener Kulturstadträtin Ursula Pasterk geht es wie Michael Gorbatschow: Immer wieder erfindet sie neue Beiräte und Systeme, um die Subventionsvergabe immer demokratischer zu gestalten. Aber je mehr Transparenz (Glasnost) sie zulässt, desto größer sind die Widerstände an der Basis“²⁵⁹

²⁵⁷ Erika Kaufmann, Es wird gefördert – aber wie? Die Gießkanne als Pluralität? In: Autorensolidarität, Hg., Gegenkonzepte. Dokumentation eines Symposiums der Konfliktkommission Theater, Wien 1988, 35.

²⁵⁸ Autorensolidarität, Hg., Gegenkonzepte. Dokumentation eines Symposiums der Konfliktkommission Theater, Wien 1988, 98f.

²⁵⁹ Wolfgang Kralicek, Keine Kellerkinder. Gurus, Macher und Geister – inside outside, In: Theater Heute, Heft 3, 1991, 27.

Im Folgejahr 1989 geht mit der Schließung des Dramatischen Zentrums ein 16-jähriges Kapitel der Wiener freien Theatergeschichte zu Ende – und mit der Gründung der IG Freies Theater (IGFT) wird ein neues aufgeschlagen.

Hilde Haider, Professorin am Institut für Theaterwissenschaft, stellt der IGFT einen Büroraum an ihrem Institut zur Verfügung, Ruth Matziginger wird erste Geschäftsführerin der IG auf ehrenamtlicher Basis.²⁶⁰

9. 6 Exkurs:

„Freies“ Theater meets „Freie“ Wirtschaft – Sponsoring in der freien Szene

Anfang der 90er Jahre

Der Diplomarbeit Doris Hirschbüchlers ist zu entnehmen, dass Ende der 80er Jahre, neben dem Ansuchen um Subventionen eine andere Methode, an Geld für Projekte zu kommen, auch in Teilen der freien Szene praktiziert wurde: das Kunstsponsoring²⁶¹. Privatfirmen stellen also den Gesponserten, in diesem Fall den „freien“ Gruppen, Geld, Sach- oder Dienstleistungen zur Verfügung und erhoffen sich dadurch ihrerseits eine gesteigerte Publicity und eine Imageaufwertung.

Zu Sponsoring in Form von Sach- und Dienstleistungen zählen etwa die „Getränke- oder Nahrungsmittelspenden für ein Buffet, die unentgeltliche Vermietung von Bühnengerüsten, Lichtanlagen, Requisiten, Kostümen, etc. (...) aber auch die kostenlose Vermietung eines Spielraums an eine Freie Gruppe beziehungsweise das Zur-Verfügung-Stellen von Räumen zur Lagerung von Requisiten oder zum Arbeiten (Proberäume).²⁶² So wurde etwa dem Theaterverein „Tik“ (Theater im Kopf) 1985 unentgeltlich die Möglichkeit gegeben, im Moulin Rouge zu proben und aufzuführen. Ein anderes Beispiel ist die Gruppe „Vox Popoli“, die im Februar 1990 ihre Produktion „Nero“ unter vergünstigten Bedingungen im Kursalon Hübner zeigen konnte. Oder die Gruppe Gangart, die immer auf der Suche nach neuen Aufführungsorten war, schließlich ihre Produktion „Fiat – es werde“ in einem Schauraum der Automarke Fiat zeigen konnte.²⁶³ Allein in der Spielzeit zwischen 1.1. 1989 und 30.06.1990 machten sechs freie Gruppen Gebrauch von einer finanziellen

²⁶⁰ Im Zeitraffer. Wichtige Ereignisse im Laufe von 20 Jahren Arbeit für die freie Szene, In: gift, Zeitschrift für freies Theater, Oktober-Dezember, Wien 2009, 48.

²⁶¹ Doris Hirschbüchler, Zur Situation der freien Gruppen in Wien, Dipl.A., Wien 1991, 96.

²⁶² Hirschbüchler, Zur Situation der freien Gruppen in Wien, Dipl.A., Wien 1991, 98

²⁶³ Alle Beispiele aus: Hirschbüchler, Zur Situation der freien Gruppen in Wien, Dipl.A., Wien 1991, 96 ff.

Unterstützung aus privater Hand, die sich jeweils auf eine Summe zwischen 100 000 und 300 000 Schilling belief.²⁶⁴ Mitverantwortlich für diesen neuen Trend war auch die Gründung des Vereins „Kulturkontakt – Kontaktstelle für Kulturförderung“, der im Jahr 1989 vom Bundesministerium für Unterricht und Kunst ins Leben gerufen wurde. Der auch heute noch existierende Verein widmet sich der Zusammenarbeit zwischen KünstlerInnen und Unternehmen. Hirschbüchler beschreibt die konkrete Arbeitsweise von „Kulturkontakt“ folgendermaßen:

„Es werden Firmen verschiedene künstlerische Projekte zur Auswahl vorgelegt, nachdem man natürlich bereits über ihre Firmenphilosophie beziehungsweise ihre Art von Sponsoring Bescheid weiß, und dann beginnt die Vermittlung, das Bekanntmachen des Unternehmens mit dem Künstler. Jetzt liegt es an den Künstlern, ob sie die ideologischen Gegebenheiten für ihr Projekt vertreten können oder nicht.“²⁶⁵

Im privaten Kunstsponsoring wurde allerdings nicht zur Gänze auf den Zuruf des Staates verzichtet. Um überhaupt gesponsert zu werden, musste das jeweilige Projekt bereits durch den Beirat des Kulturredes positiv bewertet worden sein, und dann war auch noch die zweite Hürde, der Beirat des Unterrichtsministeriums, passieren. Erst wenn beide Instanzen ihr Förderungs-Ja gegeben haben, kann das Produkt privaten Firmen als Partner empfohlen werden. Durchgesetzt hat sich dies „Fundraising“ allerdings bis heute in der Freien Szene nicht wirklich. Noch immer sind die öffentlichen Förderinstitutionen Anlaufstelle Nummer eins. Roland Griesebner diagnostiziert in seiner Diplomarbeit „Erweiterung des Kunstsponsoring im Theaterwesen um Product Placement“ aus dem Jahr 2002 aber auch einen gegenläufigen Trend:

„Da es jedoch auf Seiten des Staates die Tendenz gibt, sich aus öffentlichen Subventionen zurückzuziehen, müssen Theaterbetriebe zunehmend dazu übergehen, alternative Finanzierungsformen zu identifizieren und zu akquirieren, um ihre Aufgaben finanzieren zu können“²⁶⁶

Insgesamt lässt sich in der Debatte um das Sponsoring von Freien Theatergruppen ein globaler Trend festmachen: der Rückzug des Staates – wenn auch in diesem Fall

²⁶⁴ Ebd. 104.

²⁶⁵ Ebd. 102 f.

²⁶⁶ Roland Griesebner, Erweiterung des Kunstsponsoring im Theaterwesen um Product Placement, Dipl.A., Wien 2002, 19. Online abrufbar unter:

http://griesebner.gmxhome.de/wissenschaftliches/griesebner_diplomarbeit.pdf (25.9.2010)

nicht konsequent vollzogen – und ein stärkere Profilierung privatwirtschaftlicher Unternehmen auch auf dem Kunstsektor. War es in den 60er und 70er Jahren, insbesondere unter den der Gegenkultur zuzuordnenden „freien“ Gruppen noch verpönt, Geschäfte zu machen, so setzte sich an der Schwelle zu den 90er Jahren bei manchen ein pragmatischer Zugang nach dem Motto „besser schmutziges Geld als gar kein Geld“ durch, beziehungsweise „Geschäfte machen“ wurde gar nicht mehr als anrühlich empfunden. Natürlich gab es aber auch Gruppen, die eine solche Art der Geldförderung ablehnten, vor allem dann, wenn die ideologischen Konflikte zwischen dem privaten Förderer und dem/der AntragstellerIn zu groß waren.²⁶⁷

9.7 1985-1995 Ein Blick durch die Freie Szene

Identitätskrise hin oder her, quantitativ präsentiert sich die Freie-Szene Ende der 80er und zu Beginn der 90er Jahre stark wie noch nie. Um das Jahr 1990 herum gibt es in Wien allein an die 100 freien Gruppen, wenngleich die Zahl auch kritisch zu betrachten ist, da in den verschiedenen Gruppen immer wieder dieselben Namen, nur in anderen Zusammensetzungen, auftauchen. In puncto Qualität sieht die Sache schon wieder anders aus. „Theater Heute“ formuliert es im Jahr 1991 drastisch: „Inspiration und Innovation sind die Ausnahme, Unvermögen und Langeweile die Regel“²⁶⁸ Einige der – noch aktiven - Ausnahmen wurden bereits im letzten Kapitel besprochen: das Theater Drachengasse 2, das Ensembletheater oder die Theatergruppe 80. 1985 wurde die Gruppe „Gangart“ von der Bühnenbildnerin Simonetta Ferfaglia und dem Maler Heinrich Pichler gegründet. Die beiden vermeiden für ihre Arbeit den Begriff Theater – ebenso wie sie das Theater als Aufführungsort scheuen. Ihre Aufführungen, die sie selbst als „Events“ bezeichnen, finden an so unterschiedlichen Orten wie in einer aufgelassenen Fabrik, einer Reithalle, im Museum für Angewandte Kunst, oder - wie bereits an anderer Stelle erwähnt - in einem Autosalon statt.

Im Schauraum des 1956 errichteten Steyr-Hauses – es galt damals als das modernste Gebäude Österreichs - am Kärntner Ring wurde die Performance „Fiat!“

²⁶⁷ Vgl.: Hirschbüchler, Zur Situation der freien Gruppen in Wien, Dipl.A., Wien 1991,103.

²⁶⁸ Wolfgang Kralicek, Keine Kellerkinder. Gurus, Macher und Geister – inside outside, In: Theater Heute, Heft 3, 1991, 29.

gezeigt.²⁶⁹ Als besonders innovativ wurden damals die riesigen Glasscheiben empfunden, durch die der Kunde die neuesten Automodelle bestaunen konnte. Die Gruppe Gangart machte sich diese Gegebenheiten zu nutze und bespielte das Haus sowohl von innen als auch von außen. Dabei wurden die Außengeräusche mittels Lautsprechern ins Innere des Raums verlagert und auf Leinwänden drei simultan ablaufende Filme gezeigt. Die Gruppe Gang-Art hatte ihren eindeutigen Schwerpunkt in der Performancekunst – sie kam ohne Sprache aus und der Fokus wurde auf die Ebenen Raum, Licht, Musik, Körper und Bewegung gerichtet - traditionelles Theater war ihnen schlicht zu langweilig.²⁷⁰ Ein ebenso multi-medial agierendes Kollektiv stellt die seit 1984 bestehende Gruppe „daedalus“ dar. Gegründet wurde dieses Ensemble vom ehemaligen Burgtheater-Schauspieler und Regisseur Gerhard Fischer. Die Inszenierungsform der Gruppe bewegt sich zwischen Ausstellung und Performance, die sich thematisch hauptsächlich mit Wissenschaftlern, Künstlern und Philosophen der Moderne beschäftigt. Als „Freie Gruppe“ gilt das Kollektiv eher deshalb, weil es in „keine Subventionsschublade“²⁷¹ passt. Ein Ensemble, das eher traditionelles Theater macht, ist das 1985 gegründete „Kiskillilla-Theater“. Gefunden hat sich die Gruppe theaterbegeisterter Laien im alternativen Kulturzentrum WUK, um gleich mit ihrer zweiten Produktion „Graf Öderland“ eine Überraschungserfolg zu feiern. Theater heute bemängelt an der Gruppe die mangelnden handwerklichen Fähigkeiten, und dass ihr Regisseur Gernot Lechner „nur ‚schöne‘ Bilder im Kopf“²⁷² habe. Bereits 1980 wurde die Gruppe „Narrenkastl“ vom Schauspieler Justus Neumann und dem Dramaturgen Joseph Hartmann gegründet. Zunächst begannen die beiden Kindertheater zu machen, erweiterten ihr Repertoire aber bald auch auf Erwachsenentheater. 1987 kam aber auch schon das Ende der Gruppe. Nach einigen Solo-Projekten von Justus Neumann beginnt - gemeinsam mit dem neuen Partner Peter Korn - ein neues Kapitel der „Narrenkastl“-Geschichte. Gespielt wurde nun in einem unscheinbaren Hinterhaus in der Sechshauserstraße 66. Ihre erste Performance – im Rahmen eines mehrjährigen Projekts, das sich dem Autor Arno Schmidt annahm - im Jahr 1988 entzog sich klassischen Theatervorstellungen:

²⁶⁹ Vgl. ebd. 31.

²⁷⁰ Vgl. Wolfgang Kralicek, Keine Kellerkinder. Gurus, Macher und Geister – inside outside, In: Theater Heute, Heft 3, 1991, 31.

²⁷¹ Ebd. 31.

²⁷² Ebd.

„In zwei durch einen Durchgang miteinander verbundenen Räumen sind Videomonitorre installiert, auf denen Verschiedenes zu sehen ist: einmal eine Kamera-Fahrt durch Arno Schmidts Wohnort Bargfeld; dann wieder vier Menschen, die in einem Buch lesen. Es sind die Schauspielerinnen und Schauspieler, die sich unters Publikum gemischt haben (...); einander abwechselnd lesen sie die Schmidt-Erzählung „Die Wasserstraße“ (...) Der Zuschauer kann seinen Stand – oder Sitzplatz nicht mehr nur frei wählen, sondern auch nach Belieben wechseln. Je nachdem, wo man sich gerade aufhält, verändert sich die Wahrnehmungssituation: Mal sieht man die Schauspieler (wie bei einer Lesung), mal hört man sie via Lautsprecher aus dem Nebenzimmer (wie bei einem Hörspiel). Zusätzlich gibt es noch die Möglichkeit, den Text auf einem PC-Bildschirm mitzulesen.“²⁷³

1990 trennt sich die Gruppe von ihrem – bereits vorbelasteten - Namen „Narrenkastl“ und benennt sich in „Echoraum“ um. Neben diesen Gruppen sind es in der Wiener „freien“ Theaterlandschaft Ende der 80er Jahre und zu Beginn der 90er Jahre vor allem Einzelpersonen, die für ihre jeweiligen Projekte DarstellerInnen um sich versammeln. Einer der Umtriebigen ist wohl Kurt Palm, ehemals Dramaturg am Berliner Ensemble und am Burgtheater. 1988 gründete er den „Sparverein Die Unzertrennlichen“. Theater heute schreibt darüber: „Mit dieser seltsamen Gruppe organisierte Palm eine Reihe seltsamer Veranstaltungen.“²⁷⁴ Darunter etwa ein 24-stündiges Franz-Kafka-Happening oder eine 17-stündige Lesung von Flann O'Brians Roman „Zwei Vögel beim Schwimmen“. Palm besetzt seine Stücke meist mit Laien – das Stück „Kafkas Franz“ etwa besetzte er ausschließlich mit Leuten, die noch nie zuvor Theater gespielt hatten. Ein anderer umtriebiger Einzelkämpfer war Robert Quitta, zunächst Filmemacher, der sich aber zunehmend dem Theater zu wandte. 1989 gründete er das „Österreichische Theater“. Und „umtriebig“ war er damit tatsächlich: In nur 19 Monaten hatte er neun Stücke herausgebracht, die alle nach demselben Prinzip funktionieren: Teile aus der Biographie einer bekannten (Künstler-) Persönlichkeit werden auf der Bühne in Szene gesetzt. Seine Stücke wurden oft auch an ungewöhnlichen Orten aufgeführt – etwa auf einem Eislaufplatz – aber auch an konventionellen Veranstaltungsorten wie der Wiener Stadthalle.

²⁷³ Wolfgang Kralicek, Keine Kellerkinder. Gurus, Macher und Geister – inside outside, In: Theater Heute, Heft 3, 1991, 33.

²⁷⁴ Ebd., 32

9.8 Das „freie“ Theater zu Beginn der 90er Jahre. Eine resümierende Einschätzung

Das „freie“ Theater vollzieht im Laufe der 80er Jahre einen vielschichtigen Paradigmenwechsel. So verändern sich etwa die Gründe, warum überhaupt „freies“ Theater gemacht wird. In den 70er und frühen 80er Jahren war die Entscheidung „frei“ zu arbeiten eine maßgeblich politische. „Freies“ Theater verstand sich als nicht-kommerziell, antipatriarchalisch, avantgardistisch, experimentell. Entscheidungen innerhalb der einzelnen Gruppen und der Freie-Gruppen-Szene sollten basisdemokratisch gefällt werden, Selbstbestimmung und Autonomie waren zentrale Anliegen, kurz: Theater wurde als ein Mittel zur Veränderung der Gesellschaft gesehen. Im Laufe der 80er Jahre veränderte sich die Veranlassung, „freies“ Theater zu machen, maßgeblich. Vielfach wird es als eine Übergangslösung betrachtet, als ein Karrieresprungbrett hin zu den etablierten (Groß-)Bühnen. Gleichzeitig sammeln sich in der Freien-Gruppen-Szene auch jene „die es nicht geschafft haben“. Mit der Bestellung Peymanns zum Direktor des Wiener Burgtheaters begann auch die Dichotomie „freies Theater“ auf der einen Seite und „etabliertes“ Theater auf der anderen zu bröckeln.

Aber auch in künstlerischer Hinsicht veränderte sich das „freie“ Theater maßgeblich. „Politisches Theater“ wurde immer unattraktiver und wurde durch Ansprüche wie „experimentell“ und „intermedial“ abgelöst. Werner Stolz spricht von einer „ideellen Agonie“, die sich in der freien Szene zu Beginn der 90er Jahre breit gemacht habe, der eine „bemerkenswerte Betriebsamkeit gegenüber (stehe)“²⁷⁵ und er resümiert pessimistisch: „ Und da stehen wir jetzt. An einem absoluten Tiefpunkt des freien Theaters als Idee“.

²⁷⁵ Wolfgang Reiter, Wiener Theatergespräche, Wien 1993, 55.

Schlaglichter auf das Freie Theater seit den 1990er Jahren: Widerstand. Migration. Prekarisierung.

Ich werde an diesem Punkt der Arbeit den chronologischen Weg der Entwicklungen des „freien“ Theaters verlassen und auf drei Thematiken eingehen, die ich in der Entwicklung des Freien Theaters in den 90er Jahren bis heute für besonders relevant halte: die Rückkehr des politischen Theaters, die Integration von Minderheiten in die „freie“ Theaterarbeit sowie den Diskurs rund um die zunehmende Prekarisierung in der „freien“ Szene. Daran anknüpfend beschäftige ich mich mit der Frage, welche Wechselwirkung zwischen der viel beschworene „Autonomie“ der Künste und einer institutionalisierten Fördermittelvergabe besteht

10. Spotlight #2. Widerstand gegen die „ideelle Agonie“. Volxtheater Favoriten und Volxtheaterkarawane

10.1 Volxtheater Favoriten

Politisch engagiertes „freies“ Theater war im Laufe der 80er und frühen 90er Jahren aus der Mode gekommen. Die „Gegenkultur“ von damals wurde immer mehr zum Mainstream und damit auch vermarktbar. Der „Neoliberalismus“ verstand es wunderbar, ehemals linke und emanzipatorische Ideen in die Marktlogik zu integrieren. Widerstand gegen eine zunehmende Vermarktung aller Lebensbereiche kam in den späten 80er und frühen 90er Jahren vornehmlich aus der radikalen linken Szene, den Autonomen und AnarchistInnen. Während die sozialrevolutionären Ideen der 68er bereits über den Umweg der „neuen sozialen Bewegungen“ in den sich in einer Phase der Umstrukturierung befindlichen Kapitalismus integriert worden waren, versuchten die Autonomen „ das militante, vorwärtstreibende, umstürzende Element beizubehalten“.²⁷⁶ Dies äußerte sich beispielsweise in den jährlichen Krawallen anlässlich des Opernballs und in Hausbesetzungen.

²⁷⁶ Robert Foltin, Und wir bewegen uns doch. Soziale Bewegungen in Österreich, Wien 2004, 168.

Nach etlichen mehr oder weniger gescheiterten Besetzungen gelang es einem losen Bündnis von Autonomen, AnarchistInnen und KurdInnen, 1994 ein Haus in der Wielandgasse 2-4 zu besetzen, das sich im Besitz der Kommunistischen Partei Österreichs (KPÖ) befand, wodurch die Chancen stiegen, dass das Haus nicht so rasch geräumt werden würde. Das Haus wurde in Ernst-Kirchweg-Haus (EKH) umbenannt, nach einem Kommunisten, der 1965 von einem Burschenschaftler ermordet wurde. Trotz mannigfaltiger politischer Auseinandersetzungen, etwa mit der (ehemaligen) Besitzerin des Hauses - der KPÖ, diversen Polizeirazzien etc. besteht das Haus auch heute noch. Von Beginn an wurde das EKH auch „kulturell“ genutzt, vorrangig als Veranstaltungsort für Konzerte, die sich im Punk-Hardcore-Bereich bewegen. Seit 1994 wurde das Haus, in dem schon in den 1930er Jahren ein Varietétheater untergebracht war²⁷⁷, wieder für anarchistisches Laien-Theater genutzt. HausbewohnerInnen des EKH und Menschen aus dem Szeneumfeld hatten sich zu dem Theaterkollektiv „Volxtheater Favoriten“ zusammengeschlossen.

