



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Freiräume für Kultur in Wien – Proletenpassion und die
Arena-Besetzung als kulturpolitischer Umbruch 1976 “

Verfasserin

Michèle Kirchweger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Mag. Dr. Birgit Peter, Privatdoz.

Danksagung

Mein Dank gilt in erster Linie meiner Betreuerin, Frau Prof. Mag. Dr. Birgit Peter, für ihre Geduld und Hilfestellung in der Erarbeitung des Themas.

Weiters möchte ich mich bei den MitarbeiterInnen der Wienbibliothek im Rathaus für ihre Hilfe bei meinen Recherchen und die Schaffung einer angenehmen Atmosphäre bedanken, die sich positiv auf den Entstehungsprozess meiner Arbeit auswirkte.

Zudem bedanke ich mich bei Elisabeth Eder und Mag. René Moser für die Korrekturlesung und bei Dipl. paed. Petra Dobersberger für ihr beharrliches Drängen diese Arbeit zu finalisieren.

Besonderer Dank gilt meinem Freund Sze Kui für seine Geduld, zahlreichen Anregungen, technischen Hilfestellungen und vor allem für seine moralische Unterstützung, ohne die ich diese Arbeit nicht fertigstellen hätte können.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	4
2 Die österreichische Kulturlandschaft nach 1945 – Ein Überblick.....	7
3 Der Schlachthof von St. Marx als kulturelle Spielstätte.....	13
3.1 Entstehung des Schlachthofes.....	14
3.2 Umfunktionierung zur Spielstätte der Festwochenarena.....	17
3.3 Räumlichkeiten für eine ideale kulturelle Spielwiese	20
4 Aufbrüche und Umbrüche - Die Wiener Festwochenarena.....	23
4.1 Kunst für den Tourismus – Die Entstehung der Wiener Festwochen.....	23
4.2 Entwicklung eines Antifestivals zu den Wiener Festwochen.....	30
5 Arena besetzt – Die Kunst gehört uns allen!.....	39
5.1 Vom Anti-Schleifer-Fest zur Besetzung.....	41
5.2 Forderungen der BesetzerInnen gegenüber der Stadt Wien.....	45
5.3 Agitation in und um die Arena als Mittel zur Solidarisierung.....	48
5.4 Supersommer – Vom kulturellen und sozialem Angebot in der Arena	50
6 Wiederbelebung szenischer Formen des ArbeiterInnentheaters und Entstehung des politischen Oratoriums Die Proletenpassion der Polit-Rock-Gruppe Schmetterlinge.....	56
6.1 Entstehung, Konzeption und Inhalt des Oratoriums	57
6.2 Rückgriff auf Theatertheorien Erwin Piscators und Bertholt Brechts	60
6.3 Rote Spielleute und das Politische Kabarett – Entstehung des österreichischen ArbeiterInnentheaters.....	65
6.4 Rückgriff auf szenische Formelemente des politischen Kabaretts.....	67
6.4.1 Die politische Revue.....	69
6.4.2 Conférencier bzw. Conférencieuse.....	71
6.4.3 Parodie des/der politischen GegnerIn.....	72
6.4.4 Schlussappell.....	74
7 Resümee.....	76
8 Abstract.....	79
9 Literatur- und Quellenverzeichnis.....	80
10 Anhang.....	94
11 Curriculum Vitae.....	96

1 Einleitung

'Arena forever' so lautete der Slogan der BesetzerInnen des Auslandsschlachthofes in St. Marx im dritten Wiener Gemeindebezirk. Die Arena-Besetzung im Jahr 1976 bedeutete einen entscheidenden Umbruch in der österreichischen Kulturpolitik und ihrem Umgang mit Subkulturen im Zusammenhang mit deren Forderungen nach Vielfalt in der Kultur und Freiräumen zur Selbstverwirklichung. Mein Interesse an der Bewegung speist sich im Besonderen an ihrer Verortung außerhalb der bürgerlichen Hochkultur und innerhalb eines nonkonformistischen Raumes mit einer gleichzeitig starken Verbindung zum ArbeiterInnenmilieu. Aus einer Jugend- und StudentInnenbewegung hervorgehend bereitete die Bewegung den Weg für heute noch existierende Kommunikations- und Kulturzentren wie das Werkstätten und Kulturhaus – kurz WUK im neunten Wiener Gemeindebezirk (welches im Rahmen dieser Bearbeitung noch detaillierter behandelt wird), das Wiener Szenelokal Flex¹ am Donaukanal im ersten Wiener Gemeindebezirk wie auch das Ernst Kirchweyer Haus² im zehnten Wiener Gemeindebezirk.

Im Rahmen meiner Diplomarbeit werden die Anfänge der Besetzung und ihre Verortung im künstlerischen wie auch im ArbeiterInnenmilieu thematisieren. Berücksichtigen werde ich dabei auch die Rolle der Wiener Festwochen, welche mit ihrer Avantgarde-Schiene unter der Betitlung Arena einen Einfluss auf die Emanzipation der österreichischen Jugendkultur sowie auf die Entstehung der Besetzung hatten. Im Bezug auf die Bewegung selbst wird besonderes Augenmerk auf die Forderungen der BesetzerInnen nach einem Freiraum zur künstlerischen und sozialen Selbstverwirklichung. Zugleich werden die Mittel der Agitation beschrieben, welche die BesetzerInnen zur Solidarisierung des Publikums mit der Bewegung nutzten. Einen besonderen Schwerpunkt dieser Bearbeitung zur Arena-Bewegung bildet der die Verortung der Bewegung wie auch des Objekts des Schlachthofes im arbeiternahen Milieu. Thematisiert werden in diesem Zusammenhang Parallelen zu Theatertheorien der deutschen Theatermacher Bertholt Brecht und Erwin Piscator und der Rückgriff auf Darstellungsformen des Österreichischen ArbeiterInnentheaters insbesondere des Politischen Kabarets von 1926-

1 Das Flex ist ein, von ehemaligen HausbesetzerInnen der illegalen Hausgemeinschaft Aegidi/Spalo 1990, vorerst im zwölften Wiener Gemeindebezirk eröffnetes Kulturzentrum. Seit 1995 ist es als Szenelokal in einer stillgelegten U-Bahn-Trasse am Donaukanal zu finden. Vgl. Prlic, Thomas: Sound und Soda. www.falter.at/falter/2005/09/27/sound-und-soda/. In: Falter. Ausgabe Nr. 39/05. 14.01.2015.

2 Das Gebäude wurde 1990 von ehemaligen BesetzerInnen aus der HausbesetzerInnenszene gemeinsam mit der kurdisch-türkischen Vereinigung ATIGF besetzt. Seit 2005 sind der Fonds Soziales Wien und die Baufirma PORR Eigentümer des Hauses, welche Nutzungsverträge mit den BewohnerInnen abschlossen. Vgl. Leisch, Tina; Thaler, Chris: Schule der Subversion. Eine kurze Geschichte des EKH. In: Nußbaumer, Martina; Schwarz, Werner Michael: Besetzt! Kampf um Freiräume seit den 70ern. Katalog zur 381. Sonderausstellung des Wien Museums. Wien: Czernin Verlag 2012. S. 211-214.

1933. Beispielhaft werden diese Verbindungen am szenischen Oratorium *Proletenpassion* der österreichischen Polit-Rock-Gruppe Schmetterlinge dokumentiert. Da leider keine Aufzeichnung aus dem Jahr der Uraufführung 1976 vom Schauplatz in der Arena erhalten ist, wird in dieser Arbeit auf eine im Auftrag des Österreichischen Rundfunks (ORF) produzierte, verfilmte Teilstation *Die Pariser Kommune* aus dem Jahr 1978 als Quelle zurückgegriffen. Während meiner Recherche nach reichhaltigen Quellen zur Arena-Besetzung stieß ich vermehrt auf zwei Arten von Quellen, die sich mit dieser kulturpolitischen Aktion beschäftigten. Eine Art der Quellen sind wissenschaftliche Abschlussarbeiten aus dem Bereich der Zeitgeschichte, der Musikwissenschaft, der Publizistik und der Theater-, Film und Medienwissenschaft.³ In meiner Bearbeitung greife ich auf zwei herausragende Diplomarbeiten zur Thematik zurück. Es handelt sich dabei um die Diplomarbeit von Leonhard Weidinger mit dem Titel *Arena - Die Besetzung des Auslandsschlachthofes St. Marx im Sommer 1976 als kulturelles und politisches Ereignis* an der Universität Wien. Weidinger geht, wie im Untertitel angeführt, in erster Linie auf die Besetzung als kulturpolitisches Experiment und den Versuch zur Etablierung eines selbstverwalteten Kultur- und Kommunikationszentrum ein. Zudem beziehe ich mich auf die Diplomarbeit von Susanna Gisch mit dem Titel *Der Auslandsschlachthof St. Marx als dramatischer Spielort* ebenfalls an der Universität Wien. Diese stellt das gezeigte künstlerische Programm der 'Arena 75' und der 'Arena 76' im Rahmen der Wiener Festwochen ins Zentrum. Beide Diplomarbeiten werden auch als wissenschaftliche Quelle für den 2006 entstandenen Dokumentarfilm *Arenafreiheit* von Otto Mörrh⁴ genannt, was wiederum ihren Wert in der Aufarbeitung des Themas zusätzlich unterstreicht. Bei der zweiten Kategorie von Quellen handelt es sich um Literatur und filmische Bearbeitungen zum Ereignis, welche von ehemaligen BesetzerInnen verfasst wurden. Auf dieses Material greife ich vor allem im Bezug auf die Entstehung der Besetzung und die durch die AktivistInnen verwendeten Agitationsformen zurück. Die Arbeit mit dieser Quellensorte gestaltete sich oft schwierig, da die VerfasserInnen meist ihre eigenen Erfahrungen und Erinnerung reflektieren, wodurch sich unterschiedliche Wahrnehmungen und variierende Kalenderdaten in den herangezogenen Quellen fanden.

3 Neben den beiden herausgegriffenen Arbeiten beziehe ich mir hier auf folgende Diplomarbeiten: Maierhofer, Doris: *Berichterstattung zur Arena-Besetzung im Wandel der Zeit*. Wien: Dipl.-Arb. 2009.; Kövari, Verena : *Die 'Arena'. Alternativkultur im Wien der 1970er Jahre*. Wien: Dipl.-Arb. 1997.

4 *Arenafreiheit*. Regie: Otto Mörrh. Redaktion: Cornelia Krauss. AUT. Fassung: DVD. AUTOCHTHON. Netzwerk für Medienforschung und innovative Mediengestaltung. 2006. 55'.

Zudem lassen sich je nach Zugehörigkeit der AutorInnen zu den einzelnen BesetzerInnengruppen⁵ unterschiedliche Schwerpunkte erkennen.

Einen außerordentlich reichen Fundus zur Besetzung stellt ein Konvolut an Publikationen mit der Betitlung *Arena Schlachthof St. Marx* in der Wienbibliothek im Rathaus dar, welches neben zahlreichen Zeitungsartikeln zur Arena-Besetzung, Originalflugblättern aus der Besetzungszeit sowie Kopien der als Informationszeitung für die BesetzerInnen selbst konzipierten *Arena-Info* enthält. Ferner sind in selbiger Bibliothek noch drei Ausgaben der, durch die Arena herausgegeben, Zeitung *Schlachthof Arena* erhalten.⁶

Für die Darstellung und den Vergleich szenischer Formelemente zur Agitation ziehe ich primär die umfangreiche Abhandlung *Theater im Roten Wien* des Germanisten Jürgen Doll sowie den bereits erwähnten Filmausschnitt zum Kapitel 'Die Pariser Kommune' der *Proletenpassion* heran. Weitere bedeutende Quellen in diesem Kontext sind die Publikation von Heinz R. Unger mit dem Titel *Die Proletenpassion – Dokumentation einer Legende* sowie die 2010 erschienen Doppel-CD mit samt eines informativen Begleitheftes zum Oratorium.

Zur besseren Veranschaulichung wird in dieser Arbeit Bildmaterial verwendet. Ich habe mich bemüht, sämtliche InhaberInnen der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

5 Die BesetzerInnen gehörten folgenden Gruppierungen an: Simmeringer Jugendliche, die Frauengruppe AUF, ArchitektInnen rund um die Gustav Peichl Klasse, Mitglieder der KPÖ sowie der SPÖ, den pekingtreuen kommunistischen Bund, die Spontis sowie die Gruppe unorganisierter BesetzerInnen. Vgl. Gisch, Susanna: Der Auslandsschlachthof St. Marx als dramatischer Spielort. Wien: Dipl. Arb. 1991. S. 109

6 Erhalten sind die Ausgaben Nr. 1, 2 und 5.

2 Die österreichische Kulturlandschaft nach 1945 – Ein Überblick

Um die Dimension und den Antriebsfaktor der Bewegung 1976 verständlicher zu machen, widme ich mich vorerst der österreichischen Kulturpolitik nach dem Zweiten Weltkrieg, welche vor allem durch Restauration und neuerliche Identitätsfindung geprägt war. Zwischen dem Kriegsende 1945 und der Unterzeichnung des österreichischen Staatsvertrags 1955 beeinflussten die Besatzungsmächte die Kulturpolitik Österreichs in wesentlichem Ausmaß. Insbesondere die USA waren an einer klaren kulturellen Positionierung Österreichs im geografischen Westen interessiert, welche eine antifaschistische wie auch antikommunistische Ausrichtung in der Bevölkerung lancieren sollte. Die kulturelle Programmatik während und auch nach der Besatzungszeit wurde vorwiegend durch die Österreichischen Volkspartei (ÖVP) dirigiert, welche das auch kulturelle Entwicklungen umschließende Ressort innerhalb des Unterrichtsministeriums betreute. Die Nähe der Kulturförderung zur Bildungspolitik erklärte der 1945 als Sektionschef des Unterrichtsministeriums tätige Hans Perntner, mit der Notwendigkeit der Umerziehung der Bevölkerung zu sogenannten bewussten ÖsterreicherInnen.⁷ Ein wesentlicher Faktor im Identitätsaufbau nach dem Nationalsozialismus war der Wiederaufbau der großen nationalen Kulturapparate wie dem Burgtheater und der Staatsoper sowie die Rückbesinnung auf den Habsburger Mythos. Beide Elemente erfuhren neben ihrem neuerlich identitätsstiftenden Charakter auch eine Instrumentalisierung zur Steigerung des Fremdenverkehrs.

„Österreichische Kulturpolitik setzte nach 1945 vor allem auf Repräsentationskultur (Bundestheater, Festspiele) und auf Reproduktionen. Man funktionalisierte Oper, Burgtheater, Festspiele, Philharmoniker, und Sängerknaben auch ökonomisch für den Fremdenverkehr. Zeitgenössische Strömungen in Literatur, Theater, bildende Kunst und Musik wurden ignoriert, auch diskriminiert.“⁸

Dieser Verschluss gegen zeitgenössische Kunst, der sich bis in die 1970er Jahre vorsetzte, führte zur Abwanderung vieler heimischer KünstlerInnen. Besonders Wien, das auf Grund seines reichen kulturellen Erbes sich im besonderen Maße für die Vermarktung des Habsburger Mythos eignete, galt unter zeitgenössischen KünstlerInnen als tote Stadt.

7 Vgl. Knapp, Marion: Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation. Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945. In: Kramer, Helmut; Kreisky, Eva (Hg.): Politik und Demokratie. Band 4. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2005. S. 91f.

8 Kropf, Sabine: Ohne Göd ka Musi. Kunstsponsoring, seine Entwicklung und Bedeutung (mit besonderer Berücksichtigung der Wiener Staatsoper). Wien: Diss. 2006. S. 29.

Der österreichische Schriftsteller Peter Henisch verliet in seinem Artikel 'Bekenntnis zum ANDEREN Wien' [Hervorhebung durch Großbuchstaben im Original] in der Zeitschrift *Rendezvous Wien* dieser Stimmung Ausdruck:

„Gerade unter den jüngeren österreichischen Autoren gibt es ein eingefleischtes Vorurteil gegen Wien. In Wien, heißt es, könne man weder leben noch schreiben, in Wien sei nichts los, Wien tötet jegliche Inspiration. Man geht nach Berlin, nach Paris, zumindest nach Graz. Einer, der trotzdem in Wien bleibt, ist etwas suspekt.“⁹

Zeitgenössische Kultur existierte in Wien oft nur als subkulturelles Phänomen, welches kaum in einem größeren medialen Rahmen rezipiert wurde. Eine der wenigen Ausnahmen stellte die am 07. Juni 1968 im Hörsaal des Neuen Institutsgebäude der Universität Wien abgehaltene Aktion mit dem Titel *Kunst und Revolution* dar.¹⁰ Es handelte sich dabei um eine Kunstaktion der Protagonisten des Wiener Aktionismus wie Günter Brus, Otto Muehl, Peter Weibel und Oswald Wiener in Zusammenarbeit mit politischen StudentInnen. Durch das Brechen mehrerer gesellschaftlicher Tabus wie Nacktheit auf der Bühne, Selbstverletzung, Masturbation und den Einsatz von Exkrementen für Performance im öffentlichen Raum wurde eine enorme mediale Reaktion hervorgerufen. Während dem Experimentieren mit Körperausscheidungen und Onanie auf der Bühne sang der Künstler Günter Brus die österreichische Bundeshymne. Der deutsche Kunsthistoriker Thomas Dreher bezeichnete dieses Zusammenführen beider Elemente, körperliche Performance mit Fäkalien und Singen der Bundeshymne, als „Karnevalisieren“ des Nationalsymbols – denn wie der Karneval, der Ausdruck einer Übertretung des etablierten Systems ist, übertrat Brus mit der Herabsetzung der österreichischen Hymnen die Grenzen der „seriösen Kunst“.¹¹ Von den Kommunikationsmedien wurde die Aktion als Uni-Ferkelei betitelt und mit einer durchwegs negativen Berichterstattung bedacht. Juristisch führte die Aktion für die Mehrzahl der Beteiligten zu Berufsverboten oder Haftstrafen.¹² Diese Radikalisierung der Kunst wie der österreichische Schriftsteller Robert Foltin die Auswirkungen des Schaffens der Wiener AktionistInnen beschrieb¹³, stand in direktem Zusammenhang mit StudentInnenbewegungen Ende der 1960er Jahre, welche sich in großen Teilen der USA und Europas durch Antikriegsdemonstrationen, Forderungen nach der Gleichstellung der Geschlechter, Ende der

9 Henisch, Peter: Bekenntnis zum ANDEREN Wien. In: Fremdenverkehrsverband für Wien (Hg.): *Rendezvous Wien*. Heft Nr. 1. 1976. S. 24.

10 Siehe dazu: Dreher, Thomas: *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia*. München: Wilhelm Fink Verlag 2001. und Jahraus, Oliver: *Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins*. München: Wilhelm Fink Verlag 2001.

11 Dreher: *Performance Art nach 1945*. S. 276.

12 Vgl. Foltin, Robert: *Und wir bewegen uns doch. Soziale Bewegungen in Österreich*. Wien: edition grundrisse 2004. S. 60f.

13 Vgl. Ebenda S. 60.

Diskriminierung und Kriminalisierung von Homosexualität sowie das Opponieren gegen zeitgenössische Bildungs- und Erziehungsnormen ausdrückte.

In Deutschland radikalisierte sich die Bewegung nach der Erschießung des Studenten Benno Ohnesorgs während einer Demonstration am 2. Juni 1967 und dem Attentat auf den politischen Aktivist Rudi Dutschke am 11. April 1968. In Frankreich eskalierte der Protest nach der Besetzung der Pariser Universität Sorbonne in Straßenschlachten. Die Errichtung von Barrikaden in der Nacht vom 10. Mai 1968 rund um das Pariser StudentInnenviertel Quartier Latin und die damit verbundenen Auseinandersetzungen mit der örtlichen Exekutive führten nach einer Solidarisierung der ArbeiterInnenbewegung mit den StudentInnen zu einem Generalstreik in ganz Frankreich.¹⁴ Ferner erlebte auch Österreich einen kulturellen und gesellschaftlichen Wandel, schwierig ist es jedoch, dafür ein bestimmtes Datum oder eine Jahreszahl festzusetzen. Hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang der sogenannte Murer-Marsch des Kreis 63¹⁵, der als Protest gegen die Vernachlässigung der Aufarbeitung des Nationalsozialismus und die in Verbindung mit dem nationalsozialistischen Regime begangenen Verbrechen organisiert wurde. Zu erwähnen ist auch die 1965 stattgefunden und über Tage dauernde Demonstration gegen den antisemitischen Universitätsprofessor Tarasz Borodajkewycz (1902-1984), in deren Zusammenhang der österreichische Kommunist und KZ-Überlebende Ernst Kirchweger (1898-1965) von einem rechtsextremen Gegendemonstranten getötet wurde.¹⁶ Anfang der 1970er Jahre konstatierten sich weitere gesellschaftskritische Bewegungen. Festhalten möchte ich an dieser Stelle, dass es sich bei der Nennung der Bewegungen lediglich um einen Ausschnitt handelt, da ein detailliertes Eingehen auf die einzelnen Bewegungen im Rahmen dieser Bearbeitung nicht möglich ist. Beispielhaft für die diversen Bewegungen sind die 1970 gegründete Gruppierung namens Spartakus, welche sich mit der Aktion unter dem Motto 'Öffnet die Heime' gegen die gewaltsamen Erziehungsmethoden in Erziehungsheimen einsetzte, wie auch die Bewegung gegen das Bundesheer, die mittels eines Volksbegehrens 1971 eine Wehrdienstverkürzung auf sechs Monate erreichte und Ausschlag für das 1975 in Kraft tretende Zivildienstgesetz gab.¹⁷

14 Vgl. Foltin, Robert: Und wir bewegen uns doch. S. 52-54.

15 Die Aktion bezieht sich auf den Prozess gegen den Nationalsozialisten und Kriegsverbrecher Franz Murer, welcher trotz mehrerer ZeugInnenaussagen freigesprochen wurde. Vgl. Reis, Jonas: Judentum in Österreich heute. Dokumentation einer Gesprächsreihe am Institut für Judaistik an der Universität Wien. 10. VO – 26. Mai 2009 – Doron Rabinovici.jioeh.blogspot.co.at/2009/06/10-vo-26-mai-2009-doron-rabinovici.html. 14.01.2015.

16 Vgl. Schwendter, Rolf: Das Jahr 1968. War es eine kulturelle Zäsur. In: Sieder, Reinhard; Steinert, Heinz; Tálos, Emmerich (Hg.): Österreich 1945 – 1995. Gesellschaft – Politik – Kultur. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1995. S. 167.

17 Vgl. Foltin: Und wir bewegen uns doch. S. 76-84.

Zudem kam es zur Gründung einiger linkspolitischer Gruppierungen. Von der Kulturrevolution unter Mao Zedong inspiriert und unter dem Leitgedanken, „dass 70 Prozent der Aktivitäten des sowjetischen Siegers gegen den Nationalsozialismus gut gewesen sein und 30 Prozent schlecht“¹⁸, entstanden Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre einige sogenannter K-Gruppen¹⁹. Diese formierten sich in strukturierten Kadern und orientierten sich an kommunistischen Leitfiguren wie Wladimir Iljitsch Lenin, Leo Trotzki oder Mao Zedong. Die K-Gruppen organisierten sich meist in autonomen Kleingruppen und waren parteiunabhängig. Im Zentrum der Bemühungen dieser Gruppen stand die Stärkung der ArbeiterInnenschaft.²⁰ In Abgrenzung zu den K-Gruppen entwickelten sich die sogenannten Spontis. Bei ihnen handelte es sich um Marxistischen-Leninistische Gruppen, welche „jede Form von übergreifender Organisation ablehnten und sich als Spontaneisten begriffen“.²¹ Eine entscheidende Entwicklung in der österreichischen Frauenbewegung stellte die Gründung der Aktion Unabhängiger Frauen (AUF) im Jahr 1972 dar. Anfänglich konzentrierte sich die Organisation auf die Erwirkung des Rechts zum Schwangerschaftsabbruch, welcher bis zur Etablierung der Fristenlösung 1975 zur Gänze verboten war. Ab 1975 traten Themen wie Selbsterfahrung und Selbstbestimmung ins Zentrum der österreichischen feministischen Bewegung.²² Die dem Wiener Aktionismus nahe österreichische Performancekünstlerin Valie Export setzt bereits Ende der 1960er Jahre feministische Aspekte in ihren Aktionen um. Signifikant in diesem Zusammenhang ist die Aktion *Tapp- und Tastkino*, die im öffentlichen Raum durchgeführt wurde. Export trug einen Kasten mit Vorhang über ihrer nackten Brust und forderte PassantInnen auf in die Box zu greifen. Die Aktion stellte einen umgekehrten Voyeurismus dar, der sich zum einen durch veränderte Wahrnehmungsweise vom Sicht zum Tastsinn wie auch durch die Ausstellung der tastenden Person in der Öffentlichkeit ausdrückte.²³ Bedingt durch den Erfolg im Ausland wurden die aktionsorientierten Kunstformen, die unter anderem durch die ProtagonistInnen des Wiener Aktionismus und die literarische Vereinigung Wiener Gruppe geprägt waren, in den etablierten Kulturbetrieb integriert.²⁴

18 Foltin: Und wir bewegen uns doch. S. 89.

19 Die Bezeichnung K-Gruppe bezieht sich auf Marxismus, Leninismus oder Maoismus nahe Organisationen, wobei das K für die politische Ausrichtung, also abgekürzt für kommunistisch steht. Vgl. Bibliographisches Institut GmbH: K-Gruppe. http://www.duden.de/rechtschreibung/K_Gruppe. 08.01.2015.

20 Vgl. Foltin: Und wir bewegen uns doch. S. 87-92.

21 Schwendter, Rolf: Theorie der Subkultur. 4. Auflage. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1993. S. 398.

22 Vgl. Foltin: Und wir bewegen uns doch. S. 102-105.

23 Vgl. Ebenda S. 62.

24 Vgl. Schwendter: Das Jahr 1968. S. 173.

Tendenzielle Veränderungen in der offiziellen österreichischen Kulturpolitik begannen sich erst 1970 abzuzeichnen. Die Sozialdemokratische Partei Österreichs (SPÖ), welche durch die 1970 durchgesetzte Minderheitenregierung unter dem Bundeskanzler Bruno Kreisky alleinige Entscheidungsmacht über Veränderungen im Kultur- und Bildungssektor hatte, propagierte eine Kulturpolitik, die sich mit „einer politisch wachen und politisch mobilen Jugend [...] mit ganzer Respektlosigkeit gegen das Bestehende, gegen das Etablierte“ richten sollte.²⁵ Vom Bundesministerium für Unterricht und Kunst wurde die Erstellung eines jährlichen Kunstberichtes eingeführt. Dieser Bericht hielt in erster Linie die vergebenen Subventionen an die verschiedenen Einrichtungen und Unterstützungen für individuelle und kulturelle Aktionen fest. Eine Studie zum Kulturverhalten der österreichischen Bevölkerung wurde 1973 im Rahmen eines Forschungsauftrages beim Institut für empirische Sozialforschung in Auftrag gegeben.²⁶ Aus der Studie ging hervor, dass es sich bei den KonsumentInnen der gebotenen Kulturveranstaltungen vorwiegend um Mitglieder höherer sozialer Schichten handelte, während 70 Prozent der untersten Bildungsschicht vom bestehenden Kulturapparat übergangen wurden.²⁷ Mit Hilfe eines 1975 entstandenen kulturpolitischen Maßnahmenkatalogs wollte die Regierung diesem Umstand entgegenwirken. Eine der Zielsetzungen war die Errichtung von lokalen Kulturzentren zur Befriedigung kultureller Bedürfnisse von Jugendlichen und ArbeiterInnen.²⁸ Angesichts mangelnder Umsetzung der geplanten Projekte insbesondere im Bereich der Jugendarbeit und fehlendem Verständnis für die tatsächlich benötigten Ressourcen zur Entwicklung einer reicheren Jugendkultur blieb die gewünschte Einbindung von Jugendlichen in den Kulturbetrieb weitgehend aus.²⁹ Aus einer weiteren Erhebung zum Freizeitverhalten der österreichischen Bevölkerung 1978 ging hervor, dass 93 Prozent der Befragten niemals einem Konzert, einer Theater- oder Tanzaufführung beigewohnt hatten, 76 Prozent jedoch täglich fernsahen. Museen und Theaterbesuche waren auch fünf Jahre nach der ersten Erhebung größtenteils noch auf RezipientInnen aus höheren Gesellschaftsschichten beschränkt. Steigend hingegen war das Bedürfnis nach aktiven Kulturangeboten abseits des etablierten Kulturkonsums.³⁰ In Wien waren insbesondere die Gebiete am Stadtrand und die ArbeiterInnenbezirke durch die Zentralisierung des

25 Gottschlich, Maximilian; Panagl, Oswald; Welan, Manfred: Was die Kanzler sagten. Regierungserklärungen der Zweiten Republik. 1945-1987. Wien: Böhlau 1989. S. 188.

26 Vgl. Blaukopf, Kurt; Bontinck, Irmgard; u.a. (Hg.): Kultur von unten. Innovationen und Barrieren in Österreich. Wien: Löcker 1983. S. 22.

27 Vgl. Weidinger, Leonhard: Arena. Die Besetzung des Auslandsschlachthofs St. Marx im Sommer 1976 als kulturelles und politisches Ereignis. Wien: Dipl.-Arb. 1998. S. 25.

28 Vgl. Blaukopf u.a.: Kultur von unten. S. 22.

29 Besonderer Kritik unterlag das Vorhaben die Jugendkultur innerhalb der sogenannten Häuser der Begegnung, die als Bildungs- und Kommunikationsinstitute geführt wurden, zu verorten.

30 Vgl. Blaukopf u.a.: Kultur von unten. S. 13-19.

Kunstapparates vom kulturellen Mangel betroffen.³¹ Wenig überraschend ist in diesem Zusammenhang die starke Partizipation von Jugendlichen und Organisationen aus dem linkspolitischen und arbeiternahen Milieu an kulturellen Protestaktionen und Bewegungen zur Etablierung subkultureller Wirkungsstätten. Diese drückten sich vor allem im Kampf um ein selbst gestaltetes und selbstverwaltetes Kultur- und Kommunikationszentrum aus, welches den künstlerischen wie auch sozialen Bedürfnissen der betroffenen subkulturellen Strömungen entsprechen musste.

31 Vgl. Steiner, Dietmar: Die Arenabewegung. In: Danneberg, Bärbel (Hg.): die 68er. eine generation und ihr erbe. Wien: Döcker 1998. S. 143.

3 Der Schlachthof von St. Marx als kulturelle Spielstätte

Entscheidend in der Betrachtung der Arena-Bewegung bezüglich ihrer Verbindung zur ArbeiterInnenkultur ist die Verortung des besetzten Geländes im ArbeiterInnenmilieu selbst. Der damals besetzte Auslandsschlachthof stellte dabei einen vergleichsweise kleinen Teil des Städtischen Zentralviehmarktes von St. Marx dar und war im dritten Wiener Gemeindebezirk zu lokalisieren.

Bis Anfang des 19. Jahrhunderts entsprach die Gegend, welche sich in die drei Vororte Wiens mit den Ortsnamen Erdberg, Weißgerber und Landstraße teilte, eher ländlichen Charakters. Die Gemeinde Erdberg erfuhr ihre Prägung durch Garten- und Landwirtschaftssiedlungen und wies deutlich mehr unverbaute als bebaute Flächen auf. Neben Gartenwirtschaft und Milcherzeugung befanden sich hier nur vereinzelt Fabriken und Fertigungsbetriebe. Die Vorstadt Weißgerber beheimatete bis Mitte des 16. Jahrhunderts vorwiegend das Gerber- und Ledergewerbe, welches in Wien seinen größten Absatzmarkt hatte. Noch bis ins 19. Jahrhundert wurde die Siedlung ähnlich wie Erdberg überwiegend gärtnerisch genutzt. Zudem waren im Vorort einige Fleischhauer und sogenannte Flecksieder, welche mit der Reinigung und weiteren Verarbeitung von tierischen Därmen ihren Unterhalt verdienten, ansässig.³² Im Gegensatz zu den beiden anderen Vorstädten zeichnete sich das Siedlungsgebiet Landstraße durch eine großflächige Bebauung aus. Mitte des 18. Jahrhunderts ließen sich Adelige und reiche Bürger im Einzugsgebiet der Stadt Sommerpalais errichten. Parallel dazu entwickelte sich die Landstraße zu einem Gewerbegebiet. Neben Lebensmittelhandlungen, Kleiderhäusern, Schneiderwerkstätten, Ledererzeugern, Glashandlungen und einer Zuckerraffinerie entstanden Fabriken zur Tuch und Spiegelherstellung.³³ Nach der Eingemeindung durch die Stadt Wien wurden die drei Vorstädte Erdberg, Weißgerber und Landstraße zum Bezirk Landstraße zusammengefasst. Der Bezirksteil St. Marx, der vor der Zusammenlegung in der Vorstadt Landstraße zu lokalisieren ist, war vor allem bekannt durch das dort befindliche Bürgerspital. Bereits im 14. Jahrhundert errichtete man ein Krankenhaus für Aussätzige und einige sogenannte Siechenhäuser. Die Kapelle des Spitals wurde 1370 dem heiligen Markus geweiht, woraus sich die Bezeichnung der Gegend als St. Marx ergab. Das Hospital wurde ab 1394 als Bürgerspital zu St. Marx bezeichnet. Nach der Schließung des Krankenhauses im Jahr 1861 wurde der Komplex in eine Bierbrauerei umgestaltet.³⁴ Die

32 Vgl. Kretschmer, Helmut: Landstraße. Geschichte des 3. Wiener Gemeindebezirks und seiner alten Orte. Wien: Jugend und Volk 1982. S. 21-31.

33 Vgl. Ebenda S. 39f.

34 Vgl. Ebenda S. 32-37.

Anlage befand sich in direkter Nachbarschaft zum Schlachthof St. Marx und dem später entstandenen Wiener Zentralviehmarkt. Beide Versorgungsanlagen waren beispielhaft für die Entwicklung St. Marx im 19. Jahrhundert zum Bauort für Industrieanlagen und ArbeiterInnenunterkünfte. Der Zentralviehmarkt von St. Marx zählte dabei zu den größten Industriekomplexen, die im proletarisch geprägten Bezirksteil entstanden, und war ein wesentlicher Faktor in der Fleischversorgung der Stadt Wien.³⁵

3.1 Entstehung des Schlachthofes

Der Wiener Viehmarkt und seine Schlachthäuser befanden sich seit dem Mittelalter außerhalb des Wiener Linienwalles, der zur militärischen Verteidigung der Stadt 1704 in einem unregelmäßigen Halbkreis vom Donaukanal bei St. Marx (heute dritter Wiener Gemeindebezirk) bis zur damaligen Vorstadt Lichtental (heute neunter Wiener Gemeindebezirk) gezogen wurde. An diesem der Stadt vorgelagerten Ort, dem sogenannte Ochsenries (heutige Landstraßer Hauptstraße auf Höhe des 'Kino- und Erlebniszentrum W3') erfolgte die Fleischverteilung bzw. -bearbeitung des vorwiegend aus Ungarn stammenden Großviehs.³⁶ Der Ochsenmarkt wurde 1797 auf Grund der Grabungen für den Hafen des Wiener Neustädter Kanals nach St. Marx verlegt.³⁷ Topographisch erstreckte sich das Areal gegen Westen bis zur heutigen Schlachthausgasse und einem kurzen Abschnitt der Landstraßer Hauptstraße. Südlich wurde es durch den heutigen Rennweg übergehend in die Simmeringer Hauptstraße begrenzt, im Osten durch die Molitorgasse bzw. Teile des Franzosengrabens. Gegen Norden reichte die Anlage bis zum äußeren Abschnitt der Baumgasse.³⁸

35 Vgl. Kretschmer: Landstraße. S. 140.

36 Vgl. Hajós, Géza; Vancsa, Eckart: Die Kunstdenkmäler Wiens. Die Profanbauten des III., IV. und V. Bezirkes. Wien: Anton Schroll & Co 1980. S. 176f.

