

ENZYKLOPÄDIE DES WIENER WISSENS

BAND XIX Die „freie“ Theaterszene

Enzyklopädisches Stichwort:

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 „unteren“ und einer „oberen“ Kultur 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 1960er und 70er Jahre unter dem Eindruck des Vietnamkriegs 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, denen 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.

Gerald Lamprecht

THEATER · FREIHEIT · REVOLUTION

*Die Entwicklung der „freien“ Theaterszene in Wien
im Kontext neuer sozialer Bewegungen, 1945–2003*

*Begründet 2003 und herausgegeben von Hubert Christian Ehalt
für die Wiener Vorlesungen*

Dialogforum der Stadt Wien

ISBN 978-3-99028-187-1

© 2013 Verlag Bibliothek der Provinz A-3970 WEITRA
www.bibliothekderprovinz.at

Titelbild: arbeiterfotografie.com

Gerald Lamprecht

THEATER · FREIHEIT REVOLUTION

*Die Entwicklung der „freien“ Theaterszene in Wien
im Kontext neuer sozialer Bewegungen,
1945–2003*

INHALT

Vorwort des Herausgebers	11
1. Vorwort und Danksagung	15
2. Einleitung	17
2.1 Zur Struktur der Arbeit. Eine Begründung	19
3. Soziale Bewegungen und „Freies Theater“.	
Theoretische Grundlagen	21
3.1 Soziale Bewegungen und deren Wandel	21
3.1.1 Begriffserklärung	21
3.1.2. Allgemeine Merkmale sozialer Bewegungen	23
3.1.3 Die Institutionalisierung Sozialer Bewegungen.	
Das Phasenmodell von Rammstedt	24
3.1.4 „Neue soziale Bewegungen“ und deren	
Teilelemente	26
3.1.5 „Neue“ neue soziale Bewegungen?	29
3.2 Theorie „Freies“ Theater	30
3.2.1 Theatergeschichtliche Grundlagen	
des „freien Theaters“	30
3.2.1.1 Genealogie des „freien Theaters“: Stanislawski, Artaud,	
Grotowski	32
3.2.2 Begriffsdefinition des „Freien Theaters“	35
3.3 Schnittpunkte	38
4. Vorgeschichte des Freien Theaters in Wien.	
1945 – 1968	40
4.1 Internationale Tendenzen und Wiener Verhältnisse vor 1968.....	40
4.2 Wien 1968 – eine (kulturpolitische) Wende?	47
5. Der politische und kulturelle Aufbruch der 70er Jahre.....	50
5.1 Festwochenarena	50
5.2 Besetzt. Amerlinghaus und Arena-Bewegung	53
5.2.1 Die besetzte Arena und das „freie Theater“	58
5.2.2 Das Ende der Besetzung	59
6. Spotlight #1. Das Dramatische Zentrum	62
6.1 Vorgeschichte des Dramatischen Zentrums	62
6.2 Arbeitsschwerpunkte des Dramatischen Zentrums	63
6.3 Das Dramatische Zentrum im Kreuzfeuer der Kritik	66

6.4 Exkurs: Jutta Schwarz. Persönliche Erinnerungen einer Aktiven im Dramatischen Zentrum	67
6.5 Zwischen-Resümee	73
7. Kulturpolitik im Wien der 1970er Jahre	75
7.1 Der Begriff der „Kultur“ im Kontext der Entwicklung der österreichischen Nation	75
7.2 Kunstförderung vor und nach 1945	76
7.3 Wendepunkt. Die Ära Kreisky und ihre Folgen für die österreichische Kulturpolitik	77
7.4 Die Folgen für das „nicht-institutionelle Theater“	78
8. 1978–1985. „Idealzone“ Wien?	80
8.1 Die gesellschaftspolitische Situation der 80er Jahre	80
8.2 Die Post-Arena-Zeit. Politisch-kulturelle Situation in Wien	82
8.2.1 Der Kampf um Freiräume geht weiter	83
8.2.1.1 WUK – eine weitere Besetzung	85
8.2.2 Neue Strategien im Umgang mit der Alternativkultur	86
8.3 Das „freie Theater“ in den Jahren 1978–1985	87
8.3.1 Ein Blick durch die „freie“ Gruppen-Szene	87
8.3.2 Erste Schritte in Richtung Organisation und Vertretung der freien Szene	91
8.3.3 Die Gründung der IG Freie Gruppen. Der erste Versuch	94
9. Die Phase der Konsolidierung und erste Anzeichen einer (ideellen) Krise. 1985–1995	97
9.1 Die Besetzung des Künstlerhaustheaters	97
9.2 Peymann kommt an die Burg	98
9.3 Reaktionen der Freien Szene. „Konfliktkommission Theater“	99
9.4 „Heftiger Herbst“	101
9.5 „Gegenkonzepte“	102
9.6 Exkurs: „Freies“ Theater meets „Freie“ Wirtschaft – Sponsoring in der freien Szene Anfang der 90er Jahre	104
9.7 1985–1995. Ein Blick durch die „freie“ Szene	106
9.8 Das „freie“ Theater zu Beginn der 90er Jahre. Eine resümierende Einschätzung	109