Das Volxtheater Favoriten verstand sich als „alternatives Gegenkonzept zu herkömmlichen, institutionalisierten Theaterbegriffen und auch zu vielen Produktionen einer freien Theaterszene, die nur allzu oft die hierarchischen Muster und Formen des kulturellen Mainstreams übernehmen“.²⁷⁸ Das „Feindbild“ der neuen Generation an „jungen Wilden“ war nun also nicht mehr nur der etablierte Theaterbereich à la Burgtheater und Co., sondern auch das als angepasst empfundene „freie“ Theater. So schien es logisch, dass sich das Volxtheater auch nie auf die Seite der Bittsteller stellte und keine Subventionen der Stadt Wien beantragte. Die inhaltlichen Zielsetzungen der Initiatoren waren die „kreativ-künstlerische Auseinandersetzung mit zentralen gesellschaftspolitischen Themen wie Rassismus, Sexismus, soziale Ungerechtigkeit, institutionalisierte Ausgrenzung, Unterdrückung und Benachteiligung im Rahmen unseres demokratischen Systems“.²⁷⁹ Dabei war die Stückauswahl zunächst eher klassisch gehalten. Als erstes Stück zeigte das Kollektiv 1994 Brechts „Dreigroschenoper“. Dabei stand zunächst der DIY-Gedanke im Vordergrund. Die Geburtsstunde wird in dem Programmheft zur „Dreigroschenoper wie folgt beschrieben.

²⁷⁷ Vgl. Gerald Raunig, Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert, Wien 2005, 188.

²⁷⁸ <http://www01.strg.at/~volxtheater/html/vkfstset.htm> (4.11.2010)

²⁷⁹ Ebd.

„(...)nur Organisieren und Konsumieren ist fad, selber was auf die Beine stellen, Output, Produktion, das wäre was! Da viele Menschen einfach nicht in der Lage sind, eine Band zu gründen, ein Instrument zu spielen, lag es recht nahe, auf den Hund, sprich das Theater, und für Nichtmusiker, auf das einzig dem Armen mitgegebene Instrument, die Stimme zu kommen. Theater + Gesang = Oper?!! Das VolXtheater Favoriten war geboren“²⁸⁰

Mit der Idee, die erste Aufführung in Form einer Oper zu gestalten, was auf den ersten Blick angesichts der Punk-Attitüde des Ensembles verwundern mag, wird im Programmheft so erklärt:

„Da die letzten paar Operballdemos in Spazierkesselversion auch nicht gerade das Gelbe vom Ei waren, und ihr wahres Ziel, nämlich uns einen passenden Spielort zu besorgen, verfehlten, beschlossen wir notgedrungen, eben auf unsere eigene, obschon eigentlich viel zu kleine, Infrastruktur, eben das Haus, zurückzugreifen.“²⁸¹

Die Oper sollte also nicht mehr nur als Angriffsziel gelten, sondern es sollte ihr eine andere, antihierarchische und kollektiv-demokratische Form von Oper entgegengestellt werden. Tatsächlich war die „Dreigroschenoper“ ein voller Erfolg und bis zum Schluss – die Spielzeit dauerte von Herbst 1994 bis September 1995 – ausverkauft.²⁸² Das Ensemble hatte sich in der freien Szene herumgesprochen und so befanden sich im Publikum auch bekannte Theatermacher wie etwa Hubsi Kramar. Speziell an den Theateraufführungen im Theatersaal des Ernst-Kirchwegger-Hauses war das „Theaterfeeling“ einzigartig. Die trashige Atmosphäre hatte auch Menschen angezogen, die sonst nie ins Theater gehen würden. Dass man im Publikum sitzend rauchen und trinken konnte, was in den meisten anderen Theatern nicht mehr möglich war, war wohl nicht der ausschlaggebende Faktor, aber trug sicher auch zu dem Gefühl bei, einer „anderen“ Theaterproduktion beizuwohnen.²⁸³ Einzigartig war aber nicht nur das Ambiente, sondern auch die Arbeit hinter den Kulissen. So wurde etwa versucht, die klassische Dichotomie Regie-Schauspiel aufzulösen, indem immer unterschiedliche Leute Regie führten, die in der Szene

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ <http://www01.strg.at/~volxtheater/html/vktfset.htm> (4.11.2010)

²⁸² Vgl. Interview 2: ExpertInneninterview mit der Theaterwissenschaftlerin, Performancekünstlerin, Dramaturgin und Polit-Aktivistin Gini Müller, Am 25.05.2010 in Wien.

²⁸³ Interview 2: ExpertInneninterview mit der Theaterwissenschaftlerin, Performancekünstlerin, Dramaturgin und Polit-Aktivistin Gini Müller, Am 25.05.2010 in Wien.

gerade selbst nicht auf der Bühne standen²⁸⁴. Alle Entscheidungen wurden im Kollektiv getroffen, es gab keine persönlichen Honorare und die Gruppe blieb offen für InteressentInnen.²⁸⁵ Dabei gab es natürlich immer auch „Leute, die mehr Konzept im Kopf haben, das auch durchsetzen wollen, andere, denen das egal ist“, was auch ein großes Konfliktpotential in sich barg. Im Extremfall führte dies dazu, dass langjährige Freundschaften aufgekündigt wurden oder manche Leute nicht mehr miteinander sprechen wollten und/oder konnten.²⁸⁶

Die zweite Produktion des Volxtheaters war im März 1996 „Penthesilea. Eine Hundeoper sehr frei nach Kleist“. Bereits im Juni des selben Jahres folgte mit „Bezahlt wird nicht“ von Dario Fo die dritte Produktion, die auch in der Arena aufgeführt wurde.²⁸⁷ Der Begriff der Theatralität wurde vom Volxtheater-Kollektiv allgemein sehr weit gefasst. So begnügte es sich nicht damit, den Bühnenraum zu erobern, sondern machte auch „Straßentheater“ - wenngleich weniger im herkömmlichen als im aktionistischen Sinne. 1995 etwa thematisierte das Kollektiv mit der Aktion „Donaukanal durchschwimmen – Eine Aktion zur Irrationalität der Flüchtlingspolitik“ die Probleme von Flüchtlingen und fragt dabei auf dem Ankündigungsflyer:

„Schon mal auf der Flucht gewesen? Schon mal abgeschoben worden? Schon mal ohne Geld. Wohnung. Freunde. Pass oder sonstige Papiere in einem fremden Land auf der Straße gestanden? Oder schon mal darüber nachgedacht wie es wäre, selbst Flüchtling zu sein in Österreich?“²⁸⁸

Bei der Aktion durchschwammen AktivistInnen, stellvertretend für die Flüchtlinge, die eine Grenze passieren müssen, den Donaukanal, um auf der anderen Seite von anderen AktivistInnen im Soldatenlook abgefangen und in Käfige gesperrt zu werden. Am 26. April 1997 rief das Volxtheater Favoriten dann zum „großen Grenzschutztag“ auf, im Ankündigungstext untertitelt mit „Strassentheater gegen Fremdenangst und Unterdrückung - Strassentheater gegen Xenophobie und

²⁸⁴ Vgl. Ebd.

²⁸⁵ Gini Müller, Transversal oder Terror? Bewegte Bilder der VolxTheaterKarawane, In: Gerald Raunig, Hg., Transveral. Kunst und Globalisierungskritik, 129.

²⁸⁶ Interview 2: ExpertInneninterview mit der Theaterwissenschaftlerin, Performancekünstlerin, Dramaturgin und Polit-Aktivistin Gini Müller, Am 25.05.2010 in Wien.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ <http://www01.strg.at/~volxtheater/html/vkfstset.htm> (4.11.2010)

Repression“²⁸⁹ Dabei wurden fiktive Kontrollstellen an den Bezirksgrenzen errichtet, die an die zunehmende Repression gegenüber Flüchtlingen und MigrantInnen erinnern sollten. Bemerkenswert an diesen Aktionen ist vor allem, dass das Volxtheater Favoriten damit der Zeit voraus war. Die Themen Abschiebung, Migration, Grenzregime etc. wurden damals in Wien weder von der Freien Szene noch von anderen Wiener Theaterhäusern aufgegriffen. Dies sollte sich erst mit den „Nullerjahren“ und den Ereignissen rund um den Tod von Markus Omufuma und der Schwarz-Blauen-„Wende“ ändern.²⁹⁰ 1997 spielte die Gruppe auch wieder ein Bühnenstück im großen Saal des EKH's, nämlich „Der Auftrag – Erinnerungen an eine Revolution“ von Heiner Müller. Bei dieser Produktion arbeitete die Gruppe erstmals auch mit elektronischer Musik und bespielte diesmal nicht nur die große Bühne, sondern auch den Vorder- und Mittelraum des Hauses.

10.1.1 Volxtheater Favoriten goes Schauspielhaus – Ein kurzes Intermezzo

Das letzte Bühnenstück des Volxtheater Favoriten hatte es bis ins Schauspielhaus Wien geschafft, allerdings nur einen Abend lang.

In der „österreichische Aktionsoperette“²⁹¹ „Schluss mit Lustig. – Ein Land dreht durch“ wurde das – aus emanzipatorischer Sicht – katastrophale Wahlergebnis des Jahres 1999 thematisiert. Die anarchistisch-autonome Zeitschrift „Tatblatt“ beschreibt den Inhalt des Stücks folgendermaßen: „Techniken des Widerstandes, in ein Stück eingebettet, das sich mit der geistigen und moralischen Verfassung eines Landes auseinandersetzt.“²⁹² Das Stück begann mit einer Videoeinspielung der damals noch fast gar nicht bekannten Gruppe Maschek, die heute unter anderem in der TV-Sendung „Dorfers-Donnerstark“ im ORF, aber auch auf der Bühne, etwa im Rabenhoftheater, Erfolge feiert. Eine Viertelstunde lang kommentierte Maschek via Videowall das 3:2 Österreichs gegen Cordoba, anschließend wurde vom Volxtheater Farvoriten Reinhard Fendrichs heimliche Österreich-Hymne „I am from Austria“

²⁸⁹ http://www01.strg.at/~volxtheater/_html/vktfset.htm (4.11.2010)

²⁹⁰ Vgl. Interview 2: ExpertInneninterview mit der Theaterwissenschaftlerin, Performancekünstlerin, Dramaturgin und Polit-Aktivistin Gini Müller, Am 25.05.2010 in Wien.

²⁹¹ Gini Müller, Transversal oder Terror? Bewegte Bilder der VolxTheaterKarawane, In: Gerald Raunig, Hg., Transveral. Kunst und Globalisierungskritik, 130.

²⁹² http://www01.strg.at/~volxtheater/_html/vktfset.htm (4.11.2010)

gesummt. Gegen Ende des Stückes wurden die ZuschauerInnen schließlich eingezäunt. Diese erste Viertelstunde war dem Intendanten des Schauspielhauses, Hans Gratzer, der dem Projekt - auf der Suche nach „jungen Wilden“ - zunächst positiv gegenüberstand, zu viel. Nach nur 15 Minuten verließ er die Vorstellung – und warf das Volxtheater Favoriten mit der Begründung, die ästhetische Form des Stückes sei „arrogant und dilettantisch“²⁹³ gewesen, anschließend aus dem Schauspielhaus. Mit dem Rauswurf des Volxtheaters aus dem Schauspielhaus verlor auch meine Interviewpartnerin, Gini Müller, selbst Teil der Volxtheaterkarawane und seit 1997 als Dramaturgin am Schauspielhaus tätig, ihre Anstellung. Die „gar nicht so skandalöse Aktionsrevue“²⁹⁴ wurde anschließend noch einige Zeit im gewohnten Umfeld des Ernst-Kirchweger-Hauses aufgeführt.

10.2 Nomadische Interventionen – Das Volxtheater wird zur Karawane

Mit den österreichischen Nationalratswahlen im Herbst 1999 und der darauffolgenden, im Februar 2000 gebildeten Koalition zwischen ÖVP und FPÖ brach eine Protestwelle über Österreich herein, die verstärkt auch den künstlerisch-aktivistischen Sektor betraf. International am stärksten dürfte hier wohl die Aktion „Ausländer Raus“ des kürzlich verstorbenen deutschen Theatermakers und Performancekünstlers Christoph Schlingensief in Erinnerung sein.²⁹⁵

Aber auch das Volxtheater nahm den Rechtsruck, der mit dieser Koalition besiegelt wurde, nicht tatenlos hin. Es entstand in diesem Kontext erstmals die Idee der Karawane. Unter dem Motto „One world – no nation – Anarchie statt Österreich“²⁹⁶ tingelte die EKH-Tour einige Wochen lang durch österreichische Provinz- und Landeshauptstädte. Etwa vierzig AktivistInnen aus dem EKH- und Volxtheater-Umfeld zogen mit 12 bis 15 mitunter recht auffälligen Fahrzeugen und immer in Begleitung der Staatspolizei durch das Land, um an den jeweiligen Zielorten eine anarchische Mischung aus „Volxküche, Propagandaradio, Straßenduetten,

²⁹³ Gini Müller, *Transversal oder Terror? Bewegte Bilder der VolxTheaterKarawane*, In: Gerald Raunig, Hg., *Transveral. Kunst und Globalisierungskritik*, 130.

²⁹⁴ Gerald Raunig, *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*, Wien 2005, 200.

²⁹⁵ Vgl. hierzu bspw. Matthias Lilienthal, Claus Philipp, *Schlingensiefs Ausländer Raus. Bitte liebt Österreich*, Frankfurt am Main 2000.

²⁹⁶ Vgl. Gini Müller, *Transversal oder Terror? Bewegte Bilder der VolxTheaterKarawane*, In: Gerald Raunig, Hg., *Transveral. Kunst und Globalisierungskritik*, 130.

Gaukeleien und Tortenschlachten“²⁹⁷ sowie „Jonglage und Varietè, situationsbezogene Performances und Straßentheater, und am Abend Songs, Sketches und Ausschnitte aus den Programmen des Volxtheaters“²⁹⁸ zum Besten zu geben. In weiterer Folge sollte die Karawane auch über die Grenzen Österreichs hinausziehen. 1999 war Marcus Omufuma im Zuge einer gewaltsamen Abschiebung durch die Fremdenpolizei getötet worden, was unter anderem die Gründung der „Plattform gegen Rassismus“ zur Folge hatte, deren Plena zu einem der Knotenpunkte antirassistischer Arbeit in Wien werden sollten, mit denen sich das Volxtheater vernetzte. Fast gleichzeitig wurde auch das no-border-Netzwerk gegründet, dessen zweites Treffen in Paris den Volxtheater-AktivistInnen den ersten konkreten Anstoß, gab sich in Form einer transnationalen Karawane zu organisieren.²⁹⁹ Ziel der Karawane war „die Thematisierung von Migrationspolitik und der dazu dienlichen rassistischen Gesetze, die die Ungleichheiten zwischen Personen institutionell festlegen“³⁰⁰. Gestartet wurde die Karawane, an der AktivistInnen mit österreichischen, deutschen, US-amerikanischen, australischen und slowakischen Reisepässen teilnahmen, am 26. Juni 2001 mit einer Party am Wiener Heldenplatz. Selbstkritisch bemerkt Gini Müller in ihrem Text „Transversal oder Terror“, dass die Gruppe, die angetreten war, um für das Recht auf Migration und Bewegungsfreiheit zu demonstrieren, keine/n einzige/n MigrantIn in ihren Reihen hatte. Eine solche Teilnahme, zumindest von AsylwerberInnen, wird allerdings durch das Gesetz unmöglich gemacht, haben diese doch keine rechtliche Möglichkeit, Österreich zu verlassen. Zudem ist es AsylwerberInnen in Österreich verboten, sich aktiv politisch zu betätigen.³⁰¹ Der erste Stopp der Tour führte zum in Salzburg stattfindenden WEF (World Economic Forum)-Summit, wo die Karawane im Zuge der Anti-WEF-Demonstration ein Parkfest veranstaltete. Die Reise führte weiter zum Grenzcamp nach Levanda, dann nach Ljubljana, wo sie eine Aktion gegen das dortige Schubhaftgefängnis organisierte, zog dann einige Tage durch Unterkärnten um schließlich weiter nach Italien, um in Richtung G8 Gipfel zu reisen. Auf den vorherigen Stopps hatte das Kollektiv immer wieder mit Hilfe des „unsichtbaren Theaters“ für Irritationen gesorgt, etwa als es im Zuge des

²⁹⁷ Ebd.

²⁹⁸ Gerald Raunig, Kunst und Revolution. Künstlerlicher Aktivismus im langen 20. Jahrhundert, Wien 2005, 201.

²⁹⁹ Vgl. Gerald Raunig, Kunst und Revolution. Künstlerlicher Aktivismus im langen 20. Jahrhundert, Wien 2005,

³⁰⁰ Regine Müller, Posse! Theatrum Mundi und performative Handlungsmacht, Diss., Wien 2005.

³⁰¹ Gini Müller, Transversal oder Terror? Bewegte Bilder der VolxTheaterKarawane, In: Gerald Raunig, Hg., Transveral. Kunst und Globalisierungskritik, 132.

Grenzcamps in Levanda im Niemandsland zwischen den Grenzstationen in orangenen Overalls und UNO-Uniformen eine weitere Grenzstation errichtete, um so in einem performativen Akt den real vorhandenen Grenzen weitere Grenzen hinzuzufügen.³⁰²

Am 18. Juli erreichte die Karawane, ausgerüstet mit Requisiten und Kostümen „unter anderem orange Overalls und Helme, Reifenschläuche, Spritzpistolen, UNO-SoldatInnenausrüstung, etc.“ die sie auf der gesamten Tour begleiteten, und die ihr bereits in Salzburg aufgrund eines Kronenzeitungs-Artikels, der die AktivistInnen der Mitführung von Waffen bezichtigte, Probleme in Form eines (sich als überflüssig erweisenden) WEGA-Einsatzes bereiteten, Genua. Die dortige Teilnahme an der Demonstration für MigrantInnenrechte am 19. Juli sollte ursprünglich den Höhepunkt der Karawanentour darstellen. Die Volxtheater-Karawane demonstrierte mit vielen anderen, vielfach bunt maskierten AktivistInnen, für „gleiche Rechte für alle“ und „offene Grenzen“. An den folgenden beiden Tagen war die Karawane nicht als Gruppe organisiert, die AktivistInnen waren einzeln oder in Kleingruppen unterwegs und sollten Zeugen der brutalen Übergriffe der italienischen Polizei auf großteils pazifistisch agierende Gruppen werden.³⁰³ Am 20. Juli wurde der Aktivist Carlo Giuliani von einem Polizisten erschossen. Die Demonstrationen wurden deshalb am darauffolgenden Tag nicht eingestellt - im Gegenteil, noch mehr Demonstranten beteiligten sich daran, worauf die Polizei mit ungebrochener Härte reagierte.

In Genua schien in diesen Tagen das Kriegsrecht zu herrschen. Nachdem einige Mitglieder der VTK vom benachbarten Medienzentrum aus die Polizeiübergriffe auf die Scuola Diaz mitverfolgen konnten, und auch beobachteten, wie nacheinander Schwerstverletzte aus dem Gebäude getragen wurden – es kursierten sogar Gerüchte über weitere Tote – entschied sich die VTK am darauffolgenden Tag, das Schlachtfeld zu räumen. Sich schon ca. eine Stunde außerhalb von Genua befindend und daher in Sicherheit wiegend, wurden die AktivistInnen von der italienischen Polizei an einer Raststätte angehalten und zurück nach Genua gebracht. In weiterer Folge mussten die AktivistInnen eine dreiwöchige Tortur in verschiedenen italienischen Gefängnissen überstehen – Misshandlungen standen an der Tagesordnung³⁰⁴. Von der schwarz-blauen Regierung erhielten die AktivistInnen

³⁰² Vgl. Gerald Raunig, Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert, Wien, 206.

³⁰³ Um einen genaueren Überblick über die Geschehnisse in Genua zu bekommen empfiehlt sich die Lektüre von: Dario Azzellini, Hg., Genua. Italien. Geschichte. Perspektiven, Berlin 2002.

³⁰⁴ Ein Interview mit den betroffenen Mitgliedern der Volxtheaterkarawane über ihre Erfahrungen in Genua findet sich unter anderem auf: <http://www.catbull.com/grauzone/downloads/Genua-VolXtheater.pdf> (8.11.2010)

zunächst keine Unterstützung, im Gegenteil, diese schwadronierte sogar noch darüber, dass die AktivistInnen in Österreich amtsbekannt seien. Erst als der mediale Druck zu groß wurde, schaltete sich das österreichische Außenamt ein. Die Enthaftung der AktivistInnen erfolgte schließlich am 16. August 2001. An der Anklage - den AktivistInnen wurden Plünderung, Vandalismus, Gefährdung der öffentlichen Sicherheit sowie die Bildung einer kriminellen Organisation (mit einem Strafmaß von bis zu 18 Jahren!) vorgeworfen - hielt die italienische Staatspolizei aber zunächst fest³⁰⁵. Erst 2010, neun Jahre nach der Inhaftierung, wurden die Ermittlungen gegen das 25-köpfige KünstlerInnenkollektiv von der italienischen Justiz eingestellt³⁰⁶.