37 Vgl. Czeike, Felix: Zentralviehmarkt. www.wien.gv.at/wiki/index.php/Zentralviehmarkt. 10.12.2014.

38 Vgl. Hajós; Vancsa: Die Kunstdenkmäler Wiens. S. 177.



Abbildung 1: Städtischer Zentralviehmarkt von St. Marx. Kartographisches Institut Wien (Hg.): Plan von Wien. 1:15.000. Mit vollständigem Verzeichnis der Straßen, Gassen, Plätze und öffentlichen Gebäude. Wien: Kartographisches Institut 1929.

Der Industriebaukomplex bestand aus fünf größeren Einheiten. Den historischen Kernbau bildete dabei das sogenannte Alte Schlachthaus, welches zwischen 1846 und 1851 errichtet wurde.³⁹ Beim Alten Schlachthaus selbst handelte es sich um eine kleine Anlage innerhalb des gesamten Komplexes. Die einzelnen Gebäude der Anlage wurden symmetrisch um einen rechteckigen Hof angelegt. An ihrem Eingang an der Viehmarktgate befanden sich zwei gleichartig gestaltete Verwaltungsgebäude, welche die Schlachthofleitung und eine Untersuchungsstelle beherbergten und um 1900 noch mit einem Gittertor zwischen den beiden Bauten die Einfahrt zum Schlachthof verschlossen. Dahinter folgten vier Schlachthäuser, zwischen denen sich zwei Stallungen in Form von schmälere, mit Giebeln verbundenen Bauten befanden. Den Abschluss bildete ein größerer an der Rückseite des Areals liegender Bau. Das in mehrere Trakte unterteilte Gebäude diente vorwiegend als Kühlanlage für das geschlachtete Vieh, enthielt jedoch auch ein Kesselhaus, ein Maschinenhaus, einen Apparatenraum sowie einige Werkstätten.⁴⁰ Das Alte Schlachthaus wurde zur Gänze aus Backstein errichtet und zählte zur frühesten Industriearchitektur in Wien.⁴¹ Zwischen 1880 und 1883 wurde der Schlachthof um den vom Ingenieur Rudolph Frey erbauten Zentralviehmarkt erweitert. Der Eingang befand sich am Ende der Viehmarktgate (heutige Maria-Jacobi-Gasse) und wurde durch Skulpturen zweier Stiergruppen auf massiven

39 Der Baumeister des Alten Schlachthauses ist leider nicht bekannt. Vgl. Hajós; Vancsa: Die Kunstdenkmäler Wiens. S. 177.

40 Vgl. Österreichischer Ingenieur- und Architekten-Verein (Hg.): Technischer Führer durch Wien. Wien: Gerlach & Wiedling 1910. S. 236.

41 Vgl. Hajós; Vancsa: Die Kunstdenkmäler Wiens. S. 178.

Steinsockeln des österreichischen Bildhauers Anton Schmidgruber gekennzeichnet.⁴² Das circa 310.600 m² große Gelände wurde für den Verkauf von lebenden und geschlachteten Vieh konzipiert. Das größte Objekt stellte die mit Klinkerstein gepflasterte und durch eine Eisenkonstruktion getragene Rinderhalle dar, die auf einer Fläche von circa 25.600 m² Platz für 6.000 Rinder bot. Einem ähnlichen Entwurf entsprach die etwa 5.600 m² große Kälberhalle, die für 15.000 tote oder 4.500 lebende Kälber genutzt werden konnte. In einer etwa 4.000 m² großen Schafhalle konnten bis zu 6000 Schaf feilgeboten werden, während der Markt in einem 8.600 m² umfassenden Bau 11.000 Schweine anzubieten vermochte. Die Schweinehalle verfügte zudem als einzige Verkaufshalle über einen 11 m breiten und 140 m langen Hofraum. Neben Gleisanlagen für eine Viehschleppbahn wurden Stallungen für etwa 4.900 Rinder auf einem Gelände von 22.400 m² errichtet. Die neben der Schweinehalle gelegenen Schweineställe wurden in 9 Objekte, mit je 155,90 m Länge unterteilt.⁴³ Bei den Verkaufshallen handelte es sich durchgehend um Eisenkonstruktionen, während das Verwaltungsgebäude im Süden des Haupttores im Stil der Neu-Wiener Renaissance erbaut wurde.⁴⁴ Im Auftrag des Wiener Stadtbauamtes entstand unter der Leitung des späteren Stadtbaudirektors Max Fiebiger und dem Ingenieur Theodor Frosch an der Ecke zwischen Franzosengraben und Baumgasse im Jahr 1910 ein neues Schweineschlachthaus.⁴⁵ Der neue Komplex bot Platz für 1.500 Schweine und ermöglichte die Schlachtung von 700 Schweinen täglich. In zwei Kühlhallen konnte das Fleisch anschließend konserviert werden. In einem einstöckigen mit Backsteinen errichteten Verwaltungsgebäude wurden Amtsräume und Dienstwohnungen angelegt.⁴⁶ Durch den Architekten des Wiener Stadtbauamtes Friedrich Jäckel wurde der Industriekomplex 1916/17 mit der Errichtung eines Auslandsschlachthofes bzw. eines Kontumazmarktes⁴⁷ weiter ausgebaut. Bauliche Ergänzungen wurden in den Jahren 1920 bis 1922 vorgenommen. Die neue Baueinheit grenzte zur Zeit der Entstehung an die damals noch vorhandenen Donauauen und befand sich unweit des Wiener Gaswerkes (heutiges Einkaufs- und Veranstaltungszentrum Gasometer). In der Nähe der Bahnanlage wurde der neue Komplex im Pavillonsystem⁴⁸ entlang einer Hauptachse gestaltet. Innerhalb der Anlage wurden kleine Plätze und Gassen geschaffen. Die Gebäudebeschaffenheit variierte

42 Vgl. Hajós; Vancsa: Die Kunstdenkmäler Wiens. S. 179.

43 Vgl. Österreichischer Ingenieur- und Architekten-Verein (Hg.): Technischer Führer durch Wien. S. 235.

44 Vgl. Hajós; Vancsa: Die Kunstdenkmäler Wiens. S. 179.

45 Vgl. Ebenda S. 179.

46 Vgl. Österreichischer Ingenieur- und Architekten-Verein (Hg.): Technischer Führer durch Wien. S. 238.

47 Kontumazanlagen dienen zur Absonderung bzw. Isolierung von erkrankten Tieren. Sie entsprechen einer Quarantänestation für Nutzvieh.

48 Das Pavillonsystem bezeichnet eine Konzeption, bei der um ein Hauptgebäude, einen Park oder eines Platzes mehrere Gebäude angelegt werden.

zwischen niedrigen Hallen mit kleinen Vorbauten, Großhallen und villenartigen Objekten, die als Verwaltungszone dienten. Mit der Erbauung des Fleischzentrum St. Marx zwischen 1968 und 1975 erhielt der städtische Zentralviehmarkt von St. Marx seinen letzten Zubau.⁴⁹ Der städtische Zentralviehmarkt von St. Marx verfügte über ein eigenes Bahnnetz, welches an das Netz der österreichischen Bundesbahnen gekoppelt war. Die Bahnanlage des gesamten Schlachtbetriebs verfügte über mehrere Kilometer Gleise mit unterschiedlichen Rampen, zur effektiven Ent- und Verladung von Schlachtvieh und zum Weitertransport von verarbeiteten Fleisch.⁵⁰

Mit der Entstehung des modernen Fleischzentrums wurden die alten, nicht mehr den hygienischen Ansprüchen entsprechenden Bauten nicht mehr genutzt. Abgesehen von den beiden Stierstatuen Schmidgrubers bestand von Seite der Wiener Stadtregierung keine Bestrebung zum Erhalt der Industrieanlage. Einige Gebäude wurden deshalb im Lauf der 1970er Jahre für den Abriss freigegeben, darunter auch der Auslandsschlachthof.⁵¹

3.2 Umfunktionierung zur Spielstätte der Festwochenarena

Die Alternativveranstaltung der Wiener Festwochen unter dem Titel Arena fanden 1974 im Künstlerhaus im Zentrum von Wien statt. Die Lokalität eignete sich für den Spielbetrieb der Veranstaltungsreihe wenig, da sich weder genug Raum für den Einsatz einer Arenabühne bot, noch der Standort des Hauses neben dem Wiener Musikverein im ersten Wiener Gemeindebezirk für das Zielpublikum der Arena stimmig schien. Die vorwiegend jugendlichen sowie Avantgarde liebenden ZuschauerInnen sollten einen Aufführungsort fernab der insbesondere im Zentrum Wiens beheimatenden Hochkultur vorfinden. Der Intendant der Wiener Festwochen Ulrich Baumgartner hatte dazu vorerst eine Markthalle am Phorusplatz im vierten Wiener Gemeindebezirk für die Festwochenarena im folgenden Jahr ins Auge gefasst. Die Etablierung des Objekts als Spielort scheiterte jedoch am Widerstand der damaligen Bezirksvorsteherin Herta Haider. Der seit Jahren für die Wiener Festwochen tätige Bühnenbildner Helmut Wokaun schlug Baumgartner schließlich die ehemalige Kontumazhalle im Auslandsschlachthof von St. Marx als geeignete Lokalität vor. Die Stadt Wien erteilte die Erlaubnis zur Nutzung des Geländes und auch der Bezirksvorsteher des dritten Wiener Gemeindebezirks Jakob Berger stand dem Vorschlag positiv gegenüber.⁵² Das Gebäude befand sich nach längerer Zeit der Betriebsniederlegung in einem sehr desolaten

49 Vgl. Hajós; Vancsa: Die Kunstdenkmäler Wiens. S. 179.

50 Vgl. Kretschmer: Landstraße. S. 139f.

51 Vgl. Citytype: Schlachthof St. Marx. www.wien-vienna.at/blickpunkte.php?ID=224. 15.12.2014.

52 Vgl. Gisch: Der Auslandsschlachthof von St. Marx als dramatischer Spielort. S. 18.

Zustand. Das Dach war an mehreren Stellen undicht und der Boden löchrig. Für den Betrieb notwendige Installationen mussten neu verlegt werden.⁵³ Das Gesamtbudget der Wiener Festwochen für das Jahr 1975 betrug 24 Millionen Schilling, davon entfielen 4 bis 5 Millionen auf die Festwochenarena mitsamt den Reparaturen und Adaptionen in der Schweinehalle für den Spielbetrieb.⁵⁴ Für die Nutzung der Anlage als Spielort eines Alternativfestivals eignete sich die exponierte Lage im dritten Wiener Gemeindebezirk zwar im ideologischen Sinn, doch bedeutete die schlechte Erreichbarkeit des Objekts mit öffentlichen Verkehrsmitteln auch einen weiteren Kostenfaktor für die VeranstalterInnen. Für die BesucherInnen wurde ein kostenloser Zubringerbus organisiert, der die Gäste von der Straßenbahnhaltestelle zum Eingang des Schlachthofes brachte.⁵⁵ Trotz der gesteigerten Ausgaben verbuchte Baumgartner die Arena im Schlachthof als vollen Erfolg. In der Literatur- und Kulturzeitschrift *Frischfleisch* sprach der Intendant von 20.000 BesucherInnen und einer ausverkauften Halle an allen 28 Vorstellungstagen.⁵⁶ Für die Veranstaltung im Jahr 1976 musste sich Baumgartner auf Grund des geplanten Abbruchs des Gebäudekomplexes um eine neue Spielstätte bemühen. Angesichts fehlender Alternativen für den Spielbetrieb wandte sich Baumgartner gemeinsam mit der damaligen Kulturstadträtin Wiens Gertrude Fröhlich-Sandner an den Eigentümer des Geländes, die Wiener Betriebsansiedlungsgesellschaft (WIBAG). Nach Verhandlungen des WIBAG-Direktors Anton Mayerhofer mit ihrem Verhandlungspartner, der Firma Schöps, wurde der Termin für den Abbruch auf Juli 1976 verschoben.⁵⁷ Damit konnte die Festwochenarena 1976 ein weiteres Mal im Auslandsschlachthof stattfinden. Obwohl bereits 1975 die Schweinehalle adaptiert wurde, musste diese im Folgejahr neuerlich in Stand gesetzt werden, da nach dem Abzug der Wiener Festwochen bei Beendigung der Arena 1975 BuntmetallsammlerInnen sämtliche Wasserhähne, Stromleitungen und Verstrebungen demontiert hatten. Angesichts des akuten Platzmangels wurde für die Arena 76 auch die Pferdehalle angepasst. Die Renovierung beider Hallen wurde mit 200.000 Schilling veranschlagt.⁵⁸ Durch die BesetzerInnen wurde nach Beendigung der Festwochenarena schließlich die gesamte Anlage des Auslandsschlachthofs

53 Vgl. Weidinger: Leonhard: Die Besetzung des Auslandsschlachthofs St. Marx im Sommer 1976 als kulturelles und politisches Ereignis. S. 33.

54 Vgl. Jensen, Nils; Wegerth Reinhard und Kupelwieser, Hans: Arena 70–76. In: Jensen, Nils; Wegerth, Reinhard (Hg.): *Frischfleisch*. Das Kulturmagazin mit literarischer Kraftnahrung. Heft Nr. 12. 1977. S. 7.

55 Vgl. Gisch: Der Auslandsschlachthof von St. Marx als dramatischer Spielort. S. 18f.

56 Vgl. Jensen; Wegerth und Kupelwieser: Arena 70–76. S. 7.

57 Die Geschehnisse und Zusammenhänge des Geländes mit der Gesellschaft WIBAG wie auch mit der Firma Schöps werden im Rahmen der Forderungen der BesetzerInnen gegenüber der Stadt Wien noch genauer erläutert.

58 Vgl. Weidinger: Die Besetzung des Auslandsschlachthofs St. Marx im Sommer 1976 als kulturelles und politisches Ereignis. S. 33-36.

für den Kunst- und Kulturbetrieb wie auch für soziale Projekte adaptiert. Neben für künstlerische Tätigkeiten angepasste Räumlichkeiten wie dem Filmpalast, einem Atelier und einem Theater, fanden sich am Gelände eine Sporthalle, ein Kinderspielplatz, ein Meditationsraum sowie eine Druckerei, in der beispielsweise das Informationsorgan für die BesetzerInnen, die *Arena-Info*, hergestellt wurde⁵⁹. Für das leibliche Wohl wurden Cafés, ein Gasthaus, eine Bäckerei und ein Teehaus eröffnet. Zudem gab es eine von den BesetzerInnen durch Spenden betriebene Küche und laut eines Artikels in der Zeitung Schlachthof Arena ein schottisches Café/Pub.⁶⁰ Hervorzuheben ist, dass für Reparaturarbeiten am Komplex, die im Großteil von den BesetzerInnen selbst erledigt wurden, eigene Werkräume und ein Bauhof eingerichtet wurden. Zudem verfügte auch die Gruppe der RockerInnen über eigene Werkstätten am Gelände. Zum eigenen Gestalten konnten die Besucher die Kunstwerkstätte sowie den Werkhof für Bildhauer nutzen. Von Simmeringer Jugendlichen wurde eine Halle zum durchgehend geöffneten Jugendzentrum umfunktioniert. Besonders erwähnenswert sind auch das Kinder-, das Frauen- und das Soldatenhaus, welche wie auch das Jugendzentrum später in dieser Arbeit noch genauer erläutert werden.

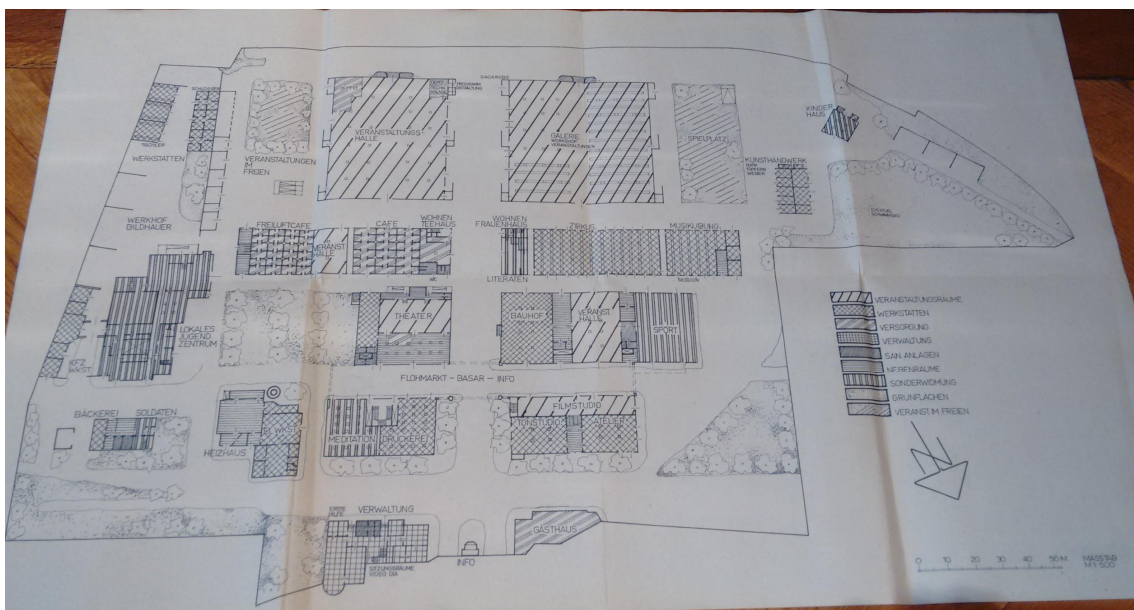


Abbildung 2: Karte des Auslandsschlachthofes mit Adaptierungen durch die BesetzerInnen; o.A.: *Arena Schlachthof St. Marx. Konvolut verschiedener Publikationen*. Wien: Wienbibliothek im Rathaus. 1976.

59 Auf den Inhalt des Printwerks *Arena-Info* wird im Bezug auf die agitatorische Tätigkeiten der BesetzerInnen noch genauer Bezug genommen.

60 Vgl. o.A.: Café Schottland. In: *Arena* (Hg.): *Schlachthof Arena*. Ausgabe Nr. 5. 1976. o.S.

3.3 Räumlichkeiten für eine ideale kulturelle Spielwiese

Für die BesetzerInnen des Auslandsschlachthofes stellte sich dieser mit seinen vielfältigen Raum- und Funktionsangeboten als idealer Schaffungs- und Veranstaltungsort dar. Das Gelände verfügte über Grünflächen mit Baumbestand, über großräumige Hallen, welche sich im Bedarfsfall leicht unterteilen ließen, kleine Hallen sowie Neben- und Wohngebäuden. Belichtung der Gebäude erfolgte über Glasoberlichten und Seitenbelichtung. Laut Angaben der BesetzerInnen befanden sich die Gebäude in gutem baulichen Zustand. Die schadhaften Stellen könne man selbst reparieren.⁶¹ Der Gebäudekomplex stand Mitte Juli 1976 noch unter Denkmalschutz. In der ORF Sendung 'Ohne Maulkorb' vom 8. Juli 1976 wurde auch von Seiten des Bundesdenkmalamtes eingeräumt, dass es sich bei der Eingangshalle um eine bedeutende Architektur der frühen 1920er Jahre handelt, bei der Elemente der später entstanden Gemeindebauten der Stadt Wien bereits vorweggenommen wurden.⁶² Erwähnenswert neben dem architektonischen Wert des Backstein-Industriebau-Komplexes ist der städtische Charakter der Anlage. Der Auslandsschlachthof bot sich den BesetzerInnen mit seinen verschiedenen Gebäuden und Grünflächen als kleine Stadt in der Stadt an, in der alle ihr künstlerisches Schaffen und soziales Leben nach eigenen Wünschen gestalten konnte. Zusätzlich, so führte der heutige Leiter des Architekturzentrums Wien Dietmar Steiner in seinem Artikel 'Warum Schlachthof St. Marx' an, sei durch die Anlage ein Schwellenbereich zwischen den verschiedenen kulturellen Angeboten vorhanden, der dem/der BesucherIn Zeit und auch Gelegenheit gibt, „sich mit dem nächsten Ereignis zu beschäftigen.“⁶³ Bedeutend für die BesetzerInnen war die Verortung des Komplexes im ArbeiterInnenmilieu. Die fern des Kunstapparates konstituierte Anlage eignete sich so auch ideologisch für eine Etablierung einer neuen Kunst- und Lebensform. Steiner beschrieb diesen Umstand mit den Worten: „Die räumliche Lage des Schlachthofes besitzt einen Symbolwert, der nicht unterschätzt werden darf. An der Grenze von Erdberg nach Simmering, Arbeiterquartiere und Industriegebiet, setzt der Ort einen bewußten Gegensatz zur bourgeoisen Hochkultur des Citybereiches.“⁶⁴ Die Zielsetzung der BesetzerInnen war es auch eine mittels einer Durchmischung verschiedener städtischer Funktionsbereiche zu erreichende neue interessante städtische Lebensform zu generieren. Der Architekt Steiner fand in diesem Zusammenhang folgende Worte: „[...] wir

61 Vgl. o.A.: Warum wir für die Eignung des Schlachthofes als Kultur- und Jugendzentrum sind. In: Arena (Hg.): Schlachthof Arena. Ausgabe Nr. 1. o.S.

62 Vgl. o.A.: ORF-Film über die Arena und Live-Diskussion. Ohne Maulkorb – Sendung vom Donnerstag, 8.7.1976. 22.10. In: Zenker, Helmut (Hg.): Arena Dokumentation. Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte. Nr. 23. Wien: 1976. S. 137.

63 Steiner, Dietmar: Warum Schlachthof St. Marx. In: Zenker, Helmut (Hg.): Arena Dokumentation. Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte. Nr. 23. Wien: 1976. S. 21.

64 Ebenda S. 21.

wollen nicht raus aus den Arbeiterbezirken, aus den Industriegebieten. Hier ist unser Arbeitsfeld, wo sich die Arbeitswelt, die Wirklichkeit der Werktätigen als existenzielles Lebensinteresse äußert, wo Arbeit und Wohnen nur mit dem Zwischenbereich des Beisls erträglich wird.“⁶⁵ Die Entwicklung der Stadtplanung in den 1970er Jahren mit der Verlegung von Großhandelszentren an den Stadtrand zu Gunsten von Einkaufsmöglichkeiten im Stadtzentrum und Wohnflächen in den angrenzenden Bezirken stand der gewünschten Durchmischung entgegen. Steiner sah in dieser Gestaltung von Zentren mit einer einzelnen städtischen Funktion eine volkswirtschaftliche Fehlinvestition. Die Gefahr einer zeitlichen Verödung von einzelnen Stadtteilen wäre durch die von Steiner als Zentrenideologie bezeichnete Entwicklung ebenso gegeben, wie ein deutlich erhöhtes Verkehrsaufkommen, da sich die Menschen ständig von einem Kerngebiet in ein anderes begeben müssten.⁶⁶ In Verbindung zur Arena als Ort der Arbeit und Ort der kulturellen Entwicklung und Gestaltung muss auch die Ablehnung der lokalen Alternativangebote zur Errichtung eines Jugend- und Kommunikationszentrums fernab des Auslandsschlachthofs durch die Stadt Wien gesehen werden. In diesem Zusammenhang sprach Steiner auch in der Sendung 'Ohne Maulkorb' über die Ablehnung der BesetzerInnen des von der Stadt Wien vorgeschlagene Schloss Neugebäude für das geforderte Kultur- und Kommunikationszentrum. Das von Kaiser Maximilian II. in Auftrag gegebene Renaissanceschloss blieb nach dessen Tod unvollendet und wurde von seinem Nachfolger Kaiser Rudolf II. kaum genutzt. Die dem Zerfall ausgesetzte Anlage stand viele Jahre leer und wurde lediglich vorübergehend als Lager sowie während des Zweiten Weltkriegs als Werkstätte genutzt. Wie Steiner im Interview angab, handelte es sich um einen kunsthistorisch wertvollen Gebäudekomplex, der von Kaiser Maximilian II. als „Kulturzentrum für die geistige Elite der damaligen Zeit“⁶⁷ genutzt wurde. Eine derartige Anlage eignete sich laut Steiner auf Grund der Nähe zur österreichischen Hochkultur nicht für die Zwecke der Arena.⁶⁸ Weitere Alternativen wie eine alte Lederfabrik in der Sagedergasse im zwölften Wiener Gemeindebezirk oder der Inlandsschlachthof in direkter Nachbarschaft zum Auslandsschlachthof kamen auf Grund der erheblich kleineren Areale, die keinen parallelen Spielbetrieb erlaubten, für die Mehrheit der BesetzerInnen nicht in Frage.⁶⁹ Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang die vielfältige Adaptionsmöglichkeit des Auslandsschlachthofes, die es den BesetzerInnen gestattete, eine außergewöhnliche Infrastruktur am Areal einzurichten. Wie bereits erwähnt, wurden neben

65 Steiner, Dietmar: Warum Schlachthof St. Marx. S. 21f.

66 Vgl. Ebenda S. 22.

67 o.A.: ORF-Film über die Arena und Live-Diskussion. Ohne Maulkorb. S. 144.

68 Vgl. Ebenda S. 144.

69 Karl, Ingrid: Die Alternativen der Gemeinde. In: Arena (Hg.): Schlachthof Arena. Ausgabe Nr. 5. 1976. o.S.

Unterhaltungsangeboten, soziale Stätten wie ein Jugendzentrum, ein Kindergarten und mehrere Werkstätten wie auch gastronomische Versorgungsstätten etabliert. Zudem sorgten die BesetzerInnen für einen medizinischen Notdienst durch fachkundiges Personal⁷⁰ sowie für eine lediglich auf die Veranstaltung von Flohmärkten eingeschränkte Konsummöglichkeit.⁷¹ Die Adaptierung des leerstehenden Komplexes und die Etablierung verschiedener kultureller und sozialer Einrichtungen durch ausschließliche Initiative der BesetzerInnen verwirklichte den Wunsch nach einer selbstbestimmten und selbstverwalteten Einrichtung, dem die Stadt Wien trotz mehrerer Versuche⁷² nicht nachkommen konnte.

70 Vgl. Informationsblatt In: o.A.: Arena Schlachthof St. Marx. Konvolut verschiedener Publikationen. Wien: Wienbibliothek im Rathaus 1976.

71 Vgl. Programm und Informationsprinte In: o.A.: Arena Schlachthof St. Marx. Konvolut.

72 Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang das gescheiterte Vorhaben, Jugendkultur in den Häusern der Begegnung, anzusiedeln. Zu nennen ist hier auch die nicht zweckmäßige Einrichtung der ersten Jugendzentren an den Beispielen des Jugendzentrums Kaiserebersdorf, welches durch einen Hausbesorger mit Revolver am Gürtel geleitet wurde oder der Gemeindejugendzentren, welche nur zwei- bis dreimal wöchentlich geöffnet seien. Vgl. o.A.: Warum die Simmeringer in der Schlachthof-Arena sind. In: Arena (Hg.): Schlachthof Arena. Ausgabe Nr. 1. 1976. o.S.

4 Aufbrüche und Umbrüche - Die Wiener Festwochenarena

Interessant im Bezug auf die Arena-Bewegung, die eine Aktion aus dem Bereich der Subkultur dargestellt, ist ihre Entstehung im Zusammenhang mit einem bedeutenden Festival der Hochkultur in Form der Wiener Festwochen. Ende Mai bis Mitte Juni finden diese in Wien jährlich statt. Oper, Theater, Konzerte und Installationen werden im Rahmen des Festivals geboten. Besonders bemerkenswert ist der Umstand, dass es sich bei den Wiener Festwochen um die einzige Festveranstaltung in Österreich handelt, die sich, wie der von 1964 bis 1977 als Festwochenintendant tätige Ulrich Baumgartner es beschrieb, ihr eigenes Antifestival gestaltet hat.⁷³ Die Wiener Festwochen, die als Institution der österreichischen Hochkultur seit vielen Jahren etabliert sind, entwickelten in den späten 1960er Jahren eine Avantgardesparte für ein junges Zielpublikum. Sie bereiteten damit den Boden für eine bedeutende kulturpolitische Protestaktion, die zu einer nachhaltigen Veränderung der österreichischen Kulturpolitik der Zweiten Republik führte.

4.1 Kunst für den Tourismus – Die Entstehung der Wiener Festwochen

Der österreichische Historiker und Germanist Gert Kerschbaumer beschrieb die kulturpolitischen Bestrebungen Österreichs in der Nachkriegszeit als ein „Herüberretten der österreichischen Kultur und Wiederanknüpfen an die Glanzzeiten vor 1938“. ⁷⁴ Insbesondere der Rückgriff auf den Habsburger Mythos und auf noch in der Kaiserzeit entstandenes Kulturgut sollte nach dem Krieg zur neuerlichen Identitätsbildung des Landes im In- und Ausland fernab der nationalsozialistischen Vergangenheit dienen. In Wien bediente man sich im besonderen Maße am sogenannten Altbewährten. Bei der Entwicklung der Festwochen 1951 orientierte sich das Kulturamt der Stadt Wien beispielsweise an Veranstaltungen wie dem Wiener Musikfest 1912 und 1920, dem Musik- und Theaterfest der Stadt Wien 1924, vor allem aber an den Festwochen in Wien und Niederösterreich in den Jahren 1927 bis 1937. ⁷⁵ Im Zentrum dieser Veranstaltungen standen vorwiegend die großen Komponisten der Klassik und Romantik. KomponistInnen der Neuen Musik wie Arnold Schönberg wurde vergleichsweise nur wenig Aufmerksamkeit zuteil. ⁷⁶

73 Vgl. Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 27. Mai-25. Juni 1972. Programmheft. S. 6.

74 Kerschbaumer, Gert: Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch. In: Haider – Pregler, Hilde, Rössler, Peter (Hg.): Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945. Wien: Picus Verlag 1997. S. 300.

75 Vgl. Ebenda S. 301.

76 Vgl. Ebenda S. 301.

Diesen Umstand brachte der Mitbegründer der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, Rudolf Reti bereits 1924 im Sonderheft *Das neue Wien* zum Ausdruck:

„Wien, die Stadt, der in der klassischen Periode zwei Drittel aller Großen angehörten – Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner, Brahms, Wolf, Mahler –, steht auch jetzt in vorderster Reihe, hat Schönberg und Schreker hervorgebracht. Und nach diesen eine starke junge Musikbewegung. Während aber in anderen, von keiner musikalischen Vergangenheit beschwerten Ländern, die Neuen sofort als die natürlichen Führer empfunden werden, wirkt in Wien die Tradition wie ein Hemmnis aus Granit, ein Machtfaktor, der sich mit aller offiziellen Kraft, beinahe eine zweite Staatsgewalt, gegen das kommende stellt.“⁷⁷

Die großen österreichischen Komponisten wurden jedoch auch als Werbemittel zur Steigerung des Fremdenverkehrs genutzt. Speziell die Festwochen von Wien und Niederösterreich 1927-1937 dienten dazu, beseelt vom Habsburger Mythos vor allem ausländische Gäste in die Stadt zu holen. So schrieb der damalige Bundespräsident Michael Hainisch im Zusammenhang mit den ersten 1927 von der Fremdenkommission der Bundesländer Wien und Niederösterreich mitveranstalteten Festwochen: „Mögen Wien, die herrliche Stadt am Donaustrande, und Niederösterreich, das blühende Land der Berge und Burgen, durch die Festwochen viele neue Freunde gewinnen, die gerne und bald zu uns wiederkommen.“⁷⁸ In den folgenden Jahren begannen die VeranstalterInnen schon Monate vor der Eröffnungszeremonie die Werbetrommel im Ausland zu rühren.⁷⁹ Das Programm war durch und durch ein Österreichisches. Neben der musikalischen Unterhaltung in Form der Werke von Franz Schubert, Johann Strauß und Joseph Haydn, wurde auch im dramatischen Bereich aus dem traditionellen Wiener Fundus geschöpft. Inszeniert wurden Stücke von Ferdinand Raimund, Franz Werfel, Hermann Bahr, Arthur Schnitzler, Franz Grillparzer und Johann Nepomuk Nestroy.⁸⁰

Trotz der in den 1930er Jahren aufkommenden ersten Forderungen nach internationaler Kunst hielten die VeranstalterInnen am heimischen Programm fest. Dem Wunsch entgegneten sie im Programmheft des Jahres 1933 mit den Worten:

„Nun denn, wir geben gern zu, daß die Festwochen nichts Amerikanisches an sich haben: aber sie sind wienerisch, sie sind österreichisch im Sinne unserer besten bodenständigen Überlieferungen. Sie zeigen unseren Gästen keine Potemkin'schen Dörfer aus Pappe, die nach den Festwochen wieder zusammengerollt und eingekampft werden, sondern beste österreichische Kunst, wie sie sich naturhaft dem Heimatboden entrankt. Deshalb bietet während der Festwochen die Wiener Oper ihre besten Kräfte auf, deshalb

77 Reti, Rudolf: Die Internationale Gesellschaft für neue Musik und Wien. In: Westheim, Paul (Hg): Das Kunstblatt. Sonderheft *Das neue Wien*. Ausgabe Nr. 4. April 1924. S. 125.

78 Vgl. Pleschberger, Werner: Vorsicht Politiker! Montage und Analyse zur österreichischen Kulturpolitik. Wien: Promedia 1991. S. 130.

79 Vgl. Ebenda S. 131.

80 Vgl. Kerschbaumer: Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch S. 302.

klings in den blütenschweren Juninächten süße Musik in alten Schloßparks und auf barocken Plätzen, deshalb kommt in manchen Festen echt volksmäßiges Brauchtum zu Wort, alte donauländische Art und Sitte, die auch durch den internationalen Fremdenverkehr nicht überwuchert werden soll.“⁸¹

Österreich vermarktete und verkaufte spezifisch österreichische Kultur und Brauchtümer innerhalb der Landesgrenzen zur Stärkung des nationalen Selbstbewusstseins wie auch als Spektakel für zahlendes Publikum nach Außen. Bei der Wiederherstellung des Festivals nach 1945 bildete dieser verstärkte Umgang mit heimischer Kultur das Fundament des österreichischen kulturellen Spektrums. So betonte der Leiter der österreichischen Bundestheaterverwaltung Egon Hilbert im Jahr 1946:

„Vergessen wir nicht, daß unabhängig von politischen Systemen und Verbrechen, dieses Kulturösterreich seit Jahrhunderten besteht und wir ein heiliges Bekenntnis zu dem Österreich Haydns, Mozarts, Beethovens, Hugo Wolfs und Gustav Mahlers, zu dem Österreich Walther von der Vogelweides [!], Grillparzers und Wildgans' immer abzulegen bereit sein sollten.“⁸²



Abbildung 3: Titelbild zum Programmheft der Wiener Festwochen 1951; Wiener Festwochen: Wiener Festwochen 26. Mai - 17. Juni 1951. Programmheft.

