



universität  
wien

# DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation/Title of the Doctoral Thesis

„Erneuerungsbestrebungen in der Theaterarbeit des  
Dramatischen Zentrums Wien 1971–1989. Dokumentation  
und Rekonstruktion der Intention, Gründung,  
Betätigungsfelder und Entwicklung“

verfasst von / submitted by

Mag.a Camilla Henrich

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on the student  
record sheet:

A 092 317

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /  
field of study as it appears on the student record sheet:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall



## **Danksagung**

Ich danke meinen BetreuerInnen Brigitte Marschall und Ulf Birbaumer für ihre außerordentliche Unterstützung und ihr Interesse an meinen Forschungen. Beide waren maßgeblich daran beteiligt, dass diese Arbeit entstehen konnte. In Zeiten des Zweifels wussten sie mich zu ermuntern und trotz ihrer Vielbeschäftigung waren sie stets ansprechbar. Ich weiß dies sehr zu schätzen.

Weiters bedanke ich mich bei Barbara Stüwe-Eßl für ihre fachliche Expertise und das entgegengebrachte Interesse. Birgit Peter verdanke ich viele Kenntnisse im Bereich des Archivwesens und danke für ihre vollste Unterstützung bei der Erfassung der Sammlung des Dramatische Zentrums. Gabriele Pfeiffer und Michael Hüttler danke ich für wertvolle Hinweise und die Ermunterung, mich dem Thema anzunehmen. Klemens Gruber, Angela Heide und Monika Meister haben mir in ausführlichen Gesprächen geholfen, inhaltliche Zusammenhänge zu erkennen und dafür sei ihnen gedankt. Ein großes Dankeschön richte ich auch an meine GesprächspartnerInnen Hilde Berger, Horst Forester (+), Ulrich Schulenburg, Heinz Hoffer, Erika Kaufmann, Hubsli Kramar, Didi Macher, Jutta Schwarz und Klaus Kelterborn für die Zeit, die sie sich genommen haben, und die Bereitschaft, sich an ihre Zeit im Dramatischen Zentrum zu erinnern. Ich habe mit ihnen beeindruckende Menschen kennenlernen dürfen.

Die Dissertation wurde durch ein DOC-Stipendium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und durch ein Forschungsprojekt der Kulturabteilung der Stadt Wien (Wissenschafts- und Forschungsförderung) gefördert. Ich möchte mich bei den Verantwortlichen dieser Stellen für die Ermöglichung meiner Arbeit bedanken.

Außergewöhnlicher Dank gebührt meiner Familie.



# Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	9
1 Kontext.....	20
1.1 Theatersituation Ende der 1960er Jahre in Wien.....	21
1.1.1 Gegenmodelle zu den etablierten Bühnen.....	24
1.2 Experimente neuer Theaterformen und Inhalte.....	27
1.2.1 Exkurs: Subkulturelle Aktivitäten in Wien Ende der 1960er Jahre.....	27
1.2.2 Junge Dramatik auf den Wiener Bühnen.....	29
1.2.3 Die „Konfrontationen“ am Volkstheater und Horst Foresters Beitrag.....	31
1.2.4 Das „Cafétheater“ und Götz Fritsch in Wien.....	33
1.2.5 „Sprintorgasmik“ 1971 im Volkstheater.....	38
1.2.6 Die Gruppe „Torso“ und Hilde Berger: Idee für ein Theaterlabor.....	40
1.3 Die Avantgarde-Reihe der Wiener Festwochen („Arena“) und die „Arena 70/2“.....	43
1.3.1 Das „Forum Wien“.....	44
1.3.2 „Arena 70“ und „Arena 70/2“.....	46
1.3.3 Planung zur Weiterführung der „Arena“.....	48
1.4 Foresters Idee für ein „Dramatisches Zentrum“.....	50
1.4.1 Situation der DramatikerInnen 1970.....	54
2 Rekonstruktion der Gründung des Dramatischen Zentrums.....	56
2.1 Zusammenarbeit mit dem BMUK.....	56
2.1.1 Vereinsgründung und Statuten.....	59
2.1.2 Zusammensetzung des Vorstands.....	61
2.2 Die Verbindung zum Burgtheater.....	63
2.3 Vorbereitungen für das Dramatische Zentrum/Konsolidierung.....	66
2.3.1 Startsubvention.....	67
2.3.2 Vorarbeiten und Studienreise.....	69
3 Die Raumsituation des Dramatischen Zentrums.....	74
3.1 Lehárgasse.....	74
3.2 Sonnenfelsgasse.....	75
3.3 Freyung.....	77
3.4 Seidengasse.....	80
4 Stipendienstelle und Theaterförderung (1972–75).....	82
4.1 Stipendienvergabe für dramatische AutorInnen.....	85
4.1.1 Formaler Ablauf der Stipendienvergabe.....	86
4.1.2 Die Jury zur Vergabe der Stipendien (1977).....	88
4.2 Arbeit mit AutorInnen im Dramatischen Zentrum.....	89
4.2.1 Ablauf der Werkstattarbeiten (Stückentwicklung).....	91
4.2.2 Ergebnisse der Stipendien für dramatische AutorInnen.....	93
4.3 Das Partnerbühnen-Programm für Theatertätige.....	99
4.4 Rahmenprogramm für die Stipendiaten (bis 1976).....	103
4.4.1 Theaterexkursionen Zürich, Venedig, Berlin, Basel.....	104
4.4.2 Theatergespräche.....	106
4.4.3 Workshops.....	106
4.4.4 Seminare.....	107
5 Schwerpunkte bis 1975.....	110
5.1 Beschäftigung mit Brecht 1972–1974.....	111
5.1.1 Seminar zur Mitbestimmung 23.–25. März 1973.....	115
5.2 Kinder- und Jugendtheater.....	117

5.2.1	Der Arbeitskreis Kinder- und Jugendtheater des Dramatischen Zentrums	123
5.2.2	„Animazione“. Ein Theater der Kinder für Kinder	127
5.2.3	Das „Wiener Modell“ der „Animazione“	131
5.2.4	„Animazione“ am Dramatischen Zentrum	132
5.2.5	Entwicklung von Kindertheaterstücken durch die Arbeit mit „Animazione“	135
5.3	Theaterlabor des Dramatischen Zentrums	139
5.3.1	Beschäftigung mit Grotowski am Dramatischen Zentrum	141
5.3.2	Erster Grotowski Workshop im Dramatischen Zentrum (1973)	143
5.3.3	Organisation der Zusammenarbeit mit Jerzy Grotowski und Zbigniew Cynkulis	145
5.3.4	Theatergespräch Jerzy Grotowski am 30. Juni 1974 im Palais Palfy	148
5.3.5	2. Grotowski-Workshop, 1.–13. Juli 1974 und Weiterarbeit („Arche II“)	148
5.3.6	Bemühung um ein Grotowski-Institut im Dramatischen Zentrum	150
5.3.7	Die Gruppe „AMOK“	153
5.3.8	Theaterlabor und Animation	159
5.4	Programmatische Weiterentwicklung	160
6	Soziokultur und Ausbildungen 1975–1989	163
6.1	Soziokulturelle Animation zur Gewinnung neuer Publikumsschichten	164
6.1.1	Erhebung des kulturellen Verhaltens der Bevölkerung: IFES-Studie	168
6.1.2	Der Kulturpolitische Maßnahmenkatalog (1975)	171
6.1.3	Das Dramatische Zentrum Wien als Kulturzentrum	174
6.2	„Theater für ein neues Publikum“ – Zielgruppenarbeit	177
6.2.1	Animation im Dramatischen Zentrum	183
6.2.2	Ablauf des Zielgruppentheaters	185
6.2.3	Zusammenarbeit mit anderen Organisationen	189
6.2.4	„...das lebende museum...“	190
6.2.5	Weiterentwicklung der Animationsarbeit	192
6.3	Ausbildungen im Dramatischen Zentrum	195
6.3.1	Die Selbsterfahrungsschauspielschule	196
6.3.2	Ausbildung zur sozio-kulturellen Animation	206
6.3.3	Ausbildung Schauspiel – Animator	207
6.3.4	Tanz	210
6.4	Kommunikationsplattform	210
7	Theaterproduktionen und Gruppen	216
7.1	Der Theatersaal und das Dramatische Zentrum als Spielstätte	217
7.2	Freie Gruppen im Dramatischen Zentrum	220
7.3	„Theatercooperative zur Schaubude“	225
7.4	Rubén Fragas paratheatralische Projekte	229
7.5	Dramatisches Zentrum bei den Wiener Festwochen	231
8	Subventionierung und Kritik	235
8.1	Subventionierung des Dramatischen Zentrums	236
8.2	Förderungen des BMUK bzw. BMUKS	238
8.2.1	Übersicht der Förderbeträge (Betriebssubvention) 1971–1989 durch den Bund	239
8.3	Subventionierung durch die Stadt Wien	241
8.3.1	Übersicht der Förderbeiträge von Seiten der Stadt Wien (1976–1986)	242
8.4	Anfeindungen und Ungereimtheiten	243
8.4.1	Vorfälle beim „Theaterpalaver“ im Dramatischen Zentrum	246
8.4.2	Kritik an Subventionshöhe	250
8.4.3	Animationsarbeit als „fragwürdige Tendenz“	257

8.4.4 Subventionierung des Straßentheaterfestivals 1978.....	259
8.4.5 Der „Rauschgift-Skandal“.....	259
8.4.6 Betriebsführung und Vorstand.....	263
8.5 Positive Bilanz der Zentrumsarbeit.....	268
8.6 Geldnot.....	272
8.7 Entwicklung des Zentrums ab 1983.....	277
8.7.1 Programmatik 1988/89.....	278
8.7.2 Stipendienvergabe.....	280
8.8 Schließung des Dramatischen Zentrums 1989.....	283
9 Ausblick und Resümee.....	288
9.1 Theatersituation Ende 1980 in Wien.....	289
9.2 Aktualität des Modells „Dramatisches Zentrum“.....	296
9.3 Offene Forschungsfragen.....	301
Anhang I: Materialien.....	302
StipendiatInnen.....	303
Vertrag des Dramatischen Zentrums mit den dramatischen AutorInnen (1973). .	303
Dramatische AutorInnen des Dramatischen Zentrums (Auswahl).....	305
Partnerbühnen-Programm – Stipendien Theater tätige.....	308
Subventionierung.....	312
Kunstförderung des BMUK bzw. BMUKS .....	312
Subventionen der MA7 – Stadt Wien .....	316
Exkurs: Das Kleinbühnenkonzept 1973–1990.....	317
Vorstand des Dramatischen Zentrums .....	321
MitarbeiterInnen des Dramatischen Zentrums .....	322
Produktionen des Dramatischen Zentrums 1971–1989.....	323
Produktionen im Dramatischen Zentrum.....	323
Produktionen und Workshops der „AMOK“ .....	326
Produktionen der „Schaubude“ .....	328
Rubén Fraga – Projekt Turmbau von Babel.....	330
Zur Sammlung des Dramatischen Zentrums (Archiv).....	331
Ordnungsübersicht Sammlung Dramatisches Zentrum (Stand: April 2017).....	332
Anhang II: Veranstaltungen.....	335
Tabellen- und Abbildungsverzeichnis.....	392
Abkürzungsverzeichnis.....	393
Quellenverzeichnis.....	394
Forschungsliteratur.....	394
Archivmaterial der Sammlung Dramatisches Zentrum Wien.....	404
Archiv der Republik.....	411
Wiener Stadt- und Landesbibliothek.....	411
Privatarchiv Hilde Berger.....	412
Zeitungsausschnitte.....	413
Sitzungsprotokolle, Beilagen, Regierungsvorlagen, Bundesgesetz.....	418
Dokumentationsgespräche, Tonbänder.....	419
Audiovisuelle Medien.....	420
Webseiten.....	421
Anderes.....	422
Zusammenfassung/Abstract.....	423
Deutsch.....	423
Englisch.....	424



## Einleitung

Während die Freie Theaterszene Österreichs, auch die „Arena“-Bewegung und die noch heute bestehenden Einrichtungen inzwischen in zunehmenden Ausmaß dokumentiert und erforscht werden, stellt das Dramatische Zentrum Wien und die mit ihm angestrebte Erneuerung des Theaters in Österreich noch immer eine Forschungslücke dar. Auch wenn seine Arbeit allmählich in Vergessenheit zu geraten droht, erfuhr es nicht nur Zeit seines Bestehens (1971–1989) große öffentliche und politische Aufmerksamkeit, die an ihm beteiligten Personen hatten und haben maßgeblichen Einfluss auf die Entwicklung des österreichischen und insbesondere des Wiener Theaters. Ziel dieser Arbeit ist es, die Tätigkeiten am Dramatischen Zentrum einerseits zu dokumentieren und sie andererseits in ihrem kulturpolitischen und -historischen Kontext zu erörtern. Der Fokus liegt dabei sowohl auf der Finanzierung und der Organisation selbst als auch auf der öffentlichen und politischen Wahrnehmung bzw. den jeweiligen – größtenteils kritischen – Reaktionen.

Der Gegenstand dieser Forschungsarbeit entzieht sich in gewisser Weise der Beschreibung. Was das Dramatische Zentrum gewesen ist, lässt sich nicht auf nur einen Begriff bringen. Es war Stipendienvergabestelle, Veranstaltungsort, Experimentier- und Forschungsort theatralischer Grundlagen, Ausbildungsstelle, Ort der Begegnung und Think Tank für zukünftiges Theater, bevor es Think Tanks überhaupt gab. Die Schwierigkeit der Definition bildet sich mitunter als Herausforderung im Aufbau dieser Arbeit ab, die immer wieder neu ansetzen muss, um die Organisation und die vielfältigen Tätigkeiten des Dramatischen Zentrums zu erfassen.

Das selbstgesetzte Ziel des Zentrums wie auch seines Gründers und Leiters, dem deutschen Dramaturgen und Theatermacher Horst Forester, war es, die Theaterszene zu erneuern, indem versucht werden sollte, das österreichische Theaterschaffen für Strömungen aus dem Ausland zu öffnen. Seitens der Kulturfunktionäre der SPÖ-Regierung unter Bundeskanzler Bruno Kreisky stieß dieser Vorschlag auf großes Interesse und über Jahre hin auch bereitwillige finanzielle Unterstützung. Gerade weil sich das Zentrum und seine Arbeit mit der Aufbruchstimmung der Kreisky-Jahre in Verbindung bringen ließ, musste es sich immer wieder Angriffe konservativer Kräfte erwehren und zum Teil Kritik einstecken, die an Diffamierung grenzte. Wie der folgende Ausschnitt aus einer Zeitungsmeldung, der etwa zur Mitte des Bestehens in der „Krone“ erschien, zeigen soll, vermischte sich der Vorwurf der Steuergeldverschwendung dabei oftmals mit diffusen bis abstrusen

Vorwürfen, die von tiefsitzenden gesellschaftlichen Vorbehalten gegenüber einer progressiven Kulturarbeit und -politik zeugen:

„Dafür müssen Österreichs Steuerzahler Millionenbeträge hergeben: Zu einer geradezu unbeschreiblichen Rauschgiftorgie artete ein sogenanntes Theater-Workshop im ‚Dramatischen Zentrum‘ in Wien aus. Nackte Männer versuchten im Drogenrausch die Wände hochzuklettern, Pärchen liebten einander in der Mitte des Saales. Die Polizei schritt nicht ein. Weitere Subventionen sind beschlossen.“ („Kronen Zeitung“ vom 29. November 1979)

Der Fokus dieser Arbeit liegt im Folgenden nicht so sehr darauf, die Haltlosigkeit solcher Anschuldigungen zu beweisen, sondern die Zielsetzung, die Tätigkeit des Zentrums, d.h. die tatsächlich realisierten Workshops und Projekte sowie die kulturpolitischen Rahmenbedingungen miteinander in Beziehung zu setzen und kritisch zu betrachten. Dabei soll die Relevanz, die das Zentrum und seine Arbeit für die österreichische und besonders für die Wiener Theaterszene in der Zeit während seines Bestehens herausgearbeitet werden.

Meine Beschäftigung mit dem Dramatischen Zentrum liegt in einem Forschungsprojekt zum Politischen Theater in Österreich begründet, das 2009–2010 von der Stadt Wien gefördert wurde. Im Zuge meiner damaligen Arbeit wurde ich über das FWF-Projekt „Experimentelles Theater in Österreich 1945–83“ und die daran beteiligten MitarbeiterInnen Gabriele Pfeiffer und Michael Hüttler auf das Dramatische Zentrum und seinen am Institut für Theater-, Film- Medienwissenschaften der Universität Wien lagernden Materialien aufmerksam. Die Erforschung des Dramatischen Zentrums wurde von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften im Rahmen eines DOC-Stipendiums (2010–2012) gefördert. Im Jahr 2015 wurde ein Forschungsprojekt mit dem Titel „Die kulturpolitische Bedeutung des Dramatischen Zentrums (1971–1989) für das (Freie) Theater in Wien: Impulse, Veränderung und Resonanz“ durch die MA 7 der Stadt Wien gefördert. Abschnitte dieses Berichts wurden in die Kapitel 1, 4, 5, 6 und 8 eingearbeitet.

Das Dramatische Zentrum basierte auf dem Konzept des Dramaturgen Horst Forester, der die Gründung einer Institution<sup>1</sup> vorantrieb, deren Aufgabe es war, die Theaterlandschaft Wiens zu „beleben“, indem dramatische AutorInnen und Theatertätige aus allen Sparten dabei gefördert werden sollten, „Neues“ hervorzubringen. Die Realisierung dieser Einrichtung erfolgte in enger Zusammenarbeit mit dem damaligen Unterrichtsminister Leopold Gratz (SPÖ) sowie dessen Nachfolger im Amt Fred Sinowatz. Im Sinne des damals neu definierten sozialistischen Kulturbegriffs war es der seit 1970 regierenden SPÖ

---

1 So wird das Dramatische Zentrum immer wieder als Institution, als Förderstelle und in manchen Fällen als Kulturzentrum bezeichnet. Es handelt sich, wie Forester in einem Interview feststellte „weder [um] einen Ort, den man als Theater bezeichnen könnte, noch [um] einen, den man als wissenschaftliches Institut bezeichnen könnte, sondern eben als eine Verbindung zwischen beiden; also eine Plattform, die Praxisnähe und wissenschaftliche Kenntnis zusammenbringt“ (Z. [1976], 8).

ein Anliegen, zeitgenössisches kulturelles Schaffen zu fördern, eine „demokratische Kultur“ zu verbreiten und das kulturelle Interesse einer breiten Öffentlichkeit zu wecken. Dieser kulturelle Reformgeist in Kombination mit Foresters ambitioniertem Ziel, Wien zu einer Metropole zeitgenössischer Theaterkunst zu machen, liegen der (politischen) Gründungsintention des Dramatischen Zentrums zugrunde.

„Das Dramatische Zentrum Wien, gegründet um dem Theater Österreichs Kontaktstelle zu den Erneuerungsbestrebungen an den Theatern anderer Länder zu sein, ist zugleich Stätte der Kommunikation und des schöpferischen Gesprächs aller derer, die mit dem und für das Theater tätig sind.“ (Forester 1974a, 3)

Motiviert durch die im Ausland entwickelten „neuen“ Theaterformen, Darstellungsweisen und Produktionsdramaturgien<sup>2</sup> sowie der Erfahrung, dass man in Österreich diesen Entwicklungen bislang zu wenig gefolgt war, entwickelte Forester Ideen zur „Befruchtung“ der österreichischen Theater. Da er selbst Dramaturg war, lag ihm daran, bei der Förderung der Dramatik anzusetzen. Somit bezogen sich die „Erneuerungsbestrebungen“ zum einen auf die Unterstützung der Entstehung neuer zeitbezogener Theaterstücke und zum anderen auf die Bekanntmachung von Theaterformen und -methoden, die befruchtend auf das hiesige Schaffen wirken sollten.

„Es war die Zeit des Umbruchs. Nach 68. [...] Taten standen in Aussicht. [...] Frische politische Strömungen, neue Theaterrichtungen drangen nach Europa, oder entstanden da. Am besten alles von unterst zu oberst kehren. Schluss mit dem Guckkastentheater. Schon die Form der Vermittlung ist autoritär. Weg frei dem dynamisch kreativen Drama, dem Tanz- und Körpertheater, das Lust nicht verhindert, sondern freisetzt. Feste, Lärm und Schreie. Schreie fanden den Weg von der Strasse in die Proberäume. Living Theatre. La Mama. Marx und Wilhelm Reich.“ (Pevny 1983, 1)

Die Gründung des Dramatischen Zentrums erfolgte 1971 in Form eines Vereins. Ursprünglich auch als Experimentierbühne und Talentschmiede des Burgtheaters ange-  
dacht, wurde die vom Bundesministerium für Unterricht und Kunst<sup>3</sup> subventionierte Institution unter der unabhängigen Leitung von Horst Forester zunächst als eigenständige Stipendienvergabestelle und Treffpunkt junger Theaterschaffender geführt. Bis 1974 erfolgte die Organisation des Zentrums über Foresters Büro in der Dramaturgie des Burgtheaters, danach erhielt das Dramatische Zentrum eigene Büroräume. Veranstaltungs-

2 Zum Beispiel die Demokratisierungskonzepte der frühen 1970er, Mitbestimmung am Theater, Theaterwerkstätten und Theaterlabors, Prozess- statt Ergebnisorientierung, Körpertheater, sozio-kulturelle Aktivitäten etc. (vgl. Heilmeyer/Fröhlich 1971, Brauneck 2007).

3 1971 wurden das Bundesministerium für Unterricht (1923–1938/1945–1971) um Kunstangelegenheiten ergänzt und wurde bis 1984 als Bundesministerium für Unterricht und Kunst bezeichnet, 1984 erfolgte Zuweisung des Sportressorts in dieses Ministerium (Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Sport), 1991 übertrug man dieses in den Aufgabenbereich des Bundesministeriums für Gesundheit, Sport und Konsumentenschutz und das Unterrichts- und Kunstministerium erhielt den ursprünglichen Namen zurück. 1994–2000 fungierte es unter Bundesministerium für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten, 2000–2007 war es das Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur und ab 2007 Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur bis 2014. Heute ist die Sektion Kunst und Kultur dem Bundeskanzleramt untergliedert.

räume und Theatersäle mussten zunächst angemietet werden. Die Schwerpunkte der Arbeit lagen zu Beginn in der Förderung junger TheaterautorInnen und des „Imports“ von Vertretern der neuen ausländischen Theaterströmungen<sup>4</sup> zu Gesprächen, Seminaren und Workshops).