Genua und seine Repressalien brachten dem Kollektiv einen enormen Medienhype, der es vor eine Zerreißprobe stellte. Insgesamt war die globalisierungskritische Bewegung nach den Erfahrungen von Genua – und schließlich von 9/11 - in einer Krise. Trotz der Repressionen, denen sie in Genua ausgesetzt war, und einem laufenden Strafverfahren in Italien setzte die Volxtheaterkarawane ihre Arbeit fort. In Strassbourg installierte die Karawane im Rahmen des no-border-Actioncamps im Juli 2002 eine no-borderZONE/Medienlounge am Bahnhofplatz. Ein mobiler Medienbus diente als Kommunikationszentrum, das von allen Interessierten genutzt werden konnte. Die Karawane selbst nutzte den Bus für theatrale Interventionen im öffentlichen Raum. nmittelbar anschließend an Strassbourg zog die Karawane weiter zur Dokumenta 11 – Plattform 5 in Kassel, bei der sie wieder eine temporäre no-border-Zone errichtete, die den gewünschten Erfolg brachte, insofern, also sie in der Institution Dokumenta 11 eine „interne Diskussion über Kunst- und Politikverständnis aus(löste)“.³⁰⁷

10.3 Resümee und ein Versuch der Verortung des Volxtheaters in die „Freie Szene“-Landschaft

2003 war die Zeit des Volxtheaters und der Karawane dann vorbei, nicht zuletzt deshalb, weil sich die Schwerpunktsetzung der „Mitglieder“ mit der Zeit gewandelt hatte. Gini Müller etwa, die auch wesentlich zur theoretisch-wissenschaftlichen

³⁰⁵ Infoladen Grauzone, Hg., Materialien Genua G8 und Volxtheaterkarawane, online verfügbar unter: <http://www.catbull.com/grauzone/downloads/Genua-VolXtheater.pdf>

³⁰⁶ <http://derstandard.at/1285200323996/Neun-Jahre-nach-Genua-Italien-klagt-VolxTheater-Karawane-nicht-an> (8.11.2010)

³⁰⁷ Gini Müller, Transversal oder Terror? Bewegte Bilder der VolxTheaterKarawane, In: Gerald Raunig, Hg., Transveral. Kunst und Globalisierungskritik, 138.

Positionierung und Reflexion des Volxtheaters beigetragen hatte, widmete sich ab nun verstärkt der 2003 gegründeten Performance Band SV Damenkraft „die in der Tradition von Riot Girls, Punk und Pop-Agitation einerseits stehen, Kunstchansons und feministische Parolen (oder extra femininen Habitus) andererseits zu musikalischen Revues verarbeiten“³⁰⁸. Welcher Stellenwert kann dem Volxtheater und der Karawane nun im Kontext des „freien“ Theaters eingeräumt werden? In Anbetracht der Abhängigkeit von Subventionen und der zunehmenden Entpolitisierung der „freien“ Szene würde ich die Positionierung des Volxtheaters als „freies freies“ Theater bezeichnen. Eine solche Definition halte ich insofern für gerechtfertigt, als das Kollektiv direkt und radikal an die Forderungen und Ideale des historischen „freien“ Theaters anschließt und sich während der gesamten Spielzeit nie von den Geldern aus öffentlichen Töpfen abhängig gemacht hat. So schien das Volxtheater auch nie in den Förder-Listen der Stadt Wien als „freies Theater“ auf. Ungewöhnlich, im Vergleich zu Gruppen der historischen „freien“ Szene ist auch, dass sich das Kollektiv bis zuletzt nicht in irgendeine Form von „Institution“ verwandelte oder zwingen ließ. Für einzelne Mitglieder des Kollektivs stellt sich dieser Sachverhalt freilich anders dar. Tina Leisch etwa, 1994 eines der Gründungsmitglieder des Volxtheaters, ist nach wie vor als eine jener „freien“ Theaterschaffenden in Wien tätig, die auch regelmäßig Subventionen beziehen. Ähnliches gilt auch für meine Interviewpartnerin Gini Müller, die schon parallel zu ihrem Engagement im Volxtheater immer wieder in verschiedenen Funktionen – als Hospitantin, Regieassistentin, Dramaturgin, Schauspielerin/Performerin und Regisseurin sowohl in der „freien“ Szene als auch an Mittelbühnen und großen Häusern tätig war – was dem Volxtheater schließlich auch das kurze Intermezzo im Schauspielhaus ermöglichte. Tatsächlich ist „freies freies“ Theater meist auch frei von Einnahmen und lebt vom Idealismus der beteiligte AkteurInnen. Das Geld zum Überleben muss andernorts verdient werden, teils in Form von prekären oder regulären Arbeitsverhältnissen, phasenweise auch in Form von Arbeitslosenunterstützung. Das Volxtheater ist aber nicht nur aufgrund seines Idealismus‘ ein herausragendes Projekt in der „freien“ Wiener Theaterszene der 90er Jahre. Auch thematisch nahm das Kollektiv in manchen Bereichen eine Vorreiterrolle ein, vor allem was die theatrale Auseinandersetzung mit den im Laufe der 90er Jahre immer wichtiger werdenden Themen Migration und Asyl betrifft. Heute wird das

³⁰⁸ <http://www.katrinadaschner.net/www/text.html> (8.11.2010)

Thema der Migration und der damit verbundenen Problematiken und Fragestellungen fast schon inflationär von den großen Bühnen abwärts bis hin zur „freien“ Szene thematisiert. Es scheint wieder in Mode gekommen zu sein sich, das „Political-Chic-Mäntelchen“ umzuhängen.³⁰⁹ Dieselbe Tendenz lässt sich bei politischen Themen generell feststellen, die seit den Erfahrungen von Schwarz-Blau und in globaler Hinsicht aufgrund der globalisierungskritischen Bewegung der frühen Nuller-Jahre wieder verstärkt Eingang in die Wiener Theaterlandschaft gefunden haben.

³⁰⁹ Interview 2: ExpertInneninterview mit der Theaterwissenschaftlerin, Performancekünstlerin, Dramaturgin und Polit-Aktivistin Gini Müller, Am 25.05.2010 in Wien.

11. Spotlight #3. Acting Minorities. Das „freie“ Theater und die „Anderen“

„Migranten-Kultur ist keine spezielle Kunstsparte, auch kein spezifisches Genre. Wäre die Gesellschaft mit mehr Toleranz, Offenheit und kreativer Neugier ausgestattet, bedürfte es weder eines solchen Begriffes noch einer diesbezüglichen Diskussion.“³¹⁰ (Christian Baier)

In Laufe 90er Jahren wurden die Themen Migration und Integration in der politischen Diskussion immer zentraler, einhergehend mit der Schaffung und Instrumentalisierung eines Klimas der Angst vor dem „Fremden“.

In diesem Kapitel möchte ich beleuchten, inwiefern sich das Freie Theater in Wien den Themen Migration und Integration angenommen hat.

Im ersten Punkt werde ich die Veränderungen der Migrationspolitik in den 90er Jahren überblicksartig skizzieren. In Punkt Zwei beschäftige ich mich mit der Frage, von wem überhaupt die Rede ist, wenn von den „Anderen“ oder den „MigrantInnen“ oder - wie im tendenziell xenophoben „Volksmund“ - von „den Ausländern“ gesprochen wird. In einem dritten Punkt möchte ich kurz versuchen, den Begriff des „interkulturellen“ Theaters zu beleuchten, der in diesem Kontext häufig gebraucht wird. Anschließend möchte ich eklektisch näher auf drei sehr unterschiedliche Theaterprojekte von und mit MigrantInnen eingehen: das „Theater des Augenblicks“ als ein Theater mit festem Haus, das von einer türkischen Staatsbürgerin geleitet wird; auf die von Christian Baier 1996 gegründete „Menschenbühne“, die einen starken integrativen Schwerpunkt hat und schließlich auf das Projekt „Useless“ von Dietlind Schwarzenberger, in dem mit AsylwerberInnen Theater gemacht wird.

11.1 Migration nach Österreich

Bis 1989 speiste sich die Zahl der NeuzuwandererInnen nach Österreich vor allem aus den sogenannten Ostflüchtlingen, vor allem aus Ungarn, der Tschechoslowakei, Polen sowie Juden aus der Sowjetunion und den so genannten „Gastarbeitern“.

Die Aufnahmebereitschaft gegenüber den Ostflüchtlingen, die temporär etwa zur Zeit des gescheiterten Aufstandes in Ungarn 1956 noch recht hoch war, begann bereits mit der Entstalinisierung des Kommunismus abzunehmen, nach dem Fall der Mauer schlug sie dann in offene Ablehnung um.

³¹⁰ jerome-segal.de/integration/baier.doc (15.01.2011)

Anfang der 90er Jahre erreichte die Neuzuwanderung Spitzenwerte, ausgelöst durch Faktoren wie Ostöffnung, Jugoslawienkrise und Westeinbindung Österreichs und wurde somit endgültig zum dominierenden Thema der österreichischen Innenpolitik. Die gestiegene Neuzuwanderung wurde als Asylkrise wahrgenommen und inszeniert.³¹¹ In weiterer Folge wurden die Asylgesetze immer restriktiver und das politische Klima wurde immer mehr von Rechts bis Rechtsaußen dominiert.

Hatte die FPÖ in den 1990er Jahren die Initiative im öffentlichen Diskurs bezüglich der „Einwanderungskrise“ noch der SPÖ überlassen, so änderte sie diese Haltung spätestens mit dem 1992 gestarteten Antiausländervolksbegehren, das trotz der niedrigen Beteiligung eine Zäsur in der österreichischen Nachkriegsgeschichte darstellt. In den frühen 90er Jahren wuchs auch die Gewaltbereitschaft gegenüber Minderheiten. Während in Deutschland zu dieser Zeit gewaltbereite Neonazis Anschläge auf Asylzentren durchführten, kam es in Österreich zuerst 1994 zu einem Bombenanschlag auf eine zweisprachige Schule in Klagenfurt. Etwa zur gleichen Zeit wurden Briefbomben mit rechtsextremen, minderheiten- und ausländerfeindlichen Bekenner schreiben an MinderheitenaktivistInnen versandt. Am 4. Februar fielen vier Roma im burgenländischen Oberwart einem rassistisch motivierten Briefbombenattentat zum Opfer. Auch der damalige Wiener Bürgermeister wurde Ziel eines Briefbombenattentats, das er nur knapp überlebte und bei dem er eine Hand verlor. Während die österreichische Innenpolitik an ihrer restriktiven Linie festhielt, kam es auf zivilgesellschaftlicher Ebene zu einer „deutlichen Profilierung der migrationsspezifischen Nichtregierungsorganisationen und der Entstehung stadtpolitischer Initiativen.“³¹² So wurde etwa die SOS Mitmensch gegründet und die Stadt Wien rief den „Wiener Integrationsfonds“ ins Leben. Nichtsdestotrotz wurde das Asylgesetz auch in weiterer Folge, häufig mit Verweis auf steigende AsylwerberInnenzahlen, verschärft und auch die FPÖ wurde in ihren Tönen gegen AsylwerberInnen immer aggressiver. In den Fokus der öffentlichen Diskussion gelangte die - häufig unmenschliche - österreichische Asylpraxis spätestens im Sommer 1999 durch den Tod von Markus Omofuma. Der afrikanische Asylwerber, der bei seiner Abschiebung gefesselt und geknebelt wurde, erstickte während des Fluges.

³¹¹ Vgl. Rainer Bauböck, Migrationspolitik, In: Dachs u.a. (Hg.), Handbuch des politischen Systems Österreichs. Die Zweite Republik, Wien 1997, 684 f.

³¹² Rainer Bauböck, Peter Berching, Migrations- und Integrationspolitik in Österreich, Online unter: http://www.okay-line.at/file/656/osterr_migr_integr_politik.pdf

Die Wahlen von 1999 brachten schließlich die, wie sie von den beteiligten Regierungsparteien euphemistisch bezeichnet wurde, „Schwarz-Blaue-Wende“. Die Koalition zwischen ÖVP und FPÖ sorgte nicht nur innenpolitisch für Turbulenzen, sondern zog auch internationale Kritik nach sich, die insbesondere betonte, „dass durch die Aufnahme der FPÖ in die Bundesregierung erstmals eine dezidiert xenophobe und antisemitische Partei in Europa in Regierungsämter gekommen (wäre) und nun massive Verschlechterungen in der Migrationspolitik zu erwarten (seien).“³¹³Tatsächlich bestand die Verschlechterung „nur“ in einer konsequenten Weiterführung des bereits zuvor beschrittenen Weges: die Integration der bereits hier Lebenden sollte dem Neuzug vorgezogen werden, ein einseitiger „Integrationsvertrag“ sollte die MigrantInnen zwingen, die deutsche Sprache zu erlernen etc. Insgesamt hat sich Österreich im Laufe der 90er Jahre trotz aller Restriktionen und Vorbehalten gegenüber Zuwanderern zu einem immer multiethnischer zusammengesetzten Land entwickelt. Migration wurde vor allem in Wien zu einem sichtbaren und normalen Bestandteil des Großstadtlebens. Eine Entwicklung, die auch dem Freien Theater nicht verborgen bleiben sollte.

11.2 Wer sind die „Anderen“?

Die österreichische Gesellschaft hat sich also im Laufe der Nachkriegsgeschichte in ihrer Bevölkerungsstruktur geändert. Mittlerweile leben bereits die zweite und dritte Generation der Gastarbeiter der 60er Jahre in Österreich, der Jugoslawienkrieg brachte viele Kriegsflüchtlinge in unser Land, die sich hier eine neue Heimat aufbauen konnten. Immer öfter schaffen es auch Menschen aus afrikanischen Staaten, hierher zu kommen. Ca. ein Drittel aller in Österreich lebenden Menschen hatte 2006 einen „Migrationshintergrund“, das heißt, dass zumindest ein Elternteil nicht in Österreich geboren ist.³¹⁴Egal ob in Österreich geboren, mit oder ohne Staatsbürgerschaft: MigrantInnen und deren Nachfahren werden in ihrer neuen Heimat häufig in ihrer „Andersartigkeit“ konstruiert und stigmatisiert.

Es genügt scheinbar nicht, auf dem Papier vorweisen zu können „ÖsterreicherIn“ zu sein. ÖsterreicherInnen türkischer Abstammung werden vom

³¹³ Ebd.

³¹⁴ Vgl. <http://diepresse.com/home/panorama/oesterreich/354408/19-Prozent-Auslaender-in-Wien-> (07.01.2011)

„Durchschnittsösterreicher“ nicht als „echte“ ÖsterreicherInnen gesehen. Auch wenn sie fließend Deutsch sprechen - in den Köpfen vieler ÖsterreicherInnen bleiben sie weiterhin „Fremde“. Wenn ich nun über das Theater der „Anderen“ schreibe, so meine ich damit das Theater von Menschen die, egal ob österreichische StaatsbürgerInnen oder ohne österreichische Staatsbürgerschaft, ob im Asylstatus oder nicht, von der tendenziell xenophoben österreichischen Mehrheitsgesellschaft als „Anders“ wahrgenommen werden. Dabei ist auch auffallend, dass beispielsweise ItalienerInnen, GriechInnen oder Menschen aus Deutschland, kurz BürgerInnen der „EU 15-Staaten“ nicht in dem Grad als „AusländerInnen“ wahrgenommen werden wie etwa Zuwanderer aus den „neuen“ EU-Staaten, der Türkei oder aus Entwicklungsländern des Südens.

11.3 „Interkulturelles Theater“ – Ein problematischer Begriff

Eine der gängigsten Bezeichnung für das „Theater der Anderen“, wie ich es hier behelfsmäßig und mit einem ironischen Augenzwinkern nenne, bedient sich des problematischen Begriffs „Interkulturalismus“.

Der Begriff „interkulturell“ setzt sich aus dem Suffix inter, also dazwischen, und kulturell zusammen, deutet also auf die Beziehung zwischen den Kulturen hin, wobei der Begriff der „Kultur“ ebenso umkämpft ist, worauf ich hier nicht weiter eingehen möchte, außer soweit, dass es eben eine Definitionsfrage ist, was unter „Kultur“ subsumierbar ist. Inter-kulturell, das könnte einer weiten Definition von Kultur zu Folge, auch etwa die Begegnung zwischen einem Landbewohner und einem Stadtbewohner sein. Charakteristisch für interkulturelle Beziehungsverhältnisse ist, dass sie sehr häufig asymmetrisch sind, das heißt, sie werden durch „Machtansprüche und Hierarchie (charakterisiert), die durch historische Ereignisse wie zum Beispiel dem Kolonialismus zwischen den Kulturen tief verwurzelt (sind)“.³¹⁵

So lässt sich auch der Begriff des „interkulturellen Theaters“ nicht endgültig klären, zumal interkulturelles Theater „ein Phänomen (ist), das bereits existierte, bevor es eine konkrete Bezeichnung gab“.³¹⁶ In den 60er und 70er Jahren kam es allerdings zu einer Bedeutungsverschiebung im Hinblick auf „Interkulturelles Theater“. Standen zuvor vor allem die „rein theaterästhetischen Absichten des Austausches theatraler

³¹⁵ Eva Wopmann, Interkulturelles Theater – ein eurozentristisches Konstrukt oder eine Vielfalt an Perspektiven?, Dipl.A., Wien 2005, 14.

³¹⁶ Ebd., 20.

Elemente“ im Vordergrund der Betrachtung, etwa bei Artaud, der viele seiner Ansichten seiner Begegnung mit dem balinesischen Theater verdankte, so wurden durch die „Miteinbeziehung von soziokulturellen und sozioökonomischen Randbedingungen in die Diskussion über interkulturellen Austausch (...) die Weichen für das Interkulturelle Theater neu gestellt“³¹⁷

Interkulturelles Theater in diesem neueren Sinne hat immer auch eine politische Komponente.

Trotz alledem bleibt die Frage, was „interkulturelles“ Theater ist, umstritten. Das äußerte sich zuletzt in Wien etwa darin, dass die im Zuge der Wiener Theaterreform 2003 gefällte Entscheidung für eine spezielle Auslobung interkultureller Theaterarbeit auf teils massive Kritik stieß. So wird etwa hinterfragt, ob die Empfehlungen des Beirats „aufgrund ethnischer statt künstlerischer Kriterien begründet wurden“³¹⁸.

Barbara Stüwl Essl geht in ihrer noch Kritik weiter:

„Was bedeutet der Begriff interkulturell überhaupt? Gilt interkulturell als das kleine unterentwickelte Geschwisterchen von international? Im Einwanderungsland Österreich (normales) Sprechtheater von so genanntem interkulturellen Theater zu trennen, bedeutet viel Arbeit für die vielen Initiativen, die *gegen* diese Schubladisierung und *für* eine andere Art von Sichtbarkeit von Theater in Wien arbeiten, eine, die mehr mit der Lebenswirklichkeit von Menschen in dieser Stadt zu tun hat.“³¹⁹

11.4 Das Theater der „Anderen“. Drei Beispiele

Was ich hier behelfsmäßig als Theater der „Anderen“ bezeichne, kann eigentlich nicht als eine „Einheit“ gefasst werden. Zu unterschiedlich sind die Ansätze, mit denen gearbeitet wird, die Zusammensetzungen der Ensembles, die individuellen Geschichten der Menschen, die eine derartige Form des Theater repräsentieren. Dabei reicht die Palette von Menschen, die bereits seit Jahrzehnten in Österreich leben, perfekt Deutsch sprechen und deren Stückauswahl sich im wesentlichen nicht von denen anderer österreichischer TheatermacherInnen unterscheidet, über Theatergruppen, die sich einer spezifischen (außereuropäischen) Theatertradition verschrieben haben, bis hin zu sozial motivierten, teils theaterpädagogischen Projekten mit MigrantInnen, Minderheiten oder AsylwerberInnen.

³¹⁷ Ebd.

³¹⁸ Barbara Stüwe-Essl, Theaterreform Wien, Schleichender Ausstieg aus der Konzeptförderung, online unter: http://www.freietheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=37481&id_text=3 (07.01.2011)

³¹⁹ Ebd.

Ich möchte an dieser Stelle exemplarisch einige Projekte mit unterschiedlichen Schwerpunkten herausgreifen, die in Neunziger- und frühen Nullerjahren entwickelt wurden. Dabei werde ich mich nicht der müßigen und sicherlich umstrittenen Frage widmen, welche die erste „freie“, „interkulturelle“ Theatergruppe bzw. das erste Projekt mit dieser Zielgruppe war, sondern vielmehr den unterschiedlichen Entwicklungslinien.

11.4.1 Ein „interkulturelles“ Theater mit festem Haus. Das „Theater des Augenblicks“

Das „Theater des Augenblicks“ im 18. Wiener Gemeindebezirk ist heute mit seinen 99 Sitzplätzen das größte österreichische Theater unter der Leitung einer Künstlerin türkischer Herkunft.

Gül Gürsens hatte in Istanbul Schauspiel studiert und kam 1981 nach Wien, um dort Theaterwissenschaften zu studieren und gesellschaftspolitisch-relevantes Theater zu machen. Bereits 1985 inszenierte sie das Stück „Briefe an Taranta Babu“ des türkische Autors Nâzim Hikmet in türkischer Sprache im Dramatischen Zentrum in Wien. 1987 gründete sie gemeinsam mit der Schauspielerin und Tänzerin Sigrid Sebereich das Theater des Augenblicks, zunächst als freie Gruppe ohne festem Haus. 1989 erarbeitete sie die Theaterperformance „Guernica“ nach Picasso. Der Text dazu stammte von dem ebenfalls aus der Türkei stammenden, in Wien lebenden Dramaturgen und Wissenschaftler Hakan Gürses, der die Arbeit im Theater des Augenblicks auch in den folgenden Jahren wesentlich mitprägen sollte.

1990 gelang es, eine ehemalige Kfz-Werkstätte im 18. Bezirk zu einer festen Spielstätte umzubauen. Die Eigenproduktionen des Theater des Augenblicks hatten vielfach Laborcharakter, bei dem die künstlerische Forschung im Mittelpunkt stand. So fand in den Jahren 1991 bis 1993 das „International Theatre Laboratory“ statt, an dem viele international renommierte PerformerInnen wie beispielsweise Yoshi Oida oder Lin Huan Shang Seminare anboten und Performances zeigten.