<i>Schlaglichter auf das „freie“ Theater seit den 1990er Jahren: Widerstand. Migration. Prekarisierung</i>	<i>111</i>
10. Spotlight #2. Widerstand gegen die „ideelle Agonie“. Volxtheater Favoriten und Volxtheaterkarawane	111
10.1 Volxtheater Favoriten	111
10.1.1 Volxtheater Favoriten goes Schauspielhaus – ein kurzes Intermezzo	115
10.2 Nomadische Interventionen – das Volxtheater wird zur Karawane	116
10.3 Resümee und ein Versuch der Verortung des Volxtheaters in die „Freie Szene“-Landschaft	120
11. Spotlight #3. Acting Minorities. Das „freie“ Theater und die „Anderen“	122
11.1 Migration nach Österreich	122
11.2 Wer sind die „Anderen“?	124
11.3 „Interkulturelles Theater“ – ein problematischer Begriff	125
11.4 Das Theater der „Anderen“. Drei Beispiele	127
11.4.1 Ein „interkulturelles“ Theater mit festem Haus. Das „Theater des Augenblicks“	127
11.4.2 Die Menschenbühne	129
11.4.3 Prozessorientierte interkulturelle Theaterarbeit mit AsylwerberInnen anhand des Beispiels „Useless“ von Dietlind Schwarzenberger	131
11.5 „Acting Minorities“ – Resümee	133
12. Spotlight #4. Mayday, mayday, wir sind das Prekariat! Atypische Beschäftigung und die „freie“ Theaterszene in Wien. Rückblicke – Einblicke – Ausblicke	135
12.1 Einleitung	135
12.2 Theorie und Geschichte der Prekarität	136
12.2.1 Prekäre Begrifflichkeiten	136
12.2.2 Prekäre Arbeit – Prekäres Leben	137
12.2.2.1 Veränderung der Arbeitsbedingungen im „Neuen Kapitalismus“	137
12.2.2.2 Veränderung der Lebensbedingungen. Der „neue Kapitalismus“ braucht „neue Menschen“ ...	138
12.2.2.2.1 ... und stößt auf der Suche nach Role-Models auf den Künstler/die Künstlerin	139
12.2.3 Ein Schritt zurück: Die Alternativbewegung und ihr Einfluss auf die postfordistische Arbeitswelt	141

12.3	Prekäre Arbeit und das „freie“ Theater“. Zur sozialen Lage freier Theaterschaffender damals und heute.	143
12.3.1	Zur sozialen Lage freier Theaterschaffender in den 80er und 90er Jahren	143
12.3.2	Die Situation im neuen Jahrtausend	146
12.3.2.1	Überblick über die aktuelle Situation	146
12.3.2.2	Hauptkonfliktlinie: KSVF	147
12.3.3	KünstlerInnen als das glückliche Prekariat? Belastungen und Strategien des Umgangs	149
12.3.3.1	Belastungsniveau und Lebensqualität von KünstlerInnen	149
12.3.3.2	Persönlicher Umgang von KünstlerInnen der „Freien Theaterszene“ mit der eigenen Prekarität	150
12.4	Wege aus dem Dilemma? Diskurs, Vernetzung, Protest	154
12.4.1	Bedingungsloses Grundeinkommen vs. Grundsicherung	154
12.4.2	Prekariat und die sozialen Bewegungen? Protestformen im neuen Jahrtausend	157
12.5	Resümee und gesellschaftspolitische Perspektiven	158
13.	Spotlight #5. Welche Autonomie? Eine kritische Betrachtung des Autonomie-Begriffs der Kunst und dessen Relevanz für das „freie“ Theater	161
13.1	„Autonomie der Kunst“ – ein umkämpftes Konzept	161
13.2	Förderung und Autonomie – Einschränkung oder Erweiterung der Handlungsmöglichkeiten?	164
13.3	Autonomie des künstlerischen Subjekts im Umgang mit Institutionen	166
13.4	Autonomie und konkrete Utopie. Freiräume schaffen!	168
14.	Zusammenfassung. Schlussfolgerungen. Ausblick	170
	Anmerkungen	174
	Bibliographie	192
	Der Autor	200

VORWORT DES HERAUSGEBERS

Die Reihe „Enzyklopädie des Wiener Wissens“ strebt ein „Porträt der Stadt Wien“ an, das ständig weiter differenziert wird. Wenn man das digitale Prinzip als Metapher nimmt, dann bedeutet das, dass die Auflösung des Bildes klein- und feinteiliger wird. Das ermöglicht ein langsames Vordringen von den Strukturen des Makro- in jene des Mikrokosmos.