Ästhetische Anstöße gaben, wie der Autor Wilhelm Pevny im Zitat oben beschreibt, die US-amerikanischen Off-off-Broadway Theatergruppen, das französische „Théâtre du Soleil“ von Ariane Mnouchkine sowie die Theaterarbeit von dem polnischen Theatermethodiker Jerzy Grotowski. Die Bezeichnung „neue Theaterformen“ („neue“ Theaterästhetik, „neues“ Theater) bezieht sich auf eine experimentelle Zugangsweise, die Pea Fröhlich und Jens Heilmeyer (1971) als „Theater der Erfahrung“ subsumierten. Entstanden in enger Verkettung mit der Jugendbewegung der 1960er Jahren, wurde das Theater als Instrument zur Bewusstseinsweiterung und das kreative Spiel (mit dem Körper) als Quelle für Erfahrungen (Selbsterfahrung) erprobt. Ihren politischen Impetus bezogen viele der Gruppen aus Anleihen von Volkstheaterformen wie die der Commedia dell'arte („Emanzipatorisches Volkstheater“). Den unterschiedlichen Ausformungen dieses „anderen“ Theaters war gemein, sich als Gegenmodell zu den kommerziellen Theatern zu verstehen. In mehr oder weniger drastischen Ausformungen beinhalten die „Theaterarbeit“ (ein von Brecht geprägter Begriff) die Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Leben (und zwischen DarstellerInnen und ZuseherInnen).

Der Schnittpunkt zwischen dieser Bewegung und dem Dramatischen Zentrum findet sich in der engen Verbindung mit dem „Theatererneuerer“ Jerzy Grotowski, dessen Theaterverständnis und -methode im Dramatischen Zentrum eine Plattform fanden. So plante Horst Forester gar ein Grotowski-Institut in Wien, das an das Zentrum angegliedert werden sollte – Nachweise dafür, dass diesbezügliche Verhandlungen geführt wurden, finden sich in der im Archiv vorliegenden Korrespondenz. Obgleich dieses Institut nicht geschaffen wurde, etablierte sich von Grotowski und seinen MitarbeiterInnen inspiriert ein Theaterlabor rund um die Gruppe „AMOK“ (Arbeitsgruppe Motorische Kommunikation). Unter die ersten Tätigkeiten des Zentrums fielen etwa: Exkursionen zu Theateraufführungen, Seminare und Workshops, Arbeitskreise (Bert Brecht, Stückentwicklung, Kinder- und Jugendtheater, Animazione, Zielgruppenarbeit etc.), Werkstattarbeiten mit den geförderten Stipendiaten, Autoren- bzw. Theatergespräche. Die ersten Jahre sind gekennzeichnet durch eine Fülle von Aktivitäten, um die selbst gestellten Aufgaben umzu-

4 Neben Material zu Grotowski zeigen die Erfahrungsberichte der Auslandsstipendiaten an den Partnerbühnen und die Besuche von Ariane Mnouchkine, Peter Stein, Paul Foster (Theatergespräche) sowie die Theaterworkshops von ausländischen Theaterschaffenden („La Mama“, „Roy Hart Theatre London“, „Polish Mime Theatre“ u.a.) im Dramatischen Zentrum, welche Formen der Theaterarbeit hier rezipiert wurden.

setzen. Bereits 1975 wurden jedoch kritische Stimmen in der (konservativen) Presse immer lauter, welche mangelnde Transparenz anprangerten und völlige Verständnislosigkeit dem gegenüber zeigten, was im Dramatischen Zentrum vor sich ging, und folglich kritisierten, dass der Öffentlichkeit unklar sei, wohin die Subventionen fließen.

1976 erhielt das Zentrum größere Räumlichkeiten in der Seidengasse im 7. Wiener Gemeindebezirk, wo es bis zu seinem Ende 1989 bleiben konnte. Nun konnte auch die 1972 begonnene (Animations-)Arbeit mit Zielgruppen ausgeweitet werden. In dieser Zeit entwickelte sich das Dramatische Zentrum zu einer Art soziokulturellen Kommunikationszentrum. Es gilt hier zwei Arten der Animation zu unterscheiden (vgl. Dramatisches Zentrum 1978a, 121): zum einen gab es „animatorische Arbeit durch das direkte Einbeziehen des Publikums in Aufführungen, deren Thema die Erfahrungen, Wünsche, Illusionen dieser Zuschauer sind, in verschiedenen Formen“ beispielsweise in den Aufführungen der „AMOK“. Zum anderen gab es sozialpädagogische Aktivitäten (soziokulturelle Animation), worunter Lehrlingstheater, „Animazione“, der Seniorenspielclub, Spielgruppen, „...das lebende Museum...“ fielen. Bei diesen handelte es sich um

„Zielgruppenarbeit zur Förderung der kreativen und reflexiven Möglichkeiten sowie der Persönlichkeitsentfaltung der einzelnen Gruppenmitglieder. Die durch den Arbeitsprozess bewusst gemachten Probleme der Gruppe werden in Form einer theatralischen Aktion sichtbar gemacht und einem Publikum kommuniziert. Ziel der animatorischen Gruppenarbeit ist das Finden realitätsbezogener Lösungen der durch die Analyse bewusst gewordenen Probleme.“ (Dramatisches Zentrum [1983g])

Darüber hinaus wurden Projekte im Ausbildungssektor umgesetzt, etwa die Selbsterfahrungsschauspielschule – ein Schulversuch, in dem eine alternative Schauspielausbildung (Schülerschule) erprobt wurde. Nach dieser wurde weiterhin Ausbildung im Bereich Schauspiel und Animation angeboten. Einer der wichtigsten Fördergeber, das Bundesministerium für Unterricht und Kultur, beschreibt 1980 die Aufgaben und die Bedeutung des Zentrums für die kulturelle Entwicklung im Bereich des Theaters folgendermaßen:

„Das Dramatische Zentrum in Wien dient der Entwicklung des zeitgenössischen Theaterwesens und der Förderung des zeitgenössischen österreichischen dramatischen Schaffens. Im einzelnen sind die wichtigsten Aufgaben die Information über Erscheinungen des zeitgenössischen Theaters in aller Welt (durch Vorträge, Workshops, Seminare, Entsendung österreichischer Theatertätiger an bedeutende ausländische Bühnen), Sachhilfe an österreichische Theatergruppen durch Bereitstellung von Probenräumen und dergleichen, die Gewährung von Stipendien an Theaterautoren zur Erarbeitung von Texten im Zusammenwirken mit Theaterfachleuten und erfahrenen Autoren usw. Eng verbunden mit dem Dramatischen Zentrum, doch in einer eigenen Vereinsorganisation, werden die Aktivitäten des ‚Lehrlingstheaters‘ durchgeführt. Ziel dieser Aktion ist es, den jungen Leuten durch Selbstdarstellung mit Mitteln des Theaters zu einer besseren und genaueren Einsicht in ihre Lebensumstände zu verhelfen. Zu diesem Zweck werden Projektleiter eingesetzt, die den Lehrlingen in Betrieben größtenteils außerhalb von Wien durch Rat und Hilfe bei der Erarbeitung der Szenarios und bei der Darstellung zur Seite stehen.“ (BMUK 1980, 33)

Das Angebot war vielfältig, allerdings gelang es Forester mit der Zeit nicht mehr, die vielschichtigen Aktivitäten mit der finanziellen Situation in Einklang zu bringen. Die kritischen Stimmen wurden vehementer und die Institution verfiel zusehends. Hans Haider (1981, 19), Presse-Redakteur und einer der heftigsten Kritiker, schrieb bereits Jahre vor der tatsächlichen Schließung, Foresters „kulturkolonialistisches Modell – Österreicher bei Theatergrößen des Auslands zuschauen zu lassen oder deren Assistenten nach Wien zu Kursen zu holen – ging nicht auf.“ 1986 wurden alle MitarbeiterInnen entlassen, das Angebot minimiert. Im Frühjahr 1989 wurde bekanntgegeben, dass sich das Dramatische Zentrum im kommenden Herbst auflösen wird. In die Räumlichkeiten in der Seidengasse zog das Literaturhaus Wien ein, welches nach wie vor an dieser Adresse beheimatet ist.

Für die Dokumentation und Rekonstruktion der Theaterarbeit im Dramatischen Zentrum war es zunächst notwendig, das vorhandene Archivmaterial zu sichten und zu systematisch zu erfassen. Dabei stütze ich mich vorwiegend auf das Originalmaterial, das sich im Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien befindet (Sammlung Dramatisches Zentrum Wien, Archiv und theaterhistorische Sammlung des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien). Dieses Material wurde dem Institut nach der Schließung des Zentrums übergeben und lagerte in loser Ordnung.

Ein erster Schritt bestand in der Sichtung, Sortierung und Systematisierung der Archivmaterialien. Während dieser Beschäftigung konnte ein erster Überblick über die verschiedenen Arbeitsfelder des Dramatischen Zentrums erzielt werden. Der Großteil des Materials wurde daraufhin (soweit möglich) nach den Regeln zu Erschließung von Nachlässen und Autographen (RNA) geordnet. Bereits die Übersicht des – leider nur unvollständig erhaltenen – Materials gab Aufschluss über die Schwerpunkte der Zentrumsarbeit. Insbesondere die verhältnismäßig vollständig erhaltene Pressedokumentation erwies sich als zweckdienlich für die Dokumentation. In Kombination mit der Publikationsreihe des Dramatischen Zentrums („Texte zur Theaterarbeit“) konnte mit der Rekonstruktion der Tätigkeitsbereiche begonnen werden und die zentralen Inhalte durch Quellenmaterial ergänzt werden. Was die Finanzierung der Institution betraf, so waren die vom Bundesministerium für Unterricht und Kunst, BMUK (bzw. Unterricht, Kunst und Sport, BMUKS) herausgegebenen Kunstberichte die primäre Quelle.

Neben der Arbeit mit dem Originalmaterial bestand das methodische Vorgehen darin, Dokumentationsgespräche mit ZeitzeugInnen (allen voran Horst Forester, Heinz Hoffer, Ulrich Schulenburg, Hilde Berger und Erika Kaufmann) zu führen und aufzuzeichnen sowie der Recherche in weiteren Archiven und sowie das Einbeziehen von Forschungslite-

ratur. Zum Zweck der ergänzenden Materialfindung wurden folgende Archive und Bibliotheken hinzugezogen: Wiener Stadt- und Landesbibliothek (Wienbibliothek), Bibliothek der Arbeiterkammer Wien, Nationalbibliothek, Staatsarchiv (Archiv der Republik), Stadt- und Landesarchiv, Archivstelle der Bundespolizeidirektion Wien, Fachbibliothek Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Sammlung Theaterprogramme im Theatermuseum Wien, Archiv der Akademie der Künste Berlin, Österreichische Kulturdocumentation – Internationales Archiv für Kulturanalysen.

Basierend auf den durch die Quellenbewertung erfolgten Überblick der Gesamtzeit des Bestehens (1971–1989) zeichnete sich eine Gliederung der Zentrumsarbeit ab. Besonderes Interesse galt hierbei den Theaterformen und -themen, denen sich das Dramatische Zentrum widmete. So bestand die Theaterarbeit bzw. die zentralen Betätigungsfelder aus Seminaren, Produktionen der Theatergruppen (allen voran der „AMOK“ und der „Schaubude“) des Dramatischen Zentrums, Ausbildungsprojekten (z.B. der Selbsterfahrungsschauspielschule), aus der Theaterarbeit Rubén Fragas, die Gründung eines „Theaterlabors“ und den Aktivitäten der soziokulturellen Animation. Vor allem die zuletzt genannten Aspekte der sozio-kulturellen Animation sowie die Laborarbeit bildeten besondere Schwerpunkte der Arbeit des Dramatischen Zentrums und werden folglich in entsprechendem Ausmaß in dieser Arbeit behandelt. Auf diesen Gebieten, so lässt sich argumentieren, lagen innovative Formen der Theaterarbeit vor.

Im ersten Teil der Arbeit (Kapitel 1 bis 3) werden Gründung und Intention des Dramatischen Zentrums nachvollzogen und eine historische Kontextualisierung vorgenommen. Wie auch in der restlichen Arbeit wurden hier die Zitate, die dem Archivmaterial (v.a. diversen Schreiben) entnommen sind, optisch durch eine andere Schriftart hervorgehoben.

Für die Verortung der Institution war es von Interesse, das gesellschaftspolitische Umfeld der beginnenden 1970er Jahre zu betrachten, insbesondere nach der Situation der Theaterlandschaft in Wien in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren zu fragen. In Kapitel 1 wird dementsprechend nach wesentlichen Auslösern gesucht, die für die Idee und Gründung des Zentrums relevant waren.

In Kapitel 2 wird die Gründung im Einzelnen nachvollzogen und die Zusammenarbeit mit dem Bundesministerium für Unterricht und Kunst (BMUK) skizziert. Dieses Kapitel widmet sich im Wesentlichen folgenden Fragen: Wie verlief die Gründung an sich? Was waren die ausschlaggebenden Faktoren für die Förderung der geplanten Institution Seitens des BMUK? In welcher Weise war die Einrichtung strukturiert und wie wurde sie verwaltet? Diese Fragen werden überwiegend anhand der mit dem Zentrumsleiter Horst

Forester und dem Vorstandsmitglied Ulrich Schulenburg geführten Dokumentationsgespräche beantwortet. Ergänzt werden diese durch Archivmaterialien (Statuten, Korrespondenzen, Ankündigungen, Konzeptentwürfe etc.). Abgeschlossen wird die Rekonstruktion der Gründung von der Beschreibung der räumlichen Situation und dessen Entwicklung.

Der 2. Teil der Arbeit kreist im Wesentlichen um die Zuordnung der Theaterarbeit als Erneuerungsbestrebungen. In den Kapiteln 4 bis 7 werden die Schwerpunktthemen der Theaterarbeit vorgestellt und kontextualisiert. Konkret wird auf die Stipendienvergabe und das Rahmenprogramm der ersten drei Zentrumsjahren eingegangen und die Entstehung der zentralen Betätigungsfelder begründet. So bestand das Stipendienprogramm des Dramatischen Zentrums anfangs aus Theater- und Autorengesprächen, Vorträgen, Dramaturgischen Gesprächen, Arbeitsgruppen (Stückentwicklung, Stückanalyse), Werkstattarbeiten, Exkursionen sowie aus Arbeitskreisen (Bert Brecht, „Animazione“, Kinder- und Jugendtheater). Aus diesen Themengebieten bildeten sich die Schwerpunkte „Beschäftigung mit Brecht“, die Reformierung (Erneuerung) des Kindertheaters durch die Techniken der „Animazione“ und der Aufbau eines Theaterlabors (nach dem Vorbild von Jerzy Grotowskis Theaterlaboratorium in Wroclaw) im Dramatischen Zentrum heraus. Bei der Bekanntmachung der italienischen Kindertheaterform „Animazione“ und die intensive Arbeit mit den Darstellungsmethoden Grotowskis handelt es sich um zwei Beispiele, wie die Aufgabe umgesetzt wurde, im Dramatischen Zentrum neue Formen der Theaterarbeit zu kultivieren (auch wenn aus einer Erweiterung der einzelnen Projekten wider ihrer Planung nichts wurde).

Kapitel 4 und 5 zu paaren, da sie die Zeit abdecken, als das Zentrum sich durch seine vielen Aktivitäten in den hier erwähnten Bereichen hervortat. Retrospektiv gesehen war die Zeit 1973 bis 1983 die produktivste Periode. Kapitel 6 zeigt, wie sich die Ansätze einer Theaterpädagogik im Dramatischen Zentrum weiterentwickelten und welche neuen Aufgaben sich das Zentrum mit dem Umzug setzte.

Die Auseinandersetzung mit soziokultureller Animation und den Ausbildungsangeboten, die in Kapitel 6 erfolgt, setzt zu der Zeit an, als die Räumlichkeiten in der Seidengasse 13 bezogen wurden. Mit ein Faktor für diese Entwicklung war der „Kulturpolitische Maßnahmenkatalog“, dessen Erscheinen 1975 eine explizite Förderung der kulturellen Aktivierung mit sich brachte. „Zielgruppenarbeit“ („Gewinnung neuer Publikumsschichten“) wurde zu einem festen Bestandteil der Theatererneuerungsbestrebungen im Dramatischen Zentrum. Neben der Aktivierung „theaterferner“ Bevölkerungsgruppen, ging es bei dieser Arbeit wesentlich darum, ein „Theater für das Volk“ bzw. ein kritisches und eman-

zipatorisches Volkstheater zu fördern und zu erforschen. Wie diese Theaterform im Dramatischen Zentrum praktiziert wurde, ist Kernstück dieses Kapitels. Zudem förderte die Stadt Wien ab 1976 das Dramatische Zentrum als „Kommunikationszentrum“. Ein dementsprechendes Angebot entstand und zudem wurde die Ausbildungstätigkeit des Zentrums insgesamt intensiviert. Besondere Aufmerksamkeit erhält hier der Schulversuch der Selbsterfahrungsschauspielschule (SE-Schule) des Dramatischen Zentrums.

Den Abschluss der Beschreibung der Zentrumsaktivitäten bildet die Auseinandersetzung des „Theaters“ im Dramatischen Zentrum (Kapitel 7). Gemeint ist hier die Nutzung und Funktion des Theatersaals und der Räumlichkeiten durch bestimmte Gruppen bzw. Personen. Hier wird der Frage nachgegangen, welche Bedeutung das Zentrum für die Freie Theaterszene hatte und welche Arbeit die „Theaterkooperative zur Schaubude“ („Schaubude“) und der argentinische Regisseur Rubén Fraga leisteten. Abschließend wurden die Theaterproduktionen, mit denen das Dramatische Zentrum im weitesten Sinne bei den Wiener Festwochen vertreten war, kontextualisiert.

Kapitel 8 behandelt die Subventionierung des Dramatischen Zentrums mit besonderem Fokus auf die anhaltende Kritik insbesondere durch die Medien und die Oppositionsparteien sowie das Ende des Zentrums. Zeit seines Bestehens wurde das Dramatische Zentrum durch das SPÖ-geführte Kulturministerium gefördert, zudem erfolgten bis 1986 ebenfalls Förderungen durch die Stadt Wien. An der Höhe der Subventionierung wurde sowohl in der Presse als auch von Politikern der Opposition in National- und Bundesrat zum Teil heftige Kritik geübt. Die anhaltende Kritik hatte zunehmend Einfluss auf die regierende SPÖ bzw. ihre Akteure, die sich mehr und mehr gezwungen sahen, der Kritik nachzugeben. Die Schließung des Dramatischen Zentrums kann daher auch mit den ausbleibenden Förderungen begründet werden.

Im letzten Kapitel dieser Arbeit wird ein Überblick zu der Theaterentwicklung und -situation der 1980er Jahre gegeben. Dadurch soll aufgezeigt werden, wie sich Wien als Theaterstadt verändert hatte und mit welchen Schwierigkeiten die in den 1970er und 1980er Jahren entstandene „Freie Szene“ konfrontiert war. Ein Bezug zur Gegenwart wird außerdem hergestellt, wenn es um die Frage der Aktualität des Dramatischen Zentrums geht. Hier wird eine Einschätzung der Bedeutung einer solchen Einrichtung für die heutige Zeit vorgenommen.

Der Anhang ist in zwei Teile gegliedert. Anhang I enthält eine Übersicht über die StipendiatInnen des Zentrums samt Angaben zu Produktionen und Studienreisen (soweit rekonstruierbar), Übersichtsdarstellungen über die Förderungen, die das Dramatische

Zentrum vom Bund und der Stadt Wien erhielt, Angaben zu den Vorstandsmitgliedern und sonstigen Mitgliedern des Zentrums, eine Übersicht über die Eigenproduktionen sowie Produktionen der wichtigsten Gruppen und nähere Angaben zum Archivmaterial des Dramatischen Zentrums (inkl. Ordnungsübersicht). Die Ordnungsübersicht der Sammlung Dramatisches Zentrum der Universität Wien (Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften) bietet einem interessierten ForscherInnenkreis einen groben Überblick zu dem vorhandenen Bestand. Die jeweiligen Erfassungslisten können in elektronischer Form im Archiv angefragt werden und stehen für weitere Forschungen zur Verfügung.

Anhang II enthält eine komplette Übersicht der Veranstaltungen des Dramatischen Zentrums, soweit diese anhand des verfügbaren Materials noch rekonstruierbar war. Die Quellen hierfür waren die Monatsprogramme, Jahresberichte, die in der Pressedokumentation enthaltenen Ankündigungen und Kritiken, die Sonderkapitel zum Dramatischen Zentrum in den Kunstberichten 1981–1984, Angaben in Klinger 1992b (Dokumentarischer Anhang) und die Auflistung in Forester 1975a. Von einer Vollständigkeit der List ist dennoch nicht auszugehen, vor allem konnten aufgrund des Ausmaßes und der Materiallage nicht alle Personenangaben und Zusatzinformationen in Erfahrung gebracht werden. Für weitere Forschungen stellt diese Auflistung dennoch wertvolle Daten zur Verfügung und kann die Zuordnung von Originalmaterialien der Sammlung erleichtern helfen.

Das Verzeichnis der Quellen ist gegliedert nach der Art der Quelle bzw. den verschiedenen Archivbeständen. Bei zahlreichen historischen Dokumenten fehlen die Angaben zu den VerfasserInnen, dem Ort oder dem Datum. Sofern diese Angaben anhand von anderen Quellen rekonstruiert werden konnten, werden sie in eckigen Klammern „[ ]“ angegeben und finden sich auf diese Weise auch im Fließtext als Verweis zu den entsprechenden Zitaten.



# 1 Kontext

Entsprechend der in der Einleitung angeführten Fragestellungen wird in diesem Kapitel eine Einbettung bzw. Kontextualisierung des Dramatischen Zentrums in die kulturelle und politische Situation vorgenommen. Dabei bilden die politischen und kulturellen Gegebenheiten Ende der 1960er Jahre in Wien den Kontext, aus welchem die Idee zu einem Institut, wie es das Dramatische Zentrum war, entwickelte. Welche waren die Voraussetzungen und welche Faktoren trugen zur Reifung des Erneuerungsgedanken bei, durch den die Gründung des Dramatischen Zentrums geprägt ist? Aus welchen Gründen entstand bei dem Dramaturgen Horst Forester (1931–2012) schließlich die Idee zu einem Dramatischen Zentrum? Es wird sich zeigen, dass mehrere parallele Entwicklungen Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre dafür ausschlaggebend waren. Die Geschehnisse in diesen Jahren trugen dazu bei, dass die Nachkriegszeit als beendet angesehen wurde und man von einer Zeit des politischen und kulturellen Aufbruchs sprechen konnte bzw. noch heute sprechen kann.

In den 1960er Jahren kam es vor allem in Westeuropa zur Gründung einer Reihe von Kollektiven, Experimentierstätten oder Orten der Begegnung sowie staatlich geförderten (Theater)-Zentren, die künstlerische Impulse setzten bzw. sich mit ‚lebendigen‘ Theaterformen und „junger Dramatik“ beschäftigten. Hierzu zählten allein in Frankreich vor allem das Festival d’Avignon, das „Festival mondial du théâtre de Nancy“ (das sich als Forum politisch linker Gruppierungen verstand), Peter Brooks „Centre International de Recherches Théâtrales“ (CIRT), das „Théâtre du Soleil“ von Ariane Mnouchkine oder Jérôme Savarys „Grand Magic Circus“. Eine gegenseitige Befruchtung erfuhr die Theaterbewegung der 1960er Jahre auch durch die US-amerikanischen Gruppen „Living Theatre“, „Bread and Puppet Theatre“ und dem „La MaMa“, die allesamt mehr oder weniger von dem polnischen Theaterreformer Jerzy Grotowski geprägt wurden<sup>1</sup>. In diesem Zusammenhang ist auch Eugenio Barbas „Odin Teatret“ in Holstebro zu nennen. Parallelen im Theaterverständnis bestanden beispielsweise in der Beschäftigung mit fernöstlichen Theatertechniken, die Abkehr von den Strukturen der als erstarrt empfundenen Theaterbetrieben und das Streben nach Weiterentwicklung bzw. Erneuerung des Theaters im allgemeinen (Vereinigung von Theater und Leben – Theater als Fest, die Belebung des Theaters durch neue Inhalte, Suche nach einem emanzipatorischen „Volkstheater“ etc.).