Die Jahre 1996 bis 2000 standen im Zeichen des „International Dance Laboratory“. In drei Phasen wurde dabei versucht, ein Netzwerk aus der europäischen Theater- und Tanzlandschaft zu bilden mit Beteiligten aus Dänemark, Deutschland, Belgien, Frankreich und Großbritannien. Im ersten Teil des Projekts wurde unter dem Titel „Jahre der Einsamkeit“ ein Performanceprojekt bestehend aus Raum-, Ton- und

Living-Installationen sowie einer Videoschau erarbeitet, das von der Europäischen Kommission im Rahmen des Kaleidoskop-Programmes gefördert wurde. Ausgangspunkt für das Stück, das von den KünstlerInnen zunächst im eigenen Land entwickelt und dann gemeinsam in den Räumen des Theater des Augenblicks performt wurde, war der Roman „Hundert Jahre Einsamkeit“ des lateinamerikanischen Schriftstellers Gabriel Garcia Màrquez.

Im zweiten Teil des Einsamkeits-Zyklus‘ wurden die beiden Performances „Human Protocol“ und „dans le ravin de tes yeux-silence“, wiederum mit internationaler Beteiligung und von der Europäischen Kommission gefördert, entwickelt.

Der dritte Teil unter dem Titel „TransChance I“ und „TransChance II“ wurde in Zusammenarbeit mit türkischen KünstlerInnen erarbeitet. Dabei wurde das Thema Geschlechteridentität abgehandelt. Gemeinsam mit einer kulturellen Organisation türkischer Lesben, Schwuler und Transgender-Personen erforschte das Projektteam des Theater des Augenblicks in Istanbul die Geschichte und Gegenwart der Geschlechteridentität. Im Jahr 2000 begann eine neue Performance mit dem Titel „kontext:europa“, wobei sich der erste Teil mit der unabhängigen Tanzszene in Osteuropa auseinandersetzte und der zweite Teil seinen Schwerpunkt der Off-Theater-Szene in Skandinavien widmete. Das Theater des Augenblicks versteht sich „als Forschungsstelle, die in Zusammenarbeit mit internationalen und nationalen KünstlerInnen und TheoretikerInnen differenziert an Fragen der Politik und der künstlerischen Ausformungen herangehen will und vorgefasste Meinungen zu enthüllen versucht“³²⁰ Dabei steht weniger die Integration oder die Begeisterung der in Wien lebenden türkischen StaatsbürgerInnen für das Theater im Vordergrund des Schaffens, sondern der Versuch einer professionellen Zusammenarbeit internationaler KünstlerInnen auf hohem Niveau. Der eigene türkische Background der Leiterin legt allerdings auch eine verstärkte Kooperation mit türkischen KünstlerInnen nahe. „Integration“ ist hier keine bewusste Zielsetzung, sondern vielmehr ein dem Theater immanenter Prozess.

³²⁰ <http://www.theaterdesaugenblicks.net/de/info/> (07.01.2011)

11.4.2 Die Menschenbühne

Die „Menschenbühne“ wurde 1996 von Christian Baier mit dem Ziel gegründet, „ein Forum für das kreative Potential von MigrantInnen in Wien zu schaffen, in dem künstlerische und kulturelle Fähigkeiten adäquat umgesetzt und neue Theaterformen entwickelt werden können.“³²¹ Ein Mitgrund für die Entscheidung, ein solches Theaterprojekt ins Leben zu rufen, waren die legendären „Kopftuchbescheide“ aus dem Jahr 1996. Diese nannten als Ablehnungsgrund für beantragtes Aufenthaltsrecht bzw. Familienzusammenführung, das Tragen von Kopftüchern sei gleichzusetzen mit der fehlenden „Anpassung an mitteleuropäische Sitten, Gebräuche und Lebensweisen“.³²² Die Reaktion der Förderstellen bei der Einreichung seines Projekts 1996 beschreibt Baier folgendermaßen:

„Die Verantwortlichen der „Menschenbühne“ mussten sich von Seiten der zuständigen Behörden anhören: „Die Fördermittel sind lediglich für professionelle Theaterschaffende reserviert. Ausländer können kein professionelles Theater machen.“ Aufforderungen wie „Es wäre besser, wenn sich die Darsteller wieder in ihre Heimatländer begeben“ waren Refrain.“³²³

Baier ließ sich vom rassistischen Grundkonsens, der ihm entgegenschlug, jedoch nicht demotivieren und nahm seine Arbeit mit der Menschenbühne trotz geringer Geldmittel auf. Die Phase zwischen 1996 und 1999 war dabei größtenteils der sozial-kulturellen Arbeit gewidmet, also dem „Aufbau eines Ensembles“, der Etablierung eines „Ausbildungsangebot(s) (und der) Durchführungen von Untersuchungen der Effizienz theatraler Arbeit hinsichtlich der sozio-kulturellen Integration“.³²⁴ Die Versuchsreihe „Theaterarbeit und Integration“ wollte feststellen, inwiefern Theater „integrationsfördernd“ wirken kann. Dabei wurde auf freiwilliger Basis unter den Mitwirkenden der „Menschenbühne“ ein eineinhalbjähriges Forschungsprojekt gestartet, in welchem die „Möglichkeit von Theater als Vermittler von Sprache“³²⁵ untersucht wurde.

³²¹ Christian Baier, Für ein Theater der sozialen Kompetenz, In: Monika Wagner, Susanne Schwinghammer, Michael Hüttler, Hg., Theater. Begegnung. Integration? Wien 2003, 179 f.

³²² von Agnes Achola u.a., Hg., Migrationskizze. Postkoloniale Verstrickung, antirassistische Baustellen, online unter: http://www.petjadimitrova.net/werk/bluecardFketi_buch.pdf (10.01.2011)

³²³ Christian Baier, Theater als soziale Befindlichkeit. Zum Stellenwert der Kulturarbeit in Wien, online unter: jerome-segal.de/integration/baier.doc (10.01.2011)

³²⁴ Ebd.

³²⁵ Christian Baier, Für ein Theater der sozialen Kompetenz, In: Monika Wagner, Susanne Schwinghammer, Michael Hüttler, Hg., Theater. Begegnung. Integration? Wien 2003, 188.

Es konnte damit nachgewiesen werden, dass das Projekt bei den TeilnehmerInnen (ihr Durchschnittsalter lag bei 25 Jahren) die eigene Kommunikationsfähigkeit im Umgang mit anderssprachigen Menschen verbessert, die eigene Sprechfähigkeit gesteigert, der Wortschatz erweitert, die Ausdruckflexibilität erhöht und generell die Hemmschwellen beim Spracherwerb gesenkt hat. Aber auch die kulturelle Kompetenz, „also das Bewusstsein, Kulturträger und Kulturtransmitter zu sein“³²⁶ konnte bei den TeilnehmerInnen wesentlich gestärkt werden. In dieser Zeitspanne - also von 1996 bis 1999 - erarbeitet die Menschenbühne auch jährlich ein Theaterprojekt mit nicht-österreichischen DarstellerInnen. Seit dem Jahr 2000 veranstaltete sie jährlich – bis zu ihrer Einstellung – ein Theaterfestival mit ein bis zwei österreichischen Uraufführungen. Das Hauptaugenmerk der Menschenbühne lag auf der polykulturellen Zusammensetzung der Gruppe, die von „keiner gemeinsamen Basis aus(ging), sondern (diese) sucht(e)“.³²⁷ In ihrer Umsetzung der Stücke versucht die Gruppe, die jeweiligen kulturellen und sprachlichen Eigenarten der TeilnehmerInnen als Bereicherung wahrzunehmen und in die Arbeit zu integrieren. Trotz beachtlicher Erfolge musste die Menschenbühne im Jahr 2006 aufgrund mangelnder Subventionen ihren Betrieb einstellen. Obwohl die Theaterreform von 2003 „interkulturelles“ Theater als besonders förderungswürdig darstellte, wurden der Menschenbühne im Folgejahr 2004 die Subventionen von vormals noch 11 000 Euro pro Jahr auf beinahe die Hälfte gekürzt. Das für dieses Jahr geplante Festival konnte aufgrund von Förderungen des Bundeskanzleramtes und von Kultur-Kontakt-Austria noch durchgeführt werden. 2006 kam schließlich das endgültige Aus für das Projekt, nachdem dem Ansuchen um eine neuerliche Jahresförderung nicht stattgegeben wurde.

11.4.3 Prozessorientierte interkulturelle Theaterarbeit mit AsylwerberInnen anhand des Beispiels „Useless“ von Dietlind Schwarzenberger

Spätestens seit der Jahrtausendwende und einer erstarkten Polit- und Globalisierungsszene finden originäre Theaterpraktiken der freien Szene wie das

³²⁶ Ebd. 190.

³²⁷ Christian Baier, Für ein Theater der sozialen Kompetenz, In: Monika Wagner, Susanne Schwinghammer, Michael Hüttler, Hg., Theater. Begegnung. Integration? Wien 2002, 183.

Theater mit sozialen Randgruppen – wohnungslosen Menschen, AsylwerberInnen, GefängnisinsassInnen etc. – wieder verstärkt Zuwendung³²⁸.

Als exemplarisches Beispiel möchte ich das in dem Sammelband „Theater. Begegnung. Integration“ skizzierte Theaterprojekt „Useless“, welches von Dietlind Schwarzenberger ins Leben gerufen wurde und gemeinsam mit AsylwerberInnen und Studierenden der Afrikanistik im Jahr 2001 realisiert wurde, vorstellen.³²⁹

AsylwerberInnen sind in Österreich jene soziale Randgruppe, die in einer besonders prekären, von Existenzängsten, der Angst vor Abschiebung, sozialer Isolation und latentem bis offenem Rassismus geprägten Situation leben.

Ihr Kontakt mit der „österreichischen“ Bevölkerung ist häufig auf die Begegnung mit österreichischen Behörden und Institutionen beschränkt.

Diese soziale Realität vieler AsylwerberInnen wurde vom Institut für Afrikanistik der Universität Wien in Zusammenarbeit mit der Association of Democracy in Africa (ADA) zum Anlass genommen, das Pilotprojekt „Interkulturelle Theaterarbeit für AfrikanerInnen und Studierende der Universität Wien“ ins Leben zu rufen. Im Rahmen einer geblockten Lehrveranstaltung hatten die insgesamt 13 TeilnehmerInnen – davon 5 AsylwerberInnen aus unterschiedlichen afrikanischen Ländern und 8 österreichische Studierende – die Möglichkeit „einander in einem relativ geschützten Rahmen zu begegnen, einander zu erfahren und sich gegenseitig in einem selbstverantwortlichen Ausmaß etwas von ihrem Alltag, ihrer persönlichen Konflikte und von den Bildern die sie über die jeweils „Anderen“ in sich trugen, zu zeigen.“³³⁰ Das Projekt war dabei in vier Phasen gegliedert. Die Vorphase bestand aus dem gegenseitigen Kennenlernen und Vertrauen untereinander schaffen. In der 1. Phase wurden Alltags- und Konfliktszenen aus dem der täglichen Realität der TeilnehmerInnen gespielt; in Phase 2 wurden Bilder über die jeweils „Anderen“ gesucht und nachgestellt und in der abschließenden 3. Phase wurde in interkulturell zusammengesetzten Teams gemeinsam ein Märchen erarbeitet.

³²⁸ Vgl. auch Petra Rahmanner. Geniale Dilettanten am Werk. Von den europäischen Gründerjahren über die Konsolidierungsphase bis zu den Neuanfängen in der Gegenwart, In: Gift. Zeitschrift für Freies Theater, Oktober – Dezember, Wien 20 09, 45.

³²⁹ Dietlind Schwarzenberger, „Useless“ – Eine Begegnung. Bericht über prozessorientierte interkulturelle Theaterarbeit, In: Monika Wagner, Susanne Schwinghammer, Michael Hüttler, Hg., Theater. Begegnung. Integration? Wien 2002, 291-311.

³³⁰ Dietlind Schwarzenberger, „Useless“ – Eine Begegnung. Bericht über prozessorientierte interkulturelle Theaterarbeit, In: Monika Wagner, Susanne Schwinghammer, Michael Hüttler, Hg., Theater. Begegnung. Integration? Wien 2002, 292.

Als die intensivste und auch zeitlich längste der Projektabschnitte entpuppte sich die Vorphase, in welcher die Grundlage für die weitere Zusammenarbeit geschaffen werden musste. Insgesamt war das Projekt methodisch an den Techniken Augusto Boals orientiert. Über Statuen und lebende Bilder wurden Szenen erstellt, die den Alltag der TeilnehmerInnen aufzeigten. Dabei wurden Bilder über den jeweils anderen erarbeitet. Die österreichischen TeilnehmerInnen beispielsweise zeigten ihre Vorstellung von „Afrika“ und die dabei entstandenen, meist stereotypen Bilder bildeten den Anreiz für eine gemeinsame Diskussion und Reflexion.

Als Abschluss wurde in Gruppentreffen das Märchen „Die Geschichte des Ciner-Baumes“ theatral bearbeitet und gegenseitig vorgespielt. Eine anschließend an das Projekt mittels Fragebogen anonym durchgeführte TeilnehmerInnen-Befragung ergab, dass die PartizipantInnen vor allem zweierlei schätzten: den Kontakt und die Auseinandersetzung mit dem jeweils „Anderen“ sowie das Erkennen und die gemeinsame Reflektieren von eigenen Stereotypen.

11.5 „Acting Minorities“ – Resümee

Ich habe in diesem Kapitel versucht, anhand von drei Beispielen unterschiedliche Arten der Partizipation von MigrantInnen in der freien Theaterlandschaft aufzuzeigen. Das erste Beispiel – exemplarisch dargestellt am „Theater des Augenblicks“ zeigt die Theaterarbeit von professionellen TheatermacherInnen mit „Migrationshintergrund“, deren Ziel der internationale und polykulturelle Austausch mit KünstlerInnen aus verschiedenen Ländern ist. Im Zentrum der Arbeit steht dabei weniger der integrative Gedanke als der künstlerische. Im zweiten Beispiel, der Menschenbühne, ist der integrative Charakter bereits viel stärker ausgeprägt, allerdings arbeitete auch sie schwerpunktmäßig mit professionellen SchauspielerInnen aus verschiedenen Ländern. Das dritte Beispiel schließlich ist sehr stark „sozial“ orientiert. AsylwerberInnen und Studierenden soll die Möglichkeit gegeben werden, sich mittels theatraler Methoden gegenseitig kennenzulernen, Vorurteile abzubauen und vor allem auf Seiten der AsylwerberInnen soll das Selbstwertgefühl im Sinne eines Self-Empowerments gestärkt werden. Keiner dieser drei Zugänge ist „besser“ oder „wichtiger“ als der andere, vielmehr gilt es aufzuzeigen, dass auf allen diesen Ebenen noch immer akuter Handlungsbedarf besteht. Gemessen an dem „Ausländeranteil“ in Wien ist diese Bevölkerungsgruppe in der freien Szene nach wie

vor unterrepräsentiert. Vor allem auf Ebene der Fördermittelvergabe besteht trotz der in der Wiener Theaterreform enthaltenen guten Absichten noch immer akuter Handlungsbedarf. Viel zu häufig müssen engagierte Menschen, die etwa mit AsylwerberInnen oder MigrantInnen generell theatral arbeiten möchten, ihre geplanten Projekte aufgrund finanzieller Unterversorgung abblasen. Gerade aufgrund des politischen Klimas, das in Österreich im Laufe der 90er Jahre immer xenophober und rassistischer wurde und mit der Schwarz-Blauen-Wende einen vermeintlichen Höhepunkt erreicht hatte, tut es not, sich vor allem in der „freien“ Theaterarbeit verstärkt dieser Thematik zuzuwenden. Das „(Sub-) Proletariat“, dem in den Gründerjahren des freien Theaters starke Aufmerksamkeit gewidmet wurde, zeigt sich heute vor allem in Form von AsylwerberInnen und MigrantInnen mit schlechter Ausbildung und wenig bis gar keinen sozialen Aufstiegschancen.

„I(ch) denk mir, es ist einfach zehn Jahre zu spät“³³¹, so kommentierte meine Interviewpartnerin Jutta Schwarz die Beschäftigung der freien Szene mit Fragen der Migration und Integration. Ihrer Meinung nach hätte sich die freie Szene bereits Anfang der 90er Jahre, als die Thematik gerade virulent wurde, damit auseinandersetzen sollen. Auch meine zweite Interviewpartnerin, Gini Müller, meint, dass die freie Gruppen-Szene zu spät auf diese demografischen Veränderungen reagiert hätte.

„(...) das (die Notwendigkeit der Beschäftigung mit den Themen Migration und Asyl, Anm.) ist dann immer erst weiter durchgesickert und auch klassisch so dass eigentlich zuerst – wie so oft - die Festwochen zuerst thematisch was übernehmen bis es dann zu den Freien Gruppen oder zu den anderen gelangt“³³²

Dieser Lesart nach hatte das „freie“ Theater also in der Beschäftigung mit dieser Thematik keine Vorreiter-Rolle. Diese blieb vielmehr der internationalen Theater-Avantgarde vorbehalten, die im Rahmen der Wiener Fest-Wochen in Wien gastierte, und sickerte erst über diesen Weg – also von „oben“ nach „unten“ – durch.

Bleibt zu hoffen, dass die politisch Verantwortlichen in Zukunft die positiven Wirkungen von Theaterarbeit stärker zu würdigen wissen und dies in der

³³¹ Interview 1: ExpertInneninterview mit der Schauspielerin Jutta Schwarz. Am 2.02.2010 in Wien.

³³² Interview mit Gini Müller

tatsächlichen Förderung von integrativen und interkulturellen Theaterprojekten zum Ausdruck bringen.

12. Spotlight #4. Mayday, Mayday, wir sind das Prekariat! Atypische Beschäftigungsformen und die „freie“ Szene

12.1 Prekäre Avantgarde. Der/die KünstlerIn als gesellschaftliches Role-Model

Die Arbeit als KünstlerIn ist in vielerlei Hinsicht prekär. Speziell die Tätigkeit im Bereich der „freien“ Kunst ist gekennzeichnet durch „kurzfristige Wechsel zwischen Selbstständigkeit, projektweiser Beschäftigung und immer wieder dazwischen liegenden Zeiten der Arbeitslosigkeit bzw. Zeiten ohne Einkommen“³³³. Diese Situation ist an sich nicht neu. Schon seit es die Rolle des Künstlers/ der Künstlerin gibt, existiert auch das – häufig sozialromantisch verklärte – Bild des „armen“ Künstlers, der zwar „Geniales“ schafft, dies aber in absoluter Armut, häufig auch dem Alkohol verfallen und als Außenseiter der Gesellschaft. Neu hingegen ist, dass seit geraumer Zeit dieses Bild nicht mehr als abschreckendes Beispiel dient, sondern vielmehr zum „Role-Model“ der postfordistischen Arbeitswelt avanciert ist.

„Plötzlich werden aber (erfolgreiche) KünstlerInnen und Kreative him/herself als positives Beispiel für ein „Kreatives“ Handling der zu Beginn des 21. Jahrhunderts anfallenden spezifischen Arbeitsmarkt-Anforderung adressiert – sind sie doch gut ausgebildet, hoch motiviert, die Einkommensansprüche sind (meist) bescheiden und der Tatendrang trotzdem groß – damit sind KünstlerInnen, Kreative und WissensarbeiterInnen erstmals für den „normalen“ Erwerbsarbeitsmarkt (des Postfordismus) sichtbar geworden und konnten so zu Role-Models eines entgrenzten, mobilen, gleichwohl aber bescheidenen Arbeitskräftepools werden.“³³⁴

Die Gründe für diesen Wertewandel sind in der 68er-Bewegung zu suchen. Ihre Vorstellungen von „Freiheit“ – die insbesondere von der Alternativbewegung der 70er Jahre im Alltag erprobt wurden, gerieten zum (pervertierten) Leitbild der postfordistischen Arbeitswelt.

³³³ Sabine Kock, Prekäre Freiheiten. Arbeit im freien Theaterbereich in Österreich, Wien 2008, 6.

³³⁴ Andrea Ellmeier, „Ein Gespenst geht um“. Prekarisierung am Beispiel des kulturellen Arbeitsmarkts, In: Sylvia Köchl, Radostina Patulova, Vina Yun (Hg.innen), fields of TRANSFER. MigrantInnen in der Kulturarbeit, Wien 2007, 44.