Vom Tenor seiner Zeit und dem reichen heimatlich kulturellen Hintergrund inspiriert engagierte sich der damalige Stadtrat für Kultur Hans Mandl 1951, für die Wiederherstellung eines Festivals, das im Sinne der Festwochen von Wien und Niederösterreich in der Ersten Republik der Kulturrestoration und Identitätsstiftung diente.⁸³ Mandl verstand die Wiener Festwochen Idee als eine Art Wiederauferstehung „nach jahrelanger Unterbrechung und Überwindung tragischer Nöte“ sowie als Rekonstitution Wiens „als europäisches Kulturzentrum“.⁸⁴

Dies spiegelte sich bereits in der Eröffnungszeremonie der ersten Wiener Festwochen 1951, die unter dem Motto 'Unsterbliches Wien' veranstaltet wurden, wieder. Nach der Festrede des Bundeskanzlers Leopold Figl erklang die *Festmusik der Stadt Wien* des österreichischen

81 Fremdenverkehrskommission der Bundesländer Wien und Niederösterreich (Hg.): Festwochen in Wien 28. Mai bis 18. Juni 1933. Programmheft. S. 5f.

82 Archiv der Republik/Bundesministerium für Unterricht/Bundestheaterverwaltung 4203/46. Zitiert nach: Haider-Pregel, Hilde: „Das Burgtheater ist eine Idee...“. Die Jahre 1945 bis 1955 – eine Zwischenzeit des österreichischen Staatstheaters? In: Haider – Pregler, Hilde, Rössler, Peter (Hg.): Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945. Wien: Picus Verlag 1997. S. 96.

83 Vgl. Kerschbaumer: Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch S. 305.

84 Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 26. Mai-17. Juni 1951. Programmheft. S. 2.

Komponisten Richard Strauss. Der Burgtheaterschauspieler Albin Skoda rezitierte das Gedicht 'An die Mutter Wien', bevor der Akt traditionell mit dem *Donauwalzer* beendet wurde. Der Zeit entrückt wirkte auch das Programmheft. Am Titelblatt prangte eine Putte, welche mittels einer mit Arabesken verzierten Kartusche für das Festspiel warb und so eine nostalgische Rückbesinnung auf das Kaiserreich schon vor dem Schmökern durch das, 155 Veranstaltungen beinhaltende Programm greifbar machte. Am Spielplan befanden sich, wie Kerschbaumer es formulierte, vorwiegend sogenannte Wiener Schmankerl wie Trachtenschauen, Volkstänzen, Operetten und die Wiener Eisrevue⁸⁵. Im Schloss Hetzendorf konnten Gäste eine Ausstellung unter dem Titel 'Kultur und Mode zur Zeit Maria Theresias' besuchen und sich an der Sommerbühne vor dem Schloss Schönbrunn am Programmpunkt 'Singendes, klingendes, tanzendes Wien' erfreuen.⁸⁶ Kerschbaumer benannte dieses Verwerfen alles Neuen und Wiederbeleben des alten kulturellen Repertoires im Programm der Festwochen als die Idee Wien. Weitgehend ausgeklammert wurde bei dieser Wiederbelebung des kulturellen Lebens der Vorkriegszeit die ArbeiterInnenkultur. Massenspiele und politisches Kabarett waren nicht mehr gefragt und bargen zudem die Gefahr im nach dem Zweiten Weltkrieg noch von den Siegermächten besetzten Österreich eines aufkeimenden Kommunismus verdächtigt zu werden.⁸⁷ Statt dessen bediente man sich, wie an den angeführten Programmpunkten ersichtlich, am bürgerlichen und volkstümlichen Erbe, das den ÖsterreicherInnen nach der Zeit des Nationalsozialismus ihren Nationalstolz zurückgeben sollte.

Die Idee Wien diente nicht nur der neuerlichen österreichischen Identitätsfindung, sondern wie seine Vorgänger aus der Zeit der Erste Republik dazu den Glanz der alten Kulturstadt bis über die Landesgrenzen tragen. Die österreichische Theaterwissenschaftlerin und Theaterhistorikerin Karin Cerny beschrieb den Versuch drastisch mit den Worten: „Man weiß oft nicht, wo hört die Kunst auf, wo fängt der Tourismusplan an.“⁸⁸

War zu Anfang der Besatzungszeit der Tourismusbetrieb aus politischen und wirtschaftlichen Gründen praktisch kaum vorhanden, warb Wien Anfang der 1950er Jahre mit Hilfe der Festwochen um zahlendes, ausländisches Publikum. Im Programmheft des Jahres 1954 ist von einer „fraulichen Stadt“ mit dem „gewissen Etwas“ die Rede, in der „neben gesundem

85 Siehe dazu: Seeliger, Roman: Die Wiener Eisrevue. Ein verklungener Traum. Wien: hpt Verlag 1993. und Lechner, Isabella: Die Wiener Eisrevue. Wien: Dipl.-Arb. 2008.

86 Vgl. Kerschbaumer: Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch S. 305f.

87 Vgl. Ebenda S. 304f.

88 Cerny, Karin: Bitte liebt die Wiener Festwochen! Zwischen Donauwalzer und Schlingensief: 50 Jahre Wiener Festwochen. Intendanten, Programme und Entwicklungslinien. In: Awecker, Maria: Wiener Festwochen 1951-2001. Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation. Wien: Residenz Verlag 2001 S. 20.

Lokalpatriotismus das Weltbürgertum“ zu Hause sei.⁸⁹ Das Printwerk, das BesucherInnen durchs Programm geleiten sollte, vermittelte eher den Eindruck einer Tourismusbrochure. In einem Artikel des Programmheftes mit dem Titel 'Kulturzentrum Wien' hieß es:

„In tausendjährigem natürlichem Wachstum hat sich Wien, die Bundeshauptstadt Oesterreichs, zu Füßen des Wienerwaldes entfaltet, dort, wo die Donau das Bergland verläßt und der Ebene zuströmt. [...] Jahrhunderte prägten das Antlitz der Stadt, die sich in ihren Bauwerken und Kunstschatzen widerspiegeln. Wien, die Stadt der Musik, der Kunst und Wissenschaft, der Mode und der Lebensfreude ist die Hüterin einer großen Tradition und zugleich in Weltverbundenheit der neuen Zeit aufgeschlossen.“⁹⁰

Zum Unterhaltungsprogramm der Wiener Festwochen des Jahres 1954 zählten neben einem Festwochen-Spaziergang durch die Stadt, Veranstaltungen zum Thema Blumen und Garten, Filmmatinee mit heimischen Filmproduktionen ebenso zum Teil des Programms wie auch der Kampf um den Festwochenpokal auf der Kriauer Trabrennbahn.⁹¹ Das Wiener Lied lautete das Motto zum Schaufensterwettbewerb, welcher seit 1952 jährlich ausgeschrieben wurde. Die am schönsten, zum jährlich wechselndem Thema passend dekorierten Auslagen wurden ausgezeichnet.

Mit der völkerrechtlichen Unabhängigkeit Österreichs 1955 wurden die Wiener Festwochen international. Erstmals traten japanische und jugoslawische Ballett-Truppen auf. In den folgenden Jahren wurden im Rahmen der jährlichen Veranstaltung Gastspiele der Mailänder Scala, des Berliner Schiller Theaters und des Deutschen Schauspielhaus Hamburg gezeigt.⁹² Eine Vielzahl von Programmpunkten wurde dem Festival über die Jahre angefügt, sodass 1956 bereits über 700 Veranstaltungen angeboten werden konnten.

Ihre neue Größe und positive Einstellung gegenüber der wachsenden Europabewegung⁹³ wollten die Festwochen ab 1958 auch durch die Etablierung der jährlichen Europagespräche demonstrieren. Wien wurde mit diesen zum Schauplatz der Diskussion europäischer

89 Cerny, Karin: Bitte liebt die Wiener Festwochen! S. 20.

90 Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 29. Mai-20. Juni 1954. Programmheft. S. 30.

91 Vgl. Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 29. Mai-20. Juni 1954. Programmheft. S. 76. und Cerny: Bitte liebt die Wiener Festwochen! S. 20.

92 Die Scala Milano zeigt bei den Festwochen 1956 Gaetano Donizetti's *Lucia di Lammermoor*. Einige SolistInnen der Scala wurden in den heimische Opernproduktionen von Giuseppe Verdi's *La Traviata* und *Rigoletto* wie auch Georges Bizet's *Carmen* eingesetzt. Vgl. Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 2. Juni-24. Juni 1956. Programmheft. S. 4-6. und S. 16. Das Berliner Schiller Theater war 1957 mit Bernard Shaws *Major Barbara* zu sehen. 5 Das Deutsche Schauspielhaus Hamburg führte Thomas Wolfes *Herrenhaus* auf. Vgl. Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 1. Juni-23. Juni 1957. Programmheft. S. 5 und S. 25.

93 Ab den 1950er Jahren stieg bei den westeuropäischen Staaten der Wunsch nach einem engeren Zusammenschluss europäischer Staaten um neuerliche Kriege zu verhindern. Im Zuge dieser Bestrebungen entstanden im Jahr 1958 die Europäische Wirtschaftsgemeinschaft sowie die Europäische Atomgemeinschaft. Beide Gemeinschaften stellen wichtige Säulen der später folgenden Europäischen Gemeinschaft sowie der, auf der EG aufbauenden, Europäischen Union dar. Vgl. Europäische Union: Ein friedliches Europa – die Anfänge der Zusammenarbeit. europa.eu/about-eu/eu-history/1945-1959/index_de.htm. 18.12.2014.

PolitikerInnen zum Thema europäischer Integration. Das Wiener Rathaus bot die Kulisse des ersten Europagespräches zum Thema 'Die Einheit Europas – Idee und Aufgabe'. Von Bürgermeister Franz Jonas zur Diskussion geladen wurden unter anderen der Präsident der Parlamentarischen Versammlung des Europarates Fernand Dehousse, der Generalsekretär des Europarates Lodovico Benvenuti, der britische Außenminister Aneurin Bevan und der französische Philosoph und Soziologe Raymond Aron.⁹⁴ Die *Arbeiter-Zeitung* erhob die auch politischen Diskussionen Platz bietende Kulturveranstaltung zu den so bezeichneten großen Festwochen Europas.

„Die Wiener Festwochen sind nicht nur das große Kultur-Festival unserer Stadt, sie sind auch Europas große Festwochen. Nicht zufällig ist das große Europagespräch vom 18. bis 22. Juni als geistige Krönung der Festwochen gedacht. Gelehrte, Schriftsteller und Politiker aus Dänemark, Deutschland, England, Frankreich und Italien werden unter dem Vorsitz des Bürgermeisters von Wien als Wortführer eines geeinigten Europas die Fragen der europäischen Integration diskutieren. Aber auch das künstlerische Programm der Wiener Festwochen ist ein wahrhaft europäisches und auch hier manifestiert sich deutlich die Bestimmung unserer Stadt, zum Kristallisationspunkt der Entwicklung europäischer Kunst und Kultur zu werden.“⁹⁵

Durch veränderte Größendimension und das gestiegene internationale Interesse wurde mit Ende der 1950er Jahre eine fachmännische Organisationsstruktur benötigt. Vorerst richtete allein das Kulturamt der Stadt Wien die Festwochen aus. In der *Arbeiter-Zeitung* sprach der Schriftsteller Arthur Köstler in seinem 1960 erschienen Artikel 'Die explodierende Kultur' davon, dass die Förderung der Künste durch den Wohlfahrtsstaat und durch öffentliche Körperschaften Gefahren in sich berge und sie eine Neigung zum Konformismus und zum Kunstbeamtentum fördere.⁹⁶ Mehr noch ist dies der Fall, wenn die öffentliche Körperschaft nicht nur in Form des Förderers, sondern auch als ausführendes und stilgebendes Organ auftritt. Man entschied sich 1958 vermutlich auch deshalb für die Etablierung eines Intendanten in gestaltgebender Funktion. Der Musiker Rudolf Gamsjäger war als leitender Generalsekretär für die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien verantwortlich und erarbeitete als erster Intendant der Wiener Festwochen das Programm der Jahre 1958 und 1959 gemeinsam mit Stadtrat Mandl.⁹⁷

Mit Übernahme des Amts 1960 durch den bereits 1945 bei der Wiedererweckung der Salzburger Festspiele mitwirkenden Theaterintendanten Egon Hilbert (1899-1968) erfuhr das

94 Vgl. o.A.: Europa-Gespräch 1958. In: Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 31. Mai-22. Juni 1958. Programmheft. o.S.

95 o.A.: Wiener Festwochen – Europas Festwochen. In: Arbeiter-Zeitung. Ausgabe Nr. 125. 01.06.1958. S. 6.

96 Vgl. Köstler, Arthur: Die explodierende Kunst. In: Arbeiter-Zeitung. Ausgabe Nr. 144. 23.06.1960. S. 3.

97 Vgl. Cerny: Bitte liebt die Festwochen. S. 21.

Festival eine Vereinheitlichung in Form eines jährlich neu vergebenen Mottos und der Koordination der einzelnen teilnehmenden Institutionen. In seinem ersten Jahr als Leiter brachten die einzelnen Spielstätten eine Programmschiene unter dem Titel 'Die Idee der Freiheit im Drama' auf die Bühne. Aus dem touristischen wurde ein philosophischer Umgang mit den Wiener Festwochen. In der Präsentation des Festwochenthemas im Pressedienst Informationsservice stellte sich der österreichische Schriftsteller Karl Maria Grimme die Frage nach der eigenen Freiheit in Zeiten der Massenfertigung und der damit verbundenen Konsumgesellschaft.⁹⁸

„Sehen wir somit heute unsere Freiheit von vielen Seiten her bedroht, ersteht die Frage, ob es für sie notwendige Grenzen gibt, wo sie liegen, ob uns eine totale Freiheit zu wünschen wäre. Erst recht werden wir uns in solch einem Zeitalter der Bedrängnisse und des Zwanges fragen, ob wir nun wenigstens eine innere Freiheit besitzen oder wir auch da gebunden sind. Die Beziehung dieser Freiheit zu übergeordneten spürbaren, aber rational unbeweisbaren Mächten steht ebenso in Frage. Ja, derartige Probleme reichen bis in die letzten Geheimnisse.“⁹⁹

Dem Problem der Freiheit widmeten sich die Festwochen mit einem Zyklus von Stücken wie der *Orestie* Aischylos, Paul Claudels *Der seidene Schuh* und Albert Camus' *Caligula*.¹⁰⁰

Im Zuge der Wiener Festwochen 1964 mit dem Motto 'Anbruch unseres Jahrhunderts – Kunst und Kultur nach der Jahrhundertwende' brachte Hilbert die Uraufführung des Dramas *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus auf die Bühne. Das Epos, welches bis dahin als unspielbar galt, wurde in einer Szenefolge gezeigt, welche nach Hilbert nicht länger als einen Theaterabend dauern durfte. Von der Wiener Festwochen Direktion selbst als Experiment beschrieben, wurde die Inszenierung auf Grund der Wiederaufnahme für vier Vorführungen nach Ende der Festwochen als Erfolg verbucht.¹⁰¹

Der Intendantenwechsel 1964 brachte eine Zäsur. Nach der Berufung Hilberts zum Staatsoperndirektor wurde der deutsche Kulturredakteur und Theaterregisseur Ulrich Baumgartner (1918-1984) als Intendant eingesetzt. Laut der Theaterwissenschaftlerin Cerny hat Baumgartner Hilberts eingeschlagenen Weg weitergeführt und erkannt:

„Die Festwochen bleiben nur dann interessant, wenn sie jedes Jahr etwas Neues wagen, wenn sie offen bleiben für zeitgenössische Strömungen, für Experimentelles, für vielleicht auch Unausgegrenztes. Die Festwochen wollen nun zeigen, ›was im Verlauf der Saison nicht geboten werden konnte‹“¹⁰²

98 Vgl. Grimme, Karl Maria: Die Idee der Freiheit im Drama. In: Wiener Festwochen: Pressedienst Information Service. Jahrgang 1. Ausgabe Nr. 1. 31.03.1961. S. 1.

99 Ebenda S. 1.

100 Vgl. Grimme: Die Idee der Freiheit im Drama. S. 2.

101 Vgl. Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 23.Mai-21.Juni 1964. Bericht. S. 16.

102 Cerny: Bitte liebt die Wiener Festwochen! S. 22.

4.2 Entwicklung eines Antifestivals zu den Wiener Festwochen

Mit Egon Hilbert und Ulrich Baumgartner begannen sich die Festwochen ab den frühen 1960er Jahren langsam vom Habsburger Mythos weg, hin zu einem modernen und experimentierfreudigeren Festival zu verwandeln. Baumgartner erkannte, dass in Wien für die Sub- und Jugendkultur oftmals staatliche Unterstützung fehlte und keine Plattformen, welche deren Verbreitung und Ausübung förderten, zur Verfügung standen. Der Intendant folgte zudem, wie Cerny es nannte, dem internationalen Trend der Dezentralisierung, der die Eroberung der Kunst von neue Orten und die Etablierung neuer Umgangsformen beschrieb.¹⁰³ Baumgartner wollte diesen subkulturellen Strömungen einen Platz geben und vermerkte im Programmheft der Wiener Festwochen 1972: „Die Wiener Festwochen sind in der merkwürdigen Situation, sich ihr eigenes Antifestival veranstalten zu müssen, während sich im Schatten großer westlicher Festivals die jugendliche Initiative oft von selbst den Auftritt plant.“¹⁰⁴ Bereits 1966 erschien mit dem sogenannten Nachtstudio die erste Avantgardesparte der Festwochen als Ventil für die aufstrebende Jugend- und Subkultur. Zeitgenössisches Musiktheater, Lesungen, Jazz und Tanz wurden dem Publikum im Theater an der Wien und zwei Jahre später im Metro-Kino ab 23 Uhr geboten.¹⁰⁵ Der vor allem für Film und Fernsehen tätige Regisseur Wolfgang Lesowsky wurde 1970 mit der Entwicklung eines sogenannten open-house betraut, welches fernab von traditionellen Präsentationsformen KünstlerInnen und Publikum eine kulturelle Zuflucht geben sollte. Unterstützung zum Projekt erfuhr er durch den Wiener Festwochen Pressechef Werner Urbanek und den bereits an mehreren europäischen Bühnen tätigen österreichischen Regisseur Peter Lotschak. Als Spielort wünschte sich Lesowsky eine Lokalität, die in keinsten Weise an den Hochkulturapparat erinnerte oder mit diesem bereits in Berührung gekommen war. Der Spielort musste jedoch auch genug Platz bieten, damit der Einbau einer Arenabühne umgesetzt werden konnte.¹⁰⁶ Es ist denkbar, dass die Arenabühne passend zum Konzept auf Grund ihrer demokratischen Funktion gewählt wurde. Im Museum des 20. Jahrhunderts fand Lesowsky schließlich das passende Ambiente und genügend Raum - das gesamte Erdgeschoss konnte genutzt werden - für seine Pläne. Das Gebäude entstand als Pavillon für die Weltausstellung 1958 in Brüssel und wurde danach in den Schweizer Garten nahe des ehemaligen Wiener Südbahnhofs im dritten Wiener Gemeindebezirks transferiert. Ab 1962 wurde es als Museum für moderne Kunst genutzt. Im 20er Haus, wie die WienerInnen es liebevoll nannten, wurden die ersten

103 Vgl. Cerny: Bitte liebt die Wiener Festwochen! S. 24.

104 Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 27. Mai-25. Juni 1972. Programmheft. S. 6.

105 Vgl. Cerny: Bitte liebt die Wiener Festwochen! S. 25.

106 Gisch: Der Auslandsschlachthof von St. Marx als dramatischer Spielort. S. 7.

'Alternativ-Festwochen' unter dem Titel 'Arena 70' abgehalten. Die Geschichte der Benennung ist unbekannt, doch kann auf eine Herleitung durch die genutzte Bühnenform geschlossen werden. Vom 26. Mai bis 21. Juni 1970 boten die VeranstalterInnen im 20er Haus täglich von 18 bis 24 Uhr Programm. Begonnen wurde mit AutorInnenlesungen von 18:00 bis 19:00 Uhr, gefolgt von, wie es im Programmheft hieß, internationalen Experimental- und Kunstfilmen von 19:00 bis 20:00 Uhr. Danach wurden entweder Schauspielaufführungen, Musiktheater oder Konzerte auf die Bühne gebracht. Neben Gastspielen des Belgrader Ensembles Studio 212 mit dem Stück *Elektra 69* und dem Rockmusical *Stomp* der texanischen MittelschülerInnengruppe The Combine, wurden die Werke österreichischer zeitgenössischer Schriftsteller wie Heinz R. Ungers und Armin Thurnhairs Stück *Stoned Vienna* vom Cafétheater wie auch H.C. Artmanns *Off to Liverpool* vom Ensemble Arena 70 gezeigt.¹⁰⁷ Die exakten Aufführungstermine der einzelnen Ensembles und ihren Aufführungen lässt sich leider nicht rekonstruieren, da im Programmheft unter dem Eintrag Arena 70 lediglich die KünstlerInnen und ihre Stücke aufgelistet wurden. Die AutorInnen der Lesungen wurden zudem nur mit Nachnamen angeführt. Hier zeigt sich der Kontrast zur Programmatik der übrigen traditionellen Veranstaltungspunkte, welche im Programmheft wie auch in den vorhergehenden Jahren nach Datum, Spielort und Aufführungsbeginn gelistet wurden. In den Faltprospekten mit einem Abdruck des Veranstaltungskalenders¹⁰⁸ wurde die Arena 70 erst gar nicht erwähnt.¹⁰⁹

Die Arena 70 wollte ein Publikum ansprechen, das den bürgerlichen Kulturbetrieb wegen seiner engen gesellschaftlichen Konventionen und konservativen Inhalten mied. Den ZuschauerInnen wurde ein Veranstaltungszyklus mit einem äußerst freien Rahmen geboten. Der Journalist Rüdiger Engerth beschrieb die Atmosphäre für die Salzburger Nachrichten mit den Worten: „Man bekommt, was man sich wünscht: Schwarzen Kaffee und Protestsongs, Free Jazz und harte Bandagen für das städtische Kultur-Establishment. Man kann auf dem Boden sitzen, Joints rauchen (nur in den Pausen) und ausgiebig mit der Nachbarin schmusen (auch während der Vorstellung).“¹¹⁰

107 Wiener Festwochen (Hg): Wiener Festwochen. 23. Mai-21. Juni 1970. Programmheft. S. 21.

108 Diese Art von Printwerk wird in weiterer Folge als Programmprospekt bezeichnet.

109 Vgl. Wiener Festwochen (Hg): Wiener Festwochen. 23. Mai-21. Juni 1970. Programmheft. und Wiener Festwochen. 23. Mai – 21. Juni 1970. Programmprospekt.

110 Salzburger Nachrichten. 06.06.1970. zitiert nach: Cerny: Bitte liebt die Wiener Festwochen! S. 29.

Circa ein halbes Jahr später realisiert Lesowsky gemeinsam mit BetreiberInnen des Anti-Bundesheer Volksbegehren¹¹¹ und ohne öffentliche Mittel in der Casanova-Bar in der Dorotheergasse im ersten Wiener Gemeindebezirk vom 10. November 1970 bis zum 31. Dezember 1970 die Arena 70/2. Im Mittelpunkt der Veranstaltung stand dabei klar die Forderung nach einer Auflösung des Bundesheeres. Trotz eines großen Publikumsandrangs mussten die VeranstalterInnen unterdessen ein finanzielles Defizit verzeichnen.¹¹²

Im Jahr 1971 verzichteten die Wiener Festwochen auf die Ausrichtung der Arena zu Gunsten eines Puppenfestivals. Ein Jahr später hatte man die Arena wieder als Bestandteil der Wiener Festwochen aufgenommen, jedoch wurde das Programm gekürzt. Wieder setzten die Durchführenden neben inländischen KünstlerInnen auf namhafte, internationale Produktionen. Es wurden zwei heimische Erarbeitungen gezeigt. Das Wiener Cafétheater präsentierte sich mit seiner Inszenierung von *Freiheit in Krähwinkel*. Das Cafétheater¹¹³ wurde 1967 von der österreichischen Schriftstellerin und Filmemacherin Hilde Berger, dem deutschen Theater- und Hörspielregisseur Götz Fritsch und dem österreichischen Regisseur Dieter Haspel gegründet. Das Ensemble zeichnete durch eine avantgardistische Spielplangestaltung aus, welche sich besonders im fast ausschließlichen Inszenieren von Uraufführungen ausdrückt.¹¹⁴ Der österreichische Liedermacher Wolfgang Ambros, der 1971 mit dem Lied *Da Hofa* bekannt wurde, trat mit einem Programm mit dem Titel *Arena Ambros* auf, welches eine Urversion des späteren Erfolgstitels *Watzmann* enthielt.¹¹⁵ Das 1969 als

111 Bereits 1955 nach der Unterzeichnung des Staatsvertrages kam es zu ersten Protesten bezüglich der geplanten Einführung eines Bundesheeres. Der österreichische Bundesratsabgeordnete Hans Thirring legte 1963 einen Plan zur kompletten Abrüstung und Auflösung des Bundesheeres vor. Nach dem sowjetischen Einmarsch in der Tschechoslowakei während des Prager Frühlings 1968 wurde der österreichische Präsenzdienst um einen Monat verlängert. Als Reaktion auf diese Änderung organisierten BundesheergegnerInnen Demonstrationen und schließlich 1969 bis 1972 das Volksbegehren mit dem Ziel einer Auflösung des österreichischen Bundesheeres. Vgl. Foltin: Und wir bewegen uns doch. S. 83f.; Glaubauf, Karl: August 1968: ›Prager Frühling‹ ohne Sommer - Österreich und der Einmarsch der Warschauer-Pakt-Truppen in die ehemalige Tschechoslowakei. Austria-Forum: www.austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Essays/Zeitgeschichte/August_1968_Prager_Fruehling_ohne_Sommer. 08.12.2014; Maislinger, Andreas: Anti-Bundesheer-Volksbegehren: Volks-Begehren oder Spielwiese verstreuter 68er? www.maislinger.net/Publikationen/Populismus.htm. 08.12.2014

112 Weidinger: Arena. S. 31f.

113 Cafétheater entstand 1957 in New York als ein Kaffeehausbesitzer erstmals einer Gruppe von SchauspielerInnen erlaubte, für seine Gäste zu spielen. Mitte der 1960er Jahre gelangt das Cafétheater nach Europa, wo es besonders in Paris Verbreitung fand. Es zeichnet sich durch einen sehr direkten Kontakt zwischen ZuschauerInnen und DarstellerInnen aus. Vgl. Schumacher, Horst: Café-Theater. In: Braunek, Manfred; Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1986. S. 234f. Siehe auch: Grosse, Bettina: Das Café-théâtre als kulturelles Zeitdokument. Geschichte – Gattung – Rezeption. Tübingen: Narr 1990.

114 Vgl. Ensemble Theater am Petersplatz: Die Geschichte.

web.archive.org/web/20070726155022/http://www.ensembletheater.at/geschichte.asp. 24.12.2014.

115 Vgl. music promotions VeranstaltungsgmbH : Wolfgang Ambros. Biographie. 1952-1979.

www.wolfgangambros.at/index.php?page=био&dark=1. 24.12.2014.

Experimentaltheater gegründete Londoner Young Vic Theatre, zeigte *Der Alchemist* von Ben Johnson. Das Gastspiel des in der Londoner Theaterszene bereits fest etablierten Hauses passte auch ideologisch perfekt in Baumgartners Schiene. Der englische Schauspieler und Regisseur des renommierten Old Vic Theaters Sir Laurence Oliver, welcher an der Gründung des noch jungen 'Nachfolgers' beteiligt war, beschrieb das neue Theater mit den Worten: „Hier werden wir Stücke für ein junges Publikum spielen und ein Workshop für Autoren, Schauspieler und Regisseure schaffen. Hier sollen sie sich wie einst ich und meine Generation im Old Vic die Zähne ruhig ausbeißen, ohne deshalb allzu hart kritisiert zu werden.“¹¹⁶ Der Pressechef der Wiener Festwochen Werner Urbanek skizzierte im Programmheft das Gebäude das Young Vic, welches im Hinblick seiner Umgestaltung einer ehemaligen Fleischerei in das Foyer der Spielstätte besonders hervorzuheben ist. Die spezielle Atmosphäre des Hauses ergäbe sich laut Urbanek auf Grund der Originaleinrichtung der Fleischerei mit ihren Haken und Fleischbänken, die man bei der Ausrichtung des Foyers beibehalten hatte.¹¹⁷ Das Anne Sokolow's Players Project rund um die gleichnamige amerikanische Tänzerin und Choreographin war in einer getanzten Hommage an den surrealistischen Maler René Magritte mit dem Titel *Magritte-Magritte* zusehen. Sokolow porträtierte in ihren Choreographien vor allem vom Schicksal benachteiligte Figuren zur musikalischen Untermalung von Neuer Klassik bis Jazz des amerikanischen Komponisten Edgar Varese.¹¹⁸ Die New Yorker ETC Company/La Mama¹¹⁹ war ebenfalls eines der aufführenden Ensembles. Das Kollektiv, welches sich 1961 unter dem Namen Experimental Theater Company of LaMama gegründet hatte, bestand zu Beginn ihrer Tätigkeit aus einer Gruppe Interessierter, welche tagsüber ihrem Broterwerb und abends der Erarbeitung ihrer eigenen, verfassten Stücke widmeten. Die Gemeinschaft mietete für ihre Projekte an der New Yorker East Side passende Räumlichkeiten und kam vorerst ohne dem Apparat aus, welcher einem konventionellen Theater zur Verfügung steht. Erst mit dem Bezug einer fixen Spielstätte, dem LaMama Theater, und der Finanzierung durch mehrere Stiftungen kam es zur Etablierung einer künstlerischen Leitung.

116 Urbanek, Werner: Young Vic. In: Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 27. Mai – 25. Juni 1972. Programmheft. S. 40.

117 Vgl. Ebenda S. 40.

118 Vgl. Barnes, Clive: Die perfekte Antwort. In: Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 27. Mai – 25. Juni 1972. Programmheft. S. 42.

119 Es existieren mehrere Schreibweisen der Truppe. Darunter: La MaMa Experimental Theater Club, La MaMa E.T.C., La Mama ETC, ETC Company/La Mama etc. Ich habe mich für die Schreibweise gleich dem Programmheft der Wiener Festwochen 1972 entschieden. Vgl. Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 27. Mai – 25. Juni 1972. Programmheft. S. 44.

Die sogenannte Off-Off-Broadway-Truppe¹²⁰ griff in ihren Inszenierungen auf mehrere Tanzstile wie Stepptanz, klassischen Tanz aber auch Akrobatik zurück, welche abwechselnd zu traditioneller, moderner sowie populärer Musik geboten wurden. Schauspiel, Improvisation und Provokationen waren ebenso beim Kollektiv beliebte Mittel zur Darstellung der jeweiligen Inhalte.¹²¹ Im Rahmen der Arena 72 brachte die ETC Company/La Mama William Butler Yeats *Only Jealousy of Emer* sowie die beiden Stücke *Carmilla* und *Gertrud* des amerikanischen Drehbuchautors und künstlerischen Leiters der ETC Company/La Mama Wilford Leach auf die Bühne.¹²² Zum großen Spektakel der Arena des Jahres 1972 wurde die Inszenierung des *Les derniers jours de la solitude de Robinson Crusoe* von Jérôme Savary. Aufgeführt wurde das Werk von Savarys Theatertruppe Le Grand Magic Circus, die zum großen Teil aus LaiendarstellerInnen bestand. Die Gruppe arbeitete vor allem mit dem Element der Improvisation. Es gab keine geschriebenen Stücke. Die einzelnen Rollen wurden jeden Abend unter den DarstellerInnen neu verteilt und entsprechend interpretiert, sodass die ZuseherInnen mit jedem Aufführungstermin ein anderes Stück präsentiert bekamen.¹²³ Mit der Arena 72 fand die Veranstaltungsschiene auch erstmals eine bedeutende Erwähnung im Programmheft. Mehrere Gastspiel-Ensembles wurden im Veranstaltungsführer dem österreichischen Publikum vorgestellt, darunter das Young Vic Ensemble, ETC Company/La Mama und die Tänzerin Anna Sokolow.¹²⁴ Im Programmprospekt wurden jedoch nur die 1972 für die Arena gebuchten Spielorte – das 20er Haus, das Metro-Kino wie auch das Sportcenter am Mittersteig – sowie der Vermerk „Internationale und österreichische junge Truppen (Schauspiel, Ballett, Pantomime, Musiktheater)“¹²⁵ angeführt.

Eine Innovation stellte die Arena 73 dar, deren Schwerpunkt das internationale Kinder- und Jugendtheater bildete. Baumgartners Bemühungen sollten Kindern und Jugendlichen, denen in den letzten Jahren „nur mehr Zirkus und Kasperltheater in ziemlich armseliger Form und

120 Off-Off-Broadway Theater gilt heute als Bezeichnung für New Yorker Theater, welche weniger als 100 ZuschauerInnenplätze aufweisen. Im Bezug auf die Off-Off-Broadway-Bewegung der 1960er Jahre versteht man darunter jedoch kreative Gruppen von KünstlerInnen oder LaiendarstellerInnen, welche ohne den herkömmlichen Theaterapparat samt seinen hierarchischen Strukturen auskamen und politische motiviertes und experimentierendes Theater boten. Vgl. Reifenrath, Susanne: Off-Off-Broadway. In: Braunek, Manfred; Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon 1.; Wright, Charles: Off-Off-Broadway, Way Back When. www.theatermania.com/new-york-city-theater/news/10-2004/off-off-broadway-way-back-when_5191.html. 22.12.2014.

121 Vgl. Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 27. Mai-25. Juni 1972. Programmheft. S. 44f.

122 Vgl. Gisch: Der Auslandsschlachthof von St. Marx als dramatischer Spielort. S. 9.

123 Vgl. Savary, Jérôme: Aufforderung zum Mitmachen. In: Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 27. Mai-25. Juni 1972. Programmheft. S. 46.

124 Vgl. Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 27. Mai-25. Juni 1972. Programmheft.

125 Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 27. Mai-25. Juni 1972. Programmprospekt.