---

<sup>1</sup> Brauneck (2003, 751) schreibt über Grotowski: „Die von ihm theoretisch und praktisch entwickelte Schauspielmethodik, aber auch sein Rückgriff auf die Ursprünge des Theaters im Ritual und im spielerischen Zeremoniell beeinflussten in den siebziger Jahren Theatergruppen in Westeuropa und den USA nachhaltig.“

In Wien kam man vor allem durch die Gastspiele bei den Wiener Festwochen mit den aktuellen Theaterströmungen aus dem Ausland in Kontakt. Gruppen wie das „Living Theatre“, das „La MaMa“ oder auch Inszenierungen von Giorgio Strehler<sup>2</sup> waren in diesem Rahmen zu sehen. Inspiriert von der internationalen Theaterbewegung, wagten in Wien das „Cafétheater“ in Wien oder die Gruppe „Torso“ (siehe unten) ebenfalls Theaterversuche. Gleichzeitig setzte sich in Westeuropa ein neues Verständnis von Kultur im politischen Diskurs durch, das ausgehend von den sozialdemokratischen (sozialistischen) Parteien<sup>3</sup> zu neuen kulturpolitischen Zielen und Strategien der Kulturvermittlung führte (in Frankreich beispielsweise in den Nationaltheatern und den Maisons de la culture, der Kulturhausbewegung, bzw. den staatlich geförderten Dezentralisierungsbestrebungen<sup>4</sup>). Der Weg für einen neuen, erweiterten Kulturbegriff (Kultur „für alle“), wie er ab den 1970er Jahren auch in Österreich aufkam, wurde dadurch geebnet.

Gegenüber den internationalen Veränderungen im Theater- und Kulturbereich, wirkte das traditionelle, österreichische Theater, das an großen Häusern wie etwa dem Burgtheater gepflegt wurde, wenig innovativ und konnte daher kaum kreative Akzente setzen. Auch die Situation der jungen DramatikerInnen (es waren hauptsächlich Männer) in Österreich war unbefriedigend. Dabei handelte es sich um kein Einzelphänomen: es scheint das Dilemma der progressiven Theaterschaffenden zu sein, dass für das Theater, das ihnen vorschwebt, fast immer die dazu passenden (neuen) Stücke fehlen.

### 1.1 Theatersituation Ende der 1960er Jahre in Wien

In den 1960er Jahren wurden weltweit viele Theater von einer neuen Strömung erfasst, die auf den Bühnen einen anderen Umgang mit Dramatik, Inszenierungspraktiken und den Institutionen selbst einforderte bzw. diesen anderen Umgang einführte und pflegte. An den etablierten Bühnen in Wien herrschte angesichts dieses „Neuen Theaters“<sup>5</sup>, wie es

---

2 Giorgio Strehler (1921-1997) war bereits seit den 1950er Jahren ein international gefeierter Regisseur des Piccolo Teatro. Er beschäftigte sich eingehend mit Theaterformen der Commedia dell'arte und erlangte durch seine Brecht- und Shakespeare-Inszenierungen Bekanntheit. Strehler inszenierte auch bei den Salzburger Festspielen (1973) und im Burgtheater (1974).

3 In der Bundesrepublik Deutschland beispielsweise wurde die SPD 1966 zu einer Regierungspartei (in einer großen Koalition mit der CDU/CSU, ab 1969 in einer sozialliberalen Koalition unter den Bundeskanzlern Willy Brandt, 1969, und Helmut Schmidt ab 1974), Mitte der 1970er Jahre kam es zur strikten Ablehnung des realen Sozialismus (in der DDR regierte die Sozialistische Einheitspartei Deutschlands – SED).

4 Mehr hierzu in Kapitel 6.1.

5 Theaterpraktiken, die „neue“ Darstellungsformen und Sichtweisen auf das Theater (Körpertheater, „Theater der Erfahrung“), Ästhetiken, Dramaturgien und Inhalte (mit sozialer Sinngebung) erprobten, bzw. damit experimentierten. Dabei ging es meist um die Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben, die Destruktion bürgerlicher Kunstinstitutionen (Forderung sowohl von historischen Avantgardebewegungen, als auch von den neoavantgardistischen Happening- und Aktionskünstlern). Mittel des Theaters wurden in die bildende Kunst integriert (Fluxus, Environment) und wirkten auf das Theater zurück: „Dies führte zu einem erweiterten Theaterbegriff, zu dem auch Happe-

in Europa und Amerika im Zuge des Weltgeschehens um 1968 und die sozialen Umstrukturierungen entwickelt hatte, weitestgehend Auf- bzw. Nachholbedarf. Ähnlich dem Nachkriegstheater in der BRD wurde in Österreich das Theater der Nazizeit ohne Bruch fortgesetzt, Schauspieler, Regisseure, Stücke blieben weitestgehend dieselben. Die DDR hingegen wurde zu einem „Sammelpunkt der Re-Imigranten des politischen, linken Theaters um Bertolt Brecht am Berliner Ensemble“ (Wäfler 1996, 10). Erst im Zusammenhang mit der 1968er-Bewegung erstarkten an den Theatern der Bundesrepublik junge Regisseure, die

„zur Rebellion gegen das Literatur- und Bildungstheater der Zeit an[traten] – Peter Zadek, Klaus-Michael Grüber, Peter Stein, Günther Heyme, Claus Peymann, Hans Neuenfels etc. Es kam zu einer Wiederaufnahme 1933 abgebrochener Entwicklungen des politischen Theaters der 20er Jahre. Theater sollte wieder im Dienst der gesellschaftlichen Erneuerung stehen [...]. Der nicht-affirmative Charakter der Kunst und als solcher auch des Theaters rückten in den Vordergrund: Die Funktion und Wirkungsweise des Theaters standen nun grundsätzlich zur Debatte“ (Wäfler 1996, 10).

Auch wurde eine Demokratisierung der Arbeitsstrukturen an den institutionellen Stadt- und Staatstheater gefordert (Stichwort: Mitbestimmung). Als Antwort auf die die Kritik an dem etablierten Theaterbetrieb kam es zur Gründung einer Reihe von Theaterkooperativen und freien Gruppen, die eine kollektive Erarbeitung von Stücken anstrebten, wie es z.B. durch das „écriture collective“ beim weltbekannten „Théâtre du Soleil“<sup>6</sup> in Paris und Vincennes praktiziert wurde. Zugleich suchte man nach neuen Publikumsschichten („Zielgruppentheater“). Ein „Theater für alle“ bzw. „neues Volkstheater“ (angelehnt an die historische Commedia dell'arte oder Puppen- und Marionettentheater, wie es Ariane Mnouchkine, Dario Fo oder etwa das „Bread and Puppet Theatre“ in den USA praktizierten), sollte dabei entstehen. Unzählige Studententheater und Studiobühnen wurden europaweit gegründet mit dem Versuch, Methoden der 1968 stattfindenden Studentenrevolte auf das Theater zu übertragen (Straßentheater, politisches Theater). So entstand eine internationale Theaterbewegung, die nicht nur die gesellschaftlichen und kulturellen „Verkrustungen“ kritisierte, sprich gegen traditionelles Kunstverständnis ankämpfte. Auch verstand sie sich als Widerpart etablierter Bühnen und kommerzialisierter Theaterkultur. Immer mehr freie Theaterschaffende organisierten sich außerhalb des Systems der Stadt-, Staats- und kommerziellen Privattheater, da diese ihrer Forderung nach moderner Theaterkunst nicht gerecht wurden.

---

ning, Performance, bildhaft bestimmte Experimente, paratheatralische Events u.ä. zu zählen waren.“ (Wäfler 1996, 13). Vgl. auch Büscher 1987, Heilmeyer/Fröhlich 1971, Pfaff/Keil/Schläpfer 1996, Schwendter 2003 und Vostell 1970.

6 Mit seiner Idee eines „théâtre populaire“ (zeitgemäßes Volkstheater), der Einbeziehung des Publikums und kollektiven Arbeitsweise war diese Gruppe ein starker Impulsgeber für Bestrebungen, wie sie durch das „Dramatische Zentrum“ verfolgt wurden. Zum „Théâtre du Soleil“ siehe Brauneck 2007 und Marschall 2010.

Schon Ende der 1960er Jahre machten sich Vertreter der Politik, der (hauptsächlich) etablierten Theater und der Theaterwissenschaft beim Europagespräch im Wiener Rathaus (unter dem Titel „Das europäische Theater und sein Publikum“, 4. bis 8. Juni 1968) Gedanken darüber, wohin das Theater sich entwickeln könnte. Es wurde festgestellt, dass in Mitteleuropa noch das repräsentative Bildungstheater vorherrsche, das engagierte Theater noch mit großem Misstrauen beäugt werde und das Jugendtheater ein großes Defizit darstelle. Die im Europagespräch formulierten Ziele des Theaters waren: die Arbeit an einem Theater für alle, die Schaffung neuer (Mit-)Spielräume, Unterstützung der kleinen, neuen Theater, Reform des Kinder- und Jugendtheaters (vgl. Das europäische Theater und sein Publikum 1968, 232 f.).

Befand sich im institutionellen Theater in Österreich noch der „Nachkriegsmief“, wie einige meinten, so kam es, wenn auch in sehr überschaubarem Ausmaß, in den frühen 1960ern durch die Entstehung von Studententheatergruppen<sup>7</sup> zu einer Auseinandersetzung mit den damals entwickelten neuen Theaterformen<sup>8</sup>. Diese Aktivitäten blieben der breiten Öffentlichkeit aber weitestgehend unbekannt, da sie sich vor allem im subkulturellen, für Außenstehende geschlossenen Bereich abspielten. Es handelte sich in Österreich um den Personenkreis rund um Rolf Schwendter<sup>9</sup>, der sich als „Informelle Gruppe“ bezeichnete. Vieles, was hier schon im Ansatz erprobt wurde, bündelte sich später im Dramatischen Zentrum. Deutlich wird dies durch die personellen Überschneidungen.

Neben den (heute mit ein paar Ausnahmen kaum mehr bekannten) Studententheatergruppen, hatten natürlich die „Wiener Gruppe“ und der „Wiener Aktionismus“ in den 1950er und 1960er Jahren der subkulturellen Theaterszene Wiens Impulse verliehen, indem sie mit neuen Ausdrucksformen experimentierten. Diesen beiden Formationen zu dank, fand langsam ein „Aufbruch aus der Provinz“ (Musner 2003, 776) statt; das als rückständig wahrgenommene und bezeichnete Österreich wurde damit retrospektiv betrachtet ein Stück weit moderner. (Auch wenn es immer wieder zu Anfeindungen gegen

---

7 „Frühe Gruppen“ waren hierbei etwa der „Hamlet Club“, das „Ensemble Trivial“, die „Arbeitsgruppe Bauernschnapsen“. Vgl. hierzu Schwendter (2003).

8 Besonders inspiriert waren diese durch die New Yorker Gruppen „Living Theatre“ und dem „La MaMa“. Das pazifistisch-anarchistische, von Antonin Artaud inspirierte „Living Theatre“ (von Julian Beck und Judith Malina) wurde laut Brauneck (2007, 246 f.) gar „Inbegriff [eines] kulturrevolutionären Projekts“, indem „Theater und Leben, Fiktion und Realität, Ästhetik und Politik als Einheit ‚zelebriert‘ wurden“. Mit „Paradise Now“ sorgte die Gruppe beispielsweise dafür, dass beim Festival in Avignon im Sommer 1968 ein Ausnahmezustand herrschte (vgl. ebd., 24 f.). Durch den Kontakt von einigen österreichischen Theaterschaffenden mit Ellen Stewarts „La MaMa“, gingen wesentliche künstlerische Impulse für Wien von dieser Gruppe aus.

9 1939–2013, war Sozialwissenschaftler und Schriftsteller, zentrale Figur (Koordinator) der „Informellen Gruppe“, 1971 Veröffentlichung der „Theorie der Subkultur“, Mitbegründer des „Ersten Wiener Lesetheaters“.

die KünstlerInnen kam).<sup>10</sup> Was hier im subkulturellen Bereich schon begonnen hatte, breitete sich Anfang der 1970er Jahre aus; verstärkt wurde dies noch durch den internationalen Durchbruch einiger dieser Strömung zugehörigen Personen oder Gruppen: „neue“ Theater- und Ausdrucksformen, beziehungsweise -praktiken eines „anderen“ Theaters, stießen in der alternativen Szene Wiens auf Nachahmungsfreude.

Durch Gastspiele der Repräsentanten der internationalen Theaterbewegung des „Off-off-Broadways“ („Open Theatre“, „Living Theatre“, „Bread and Puppet Theatre“ und das „La MaMa“) konnte sich das Wiener Publikum vor allem bei den Wiener Festwochen<sup>11</sup> (siehe unten) ein Bild von deren Theaterarbeit machen. Als Ulrich Baumgartner<sup>12</sup> ab 1964 die Intendanz bei den Festwochen übernahm, konnte das Publikum verstärkt auch erfahren, wie politisches Engagement in Theaterformen außerhalb der „bürgerlichen“ Ästhetik umgewandelt werden kann. Junge KünstlerInnen formierten sich erneut in Gruppen, um diese Ansprüche zu verwirklichen. Somit fand ein neues Verständnis von Theaterarbeit schrittweise auch in Österreich (nicht zuletzt in Wien) einen Nährboden. Die Bewegung, die sich als Alternative zu den etablierten, institutionalisierten Bühnen und deren kommerzialisierter Theaterkultur verstand, gewann an Aufschwung.<sup>13</sup> An ihrer Spitze stand ab 1969 das Wiener „Cafétheater“.

Symptomatisch für die alternative Theaterbewegung der 1960er Jahre war es auch hier, dass es (noch) kaum entsprechenden Stücke gab, mit denen gearbeitet werden konnte. Dies hatte, wie zu sehen sein wird, verschiedene Gründe.

### 1.1.1 Gegenmodelle zu den etablierten Bühnen

„Kaum war man jene Künstler, die den selbstherrlichen Hurra-Patriotismus und die Ideologie der Zufriedenheit (Kanzler Klaus) schmähten, halbwegs losgeworden, traten andere

---

<sup>10</sup> Klinger kommt in ihren Forschungen zu dem Urteil, dass „aus der damaligen Perspektive [...] die Vorbildwirkung des Wiener Aktionismus für die junge subkulturelle Theaterszene gering war. Diese bezog ihre Inhalte aus der autonomen Studentenbewegung und fühlte sich dem linken bis anarchistischen Potential zugehörig.“ Vielmehr wurde den Aktionisten nachgesagt, „sich als ‚Trittbrettfahrer‘ an die linke Protestbewegung anzuhängen [...]. Eine gemeinsame Tradition im Hinblick auf [...] inhaltliche sowie ästhetische Parallelen in dem 70er-Jahren [...] ergeben sich erst aus der globalen historischen Perspektive“ (Klinger 1992a, 63 f.).

<sup>11</sup> Die Wiener Festwochen verstanden sich seit jeher als ein Kulturfestival, das Theater-, Opern- und Tanzproduktionen aus der ganzen Welt nach Wien lädt und darüber hinaus auch als Produzent internationaler Produktionen fungiert. Gegründet wurden die Festwochen bereits 1927, ab 1951 wurden sie neu aufgestellt.

<sup>12</sup> Baumgartner (1918–1984) war in den 1950er Jahren Journalist in den USA, danach Regisseur und Dramaturg bei den Vereinigten Bühnen Graz (wie Forester). Sein Verdienst als Intendant (1964–1977) der Wiener Festwochen bestand etwa darin, einige bedeutende Theatermensen (Leonard Bernstein, Maurice Bejart, Jérôme Savary, Giorgio Strehler, Claus Peymann) als erster nach Wien zu bringen. Ein besonderes Anliegen Baumgartner war es, die Festwochen zu modernisieren und zu einer weltoffenen Kulturplattform zu machen, was ihm auch gelungen ist.

<sup>13</sup> Als Alternativkultur wurde diese Strömung jedoch erst 1976 im Zuge der Arenabesetzung bezeichnet.

Autoren, diesmal mehrheitlich Dramatiker, auf den Plan. Ihre dem Dialekt und/oder Jargon verpflichtete, der Tradition von Marieluise Fleißer und Ödön von Horváth nahestehende Schockdramatik war gefährlicher für die Mächtigen, weil sie sich ‚einmischte‘ (im Sinne Brechts) und sich eher traditioneller Dramaturgien bediente. [...] Der neue literarische Protest kam aus der Provinz und wählte das Theater als Plattform (statt der Hörsäle und Kellerlokale). Nachdem sich die Vergangenheitsbewältigungsdramatik, der sich der engagierte Volkstheaterdirektor Leon Epp verschrieben hatte, langsam totlief, eroberte der Grazer und Kärntner Underground, verstärkt durch die 68er Wilhelm Pevny und Heinz R. Unger, das etablierte Theater.“ (Birbaumer 1989, 287)

„Charakteristisch für die weiterhin starken beharrenden Kräfte im kulturellen Leben des Landes war freilich die Tatsache, daß die jungen Dramatiker nicht selten erst auf dem Umweg über die Theater Westdeutschlands und der Schweiz auf die österreichische Bühne gelangten. Das Burgtheater – in herkömmlicher Reserve gegenüber den Strömungen der Zeit – hatte 1969 gerade Ödön von Horváth entdeckt, einen der Ahnherren jenes ‚neuen Realismus‘, mit dem anderwärts Wolfgang Bauer und Harald Sommer bereits das Publikum attackierten.“ (Buddecke 1981, 203)

Beide Zitate veranschaulichen die (triste) Situation der jungen Dramatikergeneration Anfang der 1970er Jahre. Während für Ulf Birbaumer die neuen Stücke in Form eines „neuen literarischen Protests“ auf den Bühnen der Subkultur ihre Aufführungsorte fanden, betont Wolfram Buddecke den Umstand, dass viele moderne österreichische Werke nur im Ausland ihre Rezeption fanden. Beides zeigt deutlich, dass die etablierten Theater die neuen Stücke nur zögerlich bzw. verspätet annahmen.

Für Horst Forester war dies der Hauptgrund, das „Theaterleben in Wien wirklich triste und stagnierend“ zu finden: „Es war einfach nicht gut, es war eine Theaterstadt, die schlief“ (Forester 2003, Dokumentationsgespräch). Denn „das Burgtheater und die Josefstadt lebten von ihren Schauspielernamen; alle hatten sie gute Schauspieler, aber der Spielplan war [...] langweilig, nur die Stücke, die man schon kannte. [...] Alles war totgelaufen“ (Forester 2011, Dokumentationsgespräch).

Weder das Burgtheater unter Paul Hoffmann (1968–1971), noch das seit 1951 (bis 1977) von Franz Stoß<sup>14</sup>, zwischen 1972 und 1977 in Co-Direktion<sup>15</sup> mit Ernst Haeussermann<sup>16</sup>, geführte Theater in der Josefstadt konnten sich dazu durchringen, sich der zeitgenössischer Dramatik oder modernen Theaterformen zu widmen. Zu groß war die Hemmschwelle, unbekanntem jungen DramatikerInnen eine Bühne zu bieten. Gespielt wurden Klassiker. Stücke junger, neuer AutorInnen wurden weitestgehend ignoriert:

„Der Stoß war in der Josefstadt und [...] dem habe ich öffentlich immer gesagt, er ruinierte das Theater, weil er für diese guten Schauspieler nur lauter dämliche Lustspiele ab-

14 1909–1995; Schauspieler, Regisseur und Theaterleiter (1942–1945 Berliner Künstlerbühnen; 1945–1951 Bürgertheater Wien; 1951–1977 Theater in der Josefstadt).

15 Auch zwischen 1953–1958 hatten sich die beiden den Direktionsposten bereits geteilt.

16 1916–1984; Theaterdirektor, Regisseur, Autor und Produzent. Emigration in die USA, Rückkehr 1948 als amerikan. Staatsbürger (Kulturoffizier) nach Österreich, Leitung der Kulturabteilung der US-Botschaft, 1954–1958 Theater der Josefstadt, 1959–1968 Burgtheater (Mitverantwortlich am „Brecht-Boycott“), 1977–1984 Josefstadt.

spielte. Da hat er sich fürchterlich darüber geärgert und ich hatte dann einen beständigen Feind in Wien, was man sich ja denken kann. Aber das war wirklich so. Es war einfach nichts los.“ (Forester 2011, Dokumentationsgespräch)

Diese Aussagen Foresters werden von anderen bestätigt bzw. seine Ansichten grundsätzlich geteilt – auch von offizieller, d.h. politischer Seite. Hans Brunmayr, damals zuständiger Referent des Kulturministeriums<sup>17</sup> für Theater, hält in einem Aufsatz zur Situation der österreichischen Theater fest:

„Es soll nicht verschwiegen werden, dass dem Burgtheater oftmals der Vorwurf gemacht wird, eine museale Existenz zu führen und aufrecht erhalten zu wollen. Tatsächlich kann man die Frage nicht einfach abtun, ob ein grosses Klassikertheater in der Gegenwart noch eine lebensvolle Funktion zu erfüllen habe. Es ist nicht zu verkennen, dass die Faszination des Burgtheaters auf die Jugend in den letzten Jahren nachgelassen hat. Aber auch bei den älteren Theaterbesuchern fanden die während der letzten Spielzeiten gebotenen Neuinszenierungen klassischer Werke eine kühlere Aufnahme.“ (Brunmayr 1971, 175)<sup>18</sup>

Über das Theater der Josefstadt schreibt Brunmayr (ebd., 177): „Auch heute noch sind die künstlerischen Intentionen des Theaters in erster Linie auf die Pflege eines kultivierten Kammerspieltons, eines Josefstädter Ensemblesstils gerichtet. [...] Das Publikum dieses Hauses sucht aber in erster Linie anregende Unterhaltung.“

„Lediglich das Volkstheater unter Leon Epp<sup>19</sup>“, so Forester, „war ein bisschen interessanter“ (Forester 2011, Dokumentationsgespräch). Das Volkstheater unterschied sich durch seinen Spielplan klar von Burgtheater und Josefstadt. Denn „das Programm des Volkstheaters berücksichtigt [...] besonders Stücke, die sich mit zeitnahen Problemen befassen“ (Brunmayr 1971, 178). Ein eigens hierfür eingerichtetes Sonderabonnement, die „Konfrontationen“, widmete sich dieser Aufgabe. Dass Forester als Dramaturg (1968–1971) am Volkstheater die Aufgabe bekam, dieses Programm zu betreuen, war eine weitere Gelegenheit, die Idee eines Förderinstituts für DramatikerInnen reifen zu lassen (siehe unten).