Es lohnt, „Gesellschaft“ in ihren unterschiedlichen Gestalten – in Institutionen, Organisationen, Städten, Regionen, Ländern ... – zu porträtieren. Analysen über Strukturen, Berichte über Alltags- und Lebenswelten und über die einzelnen Akteurinnen und Akteure, die zusammenspielen, sind gleichermaßen wichtig und anregend. Wir handeln alle in gesellschaftlichen Konstellationen, die im Alltag in der Regel ganz unmittelbar, unvermittelt, ein wenig wie ein Naturgeschehen erlebt werden. Das Gesellschaftliche begegnet uns als etwas Selbstverständliches. Es ist inspirierend und im Hinblick auf Welterkenntnis wirksam und heilsam, zu dem Gesellschaftlichen auf Distanz zu gehen und das Selbstverständliche als etwas Fremdes, etwas Merkwürdiges zu reflektieren.

In dem nun vorliegenden Band der „Enzyklopädie des Wiener Wissens“ von Gerald Lamprecht geht es nach der Thematisierung des Burgtheaters (Band VIII) und des Stegreiftheaters (Band IX) wieder um Theater in Wien. Gerald Lamprecht schreibt unter dem Titel „Theater · Freiheit · Revolution. Über die Entwicklung der ‚freien‘ Theaterszene in Wien im Kontext neuer sozialer Bewegungen, 1945–2003“.

Das Wiener Theater oszilliert zwischen den drei Schwerpunktfeldern, die in diesen drei Büchern der Enzyklopädie behandelt werden: Zwischen dem Burgtheater, „der Burg“, die sprach- und stilprägend für den gesamten deutschsprachigen Raum war und ist, dem Stegreiftheater mit seiner Hauptbühne in Ottakring (Tschauener) und der so genannten Off-Theaterszene, die insbesondere seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts immer vielfältiger, bunter, anregender wurde.

Das Theater interessiert die Enzyklopädie aber auch, weil der Begriff Metapher für das menschliche Kommunikationsgeschehen an sich ist – die vielfach thematisierte „comédie humaine“ ist Theater, ohne als solches intendiert zu sein. Da in der höfischen Haupt- und Residenzstadt Wien der Aspekt des Formalen stets Vorrang vor dem des Funktionalen hatte – in der höfischen Welt war das „wie“ allemal wichtiger als das „was“ –, spielte die theatralisch-pathetische Komponente im Kommunikationsgeschehen hierorts eine wichtigere Rolle als in Gesellschaften, in denen der Geschäftserfolg struktur- und kommunikationsprägend war; in durch den Kapitalismus bestimmten Gesellschaften zählte und zählt die Dividende, in höfischen und Eventgesellschaften die Qualität der Performance.

Theater und Performance als Begriffe für das alltägliche Kommunikationsgeschehen – im Sinne von Erving Goffmans „Wir alle spielen Theater“ – haben nicht nur in „Repräsentations“- und „Darstellungsgesellschaften“ Konjunktur. In arbeitsteiligen hochdifferenzierten und spezialisierten Wissens- und Multioptionsgesellschaften ist für die aktiven Akteure ständiger „Rollenwechsel“ angesagt. Zwar sind die Verhaltenscodes weniger elaboriert, weil Entformalisierung des Verhaltens die Individuen funktionstüchtiger im Sinne austauschbarer Module in komplexen technischen Systemen macht; trotzdem sind die Menschen durch die Fähigkeit, in unterschiedlichen Situationen auf unterschiedliche Verhaltenserwartungen einzugehen, in ihrem Handeln auch Schauspieler: Die proben ihre Rollen, die auf die verschiedenen sozialen Subsysteme abgestimmt sind, und sie werden dabei immer häufiger von Coachs beraten. Die Grenze zwischen dem Theater als Performance auf den „Bühnen“ des Alltags und der Theaterkunst auf den dafür ausgestatteten Kunstbühnen ist jedenfalls dünner geworden, auch weil die zahllosen medialen Bühnen zwischen TV und Internet für immer mehr Menschen vielfältige Auftrittsprüfung ermöglichen. Theater ist daher überall in den gegenwärtigen Gesellschaften für die Menschen eine vertraute Erfahrung. Die Theaterkunst war und ist mit ihren Bühnen, Projekten und ProtagonistInnen aus unterschiedlichen Gründen in Wien besonders wichtig. Zwar wird das Theater in der Event-