Stadttheatermärchen und Klassiker in ziemlich verkitschter zur Verfügung¹²⁶ stand, den Zugang zu einer neuen Art des Kinder- und Jugendtheaters ermöglichen. Fernab vom rein pädagogischen oder spaßhaften Kindertheater, setzten die VeranstalterInnen auf engagierte Theatergruppen, welche das jungen Publikum als aktive ZuschauerInnen mit einem eigenen Kunstverständnis betrachteten. Auf diese Konzeption zurückgreifend, wurde beispielsweise das Stück *Mugnog-Kinder* des deutschen Bühnenauteurs Rainer Hachfeld gezeigt, welches den durch die Logik der Erwachsenen eingeschränkten kindlichen Schöpfergeist thematisierte. Die österreichischen Liedermacher Wolfgang Ambros und Joesi Prokopetz erarbeiteten eine von Dialektdichtung und Popmusik geprägte Variante von Goethes *Faust* unter dem Titel *Fäustling*. In Form der multimedialen *Oper oder Ode oder Opernode Singers Nähmaschine ist die beste* vom österreichischen Sprachkünstler Otto M. Zykan gelangte eine weitere heimische Produktion zur Aufführung. Auch 1973 wurden mehrere Gastspiele geboten. Als Besonderheit im Programm wurde das Bühnenwerk *Gilgamesch* vom Nationaltheater of the Deaf aus New York hervorgehoben, welches mit Musik und Pantomime experimentierte und von gesprochenen Kommentaren unterstützt wurde. Zudem wurde das Stück *Stadt der Tiere* vom Teatro del Sole aus Mailand und die *Dreigroschenoper* des Städtetheater Landhut-Passau-Straubing gezeigt.¹²⁷

Die Arena zog 1974 vom 20er Haus ins neue Theater im Künstlerhaus. Im Programmprospekt wurde der Umzug mit den Worten: „Die Geburt eines neuen Theaters ist ein großes Ereignis. Dem will die ›Arena 74‹ im ›Theater im Künstlerhaus‹ gebührend Rechnung tragen, indem mit internationalen Produktionen der unterschiedlichsten Sparten und Formen die neuen Möglichkeiten und Chancen ausgelotet werden“¹²⁸ propagiert. Die Veranstaltungsleitung konnte jedoch trotz aller Euphorie um die neu eröffnete Spielstätte nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich um einen deutlich kleineren Spielort handelte und im Rahmen der Arena 74 lediglich vier Gastspiele aufgeführt wurden. Dargeboten wurden Kafkas *The Trial* durch die London Theatre Group, welche sich insbesondere durch die Entwicklung ihrer Stücke mit Hilfe von basisdemokratischen Entscheidungsprozessen auszeichnete. Die aktive Mitsprache aller während des Produktionsprozesses sowie eine pro Vorstellung durchgeführte Veränderung in der Besetzung waren auch am Theater am Neumarkt in Zürich gängige Produktionspraxis. Das Ensemble präsentierte *Die berühmte Geschichte des Ritters vom*

126 o.A.: Arena 73. In: Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen 19. Mai-17. Juni 1973. Programmheft. o.S.

127 Vgl. o.A.: Arena 73. In: Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen 19. Mai-17. Juni 1973. Programmheft. o.S.

128 Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen 25. Mai-23. Juni 1974. Programmprospekt. o.S.

flammenden Stössel des englischen Dramatikers Francis Beaumont. Das Werk mit dem Titel *Mistero Buffo* vom Italiener Dario Fo, eine Art Vortrag über alte Sitten und Gebräuche verbunden mit politischen Ideen, wurde vom belgischen Ensemble Nouvelle Scène International szenisch umgesetzt. Zudem wurden mehrere Ballette der amerikanischen Modern Dance Truppe Murray Loise Dance Company gezeigt.¹²⁹

Die Arena 75 war die erste der Veranstaltungsreihe, die im Auslandsschlachthof von St. Marx stattfand. Nachdem die Gemeinde Wien den Wiener Festwochen gestattet hatte, die ehemalige Schweinehalle als Aufführungssaal zu nutzen und die Restaurierungen für diesen Zweck abgeschlossen waren, startete das Programm mit fünf Gastspielen und zwei Eigenproduktionen. Wieder nach Wien gekommen waren ETC Company/La Mama mit Euripides *Die Troerinnen* und Jérôme Savarys *Le Grand Magic Circus* mit der Operette *Von Moses bis Mao*. Die Groupe des Recherches Théâtrales de l'Opéra de Paris mit der amerikanischen Tänzerin Carolyn Carlson brachte das szenische Modern Dance-Stück *L'Or des Fous und Les Fous d'Or* auf die Bühne. Das Schauspielhaus Bochum und das Schweizer Tourneetheater zeigten mit *The Beatles* die Geschichte der bekannten Popgruppe als Musical. Zum ersten Mal in Wien zu sehen war das Ensemble des japanischen Red Buddha Theatre. In ihrem Stück *Raindog* wurden fernöstliche und europäische Traditionen in Verbindung gebracht. Unterstützt wurde die Darstellung mit Rockmusik, modernem Tanz und Pantomime. Bei den beiden Eigenproduktionen handelte es sich um *Christoph Kolumbus oder Die Entdeckung Amerikas* in der Kabarettfassung politischen Schriftstellers Jura Soyfers (1912-1939) in der Regie des Festwochen Intendanten Ulrich Baumgartner und das Musical *Schabernack* der Musikgruppe Misthaufen.¹³⁰

Auf Grund fehlender Alternativen fand auch im Jahr 1976 die Arena wieder im Schlachthof von St. Marx statt. Neben der bereits 1975 bespielten Schweinehalle wurde für das folgende Jahr auch die Pferdehalle für den Kunstbetrieb adaptiert. Im Zentrum der Arena 76 standen mehrere Gastspiele. Der bekannte britische Theatermacher und ehemalige Leiter der berühmten Royal Shakespeare Company Peter Brook inszenierte zusammen mit der Theatertruppe Le Centre International de Recherches Théâtrales das Stück *The Ik*, welches von einem afrikanischen Stamm handelte, der durch die Regierung Ugandas gezwungen wurde, sich dem zivilisatorischen Verständnis der Machthaber unterzuordnen. Das persische Ensemble Bushir erzählte mit seiner Erarbeitung unter dem Titel *Qualandar Khuneh*, welches sich mit Trauer übersetzen lässt, eine Geschichte auf mehreren narrativen Ebenen, die sich aus

129 Vgl. Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 25. Mai-23. Juni 1974. Programmprospekt. o.S.

130 Vgl. Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 24. Mai-22. Juni 1975. Programmprospekt. o.S.

den Träumen einer Figur des Stücks ergeben. Zusätzlich wurde das Stück *Erotokritos* in einer Aufführung des Athener Amphi-Theaters, die den Jazz der 1920er und 1930er Jahre thematisierende Vorstellung *New Orleans Cotton Club Gala* des Ensembles The Original Hoofers sowie *Les Grands Sentiments* des französischen Le Grand Magic Circus gezeigt. Zu den heimischen Produktionen zählte *Die Geschichte vom Soldaten* des russischen Komponisten Igor Strawinsky und des Schweizer Dramatikers Charles-Ferdinand Ramuz interpretiert vom österreichischen Ensemble Kontrapunkte.¹³¹ Besonders hervorheben möchte ich die beiden Stücke, *Schabernack I+II* der Band Misthaufen sowie *Heute Sautanz* der Kabarettgruppe Keif, da es sich um Stücke mit gesellschaftskritischen und politisch motivierten Inhalten handelt. *Schabernack I+II* beschäftigt sich mit der in den 1970er Jahren geplanten Schleifung des Wiener Naschmarkts, zwischen Rechter und Linker Wienzeile im sechsten Wiener Gemeindebezirk, zu Gunsten einer bis ins Zentrum führenden Autobahn. Im Stück sind es die im Wienerischen als Standler bezeichneten Marktbudenbesitzer des größten innerstädtischen Marktes von Wien, die der Stadtregierung zur Erhaltung des Marktes den Kampf ansagten. In der Realität wurde der Großmarkt 1972 an die Stadtgrenze nach Inzersdorf verlegt, der sogenannte Detailmarkt blieb nach Protesten der Wiener Bevölkerung am bisherigen Standort zurück.¹³² Das Kabarett *Heute Sautanz* beschäftigte sich hingegen mit der zeitgenössischen Gesellschaft, welche sich gleich den im Stück porträtierten Mastschweinen, mit einem Leben arrangiert hat, das ihr durch Legislative und Exekutive zugestanden wird.¹³³ Beide Stücke die sich zeitgenössischen und gesellschaftlichen Problematiken mit einer Verortung in Wien widmen, heben sich deutlich vom üblichen Arena-Programm ab. Einen weiteren kritischen Blick auf die Gesellschaft warf innerhalb des Programms der Arena 76 die *Proletenpassion* der Polit-Rock-Gruppe Schmetterlinge, welche in der Folge noch im Detail behandelt wird.

Die Programmschiene Arena zeichnete sich vor allem durch den Rückgriff auf Ensembles aus, die unkonventionelle Darstellungsformen und Aufführungspraktiken boten. Als herausragend ist vor allem der Umgang mit Kinder und Jugendtheater im Jahr 1973 zu erwähnen. Bei der Etablierung von Kinder und Jugendlichen als kritischen ZuschauerInnen statt als zu belehrende Zöglinge handelte es sich um einen in der Theaterpädagogik neuen viel diskutierten Ansatz, dem auch im Rahmen der Wiener Festwochen Platz geboten wurde. Sprachliche Experimente wie am Beispiel der *Oper oder Ode oder Opernode Singers*

131 Vgl. Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen 22. Mai-20. Juni 1976. Programmprospekt. o.S.

132 Vgl. Gisch: Der Auslandsschlachthof von St. Marx als dramatischer Spielort. S. 45-47 und 86-90.

133 Vgl. Ebenda S. 82-85.

Nähmaschine ist die beste ermöglichten den ZuschauerInnen eine neue Erfahrung in der Wechselwirkung von Sprache und visuellen Anreizen. Besonders erwähnenswert ist auch das New Yorker Kollektiv ETC/La Mama, welches durch ihre demokratische Erarbeitung der Stücke den Nerv der Zeit traf und sich anhand der Produktionsform vom konventionellen Kunstapparat stark abhob. Zudem erfuhr durch die Wiener Festwochen die bereits international anerkannte und geschätzte Form des Genres Modern Dance auch in Wien Verbreitung. Das gebotene Programm der Wiener Festwochen war zwar modern und neu für das österreichische Publikum und hob sich deutlich von dem jährlich gebotenen Programmen der Bundestheater ab, verlangte jedoch eine große Offenheit der ZuschauerInnen gegenüber dem Experiment. Zu bezweifeln ist deshalb, dass die Arena, wie Baumgartner sie ins Leben gerufen hatte, den Großteil der Jugendlichen, welche auf der Suche nach eigenen Ausdrucksformen und einer eigenen kulturellen Identität waren, auch angesprochen hat. Zudem wurden die Probleme und Wünsche der jungen ZuschauerInnenschaft kaum thematisiert. Verstärkt wurde dieser Umstand zusätzlich durch das spärliche Angebot an heimischen Produktionen, welche lokal-gesellschaftskritische Inhalte thematisieren konnten. So löste die Festwochenarena, wie Baumgartner zwar vorerst in seiner Zielsetzung angegeben hatte, nicht die Problematik von fehlenden Aufführungsmöglichkeiten der heimischen KünstlerInnen der Subkultur.

5 Arena besetzt – Die Kunst gehört uns allen!

Die 1970er Jahre bilden einen Schwerpunkt im Bezug auf österreichische Protestbewegungen, die vor allem von Jugendlichen, StudentInnen und KünstlerInnen geprägt waren. Im Zuge dieser Proteste kam es immer wieder zu Besetzungen. Die erste Besetzung in Wien erfolgte am 19. Februar 1975 in einem leerstehenden Haus an der Ecke Simmeringer Hauptstraße/Gottschalkgasse im elften Wiener Gemeindebezirk. Circa einhundert Jugendliche setzten sich im Rahmen der Besetzung für die Errichtung eines selbstverwalteten Jugendzentrums ein. Zusätzlich sollte im Haus eine Diskothek und ein Café ohne Konsumzwang wie auch Räume für sportliche und kulturelle Veranstaltungen entstehen. Die vorerst für Verhandlungen mit den Jugendlichen bereite Stadtregierung ließ das Haus jedoch nach wenigen Wochen räumen.¹³⁴

Beispielhaft für das Aufbegehren gegen herkömmliche Normen und insbesondere gegen die politischen EntscheidungsträgerInnen in Form der Wiener Stadtregierung war die Besetzung des Amerlinghauses in der Stiftgasse 8 des Stadtteils Spittelberg im siebten Wiener Gemeindebezirk. Der Soziologe Christoph Reinprecht beschrieb die Entwicklung zur Erhaltung des Gebäudes als „Drehpunkt einer sozialen Bewegung [...] gegen die Strategie von Grundstückspekulanten und privaten HausbesitzerInnen, den alten Hausbestand bis auf Abbruchreife verfallen zu lassen, um an dessen Stelle profitable Garagen und Büroblocks zu errichten“.¹³⁵ AnrainerInnen setzten sich 1973 erstmals gemeinsam mit einer Gruppe von KünstlerInnen, ArchitektInnen und StudentInnen für den Erhalt und die Sanierung des Geburtshauses des Malers Friedrich von Amerling ein. Zudem sollte ein selbstorganisiertes Kultur- und Kommunikationszentrum im Haus integriert werden. Im selben Jahr machten die AktivistInnen mittels eines Spittelbergfestes auf die Bewegung aufmerksam. Zur Besetzung des Gebäudes kam es 1975. Die BesetzerInnen errichteten einen Modellbetrieb eines Kulturzentrums und verhandelten zeitgleich mit der Stadt Wien um die Widmung und Nutzung des Gebäudes, welches ab Oktober 1975 auf Kosten der Stadtverwaltung saniert wurde.¹³⁶ Am 01.04.1978 wurde das Haus schlussendlich unter der Verwaltung des eigens gegründeten Vereins Kulturzentrums Spittelberg als ganzjährig zu nutzendes Kultur- und Kommunikationszentrum eröffnet.¹³⁷

134 Vgl. Schrage, Dieter: Zwischen Geldhahn und Gummiknüppel – Anmerkungen zur Kultur- und Jugendpolitik der Gemeinde Wien. 06.08.2003. cultural broadcasting archive. Autonomer Mediocampus (5). <http://cba.fro.at/1452>. 03.11.2014. 07:12-10:00.

135 Reinprecht, Christian: Das Amerlinghaus darf keine Tiefgarage werden! Eine Betrachtung zum Amerlinghaus im vierten Jahrzehnt. In: Nußbaumer; Schwarz: Besetzt! S. 80.

136 Vgl. Reinprecht: Das Amerlinghaus darf keine Tiefgarage werden! S. 80f.

137 Vgl. Verein Kulturzentrum Spittelberg: Geschichte & Gegenwart. www.amerlinghaus.at. 09.12.2014.

Unter dem Motto Rasenfreiheit organisierten sich im Frühjahr 1979 Jugendliche, die sich für eine aktive Nutzung der Rasenflächen der öffentlichen Parkanlage des Wiener Burggartens im ersten Wiener Gemeindebezirk einsetzten. Die Grünflächen der an der Wiener Ringstraße liegenden Parkanlage durften zu jener Zeit noch nicht betreten werden. Ab 1979 wurde der Wiener Burggarten, wie der Schriftsteller Robert Foltin es bezeichnete, zum Hippietreffpunkt. Der Rasen wurde regelmäßig von Jugendlichen besetzt, welche anschließend von der Polizei vertrieben wurden. Aus dieser Initiative entstand schließlich die 'Bewegung für Rasenfreiheit', die ihre Plena im Amerlinghaus abhielt. Gefordert wurde von den AktivistInnen die Freigabe aller Rasenflächen sowie die Entstehung eines Kommunikationszentrums.¹³⁸

Die Initiative 'Rettet das TGM' wurde 1978 zum Erhalt des architektonisch wertvollen Industriebaus in der Währinger Straße 59, im neunten Wiener Gemeindebezirk gegründet. Der Gebäudekomplex wurde 1855 als Lokomotivfabrik vom Industriepionier Georg Sigl (1811-1887) errichtet. Nach dem Wiener Börsenkrach von 1873 musste Sigl mehrere Teile der Fabrik vermieten. Der Techniker Wilhelm Exner (1840-1931) nutzte die Räumlichkeiten für das von ihm gegründete Technologische Gewerbemuseum, kurz TGM genannt. Das TGM verschrieb sich der Schulung, Forschung und Ausstellung im Bezug auf die großindustrielle Wirtschaft und kann als Vorläufer der heutigen höheren technischen Lehranstalt bezeichnet werden. Bis Ende der 1970er Jahre wurden im ehemaligen Fabrikgebäude Ingenieure ausgebildet. Als 1978 die Schule in einen Neubau im zwanzigsten Wiener Gemeindebezirk umzog – die technische Sammlung war bereits 1933 ins Technische Museum in der Mariahilfer Straße im vierzehnten Wiener Gemeindebezirk verlegt worden – engagierte sich die Initiative 'Rettet das TGM' für eine alternative Nutzung des zur Schleifung vorgesehenen Gebäudekomplexes. SozialarbeiterInnen, StudentInnen, LehrerInnen, ArchitektInnen, Frauengruppen und PensionistInnen beratschlagten über die inhaltlichen und materiellen Voraussetzungen zur Errichtung eines autonomen Kulturbetriebs. Der Verein zur Schaffung offener Kultur- und Werkstättenhäuser, kurz 'WUK', wurde 1979 eingerichtet. Mittels Unterschriftenaktionen, Mundpropaganda, Informationsständen, Postwurfsendungen, der vereinseigenen Zeitschrift 'WUK Info' und Parkfesten im neunten Bezirk wurde auf die Aktion aufmerksam gemacht. Die Schlüsselübergabe und somit die Anerkennung als eigenständiges Kulturzentrum durch die Stadt Wien erfolgte 1981.¹³⁹

Allen Aktionen gemein war das offensichtliche Fehlen von Einrichtungen, die junge

¹³⁸ Vgl. Foltin: Und wir bewegen uns doch. S. 129.

¹³⁹ Vgl. WUK: Von der Lokomotivfabrik zum alternativen Kulturzentrum 1855-1982. [www.wuk.at/documents/articles/Von der Lokomotivfabrik zum alternativen Kulturzentrum 1855_1992.pdf](http://www.wuk.at/documents/articles/Von%20der%20Lokomotivfabrik%20zum%20alternativen%20Kulturzentrum%201855_1992.pdf). 09.12.2014.

Menschen und VertreterInnen von Subkulturen als Freiraum für ihre eigenen Projekte nutzen konnten. Besonders hervorzuheben unter diesem Aspekt ist jedoch die Entwicklung der Arena im ehemaligen Schlachthof von St. Marx wegen der Größe und Einzigartigkeit des besetzten Areals sowie der Vielfältigkeit der gebotenen kulturellen und sozialen Programmen. Ferner ist die ausgedehnte Medienresonanz zu nennen, die sich im Zuge der Besetzung entwickelte. Neben zahlreichen österreichischen Medien berichteten die deutsche *Frankfurter Allgemeine Zeitung* sowie *Der Spiegel* über das Ereignis in Wien.¹⁴⁰ Zudem berichtet der österreichische Kulturwissenschaftler Dieter Schrage von französischen und schweizerischen Medien, die das Thema aufgegriffen haben sollen.¹⁴¹ Dazu ließen sich im Rahmen meiner Recherche jedoch keine Quellen finden. Internationale KünstlerInnen wie der kanadische Singer/Songwriter Leonhard Cohen und der britische Jazzmusiker Bob Downes spielten nach ihren regulären Konzerten in Wien gratis am Arena-Gelände nachdem sie von der Besetzung gehört hatten.

5.1 Vom Anti-Schleifer-Fest zur Besetzung

Der Schlachthof sollte mit Ende der Wiener Festwochenarena 1976 abgerissen werden, um einem Betriebsansiedlungsgelände der Firma Schöps zu weichen. Das Unternehmen besaß vor dem Ende der Veranstaltungsreihe eine schriftliche Zusage der Gemeinde, die ihm den Verkauf des Geländes garantierte. Der Mehrheitseigentümer Leopold Böhm plante auf 40.000 Quadratmetern des insgesamt 70.000 Quadratmeter großen Areals, ein Modegroßhandelszentrum zu errichten.¹⁴²

Die erste Initiative zur Vereitelung der Verkaufspläne der Stadt Wien gingen von ArchitekturstudentInnen der Klasse des österreichischen Architekten und damals Professor an der Akademie für bildende Künste Gustav Peichl aus. Am Jahresende wurde von Peichl eine Klausur mit dem Projektnamen Supersommer¹⁴³ angesetzt, welche vom in Wien ansässigen avantgardistischen Architekturbüro COOP Himmelblau mitinitiiert und von der Stadt Wien und dem Unterrichtsministerium sowie von privaten SponsorInnen finanziert wurde. Das Projekt versuchte sich an der Entkopplung von Kunstobjekten von den traditionellen Kulturstätten und ihre Etablierung im öffentlichen Raum. Die Ausstellung von Kunstwerken am größten innerstädtischen Markt, dem Wiener Naschmarkt, diente sowohl als Anregung wie

140 Vgl. o.A.: Arena Schlachthof St. Marx. Konvolut.

141 Vgl. Schrage, Dieter: Am Beispiel der Arena-Besetzung – Öffentlichkeitsarbeit in der Alternativszene. In: Stepina, Clemens K. (Hg.): Wiener Kulturmanagement in Theorie & Praxis. Akten des Symposiums 'Kulturmanagement in Wien 2005'. Wien: Art & Science 2006. S. 45.

142 Sihan, Anton: Eine Chance für die Arena. In: AZ-Tribüne vom 24.7.1976. S. 2.

143 Das Projekt am Naschmarkt wurde neben dem kreativen Input der Peichl Klasse von COOP Himmelblau, Haus-Rucker & Co., Missing Link, Panamarenko, Roland Göschl und mehreren kleineren InitiatorInnen getragen. Vgl. Weidinger: Arena. S. 36.

auch zur Provokation gegenüber dem traditionellen Kulturapparat. Neben der bildenden Kunst wurde der Naschmarkt während des Projekts auch als Kulisse für diverse Konzerte und Theateraufführung genutzt.¹⁴⁴

Eine Gruppe von vier StudentInnen¹⁴⁵ der Peichl-Klasse wählte für Ihre Arbeit den ehemaligen Auslandsschlachthof von St. Marx als Thema. Aus dem Projekt erwuchs bald der Wunsch, den Gebäudekomplex auf Grund seines architektonischen Wertes und der vielfältig möglichen Nutzung zu erhalten. Der Wortführer der Gruppe war der heutige Leiter des Architekturzentrums Dietmar Steiner.¹⁴⁶ Er beschrieb den Start der Initiative für die Wiener Stadtzeitung *Falter*:

„Jedes Semester gab es eine ›Klausurwoche‹, in der man ein sogenanntes Schnellprogramm entwickeln musste. Wir wählten als Thema: ›Strategien zur Rettung des Auslandsschlachthofes‹. Und wir begannen dafür zu agitieren. Schnell wurden Partner am Areal gefunden. Treffen fanden im Wirtshaus statt. Mit Lukas und Willi Resetarits, Joachim Riedl und anderen. Ich hatte ein Flugblatt getextet und gezeichnet, und dieses wurde dann verteilt.“¹⁴⁷



Abbildung 4: Flugblatt von Dietmar Steiner, Zenker, Helmut (Hg.): *Arena Dokumentation*. In: *Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte*. Nr. 23. Wien: 1976.

Das Flugblatt wurde am 20. Juni 1976, eine Woche vor Ende der Wiener Festwochenarena, von der Klasse im Schlachthof verteilt. Mit dem Titel 'Der Schlachthof darf nicht sterben' wurde auf dem Flugblatt auf den geplanten Abbruch des Industriebaukomplexes hingewiesen. Wie in Steiners Bericht angeführt, fanden die ersten Gespräche zwischen den engagierten ArchitektInnen und KünstlerInnen der Festwochenarena statt. Erste Unterschriftenaktionen starteten und die ersten Presseinformationen wurden ausgegeben, auf diese folgte jedoch keine Reaktion der österreichischen Medien. Am Samstag, den 26. Juni 1976, fand eine Begehung des Schlachthofareals durch die ArchitektInnen statt und ein

144 Weidinger: *Arena*. S. 36.

145 Leider sind von dreien der StudentInnen nur die Vornamen Irmgard, Sonja und Manfred bekannt. Vgl. Zenker, Helmut (Hg.): *Arena Dokumentation*. S.6. Bei der vierten Person handelt es sich jedoch eindeutig um Dietmar Steiner, welcher seine Mitarbeit am Projekt mehrmals in Publikationen erwähnt hatte. Vgl. Zenker, Helmut (Hg.): *Arena Dokumentation*. S. 21-23., Paterno, Wolfgang; Prlic, Thomas und Wurmdobler, Christopher: ›Das war unser 68‹. In: *Falter*. Ausgabe Nr. 21/06. www.falter.at/falter/2006/05/23/das-war-unser-68/. 09.12.2014.

146 Vgl. Schrage, Dieter: *Die ARENA-Besetzung 1976 als Medien-Ereignis*. Ein Beitrag zur kulturpolitischen Bedeutung des Freien Medienscamps. 16.07.2003. cultural broadcasting archive. Autonomer Medienscampus (2). <http://cba.fro.at/1408>. 03.11.2014.

147 Paterno; Prlic; Wurmdobler: ›Das war unser 68‹. 09.12.2014.

weiteres Flugblatt wurde erstellt.¹⁴⁸ Die Arena 76 der Wiener Festwochen sollte am 27. Juni 1976 ihren Abschluss in einem großen Fest finden, das nach der letzten Aufführung des Musicals *Schabernack* der Austropop-Band Misthaufen anberaumt war. Am selben Tag wurde am Wiener Naschmarkt das 'Anti-Schleifer-Fest' im Rahmen des Supersommer veranstaltet.¹⁴⁹ Das Fest stellte eine Protestaktion gegen Missstände innerhalb des österreichischen Bundesheers dar und war eine Reaktion auf die seit den 1970er Jahren vermehrten Todesfälle von Grundwehrdienern infolge übertriebener Disziplinierungsmaßnahmen.¹⁵⁰ Im Zuge der Protestveranstaltung traten die Wiener Kabarettgruppe Keif und die Polit-Rock-Gruppe Schmetterlinge auf. Bei Keif handelte es sich um eine von 1974 bis 1976 aktive österreichische Kabarettgruppe. Ihre Mitglieder waren Erwin Steinhauer, Erich Demmer, Alfred Rubatschek, Wolfgang A. Teutschl, Erich Bernhard sowie Lukas Resetarits, welcher ab Herbst 1975 das ausgeschiedene Mitglied Erich Bernhard ersetzte. Die Gruppe präsentierte mehrere politische Kabarettprogramme zu zeitgenössischen Themen wie dem Bauring-Skandal¹⁵¹ und der durch Bodenspekulation geprägten Wohnsituation¹⁵² in Wien 1976.¹⁵³ Während des Anti-Schleifer-Fests stellte das Ensemble ihre Cover-Version des Simon und Garfunkel Songs *Mrs. Robinson* mit dem Titel *Frau Begrabinsohn* vor. Sowohl Keif als auch die Schmetterlinge rief die BesucherInnen der Veranstaltung auf, nach dem Fest in der Arena zu kommen.¹⁵⁴ Der österreichische Schauspieler und damaliges Keif-Mitglied Erwin Steinhauer beschrieb den Beginn der Besetzung:

„Die Arenabesetzung entsprach einer hochtemperierten, spontan abgehaltenen Aktion, die durch eine Art Grundfieber geprägt war. Erich Demmer und ich schrieben damals ein Lied über einen heftig diskutierten Bundesheerskandal, bei dem ein Ausbildner einen Rekruten namens Wandl zu Tode diszipliniert hatte. [...] Ende Juli 1976 traten wir damit beim sogenannten ›Schleiferfest‹ am Naschmarkt auf. Es wurde ziemlich bald klar, dass wir von der Wienzeile aus zur Arena marschieren würden, ein Zug von Menschen setzte sich auch bald in Bewegung.“¹⁵⁵

148 Vgl. Steiner: Die Arenabewegung. S. 140.

149 Vgl. Ebenda S. 140.

150 Vgl. Friesenbichler, Georg: Unsere wilden Jahre: die Siebziger in Österreich. Wien: Böhlau 2008. S. 108f.

151 Die gemeindeeigene Wohnbaugesellschaft 'Wiener Bauring' war Mitte der 1970er Jahre trotz eines Auslandsbauverbots im arabischen Raum baulich tätig gewesen. Anschuldigung im Bezug auf Scheingeschäfte, Schmiergeldzahlungen und ungedeckten Bürgschaften führten schließlich 1976 zu einem strafrechtlichen Prozess. Vgl. Sozialdemokratische Partei Österreichs, Landesorganisation Wien: Bauring-Skandal. www.dasrotewien.at/bauring-skandal.html. 12.12.2014.

152 Der Wohnungsnot vieler WienerInnen standen einige leere Gründerzeitgebäude gegenüber, die von den HauseigentümerInnen dem Verfall preisgegeben und nicht vermietet wurden, um sie gewinnbringend auf Grund der ständig steigenden Grundstückspreise in den inneren Wiener Gemeindebezirken zu verkaufen. Vgl. Mattl, Siegfried: Der Mehrwert der urbanen Revolte. Die Erneuerung Wiens aus dem Geist der Hausbesetzer. In: Nußbaumer; Schwarz: Besetzt! S. 22 – 28.

153 Österreichisches Kabarettarchiv: Kabarett Keif. www.kabarettarchiv.at/Bio/Keif.htm. 12.12.2014.

154 Vgl. Horaczek, Nina: Stiefkind der Revolte. Arena-Bewegung und Gegenkultur im Wien der 70er Jahre. In: Trinker, Birgit: Wiener Bezirkshandbücher. 3. Bezirk Landstraße. Wien: Pichler 2002. S. 95.

155 Paterno; Prlic; Wurmdobler: ›Das war unser 68‹. 09.12.2014.

Der Aufruf wurde von den BesucherInnen an Freunde und Bekannte weitergetragen.¹⁵⁶ Resultierend daraus kamen ab 21:00 Uhr Menschenströme in die Arena. Die VeranstalterInnen der Wiener Festwochenarena befürchteten, dass es auf Grund des regen Andrangs zu Unruhen kommen könnte und verständigten die Polizei. Die Halle, in der die Gruppe Misthaufen ihren *Schabernack* aufführten, wurde von der Exekutive abgeriegelt, während auf der Wiese vor der Halle Diskussionen aufkamen. Nach der Vorstellung, zwischen 22:00 und 23:00 Uhr stieg die Anzahl der Diskutierenden auf 700 Menschen an. Die Umstände, warum die Veranstaltungshalle nach der Schlussvorstellung nicht gänzlich verschlossen wurde, sind heute umstritten und werden wohl ungeklärt bleiben. Die Diskussion wurde jedenfalls, nach Entdeckung der unverschlossenen Hintertür in die Halle verlagert. Die Polizei versuchte zwar das Gebäude zu räumen, zog sich jedoch wenig später erfolglos zurück.¹⁵⁷ Im Zuge der Diskussion entschieden sich die BesucherInnen mittels Besetzung des Auslandsschlachthofes die Stadtregierung zum Erhalt des historischen Industrieareals als Freiraum für selbst initiierte soziale und kulturelle Projekte zu bewegen. Durch ein Transparent mit der Aufschrift 'HIERBLEIBEN IST SOLIDARITÄT' sollten die AktivistInnen zum Verweilen bewegt werden. Die Anzahl der tatsächlich in der Halle übernachtenden Personen schwankt in den verschiedenen Quellen zwischen 40 und 100 Personen.¹⁵⁸ In dieser ersten Nacht der Besetzung wurde bereits ein Besetzer-Komitee gegründet, das als Sprachrohr gegenüber den Medien und der Wiener Stadtregierung diente. Dem per Akklamation gewählten Personenkomitee gehörten neben dem Schmetterling-Mitglied Willi Resetartis, dem Leiter der Haustechnik Erich Oehlzand, dem Mitglied des kommunistischen Bundes Wolfgang Swoboda, dem Architekten Dietmar Steiner auch zu Beginn der Besetzung der Intendant der Wiener Festwochen Ulrich Baumgartner an.¹⁵⁹ Der Historiker Leonhard Weidinger verwies in seinem Artikel für den Ausstellungskatalog *Besetzt! Kampf um Freiräume seit den 79ern* des Wien Museums mit dem Titel 'Arena Forever – Einen Sommer lang' auf Zeitzeugen, die von Dieter Schrage als sechstes Mitglied des Komitees sprachen.¹⁶⁰ Schrage selbst schrieb in seinem Artikel 'Am Beispiel der Arena-Besetzung' lediglich von seiner Funktion als Pressesprecher der Arena, zu dem er im Rahmen

156 Vgl. Steiner: Die Arenabewegung. S. 142.

157 Vgl. Ebenda S. 142. Schrage berichtete davon, dass Baumgartner als Komiteemitglied und Wiener Festwochen Intendant in seiner Hausherren-Funktion die Polizei in dieser Nacht zum Abzug bewegte.

Vgl. Schrage: Am Beispiel der Arena-Besetzung. S. 43.

158 Vgl. Gisch: Der Auslandsschlachthof von St. Marx als dramatischer Spielort. S. 108. Steiner: Die Arenabewegung. S. 142. sprechen von 100 Personen; Weidinger, Leonhard: Arena-Forever – Einen Sommer lang. In: Nußbaumer; Schwarz: Besetzt! S. 97. spricht von 40 Personen.

159 Vgl. Zenker, Helmut (Hg.): Arena Dokumentation. S. 7.

160 Vgl. Weidinger: Arena Forever – Einen Sommer lang. S. 100.

der Wahl des Personenkomitees gemacht wurde. In dieser Position organisierte er für den folgenden Tag per Fernschreiber ein Pressegespräch, bei dem die Forderungen der BesetzerInnen publik gemacht werden sollten.¹⁶¹

Dietmar Steiner erinnerte sich an die einzigartige Stimmung und das Gefühl des Aufbruchs des ersten Besetzungsabends:

„Künstler und Publikum [des Anti-Schleifer-Festes] kamen dann, zu meiner Überraschung, alle in den Schlachthof. Und auf einmal wurde die Besetzung ausgerufen. Es war dann eine erregte und wunderbare Nacht. Baumgartner kam zu mir und bekundete mit Sympathie: ›Was tut ihr mir da an, man hätte ja verhandeln können.‹ [...] Als der Morgen dieser ersten Besetzungsnacht nahte, meinten wir: Es war wunderschön, aber jetzt ist es wieder vorbei. Doch dann begann erst die Mobilisierung, und die Beharrung begann sich zu konstituieren.“¹⁶²

Gegen die Annahme, dass die Besetzung des Schlachthofes, wie es die Erinnerung der ZeitzeugInnen wiedergeben, eine spontane Entwicklung und Ausdruck des unwillkürlichen Protests war, spricht jedoch, dass bereits vor dem Stattfinden des Anti-Schleifer-Festes für Dienstag den 29. Juni 1976 (zwei Tage nach der letzten Vorstellung im Rahmen der Wiener Festwochen) ein Fest auf dem Gelände des ehemaligen Schlachthofes bei der Polizei angemeldet worden war.¹⁶³ Im Falle einer missglückten Besetzung nach dem Anti-Schleifer-Fest hätte so noch ein zweiter Versuch gewagt werden können.