Aktuelle Theaterströmungen, neue darstellerische und dramaturgische Ansätze, versuchten vor allem die Wiener Festwochen unter Baumgartner, wie bereits erwähnt, nach Wien zu bringen. Viele der damals innovativen Theatergruppen hielten in diesem Rah-

---

17 Und wie sich herausstellen wird, die „Brücke“ für Forester zum Unterrichtsminister Gratz im Gründungsverlauf des Dramatischen Zentrums.

18 Hinzu kommt, dass man kaum „mitreissende Persönlichkeiten“ unter den jungen Burg-SchauspielerInnen fände, die Granden der Burg wären alle in „reiferem Jahren“ (Brunmayr 1971, 176).

19 1905–1968; Regisseur, Theaterleiter, Schauspieler. Gründung des Theaters „Die Insel“ 1937 (1938 besetzt und geschlossen), 1939–1941 Direktion „Die Komödie“, 1945 Neueröffnung „Die Insel in der Komödie“, 1952–1968 Direktion des Wiener Volkstheaters.

men Gastspiele ab: das „Living Theater“ war 1968 bei den Festwochen zu sehen<sup>20</sup>, das „La MaMa“ Theater war 1970 und 1971 zu sehen.<sup>21</sup>

In einer besonderen Weise bot, wie unten noch genauer ausgeführt wird, die legendär gewordene „Arena 70“ einen Einblick in das Schaffen der alternativen Theatergruppen Wiens und wurde zu einer Plattform für die heimische Avantgarde.<sup>22</sup> Dabei war, wie erwähnt, das „Living Theatre“ und das „La MaMa“, aber auch die Theaterarbeit von Peter Stein, Ariane Mnouchkine, Giorgio Strehler, Roger Planchon und Jerzy Grotowski (alle damals bereits zu Ruhm gekommenen Theaterschaffende) für die Wiener alternative Theaterszene der 1970er Jahre besonders von Bedeutung (vgl. Wäfler 1996, Rischbieter 1970, Hensel 1980).

Neben den Institutionen Volkstheater und Wiener Festwochen waren es vorwiegend die nicht-institutionellen Gruppen wie das „Cafétheater“ und die Gruppe „Torso“, die mit den neuen Strömungen mithalten konnten. Neben der Intention, mit den einfachsten Mitteln Theater zu machen, sahen die Gruppen es als ihre Aufgabe, beim Publikum Denkanstöße und Emotionen hervorzurufen. In vielen Fällen ging es auch einfach darum, Gegeninformation zu den anderen Medien zu bieten, letztlich mit dem Ziel, Veränderungen anzuregen.<sup>23</sup> Darüber hinaus verfolgten viele den Versuch, die Grenzen zwischen Kunst und Leben aufzuheben, einen Erkenntnisgewinn durch die Darstellung zu erlangen und ganz im Spiel aufzugehen (vgl. Heilmeyer/Fröhlich 1971).

## 1.2 Experimente neuer Theaterformen und Inhalte

### 1.2.1 Exkurs: Subkulturelle Aktivitäten in Wien Ende der 1960er Jahre

Es wurde bereits angerissen, dass es in Wiens Subkultur in den 1960er Jahren (abgesehen von Aktionismus) verschiedenste Bestrebungen gab, künstlerische Experimente (in

---

20 Bereits 1965 gab es außerhalb der Festwochen ein Gastspiel im Theater an der Wien, das jedoch abgebrochen wurde, siehe „Arbeiterzeitung“ vom 28.11.1965, vom 1.12.1965, vom 2.12.1965 und vom 3.12.1965.

21 Ebenfalls unabhängig von den Wiener Festwochen erzeugte im April 1970 außerdem das Musical „Hair“ (der Münchner Produktion) in der Wiener Stadthalle einiges Aufsehen. Über hunderttausend BesucherInnen besuchten den Licht- und Soundzauber; die Nacktszene beschäftigte viele nachhaltig (vgl. [http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/mehr\\_kultur/214478\\_Nostalgie-ist-heute-nicht-gefragt.html](http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/mehr_kultur/214478_Nostalgie-ist-heute-nicht-gefragt.html))

22 Zwischen 1977 und 1979 gab es keine dezidierte Alternativschiene der Festwochen. 1980 fanden, auf Initiative von Kulturstadtrat und Festwochendirektor Helmut Zilk die „Wiener Festwochen Alternativ“ im „Achtz'gerhaus“ im Museum des 20. Jahrhunderts statt (siehe Kapitel 7.5).

23 Birbaumer (1971, 229) schreibt über die politische und soziale Funktion der Subkultur, sie sei „bestrebt, mit ihren künstlerischen Aktivitäten an einer Veränderung der herrschenden Gesellschaft mitzuwirken; im speziellen natürlich auch an einer Veränderung der Verhältnisse im herrschenden Kunstbetrieb“.

Form von Theater, Lesungen etc.) durchzuführen. Besonders von der so genannten „Informellen Gruppe“ gingen mehrere Impulse aus; Veranstaltungen (Lesungen, Aufführungen, Filme, Konzerte, Symposien) und Arbeitskreise/-gruppen wurden organisiert und formierten sich; so setzte man sich z. B. eingehend mit Brecht auseinander. Außerdem veranstaltete die „Informellen Gruppe“ eine Reihe zu „Neue österreichische Autoren“ und ein Symposium zu „Lebendiges Theater“ (24. April 1966). 1968 befasste sich ein „Theaterlabor [...] mit Bertolt Brecht“, darunter Hermann Hendrich und Werner Wüthrich (Schwendter 2003, 126) – um nur einen Bruchteil der Aktivitäten des „Freundeskreises“ zu nennen.

Förderungen für Experimente nicht-etablierten Theaters gab es in den 1960ern in Wien keine, wie Schwendter (2003, 59) schreibt: „Wie damals üblich, inszenierte[n] die[se] Gruppe[n] eher selten – alle Freien Theatergruppen hatten damals keinen Groschen Geld [...] – und hatte[n] [...] nichts zu verlieren.“ Die im Umkreis der „Informellen Gruppe“ sich bildenden Theatergruppen waren zahlreich: zu Beginn der 1960er Jahre bestand das rund um Dieter O. Holzinger angesiedelte „Ensemble Trivial“ bereits seit einigen Jahren, es formierten sich zu dieser Zeit der „Hamlet Club“,<sup>24</sup> welcher im Haus der Jugend, Zeltgasse 7<sup>25</sup> – „Theater im 3. Stock“ –, spielen durfte und das „Theater am Belvedere“ (vgl. Schwendter 2003). Die von dieser Aufzählung wohl bekannteste Formation, das „Aktionstheater“, ging 1967 aus einer Studioaufführung von Lord Byrons „Manfred“ hervor. Wie damals üblich, wechselte die Belegschaft regelmäßig (Heinz Granzer, Götz Fritsch, Peter Nebenführ, Hannes Gleisle u.v.a.m.).<sup>26</sup>

Zwei Formationen zeichneten sich besonders dadurch aus, dass sie 1967/68 Happenings veranstalteten. Das war zum einen die Gruppe „Zock“, die aus Mitgliedern der Wiener Gruppe und den Aktionisten bestand (hierzu Bauer 2004), sowie die „Arbeitsgruppe Bauernschnapsen“ (AGB) rund um Joe Berger und Tony Dusek (vgl. Schwendter 2003, 116 f.). 1968 formierte sich die AGB in die „First Vienna Working Group: Motion“<sup>27</sup> um

---

24 Bestehend aus 20-30 Mitgliedern als Verein geführt, brachte dieser laut Schwendter jährlich 2-3 Inszenierungen heraus. Die „Darstellerpersönlichkeit“ dieser Gruppe war Gerhard Dorfer, außerdem waren Peter Nebenführ, Harald Ruppert, Isolde Recktenwald u. a. dabei (vgl. Schwendter 2003, 59).

25 Das Haus der Jugend in der Zeltgasse 7 (ehemals eine Schule) eröffnete am 23. Mai 1962 als Jugendzentrum. Es bestand aus vier Geschossen, darin gab es sieben Klubräume, einen Leseraum, mehrere Werk- und Bastelräume, einen Vortrags-, Film- und Theatersaal sowie einen Raum für Ausstellungen und eine verglaste Dachterrasse. Siehe hierzu: Czeike (1980) und Eggenberger (2016).

26 Zu den Aufführungen des „Aktionstheaters“ siehe Schwendter (2003, 113, 132, 135, 140).

27 Die Mitglieder fluktuierten, laut Schwendter (2003, 125) waren es „zumeist Joe Berger, Tony Dusek, Gunter Falk, Helga Eichler und Otto Kobalek, zuweilen Wolfgang Bauer, Marc Adrian, Götz Fritsch, Heinz Granzer und Rolf Schwendeter; den „Direktor“ gab Mario Hoffmann“.

und veranstaltete „politische Happenings“ – das bekannteste hiervon war „Hunger Bifra“ (vgl. hierzu Birbaumer 1971, 225; Schwendter 2003, 131; Winkelhofer 2008, 21).

Innerhalb der Subkultur konnten verschiedene Kunstsparten erprobt, durch den internen Austausch Neues gelernt und somit eine Vielfalt an kreativem Potential freigesetzt und ausgedrückt werden. So kam es, dass einige der „informellen“ Gruppenmitglieder wichtiger Bestandteil der subkulturellen (Künstler-)Szene um 1970 wurden.

„Es liegt nahe, daß an allen sozialen und kulturellen Bewegungen der Siebzigerjahre in einem außergewöhnlich hohen Maß Mitglieder der ehemaligen Informellen Gruppe beteiligt waren. Dies gilt jedenfalls für die „Arena“, für die feministische Bewegung, für die Kampagne zur Verhinderung des Atomkraftwerks Zwentendorf, (etwas später) für das Werkstätten- und Kulturhaus sowie für den Republikanischen Club.“ (Schwendter 2003, 147)

Das Dramatische Zentrum fehlt zwar in dieser Aufzählung. Personelle Überschneidungen gab es aber viele, unter anderem waren Herbert Adamec, Götz Fritsch, Ilse Hanl, Dieter Haspel, Reinhard Priessnitz, Jutta Schwarz, Peter Weibel und Helmut Zenker – alle Mitglieder der „Informellen Gruppe“<sup>28</sup> – später im Dramatischen Zentrum aktiv.

In gewisser Weise können die Ansprüche, die in der Informellen Gruppe erfüllt werden sollten, als eine Art Vorläufer zum Konzept „Dramatisches Zentrum“ gesehen werden. Die Intention zur Gründung der Informellen Gruppe ließ sich auf relativ einfache Begriffe bringen: „Die Informelle Gruppe wurde begonnen, weil wir lernen wollten [...]: voneinander und von Dritten. Und zwar wollten wir nicht-institutionell lernen, schon ein Verein war uns zu viel“ (Schwendter 2003, 150). Forester sollte mit seinem Konzept einen Schritt weiter gehen, indem er mit einer Art Institut einen künstlerischen und wissenschaftlichen Austausch anregen wollte. Für Schwendter war es ein besonderes Projekt des Zentrums (ab 1976/77), das ihn am meisten an die Informelle Gruppe erinnerte: „Eine andere Vergleichsschiene führte [...] auch zur Selbsterfahrungsschauspielschule des Dramatischen Zentrums“ (Schwendter 2003, 151).

### *1.2.2 Junge Dramatik auf den Wiener Bühnen,*

Anfang der 1970er Jahre zählten laut Wolfram Buddecke (1981, 203 f.) u.a. Peter Handke (\* 1942), Wolfgang Bauer (1941–2005), Heinz Rudolf Unger (\* 1938) und Wilhelm Pevny

---

<sup>28</sup> Herbert Adamec publizierte in den „Informationen an den Freundeskreis“ 1969 und nahm an Veranstaltungen des „Erstes Wiener Lesetheater und zweiten Stehgreiftheater“ teil (Schwendter 2003, 129, 148). Ilse Hanl seit 1962/63 bei Veranstaltungen (Lesungen, Aufführungen) der Informellen Gruppe (Schwendter 2003, 74, 78, 107). Jutta Schwarz war an mehreren Lesungen beteiligt (Rimbaud-Lesung 1964; Literarische Matinee „Ulysses“ im Experiment am Lichtenwerd 1965, mehrere Werkstatt-Lesungen bzw. (Lese-)Aufführungen „Was ihr wollt“ 1966 und im „Theater creativ“ 1969, später auch bei „Erstes Wiener Lesetheater und zweiten Stehgreiftheater“ (vgl. Schwendter 2003, 76, 82, 102, 132, 148).

(\* 1944) zu den „Dramatikern der jüngsten, seit 1935 geborenen und fast durchwegs mit Graz und seinem ‚Forum Stadtpark‘ verbundenen Generation“<sup>29</sup>. Diese SchriftstellerInnen- und KünstlerInnenvereinigung hatte sich ab den 1960er Jahren rund um die Zeitschrift „Manuskripte“ gebildet und wird seit 1967 als „Grazer Gruppe“ (Alfred Kolleritsch) bezeichnet<sup>30</sup>. Weitere Plattformen für junge AutorInnen waren, neben der Kulturzeitschrift „Neue Wege“ des Theaters der Jugend, die 1969 von Peter Henisch und Helmut Zenker gegründete Zeitschrift „Wespennest“, die 1971 entstandene IG Autoren, sowie der „Arbeitskreises der Literaturproduzenten“ und die „Grazer Autorenversammlung“ (1973)<sup>31</sup>, die sich beide als Alternativen zum PEN-Club verstanden. Laut Buddecke (1981, 203) war vor allem die Autorenversammlung ein „Sammelbecken für eine spannungsreiche Vielfalt neuer Richtungen und Gruppen, die nur in der Ablehnung dessen, was sie als literarisches Establishment bekämpften, auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen sind“.

Um ihre Stücke aufgeführt zu sehen, gab es Ende der 1960er Jahre in Wien für die AutorInnen zwei Möglichkeiten: das Sonderabonnement „Konfrontationen“ des Volkstheaters für neue Stücke oder die subkulturelle Szene. Unger und Pevny waren mehr oder weniger die „Hausautoren“ der österreichischen Sub- bzw. Studententheaterszene wie dem „Cafétheater“ bzw. der daraus hervorgegangenen (abgespalteten) Theatergruppe „Torso“. Laut Buddecke (1981, 224) waren „die wichtigsten Stückeschreiber für diese Gruppen, deren theatralische Subkultur ihren Sitz im Leben von Cafés und Kneipen hatte, [...] Wilhelm Pevny und Heinz Rudolf Unger.“ Mit diesen Stückvorlagen und dem Spielen zwischen den Tischen bzw. dem Publikum, verfolgten die Gruppen das Ziel, die Zuseher aus ihrer passiven Rolle zu holen und stärker in die darstellerische Aktion einzubeziehen.

Wolfgang Bauer, Peter Turrini und Wilhelm Pevny waren unter jenen, die bei den „Konfrontationen“ aufgeführt wurden; Peter Handkes Stücke wurden zu dieser Zeit noch vorwiegend in der BRD uraufgeführt.

---

29 Über die „neue Dramatik“ und die junge Autorenschaft in Österreich siehe die Beiträge von Gottfried Böhm und Wolfram Buddecke in den jeweiligen Nachschlagewerken zur Literaturgeschichte Österreichs (Böhm 1980, Buddecke 1981).

30 Autoren dieser Gruppe waren etwa Wolfgang Bauer, Gunter Falk, Barbara Frischmuth, Peter Handke, Wilhelm Hengstler, Klaus Hoffer und Alfred Kolleritsch, später Helmut Eisendle, Reinhard P. Gruber, Bernhard Hüttenegger, Elfriede Jelinek, Gert Jonke, Gerhard Roth, Harald Sommer, Michael Scharang und Alfred Paul Schmidt.

31 Zur Geschichte der Grazer Autoren Versammlung (GAV) siehe <http://www.gav.at/pages/geschichte.php>; sowie Innerhofer (1985).

### 1.2.3 Die „Konfrontationen“ am Volkstheater und Horst Foresters Beitrag

Durch sein Sonderprogramm „Konfrontationen“ ermöglichte das Volkstheater die Realisierung von Werken junger Autoren. Intendant Leon Epp führte diese Reihe bereits in den 1950ern ein, um pro Saison drei Stücke zeitgenössischer Dramatik auf die Bühne zu bringen bzw. „anspruchsvolle Gegenwartsliteratur zur Diskussion [zu] stellen“ (Haider-Pregler 1989, 206). Auch Gustav Manker<sup>32</sup> setzte diese Reihe „von ‚schwierigen‘, brisanten, aggressiven und aktuellen Stücken [...], die nur in wenigen Aufführungen für ein Publikum von ‚Spezialisten‘ gedacht waren“ (Wagner 1989, 293) in seiner Direktionszeit (1968–1979) fort. Beispielhaft waren dabei die Uraufführungen von Wilhelm Pevnys „Sprintorgasmik“, Peter Turrinis „Rozznjagd“ und Wolfgang Bauers „Change“.<sup>33</sup>

Bauer, einer der wichtigsten Vertreter der Autoren rund um das Forum Stadtpark in Graz<sup>34</sup>, gelang 1968 nach der Uraufführung von „Magic Afternoon“ am Landestheater Hannover sein internationaler Durchbruch (40 Theater hatten zuvor das Stück abgelehnt, der junge Regisseur Horst Zankl realisierte schließlich dort die Uraufführung). Das Volkstheater führte 1969 „Change“ und 1971 „Silvester oder Das Massaker im Hotel Sacher“ auf (beides inszeniert von Bernd Fischerauer in der Reihe „Konfrontationen“).

Wesentlich an der Realisierung dieser Produktionen beteiligt war Horst Forester, der 1968 (noch unter Leon Epp<sup>35</sup>) als Dramaturg ans Volkstheater geholt wurde. Davor war Forester Dramaturg und Regisseur in Braunschweig, von 1965 bis 1968 Chefdramaturg und Regisseur unter Heinz Haberland<sup>36</sup> an den Vereinigten Bühnen Graz. Er kannte Bauer aus Graz, und als er nach Wien wechselte, konnte er die (Grazer) Autoren, die er kennengelernt hatte, an das Volkstheater bringen. Besonders mit Bauer und Turrini stand er in enger Verbindung: „Die [Autoren] habe ich zum Teil in Graz kennengelernt auf den Theatertreffen und dadurch, dass ich ihre Stücke gelesen und mit ihnen Kontakt aufgenommen habe“ (Forester 2011, Dokumentationsgespräch).

---

32 1913–1988; Regisseur, Bühnenbildner, Theaterdirektor.

33 Die meisten „Konfrontationen“-Premieren waren provokant: „Peter Turrinis ‚Rozznjogd‘ wurde diesbezüglich geradezu sprichwörtlich. Manker hielt an den von ihm geförderten jungen Autoren fest, bis diese berühmt genug waren, um ihrerseits nicht mehr am Volkstheater festzuhalten. Er brachte Uraufführungen von Wilhelm Pevny, Herwig Seeböck, György Sebestyen, Harald Sommer“ (Wagner 1989, 294 f.) und vielen anderen.

34 Und vom „Falter“ 1984 als „der bedeutendste österreichische Dramatiker der Gegenwart“ neben Thomas Bernhard genannt (vgl. „Falter“ 11/84, 17).

35 1968 verunglückte Epp tödlich und Gustav Manker übernahm als logischer Nachfolger die Leitung des Volkstheaters.

36 1924–2013; Regisseur und Theaterdirektor (1963–1968 Vereinigte Bühnen Graz, 1974–1981 Salzburger Landestheater, 1981–1985 Deutsches Theater München).

Neben der Produktion von „Change“, war es die Doppelpremiere von Turrinis Debüt „Rozznjagd“ (R: Bernd Fischerauer)<sup>37</sup> und „Sprintorgasmik“ von Pevny (R: Götz Fritsch) am 27. Jänner 1971 am Volkstheater, die auf Foresters Wirken zurückgingen. Auch Birbaumer (1971, 229) streicht Foresters Einflussnahme hervor, wenn er festhält: „Ohne den Dramaturgen Horst Forester schließlich wäre die ohnedies lose Verbindung zwischen der institutionalisierten und der subkulturellen Dramaturgie (immerhin wurde Pevny am Volkstheater aufgeführt) überhaupt zerrissen“.

Am Volkstheater hatte Forester die Gelegenheit, die ihm so wichtig erscheinende „Betreuung der Autoren“ (Forester 2011, Dokumentationsgespräch) bei der Gestaltung der „Konfrontationen“ fortzuführen. Denn Manker betraute Forester unter anderem damit, das Sonderabonnement „Konfrontationen“ zu gestalten<sup>38</sup>, so konnte er „die Arbeit mit den Autoren anfangen, aber eben auch nur beschränkt, so wie man das am Theater kann“ (Forester 2011, Dokumentationsgespräch). Die Doppel-Produktion „Rozznjagd“/„Sprintorgasmik“ ist hier exemplarisch dafür, Foresters Anspruch einzulösen, jungen Dramatikern eine breitere Öffentlichkeit zu bieten. Darüber hinaus war diese Erarbeitung eine wesentliche Erfahrung für die Entstehung der Idee zu einer Einrichtung, wie es das Dramatischen Zentrum Wien werden sollte.

Allein der Hergang, wie die Entscheidung fiel, Turrinis Stück zu realisieren, war in Foresters Augen ein besonderer Fall. Aus seiner Beschreibung des Herganges geht auch hervor, wieviel Zeit er der Lektüre von Stücken generell widmen wollte (und wie wenig Zeit hierfür in der Regel zur Verfügung stand):

„Wie das Buch vom Turrini, ‚Rozzenjagd‘, so schnell ist nie ein Stück angenommen worden. Seine Frau, die war damals Schauspielerin, schickte mir in einem Brief so ein großes Exemplar, das kriegte ich am Morgen. Ich hatte mir vorgenommen, ich wollte jedes Stück das kommt, am selben Tag lesen wenn es irgendwie geht. Das ist natürlich eh schon verrückt, wenn es dann mehr werden, aber ich wollte das. Ich hasste das, dass sich die Leute immer – mit Recht – beschwerten, wenn sie Wochen und Monate lang warten. Ich wollte das also gleich machen [...], lese das durch, gehe nach hinten zum [Manker] (das war schon der Manker zu der Zeit, ich war ja beim Epp gekommen) [...]. Ich sage zu ihm, das ist ein gutes Stück, das müssen wir machen, das ist ein neuer Autor und er [Manker] hat gesagt, es wäre in Ordnung. Am selben Tag waren wir uns darüber einig, er hat auch hineingeschaut und so. Also, am gleichen Tag war der angenommen! Das muss man erst suchen, wo das passiert.“ (Forester 2003, Dokumentationsgespräch)

Für Turrini war diese Uraufführung im Volkstheater gewissermaßen der Durchbruch.<sup>39</sup>

---

37 „[D]as Bühnenbild entwarf Gerhard Janda, und die Kostüme stammten von Maxi Tschunko. Das Ensemble bestand aus Franz Morak, Dolores Schmidinger, Friedrich Haupt und Helmuth Lex.“ (Winkelhofer 2008, 100)

38 Vgl. Forester 2003, Dokumentationsgespräch: Manker „interessierte das Hauptprogramm und er hatte mir so ziemlich das überlassen was in diesem Sonderprogramm gemacht wird.“, auch Ulrich Schulenburg bestätigt diese Aussage (vgl. auch Schulenburg 2011, Dokumentationsgespräch).