12. 2 Die Alternativbewegung und ihr Einfluss auf die postfordistische Arbeitswelt

Die Alternativbewegung wollte die Trennung zwischen „Arbeit“ und „Freizeit“ aufheben und die von ihr vertretenen Ansätze – Selbstbestimmung, Hierarchielosigkeit, die Aufhebung der Entfremdung etc. - sollten in der Praxis verwirklicht werden. Die Exponenten dieser Bewegung begannen sich, häufig unbezahlt, in diversen Projekten und Netzwerken zu engagieren – wobei sie nebenbei meist, um ihre Lebenserhaltungskosten zu decken, sofern sie nicht vom Elternhaus finanziert wurden, einer profanen Lohnarbeit nachgingen. Diese Organisation in Projekten bedeutete für die Alternativen ein „Abrücken von den etablierten Institutionen der Gesellschaft und praktische Kritik der kapitalistischen „Megamaschine“.³³⁵ Die ins Leben gerufenen Wohn-, Arbeits-, Kultur- und Sozialprojekte waren als Gegenentwürfe zum fordistischen Alltag konzipiert, namentlich zu Fabrik, Kleinfamilie, Schule oder Universität. Anstatt die Gesellschaft durch gezielte Angriffe – wie etwa die Rote Armee Fraktion in Deutschland oder die Brigade Rosse in Italien - bloß zerstören zu wollen, sollte ihr eine Gegengesellschaft gegenüber gestellt werden, in der sich die Individuen verwirklichen konnten. Ulrich Bröckling fasst das Selbstbild der Alternativprojekte folgendermaßen zusammen:

„Die Alternativprojekte verstanden sich als Laboratorien in Sachen Selbstorganisation, was basisdemokratische, konsensorientierte Entscheidungsverfahren ebenso einschloss wie einheitliche Entlohnung, Kollektiveigentum an den Produktionsmitteln und das Aufweichen der Trennungen zwischen Hand- und Kopfarbeit, Erwerbstätigkeit und Freizeit, Privatem und Politischem.“³³⁶

Was die „sozialrevolutionären Hoffnungen und Aussteigerutopien“ betrifft, so Bröckling weiter, „sind die Alternativprojekte zweifellos gescheitert“.³³⁷

Auf einer anderen Ebene, so lässt sich rückblickend feststellen, hat die Alternativkultur jedoch bleibende Spuren hinterlassen. So sind genau jene alternativen Lebens- und Arbeitsverhältnisse in den letzten Jahren immer stärker

³³⁵ Ulrich Bröckling, Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform, Frankfurt am Main 2007, 257.

³³⁶ Ebd., 258.

³³⁷ Ebd. 259.

ökonomisch verwertbar geworden, entsprachen sie doch exakt den Anforderungen, die der flexibler gewordene Arbeitsmarkt forderte.³³⁸

Die einst dissidenten Praktiken und Diskurse der sozialen Bewegungen wurden so auch „Teil der Transformationen hin zu einer neoliberalen Ausformung von Gouvernamentalität“.³³⁹ Auch machten Teile der ehemals antikapitalistisch ausgerichteten Sozialexperimente den Wandel hin zu einem „innovativen Unternehmen“ durch. Ausgestattet mit – unter anderem in endlosen basisdemokratischen Diskussionen erworbenen – „Soft-Skills“ wie kommunikativer Kompetenz und erlernten Selbstverpflichtungsstrategien gelang es einigen ehemaligen Alternativen, profitable Unternehmen zu gründen, deren Arbeitsethos den „neuen Geist des Kapitalismus“³⁴⁰ hervorbringen sollte. Als Kennzeichen dieses „neuen Geistes“ gilt seine Fähigkeit, gegen ihn gerichtete Kritik aufzugreifen und zu verarbeiten. Viele der Forderungen der Alternativkultur fanden ihren Weg in die postfordistische Arbeitswelt. Die damit gewonnene Freiheit hat allerdings auch einen gravierenden Mangel: mit der (nunmehr häufig erzwungenen) Freiheit zur Selbstbestimmung ging auch ein Verlust an Sicherheitsstrukturen und einer Zunahme an Existenz- und Versagensängsten bis hin zum Burn-out, temporärer Arbeitslosigkeit, und die Unmöglichkeit, das Leben länger als auf die Dauer eines Projekts zu planen, einher.

³³⁸ Vgl.: Isabell Lorey, Gouvernamentalität und Selbst-Prekarisierung, online unter: <http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/de> (13.01.2011)

³³⁹ Ebd.

³⁴⁰ Dieser Ausdruck wurde von Luc Boltanski und Ève Chiapello mit ihrem so betitelten Buch geprägt, das die Entwicklung des Kapitalismus von den 60er Jahren bis heute anhand von Manager-Ratgeberliteratur nachzuzeichnen versucht.

12.3 Zur sozialen Lage freier Theaterschaffender

„Ich lebe von überzogenen Konten und zukünftigen Erfolgen“³⁴¹

„Also, wenn ich meinen Kontostand emotional auf mich einwirken lasse jetzt, hier, muss ich sofort aufhören, Theater zu machen. Dann muss ich auf das Arbeitsamt gehen und mich melden für einen Job.“³⁴²

Oben stehende Wortmeldung eines Betroffenen wurde im Jahr 1990, also vor mittlerweile mehr als 20 Jahren, bei der ersten Pressekonferenz der IG-Freie Theaterarbeit geäußert. Aber hat sich diese Situation in den Folgejahren verbessert? 1987 wurde erstmals eine Bestandsaufnahme der Arbeitsbedingungen durchgeführt, die zu Tage brachte, dass die soziale Lage der – rund hundert befragten – Theaterschaffenden desaströs war. Viele der Betroffenen verfügten über keinen ausreichenden Versicherungsschutz, ihre Probezeit war in der Regel unbezahlt, im Falle von Krankheit erhielten sie keine Entschädigung, ganz zu schweigen von Karenz-, Weihnachts- oder Urlaubsgeld.³⁴³ Um diesen Missständen entgegenzutreten, formierte sich im Frühsommer 1988 eine „Sozialinitiative Freie Theaterarbeit“ – eine Vorstufe zur im September 1988 gegründeten IG-Freie Theaterarbeit. Die IG hatte sich konstituiert, „da für die Verwaltung des geplanten Sozialfonds eine Körperschaftsform vonnöten war“.³⁴⁴ Einer der ersten Schritte hin zur Schaffung eines Sozialfonds war die Durchführung einer österreichweiten Bestandsaufnahme der sozialen Situation freier Theaterschaffender. Auf Vorschlag der IGFT und in Zusammenarbeit mit dem BMUKS wurde Robert Harauer vom Wissenschaftskollektiv Wien mit der Erhebung beauftragt, wobei bald folgende Ergebnisse am Tisch lagen:

- Durchschnittlich betrug das aus seiner Theaterarbeit resultierende Monatseinkommen eines/einer freien Theaterschaffenden rund 4500 Schilling. Nur ein Viertel der freien professionellen Theaterschaffenden war in

³⁴¹ Wortmeldung eines Betroffenen bei der ersten Pressekonferenz der IG-Freie Theaterarbeit, 15.3.1990, Kulisse, Zitiert nach: Doris Hirschbüchler, Zur Situation der freien Gruppen in Wien, Dipl. A., Wien 1991, 45.

³⁴² Robert Harauer, Zur sozialen Lage der freien Theaterschaffenden in Österreich. Studie im Auftrag des BMUKS, Wien 1990, 53.

³⁴³ Eva Aschböck, Freies Theater als Alternative? Strukturreformistische Theaterkonzeptionen im kulturpolitischen Rahmen der achtziger und neunziger Jahre, gezeigt am Beispiel der Geschichte der Theater m.b.h., Dipl.A., Wien 1998, 206.

³⁴⁴ Ebd.

Lage, seinen Lebensunterhalt zur Gänze aus der Theaterarbeit zu beziehen. Fast die Hälfte musste neben der Theaterarbeit auch noch einen theaterfernen Nebenberuf ausüben. Aber auch zuzüglich der Nebeneinkünfte betrug das durchschnittliche Gesamteinkommen nicht mehr als 7800 Schilling, wobei sich das Pro-Kopf-Einkommen eines regulären Arbeitnehmers in Österreich 1988 auf ca. 20000 Schilling, also auf das Zweieinhalbfache belief.³⁴⁵

- Rund die Hälfte der Befragten gab an, aufgrund ihrer Tätigkeit verschuldet zu sein. Dabei betrug die durchschnittliche Schuldenlast 347.000 Schilling,³⁴⁶ ein Wert der sich daraus ergibt, dass einige geringe Schulden haben (unter 100.000 Schilling) während andere Schulden in Millionenhöhe hatten (die höchste Verschuldung unter den freien Gruppen lag im Jahr 1989 bei 7.500.000 Schilling).
- Nur rund 5-7% der freien Theaterschaffenden waren in diese Zeitraum in einem Anstellungsverhältnis tätig. Somit arbeitete der überwiegende Teil im Rahmen von – meist mündlich abgeschlossenen –Verträgen und lebten versicherungstechnisch auf gefährlichem Boden, wobei die meisten krankenversichert (rund 88%) und unfallversichert (rund 79%) waren. Pensions- und arbeitslosenversichert waren nur rund 40% der Befragten. 15% Prozent der freien Theaterschaffenden gab an, überhaupt nicht sozialversichert zu sein.³⁴⁷
- Bei rund 90% der Produktionen waren die kalkulierten Produktionskosten bei weitem höher, als schließlich an Produktionsbudget zur Verfügung stand. Die Differenz musste durch unentgeltliche Arbeit überbrückt werden.³⁴⁸
- Die problematische ökonomische Situation der freien Theaterschaffenden wirkte sich letztendlich auch auf das künstlerische Niveau aus. Eine regelmäßige Probertätigkeit wurde durch die schlechte Einkommenssituation sowie den daraus resultierenden Zwang, einem Nebenberuf nachzugehen, erschwert.

³⁴⁵ Robert Harauer, Zur sozialen Lage der freien Theaterschaffenden in Österreich. Studie im Auftrag des BMUKS, Wien 1990, 50.

³⁴⁶ Ebd. 20.

³⁴⁷ Ebd. 61.

³⁴⁸ Ebd. 30 ff.

Auf der Grundlage dieser Arbeit erarbeitete die IGFT schließlich Modellvorschläge zur sozialen Absicherung freier Theaterschaffender. Im Jahr 1991 wurde, finanziert aus Mitteln des Bundes, das IG-Netz ins Leben gerufen. Freien Theaterschaffenden wird damit die Zahlung ihrer Sozialversicherungsbeiträge durch Zuschüsse erleichtert, indem bereits getätigte Beitragszahlungen refundiert werden – bis zu einem Bruttogehalt von 18.900 Schilling zur Gänze und darüber hinaus prozentuell bis zur Höchstbeitragsgrundlage. Aber auch nicht-angestellte Theaterschaffende „können sich freiwillig selbstversichern (nur in der Unfall-, Kranken- und Pensionsversicherung) und die Beiträge refundiert bekommen.“³⁴⁹Für die ersten beiden Jahre wurden für das IG-Netz nur 1 Million Schilling zur Verfügung gestellt; im Jahr 1993 wurden 3 Millionen unter 104 AntragstellerInnen verteilt.³⁵⁰Anfänglich hatte das IG-Netz Schwierigkeiten, sich durchzusetzen. Im ersten Jahr nach dessen Gründung wurden die Mittel des Fonds nicht einmal zur Gänze verbraucht, weil viele Theaterschaffende vor einer Anmeldung bei der Sozialversicherung zurückschreckten, da sie befürchteten, dass dies Nachforschungen über die illegale Praxis der zurückliegenden Jahre zur Folge haben könnte. 1996 führt Juliane Alton im Rahmen ihrer Dissertation erneut eine Befragung zur sozialen Lage der Theaterschaffenden in Österreich durch, basierend auf dem von Harauer entwickelten Fragenkatalog aus dem Jahr 1989. Insgesamt dürfte die soziale Lage der freien Theaterschaffenden in diesem Zeitraum besser geworden sein, insbesondere was den Informationsgrad über Versicherungsleistungen betraf - eine Verbesserung, die nicht zuletzt auf die Schaffung des IG-Netzes und deren Auskunftstätigkeit zurückzuführen ist. 1996 waren „nur“ mehr 5,1 % der freien Theaterschaffenden überhaupt nicht versichert, immerhin eine Verbesserung von knapp 10% verglichen mit dem Jahr 1989. Die häufigste Versicherungsleistung war nach wie vor die Krankenversicherung (nun rund 94,4 % der Befragten), auch die Zahl der Personen, die nicht pensionsversichert waren, ist von 56,6% auf 38% gesunken.³⁵¹Auch in puncto Einkommen konnte ein beträchtlicher Zuwachs festgestellt werden.

³⁴⁹Juliane Alton, Künstlersozialversicherung in Österreich, Schwerpunkt Theater- und Filmschaffende, Diss., Wien 1997, 59.

³⁵⁰Beilage zu den Mitteilungen der IG Freie Theaterarbeit Nr.6/1994, 9, zitiert nach: Eva Aschböck, Freies Theater als Alternative? Strukturreformistische Theaterkonzeptionen im kulturpolitischen Rahmen der achtziger und neunziger Jahre, gezeigt am Beispiel der Geschichte der Theater m.b.h., Dipl.A., Wien 1998, 209.

³⁵¹Juliane Alton, Künstlersozialversicherung in Österreich, Schwerpunkt Theater- und Filmschaffende, Diss., Wien 1997, 91.

Nichtsdestotrotz blieb die Lage der freien Theaterschaffenden auch weiterhin prekär. Der Teufelskreis, den Harauer bereits 1990 diagnostiziert hat, bleibt weiterhin bestehen:

„(Die freien Theaterschaffenden) verdienen mit ihrer Theaterarbeit zu wenig Geld, um davon leben und erst recht zu wenig, um Sozialversicherungsbeiträge zahlen zu können. Dadurch sind sie vielfach gezwungen, Nebenberufe auszuüben, die wiederum ihre Theaterarbeit erschweren und ihnen die Zeit für Aus- und Weiterbildungsmaßnahmen nehmen.“³⁵²

Darüber hinaus erschwert auch die Förderpraxis der Stadt Wien eine langfristige finanzielle Planung. Auch wenn eine Produktion qualitativ hochwertig war, gibt es keine Garantien dafür, dass auch für die nächste Produktion Subventionen gewährt werden – und das, ohne dass es dabei zu einem öffentlichkeitswirksamen Aufschrei kommen würde. Tendenziell, hält Alton fest, werden die FördernehmerInnen von den „aktuellen Absichten der Subventionsgeber desto unabhängiger (...), je besser es (ihnen) gelingt, sich als Institution zu etablieren“,³⁵³ wobei sie auch relativierend hinzufügt, dass Institutionen auch höhere Fixkosten zu tragen haben.

12.4 Die Situation im neuen Jahrtausend

2008 erschien erneut eine vom bm:ukk in Auftrag gegebenen Studie „Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich“. Ihr Forschungsbereich bleibt nicht auf die Gruppe der (freien) Theaterschaffenden beschränkt, sondern befasst sich mit KünstlerInnen aus allen Sparten. Eine wesentliche Besserung der sozialen Situation von KünstlerInnen lässt sich aus diesem Bericht nicht herauslesen. Was für das freie Theater gilt, scheint auch für die anderen Kunstsparten zuzutreffen. Nur knapp ein Viertel der KünstlerInnen kann ausschließlich von ihrer künstlerischen Tätigkeit leben, die relative Mehrheit ist nebenbei häufig in kunstnahen, vielfach aber auch in kunstfernen Jobs tätig.³⁵⁴

³⁵² Robert Harauer, Zur sozialen Lage der freien Theaterschaffenden in Österreich. Studie im Auftrag des BMUKS, Wien 1990, 48.

³⁵³ Juliane Alton, Künstlersozialversicherung in Österreich, Schwerpunkt Theater- und Filmschaffende, Diss., Wien 1997, 115.

³⁵⁴ Susanne Schelepa, Petra Wetzel, Gerhard Wohlfahrt unter Mitarbeit von Anna Mostetschnig, Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich. Studie im Auftrag des bm:ukk, Endbereich. Wien 2008, 55f.

Ein Angestelltenverhältnis kann nur eine sehr kleine Gruppe der KünstlerInnen vorweisen (5%), wovon sich der größte Teil aus der Gruppe der Darstellenden KünstlerInnen speist³⁵⁵ – da Theaterschaffende ja nach dem Schauspielergesetz eigentlich angestellt werden müssten. Rund 80 % der KünstlerInnen sind selbstständig tätig, entweder freiberuflich oder im Rahmen der so genannten „Neuen Selbständigkeit“. In jenen Fällen, in denen die KünstlerInnen in einem Angestelltenverhältnis stehen, ist dieses meist zeitlich befristet. Über die Hälfte der Angestelltenverhältnisse sind auf eine Dauer von unter einem Jahr beschränkt.³⁵⁶ Im Darstellenden Bereich sind rund 42 % über ein Jahr angestellt, eine Anstellungsverhältnis zwischen einem und drei Monaten ist mit rund 24% das zweithäufigste, was wohl aus dem im Theater üblichen Probenzeitrahmen von ca. 6 Wochen plus Spielzeit resultiert. Das Ausmaß der Arbeitszeit liegt bei Theaterschaffenden bei rund 40 Arbeitsstunden pro Woche im Jahresschnitt, wobei nur ein geringer Teil in Form von formaler (bezahlter) Arbeitszeit passiert.³⁵⁷ Eine genaue Angabe über das Ausmaß der Arbeitszeit ist meist schwierig, da Arbeit und Freizeit nicht klar voneinander zu trennen sind. „Entgrenzung“, also der fließende Übergang von Arbeit und Freizeit, „stellt das wesentliche Lebensführungskonzept dar(...)“.³⁵⁸ Das Einkommen der KünstlerInnen liegt verglichen mit der Gesamtbevölkerung überdurchschnittlich häufig unter der Armutsgrenze. Das Einkommen von über einem Drittel der Kunstschaffenden liegt unter der Armutsgrenze, während von der Gesamtbevölkerung (Arbeitslose mit einberechnet) „nur“ rund 12% von Armut betroffen sind. Generell verdienen Frauen im Kunstbereich weniger als Männer. Ein durchgängiger Krankenversicherungsschutz ist bei rund 80% der im Darstellenden Bereich Tätigen gegeben, ein durchgängiger Unfallversicherungsschutz nur bei ca. 60%. Im Bereich der Pensionsversicherung sind immer noch große Defizite vorhanden. Weniger als die Hälfte der im Darstellenden Bereich Beschäftigten kann eine durchgängige Pensionsversicherung aufweisen.³⁵⁹

³⁵⁵ Ebd. 56.

³⁵⁶ Ebd. 59.

³⁵⁷ Ebd. 63.

³⁵⁸ Ebd. 72.

³⁵⁹ Susanne Schelepa, Petra Wetzler, Gerhard Wohlfahrt unter Mitarbeit von Anna Mostetschnig, Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich. Studie im Auftrag des bm:ukk, Endbereich. Wien 2008, 106.

12.5 Der Künstler-Sozialversicherungsfonds (KSVF)

Schon seit ca. Mitte der 90er Jahre fordern die IGFT und andere Interessensvertretungen von KünstlerInnen die Schaffung einer Künstlersozialversicherung nach deutschem Vorbild. Tatsächlich kommt es im Jahr 2001 zur Einführung eines Künstler-Sozialversicherungsfonds. Anders als beim deutsche Vorbild handelt es sich dabei „nicht um eine eigene Kasse, sondern um ein Fondsgesetz mit einer personengebundenen Einzelfall-Entscheidung über die Aufnahme einer Künstlerin/ eines Künstlers in den Fonds mit einem gedeckelten Maximalzuschuss von 1026 Euro pro Person und Jahr (2008)“³⁶⁰ Dabei galten diese Zuschüsse bis zur Novelle im Jahr 2008 ausschließlich als Zuschüsse für die Pensionsversicherung. Problematisch an dieser Regelung war vor allem die festgeschriebene Einkommensuntergrenze, wodurch pro Jahr (2005) zwischen 1000 und 5000 in den Fonds aufgenommene KünstlerInnen von Rückzahlungsforderungen bedroht wurden.³⁶¹ Weiters ist der KSVF hinsichtlich seines veralteten, aus dem 18. Jahrhundert stammenden Künstlerbegriffs, der sich am „Geniebegriff“ orientiert, problematisch.

Laut Gesetzestext ist Künstler/Künstlerin:

„(...), wer in den Bereichen der Bildenden Kunst, der darstellenden Kunst, der Musik, der Literatur, der Filmkunst oder in einer der zeitgenössischen Ausformungen der Bereiche der Kunst auf Grund ihrer/seiner künstlerischen Befähigung Werke der Kunst schafft.“³⁶²

Problematisch ist diese Formulierung im Hinblick auf das Künstlersozialversicherungsfondsgesetz, da sie „im juristisch strengen Sinn alle InterpretInnen nicht mit ein und die Lehre und Vermittlung von Kunst ohnehin von vornherein aus(schließt)“³⁶³

³⁶⁰ Sabine Kock, Prekäre Freiheiten. Arbeit im freien Theaterbereich in Österreich, Wien 2009, 26.

³⁶¹ Sabine Kock, Prekäre Freiheiten. Arbeit im freien Theaterbereich in Österreich, Wien 2009, 26.

³⁶² http://www.parlinkom.gv.at/PAKT/VHG/XXIII/ME/ME_00147/fnameorig_091705.html (17.01.2011)

³⁶³ Sabine Kock, Prekäre Freiheiten. Arbeit im freien Theaterbereich in Österreich, Wien 2009, 28.