5.2 Forderungen der BesetzerInnen gegenüber der Stadt Wien

Bereits in der ersten Besetzungsnacht wurden die folgenden, bis zum Ende der Besetzung am 10. Oktober 1976 von den BesetzerInnen vertretenen, vier Forderungen gegenüber der Stadt Wien formuliert und festgehalten:

- Kein Abbruch des Auslandsschlachthofs St. Marx
- Schaffung eines ganzjährigen Kulturzentrums auf dem Gelände
- Selbstverwaltung dieses Kulturzentrums
- Bezahlung der Betriebskosten durch die Stadt Wien

Forderungen die durchaus auch von vielen WienerInnen mitgetragen wurden. Dieter Schrage betonte in der ORF-Sendung 'Ohne Maulkorb' vom 08. Juli 1976 die Rolle der Bevölkerung, welche ihre konkreten kulturellen Bedürfnisse durch die Besetzung äußern könne. Es gab laut Schrage keine isolierten Produktionen, sondern Erarbeitungen und Auseinandersetzungen an

¹⁶¹ Vgl. Schrage: Am Beispiel der Arena-Besetzung. S. 43.

¹⁶² Paterno; Prlic; Wurmdobler: ›Das war unser 68‹.

¹⁶³ Langer, Renée: Die Wiener Arenabesetzung als Bestandteil der mitteleuropäischen Gegenkultur. Wien: o.V. 1983. S. 25.

denen sich alle beteiligten.¹⁶⁴ Dass in der Arena verschiedene kulturelle Bedürfnisse in Form der vier Forderungen auf einen Nenner gebracht wurden, zeigt sich insbesondere an der Zusammenarbeit der unterschiedlichen BesetzerInnengruppen in der Arena. Wie bereits im Vorfeld erwähnt, umfasste die Arena-Bewegung mehrere BesetzerInnengruppen. Darunter befanden sich Simmeringer Jugendliche, die Frauengruppe AUF, ArchitektInnen rund um die Gustav Peichl Klasse, Mitglieder der Kommunistischen Partei Österreichs (KPÖ) sowie der SPÖ, der pekingtreue kommunistische Bund, die Spontis, eine Gruppe von sogenannten RockerInnen, welche am Gelände eine Motorradclub und eine Werkstatt eröffneten sowie eine Gruppe unorganisierter BesetzerInnen. Bemerkenswert ist der Umstand, dass diese Gruppen aus unterschiedlichem sozialen Umfeld sich mit einheitlich formulierten Forderungen an die Stadt wandte, da alle VertreterInnen in der Arena den idealen Ort zur Verwirklichung ihrer Bedürfnisse wahrnahmen. Die Arenauten verstanden somit die Arena als Ort, an dem zum einen Kunst und Kultur und zum anderen ein soziales Zusammenarbeiten und Zusammenleben möglich war. Diese von den BesetzerInnen für sich entdeckte neue Gestaltungs- und Lebensform wollten die AktivistInnen auch den BesucherInnen der Arena vermitteln. Der Filmmacher Werner Fitzthum beispielsweise emanzipierte das Publikum, indem er es aufforderte klar auszudrücken, was es möchte und auch aktiv an der Gestaltung mitzuarbeiten. Zu diesem Zweck wurden von BildhauerInnen Steine aufgestellt, welche die BesucherInnen selbst bearbeiten konnten. Laienspielgruppen wurden gegründet. Fitzthum bezeichnete diese Entwicklung als Verabschiedung von alten Konzepten, mit deren Hilfe die Kunst dem Volk nahegebracht werden sollte, hin zu einer „Kultur vom Volk“-Bewegung.¹⁶⁵ Dieses Konzept wurde auch in der Arena eigenen Zeitung *Schlachthof Arena*, auf welche später noch eingegangen wird, aufgegriffen:

„Wir wollen die Trennung von Produzenten und Konsumenten, von alltäglichen Erfahrungen und dargebotenen künstlerischen Leistungen überwinden. Kindergärten, Nachhilfeunterricht, Diskussionsveranstaltungen, Musikmachen, Zeichnen, Malen, sich unterhalten, Leute kennenlernen dazu brauchen wir keine Manager, keine Millionen pro Tag - jedenfalls nicht Schillinge, eher schon Mitmenschen, die zusammenarbeiten und mithelfen wollen.“¹⁶⁶

Dem Wunsch nach einem Kultur- und Kommunikationszentrum Arena, welches im Schlachthof von St. Marx verortet bleiben sollte, stand eine Vereinbarung des Eigentümers des Geländes (WIBAG) mit der Textilfirma Schöps entgegen. Die Entwicklungen im Verkauf des Geländes gestalteten sich kompliziert. Ebenso schwer klären lassen sich die eigentlichen

¹⁶⁴ Vgl. o.A.: ORF-Film über die Arena und Live-Diskussion. Ohne Maulkorb. S. 140.

¹⁶⁵ Ebenda S. 140.

¹⁶⁶ o.A.: Kultur oder Kultur. In: Arena (Hg.): Schlachthof Arena. Ausgabe Nr. 1. 1976. o.S.

Besitzverhältnisse um das Areal. In der Sendung ohne Maulkorb vom 08. Juli 1976 hieß es, das Gelände sei bis 1968 im Besitz der öffentlichen Hand gewesen und an die WIBAG mittels Privatisierung übertragen worden. Gleichzeitig sei das Gebäude im Besitz der WIBAG, aber in Verfügung der Gemeinde Wien. Laut Grundbucheintrag schien die Gemeinde auch weiterhin noch als Besitzerin auf.¹⁶⁷ Ähnlich vage mutet auch die Vereinbarung der WIBAG mit dem Käufer (Firma Schöps) an. Bis zum 08. Juli 1976 hatte es wie beide Parteien, WIBAG und Schöps, bestätigen, keinen Vertrag über den Verkauf des Geländes gegeben. Beide Geschäftspartner verwiesen zur Legitimation des geplanten Abbruchs des Geländes auf eine bindende Vereinbarung, welche in Form von einem unterschriebenen Brief seitens WIBAG und einem unterfertigten Gegenbrief von Schöps zustande gekommen war. Schöps hätte zudem nach Aussage des Geschäftsführers Leopold Böhm diese Art der Vereinbarung juristisch geprüft und bereits zwölf Millionen Schilling in die Vorplanung investiert. Spekulativer wirken die Zahlen im Bezug auf die bis zum 08. Juli 1976 angefallenen Kosten für das Projekt. Gesprochen wurden von sieben bis acht Million seitens WIBAG so wie von der vagen Summe von 30 bis 35 Millionen Schilling von Seiten der Partner. Die Kosten im Falle einer Vertragsaufhebung bzw. einer Aufhebung der Vereinbarung konnte der SPÖ-Nationalratsabgeordnete und gleichzeitig Angestellte der Firma Schöps in keinem klaren Rahmen beantworten. Die Kosten im Falle von Regressforderungen wurden vom Abgeordneten von 50 Millionen, über 100 Million auf vielleicht noch mehr geschätzt. Ähnlich verhalten gaben sich die WIBAG auch bei einer Schätzung der Sanierungskosten für den Auslandsschlachthof, die sich zwischen 30 und 50 Millionen bewegen könnten.¹⁶⁸

Trotz der Bemühungen der BesetzerInnen und guten Aufnahme der Arena von Seiten der die kulturellen Angebote besuchenden Bevölkerung, konnte die Besetzung nicht längerfristig gehalten oder eine Einigung mit der Stadt Wien über das Gelände des Auslandsschlachthofs getroffen werden. Am 07. Oktober 1976 wurde die Besetzung von den letzten BesetzerInnen für beendet erklärt. Fünf Tage später wurde der Gebäudekomplex geschleift und für den Neubau des Modezentrums vorbereitet. In einer letzten Aktion der AktivistInnen wurde am 22. Oktober 1976 die Arena mit einem Trauerzug über die Ringstraße zu Grabe getragen. Im Juli 1977 bezog ein Teil der ehemaligen BesetzerInnen nach langen Verhandlungen mit der Stadt Wien den alten Inlandsschlachthof, der bis dato durch den Verein Forum Wien Arena selbstverwaltet wird.¹⁶⁹

167 o.A.: ORF-Film über die Arena und Live-Diskussion. Ohne Maulkorb. S. 146.

168 Ebenda S. 136-138 und S. 146.

169 Horaczek, Nina: Stiefkind der Revolte. In: Trinker, Birgit: Wiener Bezirkshandbücher 3. Bezirk Landstraße. Wien: Pichler 2002. S. 102f.

5.3 Agitation in und um die Arena als Mittel zur Solidarisierung

Um die Gesellschaft auf das Projekt aufmerksam zu machen und BesucherInnen in die Arena zu bringen, setzten die AktivistInnen vor allem auf eine umfangreiche und kreative Öffentlichkeitsarbeit. Ein reges Publikumsinteresse und eine damit verbundene beziehungsweise erhoffte positive Berichterstattung in den Medien sollte die BesetzerInnen vor einer polizeilichen Räumung des Geländes schützen. Dieter Schrage bezeichnete „die 15 Wochen der Auslandsschlachthof-Besetzung geradezu [als] ein Wunder an spontaner Organisation“.¹⁷⁰ Dies spiegelte sich insbesondere in der Presse und Öffentlichkeitsarbeit der Arenauten wieder. Laut Schrage wurde vieles spontan und gut improvisiert. Die BesetzerInnen mussten schnell auf Medienberichte und Aussagen der Vertreter der Stadt Wien wie der damaligen Kulturstadträtin Gertrude Fröhlich-Sandner, die in erster Linie Ansprechpartnerin für die AktivistInnen war, reagieren. Eine unter den BesetzerInnen gebildete Arbeitsgruppe für Öffentlichkeitsarbeit besorgte die Erstellung und den Vertrieb der zahlreichen Plakate und Flugblätter. Printwerke für Wochenendveranstaltungen in der Arena wurden an den jeweiligen Donnerstag- oder Freitagabenden getextet und strukturiert, in die Druckerei Remaprint gebracht und früh morgens nach Abholung der fertigen Printe verteilt und schwarz plakatiert.¹⁷¹

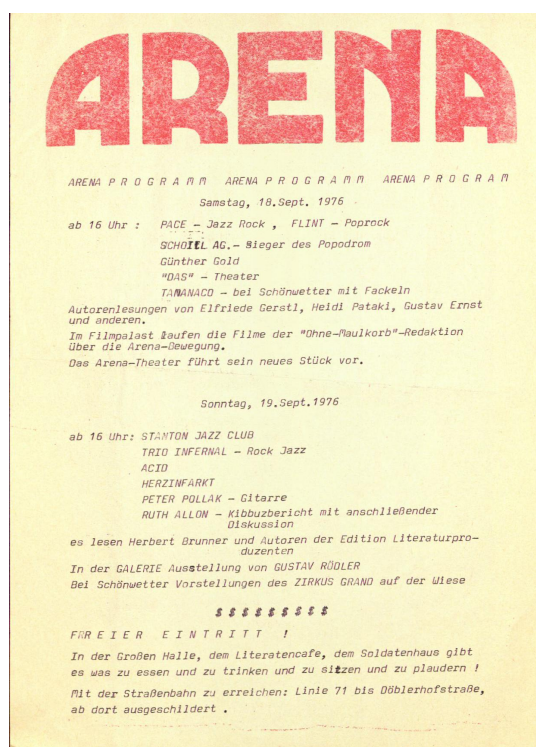


Abbildung 6: Arena Programmflugblatt o.A.: Arena Schlachthof St. Marx. Konvolut verschiedener Publikationen. Wien: Wienbibliothek im Rathaus. 1976.

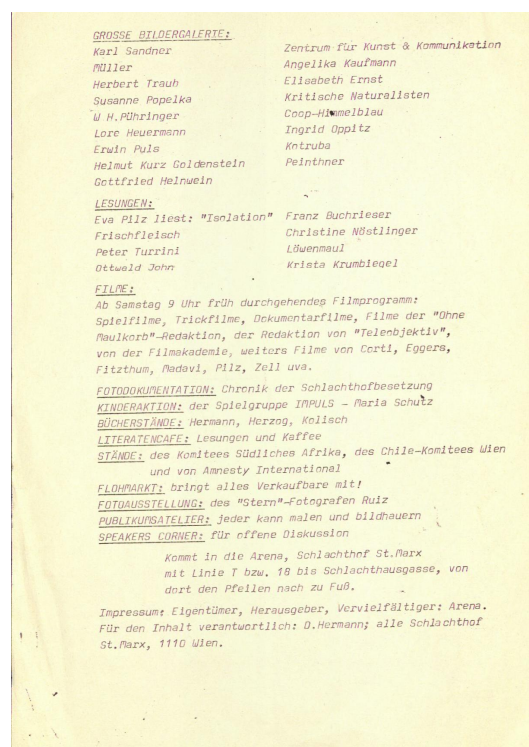


Abbildung 5: Arena Programmflugblatt o.A.: Arena Schlachthof St. Marx. Konvolut verschiedener Publikationen. Wien: Wienbibliothek im Rathaus. 1976.

170 Schrage, Dieter: Am Beispiel der Arena. S. 46.

171 Vgl. Ebenda S. 43 und S. 46.

Neben den Aushängen und Handzetteln zu den Veranstaltung im Schlachthof waren auch kunstvoll gestaltete Blätter mit den Forderungen der BesetzerInnen im Umlauf, welche die Bevölkerung auf die Wünsche der Arenauten aufmerksam machen und sie zur Unterstützung bewegen sollten.¹⁷²

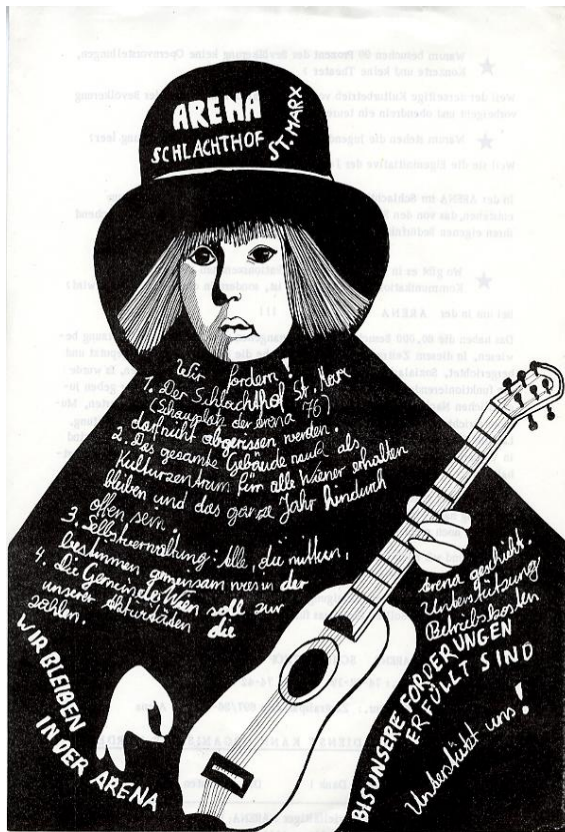


Abbildung 7: Flugblatt mit Forderungen o.A.: Arena Schlachthof St. Marx. Konvolut verschiedener Publikationen. Wien: Wienbibliothek im Rathaus. 1976.



Abbildung 8: Titelblatt der ersten Ausgabe o.A.: Schlachthof-Arena: Wien, St. Marx. 1976. Wien: Wienbibliothek im Rathaus. 1976.

Ein eigene Zeitungskollektiv erarbeitete die Zeitschrift *Schlachthof Arena*, die nach Ende der Besetzung unter dem Titel *Arena-Stadtzeitung* noch bis 1982 vom Verein zur Förderung alternativer Kommunikation veröffentlicht wurde.¹⁷³ Für die interne Informationsarbeit wurde die Blattsammlung *Arena-Info* hergestellt. Diese wurde über eine in der Arena aufgestellte Wachsmatrizen-Abzugsmaschine produziert. Es wurden mehrere Ausgaben¹⁷⁴ erstellt, die vor allem zur besseren Vernetzung unter den BesetzerInnen sowie zur Mitteilung von Plenumsbeschlüssen fungierten.¹⁷⁵ Über Beschlüsse, die auf den Vollversammlungen der

172 Vgl. Schrage, Dieter: Am Beispiel der Arena. S. 46.

173 Vgl. Österreichischer Bibliothekenverbund und Service GmbH: Arena-Stadtzeitung. search.obvsg.at/primo_library/libweb/action/dlDisplay.do?vid=ACC&docId=ACC_aleph002706905&afterPDS=true. 15.12.2014.

174 Schrage sprach in seinem Artikel von sieben Ausgaben. Vgl. Schrage: Am Beispiel der Arena. S. 46 In der Sammlung von Publikationen in der Wienbibliothek finden sich jedoch Kopien der Ausgaben Nr. 1-6, 8-12 und der Nr. 14. Vgl. o.A.: Arena Schlachthof St. Marx. Konvolut.

175 Vgl. Schrage: Am Beispiel der Arena. S. 46.

BesetzerInnen erarbeitet wurden, informierten auch die am Gelände mehrfach ausgehängten Wandzeitungen. In einer Publikation unter dem Titel *Arena Aktiv* wurden künstlerische Beiträge zur Besetzung wie Gedichte und Karikaturen veröffentlicht.¹⁷⁶

Äußerst erfolgreich gestaltete sich das Sammeln von Unterschriften, welches ebenso eines der Mittel zur Solidarisierung mit der Bewegung bildete. Die Anzahl der UnterstützerInnen war drei Tage nach Beginn der Besetzung bereits auf 7.000 Personen angewachsen. Unter den UnterzeichnerInnen befanden sich die österreichischen SchriftstellerInnen Christine Nöstlinger, Peter Turrini und Heinz R. Unger sowie die Austro-Pop Künstler Wolfgang Ambros und Georg Danzer. Die Angaben der bis zum Ende der Besetzung gesammelten Unterschriften variierten zwischen 50.000 und 70.000.¹⁷⁷

Als besonders wichtiges Mittel zur Agitation ist die Arena-Theatergruppe zu nennen, welche sich bereits in der zweiten Woche der Besetzung gründete. Circa zwanzig Leute fanden sich spontan zusammen und entwickelten gemeinsam ein Stück, welches den historischen Ablauf der Besetzung und die Reaktion der Stadt Wien thematisieren sollte. Die Gruppe wählte für ihre Darstellung die Form des Agit-Prop¹⁷⁸. Vorerst wurde das Stück am Arenagelände gezeigt. Nach einer Verbesserung in Inhalt und Form, welche man gemeinsam mit den anderen BesetzerInnen erwirken wollten, sollte das Stück auf Straßen, Plätzen sowie in und vor Fabriken zur Aufführung gelangen. Die Gruppe wollte auf diese Weise die Besetzung im „Kampf in der Öffentlichkeit auf dem Gebiet der Information und Sympathiewerbung unterstütz[en].“¹⁷⁹ Am 21. August fanden Aufführungen des Stücks in der Inneren Stadt an den Standorten Am Hof und am Graben statt. Die Reaktion auf die kreative Art der Propaganda kam laut Weidinger durchwegs gut beim Publikum an.¹⁸⁰

5.4 Supersommer – Vom kulturellen und sozialem Angebot in der Arena

„Jeder sollte sich seinen Sommer selber machen, und dann diese Stadt als sein persönliches Eigentum betrachten.“¹⁸¹ So lautete die Idee hinter dem Architekten-Projekt Supersommer. Zu eigen gemacht hatten sich die BesetzerInnen die Arena. Im Kurier wurde am 01. Juli 1976 mittels des gleichnamigen Titel vom Ausruf „Hauptsache is, ihr bleibts alle da, weil des ghört

176 Vgl. Ausgabe der *Arena Aktiv* In: o.A.: *Arena Schlachthof St. Marx*. Konvolut.

177 Vgl. Schrage, Dieter: *Am Beispiel der Arena*. S. 45.

178 Agit-Prop ist eine Zusammensetzung der Worte Agitation und Propaganda. Die Wirkungsweise und Herkunft des Begriffes wird im Rahmen dieser Arbeit noch weiter ausgeführt.

179 o.A.: Bericht über die Theaterarbeit. In: *Arena* (Hg.): *Schlachthof Arena*. Ausgabe Nr. 1. 1976. o.S.

180 Vgl. Weidinger: *Arena*. S. 78.

181 o.A.: Das schönste Motorrad von Wien. In: *Profil*. Ausgabe Nr. 24. 09.06.1976. S. 40.

jetzt uns“¹⁸² berichtet. Das Gelände sollte aber nicht nur besetzt werden. Man wollte bereits vor der erhofften Zustimmung der Stadt Wien zu einem Kultur- und Kommunikationszentrum zeigen, dass die propagierte Selbstverwaltung funktioniert und ein abwechslungsreiches Unterhaltungsprogramm außerhalb tradierter Kulturstätten entwickelt werden kann. In Anlehnung an das kulturelle Angebot der Wiener Festwochen gestaltete sich das Programm der ersten Besetzungstage ähnlich dem zuvor im Rahmen des etablierten Festivals gebotene Schauspielprogramm. Diese anfängliche Entwicklung ergab sich insbesondere daraus, dass die auftretenden Gruppen wie die Schmetterlinge, das Kabarett Keif sowie das Musikkollektiv Misthaufen alle samt den BesetzerInnen angehörten und selbst nicht nur künstlerisch, sondern auch politisch in der Arena aktiv waren.

Vielschichtiger gestaltete sich das Gebotene ab dem Fest mit dem Titel 'Das ist Schlachthof Arena'¹⁸³, welches am 03. und 04. Juli abgehalten wurde. Um mehr Attraktionen bieten zu können, wurden neben der Schweine- und der Pferdehalle weitere Gebäude von den BesetzerInnen adaptiert. Auch Plätze im Freien wurden für das Unterhaltungsprogramm genutzt. Zu den sich in der Arena bereits etablierten Unterhaltungsformen wie Konzerten, Theateraufführungen und Kabarett kamen Filmvorführungen im eigens dafür gestalteten sogenannten Filmpalast, eine Kunstgalerie in der umgestalteten Pferdehalle, ein Café Schweinestall sowie ein Literatencafé, indem mehrere AutorInnen pro Abend zur Lesung luden.¹⁸⁴ Die BesucherInnen der Arena Wochenendfeste, die auf Grund des großen Erfolgs des 'Das ist SchlachthofArena'-Festes danach beinahe wöchentlich abgehalten wurden, trafen im umfunktionierten Industriekomplex auf moderne und internationale Darbietungen, die im Rahmen eines Hochkulturbetriebes zu dieser Zeit undenkbar gewesen wären. Das Ausmaß an Unterhaltungsprogrammen das die Arena geboten hat, lässt sich am besten über die erhalten gebliebenen Programmzettel in einer Sammlung von Publikationen zur Arena darstellen, welche sich in der Bibliothek im Wiener Rathaus befindet. Bei den wöchentlichen Veranstaltungen wurde Musikalisches in verschiedenen Facetten von Pop und Rock österreichischer und internationaler InterpretInnen, über Jazz und Klassik hin zu mittelalterlicher Musik und Weltmusik dargeboten. Beispielhaft sind die Auftritte der chilenischen Politfolkloregruppe Arauco, des österreichischen Komponisten Roland Batik, des britischen Folksänger Peter Nalder und der Gruppe Trio Jazz. Hervorzuheben sind die

182 o.A.: Hauptsache is, ihr bleibts alle da, weil des ghört jetzt uns. In: Kurier. 01.07.1976. o.S. Zitiert nach: o.A.: Arena Schlachthof St. Marx. Konvolut.

183 Der Titel des Festes 'Das ist Schlachthof Arena' lässt sich dem Flugblatt zum Programm vom 03. und 04. Juli 1976 entnehmen. Vgl. o.A.: Arena Schlachthof St. Marx. Konvolut.

184 Vgl. Weidinger: Arena. S. 74.

Gastauftritte des berühmten, britischen Jazzmusikers und Komponisten Bob Downes sowie des kanadischen Singer/Songwriters Leonhard Cohen. Im Filmpalast wurden neben heimischen Filmproduktionen auch Dias und Fotos gezeigt.¹⁸⁵ Zusätzlich zum reichen Unterhaltungsprogramm wurden Flohmärkte initiiert. Im Publikumsatelier konnte sich jeder und jede, der/die Lust hatte, selbst am Malen oder Bildhauern versuchen. Das Chile-Komitee Wien¹⁸⁶ und Amnesty International waren mit Infoständen vertreten. Die Arena war auch ein Ort der Diskussion. Es wurde anlässlich des 'Das ist Schlachthof Arena'-Festes eine sogenannte Speakers' Corner nach dem Vorbild im englischen Hyde Park eingerichtet. Auch moderierte Diskussionsrunden, an denen österreichische Kulturschaffende teilnahmen, lassen sich den Programmblättern entnehmen. Am Programm für den 04. und 05. September 1976 findet sich der Hinweis auf eine Debatte rund um das Thema 'Möglichkeiten einer Alternativkultur', an welcher der Bildhauer Alfred Hrdlicka, der Schriftsteller Peter Turrini, der österreichische Widerstandskämpfer Hugo Pepper sowie der Kulturwissenschaftler und damalige Besetzer Dieter Schrage teilnahmen. Zur Stärkung des leiblichen Wohl standen Cafés und Buffets zur Verfügung.¹⁸⁷ Bemerkenswert im Bezug auf das üppige Programm ist, dass die KünstlerInnen unentgeltlich in der Arena wirkten und das Publikum so allen Vorführungen kostenlos beiwohnen konnte.¹⁸⁸

Weidinger schrieb über die Arena-Bewegung treffend: „Von der ersten Nacht an war die Arena nicht nur Kulturzentrum, sondern auch Lebensraum.“¹⁸⁹ Der Kulturbegriff in der Arena ging über künstlerische Unterhaltung hinaus und zeigte sich vor allem in den von der Arena ebenso betriebenen sozialen Projekten. Am Gelände wurde das Haus Simmering ins Leben gerufen, welches als Jugendzentrum für die Simmeringer und Favoritener Heranwachsenden diente. Hier konnten die Jugendlichen selbst ihre Aktivitäten planen.¹⁹⁰ Mehrere Quellen sprechen davon, dass dieses Zentrum auch neues Heim für den Pflegeinstitutionen entflohen

185 Vgl. verschiedene Programmzettel für die Veranstaltungen vom 03.-04.07.1976, 31.07.-01.08.1976, 14.-15.08.1976, 04.-05.09.1976, 12.09.1976 und 02.-03.10.1976 In: o.A.: Arena Schlachthof St. Marx. Konvolut.

186 1973 wurden anlässlich des Militärputsches unter dem General Augusto Pinochet gegen die sozialistisch, kommunistische Regierung unter Salvador Allende in mehreren Städten Europas Chile-Komitees zur Solidarisierung mit der chilenischen Arbeiterklasse und Unterstützung von Flüchtlingen aus der Region gegründet. Die meisten Komitees warben um Spenden und veröffentlichten Nachrichtenmagazine mit Informationen über die politischen Zustände in Chile. Siehe dazu: Lateinamerika-Nachrichten: Erbe einer Diktatur. 40 Jahre nach dem Putsch in Chile. 41. Jahrgang der Chile-Nachrichten. Dossier 8. Juni/August 2013.

187 Vgl. verschiedene Programmzettel für die Veranstaltungen vom 03.-04.07.1976, 31.07.-01.08.1976, 14.-15.08.1976, 04.-05.09.1976, 12.09.1976 und 02.-03.10.1976 In: o.A.: Arena Schlachthof St. Marx. Konvolut.

188 Vgl. Weidinger: Arena. S. 74.

189 Ebenda S. 79.

190 Vgl. o.A.: Warum die Simmeringer in der Schlachthofarena sind. In: Arena (Hg.): Schlachthof Arena. Ausgabe Nr. 1. o.S.

Waisenkinden wurde.¹⁹¹ Im Kinderhaus der Arena wurde dem Nachwuchs der BesucherInnen und BesetzerInnen der Freiraum gegeben, sich ebenfalls ihre eigene Arena zu schaffen. Die Kinder genossen unter der Betreuung durch das Kinderkollektiv, welches sich aus Freiwilligen aus dem sozialen und künstlerischen Bereich zusammensetzte, Freiheiten, die in der damaligen Zeit kaum vorstellbar waren. Sie durften die Wände des für sie adaptierten Hauses selbst verschönern und sich künstlerisch durch beispielsweise die Erschaffung von Tonskulpturen oder das Bemalen alter Öltanks betätigen. Zusätzlich bot eine circa 3.000 m² große Wiese vor dem Kinderhaus genug Platz zum Fußball spielen.¹⁹² Das Frauenhaus, vorerst von manchen BesetzerInnen und BesucherInnen als Bordell missverstanden¹⁹³, bot Platz für feministische und emanzipatorische Aktionen. Unter den Umständen, die zum Anti-Schleifer-Fest und zum Anti-Bundesheer-Volksbegehren geführt hatten, überrascht es kaum, dass die Arena in Form eines Soldatenhauses auch Rechtsberatung für Wehrdiener anpries. Abgerüstete Mitglieder verschiedener Kasernenkomitees standen in täglichen Journaaldiensten für Beratungen zur Verfügung. Ein Beschwerderapport wurde eingerichtet, um schnell auf Wehrvergehen reagieren und diese der Öffentlichkeit tragen zu können.¹⁹⁴ SozialarbeiterInnen und BewährungshelferInnen, welche den Jugendlichen auf Anfrage unterstützend zur Seite standen, waren ebenso am Gelände vertreten wie ein ärztlicher Notdienst.¹⁹⁵

Die neuartige Konzeption der verschiedenen Unterhaltungsformen und sozialen Projekte im arbeiternahen Milieu des Schlachthofes wurde vom Publikum begeistert angenommen. Weidinger schrieb von über 10.000 BesucherInnen allein am ersten Wochenende.¹⁹⁶ Festzuhalten gilt jedoch, dass dieses erste Wochenende mit dem 'Das ist Schlachthof Arena'-Fest zum bestbesuchten der gesamten Besetzungszeit zählte. Nicht zu unterschätzen ist bei den derartigen Wochenendveranstaltungen in der Arena der agitatorische Charakter, der den Festen beigemessen wurde. Die BesucherInnen sollten durch das Spektakel in der Arena auf das Fehlen einer derartigen Vielschichtigkeit im kulturellen und sozialen Lebensbereich aufmerksam gemacht werden und sich im Zuge dieser Bewusstwerdung mit den BesetzerInnen solidarisieren.

191 Foltin: Und wir bewegen uns doch. S. 116.

192 o.A.: Kinder. In: Arena (Hg.): Schlachthof Arena. Ausgabe Nr. 1. 1976. o.S.

193 Gespräch mit Ingrid Karl während der, vom Wien Museum veranstalteten, Führung durch die Arena unter dem Titel Lokalausweis 'Arena'. Der Traum von einer anderen Stadt (1) am 01. Juni 2012. Zum Gespräch sind keine Aufzeichnungen vorhanden.

194 Flugblatt: Soldatenhaus in der Arena In: o.A.: Arena Schlachthof St. Marx. Konvolut.

195 o.A.: Über die Sozialarbeit. In: Arena (Hg.): Schlachthof Arena. Ausgabe Nr. 2. 1976. o.S.

196 Weidinger: Arena. S. 74.

In diesem Sinne hieß es auf dem Flugblatt zum Fest 'Das ist Schlachthof Arena':

„Kommt alle her, schaut euch den Schlachthof an, schaut euch an, was man hier alles machen kann, entscheidet selber, was die Wiener Bevölkerung nötiger braucht, ein Textilzentrum oder ein Kultur- und Jugendzentrum, das von der Bevölkerung selbst verwaltet wird. Nicht die Gemeinde, nicht einige kapitalkräftige Firmen sollen entscheiden, was mit dem Schlachthofgelände geschieht, sondern die Wiener Bevölkerung.“¹⁹⁷

Eine ständige Herausforderung für die BesetzerInnen war es, neben der Fülle des gebotenen Programms durch KünstlerInnen und soziale MitarbeiterInnen, immer wieder auch die BesucherInnen selbst zur aktiven Teilnahme an der Arena zu bewegen. An der Feststruktur festhaltend – diese sorgten für erhebliche mediale Resonanz und waren wirksam in der Argumentation eines funktionierenden, selbstverwalteten Kulturzentrum – wurde eine Änderung im Ablauf der Feste in Betracht gezogen. Durch längere Pausen sollten die ZuseherInnen Gelegenheit erhalten, sich mit den KünstlerInnen über deren Schaffen auszutauschen. Die AktivistInnen beabsichtigten auch, die BesucherInnen an der Besetzung selbst teilhaben zu lassen, indem an Sonntagen Vollversammlungen abgehalten wurde, welche die Gäste der Arena über die Zielsetzungen, Erfolge und Probleme am Gelände aufklären sollte.¹⁹⁸

Dem Anspruch, die ArbeiterInnenjugend ins Kulturgesehen im Schlachthof St. Marx einzubinden, fühlte sich besonders der deutsche Regisseur Götz Fritsch verpflichtet. Am 21. Juli 1976 übermittelte er sein Manifest mit dem Titel *Für ein echtes Kultur- und Kommunikationszentrum an. Für eine Arena, die das werden kann* an die Kulturstadträtin Wiens Gertrude Fröhlich-Sandner. Die Arena sollte nach seinen Vorstellungen in eine möglichst enge Verbindung mit der ArbeiterInnenschaft treten. Besonders für die Jugend müssten Produktionen mit inhaltlichem Mehrwert und der Förderung einer wechselseitigen Kommunikation hergestellt werden, um so dem RezipientInnen die Möglichkeit zu bieten, neue, eigene Bedürfnisse zu entfalten. Die ersten Schritte in diese Richtung sah Fritsch in der Aufhebung der Trennung zwischen der Kunst und der arbeitenden Bevölkerung, zwischen aktiven AkteurInnen und der passiven Zuschauerschaft, zwischen BerufskünstlerInnen und LaiInnen.¹⁹⁹ Fritsch folgte in diesen Bestrebungen dem kulturpolitischem Vorbild des Proletkults, welches noch Thema dieser Bearbeitung sein wird.

Die Idee der Arena zu alleinigen Gunsten der arbeitenden Bevölkerung konnte sich bei den BesetzerInnen nicht durchsetzen. Andere politische Strömungen und vor allem die sozialen

197 Flugblatt/Programmzettel: 'Das ist Schlachthof Arena' In: o.A.: Arena Schlachthof St. Marx. Konvolut.

198 Weidinger: Arena. S. 75f.

199 Vgl. Ebenda S. 78f.

Element der Bewegung wären in dieser Zielsetzung völlig außer Acht gelassen worden.²⁰⁰ An diesem Umstand jedoch zeigt sich die Qualität der Arena-Bewegung die jedem Ausdruck von künstlerischer und sozialer Freiheit gerecht werden wollte. Auf Grund der von Anfang an vertretenen kulturellen Vielfalt, die sich durch die verschiedenen BesetzerInnengruppen wie auch durch umfangreiches und abwechslungsreiches Programm manifestierte, wurde die Arena nie zu einem homogenen Kulturbetrieb, sondern blieb auch nach der Adaptierung des gesamten Geländes eine experimentelle Spielwiese.