39 „Peter Turrini, der junge Kärntner Autor, [möge] als Beispiel dienen, der am kommerziellen Theater die ‚Bürgerschreck‘- und Schocktherapie-Funktion ganz im Sinne früherer Subkulturersehei-

Bevor auf „Sprintorgasmik“ bzw. diese Doppelpremiere näher eingegangen wird, soll eine Auseinandersetzung mit der Szene rund um das „Cafétheater“ erfolgen. Es wird sich dadurch zeigen, dass diese für Forester wichtige Impulse bereithielt und eine Zusammenarbeit mit den jungen Theatertätigen angestrebt wurde. Diese Szene wird von Hilde Berger<sup>40</sup>, die damals Mitglied des „Cafétheaters“ war, als eine Art Schmelztiegel jener beschrieben, die eine avantgardistischen Kunstanspruch verfolgten:

„Im Kaffeehaus hinterm Graben trafen sich die Insider und Outsider, die jungen Autoren (Willi Pevny wurde hier zum ersten Mal aufgeführt, Heinz Unger begann für uns zu schreiben), die Aktionisten. Die ‚Wiener Gruppe‘ verabschiedete sich gerade von Wien. Otto Mühl war am Höhepunkt seiner Anti-Kunst-Aktionen [...]. Wir gingen auf die Straße und spielten vor dem Burgtheater und der Oper, hinderten die Leute am Opernbesuch und waren die großen Gegner der etablierten Kulturpaläste.“ (Berger [1981], 5)

#### 1.2.4 *Das „Cafétheater“ und Götz Fritsch in Wien*

„Abgesehen von basisdemokratischen, politischen Ansprüchen, betrachtete sich [das Cafétheater] als Reaktion gegen das konventionelle Angebot der renommierten, hochsubventionierten Theater, die die Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Dramatik scheuten. Es wurde versucht, radikale formale Experimente mit sozialen Anliegen zu verbinden. Das Publikum sollte in das Spiel einbezogen werden und aktiv ins Geschehen eingreifen, anstatt passiv in den Zuschauerreihen zu sitzen. Die avantgardistische Konzeption von Spiel (Aufbrechen von Konsumationshaltung und Sprachmustern) und Spielplan (fast ausschließlich Uraufführungen, u.a. von Wilhelm Pevny, Alfred Warnes, Konrad Bayer) gewann neue Publikumsschichten für das Theater. Nachdem alle Mitwirkenden im Theater radikale VertreterInnen einer gerechteren Politik waren, versuchten sie ihre Ideale im Theater umzusetzen: Mitbestimmung, Toleranz, Solidarität und gleiche Gagen für alle.“ (Floss 2005, 10 f.)

In diesem Abschnitt soll neben der Beschreibung des „Cafétheaters“ mitunter der Versuch unternommen werden, Hinweisen nachzugehen, dass der deutsche Regisseur und Theaterwissenschaftler Götz Fritsch (\* 1943) samt Theatergruppe direkt und indirekt an der Entstehung des Dramatischen Zentrums beteiligt gewesen waren. Wenn nicht anders angegeben beziehen sich folgende Ausführungen auf Aussagen von Fritsch in dem Dokumentationsgespräch mit Ulf Birbaumer, Michael Hüttler und Gabriele Pfeiffer (2004).

Ausgegangen war die Gründung des „Cafétheaters“ von Fritsch, der in der alternativen Theaterszene der späten 1960er Jahre besonders verankert war. Damals noch Student

---

nungsformen übernommen hat. Sein Theatermanifest zum Theater der Offenen Form im Rahmen der Wiener Festwochen 1971: ‚Drei-Stufen-Plan einer österreichischen Kulturnebulation?‘, im September in etwas veränderter Form im Nachtlokal ‚Voom Voom‘ in der Veranstaltungsreihe ‚Voom literally‘ vorgetragen, ist formal mit den Manifesten der fünfziger Jahre verwandt.“ (Birbaumer 1971, 229) Weitere Stücke des 1944 geborenen, selbsternannten „Heimatländers“, sind unter vielen anderen „Zéro, Zéro“ (1971) – eine Auftragsarbeit Wiener Festwochen, „Sauschlachten“ (1972), „Josef und Maria“ (1980), „Die Minderleister“ (1988), „Alpenglüh“ (1993), „Die Schlacht um Wien“ (1995), „Endlich Schluß“ (1997) und „Die Liebe in Madagaskar“ (1998). Ein weiteres Werk ist die 6teilige Fernsehserie „Alpensaga“ die Turrini gemeinsam mit Pevny ab 1975 verfasste.

40 \* 1946; Autorin und SchauspielerIn („Cafétheater“, „Torso“, „AMOK“, Kino- und TV-Filmen wie „Alpensaga“, „Lemminge“ oder „Tatort“). Verfasserin mehrerer Drehbücher und Romanen.

der Theaterwissenschaft (er schrieb an seiner Dissertation zu Theater für die Massen über Jean Vilar<sup>41</sup> und das Théâtre National Populaire, T.N.P.), reiste er 1966/67 nach Paris um für seine Recherchen bei den Probenarbeiten dabei sein. In Paris sowie beim Festival von Avignon gefiel Fritsch besonders die Arbeit mit neuen AutorInnen, dass „nicht alte Stücke gebracht wurden, sondern dass auch in Paris die Autoren speziell für dieses Theater geschrieben haben.“ In Frankreich lernte Fritsch auch das Cafétheater (Theaterspielen zwischen den Tischen eines Kaffeehauses) kennen, eine Theaterform, die seinen Vorstellungen eines Volkstheaters genau entsprach: „Ich wollte auf Bühne vollkommen verzichten, so dass das Theater mehr oder weniger im und mit einer möglichst großen Schichtung, sozialen Schichtung stattfindet“ (Fritsch 2004, Dokumentationsgespräch).

Fritsch organisierte sich durch ein Pro-forma-Dissertationsvorhaben<sup>42</sup> sozusagen selbst das Angebot, was später durch das Partnerbühnenprogramm des Dramatischen Zentrums realisiert wurde, nämlich Einblick in die Arbeit bestimmter Akzente setzender ausländische Theater zu geben. Auch wenn Fritsch von Vilers Probenarbeiten (zu welcher Produktion ist leider nicht überliefert) eher enttäuscht war, so gewann Fritsch in Frankreich doch Erfahrungen, die maßgeblich und richtungsweisend für seine weitere Theaterarbeit sein sollten – insbesondere: Arbeit mit jungen AutorInnen, Formen eines publikumsnahen Theater.

Gemeinsam mit Studienkollegen erprobte er ab 1968 diese „Publikumsmitspiele“ in Wien selbst. Das Wiener „Cafétheater“<sup>43</sup> avancierte bald zu dem angesagtesten „68er-Theater“. Beteiligt waren u.a. Hilde Berger, Dieter Haspel, Götz Fritsch, Reiner Finke, Marlies Brudermanns, Rolf Parton, Gail Curtis, Hagnot Elischka. Für Hilde Berger war das „Cafétheater“ das „Zentrum eines wenigstens drei, vier Jahre andauernden Theater-Undergrounds“, innerhalb einer „bewußtseinsweiternden Theaterszene“ (Berger [1981], 5). Sie geht an dieser Stelle auch auf die von Paula Floss im Eingangszitat erwähnte Konzeption näher ein, wenn sie berichtet:

---

41 1951 übernahm der Schauspieler und Regisseur das T.N.P. (bestehend aus 2900 Sitzplätzen), dessen Leitung er bis 1963 führte. Er arbeitete (z.B. gemeinsam mit Gewerkschaften) daran, ein neues Publikum zu gewinnen. Allein das Zugänglich-machen des Theaters hatte für Vilar eine emanzipatorische Funktion. Seitens der konservativen Lager wurde ihm Subversion und Mangel an Patriotismus vorgeworfen. Außerdem war Vilar von 1947 bis zu seinem Tod 1971 künstlerischer Leiter des von ihm mitbegründeten Festivals von Avignon.

42 „Ehrlich gesagt, vielleicht hatte ich einmal irgendwann sogar den Gedanken, [die Dissertation] wirklich zu schreiben, aber in erster Linie ging es mir darum, beim Jean Vilar bei den Proben dabei sein zu dürfen. [...] Der [Vilar] war natürlich sehr gebauchpinselt, dass eine Dissertation über ihn [geschrieben wird] und ich konnte da überall dabei sein und hab halt dann ein Semester in Paris [verbracht]“.

43 Fritsch meinte 2004 im Dokumentationsgespräch retrospektiv: „Wir waren wirklich schlecht ja, aber wir haben tatsächlich mit all dem Theater das damals in Wien oder überhaupt gemacht wurde nichts zu tun gehabt und nichts zu tun haben wollen. Es war hundsmiserabel, aber anders. [...] Ich bin nicht der Meinung, dass wir gut waren. Wir waren nur wirklich notwendig.“

„Bewußtseinsweiterung‘ stand im Programmheft und bei der Stückauswahl an erster Stelle, ‚Aufbruch der Konsumentenhaltung‘ zielte hin auf Publikumsmitspiel. War dies im praktischen Sinn nicht konzipiert, so sollte das Publikum wenigstens durch Verfremdung der Sprache, der Sprechweise und durch ‚Körpersprache‘ wachgerüttelt werden. Die Körpersprache sah so aus: mechanische, rituelle Bewegungen, sehr formal, immer bewußt im Gegensatz zur realistischen, langweilig gewordenen Theaterpraxis. Provokation war wichtig und das Publikum wollte provoziert werden.“ (Berger [1981], 5)

Die Mitglieder des „Cafétheaters“ probierten neue Formen des Theaters aus, wie es in New York am „Off-off-Broadway“ vorgezeigt wurde<sup>44</sup>. Insbesondere Ellen Stewarts „La MaMa Experimental Theatre Club“ war besonderes Vorbild und Faszinosum:

„La MaMa [wurde] zu einem Zentrum für Theaterbegeisterte aller Art; bisher unentdeckte Schriftsteller, Dramatiker, Schauspieler und Leute aus dem Dunstkreis der Avantgarde waren hier zu finden. Es wurden ausschließlich Uraufführungen gezeigt, die im Wochentakt wechselten.“

„Ausgehend von der Idee, eine Plattform für neue Autoren zu gründen, durfte jeder Autor, der ein eigenes Skript in Händen hielt sein Stück am La MaMa aufführen und inszenieren.“ (beide Zitate in: Winkelhofer 2008, 60 und 53)

Neben der Aufforderung zu Publikumsmitspiel waren demnach Uraufführungen neuer Autoren wie beispielsweise Pevny<sup>45</sup>, ein wichtiges Merkmal für das Wiener „Cafétheater“. Auf Empfehlung der damaligen Leiterin des theaterwissenschaftlichen Instituts, Margret Dietrich, sprach Fritsch Pevny direkt an, was dazu führte, dass dieser zu so etwas wie einem Hausautoren des „Cafétheater“'s wurde. Pevnys Stück „Flipper“ (R: Fritsch) wurde von der Theatergruppe 1968 als ihr Eröffnungstück im Café Einfalt (Goldschmidgasse) aufgeführt, 1969 spielte sie „Oedip Entsinnung“ (als Festwochengastspiel im Theater „Die Arche“). Aber auch Turrini schrieb (noch vor „Rozenjagd“) Stücke für diese aus Studenten bestehende Gruppe. So nahm Fritsch bzw. das „Cafétheater“ eine weitere Aufgabe vorweg, die später im Konzept des Dramatischen Zentrums einen zentralen Bereich einnehmen sollte: die Arbeit mit AutorInnen.<sup>46</sup> Eine weitere Parallele bestand darin, dass sowohl Fritsch als auch Forester den Anspruch hatten, „das österreichische Theater von

---

44 Siehe hierzu Heilmeyer/Fröhlich 1971.

45 „Pevnys frühe Stücke wurden fast ausschließlich vom Cafétheater, für das er als Autor tätig war, uraufgeführt. Seine experimentellen, provokanten und durchwegs gesellschafts-kritischen Stücke hätten auch kaum anderswo in Wien Platz gefunden“ (Winkelhofer 2008, 66).

46 „Wir haben zwar als einer der ersten Konrad Bayer [„Der Berg“ UA 1968] und solche Sachen gemacht, aber das waren eigentlich Autoren, die wir ausgesucht haben und nicht Autoren in deren Fußstapfen wir uns begeben haben. Das ist ein klarer Unterschied. [...] Und ich bin also heute noch stolz, was für Stücke wir zum Teil gar nicht dann gekriegt haben, aber Autoren von deren Existenz damals niemand gewusst hat, [...] der Heiner Müller, der war ein vollkommen Unbekannter [...]. Das gleiche war auch mit Bernhard, den keine Sau damals gespielt hat, ich weiß genau, dass ich „Ein Fest für Boris“ machen wollte. Das waren alles Autoren, die kein Begriff waren für uns [...], also wir haben nicht auf der Basis von einem kulturellen Wissen um Autoren [ausgewählt] [...], das war wirklich dann die, wie man heute weiß, die Creme de la Creme und darauf bin ich eigentlich stolz, dass da etwas war, was das bürgerliche Theater damals noch nicht subsumieren konnte und wofür wir eigentlich dann schon die Türe geöffnet haben“ (Fritsch 2004, Dokumentationsgespräch).

Grund auf zu verändern“. (Das „Cafétheater“ habe Fritsch laut Dokumentationsgespräch „immer nur als die Zelle für eine europaweite Theaterrevolution verstanden“). Der Punkt an dem sich Fritsch und Forester schließlich direkt trafen (und ein direkter gegenseitiger Austausch stattgefunden haben muss) war die Produktion von „Sprintorgasmik“ 1971 in Wien. Davor aber feierte das Stück („Sprintorgasmics“) in New York Premiere.

Durch einen Zufall erfuhr „La MaMa“-Leiterin Ellen Stewart von Fritschs Off-Theater in Wien und lud ihn nach New York ein (vgl. Winkelhofer 2008, 34 f.; 78 f.). Zwar hatte Fritsch von der Arbeitsweise der „La MaMa“-Gruppe durch Aufführungen im Amsterdamer Mickery Theatre schon eine Vorstellung, dennoch war er von dem, was er in New York an Körpertechniken kennenlernen sollte, noch weiter fasziniert. Er wurde eingeladen, die Inszenierung der (amerikanischen) Uraufführung von Pevnys Stück „Sprintorgasmics“<sup>47</sup> im „La MaMa“ New York am 11. Dezember 1969 zu übernehmen. Zu Beginn der Probearbeiten war Fritsch

„selbst Teilnehmer eines Workshops, um die neuen Schauspielmethoden, angelehnt an Grotowskis Training für den Schauspieler, und die Arbeitsweise des Theaters kennen zu lernen. Begeistert von den Möglichkeiten, die sich durch den neuen Umgang mit Atmung und Bewegung ergaben, wurde Fritsch ein eifriger Schüler.“ (Winkelhofer 2008, 79)

All diese Möglichkeiten, wie durch diese Techniken mit Körper, Atmung umgegangen werden kann, waren Fritsch bis zu diesem Zeitpunkt völlig unbekannt. Für ihn war die Arbeit an der Produktion, so erzählt er im Dokumentationsgespräch,

„wirklich beeindruckend und das war dann ein fulminanter Erfolg. Sie dürfen etwas nicht vergessen, das war einfach für so ein Studentlein letzten Endes aus Wien... Wir haben dort geprobt und in unsere Proben sind zum Zuschauen gekommen: der Grotowski, der Peter Brook<sup>48</sup>, der Schell, also die sind alle [...] irgendwann einmal da drinnen gesessen während den Proben“.<sup>49</sup>

Nach Fritschs Aufenthalt in New York führte er das „Cafétheater“ noch stärker an Grotowskis Methode und die „La MaMa“-Techniken heran als zuvor. Außerdem pflegte er weiterhin eine enge Zusammenarbeit mit jungen, neuen AutorInnen (wie sie auch von Ellen Stewart angestrebt wurde).

Außerdem hielt auch in Wien so etwas wie eine Workshopkultur Einzug. Nun ist es nicht klar, ob Fritsch nach der „Sprintorgasmics“-Produktion und dem New York-Aufenthalt als „Resident Director“ des „La MaMa“-Theaters nach Wien gesandt wurde, um gemein-

---

47 In der Übersetzung von Gitta Sacha-Honegger.

48 Von Peter Brook wurde Fritsch 1970 als Regisseur im Pariser Centre International de Recherche Théâtrale engagiert. Dazu Fritsch (ebd.): „Und das war natürlich toll. Sie müssen überlegen, was wir alt waren, vielleicht siebenundzwanzig. Und zwar nicht als Regieassistent, sondern als Regisseur. Als Regisseur, der natürlich mein Gott, also neben Peter Brook bist du immer Assistent, das ist schon klar, aber zumindestens nominell wars ja nicht so schlecht.“

49 Zu der Produktion von „Sprintorgasmics“ in New York siehe Winkelhofer (2008).

sam mit zwei „La MaMa“-Mitgliedern in Wien in einem Workshop die Körpertechniken zu vermitteln, oder ob dieser für die Szene überaus wirkmächtige Workshop bereits im Zuge der Proben für die Volkstheaterpremiere von „Sprintorgasmik“ stattfand. Die Dokumentationsgespräche, die diesen Workshop betreffen, sind hier zu wenig aussagekräftig bzw. zu ungenau. Jedenfalls kamen durch diesen Fritsch/„La MaMa“-Workshop viele Wiener SchauspielerInnen (etwa Hans Gratzer oder Gail Curtis) erstmals mit einer völlig neuartigen Form des Theaterspielens in Kontakt. Bei dieser Veranstaltung im Keller des „Amerika-Hauses“ (Friedrich-Schmidt-Platz 2) war auch Horst Forester zugegen, der sich zu dieser Zeit bereits mit der Idee eines „Dramatischen Zentrums“ beschäftigte und sich in Wiens Theaterszene Anregungen holte. Elisabeth Winkelhofer (2008, 30) behauptet sogar, dass aus dem Workshop mit Fritsch und dem „La MaMa“ das Dramatische Zentrum hervorging. Der Workshop selbst war Ausgangspunkt für weitere Theaterversuche:

„Aus dem Workshop wurden vier Schauspieler des Cafetheaters eingeladen, weiter mit La Mama zu arbeiten – Reiner Finke, Hilde Berger, Horst Horstnig und Marlies Brudermanns. Gemeinsam mit den österreichischen Schauspielern sollte während der Tournee ein weiteres Stück – ‚Rais‘ – von Wilhelm Pevny erarbeitet werden.“ (Klinger 1992a, 77)

Dieses Vorhaben scheiterte, da die SchauspielerInnen von den Auflagen überfordert waren und dem Anspruch, den dieses Stück an die Bühne stellte, nicht gerecht werden konnten. Götz Fritsch, der diese Tournee mit dem eigens aufgebauten „La MaMa“-Ensemble begleitet hatte, kehrte im Anschluss darauf nach Wien zurück, um in der Arena 70/2 ein Stück („Jagdszenen aus Niederbayern“ von Martin Sperr) zu inszenieren.

Im Zuge des beschriebenen „La MaMa“-Workshops wollten einige Wiener Theaterschaffende dieses gemeinsame Trainings in Form eines „La MaMa-Wien“ fortsetzen. Allerdings wurde unter „La Mama-Wien“ kein Ableger des New Yorker „La MaMa“ aufgebaut, vielmehr bezog sich der Ausdruck auf eine lose Gruppe von KünstlerInnen (u.a. Hilde Berger), die diese erlernten Trainings- und Darstellungsmethoden in ihre eigenen Arbeiten integrieren wollten. „Im Grunde wurde dieser Name nur wegen seiner Werbewirksamkeit verwendet, nennenswerte Produktionen gab es keine“ (Klinger 1992a, 78). Es kann Winkelhofer aber insofern recht gegeben werden, dass diese Veranstaltung im „Amerika-Haus“ eine Entwicklung hat entstehen lassen, die dann zur Gründung des Dramatischen Zentrums führte. Durch den Kontakt, den Forester bei diesem Workshop (und die weitere gemeinsame Arbeit an „Sprintorgasmik“ mit der jungen alternativen Theater-

szene) knüpfen konnte, war eine Verbindung mit den jungen Theaterschaffenden hergestellt.<sup>50</sup>

Es ist anzunehmen, dass Forester generell an den Aktivitäten der Subkultur partizipierte, um sich nicht nur Anregungen für seine Arbeit zu holen, sondern dadurch Neues auf die Bühne des Volkstheaters zu bringen. Exemplarisch für dieses Vorgehen ist die Aufführung von „Sprintorgasmik“ bei den „Konfrontationen“ des Volkstheaters. Auch Fritsch erinnert sich, dass Forester ihn „aus dem [Workshop] heraus [...] ans Volkstheater geholt“ hatte.

### 1.2.5 „Sprintorgasmik“ 1971 im Volkstheater

Ursprünglich war ein Gastspiel von „Sprintorgasmic“ des „La MaMa“ Theaters in Wien geplant. Da aber durch Foresters Ansinnen bereits Verhandlungen mit dem Volkstheater geführt wurden, fand dieser Besuch nicht statt (vgl. Winkelhofer 2008, 66). Die Realisierung von „Rozznjagd“ und „Sprintorgasmik“ am Volkstheater zeigt Foresters Motivation, junge Dramatik auf die Bühnen zu bringen und das Wiener Publikum dadurch an den neuen Strömungen teilhaben zu lassen. Er schrieb dazu im Programmzettel:

„In dem Bewußtsein hier ein besonders aufgeschlossenes und intellektuell interessiertes Publikum vor uns zu haben, [...möchten wir] durch die Stücke heutiger Dramatiker die Begegnung mit dem zeitgenössischen Schaffen vermittel[n].“

Um das Publikum auf die neuen Zugänge im Theater vorzubereiten, bemühte sich Forester ebenda um Erklärungen: „Unter der Voraussetzung, daß ein Theater für sein Publikum spielt und nicht gegen das Publikum [...], aber zugleich die Pflicht hat, die Besucher an die neuesten Entwicklungen der Dramatik heranzuführen und sie damit vertraut zu machen“ seien eben diese beiden Stücke gewählt worden (beides aus Forester, Horst: Programmzettel des Volkstheater Wien: Rozznjagd, Sprintorgasmik. Wien, 1970, zitiert nach Winkelhofer 2008, 90-91).