12.6 Belastungsniveau und Lebensqualität von KünstlerInnen

„Das unternehmerische Selbst, ist ein „erschöpftes Selbst““³⁶⁴

Im Rahmen der vom bm:ukk in Auftrag gegebenen Studie „Zur sozialen Lage der KünstlerInnen in Österreich“ wurden auch die Lebensqualität und das Belastungsniveau der Kunstschaffenden evaluiert. Im Bereich der Darstellenden Kunst geben rund die Hälfte der Befragten an, einem mittleren Belastungsniveau ausgesetzt zu sein (48,1 %), ein Viertel sieht sich mit einem niedrigen Belastungsniveau konfrontiert (25,8%) und ein weiteres Viertel gibt an, einer besonders hohen Belastung ausgesetzt zu sein. (26,1%).³⁶⁵

Am meisten belastet die RespondentInnen der Bereich der sozialen Absicherung. Mehr als die Hälfte der Befragten (57%) spürt auf diesem Gebiet die größte Belastung, insbesondere was die Altersvorsorge anbelangt, aber auch bei der Kranken- und Unfallversicherung.³⁶⁶ Auch der Einkommensbereich stellt für rund die Hälfte der KünstlerInnen eine große Belastungsprobe dar, vor allem was die diesbezüglichen Unsicherheiten und Schwankungen betrifft. An dritter Stelle der Belastungspyramide rangiert der Bereich „Kreativität und Produktion“ und der daraus resultierende Druck, vor allem was die künstlerische Perspektive betrifft. Der häufig im Scherz verwendete Widerspruch „sei kreativ“, der die Unmöglichkeit von Kreativität auf Druck von außen thematisiert, scheint hier voll zum Tragen zu kommen. Besonders interessant sind die Ergebnisse in puncto „subjektives Wohlbefinden“ der KünstlerInnen. Die Möglichkeit, selbständig auf kreativer Basis tätig zu sein, wird vielerorts als Schlüssel zum Glück verstanden. Die Erhebungsdaten zu dieser Frage zeichnen aber ein ganz anderes Bild. Insgesamt scheint das subjektive Wohlbefinden von KünstlerInnen im Vergleich zur Gesamtbevölkerung signifikant niedriger zu sein. Dabei steht das subjektive Wohlbefinden in einem deutlichen Zusammenhang mit dem Belastungsniveau. Mit der Zunahme des Belastungsniveaus sinkt das subjektive Wohlbefinden. Bei 72,8 % der Personen, die

³⁶⁴ Ulrich Bröckling, Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform, Frankfurt am Main 2007, 289.

³⁶⁵ Susanne Schelepa, Petra Wetzels, Gerhard Wohlfahrt unter Mitarbeit von Anna Mostetschnig, Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich. Studie im Auftrag des bm:ukk, Endbericht. Wien 2008, 158.

³⁶⁶ Susanne Schelepa, Petra Wetzels, Gerhard Wohlfahrt unter Mitarbeit von Anna Mostetschnig, Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich. Studie im Auftrag des bm:ukk, Endbericht. Wien 2008, 160.

angeben, hoch belastet zu sein, fällt das subjektive Wohlbefinden „niedrig“ aus.³⁶⁷ Das Wohlbefinden steigt jedoch auch in dem Maße, in dem sich KünstlerInnen etabliert fühlen; gleichzeitig sinkt das Belastungsniveau. Die Gründe für das niedrige Wohlbefinden der KünstlerInnen können aber nicht nur in der finanziellen Situation beziehungsweise im (mangelnden) Erfolg gesucht werden. Diese sind natürlich auch abhängig von den individuellen Glücksstrategien und dem eigenen Lebensstil. Diese Faktoren wiederum sind auch von der eigenen Positionierung zur Welt, zum politischen und zum sozialen Geschehen abhängig.

12.7 Resümee und gesellschaftspolitische Perspektiven

Die einst dissidente Vorstellung von Freiheit und Autonomie vieler KünstlerInnen auf Kosten sozialer Absicherung ist im Postfordismus in der Mitte der Gesellschaft angekommen. Entscheidend für diese Verschiebung waren die Forderungen und die daraus entwickelte Praxis der Alternativbewegung, hierarchiearm, selbstbestimmt und aus Überzeugung handelnd, häufig ohne Entlohnung, zu arbeiten.

War der Motor der Alternativbewegung noch (scheinbar) antikapitalistisch motiviert und auf die Erschaffung eines kommunitaristischen Gesellschaftsmodells hin orientiert, so hat es der Kapitalismus im Postfordismus geschafft, diese Forderungen für sich nutzbar zu machen und zu integrieren. Entzaubert, ohne Perspektive auf ein nahendes Utopia bleibt für die Betroffenen, hier die Freien Theaterschaffenden, nur die prekäre Situation übrig: ein niedriges, ungewisses Einkommen, ein mangelhafter Versicherungsschutz und zu allem Überfluss will sich auch das Gefühl von Glück nicht so recht einstellen. Dabei sind in den letzten zwanzig Jahren vor allem, was den Versicherungsschutz der Freien Theaterschaffenden anbelangt, durchaus Verbesserungen eingetreten: das 1991 geschaffene IG-Netz erleichtert den KünstlerInnen den Zugang zu (Kranken- und Unfall-)Versicherungsleistungen und der 2001 geschaffene Künstler-Sozialversicherungsfonds schließlich brachte auch Verbesserungen im lange vernachlässigten Bereich der Pensionsvorsorge.

Nichtsdestotrotz hat sich an der Grundsituation in den letzten zwanzig Jahren wenig verändert. Immer noch liegt das Einkommen vieler im freien Theaterbereich Tätigen unter oder nur knapp über der Armutsgrenze. Immer noch sind freie Theaterschaffende überdurchschnittlich von Verschuldung betroffen. Immer noch können sich manche ihren Versicherungsschutz einfach nicht leisten.

³⁶⁷ Ebd. 163.

Ein häufiger Anreiz, dermaßen prekär zu leben, liegt bei den freien Theaterschaffenden wie bei vielen anderen KulturproduzentInnen in der Vorstellung von Autonomie und Freiheit. Für viele Kulturschaffende wäre es nicht denkbar, einen sicheren Job auf Dauer auszuüben, höchstens für ein paar Jahre, um den Kontostand aufzubessern und um dann wieder etwas anderes machen zu können.³⁶⁸

Die Entscheidung, ein solchermaßen unsicheres und sprunghaftes Leben zu führen, wird von vielen Kulturschaffenden auch frei und autonom gefällt; spannend ist allerdings die von Isabell Lorey formulierte Frage, „in welcher Weise Vorstellungen von Autonomie und Freiheit konstitutiv mit hegemonialen Subjektivierungsweisen in westlichen, kapitalistischen Gesellschaften zusammenhängen.“³⁶⁹

Die Kunst des Regierens, also das was Foucault als Gouvernamentalität bezeichnet hat, besteht heute nicht mehr in der Repression des Subjekts von außen, sondern in dessen Selbstdisziplinierung und Selbstbeherrschung. Eine der gängigen Subjektivierungsweisen ist die Vorstellung des Ich als Aktiengesellschaft, die so genannte ICH-AG, also die Vorstellung des eigenen Ich als Unternehmen.

Dieser Umstand findet in einem scheinbaren Paradox statt:

„(...) sich zu regieren, sich zu beherrschen, zu disziplinieren und zu regulieren bedeutet zugleich, sich zu gestalten, zu ermächtigen und in diesem Sinne frei zu sein. Nur durch dieses Paradox findet die Regierbarkeit souveräner Subjekte statt. Denn gerade weil Techniken des Sich-selbst-Regierens aus der Gleichzeitigkeit von Unterwerfung und Ermächtigung entstehen, aus der Gleichzeitigkeit von Zwang und Freiheit, werden die Individuen in dieser paradoxen Bewegung nicht nur zu einem Subjekt, sondern zu einem bestimmten modernen, „freien“ Subjekt“³⁷⁰

In diesem Sinne sind die Individuen gleichzeitig unterworfen und voll handlungsfähig, also in gewisser Hinsicht „frei“. Viele freie Theaterschaffende würden sich bei der Frage nach ihren (ideologischen) Wurzeln auf die Geschichte der Alternativbewegung berufen und auf deren Arbeitsethos, der von Selbstaussbeutung (oder positiv formuliert: gemeinnütziger Arbeit) für „die Sache“ geprägt war.

Dass genau diese Einstellung der ehemaligen Alternativen zu einem Vorbild der postfordistischen Arbeitsmoral wurde, formuliert Lorey treffend

³⁶⁸ Vgl. Isabell Lorey, Gouvernamentalität und Selbst-Prekarisierung. Zur Normalisierung von KulturproduzentInnen, online unter: <http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/de> (17.01.2011)

³⁶⁹ Ebd.

³⁷⁰ Ebd.

„Vielleicht sind die kreativ Arbeitenden, diese selbst gewählten prekarierten KulturproduzentInnen deshalb so gut ausbeutbare Subjekte, weil sie ihre Lebens- und Arbeitsverhältnisse wegen des Glaubens an die eigenen Freiheiten und Autonomien, wegen der Selbstverwirklichungsphantasien scheinbar unendlich ertragen.“

Im postfordistischen, neoliberalen Kontext ist diese Bereitschaft zur Selbstaussbeutung so gefragt, dass KünstlerInnen heute als Role-Models fungieren.

Dass die so begriffene Freiheit im Kontext postfordistischer Verhältnisse allerdings kein Glücksbringer ist, zeigt sich in den Umfrageergebnissen bezüglich dem subjektiven Wohlbefinden der KünstlerInnen. Viel zu schwer wiegen im Leben der KünstlerInnen, aber auch anderer so genannter Flexworker, die Ängste – vor Kontrollverlust, dem Scheitern, einen möglichen Abstieg in die Armut.

Hier schließt sich der Kreis von KulturproduzentInnen - mit ihrem häufig scheinbar selbstgewählten Prekariatszustand - hin zu einem immer größer werdenden Teil der Gesellschaft, der sich heute gezwungenermaßen in einem prekären Arbeits- und Lebensumfeld wiederfindet. Dadurch, dass heute nicht nur mehr soziale Randschichten wie KünstlerInnen und Künstler von prekären Arbeitsbedingungen betroffen sind, könnte, optimistisch gesehen, allerdings auch eine Chance bestehen: die Chance auf politischen Zusammenschluss und gemeinsamen Kampf für ein gutes Leben für alle. Eine Möglichkeit, gegen das Phänomen der working-poor anzukämpfen, wäre das bereits viel diskutierte „bedingungslose Grundeinkommen“, also die monatliche Auszahlung einer Geldsumme an alle, die über dem durchschnittlichen Arbeitslosengeld liegt (häufig sind von 1500 Euro die Rede) und zwar von Geburt an. Dies würde den Menschen die Möglichkeit bieten, sich außerhalb finanziellen Drucks zu entwickeln, wie es auch meine Interviewpartnerin Gini Müller befürwortet:

„(...) ich bin absolut eine Befürworterin des sozialen Grundeinkommens (...) weil man sich damit einfach extrem viel Existenzdruck und dieses permanente Anträge schreiben, was einfach schon irrsinnig viel Zeit kostet, (ersparen) könnte“³⁷¹

Prinzipiell teile ich die Ansicht von Jutta Schwarz, dass ein soziales Grundeinkommen dem Existenz- und Leistungsdruck der in der heutigen Form der Organisation von Gesellschaft vorherrscht entgegenwirken könnte. Allerdings sollte

³⁷¹ Interview mit Gini Müller

dabei die allgemein vorherrschende Verherrlichung von Arbeit und der gesellschaftlich dominante Leistungsdruck insgesamt in den Fokus der Kritik rücken, und, um es in den Worten des Schwiegersohns von Karl Marx, Paul Lafargue, auszudrücken, das „Recht auf Faulheit“ eingefordert werden.

Eine Möglichkeit der Thematisierung dieses Phänomens in Form einer bunten, karnevalesken Parade bietet der (Euro)Mayday (www.euromayday.org), wobei Interessierte und Betroffene ein Zeichen gegen dieses System der Unsicherheit setzen können, und zwar mit ihrem Hilferuf:

„Mayday, mayday, wir sind das Prekariat!“

13. Spotlight #5. „Gefährliche Liebschaften“³⁷². „Freie“ Kunst zwischen Förderung und Autonomie und die Frage der Gegenmacht.

Die Kunst ist frei. Und sie ist (zumindest im westeuropäischen Kontext, wo anders bekommt sie oft gar keine) von Förderungen abhängig. Ist die Kunst nun also frei oder abhängig? Lässt sich dieser (scheinbare) Widerspruch auflösen? Oder lässt sich gar eine Freiheit innerhalb der Abhängigkeit definieren?

Auf den folgenden Seiten werde ich das alte Dilemma der Kunst, zwischen den beiden Stühlen (scheinbarer) Autonomie und (offensichtlicher) Abhängigkeit von Geldgebern und politischer Einflussnahme zu sitzen, beleuchten und mögliche Perspektiven darauf zum Sprechen bringen. Folgende Fragen dienen mir dazu als Leitfaden: Wie gestaltet sich das Verhältnis zwischen Kunst und Institutionen (dem Staat und seinen Teil-Organisationen, aber auch etwa Konzernen etc. gegenüber)? Gibt es diesbezüglich österreichische beziehungsweise auf Wien zutreffende Spezifika? Was war und ist der emanzipatorische, oder wenn man so will auch „gegenkulturelle“ Umgang mit Institutionen? Und nicht zuletzt wird mich die Frage beschäftigen, ob es Möglichkeiten gibt, eine lebendige Kunstszene zu nähren, die außerhalb der institutionellen Förderpraxis steht. Die Idee der staatlichen Kunstförderung entstammt ideengeschichtlich den staatsphilosophischen Konzepten des 19. Jahrhunderts. In ihrer Umsetzung werden die damals entwickelten Ideen allerdings erst im 20. Jahrhundert virulent. Die Grundidee staatliche Kunstförderung kann in dem Unabhängigkeitspostulat der Kunst zusammengefasst werden, das heißt der Staat greift, idealtypisch gesprochen, nicht ideologisch ein, sondern „(...) bietet den Rahmen in dem Kunst und Kultur jeder Richtung, jeden Genres, jeder Façon in all ihrer Vielfaltigkeit gefördert werden“³⁷³ Der Staat teilt der Kunst finanzielle Mittel zu, gesteht ihr gleichzeitig aber auch ihre volle Autonomie zu. Zumindest in der Theorie. Kunstförderung findet in der staatlichen Struktur vor allem im Bereich der Kulturpolitik statt, in der die politische Linie entwickelt wird, welche dann von der Kulturverwaltung umgesetzt wird. Kulturpolitik wiederum ist eng mit dem Begriff der Kunstpolitik verbunden, aber dazu weiter unten. Bevor ich darauf

³⁷² Die Verwendung des Terminus „gefährliche Liebschaften“ in diesem Zusammenhang wurde folgenden Text von Gregory Sholette entlehnt: Gregory Sholette, Treue Verrat, Autonomie: Innerhalb und außerhalb des Kunstmuseums nach dem Kalten Krieg, online verfügbar unter: <http://eipcp.net/transversal/0504/sholette/de> (11.05.2011)

³⁷³ Eckhard Braun, Prinzipien staatlicher Kunstförderung, 1, online verfügbar unter: <http://www.uni-leipzig.de/~kuwi/braun/Einleitung%20von%20Eckhard%20Braun.pdf> (11.05.2011)

eingehere, möchte ich noch festhalten, dass staatliche, also auch kommunale, Kunst- und Kulturförderung heute häufig von intermediären Institutionen übernommen wird, die dem direkten staatlichen Apparat vorgelagert sind. Konkret handelt es sich dabei um gemeinnützige Vereinigungen, Künstler und Sachverständige, die „partizipativ in das Prozedere der Kunstförderung einbezogen werden können, mindestens aber mit ihrem Fachwissen Auswahlentscheidungen vorbereiten, damit die Kulturverwaltung sich freier den regulierenden und koordinierenden Aufgaben einer Cultural Governance widmen kann.“³⁷⁴ Was ist nun der Unterschied zwischen Kulturpolitik und Kunstpolitik? Kulturpolitik kann als eine „politikförmige Institutionalisierung, Organisation und Gestaltung von „Kultur“ beschrieben werden“.³⁷⁵ Nun kommt die Frage auf eine/n zu: „Was ist Kultur?“ Hier kommt der erweiterte Kulturbegriff zum Tragen, der - wie beispielsweise Herder - Kultur als „Lebensweise“ definiert. Kunst wiederum präsentiert sich aus diesem Blickwinkel als ein Teil kulturellen Schaffens, folglich kann sich die staatliche Kulturpolitik dem „eingebettet sein (...) in einen kulturellen Rahmen nicht entziehen“. Umgekehrt kann sich aber auch die kritische, „autonome“ Kunst – worauf ich weiter unten noch näher eingehen werde – diesem Zusammenhang und dem Bewusstsein, teil-zu-haben, nicht verschließen.

Ein weiterer Aspekt: In der Kunstförderung kommen die Prinzipien einer staatlichen/kommunalen Kulturpolitik praktisch zum Tragen. Die Kunstförderung kann in drei dominante Modelle unterteilt werden: ein zentralistisches Modell nach französischem Vorbild, in dem ein starkes Kulturministerium den größten Teil der staatlichen Kunstförderung übernimmt, ein subzentralistisch-parastaatliches Modell sowie ein föderalistisches Modell, wie es in der Schweiz existiert, worauf ich hier aber nicht näher eingehen möchte. Für den österreichischen bzw. wienerischen Kontext ist das erstgenannte Modell von Relevanz. Noch immer wird überwiegend in den Bereich der so genannten „Hochkultur“ investiert, wenngleich diese Etikettierung seit der Ära Peymann zunehmend unscharf und damit auch problematisch geworden ist. Die wichtigsten Punkte an dieser Stelle noch einmal zusammen gefasst: Der Staat/die Kommune gebärdet sich gegenüber der von ihm/ihr geförderten Kunst als neutral und grundsätzlich offen für jede Kunstrichtung und unterstützt die „individuellen Kräfte zur Entfaltung künstlerischen Lebens, in dem er kommuniziert,

³⁷⁴ Eckhard Braun, Prinzipien staatlicher Kunstförderung, 7, online verfügbar unter: <http://www.uni-leipzig.de/~kuwi/braun/Einleitung%20von%20Eckhard%20Braun.pdf> (11.05.2011)

³⁷⁵ Thomas Höpel, Von der Kunst- zur Kulturpolitik. Städtische Kulturpolitik in Deutschland und Frankreich 1918 1939, Stuttgart 2007, zitiert nach: ebd., 13.

koordiniert, kooperiert und förderliche Strukturen schafft“³⁷⁶, kurz nach dem Prinzip der Subsidiarität handelt. Dies passiert im Rahmen der Kulturpolitik, in die auch die Kunstpolitik integriert ist. In Wien kam der Intention, Kunst- und Kultur politisch zu verwalten, bereits in der Zwischenkriegszeit - der Hochphase des „Roten Wiens“ - ein besonderer Stellenwert zu. Dabei stand die Schaffung eines „neuen“, „sozialistischen“ Menschen im Vordergrund. In der Nachkriegszeit wurde dieses Ziel aufgrund der Folgen, die der „Austrofaschismus“ und die aktive Teilnahme an den Verbrechen des Nationalsozialismus für die österreichische „Nation“ nach 1945 zeitigten, aus den Augen verloren. Allerdings wurde die genannte Tendenz in den 60iger und 70iger Jahren wiederaufgenommen, was vor allem in der „Ära Kreisky“ zum Ausdruck kam. In dieser Zeit spricht man von einer „neuen Kulturpolitik“, deren Zielsetzung mit dem Slogan „Kultur für alle“ zusammengefasst werden kann.

Spätestens seit dieser Zeit der „neuen Kulturpolitik“ wurden nun auch radikale Elemente der Kunst als förderungswürdig empfunden. Und an genau diesem Punkt beginnt es für mich spannend zu werden. Wie wird das Dilemma zwischen Freiheit und Bevormundung, das in dem Verhältnis autonome/r KünstlerIn und Institution zum Ausdruck kommt, im aktuellen und historischen Diskurs von KünstlerInnen, Kulturschaffenden und WissenschaftlerInnen verhandelt? Im Rahmen dieser Arbeit können die Linien, Überschneidungspunkte und das daraus entstehende Netzwerk der verschiedenen Positionen zu diesem Thema nicht in aller Ausführlichkeit behandelt werden, weshalb ich mich darauf beschränken werde, einige größere, für mich erkennbare Entwicklungstendenzen zu skizzieren. Als Ausgangspunkt meiner Analyse dient mir der Abdruck der aus einer Diskussionsrunde entstandenen Gespräche aus dem Jahr 1990, in denen unter dem Titel „Kulturpolitik ist anderswo. Von der Un(v)erträglichkeit von Kunst- und Kulturpolitik“ aus kritisch-emanzipatorischer Sicht die damals aktuellen Positionen debattiert wurden. Der Titel deutet schon darauf hin, dass es ein großes Unbehagen der Kulturpolitik gegenüber gab. Zu diesem Zeitpunkt befindet sich die Welt gerade in einem radikalen Umbruch – die Mauer zwischen den Blöcken, die in den 80er Jahren bereits symbolisch zu bröckeln begann, ist nun auch in ihrer physischen Präsenz endgültig Geschichte. Die globale Marktwirtschaft, die bereits vorher vorhanden war, tritt nun unverschleiert zu Tage. Der Thatcherismus hat seinen Siegeszug von England aus über die ganze

³⁷⁶ Eckhard Braun, Prinzipien staatlicher Kunstförderung, 1, online verfügbar unter: <http://www.uni-leipzig.de/~kuwi/braun/Einleitung%20von%20Eckhard%20Braun.pdf> (11.05.2011)

Welt gefeiert – um nur ein paar Geschehnisse zu nennen, die das Denken der Intellektuellen dieser Tage beeinflussten. Diese Gruppe von kulturell und kulturpolitisch denkenden und handelnden Personen versucht nun also, ihre Positionen zu den spürbaren Veränderungen auf allen Ebenen zu artikulieren und zu vernetzen. Im Vorwort wird die Gesprächsführung der Runde richtigerweise als „lautes Nachdenken“ und als ein „Eingeständnis von Ratlosigkeit“³⁷⁷ bezeichnet. Die Diskutierenden bemerken zwar, dass sie selbst bereits längst den Marsch durch die Institutionen angetreten haben, haben sich aber vielfach mit dieser Position (noch) nicht angefreundet und versuchen, diese Entwicklung von sich zu schieben. Somit entsteht der Tenor: die autonome Szene ist längst Teil der Freizeitkultur geworden, die nur dem Bildungsbürgertum – das sie selbst vertreten – nützt, es wird über die Unmöglichkeit prozesshaften Arbeitens nachgedacht und so weiter. Gleichzeitig wird auch erkannt, dass Beziehungen eigentlich über Netzwerke rennen und nicht über Ämter, es wird Piraterie und Anarchie in der Kulturpolitik gefordert, das „Spiel mit subversiven Ideen“³⁷⁸, wie es eine Diskutantin ausdrückt. Wohin hat sich die Debatte nun, gut zwanzig Jahre später, bewegt? Als Beobachtungsfeld für einen aktuellen Diskurs mit emanzipatorischer Stoßrichtung dient mir die Diskussionsplattform, die sich hinter dem unschönen Namen eipcp – das für „European Institute for progressive Culture“ steht, verbirgt.³⁷⁹ Die Website präsentiert sich als eine Multitude an emanzipatorischen, globalen, mehrsprachigen – auch im konkreten Wortsinn - Diskursen, sie versucht auf verschiedenen Ebenen Handlungsmöglichkeiten aufzuzeigen, die sie theoretisch untermauert. Kurz sie versucht Kunst, Theorie und Politik aus einer „linken, „antiglobalistischen“ Perspektive“ zu verstehen und zu verändern.³⁸⁰ Schon in der kurzen, in der Fußnote wiedergegebenen Beschreibung von Boris Buden über das Projekt, die zugleich ein Nach-denken und Vorwärts-schauen beinhaltet, zeigt sich, dass sich der Diskurs selbst, also *wie* gedacht und *wie*

³⁷⁷ Jeff Bernard, Heinz Rögl, Hg., Kulturpolitik ist Anderswo. Von der Un(v)erträglichkeit von Kunst- und Kulturpolitik, Ikus Lectures 19, 3. Jg., Wien 1994, 3.