200 Vgl. Weidinger: Arena. S. 79.

6 Wiederbelebung szenischer Formen des ArbeiterInnentheaters und Entstehung des politischen Oratoriums *Die Proletenpassion* der Polit-Rock-Gruppe Schmetterlinge

Einen wesentlichen Programmpunkt der Arena 76 im Bezug auf seine agitatorische Wirkungsabsicht dem Publikum gegenüber bildete die *Proletenpassion* der Schmetterlinge. Die österreichische Polit-Rock-Gruppe Schmetterlinge formierte sich in den späten 1960er Jahren und ließen sich in ihren Anfängen dem Genre der Folkmusik zuordnen. Die MusikerInnen selbst hatten in verschiedenen musikalischen Bereichen Erfahrungen gesammelt. Während der Perkussionist und Sänger Willi Resetarits sowie der Gitarrist Herbert Zöchling-Tampier aus dem Bereich der Rockmusik zur Gruppe stießen, interessierte sich der Bassist Erich Meixner für Jazz. Die musikalischen Wurzeln des Pianisten Georg Herrnstadt fanden sich in der klassischen Musik. Die Sängerin und Flötistin Beatrix Neundlinger und der Tontechniker Günter Grosslechner schlossen sich nach Auflösung der von ihnen 1968 gegründeten österreichischen Folkband namens Milestones im Jahr 1975 den Schmetterlingen an. Es ist besonders hervorzuheben, dass die einzelnen Mitglieder der Schmetterlinge über gute gesanglichen Fähigkeiten wie auch über eine instrumentale Vielseitigkeit verfügten. Jedes Mitglied der Gruppe beherrschte mehrere Instrumente, was der Gruppe erlaubte, einzelne Arrangements nach Bedarf zu besetzen und musikalische Rollen nach Belieben auszutauschen. Dieses musikalische Vermögen entwickelten die Schmetterlinge auf unkonventionelle Weise. Als AutodidaktInnen brachten sich die MusikerInnen mehrere Instrumente bei und vergrößerten so das musikalische Repertoire im Laufe der Jahre. Zu Beginn griff die Musikgruppe vermehrt, wie in *Proletenpassion* deutlich wird, auf akustische Instrumente wie Gitarren, Banjos und Congas zurück. In den folgenden Jahren wurden diese durch E-Bass, Keyboard und Schlagzeug ergänzt.²⁰¹ Die *Proletenpassion* entspricht der Form eines szenischen Oratoriums, welches unter der Regie des Mitgründers des Wiener Cafétheaters Dieter Haspel im Zuge der Arena 76 uraufgeführt wurde. Die Texte stammen weitgehend vom österreichischen Schriftsteller und Dramatiker Heinz R. Unger. Das Werk beschäftigt sich mit der Frage, wer die Geschichte der Menschheit schreibt und welche Vorteile die prägende Klasse dadurch genießt. Auf diese Thematik wird später noch genauer eingegangen. Das Stück wurde nach der Uraufführung im Jahr 1977 auf Grund seiner Länge – die erste Aufführung dauerte über drei Stunden – um einige Lieder gekürzt, in einer

201 Vgl. Karger, Inge: Politische Musik und naïve Musiktherapie. Eine Untersuchung zum Erleben politischer Konzerte in den 80er Jahren am Beispiel von Aufführungen des szenischen Oratoriums *Proletenpassion* der Polit-Rock-Gruppe *Schmetterlinge*. Oldenburg: Bibliotheks und Informationssystem der Universität Oldenburg 2000. S. 140f.

Konzertfassung auf Langspielplatte aufgenommen und als Tripel-Album vertrieben.²⁰² Seit 2010 ist das Werk als Doppel-CD erhältlich.²⁰³ In den 1980er Jahren waren die Schmetterlinge mit der *Proletenpassion* auf Tour, darunter auch in vielen deutschen Städten wie München, Köln, Berlin und Bremen.²⁰⁴

6.1 Entstehung, Konzeption und Inhalt des Oratoriums

Die Schmetterlinge begannen 1974 mit der Bestrebungen, ein „großes, zusammenhängendes Stück“ zu generieren, welches von der „Form her über das Lied hinausgeht“, an der *Proletenpassion* zu arbeiten.²⁰⁵ Inspiriert wurde die Gruppe laut Georg Herrnstadt durch die *Matthäus-Passion* des deutschen Komponisten Johann Sebastian Bach, welche das Leiden und Sterben Jesu Christi thematisiert. Herrnstadt berichtete weiter vom Wunsch, eine Geschichte zu erzählen und diese in eine Messe zu kleiden; anstelle eines klerikalen sollte jedoch ein politischer Inhalt treten. So wurde die Bezeichnung des Werkes als Passion direkt von ihrer allgemeinen Bedeutung des Wortes als dem Leidensweg Christi übernommen.²⁰⁶ Im Gespräch mit der Musiktherapeutin Inge Karger sprach Resetarits von politischem Engagement, welches die Schmetterlinge der ArbeiterInnenbewegung verpflichtete und die *Proletenpassion* somit den Leidensweg der Unterschicht darstellen sollte.²⁰⁷ Die Zuordnung des Werks zur Gattung des szenischen Oratoriums, wie es im Untertitel des Werkes heißt, war bei den ErschafferInnen umstritten. Zwar verwendeten Resetarits und Herrnstadt den Begriff des Oratoriums, doch der Textautor der *Proletenpassion* Heinz R. Unger beschrieb in seinem 1989 erschienen Buch *Die Proletenpassion. Dokumentation einer Legende* den Gattungsbegriff als unzureichenden. Im Kapitel *Weiß vielleicht jemand, was das eigentlich sein soll?* erläuterte er die Unsicherheit über das Genre mit den Worten:

„Normalerweise weiß man, was man herstellt: einen Tisch, einen Strudel, ein Gedicht. Mit der ›Proletenpassion‹ ist es uns gelungen, etwas herzustellen, von dem schließlich niemand mit Sicherheit sagen konnte, was es nun eigentlich sei. Was hier mit dem Untertitel ›szenisches Oratorium‹ eher ungefähr und sehr notdürftig umrissen wird, ist eine neue Mutation des Musikgeschehens, eine neue Spezies ...“²⁰⁸

202 Die Proletenpassion. Interpret: Die Schmetterlinge. Produktion: Günter Grosslechner. AUT. 1977. Fassung: Langspielplatte. Antagon. 1977. o. Min.

203 Die Proletenpassion. Interpret: Die Schmetterlinge. Produktion: Günter Grosslechner. AUT. 1977. Fassung: Audio CD. Membran. 2010. o. Min.

204 Vgl. Karger: Politische Musik und naïve Musiktherapie. S. 166.

205 Vgl. Wili Resetarits zur Entstehung der Proletenpassion. Interview. In: Karger: Politische Musik und naïve Musiktherapie. S. 152.

206 Vgl. Georg Herrnstadt zur Entstehung der Proletenpassion. Interview. In: Karger: Politische Musik und naïve Musiktherapie. S. 151.

207 Vgl. Wili Resetarits zur Entstehung der Proletenpassion. Interview. In: Karger: Politische Musik und naïve Musiktherapie. S. 153.

208 Unger, Heinz R.: Die Proletenpassion. Dokumentation einer Legende. Wien: Europaverlag 1989. S. 18.

Der Begriff Oratorium stammt aus einem klerikalen Umfeld und bezeichnete anfänglich einen Betsaal im Kloster sowie seit 1640 eine musikalische Gattung, welche auf im 16. Jahrhundert praktizierte geistliche Lobgesänge zurückgeht. Das Oratorium ist eine Mischgattung die sowohl epische wie auch lyrische und dialogische Textteile enthält und diese miteinander verbindet. Inhalte werden in Form von durchkomponierter Rede und Gegenrede dargestellt und ab dem frühen 17. Jahrhundert verstärkt durch die Funktion des Erzählers eingeleitet und kommentiert. Seit Mitte des 18. Jahrhunderts wird der Begriff auch für weltliche Texte verwendet.²⁰⁹ Betrachtet man die Aufführungspraxis der *Proletenpassion*, mit einem heroisch idealisierten Proletariat wie auch einer herrschenden Schicht in der Antagonistenrolle, welche zusammen die Themen der jeweiligen historischen Abschnitte verhandeln, scheint die Bezeichnung des Werks als szenisches Oratorium passend. Im Aufbau besteht die *Proletenpassion* aus fünf historischen und einer gegenwärtigen²¹⁰ Station, welche wiederum in einzelne Szenen und Lieder unterteilt sind. Erarbeitet wurden die einzelnen Station inhaltlich wie auch in der Darstellungsweise im Kollektiv. Die einzelnen Kapitel des Stücks wurden festgelegt und Arbeitsgruppen zur Recherche gegründet. Zu diesen Arbeitskreisen gehörten sowohl die Schmetterlinge selbst wie auch Freunde und Bekannte der Musikgruppe, die sich aus LehrerInnen, StudentInnen, HistorikerInnen, KunsthistorikerInnen und anderen Berufsgruppen zusammensetzten. Die jeweiligen Gruppen präsentierten die zu den Stationen zusammengetragenen Informationen in Form von Referaten den anderen Mitwirkenden.²¹¹

Im Begleitheft der Doppel-CD *Proletenpassion* befindet sich bereits auf der ersten Seite ein Rückgriff auf Bertholt Brecht in Form seines Gedichtes 'Fragen eines lesenden Arbeiters'²¹². In diesem wird die Frage nach den Menschen aufgeworfen, die zugunsten von historischen Persönlichkeiten in Form von Königen, Heerführern und Eroberern in der Geschichtsschreibung nur wenig Präsenz erfuhren.²¹³ In Anlehnung zu Brechts Gedicht beginnt die *Proletenpassion* mit dem Lied *Wer schreibt die Geschichte*.²¹⁴ Darin wird die Frage aufgeworfen, ob die Geschichte lediglich mit uns passiere oder wir diese gestalten können. Zudem wird ähnlich des Brecht'schen Gedichts auf Monarchen und Herrscher, welche die Geschichtsschreibung in der Vergangenheit geprägt hatten, verwiesen. Zusätzlich stellen die Schmetterlinge und Heinz R. Unger – in Folge verkürzt als die VerfasserInnen

209 Vgl. Lorenz, Christoph F.: Oratorium. In: Weimar, Klaus u.a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2 H-O. Berlin: Walter de Gruyter 2000. S. 763f.

210 Gemeint ist die Gegenwart 1976, wobei man von einer immer noch zeitgemäßen Aussage des Kapitels sprechen kann.

211 Vgl. Karger: Politische Musik und naive Musiktherapie. S. 149f.

212 Ein Abdruck des Gedichts befindet sich im Anhang der Arbeit.

213 Gewählt wurde die männlich Form auf Grund ihrer ausschließlichen Verwendung in Brechts Gedicht.

214 Ein Abdruck des Lieds befindet sich im Anhang der Arbeit.

bezeichnet – im Lied die Frage, wem das Aussparen eines Großteils der Bevölkerung nütze. Als Kritik an der konventionellen Geschichtsschreibung entwickelten die VerfasserInnen einen Gegenentwurf zum herkömmlichen Geschichtsbild. Insbesondere der traditionelle Geschichtsunterricht, welcher sich auf das Auswendiglernen von Fakten stützte, fand im Oratorium in der Parodie eines Geschichtslehrers Ausdruck.²¹⁵ Für den ersten historischen Abriss im Stück wählten die VerfasserInnen den Deutschen Bauernkrieg (1524-1526), welcher in der *Proletenpassion* mit dem Titel *Die Bauernkriege* verzeichnet ist. Thematisiert wird im Kapitel die Erhebung von BäuerInnen und BürgerInnen zur Etablierung von Menschen- und Freiheitsrechten gegen die Privilegien der herrschenden Schichten des Patriziats und des Klerus. Im Zentrum des Kapitels steht der Theologe und Reformator Thomas Müntzer (in der *Proletenpassion* Thomas Münzer geschrieben), welcher als Agitator während der Bauernaufstände fungierte. Bei der nächsten Station mit dem Titel *Die Revolution der Bürger* steht die französische Revolution im Zentrum, die nach Sicht der VerfasserInnen das Proletariat als Trittleiter nutzte, um sich von der Monarchie zu befreien. Als Höhe- und Wendepunkt bezeichnete Ungar die Station mit dem Titel *Die Pariser Kommune*²¹⁶, die im Hinblick auf ihren Inhalt und die Verwendung von szenischen Formelemente des ArbeiterInnentheaters noch genauer beleuchtet wird. Die vierte Station, welche bei der Uraufführung während der Arena 76 noch unter dem Titel *Die Oktoberrevolution 1917* geführt und später durch den Titel *Die Lehren der Kommune, gezogen im Oktober 1917* ersetzt wurde, beschäftigt sich mit der Machtübernahme der Bolschewiki und der Rolle der Kommunistischen Partei Russlands. Im Anschluss wurde unter dem Titel *Faschismus* der Nationalsozialismus einer vergleichsweise kurzen Betrachtung unterzogen. Interessant ist dabei, dass bei dem kurzgehaltenen Kapitel besonders die vom Krieg profitierende Rüstungsindustrie im Mittelpunkt steht, was sich insbesondere im *Lied von Krupp und Thyssen* widerspiegelt. Den Schluss bildet der Punkt *Gegenwart und Epilog*. In diesem Abschnitt wird resümiert, welche Lehren aus den vorhergegangenen Kapiteln gezogen werden können. Ungleich des Bildes des Geschichtslehrers zu Beginn des Stücks, wurden verschiedene Problematiken wie die Inflation und Nahrungsmittelknappheit zu Zeiten der französischen Revolution oder die mangelnde Umsetzung der Entnazifizierung nach dem Zweiten Weltkrieg herausgegriffen und abhandelt. Die Gruppe verwies auf geschichtliche Zusammenhänge und wollte das Publikum – gleich Brechts didaktischen Theaters – dazu animieren, Geschichte wie auch Gegenwart zu reflektieren und aus den Fehlern der

215 Ein Abdruck des Lieds *Lied des Geschichtslehrers* befindet sich im Anhang der Arbeit.

216 Vgl. Unger: *Die Proletenpassion*. S. 119.

Vergangenheit zu lernen. Auf diesen Einsatz wird in der Betrachtung der Einflüsse der Theatertheorien Brechts und Piscators noch weiter eingegangen. Trotz allem darf natürlich nicht außer Acht gelassen werden, dass es sich bei der *Proletenpassion* um keinen neutralen Blick auf die Geschichte handelt, sondern das Werk bewusst auf der marxistischen Geschichtsauffassung aufbaut, welche von ökonomischen und politischen Kämpfen zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Klassen erzählt. Bei Durchsicht der einzelnen Stationen fällt auf, dass gegen Ende die Programmpunkte deutlich verkürzt sind.

6.2 Rückgriff auf Theatertheorien Erwin Piscators und Bertholt Brechts

Inhaltlich betrachtet, repräsentiert die *Proletenpassion* eine marxistische Geschichtsauffassung, die dem/der ZuschauerIn in Teilausschnitten die Geschichte von den Bauernkriegen bis zum Nationalsozialismus aus der Sicht der Beherrschten erzählt. Als Identifikationsobjekt soll die beherrschte Bevölkerung dienen, die sich in weiterer Folge ihrer Situation bewusst wird. Insbesondere sollen die Fehler der Vergangenheit aufgezeigt und die Frage, welche Lehren aus diesen Fehlern gezogen werden können, aufgeworfen werden. An diesem Punkt der Wirkungsweise der *Proletenpassion* lassen sich Rückschlüsse auf das dialektische Theater des deutschen Dramatikers und Theatermakers Bertholt Brecht erkennen. Nicht die Unterhaltung und die Illusion stehen bei seinem Konzept im Vordergrund, sondern die Dialektik des Menschen und seinem Vermögen, bestehende Verhältnisse zu verändern. Zur Brechung der Illusion zu Gunsten der dialektischen Methode setzte der Dramatiker auf den sogenannten Verfremdungseffekt. Der durch Brecht geprägte Begriff bezeichnet mehrere Möglichkeiten dem/der ZuschauerIn, seine bzw. ihre Gegenwart als aktiveR RezipientIn zu veranschaulichen. Beispielhaft sind eine sparsame Verwendung von Kulissen und Requisiten sowie die Etablierung von gleichnishaften Figuren zu nennen, deren Charakterzug von den Darstellenden nur spärlich ausgearbeitet werden.²¹⁷ Inspiriert wurde Brecht in seiner Umsetzung des dialektischen Theaters vom sogenannten russischen Proletkult. Diese Bewegung trat für die Formung einer eigenen Arbeiterkultur ein, welche sich aus der Basis der ArbeiterInnen selbst entwickeln sollte. Im Zuge dessen sollte sich die ArbeiterInnenschaft auch seine bzw. ihre eigene Kunst erarbeiten.²¹⁸ In Deutschland erreichte die Auffassung von proletarischer Kunst und Kultur vor allem durch das 1922 auf deutsch erschienene Werk des russischen Kunsttheoretikers und Führer des Proletkults Platon M.

217 Vgl. Buck, Theo: Verfremdung, Verfremdungseffekt (V-Effekt). In: Braunek, Manfred; Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon 1. S. 1158f.

218 Vgl. Weber, Richard: Nachwort. In: Kerschenzew, Platon M.: Das Schöpferische Theater. Köln: Prometh Verlag 1980. S. 229.

Kerschenezew mit dem Titel *Das Schöpferische Theater* Verbreitung. In seinem Werk verarbeitete Kerschenezew zwar Vorschläge zur Umsetzung von proletarischem Theater (erläutert wurden Inhalte, Dramaturgie, Kostüme, Bühnendekor und kollektive Arbeitstechniken), verstand diese allerdings als eine Art Übergangsmodell, bis sich die dialektische Gesellschaft der ArbeiterInnen ihre eigenen Formen entwarf.²¹⁹ Die Ideen zur szenischen Umsetzung von Kerschenezew und deren aktive Umsetzung und Weiterentwicklung bei Brecht wirkten auch auf die darstellerischen Formen der *Proletenpassion* ein und werden in Folge eines Vergleichs mit der Verwendung einiger dieser Formelemente im Politischen Kabarett noch näher erläutert.

Vorerst widme ich mich dem Charakteristikum der Erziehung zum kritischen Mitmenschen, welches auch innerhalb der *Proletenpassion* zu tragen kommt. Motivisch für das dialektische Moment im Oratorium der Schmetterlinge, welches den/die ZuschauerIn zur kritischen Wahrnehmung seiner bzw. ihrer Umwelt anhalten soll, sind die Fragelieder in der letzten Station der *Proletenpassion*. Der Aufruf an den/die ZuschauerIn wurde direkt formuliert. So heißt es im Fragelied 1:

„Ja, da kann man doch nicht einfach sagen:
Es war sehr schön, es hat uns sehr gefreut!
Ja, da muß man sich doch einmal fragen:
Was machen wir damit in unserer Zeit?

Ja, da darf man sich doch nicht zufriedengeben,
und wir gehen nach dem letzten Lied nach Haus.
Ja, da muß man sich doch endlich einmal umsehen:
Wie sieht unsre Welt denn heute aus?“²²⁰

Zudem wurde am Ende jeder Station die Lehre aus dem dargestellten Kapitel in Form eines Liedes dem/der ZuschauerIn zugetragen. Im Begleitheft betonte die Gruppe den lehrhaften Charakter mit den Worten: „Zwar beschreiben wir auch Niederlagen der arbeitenden Klasse, aber das Hauptgewicht legen wir auf die Siege und Lehren, die die Arbeiterklasse aus diesen Niederlagen zog, um für künftige Kämpfe gerüstet zu sein.“²²¹ Ein weiterer entscheidender Faktor in Brechts Theaterarbeit ist das autoaktive Element, das besonders im Dramentypus des Lehrstücks Ausdruck findet. Der/die DarstellerIn wird in der Erarbeitung des Lehrstücks selbst zum/zur Belehrteten. Der Germanist Jürgen Doll beschrieb in seiner 1997 erschienen Publikation *Theater im Roten Wien* die Intention des Lehrstücks, welches „keine feststehenden Wahrheiten übermitteln, sondern die Schauspieler (und Zuschauer) zum

219 Vgl. Kerschenezew, Platon M.: *Das Schöpferische Theater*. Köln: Prometh Verlag 1980. S 54.

220 Unger: *Die Proletenpassion*. S. 210.

221 *Die Proletenpassion*. Interpret: *Die Schmetterlinge*. Fassung: Audio CD. Begleitheft. S. 3.

dialektischen Denken erziehen und zu einer ›eingreifenden‹ Praxis führen“²²² soll. Einen ähnlichen Prozess durchliefen die Schmetterlinge während der Entstehung der *Proletenpassion*. Der Musiker Willi Resetarits gab im Interview mit der Musiktherapeutin Inge Karger an, dass zu Beginn der Produktion der Mehrwert für die ZuschauerInnen im Vordergrund stand, im Laufe der Recherche jedoch bald klar wurde, dass die Gruppe die Lieder auch für sich selbst als politische Menschen schrieb und ungemein davon profitierte.²²³ Wie Brecht setzte auch der deutsche Regisseur und Theatermacher Erwin Piscator auf nicht-illusionistisches Theater, welches in Piscators Bearbeitung weniger didaktischen Charakter besaß und mehr der Propaganda der kommunistischen Partei diente.²²⁴ Um das Publikum näher an die szenischen Vorgänge zu bringen, arbeitete Piscator zusammen mit dem deutschen Architekten und Begründer des Bauhausstils Walter Gropius an einem neuen revolutionärem Theater. Im Bezug auf die traditionelle Theaterarchitektur hielt Piscator in seiner 1929 erschienen Publikation *Das politische Theater* fest:

„Die Architektonik des Theater steht im engsten Zusammenhang mit der Form der jeweiligen Dramatik resp. [im Original abgekürzt für respektive] beide stehen in Wechselwirkung zueinander. Dramatik und Architektonik zusammen aber gehen in ihren Wurzeln zurück auf die gesellschaftliche Form der Epoche. Die Bühnenform, die unsere Zeit beherrscht, ist die überlebte Form des Absolutismus – das Hoftheater. Mit ihrer Einteilung in Parkett, Ränge, Logen und Galerie widerspiegelt sie die soziale Schichtung der feudalistischen Gesellschaft.“²²⁵

Piscators Verständnis der Einheit entsprechend musste auch die Architektur des Theaters den veränderten Verhältnissen in gesellschaftlicher und dramatischer Form musste sich verändert und weiterentwickelt werden. Gropius konstruierte zu diesem Zweck 1927 eine herausragende „raum- und lichttechnische Theatermaschinerie“.²²⁶ Angestrebt wurde unter der Verwendung des Begriffs Totaltheater ein egalitäres Massentheater für 2.000 ZuschauerInnen, welches mittels verschiedenen Spielflächen unterschiedliche Inszenierungsstile begünstigen sollte. Die Planung umschloss eine von ZuschauerInnen umgebene Rundbühne die ohne räumliche Barrieren wie einem Orchestergraben den/die BesucherIn direkt ans Geschehen bringt und die Interaktion zwischen DarstellerInnen und dem Publikum erleichtert. Zusätzlich sollten die Deckenkuppel und Seitenwände des Theaters als Projektionsfläche für Filmeinspielungen dienen können. Aus finanziellen Gründen konnte der Bau des Totaltheaters jedoch nicht

222 Doll, Jürgen: Theater im Roten Wien. Vom sozialdemokratischen Agitprop zum dialektischen Theater Jura Soyfers. Wien: Böhlau 1997. S. 269.

223 Vgl. Wili Resetarits zur Entstehung der Proletenpassion. Interview. In: Karger: Politische Musik und naïve Musiktherapie. S. 153.

224 Vgl. Doll: Theater im Roten Wien. S. 269.

225 Piscator, Erwin: Das politische Theater. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1963. S. 125.

226 Wege, Carl: Totaltheater. In: Braunek, Manfred; Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon 1. S. 1133.

verwirklicht werden.²²⁷ Wie bei Brecht ist auch bei Piscator ein Rückgriff auf das Werk Kerschenzews festzustellen. Der russische Kunsttheoretiker kritisierte insbesondere die Kommerzialisierung des Theaters durch die bürgerliche Gesellschaft. Durch die Reduzierung auf eine reine Reproduktion der vorhandenen Stücke würde dem Theater jede Chance auf die Entwicklung neuer kreativer Formen versagt bleiben. Zudem erzeuge die räumliche Struktur des bürgerlichen Theaters, welches DarstellerInnen und ZuseherInnen durch eine Rampe trennte, eine passive Zuschauerschaft.²²⁸ Begründet durch das Scheitern seiner Pläne arrangierte sich Piscator mit der in den 1920er Jahren traditionellen Form der Guckkastenbühnen, indem er mittels Neuerung wie der Etagenbühne, die es erlaubte mehrere Vorgänge gleichzeitig zu zeigen, die beschränkten räumlichen Möglichkeiten bestmöglich zu nutzen vermochte.²²⁹

Eine weitgehend offene Spielfläche der Arenabühne, die eine Nähe des Publikums am Geschehen erlaubte, wirkte während den Aufführungen der *Proletenpassion* im Rahmen der Arena 76 verstärkend auf den direkten Appell an die ZuschauerInnen. Die Verortung am Schlachthof von St. Marx als Raum der ArbeiterInnenschaft stellte zudem eine direkte Verbindung zur Thematik her und verstärkte die Projektion der im Oratorium dargestellten, kämpfenden Unterdrückten. Es ist denkbar, dass diese Lokalität auch die Identifikation der ZuschauerInnen mit der Ideologie des Klassenkampfes positiv begünstigte und den Appell zusätzlich verstärkte. Für den 1978 produzierten Ausschnitt aus der *Proletenpassion* in Form der *Pariser Kommune* im Auftrag des ORF wurde ebenfalls bewusst auf eine leerstehende Fabrikhalle als Drehort zurückgegriffen. Diese Verbindung zwischen Produktionsort und Thematik durch die Schmetterlinge wie auch in diesem Zusammenhang durch die Wiener Festwochen Direktion ist im Bezug auf ihre Wirkungsweise dem Zielpublikum gegenüber besonders bemerkenswert. Durch die Lokalisierung beider Bereiche im ArbeiterInnenmilieu wird dem/der ZuschauerIn, welcheR kulturellen Veranstaltung des etablierten Kunstapparates auf Grund eventueller Schwellenängste fernbleibt, die Möglichkeit gegeben, im gewohnten Umfeld an Vorführungen teilzunehmen, welche Problematiken seiner Gesellschaftsschicht verhandeln. In ihrer Umsetzung erreichten die Schmetterlinge ihr Zielpublikum auf einfacherem und effektiverem Weg als Piscator, da durch die Verwendung von leicht adaptierbaren Fabrikhallen sowohl eine Verortung im arbeiternahen Umfeld wie auch genügend Platz für ein Vielzahl von ZuschauerInnen bewerkstelligt wurde. Dem Wunsch,

227 Vgl. Wege, Carl: Totaltheater. In: Braunek, Manfred; Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon 1. S. 1133.

228 Vgl. Kerschenzew, Platon M.: Das Schöpferische Theater. Köln: Prometh Verlag 1980. S. 98-110.

229 Vgl. Wege, Carl: Piscatorbühne. In: Braunek, Manfred; Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon 1. S. 788.

den/die ZuschauerIn physisch näher ans Geschehen zu bringen, stand bei Piscator die Bestrebung, ihn emotional von der Darstellung zu distanzieren, entgegen.²³⁰ Sein Agitationstheater bedurfte eines rationalen Publikums, welchem er politische Ideologien im Sinne des Klassenkampfes vermitteln konnte. Piscators Bestrebung steht damit in direkter Linie zum sogenannten Agitprop, der wie auch der Proletkult aus Russland stammt. Der Begriff setzt sich aus den beiden Wörtern Agitation und Propaganda zusammen und beschreibt die Forderungen Lenins, die Kunst in die sozialistische Parteiarbeit miteinzubeziehen. Mit Einrichtung der zentralen Abteilung für Agitation und Propaganda 1923 entwickelte sich unter dem Begriff des Agitprop eine neue Form proletarischer Kultur, welche Bereiche des ArbeiterInnentheaters, der ArbeiterInnendichtung und des ArbeiterInnenliedes umfasste. In Deutschland erfasste die Agitprop-Bewegung sowohl die Kommunistische Partei Deutschlands wie auch parteifremde kommunistische und sozialistische KünstlerInnen und DramatikerInnen. Diese beinhaltete nicht nur die Forderung sozialistische Ideologie dem/der ZuschauerIn verständlich zu übermitteln, sondern prägte auch die Form, in der das Gedankengut weitergegeben wurde.²³¹ Für Brecht stellte der Agitprop eine „Fundgrube neuartiger künstlerischer Mittel und Ausdrucksarten“²³² dar. Der österreichisch-amerikanische Rechtswissenschaftler Hans Zeisel beschrieb in seinem in der Zeitschrift *Der Schulkampf* erschienen Artikel 'Wir machen Revolution!' aus dem Jahr 1926 die reformpädagogischen Ansätze nach russischem Vorbild. Die Stücke sollten demnach als Kollektiv erarbeitet werden, sodass jedes Mitglied der Truppe Mitsprache in der Auswahl des Bühnenbildes, der Kostüme, der Musik und der Verteilung der Haupt- und Nebenrollen hatte.²³³ Das Bühnenbild und die Kostümierung spielte im Gegensatz zur pädagogischen sowie propagandistischen Wirkungsweise eine untergeordnete Rolle, was auch in der minimalistischen Verwendung beider gestalterischen Elemente sowohl bei Brecht wie bei Piscator Ausdruck fand. Überdies betont er das Moment der Selbsterziehung, das die DarstellerInnen bei der Erarbeitung ihrer Stücke durchliefen.²³⁴ Dahingehend ist es möglich, dass Brecht in der Konzeption seines Lehrstücks bewusst auf theoretische Vorlagen des

230 Vgl. Eiselt-Weltman, Susanne: Das 'Politische Kabarett' und die 'Roten Spieler': Agitation und Propaganda der österreichischen Sozialdemokratie 1926 – 1934. Wien: Diss. 1987. S. 29.

231 Vgl. Funk-Hennigs, Erika: Die Agitpropbewegung als Teil der Arbeiterkultur der Weimarer Republik. In: Helmut Rösing (Hrsg.): 'Es liegt in der Luft was Idiotisches ...'. Hamburg: CODA-Verlag 1995. S. 82f.

232 Brecht, Bertolt: Volkstümlichkeit und Realismus [1]. In: Hecht, Werner; Knop, Jan u.a. (Hg.): Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 22. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993. S. 412.

233 Vgl. Zeisel, Hans: Wir machen Revolution!. In: Der Schulkampf. Organ des Bundes sozialistischer Mittelschüler Österreichs. Jahrgang I, Heft 5. Wien: 1926. S. 3-5. zitiert nach: Doll. Theater im Roten Wien. S. 89.

234 Vgl. Ebenda S. 89.

Agitprop zurückgegriffen hat. Das Konzept des Agitprop fand ebenso im politischen Kabarett wie auch in der Bearbeitung der *Proletenpassion* mehrfach Anwendung und unterliegt im Rahmen dieser Arbeit einer detaillierten Untersuchung.

6.3 Rote Spielleute und das Politisches Kabarett – Entstehung des österreichischen ArbeiterInnentheaters

Ende des 19. Jahrhunderts versuchte die Sozialdemokratische Arbeiterpartei (SDAP) nach deutschem Vorbild auch in Österreich ein politisch motiviertes ArbeiterInnentheater zu etablieren. Der Medienwissenschaftler Peter von Rüden führte in seiner 1973 erschienenen Publikation *Sozialdemokratisches Arbeitertheater (1848-1914)* an, dass der Begriff des ArbeiterInnentheaters vorerst lediglich auf die „soziale Herkunft der Produzenten und Rezipienten“ anzuwenden ist.²³⁵ Das ArbeiterInnentheater ist daher im Bereich des LaiInnentheaters anzusiedeln, da zu Beginn meist ArbeiterInnen für ArbeiterInnen spielten. In Gruppenarrangements wurden historische wie auch zeitgenössische Vorgänge dargestellt. Inhaltlich gab es anfänglich keine Begrenzungen. Da das ArbeiterInnentheater jedoch von der SDAP in Deutschland wie auch in Österreich als Medium zur politischen Wertevermittlung verwendet wurde, kann diese Form des Theaters nicht ohne seine „politischen Zielsetzungen“ und „inhaltlich bestimmten Wirkungsweisen“ betrachtet werden.²³⁶ Mit Hilfe des Theaters sollten gesellschaftspolitische Positionen der ArbeiterInnenbewegung den ArbeiterInnen auf sozusagen lustvolle Weise näher gebracht werden. Ursula Münchow hielt in diesem Zusammenhang in ihrer 1970 zusammen mit Friedrich Knilli herausgegebenen Publikation *Frühes deutsches Arbeitertheater (1848 – 1918)* fest:

„Im Rahmen einer einfachen einprägsamen Handlungen wollte man zunächst auf exemplarische Art und Weise über aktuelle Ereignisse, Thesen und Programmpunkte der Bewegung informieren, darüber hinaus dann aber auch das wichtige Epochenproblem der Beseitigung des Gegensatzes zwischen Kapital und Arbeit [...] gestalten“²³⁷

Durch die Funktionalisierung des proletarischen Laientheaters durch die Partei kam dem ArbeiterInnentheater vor allem die allgemeine Bildungsaufgabe der ArbeiterInnenschaft zu. Im Rahmen von Arbeiterfesten²³⁸ wurden kleine Szenen aufgeführt, welche den/die

235 Rüden, Peter von: *Sozialdemokratisches Arbeitertheater (1848 -1914)*. Ein Beitrag zur Geschichte des politischen Theaters. Frankfurt: Athenäum 1973. S. 2f. und S. 12.

236 Rüden: *Sozialdemokratisches Arbeitertheater (1848 -1914)*. S. 3.

237 Knilli, Friedrich/Münchow, Ursula: *Frühes deutsches Arbeitertheater. 1847-1918*. München: Hanser 1970. S. 12f.

238 Die Feiern waren ausgelegt das Klassenbewusstsein der ArbeiterInnen und ihre Verbundenheit zur Partei zu stärken. Beispielhaft sind die März-Feier zum Gedenken an die Gefallen der Revolution von 1848, der 1. Mai als Tag der Arbeit, sowie die Republik-Feier am 11. November, welche an den Verzicht des Kaisers auf die Regierungsgeschäfte der Donaumonarchie 1918 erinnerte. Vgl. Doll: *Theater im Roten Wien*. S. 57-59.