Der Premierenabend am 27. Jänner 1971 im Volkstheater wurde (beinahe) zu einem Theaterskandal<sup>51</sup>. „Der Großteil des Publikums war mit Sprintorgasmik überfordert. Es

---

<sup>50</sup> Auch Klinger betont diese Annäherung: „Er knüpfte Kontakte zur jungen Wiener Theaterszene und ermöglichte im Jänner 1971 die Uraufführung von Peter Turrinis ‚Rozznjagd‘ und die erstmalige österreichische Aufführung des [...] Stückes ‚Sprintorgasmic‘ von Wilhelm Pevny im Volkstheater“ (Klinger 1992a, 88).

<sup>51</sup> „Die Konfrontation mit der ‚Moderne‘, mit unkonventionellen, aggressiven Bühnenwerken von heute, begegnete zunächst dem Protest der Gäste [...]“ [*Mühlviertler Bote*. Linz, 06.02.1971]. Das Publikum wurde zuerst unruhig, Unmut wurde kundgetan, und die Stimmung begann sich aufzuheizen. Direktor Gustav Manker, der sich eine Loge mit Götz Fritsch teilte, war fassungslos ob der Reaktion des Publikums. Ihm war bewusst gewesen, dass es zu Unruhen kommen könnte, hatte diese aber bei *Rozznjagd* vermutet. ‚Wir haben gesehen, wie die Emotionen zu kochen begannen, Aggression lag in der Luft, es herrschte Kriegsstimmung‘. [Interview mit Götz Fritsch, geführt von

gab weder eine ersichtliche Handlung, noch Figuren im traditionellen Sinn – nur Farbe, Geräusch und Bewegung“ (zitiert nach Winkelhofer 2008, 101). Pevny führte die Aufregung darauf zurück, daß

„[...] es ja nicht für die Guckkastenbühne geeignet war. [...] Da ist es nach sechs Aufführungen abgesetzt worden. Es war ja so: Beide Stücke [„Rozenjagd“ und „Sprintorgasmik“, Anm.] waren damals ein Skandal, meines halt in negativer Hinsicht, weil mein Stück auch nicht in die europäische Entwicklung gepaßt hat, auch heute noch nicht ... weil ja bei uns nirgends wirklich Raumkonzept gespielt wird.“ (Interview mit Wilhelm Pevny in: Ruiss/Vyoral 1978, 154)

Winkelhofer begründet die chaotischen Zustände während der Aufführung von „Sprintorgasmik“ außerdem durch die Stimmung im Parkett, welche sich auf die Bühne übertrug:

„Hinzu kam das inhomogene Publikum, das sich aus Avantgarde-Kennern und aus konservativen Abonnement-Gästen zusammensetzte. Letzteres hatte sich noch nie zuvor mit experimentellem Theater beschäftigt und fühlte sich provoziert, gereizt und verwirrt. Die andere Hälfte war begeistert – fraglich ist, ob aufgrund der Tatsache, dass Sprintorgasmik einen Tumult hervorrief oder ob die Begeisterung tatsächlich von dem Bühnengeschehen herrührte. Das Chaos im Publikum übertrug sich jedenfalls auf die Schauspieler, die verunsichert wurden und nicht wussten, ob sie abbrechen oder weiterspielen sollten. Spätestens zu diesem Zeitpunkt war die noch vorhandene Spannung auf der Bühne dahin.

Ironischerweise sicherte die Sensationslust, die Pevny in Sprintorgasmik kritisiert, den Ausverkauf der restlichen Vorstellungen – hervorgerufen durch den von der Presse erzeugten Skandal.“ (Winkelhofer 2008, 111)

Auch wenn die Darstellung auf der Bühne nicht die gewünschte Aufnahme fand, so löste die Erarbeitung dieser Produktion eine Entwicklung aus, die für die Wiener Theaterszene und in der Folge für die Entstehung des Dramatischen Zentrums ausschlaggebend werden sollte, weil man dieselbe Arbeitsweise auch bei den Proben zu anderen Stücken anwendete.

In Wien sollte wie in New York eine auf Training basierende Probenarbeit stattfinden. Außerdem mussten die meisten SchauspielerInnen erst mit den von Fritsch in New York erlernten Techniken vertraut gemacht werden, denn „Sprintorgasmik“ sollte am Volkstheater von SchauspielerInnen des „Cafétheaters“ gespielt werden.<sup>52</sup>

---

Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Wien, 20.07.2007.] Die Spannungen gab es einerseits zwischen Publikum und Bühne, andererseits unter den Zuschauern. Die Zuschauer setzten sich zur Hälfte aus Personen der Avantgardeszene und zur anderen Hälfte aus Abonnement-Gästen des Volkstheaters zusammen. Sie begannen während der Vorstellung zu streiten – Ausrufe wie ‚Bravo!‘, ‚Aufhören!‘ und ‚Halt die Goschn!‘ gingen durch den Saal. [Vgl. Interview mit Wilhelm Pevny, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Wien, 04.05.2007] ‚Die sind über die Sessel‘ gestiegen und haben einander Watschen gegeben, es war unglaublich, so viel Leben war in diesem Theater seit damals nicht mehr. Das war wirklich ein toller Abend.‘ [Interview mit Gail Curtis, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Retz, 31.8.2007.] Aufgrund des Tumultes wurde das Saallicht wieder eingeschaltet, um zu sehen, was hier vor sich ging. Zu einer Unterbrechung des Spiels kam es aber nicht.“ (Winkelhofer 2008, 101 f.).

Auf Basis eines Gesprächs mit Dirnbacher beschreibt Winkelhofer den die Produktion begleitenden Workshop folgendermaßen:

„Die Schauspieler des Cafétheaters brauchten ein spezielles Training, um die Techniken des La MaMa Theaters zu erlernen und eine richtige Umsetzung des Stucks zu gewährleisten. Bisher hatten sie noch nicht mit diesen Methoden gearbeitet. Der erste Schritt in diese Richtung war ein Workshop mit einem La MaMa Schauspieler aus New York. Andrew Robinson wurde nach Wien eingeladen, um diese Methoden zu unterrichten. Improvisation, Tanz, Körper- und Konzentrationsübungen waren die Grundelemente dieses Workshops. Die Übungen waren so konzipiert, dass die Spontaneität und Kreativität gefördert wurden und in der gemeinsamen Arbeit Neues entstehen konnte. Das Interesse an diesen Techniken war auch abseits des Cafétheaters groß und Schauspieler aus ganz Wien, auch Schauspieler des Burgtheaters, nahmen an dem Workshop teil. Das damalige Amerika-Haus beherbergte ein kleines Theater, das jungen Künstlern zur Verfugung stand. Bis zu seiner Schließung fanden dort Theater, Oper und Workshops statt. (Vgl. Interview mit Hanja Dirnbacher, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband Wien. 02.08.2007)“ (Winkelhofer 2008, 92).

Auch für Hilde Berger bedeutete der Workshop mit Andrew Robinson (den sie allerdings auf 1970 und somit von der „Sprintorgasmik“-Produktion losgelöst, datiert) eine Zäsur der bisherigen Praktiken:

„Die darstellerischen Techniken der Wiener Theatergruppen orientierten sich bisher an durchziehenden, ausländischen Gruppen, die man zu gemeinsamen Proben einlud. Großer K rperinsatz und wenigstens unkonventioneller Gebrauch der Stimme bestimmten bereits, wenn auch sehr chaotisch provokativ, den Spielstil. Andy Robinson gab uns nun zum ersten Mal Vertrauen und Bewußtsein über unseren Körper (‚Bewußtsein‘ war bisher auf Kopfarbeit reduziert gewesen) und zeigte uns Möglichkeiten der körperlichen Kommunikation. Im Grunde waren es Techniken von Grotowskis ‚Armen Theater‘, allerdings gefiltert durch die New Yorker Schauspielergruppe, und verglichen mit dem, was uns später die Grotowski-Mitarbeiter selber vermittelten eher Rezepte und Tricks. Alle Schauspieler des Wiener Underground-Theaters waren anwesend und nach zwei Wochen beherrschte jeder den Kopfstand, [...] man ging mit völlig neuem Körpergefühl weiter an die Arbeit. Das Körpertraining wurde zum wichtigsten Bestandteil jedes Probtages. Die Inszenierungen bauten auf den so genannten ‚La Mama Übungen‘ auf [...]“ (Berger [1981], 5)

Es entstand eine „La MaMa Wien“-Szene, Ellen Stuart ernannte sie zu ihren „Children forever“ (Berger [1981], 5). Und laut Dirnbacher bzw. Winkelhofer (2008, 92) fand „das Dramatische Zentrum [...] seinen Ursprung in dem Workshop“ mit Andrew Robinson (vgl. Dirnbacher 2007, Interview).

#### *1.2.6 Die Gruppe „Torso“ und Hilde Berger: Idee für ein Theaterlabor*

Neben dem „Cafétheater“ leistete auch die Gruppe „Torso“ einen Beitrag zur Verbreitung neuer inhaltlicher und formaler Konzepte. „Das ‚Cafétheater‘ hatte viele Beteiligte, und

---

52 Dem Ensemble gehörten an: Marlies Brudermanns, Hilde Berger, Monika Geiger, Gail Curtis, Arnfried Hanke, Claus Gillmann, Franz Zensky sowie Hagnot Elischka. Weitere Beteiligte waren Hanja Dirnbacher (Kostüme), Peter Jurkowitz (Bühnenbild) und Götz Fritsch (Regie), vgl. Winkelhofer (2008, 100).

durch persönliche Beziehungen, wie Liebeleien und Zwistigkeiten, veränderten sich die Zusammensetzungen ständig. So entstand zum Beispiel die Gruppe ‚Torso‘, die von Hilde Berger und Rainer Finke gegründet wurde“, so Winkelhofer (2008, 30).

Was im Kaffeehaus begonnen wurde, mit besonderem Augenmerk auf Körpersprache, ab 1969 von der „Torso“ fortgesetzt. Nachdem das „Cafétheater“ aus unterschiedlichen Gründen den Spielort im Cafe Einfalt aufgab, spalteten sich Hilde Berger und Reiner Finke von der Gruppe ab. Die abgespaltete Gruppe<sup>53</sup> verstand sich als eine experimentelle Straßentheatergruppe, die das traditionelle Pawlatschentheater wiederbeleben wollte, Formen des Wiener Volkstheaters sowie der Commedia dell’arte in die Arbeit einzubeziehen<sup>54</sup> und sich vorwiegend der Uraufführung österreichischer Autoren widmete. Auch die Entwicklung eigener Theaterstücke war geplant. Heinz R. Unger, den die Gruppe über das „Cafétheater“ kennengelernt hatte<sup>55</sup>, wurde zu dem meistgespielten Autoren der „Torso“. So tourte die Gruppe 1970 mit Ungers Stück „Der Doge von Venedig kocht Papa“ durch Österreich, 1971 wurde „Trausenit tut totentanzen“ (Unger) auf einem Hof des Hauses des Deutschen Ritterordens uraufgeführt; auch spielte die Gruppe am 1. Juni 1972 Turrinis „Rozenjagd“ bei den Wiener Festwochen auf einem Autofriedhof („Auto Metzker“, Triesterstraße) in Vöslau und sorgten durch Nacktheit der Darsteller für Aufsehen (vgl. „Arbeiterzeitung“ vom 13. Juli 1979 und „Neue Vorarlberger Tageszeitung“ vom 24. März 1973). Nach einem Gastspiel von „Trausenit tut totentanzen“ bei den Berner Kunstwochen im Sommer 1972 zog sich die „Torso“ aus der Öffentlichkeit zurück und widmete sich der Laborarbeit.<sup>56</sup>

Ausgehend von der Gruppe „Torso“ (die seit dem oben erwähnten „La MaMa“-Workshop für „Sprintorgasmik“ und der Tournee mit „La MaMa“ tägliches Körper- und Stimmtraining als Teil ihrer Arbeit ansah) sollte ab 1972 eine Art Theaterlabor entstehen. Laut Annemarie Klinger wurden Workshops und Seminare im „Haus der Jugend“ (Zeltgasse) veranstaltet, zu denen „in- und ausländische Schauspieler und Regisseure, aber auch Autoren und Schauspieler“ eingeladen wurden. In einem Workshop der sich an SchauspielerInnen richtete, wurden die Techniken von „La MaMa“ und Grotowski vermittelt, ein „Autoren-Workshop“ sollte den Austausch untereinander und mit Theatertätigen anregen um „neue Impulse für ihre Arbeit zu geben“ (Klinger 1992a, 85).

---

53 Bestehend aus Reiner Finke, Hilde Berger, Rolf Parton, Barbara Keller, Ilse Harzfeld, Hagnot Elichka, Horst Goroney, Josef Hanak, Herbert Mako, Ottwald John und Fritz Spirk.

54 Es ging ihm darum, alte Theatertraditionen mit neuen Mitteln auszuprobieren (vgl. Klinger 1992a, 79).

55 Er interessierte sich sehr für die Theaterarbeit, die Impulse aus New Yorks Off-off-Theater zog und war ebenfalls bei der amerikanischen Inszenierung der „Sprintorgasmic“ gewesen (vgl. Klinger 1992a, 79).

56 Zu den Aufführungen der Gruppe „Torso“ siehe Klinger (1992a, 80–84).

Die Gruppe fand ein geräumiges Kellerlokal (mit Zuschauerraum, zwei Probenräumen, Lagerraum und Werkstatt) in der Stumpergasse 47, das zu einem Theaterlabor bzw. -zentrum adaptiert werden sollte.

„Um die Ergebnisse und Erfahrungen auch anderen Theatergruppen und Einzelinteressenten weiterzugeben, werden im Labor Regiekurse, Schauspielertraining und Autorenworkshops abgehalten. Eine Fachbibliothek und wissenschaftliche Arbeitsplätze sollen das theoretische Programm ermöglichen“ („Neue Vorarlberger Tageszeitung“ vom 24. März 1973).

Das von der 15-köpfigen Gruppe „Torso“ geplante Theaterlabor in der Stumpergasse mit zwei Proberäumen, Büro- und Lagerräumen, Werkstätte und Küche sollte auf 200 Quadratmetern untergebracht werden. „Einen Zuschauerraum gibt es nicht, die Besucher sitzen und stehen ‚herum, wo sie wollen und Platz haben‘. Wenn überhaupt Zuschauer zugelassen werden“, so der Redakteur Hans Haider in dem zitierten Artikel (ebd.). Also im Wesentlichen Elemente, die schon sehr an den Workshopcharakter und die Theaterform schließen lassen, die später von der „AMOK“ praktiziert wurde. Die Grundidee war somit schon früher da, denn die „Torso“ versuchte „in der Abgeschlossenheit ihres Probiertübchens Formen des Theaters zu entwickeln, die bisher Theaterfremde anziehen soll. Ein solches Bekenntnis zum und für das Publikum, im Sinn eines Neuen Volkstheaters, ist selten geworden im Underground.“ (ebd.)

Da die Räumlichkeiten den baupolizeilichen Vorgaben (der Notausgang war 10 cm zu schmal) nicht entsprachen, gab die Gruppe während der Vorbereitungen zur ersten Produktion (Gorkis „Nachtasyl“), den Spielort – und schließlich auch die Theatergruppe – auf (Klinger 1992a, 86 f.).

Neben diesen bürokratischen Schikanen war es für die Gruppe ohnehin unmöglich, Förderungen zu beantragen, denn die Theaterförderungsbestimmungen setzten eine Inszenierung (sprich Aufführungen) voraus, was bei dieser Form von Theaterarbeit nicht unbedingt das Ziel war, wollte man sich eben genau von diesem privatwirtschaftlichen Leistungsdruck befreien. Auch Hilde Berger beschrieb dies als „Kampf mit den kulturfördernden Stellen.“ Denn obwohl eine eigene Förderungsschiene für Kleinbühnen eingeführt wurde<sup>57</sup>, erfüllt diese ihren Zweck nur kaum:

„Für lächerlich geringe Subventionen mußten [...] sich die Gruppen zu einer so hohen Anzahl von jährlichen Produktionen verpflichten, die jede Art des Experimentierens, schon allein wegen des Erfolgszwanges, ausschlossen. [...] Körpertraining konnte man sich schon aus Zeitdruck kaum mehr leisten.“ (Berger [1981], 5)

Haider schließt den oben zitierten Artikel mit der Bemerkung, dass „man sich eine Modalität [wird] einfallen lassen müssen, die auch Entwicklungsformen wie sie im *Torso*-La-

---

<sup>57</sup> Kleinbühnenförderungskonzept siehe Anhang.

bor geplant sind, gerecht werden“ („Neue Vorarlberger Tageszeitung“, 24. März 1973). Es liegt nahe, die im Kunstbericht (1973, 14) als „gemeinnützige Institution“ ausgewiesene Einrichtung, als die das Dramatische Zentrum gefördert wurde, als solche Modalität zu sehen. Tatsächlich bedeutete das Dramatische Zentrum, besonders die dort ab 1973 veranstalteten (Grotowski-)Workshops für die jungen Gruppen (vor allem die „Torso“) „eine Bestärkung in dem bereits begonnenem Weg der körperlichen Darstellung weiterzugehen, sondern auch: aus dem Kulturbetrieb auszusteigen, aus den Schauspielschulen, aus den konzessionierten Theaterräumen, aus dem bürokratischen Subventionsterror, aus der Beurteilung der inkompetenten Zeitungsschreiber“ (Berger [1981], 5).

Forester erwähnt dezidiert die Gruppe „Torso“, als er nach Auslösern für das Zentrum gefragt wurde. Durch die Workshopangebote des Dramatischen Zentrums sollten hilfreiche Impulse für ihre Arbeit vermittelt werden:

„Torso und Reiner Finke, das war mit einer der Auslöser. Ich war ein paar Mal in Aufführungen von der Gruppe Torso und von Reiner Finke und habe festgestellt, dass die theoretischen Auslassungen die die gemacht haben, überhaupt nicht umgesetzt [waren]. Das hast du alles nicht wiedergefunden in dem was sie machten. Und darum habe ich gedacht, da gibts ja noch einen Haufen anderer Gruppen von Halbblaien oder Ganzblaien, oder die anfangen sich mit Theater [zu befassen]. Ich wollte jetzt diese Workshoparbeit voranbringen damit die ein bisschen Kenntnis haben, damit sie wissen, wie setzt der Grotowski das um oder wie setzt der das um und was ist damit und dass sie nicht immer bloß die Sprechblasen machen und dann siehst du nichts in der Arbeit. Ganz wesentlich war das die Gruppe [Torso] und deren Nachteil. Und da waren zwei oder drei wo ich mir dachte, die sollten auf jeden Fall kommen und sich das ansehen“. (Forester 2003, Dokumentationsgespräch)

Denn, so Forester, „der Grundgedanke war ja, die Leute alle herholen damit sie hier verändern; dadurch dass die Leute kommen und ihre Arbeitsweise zeigen“ (Forester 2003, Dokumentationsgespräch).

Seine Idee ging einen Schritt über das bloße Besuchen von Gastspielen, die vor allem durch die Wiener Festwochen unter Intendant Baumgartner stattfanden, hinaus. Für die Kontextualisierung der Gründungsmotivation des Dramatischen Zentrums ist eine Betrachtung der Festwochen besonders deren Alternativprogramm (1970) dennoch interessant, weil die unmittelbare zeitliche Nähe doch dafür zeugt, dass es in Wien eine alternative Strömung gab, die einen Verwirklichungsort verlangte.

### 1.3 Die Avantgarde-Reihe der Wiener Festwochen („Arena“) und die „Arena 70/2“

„Die politische Hoffnungen sind groß: sozialistische Alleinregierung, dann die Absolute, das neue Hochschulorganisationsgesetz und das Ende der Ordinariatenuniversität, das neue kulturelle Klima – die große Aufbruchsstimmung, der Traum von der Hegemonie des Kulturellen (Antonio Gramsci). [...] Das kulturelle Klima gab in der Tat Grund zur

Hoffnung: da holt Ulrich Baumgartner, der Wiener Festwochen-Intendant, die ganze Welt nach Wien [...], da veranstalten Studenten der Theaterwissenschaft einen vielbeachteten ‚Wiener Theateroktober‘ (1970), da organisiert sich die Arena 70/1 und 70/2 im ehemaligen [...] Etablissement Casanova - ‚revolutionäre‘, neue Kunst gegen das Bundesheer ... Die ‚freien Gruppen‘, die damals noch nicht so hießen, wohl, weil sie wirklich frei waren, blühten: Cafétheater, Straßentheater, Aktionstheater, Wirtshaustheater.“ (Birbauer 1989, 288)

„Was in Wien fehlt, das zeigen die Festwochen in diesen Jahren, ist ein Kommunikationszentrum, ein Ort des Austausches. Blitzartig entwickelt sich das Zwanz’gerhaus, wie der schmucklose und sonnendurchflutete Bau [...] genannt wird, ‚zu einem Zentrum für die intellektuelle Wiener Jugend‘. Das Projekt Arena ist in vielerlei Hinsicht eine Initialzündung für Wien.“ (Awecker 2001, 29)

Die „Avantgarde-Schiene“ der Festwochen, zunächst „Nachtstudio“ genannt, wurde 1966 eingeführt und hatte seine Spielstätte erst im Theater an der Wien, ab 1968 im Metro Kino. Beginn war meist um 23 Uhr: „Die heimische Avantgarde kann hier zeigen, was sie kann und was sie will und zugleich durch Gastspiele sehen, was anderswo möglich ist“ (Awecker 2001, 24).

Ulrich Baumgartner wunderte sich selbst darüber, dass es zu den Festwochen keine Alternative gab, wenn er feststellt: „Die Wiener Festwochen sind in der merkwürdigen Situation, sich ihr eigenes Antifestival veranstalten zu müssen, während sich im Schatten großer Festivals die jugendliche Initiative oft von selbst den Auftritt plant“ (zitiert nach Gisch 1991, 6). Ab 1970 nannte sich die Alternativschiene der Festwochen „Arena“ und wurde erstmals im Museum des 20. Jahrhunderts veranstaltet. Studioleiter Wolfgang Lesowski (1942–2010) konzipierte diese als eine Art „Open House“, einen Sammelpunkt der verschiedenen Gruppen des nicht-etablierten Theaters und anderer Wiener KünstlerInnen.

### 1.3.1 *Das „Forum Wien“*

Ursprünglich plante der Wiener Schauspieler und Regisseur und späterem Leiter der „Arena 70“ Wolfgang Lesowsky aber ein weitaus größer angelegtes Projekt. Bereits im Februar 1970 erstellte er ein Konzept für ein „Forum Wien. Projekt eines Mehrzweckhauses (Open House)“. Zum einen zeigt dieses Vorhaben Lesowskys feste Verankerung bzw. Verbindung zur Wiener Theateravantgarde und somit eine logische Konsequenz, dass genau er für diese Festwochenveranstaltung herangezogen wurde. Viel von der Konzipierung des „Forum Wiens“ floss in die „Arena 70“-Veranstaltung ein. Zu dieser Art Zentrum, wie es bei dem eigentlichen Vorhaben von Lesowsky geplant wurde, kam es nicht.

Einige Punkte aus Lesowskys Konzept überschneiden sich mit dem des Dramatischen Zentrums. Zudem taucht sein Konzeptpapier in der Sammlung des Dramatischen Zen-

trums<sup>58</sup> auf, was darauf hindeutet, dass Forester in irgendeiner Form davon Notiz genommen hat. Daher soll kurz auf diese Projektidee eingegangen werden, die somit als Vorreiter des Dramatischen Zentrums gesehen werden kann.