³⁷⁸ Der Name der Diskutantin ist Veronika Ratzenböck, die gesamte Aussage findet sich: Ebd., 12.

³⁷⁹ Anm.: Der Name und die Bedeutung werden auch von auf ebendieser Website publizierenden AutorInnen als unschön empfunden. Hierzu ein schönes Zitat von Boris Buden, der sich kritisch mit der eigenen Arbeit an der Plattform auseinandersetzt: „Sagen wir es ganz offen: das Kind (das Projekt eipcp, Anm.) ist hässlich, macht keinen intelligenten Eindruck, scheint ein gestörtes Verhältnis zur Realität zu haben und verspricht keine erfolgreiche Zukunft ... aber es ist da, und es ist das unsrige, weshalb uns nichts anderes übrig bleibt, als ihm zur Seite zu stehen und auf die Beine zu helfen. Trotz allem verdient auch dieses Kind seine Chance.“ Das Zitat findet sich unter: Boris Buden, Was ist das eipcp? Versuch einer Sinnggebung, online verfügbar unter: <http://eipcp.net/transversal/0407/buden1/de> (12.05.2011)

³⁸⁰ Es empfiehlt sich durchaus den Text, aus dem auch das kurze Zitat stammt, im Originalwortlaut durchzulesen, Ebd.

die Ergebnisse des Denkprozesses artikuliert werden, verändert hat. Obwohl inhaltlich den Ansätzen aus den 90iger Jahren nicht unähnlich, wirkt das Projekt „eipcp“ doch vergleichsweise entspannter, sachlicher. Dies, obwohl dieselbe Radikalität spürbar ist, der selbe Wille zur Veränderung, schließlich auch die selben Utopien, die 20 Jahre früher schon als Ideal formuliert wurden. Aber das handelnde Subjekt ist in Distanz zu sich selber getreten, es hat gelernt sich zu beobachten und nimmt sich bei der Beurteilung der Akteure nicht mehr aus. Daraus ergibt sich auch eine veränderte Wahrnehmung der Institutionen, welche die/den Flex-WorkerIn, der/die KünstlerInnen ebenso wie den/die WissenschaftlerInnen oder die/der Call-Center-AgentIn umgibt. Am Anfang steht eben diese Erkenntnis, dass, für den Kunstbereich gesprochen, Kunstschaffende, die mit ihrer Kunst in die Öffentlichkeit treten, immer in einem institutionellem Rahmen agieren, der ihr Verhalten zwangsläufig beeinflusst. Die Größe der Institution kann dabei sehr unterschiedlich sein - die Palette reicht vom Großbetrieb á la Burgtheater, über den Mittelbetrieb à la Schauspielhaus, bis zum Kleinbetrieb à la geförderte freie Gruppe, sie beinhaltet sogar, wenn man den Institutionsbegriff ernst nimmt, jene ganz freien Gruppen, wie sie etwa das „Volxtheater“ verkörpert, weil diese in sich selbst institutionelle Strukturen tragen. Ausschlaggebend ist nun nicht nur, wie eine Institution organisiert ist, sondern auch wie sich der einzelne Teil zu der Institution verhält. Dazu ist festzuhalten dass, wie Gregory Sholette es formuliert: „die institutionelle Funktion (...) selten wirklich zielgerichtet oder gar repressiv gegen ihre Anderen gerichtet (ist)“³⁸¹. Sholette schließt seine Darlegung mit der temporären Erkenntnis:

„(...)weiter gegen jeden Umgang mit der Institution (zu) sein, hieße die ideologisch bequemste Situation einzunehmen. Sie belässt die Institution in den Händen jener AdministratorInnen und Intellektuellen die den Einsatz für ökonomische und politische Gerechtigkeit als nicht umsetzbar abtun und sich der melancholischen Unterstützung der Bedeutung des Persönlichen oder einem unreflektierten Vergnügen an der Popkultur zuwenden.“³⁸² Die Institution ist nicht mehr der große Dämon, der von außen bekämpft werden muss, sondern er kann von innen an die Leine genommen und in einem emanzipatorischen Sinne „domestiziert“ werden. Allerdings ist vor allem im deutschsprachigen Raum die Tendenz zur Institutionalisierung - im bürokratischen Sinne - sehr groß, eine Tendenz, die auch

³⁸¹ Gregory Sholette, Treue, Verrat Autonomie: Innerhalb und außerhalb des Kunstmuseums nach dem Kalten Krieg, online verfügbar unter: <http://eipcp.net/transversal/0504/sholette/de> (12.05.2011)

³⁸² Ebd.

lähmend wirken kann. Ein Blick auf lokale Initiativen in andere Ländern , in meinem Fall etwa - wie im Vorwort kurz erwähnt - auf die Theaterszene in Cagliari/Sardinien, kann neue Möglichkeiten im Denken über Institutionen entstehen lassen. In Cagliari fand ich eine Vielfalt an Initiativen vor, die ohne jegliche finanzielle Unterstützung arbeiteten und die Grenzen zwischen den Künsten verfloß allein schon deshalb, weil ein großer Freundeskreis an (Lebens-) KünstlerInnen unterschiedlichster Richtungen die vorhandenen Ressourcen miteinander teilte, miteinander arbeitete und feierte, wobei der Spaß an der eigenen und schließlich auch der gemeinsamen Arbeit im Vordergrund stand. Manche – manchmal die talentierteren, manchmal die mit den besseren Kontakten, oder einfach jene mit einem selbstbewussteren Auftreten – waren erfolgreicher als andere, aber dies schien mir nicht jenen Neid zu (re-)produzieren, der im heimischen Kunst- und Kunstuniversitäten-Umfeld häufig zu beobachten ist. Eine solche Szene braucht auch nicht romantisiert zu werden, ist es doch häufig das Fehlen an Geldern und Institutionen, die überhaupt erst zur Entstehung eines solchen „Milieus“ führen. Aber ich teile die Ansicht Nina Mörtmanns, die in ihrem Artikel „Aufstieg und Fall des New Institutionalism“ die Meinung vertritt, dass„(...) Institutionen in westlichen Ländern ihre Strukturen und Standards reduzieren (müssen) und die Räume aus zu vielen Codes und Kontexten herauslösen.“³⁸³ Tatsächlich scheinen die vielen Konventionen der Institutionen – und als solche begreife ich eben auch die Fördergremien in der freien Theaterszene sowie der Umgang der „freien“ Theaterschaffenden damit, dazu zu führen, dass Kunst immer schon von Vornherein mit einem auf deren Vermarktbarkeit schielenden Auge produziert wird, und unter anderem deshalb häufig nicht viel mehr als Langeweile (re-)produziert. Was kann nun aber ein progressives Verhalten im Umgang mit Institutionen sein, wenn einmal erkannt wurde, dass Institutionen nicht nur einen Hemmschuh, sondern auch einen schützenden Freiraum darstellen können? Ich möchte eine mögliche Antwort darauf, nämlich die von Marcelo Expósito zur Disposition stellen, die ich im Bewusstsein, dass es (noch) kein „Außerhalb“ der kapitalistischen Produktions- und Lebensweise gibt, als richtig befinde: „Es geht darum in die Institution „einzutreten“ und ihr „zu entwischen“, ein Kontinuum, in dem die institutionelle Formwerdung nicht vermieden,

³⁸³ Nina Möntmann, Aufstieg und Fall des –„New Institutionalism“. Perspektiven einer möglichen Zukunft, online verfügbar unter: <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/de> (12.05.2011)

sondern betrachtet wird ohne jedoch ihr Hauptzweck zu sein.“³⁸⁴ Und es geht darum, wie ich hinzufügen möchte, sich der Macht im Sinne einer Gegenmacht (entgegen) zu stellen.

³⁸⁴ Marcelo Expósito, In die Institution eintreten und ihr entweichen: Selbstinwertsetzung und Montage in der Gegenwartskunst, online verfügbar unter: <http://eipcp.net/transversal/0407/exposito/de> (10.05.2011)

14. Zusammenfassung. Schlussfolgerungen. Ausblick

Der Beobachtungsrahmen meiner Arbeit endet mit dem Jahr 2003, dem Jahr der Wiener Theaterreform. Seither hat sich in der Wiener Freien-Theaterlandschaft einiges verändert. Einige Freie Gruppen, etwa die Gruppe 80, stellten ihre Arbeit ein, andere kamen hinzu, mit den beiden „brut“-Spielstätten (vormals die-theater) bekam die Wien endlich ein Ko-Produktionshaus mit dem die Stadt versuchte, Anschluss an die internationale Performanceszene zu finden.³⁸⁵

Weiters sollte das vielkritisierte Gießkannenprinzip im Bereich der Subventionsvergabe schrittweise abgebaut werden. Ebenso sollte eine Modifizierung des Beirats- und KuratorInnenprinzips erfolgen, das immer wieder mit der Kritik der „Freunderlwirtschaft“ zu kämpfen hatte. Ein kürzlich erschienener Bericht von Wolfgang Kralicek in der Wiener Stadt-Zeitung „Falter“ zieht allerdings nüchtern Bilanz³⁸⁶: Zwar habe es in Wien in der Zeit von 2003 bis 2010 eine Reihe von Theater-Neugründungen gegeben (TaG 3raum-Anatomietheater, Brut Wien, Salon5, Palais Kabelwerk, Theater Nestroyhof Hamakom, Garage X), sowie eine eindeutige Verjüngung der Wiener Szene. Das Gießkannenprinzip, nachdem alle ein bisschen was bekommen, aber niemand genug, sei nach wie vor vorherrschend. Viele Bühnen, unter ihnen auch die erfolgreichsten wie etwa das brut, oder das Schauspielhaus kämpften finanziell ums Überleben. Die Geschichte der Freien Theater Wiens läuft also unermüdlich weiter, auch wenn sich die Stadt Wien an Dario Fo's Stücktitel „Bezahlt wird nicht (genug)“ zu orientieren scheint.

Welche Zäsuren lassen sich nun rückblickend in der Geschichte des Freien Theaters in Wien ausmachen? Ein entscheidendes Jahr für die Etablierung einer bunten, freien Szene war das Jahr der Arena-Besetzung 1976. Ausgelöst durch diesen Event blies ein gegenkultureller Wind durch Wien, der die Entstehung einer Vielzahl von Alternativprojekten zur Folge hatte. Die Stadt Wien sah sich zu Beginn der 80er Jahre gezwungen einen Umgang mit diesen „jungen Wilden“ zu finden. Vor allem Helmut Zilk machte sich damit einen Namen, der Szene durch (finanzielle)

³⁸⁵ Vgl. Petra Rathmanner, *Geniale Dilettanten am Werk. Von den euphorischen Gründerjahren über die Konsolidierungsphase bis zu den Neuanfängen in der Gegenwart*, In: *gift, zeitschrift für freies theater*, oktober-dezember, Wien 2009.

³⁸⁶ Wolfgang Kralicek, *Die Reformkostverächter. Die „Theaterreform“ hat in der Wiener Off-Szene viel bewegt. Jetzt müsste sie nur noch umgesetzt werden*, In: *Falter*, Nr.6, Wien 2011.

Zugeständnisse den revolutionären Stachel zu ziehen und ihr somit schrittweise die Institutionalisierung zu ermöglichen.

Ein entscheidendes Ereignis für die Freie Theaterszene lag allerdings schon ein paar Jahre vor der Arena-Besetzung: die Gründung des „Dramatischen Zentrum“, einer der ersten Orte Wiens, an dem Gegenkultur, finanziert von der Stadt Wien, gelebt werden konnte. Der Leiter des Dramatischen Zentrums hatte das Glück, seine Projektidee in einer Phase der politischen Öffnung der Stadt Wien zu Papier gebracht zu haben. Eine weitere Zäsur in der Geschichte des Freien Theaters in Wien stellte die Bestellung Claus Peymanns zum Burgtheaterdirektor dar. Mit Peyman fand das experimentelle Theater Einzug in die Burg und das freie Theater musste sich nun neu zur vermeintlichen Hochkultur in Bezug setzen. Das ehemalige Feindbild hatte zu wackeln begonnen, worauf die freie Szene teils trotzig bis weinerlich, teils (zumindest rhetorisch) kämpferisch, teils zurückhaltend reagierte. Es ist seither, zumindest was die ästhetischen Mittel betrifft, viel schwieriger geworden, zwischen Oben und Unten zu unterscheiden. Fakt ist jedoch, dass die Burg über ein enormes Budget verfügt, welches das aller Freien Gruppen bei weitem übersteigt, wodurch die „Freien“ selbstkritisch monierten, nunmehr darauf zurückgeworfen zu sein, ein „Theater der schlechteren Mittel“ zu machen. Bis zu einem gewissen Grad ist diese Einschätzung auch richtig. Allerdings erfolgte im Laufe der (späten) Neunziger Jahre in der Freien Szene zumindest teilweise eine Rückbesinnung auf die originären Theaterpraktiken der Freien Szene. Vermehrt wurde nun wieder Straßentheater, politisches Theater, Zielgruppentheater gemacht. Einige dieser Ansätze habe ich in Interlude 1 und 2 beschrieben, weil sie auch meiner Ansicht nach den lebendigsten Teil der freien Theaterarbeit darstellen, jenen Bereich, in dem das Freie Theater noch von den großen Bühnen unterscheidbar ist.

Was die Entwicklung der Freien Theaterszene als soziale Bewegung betrifft, so habe ich oben bereits einiges vorweggenommen. Die freie Wiener Theaterszene hatte, zu einem Zeitpunkt, in dem von „freien“ Theater eigentlich noch keine Rede war, nämlich zu Beginn der 70er Jahre, eine gewisse Avantgardestellung in der Bewegung inne. Zum einen konnte sie mit dem Dramatischen Zentrum einen der ersten gegenkulturellen Orte Wiens ihr „Eigen“ nennen, zum anderen führte ein Festival der Freien Gruppen, die sogenannte Arena-Bewegung zu jenem Ereignis - der Besetzung des Auslandsschlachthofes St. Marx im Sommer 1976 -, das für die weitere Entwicklung der Alternativbewegung in Wien eine Art Initialzündung

darstellte. In der Zeit zwischen 1978 und 1985, der Hochphase der Alternativbewegung in Wien, blühte auch das Freie Theater auf, was sich vor allem in der Anzahl der Gruppen-Neugründungen niederschlug. Die sich zu formieren beginnende „Freie-Gruppen-Szene machte auch schon erste Versuche - die zu diesem Zeitpunkt aber allesamt scheiterten - sich politisch zu vernetzen.

Die Jahre nach 1986 können als Phase der Konsolidierung beschrieben werden. Ebenso wie andere Teile der Alternativbewegung, etwa die „grüne Alternative“, die zur Partei aufstiegen war, oder die feministischen Bewegungen, die mit ihren Forderungen nunmehr bis in die Mittelschicht vorgedrungen waren, wurde die Freie Gruppen-Szene „erwachsen“. Man hatte gelernt, sich mit der Stadt Wien zu arrangieren – auch wenn man die Art der Subventionsvergabe häufig kritisierte, die prinzipielle Abhängigkeit von den Geldern der öffentlichen Hand wurde selten bis nie in Abrede gestellt. Zwar kam es auch zu kleineren Reibereien, etwa mit der Besetzung des Künstlerhaustheaters, im Endeffekt hatte man aber mit der Stadt Wien gut leben gelernt. 1989 wurde die IG-Freies Theater gegründet, die sich auch um wirtschaftlich notwendige Dinge, etwa was die Krankenversicherung von freien KünstlerInnen betraf, kümmerte. Im Zuge der „Globalisierungsbewegung“ Ende der 90er Jahre kam auch in das freie Theater wieder eine Brise radikaleren politischen Widerstands, wie er sich etwa in Form der Volxtheaterkarawane, aber auch in diversen Projekten rund um die „Schwarz-blaue-Wende“ im Jahr 1999 zeigte.

Insgesamt ist die Freie Theaterszene heute in der Mitte der Gesellschaft angelangt. Was die Werteorientierung Freier Theaterschaffender anbelangt, lässt diese sich grob überspitzt mit der Bewegung vom alternativen Künstler/der alternativen Künstlerin hin zur kreativen ICH-AG beschreiben. Zwar sind viele freie Theaterschaffende in ihrer politischen Ausrichtung nach wie vor dezidiert links angesiedelt, aber zum einen schon längst nicht mehr alle – der freie Theaterberuf ist zu einem gewöhnlichen Beruf unter vielen geworden – zum anderen müssen sich auch jene, die sich politisch engagieren und radikale Ansichten vertreten, über kurz oder lang an die Gegebenheiten des Marktes anpassen und ihre Produkte entweder verkaufen oder sich den Luxus der Theaterarbeit über einen Nebenverdienst ermöglichen. Eines ist jedoch sicher: Wiens freies Theater lebt. Es könnte teils mutiger sein, entlarvender, aufrüttelnder, vielleicht sogar kämpferischer.

Aber immerhin: es lebt.

15. Bibliographie

Alain Touraine, Soziale Bewegungen, Spezialgebiet oder zentrales Problem soziologischer Analyse, In: Joachim Matthes (Hg), Krise der Arbeitsgesellschaft? Verhandlungen des 21. Deutschen Soziologentages in Bamberg 1982, Frankfurt/New York 1983, 95-105.

Andrea Ellmeier, „Ein Gespenst geht um“. Prekarisierung am Beispiel des kulturellen Arbeitsmarkts, In: Sylvia Köchl, Radostina Patulova, Vina Yun (Hg.innen), fields of TRANSFER. MigrantInnen in der Kulturarbeit, Wien 2007, 43-47.

Anna Thier, Günter Lackenbacher, Uwe Mattheiß, Freies Theater in Wien. Reformvorschläge zur Förderung Freier Gruppen im Bereich der Darstellenden Kunst, Wien 2003.

Antonin Artaud, Das Theater der Grausamkeit. Erstes Manifest (1932), In: Manfred Brauneck, Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle, Reinbeck bei Hamburg 2009, 414-416.

Antonin Artaud, Das Theater und sein Double, Frankfurt am Main 1969.

Christian Baier, Für ein Theater der sozialen Kompetenz, In: Monika Wagner, Susanne Schwinghammer, Michael Hüttler, Hg., Theater. Begegnung. Integration? Wien 2003, 179-195.

Dario Azzellini, Hg., Genua. Italien. Geschichte. Perspektiven, Berlin 2002.

Dietlind Schwarzenberger, „Useless“ – Eine Begegnung. Bericht über prozessorientierte interkulturelle Theaterarbeit, In: Monika Wagner, Susanne Schwinghammer, Michael Hüttler, Hg., Theater. Begegnung. Integration? Wien 2002, 291-311.

Doris Hirschbühler, Zur Situation der freien Gruppen in Wien, Dipl.A., Wien 1991.

Elisabeth Wäger Häusle, Hg., Heftiger Herbst. Theaterfestival der Freien Gruppen, Wien 1987.

Erich A. Gindl, Kultur und Kulturpolitik der Ära Kreisky, Diss., Wien 2001

Erika Kaufmann, Es wird gefördert – aber wie? Die Gießkanne als Pluralität? In: Autorensolidarität, Hg., Gegenkonzepte. Dokumentation eines Symposiums der Konfliktkommission Theater, Wien 1988, 34-38.

Erwin Kisser(u.a.), Hg., Konflikttheater – Theaterkonflikte. Zur Phänomenologie nicht-illusionistischer Theaterformen, Wien 1987

Eugenio Barba, Jenseits der schwimmenden Inseln. Reflexionen mit dem Odin-Theater. Theorie und Praxis des Freien Theaters, Reinbeck bei Hamburg 1985.

Eva Aschböck, Freies Theater als Alternative? Strukturreformistische Theaterkonzeptionen im kulturpolitischen Rahmen der achtziger und neunziger Jahre, gezeigt am Beispiel der Geschichte der Theater m.b.h., Dipl.A., Wien 1998.

Eva Bremmer, Gerhard Pinter, Die Gefährdung der Vielfalt – ein Rettungsversuch, Wien 1995.