ZuschauerIn gemäß der politischen Vorstellungen der Partei sozusagen erziehen sollten.²³⁹ Das ArbeiterInnentheater als Ausdruck einer eigenen proletarischen Kunstform entstand erst mit den Initiativen und darstellerischen Ansprüchen von jungen Theatergruppen die sich aus dem Umfeld der sozialistischen Jugend formten. Von Bedeutung für die Entstehung der diversen Truppen waren die sozialistischen MittelschülerInnenbewegungen, wie die Vereinigung sozialistischer Mitschüler (VSM), die sich im schulischen Umfeld entwickelten und vorwiegend von der Partei autonom agierten. Neben der politischen Bildungsarbeit und dem Herausgeben der Zeitschrift *Der Schulkampf* widmete sich der VSM auch der Organisation von sogenannten Ferienkolonien, in Zuge derer die Mitglieder gemeinsam Ausflüge unternahmen. Diese Ferienkolonien bildeten das Fundament zur Entstehung des ArbeiterInnentheaters abseits der Bildungsbestrebungen der parteieigenen Kunststellen.²⁴⁰ Während einer derartigen Ferienkolonie im kärntnerischen Ferlach 1925 konstituierte sich eine SpielerInnengruppe unter der Bezeichnung Rote Spielleute. Während des Aufenthalts im Sommer 1925 kam es zur Aufführung einer Revue über den Bauernkrieg 1525 durch die besagte Truppe. Bemerkenswert an dieser Aufführung ist, dass erstmals die BäuerInnen selbst (verbrüdet mit ArbeiterInnen) als Helden im Kampf gegen die herrschende Klasse inszeniert wurden, während in früheren Bearbeitungen zur Thematik meist ein verbündeter Reichsritter als heroischer Protagonist eingesetzt wurde.²⁴¹

In Form und Inhalt orientierte sich die junge Truppe an den bereits erwähnten Ausführungen Kerschenzews, welche sich die Mitglieder mit Hilfe der eigens gegründeten *Arbeitsgemeinschaft über russische Kunst- und Theaterfragen* aneigneten. Mit ihren Programmen, die meist eine revuenähnliche Stationenstruktur aufwiesen, reisten die SpielerInnen durch die österreichische Provinz. Im Herbst 1926 spaltete sich die Gruppe, wobei ein Teil der Mitglieder das Schauspiel in Form der historischen Revuen weiterführte, der andere Teil der SpielerInnen sich der Bearbeitung aktueller Themen in satirischer Form widmete und somit den Grundstein für das sogenannte Politische Kabarett legten.²⁴² Im Dezember 1926 kam es zur ersten Aufführung der Kabarettgruppe unter dem Titel *Wien, wie es lacht und weint*. Es ist das erste von zwölf weiteren Programmen, die bis 1933 entstanden. Das Politische Kabarett definierte sich als reines Agitationstheater, welches sein Programm im Kollektiv erarbeitete. Der gemeinschaftliche Gedanke ging sogar so weit, dass selbst die

239 Vgl. Rüden, Peter von: Sozialdemokratisches Arbeitertheater: (1848 -1914); ein Beitrag zur Geschichte des politischen Theaters. Frankfurt: Athenäum 1973. S. 25-31.

240 Vgl. Scheu, Friedrich: Humor als Waffe. Politisches Kabarett in der Ersten Republik. Wien/München/Zürich: Europaverlag 1977. S. 19.

241 Vgl. Ebenda S. 19f.

242 Vgl. Doll: Theater im Roten Wien. S. 86-90.

Autoren der Programme als Autorenkollektiv²⁴³ auftraten und die einzelnen Stücke somit heute nicht mehr eindeutig den einzelnen, beteiligten Personen zugeordnet werden können. Stilistisch entschied sich das Kollektiv für die dramatische Form der Revue. Das Genre erfreute sich in der Zwischenkriegszeit in Österreich einer besonderen Beliebtheit. Im Gegensatz zur Aufführungspraxis in Deutschland, blieb der Typus der Revue hierzulande gänzlich unpolitisch. Die Realisierung einer satirisch-politischen Revue durch das Politische Kabarett gilt daher als Pionierleistung. Inhaltlich galt die Aufmerksamkeit der Stärkung der ArbeiterInnenschaft und der Karikatur des politischen Gegners. Zum Einsatz kam das Kabarett vorwiegend im parteiinternen Kreis, was sich wiederum durch die Parteinähe des Aufführungsorts ablesen lässt. Gespielt wurde hauptsächlich in ArbeiterInnenheimen und Gewerkschaftshäusern wie auch in Veranstaltungsräumen der Provinz. Legte das Kabarett anfänglich noch eine parteikritische Haltung an den Tag, wurde es später mit der Konzentration auf den politischen Gegner als Objekt der Kritik auch von der parteieigenen Kunststelle gefördert.²⁴⁴

Neben den beiden genannten SpielerInnentruppen existierten unzählige weitere ArbeiterInnentheatergruppen, die im Bereich des proletarischen und satirisch-politischen Theater tätig waren, in dieser Arbeit jedoch nicht näher beleuchtet werden.²⁴⁵

6.4 Rückgriff auf szenische Formelemente des politischen Kabarett

Betrachtet man die *Proletenpassion* unter dem Augenmerk ihrer Gestaltungsformen, lassen sich Affinitäten zu dramaturgischen wie auch szenischen Formen des ArbeiterInnentheaters insbesondere des österreichischen politischen Kabarett der Zwischenkriegszeit feststellen.²⁴⁶ Festzuhalten ist, dass hier nur ein Auszug deckungsgleicher szenischer Formen geboten wird, da eine detaillierte Analyse das Ausmaß dieser Bearbeitung sprengen würde. Zur Untersuchung wird die Station *Die Pariser Kommune* verwendet, welche in Form eines einstündigen im Auftrag des ORF 1978 produzierten Films existiert. Meines Wissens nach ist diese Aufzeichnung leider das einzige, öffentlich zugängliche, visuelle Dokument der

243 Zu den Autoren zählten: Viktor Grünbaum (später Viktor Gruen), Robert Ehrenzweig (später Robert Lucas), Karl Bittmann (ab 1927), Edmund Reismann und Jura Soyfer (beide ab 1929) Vgl. Langmann, Peter: Sozialismus und Literatur. Jura Soyfer. Studien zu einem österreichischen Schriftsteller der Zwischenkriegszeit. Frankfurt am Main: Verlag Anton Hain Meisenheim 1986.

244 Vgl. Doll: Theater im Roten Wien. S. 92-97.

245 Siehe dazu: Pfoser, Alfred: Literatur und Austromarxismus. Wien: Löcker 1980. und Zarzer, Brigitte: Arbeitertheater in der österreichischen Sozialdemokratie. (1918-1934). Wien: Dipl. Arb. 1993.

246 Die Entstehung der *Proletenpassion* Mitte der 1970er Jahre fällt zeitlich mit der Wiederentdeckung des österreichischen Schriftstellers und Dramatikers Jura Soyfer zusammen. Es ist denkbar, dass diese erneute Rezeption des Autors das Werk und die Bestrebungen der Schmetterlinge beeinflusste. Siehe dazu: Jarka, Horst: Jura Soyfer. Leben, Werk, Zeit. Wien: Löcker 1987. und Jarka, Horst: Die Wiederentdeckung Jura Soyfers. In: TheaterZeitSchrift. Ausgabe Nr. 23. 1988.

Proletenpassion und stellt deshalb eine entscheidende primäre Quelle im Hinblick auf die szenischen Umsetzung des Oratoriums der Schmetterlinge dar. Im Kapitel thematisiert wird der deutsch-französische Krieg von 1870/71. Zwecks eines besseren Verständnis der in der Folge genannten Beispiele aus dem Kapitel *Die Pariser Kommune* wird hier ein kurzer Abriss der Geschichte des deutsch-französischen Kriegs geboten. Nach der Kriegserklärung durch Preußen im Juli 1870 und der im September folgenden Kapitulation des französischen Heeres nach einer militärischen Niederlage im französischen Sedan kam es in Paris zur Bildung der sogenannten Regierung der nationalen Verteidigung unter der Führung der beiden Politiker Jules Favre (1809-1880) und Adolphe Thiers (1797-1877). Als die Preußen auf Paris zumarschierten bewaffnete die Regierung die Zivilbevölkerung zur Verteidigung der Stadt. Als am 19. September 1870 jedoch die Belagerung von Paris durch die Preußen begann, kam es zu geheimen Verhandlungen zwischen den beiden verfeindeten Parteien, in deren Folge zum 25. Jänner 1871 unter anderem die Übergabe der Armee an die Preußen, sowie eine Reparationszahlung in Höhe von 200 Millionen Franc innerhalb von 14 Tagen vereinbart wurde. Am 18. März 1871 wurde von der Regierung der Versuch unternommen, die Zivilbevölkerung nach dem verhandelten Frieden zu entwaffnen. Als der Versuch scheiterte und die bewaffnete Bevölkerung (zusammengefasst unter dem Begriff der Nationalgarde), welche sich durch die geheimen Verhandlungen verraten fühlte, die Regierung zu stürzen drohte, flüchtete diese nach Versailles. In Folge beschloss das Zentralkomitee der Nationalgarde, Wahlen zum Rat der Kommune auszurufen, in deren Rahmen sich jeder Pariser nominieren lassen konnte. Die gewählte Kommune, welcher auch Vertreter aus dem Proletariat angehörten, veranlasste soziale, politische und wirtschaftliche Maßnahmen wie beispielsweise die Bezahlung aller Beamten mit einem durchschnittlichen Arbeiterlohn, die Kontrolle von Arbeitstarifen oder auch die Trennung von Staat und Kirche. Während sich die Kommune mit der Verwaltung von Paris beschäftigte, fanden weitere geheime Verhandlungen zwischen Thiers und der deutschen Staatsspitze statt. Durch die Freilassung von französischen Kriegsgefangenen im Rahmen der Verhandlungen konnte Thiers die Stadt Paris von den Kommunen zurückerobern. Die gewaltsame Eroberung und die anschließenden Exekutionen der KommunardInnen durch die französische Regierung gingen als blutige Maiwoche in die Geschichte ein.²⁴⁷

247 Vgl. Unger: *Die Proletenpassion*. S. 120f. Siehe dazu auch: Lissagaray, Prosper Olivier: *Der Pariser Kommune-Aufstand*. Berlin: Soziologische Verlagsanstalt 1931.

6.4.1 Die politische Revue

In den 1920er Jahren gewann das Genre der Revue auf Grund seiner offenen Form und der Möglichkeit verschiedene Unterhaltungsformen in ihrem Rahmen zu mischen bedeutend an Einfluss im politisch motivierten Theater der ArbeiterInnenbewegung. Den deutschen Regisseur und Theatermacher Erwin Piscator drängte die Form der Revue geradezu zur Bearbeitung von politischen Stoffen.²⁴⁸ Der Gattungsbegriff der Revue beschreibt im Allgemeinen eine unbestimmte Anzahl von untereinander unzusammenhängenden oder nur mittelbar zusammenhängenden Szenen, welche sich durch eine lose Aneinanderreihung zu einem Gesamtwerk formen. Die Revue kann sowohl als ein stilistisches Mittel wie auch als eigenständige Form des Theaters inszeniert werden. Vorerst wurde Revuetheater als reine Unterhaltungsform genutzt, die sich durch Sketches, Musik- und Tanznummern auszeichnet. Verbunden wurden die einzelnen Darbietungen durch einen Conférencier bzw. einer Conférencieuse, welche mit Witz und einführenden Worten die nächste Einlage einleitete.²⁴⁹ Piscator faszinierte am Genre der offene Umgang mit der Handlung wie auch die Möglichkeit zum Verbau einer Vielzahl von verschiedenen szenischen Formen und Medien in einem großen Ganzen. Insbesondere reizte den politischen Theatermacher die Wirkungsweise zwischen Bühne und Publikum, die sich durch die Form der Revue erstellen lies. In seiner Publikation *Das politische Theater* aus dem Jahr 1929 verlieh Piscator seinem Vorzug des Genres mit folgenden Worten Ausdruck:

„Diese Form rein politisch zu verwenden, war seit langem eine Vorstellung von mir; ich wollte mit einer politischen Revue propagandistische Wirkungen erzielen, stärker als mit Stücken, deren schwerfälliger Bau und deren Probleme, zu einem Abgleiten ins Psychologisieren verführend, immer wieder eine Mauer zwischen Bühne und Zuschauerraum aufrichten. Die Revue gab die Möglichkeit zu einer ›direkten Aktion‹ im Theater.“²⁵⁰

Da in Wien die Vorlagen für eine politisch motivierte Revue fehlten, orientierte sich das Politische Kabarett an den in Deutschland entstandenen politischen Revuen, allem voran der *Revue Roter Rummel*²⁵¹ von Piscator. Die politische Revue verfügte über eine „sehr offene Variété Struktur“, wobei die „einzelnen Nummern verschiedenen Gattungen“ angehören konnten.²⁵² Der Germanist Jürgen Doll zählte in seiner 1997 erschienen Publikation *Theater im Roten Wien* folgende Genres zu den Gestaltungsformen der verschiedenen Programme: „[...] politische Satire, Sittensatire, Parodie, Travestie, szenischer Vortrag, didaktischer Szene,

248 Vgl. Piscator, Erwin: *Das politische Theater*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1963. S. 65.

249 Vgl. Beck, Wolfgang: *Revue*. In: Braunek, Manfred; Schneilin, Gérard (Hg.): *Theaterlexikon* 1. S. 845.

250 Piscator: *Das politische Theater*. S.65.

251 Siehe dazu: Piscator: *Das politische Theater*. S.65-69.

252 Doll, Jürgen: *Theater im Roten Wien*. S.156.

ernste Szene. Was die Form betrifft, werden Sketches, die mehrere Sketches umfassend satirische Szene, Dialoge, Sprechchor, Lieder, Tanz und Chöre locker aneinandergereiht.²⁵³ Für die satirischen Lieder, welche zu Beginn das Programm des Kabarets bestimmten, wurde auf die musikalische Vorlage bekannte Schlager und Volkslieder zurückgegriffen. Durch die Ausstattung bekannter Melodien mit neuen Liedtexten konnte das Stück von den SängerInnen schnell einstudiert werden. Zudem konnten die bekannten Melodien auch zur Karikatur bestimmter Milieus eingesetzt werden. Beliebt waren hierfür unter anderem habsburgische Märsche wie *O du, mein Österreich* und der *Radetzky-Marsch*.²⁵⁴ Das erste Lied der Station *Die Pariser Kommune* beginnt ebenfalls mit dem Radetzky-Marsch. Er dient in diesem Fall zur Karikierung des Militärs und kommt in der Darstellung des Marsches des deutschen General Moltke mit seinen Truppen auf Paris zum Einsatz.²⁵⁵ Gleichzeitig wird ein wirtschaftlicher Grund für den deutsch-französischen Krieg im zum Marsch gesungenen Text angezeigt.

„Wenn ein Hund mit dem Mund einen Knochen kaut
und ein anderer Hund hat ihm zugeschaut,
ja, dann springt er hin und fängt an zu zieh'n,
daß die Fetzen fliegen.

Wenn ein Kapital national erstarkt
und ein Konkurrent will auch den Markt,
dann gibt es eine Schlacht, und es blitzt und es kracht,
daß die Fetzen fliegen.“²⁵⁶

Im Allgemeinen beschrieb Doll die „sozialistische Revue“ als eine Folge unterschiedlicher Bilder, die den politischen Leitgedanken der Ausführenden und die Geschichte der ArbeiterInnenbewegung wie auch die Lage der ArbeiterInnenklasse nachzeichnet.²⁵⁷ Die *Proletenpassion* entspricht einem ähnlichen Aufbau. Sie zeigt die Lage der Arbeiterklasse in verschiedenen Epochen bis zur Gegenwart auf und unterliegt dabei der politischen Auffassung und marxistischen Weltanschauung ihrer VerfasserInnen. Die Stationentechnik des Werks mit ihren verschiedenen einzelnen Programmpunkten in Form von Liedern, Textrezitationen und kleiner Szenen entspricht ebenso dem Charakter der Revue. Man kann von der *Proletenpassion* neben ihrer offiziellen Gattungsbezeichnung als szenisches Oratorium auf Grund ihres Aufbaus gleichfalls von einer historischen Revue im Zeichen der ArbeiterInnenklasse sprechen.

253 Doll: Theater im Roten Wien. S. 156.

254 Vgl. Doll: Theater im Roten Wien. S. 157f.

255 Vgl. Die Pariser Kommune. Ein Auszug aus der Proletenpassion. Regie: Peter Sämann. Produktion: ORF.

AUT. Fassung: VHS. Ausstrahlung 3sat. o.J. 05:20-06:33

256 Unger: Die Proletenpassion. S. 122.

257 Ebenda S. 252.

6.4.2 Conférencier bzw. Conférencieuse

Der Conférencier bzw. die Conférencieuse, auch SprecherIn genannt, trat in den meisten Unterhaltungsrevuen in der Funktion des/der AnsagerIn und PossenreißerIn auf, welcheR die einzelnen Darbietungen mit einleitenden Worten dem Publikum angekündigte und in den Pausen als UnterhalterIn diente.²⁵⁸ Zudem stellte er/sie das Bindeglied zwischen den losen Vorführungen dar und entsprach somit einem dramaturgischen Mittel zur Erstellung eines Gesamtwerkes. Im politischen Kabarett und dem proletarischen Agitationstheater kam dem/der SprecherIn die Rolle des/der politischen AgitatorIn zu. Er/Sie präsentierte die einzelnen Beitrag nicht nur, sondern klärte den/die ZuschauerIn auch über die politische Intention des Gezeigten auf. Insbesondere zeigte sich der veranschauliche Charakter des Conférencier bzw. der Conférencieuse im politischen Kabarett, welches auf Grund der Verwendung der Satire als Darstellungsmethode „einer interpretierenden Denkleistung des Rezipienten“ bedarf.²⁵⁹ Doll verwies zudem auf die Funktion des/der SprecherIn als Bindeglied zum Publikum. Durch die Schlüsse, die der Conférencier bzw. die Conférencieuse als KommentatorIn des Bühnengeschehen zog soll er/sie dem/der ZuschauerIn eine Identifikationsmöglichkeit geboten haben.²⁶⁰ Angesichts der Entstehung von zunehmend handlungsorientierten politischen Revuen durchläuft die Funktion des/der SprecherIn eine weitere Transformation. Doll benannte die neue Rolle des Conférencier bzw. Conférencieuse mit dem Begriff des/der SpielleiterIn, welcher über die exponierte Figur des/der AnsagerIn oder interpretierenden KommentatorIn hinaus ging und selbst zur Person der Handlung wurde. Als Beispiel führte er dazu die 1931 aufgeführte Revue *Denken verboten!* des österreichischen Schriftstellers und Kabarettisten Robert Ehrenzweig an. Durch die Revue führte die Hauptfigur in Form des Journalisten Fix, der mangels neuer Sensationen für sein Skandalblatt eine Geschichte über die Erfindung eines Mittels gegen Dummheit entwickelt. Abgesichert hatte Fix seine Geschichte mit Hilfe eines mittellosen Malers namens Schlamp, der sich als der Professor und Erfinder des Mittels ausgab. Kurz nach Bekanntwerden des Wundermittels machte sich die herrschende Klasse in Form des Generalsekretärs Goldschieber ans Werk, das Mittel vorsorglich zu kaufen, damit es nicht der ArbeiterInnenschaft in die Hände falle und so das bestehende Klassensystem gefährde. Die Revue endete mit dem Verkauf des Mittels, welches Goldschieber als Verlierer mit einer wertlosen Flüssigkeit und den Maler Schlamp als Millionär zurückließ. Auf Fix fiel in diesem

258 Vgl. Beck, Wolfgang: Conférencier. In: Braunek, Manfred; Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon 1. S. 282.

259 Naumann, Uwe: Zwischen Tränen und Gelächter. Satirische Faschismuskritik 1933 – 1945. Köln: Pahl-Rugenstein 1983. S. 31.

260 Vgl. Doll: Theater im Roten Wien. S. 159.

Stück, obwohl er ebenso eine Person der Handlung war, eher die Rolle des Betrachters und Kommentators, der am Ende weder einen Gewinn verbuchen konnte, noch einen Verlust zu bedauern hatte.²⁶¹ Auch in der *Proletenpassion* tritt der/die SprecherIn oft aus der Reihe der DarstellerInnen hervor. Beispielhaft passiert dies zwischen den Gesangseinlagen *Hunderttausend Arbeitslose* und der *Ballade von den zwei ruhmlosen Generalen*. Herbert Tampier löst sich aus der Szene, in der eine Gruppe von Arbeitenden ein Karren holpernd über einen gepflasterten Weg ziehen. Noch im Kostüm der Vorszene mit Frack und Zylinder beginnt er die nächste Szene einzuleiten. Während Tampier dem/der ZuschauerIn das nötige historische Wissen für den Fortgang des Stücks vermittelt, wechselt er sein Kostüm und verwandelt sich auf der Bühne in die Figur des Arbeiters.²⁶² Im Gegensatz zur Figur Fix, die während der gesamten Revue ihre Rolle sowohl als Journalist wie auch als Kommentator behält, variierte in der *Proletenpassion* sowohl die SprecherInnenrolle wie auch die von den einzelnen DarstellerInnen bekleideten Rollen. Die Schmetterlinge sind als DarstellerInnen einerseits in der Rolle der Pariser Bevölkerung und andererseits in der Rolle der Beherrschenden zu sehen. Interessant ist im Hinblick auf das SprecherInnenkonstrukt in der *Proletenpassion* vor allem seine didaktische Verwendung. Angesichts des enormen thematischen Umfangs der *Proletenpassion* im Allgemeinen wie auch der einzelnen Stationen im engeren Sinn, würde eine szenische Darstellung des gesamten Handlungsumfangs den Rahmen der Veranstaltung sprengen. Der/die ZuschauerIn, welcher eventuell die Eckdaten der geschichtlichen Entwicklung um den Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 und die Pariser Kommune nicht kennt, wird durch den/die SprecherIn in den historischen Kontext eingeführt und über den Verlauf aufgeklärt. Im Vergleich zu den einzelnen Liedern und musikalischen Couplets, die den/die ZuschauerIn zur Identifikation mit der Bevölkerung leiten, obliegt es dem Sprecher dem/der ZuschauerIn den nötigen Handlungsrahmen durch eine Erläuterung der weiteren historischen Ereignisse zu bieten.

6.4.3 Parodie des/der politischen GegnerIn

Die Parodie des/der GegnerIn nimmt in der *Proletenpassion* einen nicht unwesentlichen Platz ein. Im Abschnitt *Die Pariser Kommune* ist vor allem die Karikatur des deutschen Generals Helmuth von Moltke und des französischen Politikers Adolphe Thiers, die sich im Kapitel der Kommune in verschiedenen Dialogszenen durchzieht. Besonders stark zeigt sich die spöttische Nachahmung der beiden historischen Figuren in einem dialogischen Couplet,

261 Vgl. Doll: Theater im Roten Wien. S. 135-137.

262 Vgl. Die Pariser Kommune. Ein Auszug aus der Proletenpassion. Regie: Peter Sämann. Produktion: ORF. AUT. 1978. Fassung: VHS. Ausstrahlung 3sat. o.J. 09:45-10:45.

welches die beiden Männer in der Verhandlung über den Frieden zwischen Deutschland und Frankreich zeigt. Herrstadt als Thiers gekleidet in Frack mit Zylinder sowie weißem Schal und Handschuhen macht sich über das Schlachtfeld auf den Weg zu Resetarits als Moltke, der in Militäruniform auf den Barrikaden Ausschau hält. Beide sprechen mit stark aufgesetzten französischen beziehungsweise deutschen Akzent. Die Bewegungen von Moltke sind überspitzt zackig und repräsentieren das Militär, während Thiers mit sanften Gesten eines Edelmannes kommuniziert. Nach dem die Bedingungen um den Frieden klar zu Gunsten Deutschlands ausgehandelt wurden, verabschiedet Moltke den Franzosen spottend mit den Worten: Der Handel gilt, wir schreiben alles nieder, adieu, Herr Thiers, beehren Sie uns bald wieder. Zum Ende des Liedes stoßen die beiden Gegner fast freundschaftlich und im bourgeois Stil mit einem Gläschen Schaumwein auf den Frieden an.²⁶³ Durch die Übersteigerung wird die herrschende Klasse der Lächerlichkeit preisgegeben. In dieser Szene wird die Botschaft des Verrat an der Kommune, die im befriedeten Frankreich gestürzt wird, durch die Übertreibung optisch zusätzlich verstärkt. Noch deutlicher tritt der Charakter der Lächerlichkeit bei der Verwendung von Stereotypen im Lied *Gespensterzug nach Versailles* in den Vordergrund. Das Lied beschreibt die Flucht der Reichen samt ihrer Besitztümer vor der Regierung des Volkes von Paris nach Versailles. Tampier im Frack mit Zylinder, Resetarits mit Gehrock und mit Spazierstock und Meixner im Anzug mit Rüschenhemd, stellen, wie es im Lied heißt, den Adel, die Spekulanten und die Fabrikanten dar. Herrstadt im Kostüm eines Kardinals repräsentiert den Klerus und Neundlinger im Kleid mit Reifrock und Hut tritt als Gesellschaftsdame auf. Der klischeehafte Charakter der Figuren wird weiter erhöht, sobald die DarstellerInnen mit Masken ihre Gesichter bedecken und so anonyme Figuren erzeugen, die auf ihre Stereotype reduziert verallgemeinert noch stärker für verschiedene soziale Typen stehen.²⁶⁴ Das Politische Kabarett bediente sich ebenso gern der Stereotype zur Darstellung der so bezeichneten Klassenfeinde. Durch Aussehen, Kleidung und Auftreten drückten die karikativen Typen ihren Beruf, ihre soziale Stellung und ihre politische Zugehörigkeit aus. Der Kapitalist war dem Publikum erkennbar durch seine Darstellung mit Frack und Zylinder, während der Hausherr mit Bauch, Hausmütze und Pantoffeln auftrat. Meist wurden die Figuren zusätzlich mit einem Namen ausgestattet, der ebenfalls einen Rückschluss auf deren Herkunft, Beruf oder Charakter zuließ. Bankiers wurden gerne mit dem Namen Goldschieber bedacht, Hausherren als Zinsgeier oder Vierstock benannt oder Sekretärinnen in einer starken Überspitzung Fräulein Tip und Fräulein Farbband genannt.²⁶⁵ Gleichsam wurden die Typen

263 Vgl. Die Pariser Kommune. Regie: Peter Sämann. 37:56-39:54.

264 Vgl. Ebenda 16:25-18:26.

265 Vgl. Doll: Theater im Roten Wien. S. 180.

ähnlich dem mittelalterlichen Mysterienspiel als Allegorien verwendet. Die Allegorie, die besonders in der Zeit der Renaissance und des Barock dramatisch Verwendung fand, beschreibt die „bildliche Darstellung eines abstrakten Begriffes“.²⁶⁶ Sie wird hergestellt durch den Gebrauch mehrerer bildhafter Elemente die zu einem kohärenten Ganzen zusammengefügt werden. Dabei findet jedes Element „im dargestellten Begriff seine Entsprechung“.²⁶⁷ Über die Verwendung der karikativen Typen konnte das Politische Kabarett auch die dazu passenden Allegorien auf der Bühne veranschaulichen. Der Kapitalist stand für den Kapitalismus selbst, der Hausherr konnte für den Wucher stehen, die alte Jungfer für Prüderie und Konservatismus. Im Bezug auf den/die ArbeiterIn kam es zum Einsatz einer „idealisierenden Allegorie“, die sich durch den/die heroische/-n ArbeiterIn in den Stücken abbildete.²⁶⁸ Diesem Allegorisieren der Figuren schrieb Doll eine entscheidende Funktion im politisch motivierten ArbeiterInnentheater zu.

„In den allegorischen Schematisierungen ›verwandelt sich das Denken in Bilder‹, wird die Komplexität der sozialen und politischen Phänomen durch ein glücklicherweise oft ironisch-humoristisch gefärbtes Verfahren der systematischen Vereinfachung auf das (natürliche im Sinne der marxistischen Weltansicht) Wesentliche zurückgeführt.“²⁶⁹

In der *Proletenpassion* summieren sich die Allegorien der karikativen Typen des Spekulanten, Fabrikanten, Kardinals und der Gesellschaftsdame, die im Gespensterzug nach Versailles auftreten, zum/zur politischen GegnerIn in Form des Kapitalismus, welcher über das gesamte Werk thematisiert wird. Die Allegorie stellt auf diese Weise einen wesentlichen Faktor in der Identifikation mit der ArbeiterInnenklasse dar und verbindet den Wirkungswunsch der AkteurInnen mit dem Publikum.

6.4.4 Schlussappell

Eine besondere Kontinuität weist die *Proletenpassion* in der Verwendung des dialektischen Moments der so bezeichneten Lehren am Schluss jedes Kapitels auf. Diese zeugen von einem appellativen Charakter und sollen den/die ZuschauerIn wie in einer Art Resümee auf die Lehren, welche aus den vorhergegangenen Szenen zu ziehen sind, aufmerksam machen. Aufgeworfen wurden in den gesungenen Lehren die Problematiken, die ArbeiterInnen an der Durchsetzung ihrer Ziel hinderten oder Fehler, welche die ArbeiterInnenschaft im Kampf um Chancengleichheit begangen hatte. Die VerfasserInnen der *Proletenpassion* griffen in dieser Umsetzung auf ein besonders signifikantes Mittel des Politischen Kabaretts beziehungsweise

266 Muzelle, Alain: Allegorie. In: Braunek, Manfred; Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon 1. S. 67.

267 Muzelle: Allegorie. S. 67.

268 Doll: Theater im Roten Wien. S. 187.

269 Ebenda S. 187.

des ArbeiterInnentheaters im Allgemeinen zurück.

Der Schlussappell am Ende einer Nummer oder am Ende des Stückes wurde von den DarstellerInnen für die Herstellung eines direkten Kontakts mit dem Publikum genutzt. Im Schlussappell wurden die ZuschauerInnen aufgefordert, die richtigen Schlüsse aus dem Gesehenen zu ziehen und den Kampf des Proletariats für den Sozialismus weiterzuführen. Vor Wahlen wurde die Revue auch mitunter mittels direktem Wahlvorschlag abgeschlossen.²⁷⁰ Es lässt sich feststellen, dass der Schlussappell in den proletarischen Theaterbestrebungen eine starke agitatorische Wirkungsweise hatte. Manchmal wurde der Appell zusätzlich mit einer satirischen Bestrafung der AntagonistInnen kombiniert, wobei der/die zum/zur HeldIn idealisierte ArbeiterIn den Klassenfeind von der Bühne jagte oder diesen gar mit einem Tritt in den Hintern von ihr beförderte.²⁷¹ Der Schlussappell ließ sich sowohl didaktisch wie auch agitatorisch und propagandistisch nutzen. Innerhalb der *Proletenpassion* wurde der Schlussappell, wie bereits erwähnt, am Ende der Kapitel als didaktisches Mittel benutzt. In der Station Epilog, welche auch eine Art Verhandlung mit der Gegenwart darstellt, funktionierte der Schlussappell vor allem in einer agitatorischen Weise. Der Epilog befasste sich mit drei Thematiken. Zum einen spiegelte das letzte Kapitel des Oratoriums die zeitgenössische Situation des Proletariats in Verbindung mit der Konsumgesellschaft wider und fasste zudem die vorhergegangenen Stationen als Kampf um Demokratie zusammen. Zum anderen diente der Epilog als Aufruf an die ZuschauerInnen die Augen nicht vor gesellschaftlichen Problemen und Ungerechtigkeiten zu verschließen und weiterhin für den Erhalt und Ausbau der Demokratie zu kämpfen. Manche der zum Abschluss gesungenen Lieder weisen eine besonders starke agitatorische Züge auf. Beispielhaft hierfür ist das Lied mit dem Titel *Wir lernen im Vorwärtsgehn*, indem es heißt:

„Der lange Marsch durch die lange Nacht
der Geschichte hat uns stark gemacht.
Wir sind auf dem Weg und wir haben im Sinn,
unser Ziel zu erreichen, denn wir wissen, wohin.“²⁷²

Der/die ZuschauerIn soll die Lehren aus der Geschichte, welche im Oratorium gezogen wurden, mitnehmen und motiviert durch die Agitation des Stücks, selbst aktiv seine bzw. ihre eigene Umwelt gestalten und verbessern.

270 Doll: Theater im Roten Wien. S. 160.

271 Ebenda S. 243.

272 Unger: Die Proletenpassion. S. 214.

7 Resümee

Die Besonderheit der Arena-Bewegung lässt sich nach Erarbeitung des Themas für mich an zwei entscheidenden Faktoren festmachen. Zum einen boten die Wiener Festwochen als Festival der österreichischen Hochkultur mit der Sparte 'Arena' eine Art Vorbild für das spätere künstlerische Programm der besetzten 'Arena'. Zum anderen spielt die Verortung der Arena im industriell geprägten St. Marx für die Etablierung eines Kultur- und Kommunikationszentrums für Jugendliche, StudentInnen und KünstlerInnen der Subkultur eine große Rolle. Im Zug meiner Erarbeitung konnte aufgezeigt werden, dass die BesetzerInnen in ihrer Agitation immer wieder auf diese Verbindung zum ArbeiterInnenmilieu verwiesen. Die AktivistInnen bemühten sich um Integration vieler verschiedener Ausdrucksformen und sozialer Projekte für die Gemeinschaft am Gelände und die Entwicklung einer eigenen kulturellen und sozialen Lebensform. Außerordentlich ist das Ausmaß an künstlerischer und kultureller Vielfalt, das durch die BesetzerInnen aus eigener Kraft und Inspiration geschaffen wurde. In nur wenigen Tagen erschuf sich die Subkultur im Auslandsschlachthof eine eigene alternative Stadt. Die Umsetzung der Vielzahl an Projekten und Programmen ist bemerkenswert im Bezug auf die Organisation und den Schöpfergeist mehrerer sozialer und politischer Gruppierungen. In den verschiedenen Einrichtungen, wie etwa dem Kinderhaus, lässt sich die signifikante Verbindung von politischen und künstlerischen Ambitionen erkennen, die sich in den Programmen der Arenauten widerspiegelt. Hier konnten Parallelen zur ArbeiterInnenbewegung und dem ArbeiterInnentheater hergestellt werden. Besonders stark förderte diese Ähnlichkeit, die im Rahmen der Festwochenarena und auch im Laufe der Besetzung aufgeführte, das szenische Oratorium *Proletenpassion* der Musikgruppe Schmetterlinge zu Tage. Eine weitere Affinität zwischen Besetzung und dem österreichischen autonomen ArbeiterInnentheater und Politischen Kabarett ist ihre Entstehung durch das Engagement von Jugendlichen und StudentInnen, welche jedoch die Bedürfnisse einer größeren Bevölkerungsschicht ins Zentrum ihres Tuns stellten. Das aktive Mitmachen und Kreieren eines eigenen kulturellen Raumes stand in der Programmatik des ArbeiterInnentheaters wie auch in der Arena an vorderster Stelle.