Laut Lesowskys<sup>59</sup> Konzepts sollte ein Zentrum gegründet werden („wir [haben] uns endlich zur Gründung des ‚Forum Wien‘ entschlossen“), an dem künstlerisch Schaffende einen Raum für ihre Tätigkeiten finden können, in dem einem (jungen) Publikum avantgardistische Kunst vorgeführt werden kann und wo ein Treffpunkt (ähnlich dem früheren Art-Club) entstehen soll, an dem ein Austausch mit anderen KünstlerInnen gepflegt wird. Der Name dieser Einrichtung sollte „Forum Wien“ heißen und neben Theater und Literatur auch weitere Aktivitäten in den Bereichen Musik, Film, Ausstellungen, Treff und Zeitung beinhalten. Für die Sparte Theater und Literatur waren folgende Schwerpunkte vorgesehen:

I1 Uraufführungen österreichischer Autoren

I2 Stücke, die in Wien nicht gespielt wurden oder werden – aus welchen Gründen immer

I3 Erarbeitung von künstlerischen Modellaufführungen durch in- und ausländische Regisseure und Ensembles

I4 Experimentaltheater

I5 Theaterclub („Gewagtes“, Underground – in geschlossenen Vorstellungen für Klubmitglieder)

I6 Gastspiele

I6a ausländischer Truppen in Wien

I6b unserer Produktionen im Ausland

I7 Kabarett

I8 Rezitationsabende

I9 Autorenlesungen

I10 Diskussionen

(Lesowsky 1970, 1)

Außerdem waren innerhalb dieses Mehrzweckhauses eine Autorenwerkstatt, Workshops für SchauspielerInnen und ein Koordinationszentrum geplant. Das Forum Wien sollte idealer Weise in einem innenstädtischen Lokal bestehend aus „zwei Räume[n] mit einem

---

58 Archiv und theaterhistorische Sammlung des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien.

59 Es sind keine weiteren Namen vermerkt, jedoch deutet einiges darauf hin, dass Lesowsky bereits einer Gruppe vorstand, die an einem „Forum Wien“ arbeitete.

Fassungsvermögen von etwa je 400 Personen und möglichst viele[n] Nebenräume[n]“ beheimatet sein (Lesowsky 1970, 3).

### 1.3.2 „Arena 70“ und „Arena 70/2“

Bei der „Arena 70“ sollten verschiedenste Kunstformen nicht-etablierter KünstlerInnen sollten dem Publikum präsentiert werden, „herkömmliche Präsentationsformen sollten abgebaut werden, um eine Atmosphäre entstehen zu lassen, in der nicht nur Künstler, sondern auch Rezipienten ein kulturelles ‚Zuhause‘ finden sollten“ (Gisch 1991, 6). Baumgartner war aufgeschlossen genug, 1970 solch ein Experiment vier Wochen lang im Schweizergarten zu veranstalten. Museumsdirektor Alfred Schmeller „stand dieser Idee sehr positiv gegenüber, da er sein Haus als ‚kein reines Museum, sondern als aktives Institut‘ betrachtete, daß die einzelnen Kunstsparten zu überwinden suchte“ (Gisch 1991, 7). So wurde dem Publikum bei der „Arena“ experimentelle Kunst der heimischen und internationalen Avantgarde in Form von Darstellungen, Lesungen, Filmen und Konzerten vorgeführt. Dieter Haspel vom „Cafétheater“ inszenierte das Stück „Stoned Vienna“ von Armin Thurnher und Heinz R. Unger, eine weitere Uraufführung war „Off to Liverpool“ von H. C. Artmann. Gastspiele waren Pevnys „Rais“ vom „La MaMa“ und das Rock-musical „Stomp“.<sup>60</sup> „Arena 70, das war: 26 Tage ‚open-house‘, Non-Stop-Programm von 18 bis 24 Uhr“ (Awecker 2001, 29).

Ulrich Baumgartners Neuerungen bestanden nicht nur in der Ermöglichung dieser Veranstaltungsreihe. Während seiner Festwochenintendanz (1965–1977) holte er internationale Theatergrößen<sup>61</sup> nach Wien, was zwar dazu führte, dass von den Gastspielen „starke künstlerische Impulse ausgingen“ (Birbaumer 1971, 223). Allerdings war es für die Wiener Theatergruppen schwierig, mit den „internationalen Größen des experimentellen Theaters (wie z.B. Jérôme Savary, Andrej Serban oder Peter Brook), die sich bereits bewährt und auf der ganzen Welt Erfolge erzielt hatten“, mitzuhalten. „Im Vergleich mit dem hohen künstlerischen Niveau der Gastspiele schnitten die heimischen Produktionen noch schlechter (als sonst) ab“ (Gisch 1991, 96).

Neben dieser Schwierigkeit wurde vor allem von Seiten der AutorInnen und Redakteure des „Wespennest“ Kritik an der Festwochen-Arena 1970 geübt: Ihnen war die Arena zu unpolitisch, die vielen Gastspiele würden die lokalen Gruppen in den Schatten stellen,

---

<sup>60</sup> Vgl. neben Awecker (2001) und Gisch (1991) auch Hirschbüchler (1991).

<sup>61</sup> So beispielsweise das „Piccolo Teatro di Milano“ (Giorgio Strehler) 1967 und 1968, das „Café-Théâtre La Vieille Grille“ (Paris) 1968, das „Living Theatre“ 1968, das „La MaMa“ 1970, außerdem der Grieche Karolos Koun (1975).

die Schiene würde das falsche Publikum, nämlich das Hochkultur-affine, ansprechen (vgl. Gisch 1991, 11 f.).

Aufgrund dieser Kritik wurden von 4. bis 16. Juni im Albert-Schweizer-Haus die „Restwochen“ veranstaltet: „eine Alternativveranstaltungsreihe zu den Wiener Festwochen (einschließlich der ihrerseits als alternativ gedachten „Arena 70“), die vor allem von „Aktionstheater“, „Cafétheater“ (siehe oben) und „Rote Zelle Theaterwissenschaften“ organisiert wurden“ (Schwendter 2003, 141). Das Programm bestand aus Musik und Lesungen mit anschließender Theateraufführung (die „Werkstattbühne“ zeigte Handkes „Quodlibet“, das „Aktionstheater“ das Stück „Folterkammer“, die Theaterkommune „Soul and Fire“ und das „Cafétheater“ erneut „Stoned Vienna“) sowie aus Nachtlesungen.<sup>62</sup> Allerdings waren die Restwochen ein finanzielles und organisatorisches Fiasko und die Veranstalter mussten nachzahlen (vgl. Gisch 1991, 13).

Da die Festwochen-Arena im großen und ganzen erfreulich über die Bühne gegangen war, von Theaterkritik und Publikum positiv aufgenommen wurde, entschloss sich Lesowsky, diese im November unter dem Namen „Arena 70/2“ fortzusetzen. Von 10. November bis 31. Dezember 1970 wurde in der „Casanova-Bar“ gänzlich ohne öffentliche Gelder der Open-House-Gedanke zelebriert. Die „Arena 70/2“ stellte sich eine doppelte Aufgabe:

„[Die] politische Funktion lag darin, daß alle Veranstaltungen, speziell der Verkauf von Bildern, die Künstler zu der Zeit herstellten, zugunsten der Abschaffung des Bundesheeres stattfanden. Gesellschaftlich gesehen sollte die Arena 70/2 [...] ein Kommunikationszentrum für ‚alle‘ (in der Subkultur vorkommenden Personengruppen) werden.“ (Hirschbühler 1991, 6)

Das Programm entsprach den vorhergehenden Veranstaltungen: Unter dem Motto „Kunst gegen das Bundesheer“<sup>63</sup> (Birbaumer 1981, 417) bot die Arena 70/2 von Theater-

---

62 „Die wesentlichen Unterschiede zur Arena 70 werden darin bestehen, daß durch die ökonomische und politische Basis alle vertretenen Gruppen völlig gleichberechtigt sind, daß anstelle des repräsentativen Rahmens der informative tritt, der Zuschauer nicht durch straffe Zeitpläne bloßer Konsument sein muß, sondern Diskussionen in großem Umfang vorgesehen sind.“, kündigte die Volkstimme vom 2.6.1970 an (zitiert nach Gisch 1991, 13).

63 Bereits in den frühen 1960er Jahren wurde ein Vorschlag zur Abschaffung des Heeres vorgelegt („Thirring-Plan“), es folgten Demonstrationen (angefeuert durch den Einmarsch sowjetischer Truppen in der Tschechoslowakei 1968, dem „Bed-in“ von John Lennon und Yoko Ono im Hotel Sacher unter dem Slogan „Give peace a chance!“ und den Kämpfen in Vietnam), 1969 wurde eine Reform des Bundesheeres vom VSM (Verband Sozialistischer Mittelschüler) präsentiert. „Durch ‚Zufall‘ entstand dann das ‚Volksbegehren gegen das Bundesheer‘. Nach einem als Aprilscherz gedachten Artikel im Neuen Forum, mit einer angeblichen Rede von Außenminister Kurt Waldheim ‚Warum das Bundesheer aufgelöst wurde?‘ schlug jemand in einem LeserInnenbrief ein Volksbegehren vor. [...] Das Volksbegehren enthielt als entscheidende Punkte die Abschaffung des Bundesheeres sowie die Versetzung des Kaderpersonals in die Gendarmerie und in einen Katastrophendienst. [...] Bei den Nationalratswahlen im März 1970 gewann die SPÖ die relative Mehrheit und bildete eine Minderheitsregierung. Ein Grund für den Erfolg der SozialdemokratInnen war der Slogan ‚Sechs Monate Bundesheer sind genug‘“ (Foltin 2004, 83-85).

vorstellungen („arena frei gegen das bundesheer“), Lesungen („Das schöne Wort gegen das Bundesheer“), Konzerte, Diskussionen usw. Dabei waren u.a. experimentelle Theatergruppen wie das „Aktionstheater“ („Andere Talente 70“), „Cafétheater“ (UA „Tilt“ von Pevny; „Woyzek“ von Büchner), die „First Vienna Working Group Motion“ (UA „The Babies“ von Little), „Torso“ (UA „Calcium“ von Jan Quackenbush) und die lesenden AutorInnen Othmar Bauer, Wolfgang Bauer, Joe Berger, Gustav Ernst, Heinz Gratzer, Peter Henisch, Klaus Hoffer, Elfriede Jelinek, Gert Jonke, Gerhard Kofler, Hubert F. Kulterer, Peter Matejka, Gerhard Rühm, Robert Schindel, Hermann Schürerer, Harald Sommer, Hans Trummer, Heinz R. Unger, Christian Wallner und Helmut Zenker angekündigt. Gespielt wurde außerdem von Musikgruppen wie die „Schmetterlinge“ und der Gruppe „Misthaufen“ (vgl. Flugblatt „arena 70/2“, in: Gisch 1991, 17). Obwohl gut besucht, war auch dieses Unternehmen ein Verlustgeschäft (auch das von der Veranstaltung unterstützte Volksbegehren gegen das Bundesheer scheiterte<sup>64</sup>).

### 1.3.3 Planung zur Weiterführung der „Arena“

Nach der „Arena 70“ und „Arena 70/2“ wurde von unbekanntem Verfasser ein Manuskript erstellt, das den Titel „Fragen und Anmerkungen zur Weiterführung der ARENA“ trägt. Es ist zu vermuten, dass es sich beim Autor um ein Mitglied des Vereins „Forum Wien – Arena, Verein zur Verwirklichung und Förderung progressiver Kunst und Kultur“ handelte. Aus dem Manuskript geht hervor, dass der Verein am 10. Dezember 1970 angezeigt wurde. Außerdem sind die Satzungen des Vereinszweckes abgedruckt (siehe Forum Wien, 4).

Entsprechend der Absicht des Anfang des Jahres konzipierten „Forum Wiens“ hatte der Verein die Absicht, die Künstler aus der Isolation bzw. Vereinzelung herauszuholen und ihm Hilfestellungen abseits der als unzulänglich betrachteten österreichischen Kunstförderung zu bieten.

„Ein wesentlicher Versuch innerhalb des Wiener Kunstgeschehens dieser Vereinzelung, die die Künstler von anderen Künstlern, von den Produktionsmöglichkeiten, von dem Publikum und von der gesellschaftlichen Effektivität trennt, zu entgehen, war die Durchführung der ARENA 70/1 und der – vor allen Dingen von Wolfgang Lesowsky initiierten und vorangetriebenen – ARENA 70/2.“ (Forum Wien, 1)

Eine der Planung entsprechende Weiterführung konnte, soweit bekannt, nicht realisiert werden. Zur gleichen Zeit nahm das Konzept von Forester für ein Dramatisches Zentrum Gestalt an (der Verein hierfür wurde im Juli 1971 gegründet). Eine Verbindung zwischen

---

64 Foltin (2004, 85) weist aus, dass die 28.000 Unterschriften in der Schublade von Forum-Herausgeber Günther Nennung verschwanden, da er sich bei der neuen Regierung nicht unbeliebt machen wollte.

Lesowsky bzw. dem „Arena“-Verein und Forester zu diesem Zeitpunkt kann nicht nachgewiesen werden, ist aber nicht auszuschließen.<sup>65</sup>

Abseits der „Arena“-Veranstaltungen fand im Jahr 1970 auch der „Wiener Theateroktober“<sup>66</sup> „vom 18.–23.10.1970 im Studentenheim in der Vegagasse 20 statt (1190 Wien) – jedenfalls nahmen Kurt Blaukopf<sup>67</sup>, Götz Fritsch, Franz Marek<sup>68</sup>, Rolf Schwendter und Helmut Zilk sowie Mitglieder des ‚Aktionstheater‘ und des ‚Cafétheaters‘ teil. Im Rahmen dieses Theateroktobers gab es auch einen Stücke- und Aufführungswettbewerb zu ‚Faschismus in Griechenland‘“ (Schwendter 2003, 143) sowie ein Theaterseminar zum Thema: Theater und Gesellschaft statt (siehe Schindlbeck 1970).

Für Susanna Gisch (1991, 95) bedeutete die „Arena“ 1970 „den Beginn einer neuen Form von Kultur, die die ‚radikalen‘ kulturpolitischen Ansprüche der 68er-Bewegung einzulösen versprach.“ Diese Ansprüche „verlangten nach einer Versöhnung von Arbeit und Kunst, nach einer Einheit von Kunst und Leben und gewannen somit politische Dimension“ (Gisch 1991, 99). Auch Armin Thurnher schreibt dem Festwochenprogramm kulturpolitische Bedeutung zu: „Die Festwochen 1970 machten Schluß mit der Kulturpolitik der Nachkriegszeit“ (zitiert nach Awecker 2001, 238).

Doch Baumgartner stellte bald klar, dass er „nicht als Träger einer veränderten politisierten Kulturpraxis fungieren“ wollte. Kritik erfuhr er dabei durchaus auch aus den eigenen Reihen, er würde die Festwochen als „persönliches Experimentierfeld“ nützen. Die Besonderheit der Festwochenschiene war, dass damit „erstmal in Wien ein Ort geschaffen worden war, an dem einheimische und internationale Avantgarde an ein breiteres Publikum treten konnten. Somit war die Festwochenarena ein bedeutendes Korrektiv des institutionalisierten Theater“ (alle Gisch 1991, 97).

1971 wurde die „Arena“ der Wiener Festwochen überhaupt ausgesetzt, 1972 versuchte man mit einem kleineren Programm an den Erfolg der „Arena“ 1970 anzuschließen. Aufgrund der negativen Erfahrungen und Kritik wurde die Anzahl der „Arena“-Gastspiele in den folgenden Jahren reduziert. 1973 wählte die „Arena“ den Schwerpunkt „Internationales Kinder- und Jugendtheater“. 1975 fand die „Arena“ erstmals im ehemaligen Aus-

---

65 Jahre später erhielt Lesowsky gemeinsam mit Günther Nenning ein Autorenstipendium des Dramatischen Zentrums („Pressefreiheit“ 1976).

66 „Theaterseminar mit Unterstützung des Bundesministeriums für Unterricht, des Kulturamtes der Stadt Wien, der Wiener Städtischen Versicherung und der Zentralsparkasse der Gemeinde Wien“ (Wiener Theateroktober 1970).

67 1914–1999, Musiksoziologe, Gründer des Musikpädagogische Forschungsinstituts (heute: Institut für Musiksoziologie), Direktor des Instituts MEDIACULT (Internationales Forschungsinstitut für Medien, Kommunikation und kulturelle Entwicklung), verheiratet mit der Gustav Mahler-Forscherin Herta Blaukopf, geb. Singer.

68 1913–1979, kommunistischer Politiker (KPÖ), Chefredakteur des „Wiener Tagebuchs“, verheiratet mit Barbara Coudenhove-Kalergi.

landsschlachthof St. Marx statt und wurde im Jahr darauf abermals auf diesem Gelände veranstaltet. Der Ort hatte sich bewährt, sodass sich Beteiligte und Publikum wünschten, dass „so etwas ähnliches“ länger und öfter, das ganze Jahr hindurch“ stattfinden. Nachdem bekannt wurde, dass der Schlachthof nach der Festwochenveranstaltung abgerissen werden soll, mobilisierte man sich. Am 27. Juni 1976, als die letzte Veranstaltung zu Ende ging, wurde das Gelände vor allem von Kulturschaffenden und Studenten besetzt.<sup>69</sup> Die Besetzung dauerte den gesamten Sommer (es entstanden ein Kinder- und ein Frauenhaus, eine Großküche, Galerien und ein umfassendes Kulturprogramm), tausende Menschen besuchten bzw. bewohnten das Areal. Dennoch kam es am 11. Oktober 1976 zur Räumung.<sup>70</sup>

All diese Begebenheiten bereiteten den Boden, die experimentellen Bestrebungen im Theaterbereich zu stärken. Das Auf-die-Bühne-Bringen von aufrüttelnden zeitgenössischen Stücken (bei den „Konfrontationen“ des Volkstheaters) hin zum Blick über den Tellerrand (Gastspiele bei den Festwochen) und die Aktivitäten der alternativen Theatergruppen (Auseinandersetzung mit dem „Living Theatre“, Bertolt Brecht, Happenings) sowie die Bestrebungen, Raum für das nichtetablierte Theater zu schaffen („Arena 70“ und „Arena 70“, „Restwochen“), zeigt, dass sich ein neues Kunstverständnis und -interesse verbreitete. Aber auch gesellschaftspolitisch änderten sich die Zeiten: Bei den Nationalratswahlen im März 1970 wurde die SPÖ stimmen- und mandatsstärkste Partei, die damit die Volkspartei ablöste und Bruno Kreisky zum Bundeskanzler machte.

#### 1.4 Foresters Idee für ein „Dramatisches Zentrum“<sup>71</sup>

Der Ursprungsgedanke einer solchen Theaterwerkstatt ging von drei Überlegungen aus:

„wie kann man die Theatersituation in Wien bzw. Österreich maßgeblich beeinflussen, [...] wie kann man Autoren zu stärkerer Produktivität anspornen, [...] wie kann man eine weitgehende Kommunikation zwischen den etablierten Theatern und den jungen Theatergruppen, den neuen Dramaturgien und neuen Darstellungsweisen herstellen.“ (Aussage Foresters, zitiert in: „Tiroler Tageszeitung“ vom 10. Februar 1973)

---

69 Man forderte: „1) Kein Abbruch des Schlachthofes St. Marx. [...] 2) Errichtung eines ständigen Kultur- und Kommunikationszentrums St. Marx auf diesem Gelände. 3) Führung dieses Kulturzentrums in Selbstverwaltung. 4) Finanzielle Sicherung dieses Vorhabens durch die Gemeinde Wien bzw. durch die öffentliche Hand“ (Wespennest 1976, 16). Hierzu auch: Kronen Zeitung vom 29. Juni 1976.

70 Zur Arena-Besetzung siehe Wespennest 1976, Gisch 1991, Foltin 2004, Nußbaumer/Schwarz 2012 sowie Kapitel 6.4 dieser Arbeit.

71 Der Name „Dramatisches Zentrum“ war ursprünglich nur der Arbeitstitel, er blieb jedoch bestehen. Einen engeren Zusammenhang mit den französischen „Centres Dramatiques“ (Filipovic 1972) gab es zu diesem Zeitpunkt nicht, außer es gab zwischen Forester und Fritsch einen Austausch darüber (Fritsch war wie erwähnt forschen und könnte von diesen „Centres“ erfahren haben).

Forester machte durch seine Arbeit mit Bauer, Handke und Turrini und durch die Uraufführung ihrer Werke an den Theatern, an denen er tätig war, die Erfahrung, dass man „ein Instrument finden [müsste], wo man noch stärker Autoren aufspüren könnte und wo man sich noch stärker auf die Arbeit mit Autoren verlegen könnte“ (Tonbandtranskript „Interview mit Horst Forester“, Tonband OS 007).

In einem Gespräch während der Ausstellung „10 Jahre Dramatisches Zentrum Wien“ im April 1983 beschrieb Forester die Intention zur Gründung folgendermaßen:

„Mein Status war eigentlich der, daß man gesagt hat: Wir sind jetzt in einer Situation, in der eine Öffnung da ist und man viel mehr machen kann. Wir wollen alles ausprobieren, was machbar ist, und wir wollen alles Neue ausprobieren, so wie die Malerei angefangen hat bei Farbe und Form, so wollen wir versuchen, das Theater von Anfang an – von Gestik und Laut wieder neu anzufangen und sehen, was wird auf diesen Gebieten überall gemacht und was muß man auf unseren Theatern zeigen. Natürlich war das in so ein großes Grundgefühl von Freiheit eingebettet. Es muß alles erst wieder neu untersucht werden.

Das war bei mir von zwei Dingen beeinflusst, zum einen Teil durch den politischen Kontext, dem politischen Bild der Veränderung durch die 68er-Bewegung, der andere Teil liegt konträr und hat einfach damit zu tun:

*Prüfet alles und das Gute behaltet.* Das ist ein Bibelzitat; was ich damit meine ist, daß dies genauso radikal für mich eine Aufforderung war, alles durchzuprüfen und zu untersuchen, wie es der Aufbruch der 68er Bewegung war. Eine Grundüberlegung bei der Gründung des Zentrums war für mich: Das Theater ist in einem erstarrten Zustand. Es werden formale Dinge von Jahrzehnten wiederholt [...], es gibt keine grundlegende Umwälzung und keine grundlegenden Erprobungen hier am Wiener Theaterplatz. Woanders hatte das schon begonnen. Meine Überlegung war, diesen Theaterplatz zu verändern und die Möglichkeit zu schaffen für etwas, was vielleicht eintreten wird, daß nämlich Wien eine Metropole<sup>72</sup> innerhalb des Kulturraumes wird wie das Berlin in den 20er-Jahren und in den Nachkriegsjahren Frankreich und dann England war.