gesellschaft von zahlreichen kulturellen Projekten zwischen Kunst und Pop konkurrenziert, die Theater kämpfen um ihre Quoten. Noch ist jedoch ihre Hegemonie im kulturellen Wiener Geschehen nicht entscheidend in Frage gestellt.

Die Liebe zum Theater und zu theatralischen Präsentationen hat bewirkt, dass das Theater in Wien eine zentrale Metapher für Unterhaltung ist. Wenn man sich hierorts gut amüsiert, dann „hat man ein Theater“ gehabt; wenn man allerdings in ein Kommunikationsgeschehen involviert wurde, durch das man sich eher belästigt fühlte, dann hat man den Eindruck, dass man „ganz schön einetheater wurde“.

„Wien und Theater“ ist, wie man sieht, gleichermaßen ein kunst- und kulturhistorisches wie ein kulturwissenschaftliches Thema, das für unsere Erkundungen auf dem Weg zu einer „Enzyklopädie des Wiener Wissens“ zentral erscheint.

Die Entstehung und Entwicklung der „freien“ Theaterszene war in Wien in enger Verbindung mit neuen sozialen Bewegungen ein wesentlicher Faktor der Erneuerung, der Entlüftung einer stickigen und muffigen Gesellschaft, die sich an unreflektierten Traditionen orientierte. In der österreichischen Gesellschaft und Kultur herrschte nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs bis in die späten 60er Jahre ein kulturelles Klima, das man als Granit- und Zementklima beschreiben kann. Der politisch-gesellschaftliche und kulturelle Alltag war durch Konservatismus, Katholizismus und Patriarchalismus geprägt. Die gestaltenden Akteure waren vielfach alte Nazis, die wieder in ihren Funktionen waren. Die Emigranten hat kaum jemand dazu eingeladen, nach Österreich zurückzukehren – Viktor Matejka gehörte zu den wenigen Ausnahmen. Elfriede Jelinek, Thomas Bernhard, Conny Hanne Meyer, Hans Gratzer, George Tabori, Emmy Werner, Claus Peymann u.v.a. gehörten zu jenen theaterverbundenen Persönlichkeiten, die Wegbereiter waren, dieses reaktionär-konservative Klima aufzubrechen.

Politik und Kultur waren real und metaphorisch schlechte Operette; Gesellschaft und Alltag operettenhafte Realsatire. In einer jungen Theaterkultur formierten sich in Wien Eisbrecher des Konservatismus. In dem von alten Nazis, fundamentalisti-

schem Katholizismus, Nutznießern von arisierten Gütern und Wohnungen geprägten Wien wurden junge Theatermacher und deren Spielstätten zu Brennpunkten der Erneuerung.

Gerald Lamprecht zeigt die Vorgeschichte des „freien“ Theaters in Wien, die Entstehung des politischen und kulturellen Aufbruchs in den 70er Jahren, eine Phase der Konsolidierung des neuen Theaters in den 80er Jahren, den sich formierenden Widerstand gegen ideelle Krisen und eine „ideelle Agonie“ und aktuelle Entwicklungen im Spannungsfeld von Migration, Interkulturalität und Prekariat. Gerald Lamprecht gelingt, was der Kunst- und Kulturgeschichte – eben auch der Theatergeschichte – häufig fehlt. Er verbindet eine Befundung politischer, ökonomischer, kultureller und künstlerischer Entwicklungen. Es gelingt ihm eine Sozialgeschichte des „freien“ Theaters ebenso wie eine Gesellschaftsgeschichte, in deren Mittelpunkt das Theater steht.

Hubert Christian Ehalt

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 am Sonntagabend 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 nahestehend, ich wollte „alles für alle, und zwar umsonst“. Mit zweiundzwanzig begann ich ein Auslandssemester 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 putzen, organisatorische Dinge in die Hand 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

2. EINLEITUNG

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 ermöglicht haben, sondern vor allem auf Grund 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 Diplomarbeitbetreuer 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!

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“¹ herrsche.

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?

ENZYKLOPÄDIE DES WIENER WISSENS