Diesem Anspruch auf eine autonome Kunst- und Kulturauslegung, die sich die Subkulturen aus der Basis heraus selbst erarbeiten wollten, standen die politischen Entscheidungsträger der 1970er Jahre verständnislos gegenüber. In Wien äußerte sich der Umgang mit Subkulturen vor allem im Versuch, diese in die sozialen Institutionen der Stadt zu integrieren und zu beaufsichtigen. Autonome Kulturausübung, die sich auf Grund der fehlenden Förderung

durch den Verwaltungsapparat in einem illegalen Rahmen konstituierten, wurden von Seiten der Stadtregierung unterminiert, auch kriminalisiert. Hier zeigen sich auch Ähnlichkeit zum Umgang mit dem Wiener Aktionismus, der vorerst diskriminiert und später, nachdem sich die Kunstform international auszeichnete, in den bestehenden Kulturbetrieb integriert wurde. Im Fall der Arena, deren Konzeption auch stark an die Lokalität des Auslandsschlachthofes gebunden war, konnte eine Legalisierung des durch Besetzung entstandenen Kultur- und Kommunikationszentrums in seiner ursprünglichen Form nicht erreicht werden. Die Idee zur Etablierung selbstverwalteter Institutionen konnte auch unabhängig vom Gelände erhalten und im Zuge von anderen Projekten durchgesetzt werden. Beispielhaft genannt habe ich in meiner Arbeit das WUK wie auch das Amerlinghaus. Beide Institutionen befinden sich nahe der Inneren Stadt. Es ist denkbar, dass dieser Umstand ein nicht unerheblicher Faktor für den Erhalt der Gebäude und ihre Verwendung als Kultur- und Kommunikationszentren ist. Im Vergleich dazu konnte sich das ebenfalls erwähnte Jugendzentrum in der Gottschalkgasse/Simmeringer Hauptstraße, wie auch die Arena im Auslandsschlachthof, welche sich beide im arbeiternahen Milieu befanden, nicht durchsetzen. Eine Ausnahme bildet hier die Arena im Inlandsschlachthof, die von einem Teil der BesetzerInnen des Auslandsschlachthof in Form des Vereins Forum Wien Arena, nach langwierigen Verhandlungen mit der Stadt übernommen wurde. Beachtet muss in diesem Zusammenhang werden, dass es sich um ein Alternativangebot der Stadt Wien zur Arena im Auslandsschlachthof handelte und die Stadtregierung bei diesem Projekt unter medialen Druck stand. Bezieht man das Ernst Kirchweger Haus, welches erst 2005 über die Vergabe von Nutzungsverträgen legalisiert wurde, noch in die Betrachtung mit ein, kann davon gesprochen werden, dass von Seiten der politischen Entscheidungsträger Projekte in Zentrumsnähe, die durch bürgerliche Initiativen Unterstützung erfuhren, bevorzugt wurden.

Passend zum dezentralisierten Standort der Uraufführung der *Proletenpassion* im Auslandsschlachthof, wird aktuell im Kulturzentrum Kabelwerk im zwölften Wiener Gemeindebezirk eine Fortsetzung des Oratoriums der Schmetterlinge unter dem Titel *Proletenpassion 2015ff.* gezeigt. Das Stück beschäftigt sich erneut mit dem Klassenkampf und zeitgenössischen Bewegungen wie den internationalen Occupy-Protesten.²⁷³

Im Oktober 2009 wurden im Zuge eines Bildungsprotests unter dem Motto 'Uni brennt' Hörsäle der Universität Wien besetzt und gegen Unterfinanzierung der Bildungsinstitute und

273 Vgl. Werk X: Proletenpassion 2015ff. werk-x.at/produktion/proletenpassion-2015-ff-at. 26.01.2015. siehe dazu: Hartleb, Florian: Die Occupy-Bewegung. Globalisierungskritik in neuer Maskerade. www.kas.de/wf/doc/kas_32747-544-1-30.pdf?121119120207. 26.01.2015.

für mehr finanzielle Unterstützung der Studierenden demonstriert. Das im Zusammenhang der Besetzung kreierte Wort 'Audimarxismus' wurde zum des Wort des Jahres gewählt. Der Slogan der StudentInnenbewegung 'reiche Eltern für alle' wurde zum Sinnbild ungleicher Bildungschancen im Bezug auf verschiedene soziale Schichten.²⁷⁴

Im zweiten Wiener Gemeindebezirk besetzte im Juli 2014 eine Gruppe Punks ein Gebäude in der Mühlfeldgasse als Protest gegen Immobilienspekulationen und für leistbare Mietwohnungen. Unter der Bezeichnung 'Pizzeria Anarchia' wurde die Besetzung wenige Tage aufrecht gehalten, bevor die Räumung durch die Exekutive erfolgte.²⁷⁵

Der Kampf um Freiräume zur Auslebung eigener kultureller und sozialer Bedürfnisse erweist sich durch diese Beispiele als ungebrochen und ist nach wie vor eine zeitgenössische Thematik. Die Arena-Bewegung gilt in diesem Zusammenhang als eine wichtige Referenz für alle diese folgenden und künftigen Bestrebungen subkultureller Strömungen zur Umsetzung ihrer Bedürfnisse.

274 #unibrennt: Rückblick. www2.unibrennt.at/ueber-unibrennt/rueckblick/. 26.01.2015.

275 Vgl. [derStandard.at](http://derstandard.at): Wieder Schikanen gegen Altmieten in der Mühlfeldgasse.

derstandard.at/2000004491361/Wieder-Schikanen-gegen-Altmieten-in-der-Muehlfeldgasse. 26.01.2015.

8 Abstract

Meine Bearbeitung der Arena-Bewegung setzt diese in einen Kontext zum ArbeiterInnenmilieu, welches mit der Bewegung stark verbunden ist. Demonstriert wird diese Verbindung anhand der Lokalisierung des besetzten Objekts im proletarisch durch Arbeiterquartiere und Fabriken geprägten Stadtteil St. Marx sowie durch den direkten Bezug des Objekts des Schlachthofes als Ort der Arbeit selbst. Thematisiert wird in diesem Zusammenhang der Versuch der Etablierung einer eigenen künstlerischen und kulturellen Alternative zum etablierten Kulturapparat mittels Eigeninitiative von VertreterInnen verschiedener Subkulturen. Besonderes Augenmerk wird auf die selbstständig entwickelten künstlerischen und sozialen Projekte gelegt, welche die Vielfältigkeit der Bewegung verdeutlichen sollen, wie auch auf die Mittel der Agitation durch die BesetzerInnen. Genauer beleuchtet wird hierbei der Rückgriff auf dramaturgische und inhaltliche Formen des proletarisch geprägten Theaters als Mittel zur Agitation, das zur Entstehung eines Zentrums zur Auslebung subkultureller Bedürfnisse beigetragen hat.

My thesis examines the context between the Arena-Movement and proletarian environment, which is strongly linked to the movement itself. This connection is demonstrated in form of the occupied location in the district of St. Marx that is characterized by its proletarian surrounding classified by its factories and working class neighborhood. The occupied object itself is an abandoned slaughterhouse and marks this connection, by symbolizing a place of labour. In this coherence the attempt to create an artistic and cultural alternative to the established cultural facilities by representatives of different subcultures is thematised. Independently developed artistic and social projects which show the variety of the movement and the applied methods of agitation of the occupants are focused. In recourse to means of dramatic and contentual forms of the proletarian theatre used as tool of agitation for installing a centre to comfort subcultural requirements, is redescrbed.

9 Literatur- und Quellenverzeichnis

Bibliographie

Beck, Wolfgang: Revue. In: Braunek, Manfred; Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles. 5. Auflage. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2007.

Beck, Wolfgang: Conférencier. In: Braunek, Manfred; Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles. 5. Auflage. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2007.

Blaukopf, Kurt; Bontinck, Irmgard; u.a. (Hg.): Kultur von unten. Innovationen und Barrieren in Österreich. Wien: Löcker 1983.

Brecht, Bertholt: Volkstümlichkeit und Realismus [1]. In: Hecht, Werner; Knop, Jan u.a. (Hg.): Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 22. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

Buck, Theo: Verfremdung, Verfremdungseffekt (V-Effekt). In: Braunek, Manfred; Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles. 5. Auflage. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2007.

Cerny, Karin: Bitte liebt die Wiener Festwochen! Zwischen Donauwalzer und Schlingensief: 50 Jahre Wiener Festwochen. Intendanten, Programme und Entwicklungslinien. In: Awecker, Maria: Wiener Festwochen 1951-2001. Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation. Wien: Residenz Verlag 2001.

Doll, Jürgen: Theater im Roten Wien. Vom sozialdemokratischen Agitprop zum dialektischen Theater Jura Soyfers. Wien: Böhlau 1997.

Dreher, Thomas: Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia. München: Wilhelm Fink Verlag 2001.

Eiselt-Weltman, Susanne: Das 'Politische Kabarett' und die 'Roten Spieler': Agitation und Propaganda der österreichischen Sozialdemokratie 1926 – 1934. Wien: Diss. 1987.

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

Friesenbichler, Georg: Unsere wilden Jahre: die Siebziger in Österreich. Wien: Böhlau 2008.

Funk-Hennigs, Erika: Die Agitpropbewegung als Teil der Arbeiterkultur der Weimarer Republik. In: Helmut Rösing (Hrsg.): 'Es liegt in der Luft was Idiotisches ...'. Hamburg: CODA-Verlag 1995.

Gisch, Susanna: Der Aulandsschlachthof von St. Marx als dramatischer Spielort. Wien: Dipl.-Arb. 1991.

Gottschlich, Maximilian; Panagl, Oswald; Welan, Manfred: Was die Kanzler sagten. Regierungserklärungen der Zweiten Republik. 1945-1987. Wien: Böhlau 1989.

Grosse, Bettina: Das Café-théâtre als kulturelles Zeitdokument. Geschichte – Gattung – Rezeption. Tübingen: Narr 1990.

Haider – Pregler, Hilde: „Das Burgtheater ist eine Idee...“. Die Jahre 1945 bis 1955 – eine Zwischenkriegszeit des österreichischen Staatstheaters? Haider – Pregler, Hilde, Rössler, Peter (Hg.): Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945. Wien: Picus Verlag 1997.

Hajós, Géza; Vancsa, Eckart: Die Kunstdenkmäler Wiens. Die Profanbauten des III., IV. und V. Bezirkes. Wien: Anton Schroll & Co 1980.

Horaczek, Nina: Stiefkind der Revolte. Arena-Bewegung und Gegenkultur im Wien der 70er Jahre. In: Trinker, Birgit: Wiener Bezirkshandbücher. 3. Bezirk Landstraße. Wien: Pichler 2002.

Jahraus, Oliver: Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins. München: Wilhelm Fink Verlag 2001.

Jarka, Horst: Jura Soyfer. Leben, Werk, Zeit. Wien: Löcker 1987.

Karger, Inge: Politische Musik und naïve Musiktherapie. Eine Untersuchung zum Erleben politischer Konzerte in den 80er Jahren am Beispiel von Aufführungen des szenischen Oratoriums Proletenpassion der Polit-Rock-Gruppe *Schmetterlinge*. Oldenburg: Bibliotheks und Informationssystem der Universität Oldenburg 2000.

Knapp, Marion: Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation. Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945. In: Kramer, Helmut; Kreisky, Eva (Hg.): Politik und Demokratie. Band 4. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2005.

Kerschbaumer, Gert: Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch. In: Haider – Pregler, Hilde, Rössler, Peter (Hg.): Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945. Wien: Picus Verlag 1997.

Kerschenzew, Platon M.: Das Schöpferische Theater. Köln: Prometh Verlag 1980.

Knilli, Friedrich/Münchov, Ursula: Frühes deutsches Arbeitertheater. 1847-1918. München: Hanser 1970.

Kövari, Verena : Die 'Arena'. Alternativkultur im Wien der 1970er Jahre. Wien: Dipl.-Arb. 1997.

Kretschmer, Helmut: Landstraße. Geschichte des 3. Wiener Gemeindebezirks und seiner alten Orte. Wien: Jugend und Volk 1982.

Kropej, Sabine: Ohne Göd ka Musi. Kunstsponsoring, seine Entwicklung und Bedeutung (mit besonderer Berücksichtigung der Wiener Staatsoper). Wien: Diss. 2006.

Langer, Renée: Die Wiener Arenabesetzung als Bestandteil der mitteleuropäischen Gegenkultur. Wien: o.V. 1983.

Langmann, Peter: Sozialismus und Literatur. Jura Soyfer. Studien zu einem österreichischen Schriftsteller der Zwischenkriegszeit. Frankfurt am Main: Verlag Anton Hain Meisenheim 1986.

Lateinamerika-Nachrichten: Erbe einer Diktatur. 40 Jahre nach dem Putsch in Chile. 41. Jahrgang der Chile-Nachrichten. Dossier 8. Juni/August 2013.

Lechner, Isabella: Die Wiener Eisrevue. Wien: Dipl.-Arb. 2008.

Leisch, Tina; Thaler, Chris: Schule der Subversion. Eine kurze Geschichte des EKH. In: Nußbaumer, Martina; Schwarz, Werner Michael: Besetzt! Kampf um Freiräume seit den 70ern. Katalog zur 381. Sonderausstellung des Wien Museums. Wien: Czernin Verlag 2012.

Lissagaray, Prosper Olivier: Der Pariser Kommune-Aufstand. Berlin: Soziologische Verlagsanstalt 1931.

Lorenz, Christoph F.: Oratorium. In: Weimar, Klaus u.a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2 H-O. Berlin: Walter de Gruyter 2000.

Maierhofer, Doris: Berichterstattung zur Arena-Besetzung im Wandel der Zeit. Wien: Dipl.-Arb. 2009.

Mattl, Siegfried: Der Mehrwert der urbanen Revolte. Die Erneuerung Wiens aus dem Geist der Hausbesetzer. In: Nußbaumer, Martina; Schwarz, Werner Michael: Besetzt! Kampf um Freiräume seit den 70ern. Katalog zur 381. Sonderausstellung des Wien Museums. Wien: Czernin Verlag 2012.

Muzelle, Alain: Allegorie. In: Braunek, Manfred; Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles. 5. Auflage. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2007.

Naumann, Uwe: Zwischen Tränen und Gelächter. Satirische Faschismuskritik 1933 – 1945. Köln: Pahl-Rugenstein 1983.

o.A.: Arena Schlachthof St. Marx. Konvolut verschiedener Publikationen. Wien: Wienbibliothek im Rathaus. 1976.

o.A.: ORF-Film über die Arena und Live-Diskussion. Ohne Maulkorb – Sendung vom Donnerstag, 8.7.1976. 22.10. In: Zenker, Helmut (Hg.): Arena Dokumentation. Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte. Nr. 23. Wien: 1976.

Österreichischer Ingenieur- und Architekten-Verein (Hg.): Technischer Führer durch Wien. Wien: Gerlach & Wiedling 1910.

Pfoser, Alfred: Literatur und Austromarxismus. Wien: Löcker 1980.

Piscator, Erwin: Das politische Theater. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1963.

Pleschberger, Werner: Vorsicht Politiker! Montage und Analyse zur österreichischen Kulturpolitik. Wien: Promedia 1991.

Reifenrath, Susanne: Off-Off-Broadway. In: Braunek, Manfred; Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles. 5. Auflage. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2007.

Reinprecht, Christian: Das Amerlinghaus darf keine Tiefgarage werden! Eine Betrachtung zum Amerlinghaus im vierten Jahrzehnt. In: Nußbaumer, Martina; Schwarz, Werner Michael: Besetzt! Kampf um Freiräume seit den 70ern. Katalog zur 381. Sonderausstellung des Wien Museums. Wien: Czernin Verlag 2012.

Rüden, Peter von: Sozialdemokratisches Arbeitertheater: (1848 -1914); ein Beitrag zur Geschichte des politischen Theaters. Frankfurt: Athenäum 1973.

Scheu, Friedrich: Humor als Waffe. Politisches Kabarett in der Ersten Republik. Wien/München/Zürich: Europaverlag 1977.

Schrage, Dieter: Am Beispiel der Arena-Besetzung – Öffentlichkeitsarbeit in der Alternativszene. In: Stepina, Clemens K. (Hg.): Wiener Kulturmanagement in Theorie & Praxis. Akten des Symposiums 'Kulturmanagement in Wien 2005'. Wien: Art & Science 2006.

Schumacher, Horst: Café-Theater. In: Braunek, Manfred; Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1986.

Schwendter, Rolf: Das Jahr 1968. War es eine kulturelle Zäsur. In: Sieder, Reinhard; Steinert, Heinz; Tálos, Emmerich (Hg.): Österreich 1945 – 1995. Gesellschaft – Politik – Kultur. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1995.

Schwendter, Rolf: Theorie der Subkultur. 4. Auflage. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1993.

Seelinger, Roman: Die Wiener Eisrevue. Ein verklungener Traum. Wien: htp Verlag 1993.

Steiner, Dietmar: Die Arenabewegung. In: Danneberg, Bärbel (Hg.): die 68er. eine generation und ihr erbe. Wien: Döcker 1998.

Steiner, Dietmar: Warum Schlachthof St. Marx. In: Zenker, Helmut (Hg.): Arena Dokumentation. Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte. Nr. 23. Wien: 1976.

Unger, Heinz R.: Die Proletenpassion. Wien: Europaverlag 1989.

Weber, Richard: Nachwort. In: Kerschenezew, Platon M.: Das Schöpferische Theater. Köln: Prometh Verlag 1980.

Wege, Carl: Totaltheater. In: Braunek, Manfred; Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles. 5. Auflage. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2007.

Wege, Carl: Piscatorbühne. In: Braunek, Manfred; Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles. 5. Auflage. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2007.

Weidinger, Leonhard: Arena. Die Besetzung des Auslandsschlachthofs St. Marx im Sommer 1976 als kulturelles und politisches Ereignis. Wien: Dipl. Arb. 1998.

Weidinger, Leonhard: Arena-Forever – Einen Sommer lang. In: Nußbaumer, Martina; Schwarz, Werner Michael: Besetzt! Kampf um Freiräume seit den 70ern. Katalog zur 381. Sonderausstellung des Wien Museums. Wien: Czernin Verlag 2012.

Zarzer, Brigitte: Arbeitertheater in der österreichischen Sozialdemokratie. (1918-1934). Wien: Dipl.-Arb. 1993.

Zenker, Helmut (Hg.): Arena Dokumentation. Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte. Nr. 23. Wien: 1976.

Zeitungs- und Zeitschriftenartikel

Jarka, Horst: Die Wiederentdeckung Jura Soyfers. In: TheaterZeitSchrift. Ausgabe Nr. 23. 1988.

Jensen, Nils; Wegerth Reinhard und Kupelwieser, Hans: Arena 70–76. In: Jensen, Nils; Wegerth, Reinhard (Hg.): Frischfleisch. Das Kulturmagazin mit literarischer Kraftnahrung. Heft Nr. 12. 1977.

Henisch, Peter: Bekenntnis zum ANDEREN Wien. In: Fremdenverkehrsverband für Wien (Hg.): Rendezvous Wien. Heft Nr. 1. 1976.

Karl, Ingrid: Die Alternativen der Gemeinde. In: Arena (Hg.): Schlachthof Arena. Ausgabe Nr. 5. 1976.

Köstler, Arthur: Die explodierende Kunst. In: Arbeiter-Zeitung. Ausgabe Nr. 144. 23.06.1960.

o.A.: Bericht über die Theaterarbeit. In: Arena (Hg.): Schlachthof Arena. Ausgabe Nr. 1. 1976.

o.A.: Café Schottland. In: Arena (Hg.): Schlachthof Arena. Ausgabe Nr. 5. 1976.

o.A.: Das schönste Motorrad von Wien. In: Profil. Ausgabe Nr. 24. 09.06.1976.

o.A.: Hauptsache is, ihr bleibts alle da, weil des ghört jetzt uns. In: Kurier. 01.07.1976.

o.A.: Kinder. In: Arena (Hg.): Schlachthof Arena. Ausgabe Nr. 1. 1976.

o.A.: Kultur oder Kultur. In: Arena (Hg.): Schlachthof Arena. Ausgabe Nr. 1. 1976.

o.A.: Über die Sozialarbeit. In: Arena (Hg.): Schlachthof Arena. Ausgabe Nr. 2. 1976.

o.A.: Warum die Simmeringer in der Schlachthof-Arena sind. In: Arena (Hg.): Schlachthof Arena. Ausgabe Nr. 1. 1976.

o.A.: Warum wir für die Eignung des Schlachthofes als Kultur- und Jugendzentrum sind.
In: Arena (Hg.): Schlachthof Arena. Ausgabe Nr. 1. 1976.

o.A.: Wiener Festwochen – Europas Festwochen. In: Arbeiter-Zeitung. Ausgabe Nr. 125. 01.06.1958.

Reti, Rudolf: Die Internationale Gesellschaft für neue Musik und Wien. In: Westheim, Paul (Hg.): Das Kunstblatt. Sonderheft *Das neue Wien*. Ausgabe Nr. 4. April 1924.

Sihan, Anton: Eine Chance für die Arena. In: AZ-Tribüne. 24.7.1976.

Zeisel, Hans: 'Wir machen Revolution'. In: Der Schulkampf. Organ des Bundes sozialistischer Mittelschüler Österreichs. Jahrgang I, Heft 5. Wien: 1926.

Programmhefte/Pressedienstmitteilungen/Berichte

Barnes, Clive: Die perfekte Antwort. In: Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 27. Mai – 25. Juni 1972. Programmheft.

Fremdenverkehrskommission der Bundesländer Wien und Niederösterreich (Hg.): Festwochen in Wien 28. Mai bis 18. Juni 1933. Programmheft.

Grimme, Karl Maria: Die Idee der Freiheit im Drama. In: Wiener Festwochen: Pressedienst Information Service. Jahrgang 1. Ausgabe Nr. 1. 31.03.1961.

o.A.: Arena 73. In: Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen 19. Mai-17. Juni 1973. Programmheft.

o.A.: Europa-Gespräch 1958. In: Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 31. Mai-22. Juni 1958. Programmheft.

Savary, Jérôme: Aufforderung zum Mitmachen. In: Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 27. Mai-25. Juni 1972. Programmheft.

Urbanek, Werner: Young Vic. In: Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 27. Mai-25. Juni 1972. Programmheft.

Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 26. Mai-17. Juni 1951. Programmheft.

Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 29. Mai-20. Juni 1954. Programmheft.

Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 2. Juni-24. Juni 1956. Programmheft.

Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 1. Juni-23. Juni 1957. Programmheft.

Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 23. Mai-21. Juni 1964. Bericht.

Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 23. Mai-21. Juni 1970. Programmheft.

Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 23. Mai-1. Juni 1970. Programmprospekt.

Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 27. Mai-25. Juni 1972. Programmheft.

Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 27. Mai-25. Juni 1972. Programmprospekt.

Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen 25. Mai-23. Juni 1974. Programmprospekt.

Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen. 24. Mai-22. Juni 1975. Programmprospekt.

Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen 22. Mai-20. Juni 1976. Programmprospekt.

Internetquellen

Bibliographisches Institut GmbH: K-Gruppe.

http://www.duden.de/rechtschreibung/K_Gruppe. 08.01.2015.

Citytype: Schlachthof St. Marx. www.wien-vienna.at/blickpunkte.php?ID=224. 15.12.2014.

Czeike, Felix: Zentralviehmarkt. www.wien.gv.at/wiki/index.php/Zentralviehmarkt. 10.12.2014.

derStandard.at: Wieder Schikanen gegen Altmietter in der Mühlfeldgasse.
derstandard.at/2000004491361/Wieder-Schikanen-gegen-Altmietter-in-der-Muehlfeldgasse.
26.01.2015.

Ensemble Theater am Petersplatz: Die Geschichte.

web.archive.org/web/20070726155022/http://www.ensembletheater.at/geschichte.asp.
24.12.2014.

Europäische Union: Ein friedliches Europa – die Anfänge der Zusammenarbeit.
europa.eu/about-eu/eu-history/1945-1959/index_de.htm. 18.12.2014.

Glaubauf, Karl: August 1968: ›Prager Frühling‹ ohne Sommer - Österreich und der Einmarsch der Warschauer-Pakt-Truppen in die ehemalige Tschechoslowakei. Austria-Forum: www.austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Essays/Zeitgeschichte/August_1968_Prager_Fruehling_ohne_Sommer. 08.12.2014.

Hartleb, Florian: Die Occupy-Bewegung. Globalisierungskritik in neuer Maskerade. www.kas.de/wf/doc/kas_32747-544-1-30.pdf?121119120207. 26.01.2015.

Maislinger, Andreas: Anti-Bundesheer-Volksbegehren: Volks-Begehren oder Spielwiese verstreuter 68er? www.maislinger.net/Publikationen/Populismus.htm. 08.12.2014

music promotions VeranstaltungsgmbH: Wolfgang Ambros. Biographie. 1952-1979. www.wolfgangambros.at/index.php?page=bio&dark=1. 24.12.2014.

Österreichischer Bibliothekenverbund und Service GmbH: Arena-Stadtzeitung. search.obvsg.at/primo_library/libweb/action/dlDisplay.do?vid=ACC&docId=ACC_aleph002706905&afterPDS=true. 15.12.2014.

Österreichisches Kabarettarchiv: Kabarett Keif. www.kabarettarchiv.at/Bio/Keif.htm. 12.12.2014.

Paterno, Wolfgang; Prlic, Thomas und Wurmdobler, Christopher: ›Das war unser 68‹.In: Falter. Ausgabe Nr. 21/06. www.falter.at/falter/2006/05/23/das-war-unser-68/. 09.12.2014.

Prlic, Thomas: Sound und Soda. www.falter.at/falter/2005/09/27/sound-und-soda/. In: Falter. Ausgabe Nr. 39/05. 14.01.2015.

Reis, Jonas: Judentum in Österreich heute. Dokumentation einer Gesprächsreihe am Institut für Judaistik an der Universität Wien. 10. VO – 26. Mai 2009 – Doron Rabinovici. jioeh.blogspot.co.at/2009/06/10-vo-26-mai-2009-doron-rabinovici.html. 14.01.2015

Sozialdemokratische Partei Österreichs, Landesorganisation Wien: Bauring-Skandal. www.dasrotewien.at/bauring-skandal.html. 12.12.2014.

#unibrennt: Rückblick. www2.unibrennt.at/ueber-unibrennt/rueckblick/. 26.01.2015.

Verein Kulturzentrum Spittelberg: Geschichte & Gegenwart. www.amerlinghaus.at. 09.12.2014.

Werk X: Proletenpassion 2015ff. werk-x.at/produktion/proletenpassion-2015-ff-at. 26.01.2015.

Wright, Charles: Off-Off-Broadway, Way Back When. www.theatermania.com/new-york-city-theater/news/10-2004/off-off-broadway-way-back-when_5191.html. 22.12.2014

WUK: Von der Lokomotivfabrik zum alternativen Kulturzentrum 1855-1982. [www.wuk.at/documents/articles/Von der Lokomotivfabrik zum alternativen Kulturzentrum 1855_1992.pdf](http://www.wuk.at/documents/articles/Von%20der%20Lokomotivfabrik%20zum%20alternativen%20Kulturzentrum%201855_1992.pdf). 09.12.2014.

Audioquellen

Die Proletenpassion. Interpret: Die Schmetterlinge. Produktion: Günter Grosslechner. AUT. 1977. Fassung: Langspielplatte. Antagon. 1977. o. Min.

Die Proletenpassion. Interpret: Die Schmetterlinge. Produktion: Günter Grosslechner. AUT. 1977. Fassung: Audio CD. Membran. 2010. o. Min.

Schrage, Dieter: Die ARENA-Besetzung 1976 als Medien-Ereignis. Ein Beitrag zur kulturpolitischen Bedeutung des Freien Medienamps. 16.07.2003. cultural broadcasting archive. Autonomer Medienampus (2). <http://cba.fro.at/1408>. 03.11.2014.

Schrage, Dieter: Zwischen Geldhahn und Gummiknüppel – Anmerkungen zur Kultur- und Jugendpolitik der Gemeinde Wien. 06.08.2003. cultural broadcasting archive. Autonomer Medienampus (5). <http://cba.fro.at/1452>. 03.11.2014.

Filmographie

Arenafreiheit. Regie: Otto Mörth. Redaktion: Cornelia Krauss. AUT. Fassung: DVD. AUTOCHTHON. Netzwerk für Medienforschung und innovative Mediengestaltung. 2006. 50'.

Die Pariser Kommune. Ein Auszug aus der Proletenpassion. Regie: Peter Sämman. Produktion: ORF. AUT. 1978. Fassung: VHS. Ausstrahlung 3sat. o.J. 55'

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Städtischer Zentralviehmarkt von St. Marx. Kartographisches Institut Wien (Hg.): Plan von Wien. 1:15.000. Mit vollständigem Verzeichnis der Straßen, Gassen, Plätze und öffentlichen Gebäude. Wien: Kartographisches Institut 1929.

Abbildung 2: Karte des Auslandsschlachthofes mit Adaptierungen durch die BesetzerInnen; o.A.: Arena Schlachthof St. Marx. Konvolut verschiedener Publikationen. Wien: Wienbibliothek im Rathaus. 1976.

Abbildung 3: Titelbild zum Programmheft der Wiener Festwochen 1951; Wiener Festwochen (Hg.): Wiener Festwochen 26. Mai - 17. Juni 1951. Programmheft.

Abbildung 4: Flugblatt von Dietmar Steiner, Zenker, Helmut (Hg.): Arena Dokumentation. In: Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte. Nr. 23. Wien: 1976.

Abbildung 5: Arena Programmflugblatt o.A.: Arena Schlachthof St. Marx. Konvolut verschiedener Publikationen. Wien: Wienbibliothek im Rathaus. 1976.

Abbildung 6: Arena Programmflugblatt o.A.: Arena Schlachthof St. Marx. Konvolut verschiedener Publikationen. Wien: Wienbibliothek im Rathaus. 1976.

Abbildung 7: Flugblatt mit Forderungen o.A.: Arena Schlachthof St. Marx. Konvolut verschiedener Publikationen. Wien: Wienbibliothek im Rathaus. 1976.

Abbildung 8: Titelblatt der ersten Ausgabe o.A.: Schlachthof-Arena: Wien, St. Marx. 1976.
Wien: Wienbibliothek im Rathaus. 1976.

Sonstige

Führung durch die Arena unter dem Titel Lokalausweis 'Arena'. Der Traum von einer anderen Stadt (1) am 01. Juni 2012.

Die Proletenpassion. Interpret: Die Schmetterlinge. Fassung: Audio CD. Begleitheft.

10 Anhang

Fragen eines lesenden Arbeiters

„Wer baute das siebentorige Theben?
In den Büchern stehen die Namen von Königen.
Haben die Könige die Felsbrocken herbeigeschleppt?
Und das mehrmals zerstörte Babylon,
Wer baute es so viele Male auf? In welchen Häusern
Des goldstrahlenden Lima wohnten die Bauleute?
Wohin gingen an dem Abend, wo die chinesische Mauer fertig war,
Die Maurer? Das große Rom
ist voll von Triumphbögen. Wer errichtete sie?
Über wen Triumphierten die Cäsaren? Hatte das vielbesungene Byzanz
Nur Paläste für seine Bewohner? Selbst in dem sagenhaften Atlantis
Brüllten doch in der Nacht, wo das Meer es verschlang,
Die Ersauenden nach ihren Sklaven.
Der junge Alexander eroberte Indien.
Er allein? Cäsar schlug die Gallier.
Hatte er nicht wenigstens einen Koch bei sich?
Philipp von Spanien weinte, als seine Flotte
Untergegangen war. Weinte sonst niemand?
Friedrich der Zweite siegte im Siebenjährigen Krieg.
Wer siegte außer ihm? Jede Seite ein Sieg.
Wer kochte den Siegeschmaus?
Alle zehn Jahre ein großer Mann.
Wer bezahlte die Spesen?
So viele Berichte,
So viele Fragen.“²⁷⁶

276 Unger: Die Proletenpassion S. 43.

Wer schreibt die Geschichte

„Jeden Morgen, wenn wir zur Arbeit fahren,
wird eine neue Seite ins Geschichtsbuch geschrieben.
Wer schreibt sie? Geschieht Geschichte mit uns?
Oder machen wir unsere Geschichte?

Unsere Geschichte ist die Geschichte von Kämpfen
zwischen den Klassen, eine wütende Chronologie.
Doch gelehrt wird uns die lange Reihe von Kronen und Thronen,
und über allem waltet ein blindes Geschick.

Wenn wir so vieles nicht erfahren sollen,
wer hat Interesse daran, daß wir es nicht wissen?
Wenn so vieles nicht in den Lehrbüchern steht,
wer will, daß es nicht gelehrt wird?“²⁷⁷

Lied des Geschichtslehrers

„Ich bin der Lehrer für Geschichte
und verkünde die Berichte,
die auf uns gekommen sind,
in der Schule jedem Kind.

Cäsar liebte fette Römer,
und Lucullus war ein Schlemmer.
Erzherzog Johann war mehr steirisch,
aber ich bin unparteiisch.

Der Perser und die Griechen,
die konnten sich nicht riechen.
Die Säulen mag ich dorisch
sowohl ästhetisch als historisch.

Ach, Italiens Renaissance,
die versetzt mich fast in Trance.
Nur das zwanzigste Jahrhundert
hat mich immer schon verwundert.

Drei-drei-drei
bei Issos Keilerei.
Neunzehnhundertsiebenundsiebzig
ist beileibe nicht so wichtig.“²⁷⁸

277 Unger: Die Proletenpassion S. 42 und S. 44

278 Ebenda S. 45.

11 Curriculum Vitae

Name: Michèle Kirchweger

Nationalität: Österreich

Studium:

2006 - 2015 Theater-, Film- und Medienwissenschaften

Spezialisierungen:

Produktionsdramaturgie

Regie

Dramengeschichte

2006 – 2009 Geschichtswissenschaft

Spezialisierungen:

Zeitgeschichte

Wirtschafts- und Sozialgeschichte

Schulische Ausbildung:

Januar 2006 Berufsunfähigkeitsprüfung am BFI OÖ, Linz

2001 – 2003 Fachschule für wirtschaftliche Berufe, Steyr

2000 – 2001 Höhere Bundeslehranstalt für wirtschaftliche Berufe, Steyr

1996 – 2000 Hauptschule in St. Valentin

1992 – 1996 Volksschule in Enns

Praktika:

Sept. – Okt. 2007 Staatstheater Oldenburg, Deutschland

Tätigkeitsbereich: Dramaturgie- und Regiehospitantz

Probenbegleitung des Stücks „Don Karlos“

Erstellung eines Probenplans

Verfassen mehrerer Inhalte fürs Programmheft

Lektorate

Feb. 2007 Landestheater Linz
Tätigkeitsbereich: Dramaturgiehospitantz
Erstellung des Pressespiegels
Verfassen von Stückinhaltsangaben für Programm- und Jahresheft
Verfassen von Künstlerbiographie

Berufserfahrung:

Seit 2009 Manz'sche Verlags- und Universitätsbuchhandlung GmbH
Tätigkeitsbereich: Debitorenbuchhaltung

Apr. – Okt. 2009 Film & Grafik Studios Manfred Studnitzka
Tätigkeitsbereich: Buchhaltung

Aug. – Sept. 2008 Bosch Rexroth GmbH
Tätigkeitsbereich: Übersetzungsarbeiten
Übersetzung Englisch-Deutsch von Schulungsmaterialien
Disposition von Schulungsterminen

2003 – 2005 Reichl und Partner Werbeagentur GmbH
Tätigkeitsbereich: Buchhaltung

Außerordentliches:

Juni 2008 Publikation in Gift – Zeitschrift für freies Theater:
Künstlersubventionierung vs. Institutionserhaltung. Das
niederländische System zur Förderung heimischer Künstler.
Wien: Juni – September 08. S. 35

Dez. 2007 Mitarbeit an der internationalen Konferenz
„Von der Vision zur Realität. Film im Sozialismus – die DEFA“
Veranstaltung des Instituts für Zeitgeschichte
an der Universität Wien

Mai 2006 Krakau/Auschwitz – Studienreise Bildungsverein Polítai