Eva Wopmann, Interkulturelles Theater – ein eurozentristisches Konstrukt oder eine Vielfalt an Perspektiven?, Dipl.A., Wien 2005.

gift, Zeitschrift für freies Theater, Oktober-Dezember, Wien 2009.

Gini Müller, Transversal oder Terror? Bewegte Bilder der VolxTheaterKarawane, In: Gerald Raunig, Hg., Transversal. Kunst und Globalisierungskritik, 129-138.

Gerald Raunig, Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert, Wien 2005.

Gerd Taube, Akteure zwischen Büro und Bühne. Beeinflussen Theaterstrukturen die Theaterästhetik und wirkt die Aufführung auf die Struktur zurück? In: Hajo Kurzenberger, Annemarie Matzke, TheorieTheaterPraxis Berlin 2004, 330-341.

Hanspeter Kriesi, Neue soziale Bewegungen- der Protest einer Generation? In: Martin Dahinden (Hg.), Neue soziale Bewegungen – und ihre gesellschaftlichen Wirkungen, Zürich 1987.

Harald Bender, Die Zeit der Bewegung. Strukturodynamik und Transformationsprozesse, Frankfurt am Main , Wien 1997.

Herbert Lederer, Bevor alles verweht...Wiener Kellertheater 1945 bis 1960, Wien 1986.

Hubert Christian Ehalt u.a. (Hg.), Wien wirklich. Ein Stadtführer durch den Alltag und seine Geschichte, Wien 1983

IFES - Institut für empirische Sozialforschung Wien, Kultur in Österreich. Grundlagenforschung im kulturellen Bereich, Wien 1975.

Ilse Hanl, Animazione als Aufforderung zur Emanzipation, Theatralische Zielgruppenarbeit als Alternative zum traditionellen Kulturbetrieb, In: Maske und Kothurn, Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft, 21. Jahrgang, H. 1-2, Wien, Graz 1975, 63-75.

Jacques Derrida, Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation, In: Jacques Derrida, Die Schrift und die Differenz, Frankfurt am Main 1972, 351-379.

Jerzy Grotowski, Für ein armes Theater, Zürich/Schwäbisch Hall 1986.

Jean François Lyotard, Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? In: Peter Engelmann (Hg.), Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart 1990, 33-48.

Juliane Alton, Künstlersozialversicherung in Österreich, Schwerpunkt Theater- und Filmschaffende, Diss., Wien 1997.

Klaus Eder, „Was ist neu in den Neuen Sozialen Bewegungen?“, In: Joachim Matthes (Hg.), Krise der Arbeitsgesellschaft? Verhandlungen des 21. Deutschen Soziologentages in Bamberg 1982, Frankfurt/NewYork 1983, 401-411.

Karl-Werner Brand, Detlef Büsler, Dieter Rucht, Aufbruch in eine andere Gesellschaft. Neue soziale Bewegungen in der Bundesrepublik, Frankfurt/ New York 1983.

Klaus Lazarowic, Christopher Balme (Hg.), Texte zur Theorie des Theaters, Stuttgart 1991.

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

Martina Wäfler, Die Schaubude Wien, Dipl.A., Wien 1996.

Matthias Lilienthal, Claus Philipp, Schlingensiefs Ausländer Raus. Bitte liebt Österreich, Frankfurt am Main 2000.

Michael Batz, Horst Schroth, Theater zwischen Tür und Angel. Handbuch für freies Theater, Reinbeck bei Hamburg 1983.

Nikolaus Müller Schöll, Theater außer sich. In: Hajo Kurzenberger, Annemarie Matzke, TheorieTheaterPraxis, Berlin 2004, 342-252.

Otthein Rammstedt, Soziale Bewegung, Frankfurt am Main 1978.

Otmar Bauer, Autobiographische Notizen zu Wiener Aktionismus, Studentenrevolte, Underground, Kommune Friedrichshof, Otto Mühls Sekte, Maria Enzersdorf 2004.

Peter Engelmann, Einführung. Postmoderne und Dekonstruktion. Zwei Stichwörter zur zeitgenössischen Philosophie, In: Peter Engelmann (Hg.), Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart 1990, 5-32.

Peter Eppel, Ein schönes altes Elendsviertel. Die Rettung des Spittelbergs, In: Wolfgang Kos, Christian Rapp(Hg.), Alt-Wien. Die Stadt die niemals war, Wien 2005, 298-303.

Peter von Becker, Handelnd über Theater nachdenken. Über das Dramatische Zentrum in Wien, In: Theater Heute, Heft 6/ 1976, 18-24.

Petra Rahmanner. Geniale Dilettanten am Werk. Von den europäischen Gründerjahren über die Konsolidierungsphase bis zu den Neuanfängen in der Gegenwart, In: Gift. Zeitschrift für Freies Theater, Oktober – Dezember, Wien 2009, 44-46.

Primo Moroni, Nanni Balestrini, Die goldene Horde. Arbeiterautonomie, Jugendrevolte und bewaffneter Kampf in Italien, Berlin 2002.

Rainer Bauböck, Migrationspolitik, In: Dachs u.a. (Hg.), Handbuch des politischen Systems Österreichs. Die Zweite Republik, Wien 1997, 678-689.

Rainer Darin, Günter Seidl, Theater von Unten. Von Artmann bis Unger und von der Drachengasse bis zu Tschauner. Wiener Klein- und Mittelbühnen und ihre Autoren, Wien 1988.

Regine Müller, Posse! Theatrum Mundi und performative Handlungsmacht, Diss., Wien 2005.

Robert Foltin, Und wir bewegen uns doch. Soziale Bewegungen in Österreich, Wien 2004.

Robert Harauer, Zur sozialen Lage der freien Theaterschaffenden in Österreich. Studie im Auftrag des BMUKS, Wien 1990.

Roland Griesebner, Erweiterung des Kunstsponsoring im Theaterwesen um Product Placement, Dipl.A., Wien 2002.

Rolf Schwendter, Subkulturelles Wien. Die Informelle Gruppe (1959-1971). Literatur, Kultur, Politik, Wien 2003.

Rosemarie Nowak, Kampf um einen Schlachthof. Arenabesetzung – Eine Bewegung der Gegensätze, In: Wolfgang Kos, Christian Rapp(Hg.), Alt-Wien. Die Stadt die niemals war, Wien 2005, 304-311.

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

Siegfried Mattl, Die lauen Jahre – Wien 1978-1985, In: Martin W. Draxler, Markus Eibelmeyer, Franziska Maderthaner (Hg.), Idealzone Wien. Die schnellen Jahre (1978-1985), Wien 1998, 85-95.

Siegfried Mattl, Kultur und Kulturpolitik in der Ära Kreisky, In: Wolfgang Maderthaner u.a. (Hg.), Die Ära Kreisky und ihre Folgen. Fordismus und Postfordismus in Österreich, Wien 2007, 121-191.

S.N. Eisenstadt, Revolution und die Transformation von Gesellschaften. Eine vergleichende Transformation verschiedener Kulturen, Opladen 1982.

Susanna Gisch, Der Auslandsschlachthof St. Marx als dramatischer Spielort, Dipl.A., Wien 1991.

Susanne Schelepa, Petra Wetzel, Gerhard Wohlfahrt unter Mitarbeit von Anna Mostetschnig, Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich. Studie im Auftrag des bm:ukk, Endbericht. Wien 2008.

Thomas Stöpl, Theater in Wien. Gebäude, Institutionen, Gruppen, In: Autorensolidarität, Hg., Gegenkonzepte. Dokumentation eines Symposiums der Konfliktkommission Theater, Wien 1988, 7-9.

Ulf Birbaumer, Dezentrale Kulturarbeit als Alternative. Das Wiener „Fo-Theater in den Arbeiterbezirken“, In: Maske und Kothurn, Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft, 21. Jahrgang, Wien, Graz 1987, 201-209.

Ulf Birnbaumer, Die politische Funktion des nichtkommerziellen Theaters in Wien, In: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft, 17. Jahrgang, Wien 1972, 221-229.

Ulf Birbaumer, Theorie und Praxis alternativer theatraler Kommunikation am nicht-institutionalisierten Theater in Europa nach 1965, Habil., Wien 1981.

Ulf Birnbaumer, Vom armen b.b. in Wien. Auf dem Theater nichts als Mißverständnisse, In: Maske und Kothurn, H. 2-4, Wien 2000. 241- 247.

Ulrich Bröckling, Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform, Frankfurt am Main 2007.

Wespennest Nr. 23/ Juni 1976. Arena Dokumentation.

Wiener_Festwochen_1951-2001_, Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation, Wien 2001

Wilfried von Bredow, Rudolf H. Brocke, Krise und Protest. Ursprünge und Elemente der Friedensbewegung in Westeuropa, Opladen 1987.

Wolfgang Kralicek, Die Reformkostverächter. Die „Theaterreform“ hat in der Wiener Off-Szene viel bewegt. Jetzt müsste sie nur noch umgesetzt werden, In: Falter, Nr.6, Wien 2011.

Wolfgang Kralicek, Keine Kellerkinder. Gurus, Macher und Geister – inside outside, In: Theater Heute, Heft 3, 1991, 27-35.

Wolfgang Reiter, Wiener Theatergespräche, Über den Umgang mit Dramatik und Theater, Wien 1993.

Sonstige Quellen:

Internetquellen:

URL 1: Agnes Achola u.a., Hg., Migrationsskizze. Postkoloniale Verstrickung, antirassistische Baustellen. Online verfügbar unter: http://www.petjadimitrova.net/werk/bluecardFketi_buch.pdf, zuletzt geprüft am: 17.01.2011.

URL 2: Barbara Stüwe-Essl, Theaterreform Wien, Schleichender Ausstieg aus der Konzeptförderung. Online verfügbar unter: http://www.freietheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=37481&id_text=3, zuletzt geprüft am: 7.01.2011.

URL 3: Boris Buden, Was ist das eicpc? Versuch einer Sinngebung, online verfügbar unter: <http://eicpc.net/transversal/0407/buden1/de>, zuletzt geprüft am: 12.05.2011.

URL 4: Bundesministerium für Unterricht und Kunst (Hg.), Kunstbericht 1973, 11. Online verfügbar unter: http://www.bmukk.gv.at/medienpool/18588/kunstbericht1973_ocr.pdf, zuletzt geprüft am: 7.3.2011.

URL 5: Christian Baier, Theater als soziale Befindlichkeit. Zum Stellenwert der Kulturarbeit in Wien. Online verfügbar unter: jerome-segal.de/integration/baier.doc, zuletzt geprüft am: 7.01.2011.

URL 6: Eckhard Braun, Prinzipien staatlicher Kunstförderung, 1, online verfügbar unter: <http://www.uni-leipzig.de/~kuwi/braun/Einleitung%20von%20Eckhard%20Braun.pdf>, zuletzt geprüft am: 11.05.2011.

URL 7: Entwurf für das Bundesgesetz, mit dem das Bundesgesetz über die Errichtung eines Fonds zur Förderung der Beiträge der selbständigen Künstler zur gesetzlichen Sozialversicherung (Künstler-Sozialversicherungsfondsgesetz – K-SVFG) geändert wird. Online verfügbar unter: http://www.parlinkom.gv.at/PAKT/VHG/XXIII/ME/ME_00147/fnameorig_091705.html zuletzt geprüft am: 17.01.2011.

URL 8: Gregory Sholette, Treue Verrat, Autonomie: Innerhalb und außerhalb des Kunstmuseums nach dem Kalten Krieg, online verfügbar unter: <http://eipcp.net/transversal/0504/sholette/de>, zuletzt geprüft am: 11.05.2011.

URL 9: Infoladen Grauzone, Hg., Materialien Genua G8 und Volxtheaterkarwane. Online verfügbar unter: <http://www.catbull.com/grauzone/downloads/Genua-VolXtheater.pdf>, zuletzt geprüft am: 7.3.2011.

URL 10: Isabell Lorey, Gouvernementalität und Selbst-Prekarisierung. Online verfügbar unter: <http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/de>, zuletzt geprüft am: 13.01.2011.

URL 11: Jeff Bernard, Heinz Rögl, Hg., Kulturpolitik ist Anderswo. Von der Un(v)erträglichkeit von Kunst- und Kulturpolitik, Ikus Lectures 19, 3. Jg., Wien 1994.

URL 12: Jutta Sommerbauer, 19 Prozent Ausländer in Wien, In: Die Presse, Printausgabe 11. 01.2008, Online verfügbar unter: <http://diepresse.com/home/panorama/oesterreich/354408/19-Prozent-Auslaender-in-Wien->, zuletzt geprüft am: 07.01.2011.

URL 13: Kiosk59. Eine Projektbegleitung des TFM Wien. Online verfügbar unter: <http://kiosk59.wordpress.com/projektdokumentation/geschichte/>, zuletzt geprüft am: 29.01.2011

URL 14: KinTheTop, Website des Projekts Theater- und Kinotopographie Wien des Büro für Theaterforschung artminutes. Online verfügbar unter: <http://www.kinhetop.at/>, zuletzt geprüft am: 7.03.2011.

URL 15: Marcelo Expósito, In die Institution eintreten und ihr entweichen: Selbstinwertsetzung und Montage in der Gegenwartskunst, online verfügbar unter: <http://eipcp.net/transversal/0407/exposito/de>, zuletzt geprüft am: 10.05.2011.

URL 16: Maria Sterkel, Neun Jahre nach Genua. Italien klagt VolxTheater Karawane nicht an, Wien 7.10.2010, Online verfügbar unter: <http://derstandard.at/1285200323996/Neun-Jahre-nach-Genua-Italien-klagt-VolxTheater-Karawane-nicht-an>, zuletzt geprüft am: 7.3.2011.

URL 17: Nikolaus Müller Schöll, Sehschlitze in die Zeit. Über „Freies (d.h. freies) Theater“. Online verfügbar unter: <http://www.baselland.ch/fileadmin/baselland/files/docs/ekd/kulturelles/informationen/archiv/freiestheater.pdf>, zuletzt geprüft am: 7.3.2011.

URL 18: Nina Möntmann, Aufstieg und Fall des –„New Institutionalism“. Perspektiven einer möglichen Zukunft, online verfügbar unter: <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/de>, zuletzt geprüft am: 12.05.2011.

URL 19: Offizielle Website des Theaters des Augenblicks, Online nicht mehr verfügbar, <http://www.theaterdesaugenblicks.net/de/info/>, zuletzt geprüft am 7.03.2011.

URL 20: Offizielle Website des Volxtheate Favoriten. Online verfügbar unter: <http://www01.strg.at/~volxtheater/html/vkfstset.htm>, zuletzt geprüft am: 4.11.2010.

URL 21: Patricia Grzonka, Climax in Camp Q (*) Ältere, neuere, grundsätzliche Arbeiten von Katrina Daschner. Online verfügbar unter: <http://www.katrinadaschner.net/www/text.html>, zuletzt geprüft am: 8.11.2010

URL 22: Rainer Bauböck, Peter Berching, Migrations- und Integrationspolitik in Österreich, Online verfügbar unter: http://www.okay-line.at/file/656/osterr_migr_integr_politik.pdf, zuletzt geprüft am: 7.03.2011.

URL 23: Roland Griesebner, Erweiterung des Kunssponsoring im Theaterwesen um Product Placement, Dipl.A., Wien 2002, 19. Online verfügbar unter: http://griesebner.gmxhome.de/wissenschaftliches/griesebner_diplomarbeit.pdf, zuletzt geprüft am: 8.03.2011.

URL 24: Theatergruppe 80. Best of Vienna 2/2004, In: Der Falter, 54. Online verfügbar unter: <http://www.falter.at/bov/detail.php?id=2440>, zuletzt geprüft am 7.01.2011.

URL 25: Wikipedia-Artikel zum Werkstätten- und Kulturhaus (WUK). Online verfügbar unter: [http://de.wikipedia.org/wiki/WUK_\(Kulturzentrum\)](http://de.wikipedia.org/wiki/WUK_(Kulturzentrum)), zuletzt geprüft am 29.01.2011.

Audio-Datei:

Horst Forester, Experimentelles Theater in Österreich 1945-1983. Interview mit Horst Forester (Teil 1). Compact Disc. 76 min., Österreich 2003.

Interviews:

Interview 1: ExpertInneninterview mit der Schauspielerin Jutta Schwarz. Am 2.02.2010 in Wien.

Interview 2: ExpertInneninterview mit der Theaterwissenschaftlerin, Performancekünstlerin, Dramaturgin und Polit-Aktivistin Gini Müller, Am 25.05.2010 in Wien.

Abstract

Wien genießt den Ruf einer Theaterstadt ersten Ranges. Jahr für Jahr ziehen etwa Burgtheater und Wiener Festwochen ein internationales Publikum an. Am Burgtheater spielen die „jungen Wilden“ von gestern und manchmal auch von heute, die Grenzen zwischen einer Kultur von „Unten“ und einer Kultur von „Oben“ scheinen fließender geworden zu sein.

Aber wer waren die Personen, die einst angetreten sind, um gegen die verkrusteten Wiener Staatstheaterstrukturen zu rebellieren? Was waren ihre Ideale und wie ging die Stadt Wien mit ihnen um? In Wien wie anderswo ging es jungen KünstlerInnen der 60iger und 70iger Jahre unter dem Eindruck von Vietnamkrieg und im Bewusstsein, einer Tätergeneration zu entstammen, darum, die Welt zu verändern. So steht auch die Herausbildung einer „freien“ Theaterszene in Wien in einem engen Wechselspiel mit dem, was als „neue“ soziale Bewegungen bezeichnet wird.

Dem Aufbegehren der 60er und 70er Jahre folgte bald die Ernüchterung. Die Vision einer herrschaftsfreien Gesellschaft erwies sich als Utopie und so begann der „Marsch durch die Institutionen“. Oder aber, wie im Fall Wien, die Institution nahm sich der „Revoluzzer“ an, stellte ihnen Räume und Gelder zur Verfügung und hielt sie damit im Zaum. Gleichzeitig öffnete sich etwa das Burgtheater, vor allem unter Peymann, den alternativen Zugängen zum Theatermachen, was damals von Presse und Publikum in Österreich als skandalös wahrgenommen wurde.

Kann seither noch seriöserweise von „freiem“ Theater gesprochen werden? Und gibt es noch so etwas wie „soziale Bewegungen“? In den 90er Jahren, vor allem im Kontext der „alter-globalistischen“ Bewegungen, beginnt die „freie“ Theaterszene sich wieder – zumindest in Ansätzen - ihrer (politischen) Wurzeln bewusst zu werden. Kampffelder gibt es genug: prekäre Anstellungsverhältnisse, ein tendenziell rassistischer Grundtenor, Institutionen der Macht, den persönliche Interessen zunehmend untergeordnet werden müssen.

Diese Arbeit zeigt die Entwicklung einer „freien“ Theaterszene von den Nachkriegsjahren bis zur Theaterreform 2003, und sucht dabei die Kontinuitäten und Diskontinuitäten der Dissidenz, der Autonomie und der Anpassung im „freien“ Theater.

Lebenslauf

Gerald Lamprecht

Geboren am 16.03.1984 in Lienz als Sohn von Christl und Werner Lamprecht.

Betreuer in der Notunterkunft für obdachlose Männer, „Haus Hermes“, Rotes Kreuz, Wien

Ausbildung und Beruf

Seit 10/2008 Ausbildung zum Theaterpädagogen (BuT) am Institut angewandtes Theater (IFANT), Wien. Erfolgreicher Abschluss der Grundlagenbildung am 10.9.2010 mit dem Titel Theaterpädagoge/ Spielleiter Institut angewandtes Theater. Seit 10/2010 Absolvierung des Aufbaulehrgangs.

01/2010 – ? Arbeit als Betreuer in der Notunterkunft für obdachlose Männer
„Haus Hermes“, Rotes Kreuz, Wien

09/2008 – 01/2010 geringfügige Beschäftigung als Behindertenbetreuer in der WG
„Kondor“, Caritas Wien

Seit 10/2003 Studium der Geschichtswissenschaften an der Universität Wien

2002-2003 Zivildienst, Pflegedienst in betreuter WG,
Lebenshilfe Lienz

1994-2002 Besuch des Bundesgymnasiums in Lienz, Osttirol

1990-1994 Besuch der Volksschule Süd Lienz, Osttirol

Studienschwerpunkte

Zeitgeschichte, Cultural Studies, Politikwissenschaften

Auslandsaufenthalte

Erasmusjahr in Cagliari, Italien (2006-2007)

Sprachen

Deutsch, Englisch, Italienisch

Theaterrelevanter Werdegang

Theaterkurse bei Sebastiano Moro und Ilaria Zedda in Cagliari, Italien

Derzeit in Ausbildung zum Theaterpädagogen (BuT)

Regieassistenzen bei Jugendproduktionen im Dschungel Wien, Regie Claudia Bühlmann („Adrenalin“, 2008 und „Himmelhochjauchend – zu Tode betrübt“, 2009)

Mitspieler in diversen Theaterprojekten, unter anderem im Schauspielhaus Wien im Rahmen der Studentenproteste (Ein gescheiter Mensch), bei den Wiener Festwochen im Rahmen der griechischen Produktion „Ich sterbe als Land“ unter der Regie von Michael Marmarinos, im Wiener Rathaus im Rahmen der Konferenz „Gesundheit fördert Beschäftigung“ gemeinsam mit Menschen mit Suchtproblemen unter der Regie von Sabine Maringer, Auftritte beim Weltforumtheatertreffen in Wien und Graz mit der Aktionstheatergruppe (AFTG), diverse theaterpädagogische Projekte mit Kindern, Jugendlichen, AsylwerberInnen.