Metropole in dem Sinne, daß die Schreibenden da sind, die Dichter, die Autoren (dramatische Autoren) und die Schauspieler; alle kommen zusammen und es ist eine ganz spezielle belebende, bewußte, erprobende, alles mögliche Neue versuchende Grundstimmung da. Dieser furchtbare Boden, dachte ich, würde sich vielleicht hier auf diesem alten Kulturboden anlegen lassen und was ich dazu tun könnte, vorbereitend, mithelfend, wollte ich mit diesem Dramatisches Zentrum tun.“ (nach Klinger 1992a, 91 f.)

---

72 Zum Schlagwort „Metropole“ führte Forester aus: „Nach dem Ersten Weltkrieg war es Berlin, nach dem Zweiten Weltkrieg Paris und jetzt London. Allerdings glaube ich, daß diese Erscheinung [...] wieder in den deutschsprachigen Raum zurückwandern wird. Ich könnte mir kaum einen geeigneteren Bereich vorstellen als diesen österreichischen Kulturboden, obwohl er über zwei Generationen keinen Dramatiker von Weltruf hervorgebracht hat. Doch deutet diese gewisse Zeit des Brachliegens auf eine unvermutet hervorbrechende Fruchtbarkeit. Es gibt jetzt schon hier in Wien viele junge Autoren, die bühnenreife Stücke schreiben, Stücke, die nicht, wie es in den vergangenen Jahren oft der Fall war, nur eine Uraufführung erlebten, und dann nicht mehr gespielt wurden“ („Tiroler Tageszeitung“ vom 10.2.1973); Ein von Forester formuliertes Ziel, war es, Wien in eine Kulturmetropole zu verwandeln. Bedenkt man jedoch das kulturpolitische Bestreben, Österreich wieder in eine „Kulturnation“ zu verwandeln, so war dieses Schlagwort hinsichtlich des Förderansuchens durchaus auch taktisch zu sehen. Forester argumentierte dies so: Nachdem London als Kulturmetropole bezeichnet wurde und davor Paris, vermutete er, dass „der [Begriff „Metropole“] wieder in den deutschen Sprachraum wandern würde und dass Berlin das nicht leisten könnte, weil es geteilt war damals [und] dass das ja Wien sein sollte und dass man deshalb vorbereitend etwas machen sollte, damit das zustande käme“ (Forester 2003, Dokumentationsgespräch).

Für Forester, der, wie herausgearbeitet wurde, bereits in engem Kontakt mit jungen Dramatikern (ausschließlich Männer)<sup>73</sup> stand, wurde immer deutlicher, dass es als Dramaturg unmöglich war, in dem Tagesgeschäft eine eingehende und produktive Zusammenarbeit mit den AutorInnen unterzubringen (vgl. Forester 2011, Dokumentationsgespräch).

„Ich hatte mir überlegt, dass es so schade ist, dass an den Theatern der [...] Regisseur und Dramaturg [...] so viel Zeit mit allen möglichen anderen Sachen zu verbringen hat, dass er nicht dazu kommt sich wirklich dem zu widmen, was ich für die Hauptsache hielt, nämlich der Arbeit mit den Autoren. Mit jungen Autoren, die herkommen und Stücke schreiben wollen, aber noch keine Theaternähe haben und deshalb erst mal ein oder zwei Durchfälle erleiden ehe sie irgendwas schreiben, was gut ist.“ (Forester 2003, Dokumentationsgespräch)

Außerdem, so mutmaßt der „Kurier“ retrospektiv, hätte möglicherweise „die Freundschaft mit Turrini, die Forester zugleich die finanziell arge, technisch oft auch recht ratlose Situation eines jungen Dramatikers vor Augen führte, den deutschen Dramaturgen auf die Idee eines Dramatischen Zentrums gebracht“ („Kurier“ vom 29. Dezember 1975).

Das Potential, das Forester in Turrini und Pevny gesehen haben muss, die Stücke Ungers, die in der subkulturellen Szene aufgeführt wurden (siehe oben), waren ein weiterer Grund dafür, eine Förderungsstelle für dramatische Arbeit einzurichten. Dort konnte die Zusammenarbeit zwischen Regisseur, Autor und Schauspieler intensiviert werden.<sup>74</sup> Eine Arbeit, die er für äußerst bereichernd hielt, um die Entstehung neuer Stücke voranzutreiben. Forester erklärt die erwünschte Art und Weise der Arbeit mit AutorInnen so:

„Theaterleute und Autoren sollen zusammengebracht werden, damit die Autoren lernen, welche Erfordernisse die Bühne [hat]. Ganz simpel, was müssen sie berücksichtigen und wie geht das. Weil wie sollen sie die Möglichkeiten denn kennen lernen, der Arbeit fürs Theater, wenn sie das erst erfahren können durch die erste Aufführung ihrer Stücke, die – wenn sie überhaupt zustande kommt – die eben dann nicht kaputtgeht.“ (Forester 2003, Dokumentationsgespräch)

Für Forester stand bald fest, dass für diese spezielle Arbeit ein Institut gegründet werden müsse, das eine umfassende Auseinandersetzung mit den AutorInnen gewährleiste und

---

<sup>73</sup> Buddecke bezeichnete die Schriftstellergeneration, die in den Jahren 1966-1980 heranwuchs (Beginn der Hochkonjunktur, Wirtschaftswunder) als „neue Dramatik“ und nennt darunter Peter Handke, Thomas Bernhard, Gert Jonke, Wilhelm Pevny, Heinz R. Unger, Peter Matejka, Wolfgang Bauer, Harald Sommer, Franz Buchrieser, Peter Turrini, Herwig Seeböck, Helmut Eisendle und Gerhard Roth (vgl. Buddecke 1981, 202–242). Von den von Buddecke erwähnten Autoren waren Pevny, Turrini, Unger und Matejka Stipendiaten des Dramatischen Zentrums.

<sup>74</sup> „Für mich war, aus meiner praktischen Arbeit heraus immer wieder, das, was ich als das Wesentliche an der Arbeit eines Dramaturgen empfand, die Arbeit mit jungen Dramatikern an ihren Stücken, der Versuch, sie weiter zu bringen und ihnen zu helfen bei der Arbeit, sie aus ihrer einsamen Schreibhaltung herauszulösen, ihnen Theaternähe zu vermitteln und ihnen Anregungen zu geben, und dramaturgische Partnerschaft. Es ist daher ganz natürlich, wenn ich im Dramatischen Zentrum eine Fortsetzung dieser Praxis sehe, und zwar umso mehr, weil es mir schon gelungen war, wesentliche Autoren hier im österreichischen Sprachraum zu finden und vorzustellen, wie Wolfgang Bauer und Peter Turrini“ (Forester, in: „Die Szene“ März/April 1973, 1).

ihnen ermögliche, sich mit dramaturgischen und theatralischen Erfordernissen der Bühne vertraut zu machen. Es darf hierbei nicht unterschätzt werden, dass Forester durch seine Tätigkeit als Dramaturg des Volkstheaters ein ansehnliches Netzwerk an Kontakten gehabt haben muss und – auch wenn dies an keiner Stelle ausgesprochen wurde – dies ihm die Umsetzung eines solchen Plans realistisch erscheinen musste (über die tatsächlich an der Initiative Beteiligten ausführlicher unten).

„Und dann habe ich diesen Plan entwickelt [...]. Es sollten Einjahresstipendien sein für Autoren, damit die mal in Ruhe an einem Stück arbeiten können unter ständigem Kontakt mit Theaterleuten (das konnte man dann eventuell auch ausweiten und Seminare der verschiedensten Art machen und so was...).“ (Forester 2003, Dokumentationsgespräch)

Aufgabe des zu gründenden Institutes sollte es demnach zum einen sein, den DramatikerInnen durch finanzielle Unterstützung ein konzentriertes Arbeiten zu ermöglichen, und zum anderen eine Infrastruktur zur Verfügung zu stellen, um sich mit Theaterangehörigen auszutauschen. Das Motto war: „Begabungen zusammenführen“. Im Umkehrschluß sollte den Theatertätigen ein ähnlicher Erfahrungsgewinn zuteil werden. Denn so würde sich nicht nur die Situation der AutorInnen verbessern, sondern auch die Theaterlandschaft einen Auftrieb erfahren (vgl. Forester 2003, Dokumentationsgespräch sowie Forester 2011, Dokumentationsgespräch).

Mittels Stipendien sollte den Theaterschaffenden Österreichs in Form von Hospitanzen ein Einblick in die Arbeit der stilbildenden Gruppen und Bühnen in Europa gewährt werden. Indem „man die [Stipendiaten] in diese verschiedenen Theater schickt, damit sie dort lernen, ein paar Monate, dabei sein können und dann wieder zurückkommen“ (Forester 2011, Dokumentationsgespräch), sollten Erfahrungen gewonnen werden, so Forester, die dem österreichischem Theater insofern dienlich sein könnten, als die erlernten neuen Theaterformen und -techniken in die Theaterarbeit integriert werden. Viel von dem, was in Ansätzen bereits in der BRD vor sich ging, war für Forester von Relevanz, er wollte es auch in Österreich ausprobieren: neue Publikumsschichten (das „Volk“) sollten erreicht werden, Volkstheaterformen wiederbelebt und ein erweiterter Theaterbegriff kultiviert und praktiziert werden. Mitunter waren hierfür etwa Entwicklungen ausschlaggebend, wie zum Beispiel die Neukonzeption des Regietheaters, die Kritik an institutionellen Stadt- und Staatstheatern, hin zu einer Demokratisierung der Arbeitsstruktur (Mitbestimmung am Theater) und natürlich die verschiedenen Theaterexperimente die zum Beispiel in Frankreich, der BRD oder in Polen stattfanden.

### 1.4.1 Situation der DramatikerInnen 1970

Hans Prokop, Autor des „Österreichischen Literaturhandbuch“<sup>75</sup> des Jahres 1974, schreibt hierin: „die Situation der Gegenwartsliteratur [ist] mehr als schwierig“ – in Österreich noch mehr als im restlichen deutschen Sprachraum. Das gilt auch für die DramatikerInnen, die hier als Sonderform der Literaturschaffenden herausgegriffen werden. Es fehlt das Publikum. Gründe hierfür mögen in der Verbreitung des neuen Mediums Fernsehen, aber auch in der Struktur des zu reformierenden Deutschunterrichts liegen, so Prokop. Für dramatische AutorInnen sei es unmöglich, ausschließlich von den eigenen Werken zu leben. Das Einkommen für dramatische AutorInnen (Anfang der 1970er Jahre) liege nur bei 10 % der Kasseneinnahmen (so wurden für die Saison 1971/72 beispielsweise in der BRD durch Einnahmen etwa 13,5 % der Ausgaben gedeckt und der Rest der Aufwendungen durch Subventionen getragen, von denen der oder die UrheberIn des Werkes jedoch nichts bekommt). Diese Regelung führte dazu, dass AutorInnen mitunter dafür büßten, wenn Inszenierung oder Darstellung ihres Werkes einen Misserfolg einführen.

„Die derzeitige Tantiemenregelung macht es vor allem JungdramatikerInnen und AutorInnen ‚schwieriger‘ Stücke fast unmöglich von ihrer Arbeit zu leben. Ihre Stücke werden vor allem in Studios gespielt, deren kommerzielle Einnahmen kümmerlich sind, noch kümmerlicher sind natürlich die Tantiemen der Autoren.“ (Prokop 1974, 10)

Neben den Tantiemen seien auch die Urheberrechtsbestimmungen für diese Berufsgruppe von Nachteil, denn die Theater führen kostengünstiger, wenn sie freigewordene Werke auswählen würden, anstatt Tantiemen an junge DramatikerInnen zu bezahlen. Abgesehen von diesen Problemen fehle es laut Prokop (1974, 14 f.) „an Versuchen, die Literatur an Schichten heranzubringen, die traditionell desinteressiert sind“. Dies sei eine „traditionelle Vernachlässigung durch das literarische Management und die Kulturpolitik.“ Neben der Vergabe von Stipendien und Preisen<sup>76</sup> habe die Literaturförderung die Aufgabe, der Literatur eine Öffentlichkeit zu schaffen, so Prokop.

1970 wurde mit der neuen Regierung die Literaturförderung (Staatsstipendien) des Bundes eingeführt bzw. erweitert (Stipendien, Druckkostenbeiträgen und Zeitschriftenförderung und dgl.)<sup>77</sup>:

<sup>75</sup> Gefördert vom BMUK (vgl. Kunstbericht 1972, 20 sowie Kunstbericht 1973, 21).

<sup>76</sup> „Die Schaffung von Stipendien für Autoren war ein Symptom für die längst fällige Einsicht in die Notwendigkeit, nicht nur bereits arrivierte Autoren durch Preise und Ehrungen auszuzeichnen, sondern auch zur Entstehung neuer Literatur einen konstruktiven Beitrag zu leisten“ (Prokop 1974, 17 f.).

<sup>77</sup> Siehe zur Literaturförderung ab 1970 auch das Vorwort zum Kunstbericht (1983, 1–3). Ab 1972 wurden auch literarische Vereinigungen und literarische Aktivitäten in den Bundesländern in die Förderungen miteinbezogen. Des Weiteren kamen vier Stipendien für NachwuchsschriftstellerInnen hinzu (dotiert wie die Staatsstipendien für Literatur) (vgl. Kunstbericht 1972, 20). 1974 wur-

„Auf dem Gebiet der Literatur wurden erstmals mit 1. Juli 1970 [vom BMUK] fünf österreichische Staatsstipendien vergeben<sup>78</sup>. Die Stipendiaten erhielten ein Jahr lang pro Monat je S 5.000,-. Für das Jahr 1971 wurde die Zahl der zu vergebenden Stipendien von fünf auf acht erhöht.“ (Kunstbericht 1971, 40)

Diese Stipendien erhielten 1970 Barbara Frischmuth, Peter Henisch, Alfred Kolleritisch, Hans Lebert und Michael Scharang. Dezidierte Stipendien für DramatikerInnen gab es zu diesem Zeitpunkt noch nicht. Somit gab es kaum Anreize, Theaterstücke zu schreiben. Zwar gab es von einzelnen Theatern ausgehend, immer wieder Arten von Stipendien (im Sinne von Auftragswerken), wie beispielsweise im Burgtheater unter der Leitung Ernst Haeussermanns (1959–1968)<sup>79</sup> oder in den 1970er Jahren auch im Theater der Josefstadt (vgl. Ruiss/Vyoral 1978, 153). In der staatlichen Kunst- bzw. Literaturförderung war dieser Posten jedoch noch nicht etabliert.

---

den auch Reise- und Arbeitsstipendien (Überbrückungshilfen) für SchriftstellerInnen vergeben (vgl. Kunstbericht 1974, 24).

78 Die Stipendien waren „einmalige Förderungen, die in Raten ausbezahlt werden und dem ausschließlichen Zweck dienen, dem Künstler die für seine Arbeit notwendige Ruhe zu verschaffen. Sie werden [...] auf Vorschlag einer Jury zugesprochen“ (Rauch-Keller 1981, 151 f.).

79 „Eine Innovation war die Förderung junger Autoren, um den stets beklagten Mangel an zeitgenössischer österreichischer Dramatik abzuwehren; Haeussermann überredete das Unterrichtsministerium zur Vergabe des ‚Burgtheaterstipendiums‘“ (Kaufmann-Freßner 2005, 40).

## 2 Rekonstruktion der Gründung des Dramatischen Zentrums

Für die Rekonstruktion der tatsächlichen Gründung des Dramatischen Zentrums lassen sich einige Meilensteine festhalten, die der Orientierung dienen sollen, um die einzelnen Ereignisse und Handlungen rascher verorten zu können.

Chronologie der Gründung (bis Arbeitsbeginn):

- 1970            Idee für ein Förderungsinstitut entsteht  
                  April: Regierungsantritt SPÖ, Gratz wird Kulturminister
- 1970/71        Vorsprechen bei Gratz (BMUK), Ausformulierung des Exposés
- 1971            Mai: Zusammenarbeit mit Burgtheater angedacht  
                  Sommer: Vereinsgründung „Dramatisches Zentrum Wien“  
                  Oktober: Neuwahlen des Nationalrats, Zusage der ersten Subvention, Reise und Vorbereitungsarbeiten sowie Programmplanung für das Zentrum  
                  November: Sinowatz wird Kulturminister  
                  Dezember: Verhandlungen mit dem Burgtheater, Forester wechselt als Dramaturg an das Burgtheater
- 1972            Februar: offizielle Arbeitsaufnahme des Dramatischen Zentrums („Leiter: Burgtheaterdramaturg Horst Forester“ laut Cermak/Grohmann/Heindl 1974, 22); Erste „Amtshandlung“: Exkursion nach Zürich zu Peter Steins *Peer Gynt* (Februar 1972); die ersten Stipendiate wurden ab Februar 1972 entsandt.

### 2.1 Zusammenarbeit mit dem BMUK

Über Brigitte Brunmayr, eine Mitarbeiterin des Volkstheaters (an dem Forester zu dieser Zeit noch als Dramaturg beschäftigt war) konnte dieser erste Annäherungsversuche an das Kulturministerium unternemen und ausloten, ob von dortiger Seite mit Interesse für sein Vorhaben zu rechnen war:

„Der Brunmayr war damals der für Theater zuständige Referent im Ministerium. Und seine Tochter war Kostümbildnerin und daher ging das relativ leicht, da habe ich gesagt: ‚Du, kannst du denn mal versuchen, ob dein Vater mir einen Termin beim Minister [Gratz] beschaffen kann, ich hätte da eine Idee, die ich gerne vortragen möchte.‘ Und

dann hat der Brunmayr gesagt, er würde das machen, hat er seiner Tochter gesagt, aber er würde gerne wissen, worum es geht.“ (Forester 2011, Dokumentationsgespräch)

Hans Brunmayr ließ sich von Forester das Vorhaben schildern (Forester: „Ich konnt ganz gut mit ihm sprechen“) und informierte den damaligen Kulturminister Leopold Gratz. Daraufhin wurde Forester gebeten, eine grobe Skizzierung des Konzeptes aufzuschreiben, „und dann ging ich zu dem Minister hin, kriegte einen Termin“ (Forester 2003, Dokumentationsgespräch).

Innerhalb von etwa eineinhalb Jahren formulierte Forester die Idee für eine Einrichtung aus, die das hiesige Theater fördern sollte. In dem in der Sammlung des Dramatischen Zentrums lagernden Schriftstück „Exposé zur Errichtung eines *Dramatischen Zentrums* (Arbeitstitel)“ beschreibt Forester seine Grundidee, nach der auch die Gründung sich orientierten sollte.

In der Absicht,  
die Theaterarbeit in Wien zu befruchten und hier im Sinne einer Theatermetropole zu über Wien hinausreichenden Ausstrahlung durch besondere Pflege, Entwicklung und Betreuung junger Autoren in verstärktem Maße zu gelangen.

Durch die Gelegenheit zu  
vielfältigem Erfahrungsaustausch zwischen besonders dafür vorbereiteten und geeigneten Theaterschaffenden einerseits und jungen Dramatikern andererseits.

Durch gemeinsame Arbeit  
an bestimmten Vorhaben und Entwicklungen, die das Dramatische Zentrum fördern und auch hervorrufen will.

Geplant als  
anziehender, Synthese bringender Sammelpunkt der Begabungen. Für diese Anregung, Erfahrungsaustausch, dramaturgische Partnerschaft und Ruhe zu schöpferischer Arbeit bereithaltend.

Anlass:

Um zu erreichen, daß die begabten dramatischen Autoren Österreichs im Inland und nicht, wie schon geschehen, erst im Ausland Unterstützungen, Hilfe und günstige Voraussetzungen zur Weiterentwicklung finden. Der Erfolg dieser Arbeit soll dazu beitragen, der möglichen und anzustrebenden Entwicklung Wiens zum neuen Theaterzentrum (nach dem Kriege Paris, jetzt London, früher Berlin ) in Europa rechtzeitig und nachdrücklich voranzuhelfen.

Neue Theaterformen, Darstellungsweisen, Schreibtechniken des Dramas sind entstanden und entstehen zur Zeit. Die Begegnung zwischen den neu schreibenden Autoren und ihren möglichen Realisatoren an den Bühnen hat oft um Jahre zu spät stattgefunden. Das "Dramatische Zentrum" soll diese unfruchtbare Zeitspanne verkürzen helfen und Begabungen zusammenführen.

(Forester [1970/71], 1)

Ob es sich bei diesem Schriftstück tatsächlich um das endgültige Exposé handelt, ist nicht zu belegen. Forester bestätigte diese Quelle bei einem Dokumentationsgespräch mit der Verfasserin, wobei es jedoch sein kann, dass er Gratz eine andere Version vorlegte, aber: „die drei wichtigsten Schritte sind da schon drinnen. Das muss so 1970/71 gewesen sein. Das ist das Exposé“ (Forester 2011, Dokumentationsgespräch). Betreffend der Namensgebung erinnerte sich Forester in einem anderen Gespräch: „ich hatte in die Anträge immer hineingeschrieben: ‚Dramatisches Zentrum‘, in Klammer: ‚Arbeitstitel‘, weil ich nicht wusste, geht das, läuft das? Aber es kam prima an, also ist es geblieben“ (Forester 2003, Dokumentationsgespräch).

„Jedenfalls legte er 1970 dem soeben in sein neues Amt getretenen Unterrichtsminister Gratz ein Konzept vor, in dem er ein Stipendiensystem für junge Dramatiker fordert. Dazu eine Werkstatt für dramatische Arbeit, die sich vor allem mit Experimenten aus allen Gebieten der dramatischen Landschaft in aller Welt auseinandersetzen sollte.“ („Kurier“ vom 29.12.1975)

Als er mit seiner Idee im Ministerium vorsprach, traf er auf reges Interesse zur Zusammenarbeit. Weitere Termine sollten folgen, Forester war „ungefähr über anderthalb Jahre vier, fünf oder sechs mal“ bei Gratz im Ministerium (Forester 2011, Dokumentationsgespräch). Die vielen Treffen zwischen Gratz und Forester deuten darauf hin, dass seitens des Kulturressorts der SPÖ viel Interesse an dem geplanten „Dramatischen Zentrum“ bestand.

Außerdem gab es zu diesem Zeitpunkt noch keine eigenen Stipendien des Bundes für dramatische AutorInnen. Das kann als weiterer Grund gesehen werden, weshalb die Gründung und Subventionierung des Dramatischen Zentrums für das Kulturministerium als sinnvoll erachtet wurde. Eine Förderung der österreichischen Dramatik konnte dadurch indirekt über das Dramatische Zentrum abgewickelt werden.

„Die SPÖ war gerade [regierende Partei geworden], Kreisky und die waren natürlich froh dass sie ein Projekt hatten, das sie vorzeigen konnten. Das war auch ein glücklicher Moment, dass die das angenommen haben und gesagt haben, wir machen das.“ (Forester 2011, Dokumentationsgespräch)

Denn auch um das österreichische Kulturleben zu „öffnen“ und zeitgenössischem Schaffen neue Möglichkeiten zur Entfaltung zu geben, konnte solch ein Zentrum einen maßgeblichen Beitrag leisten. Da der Austausch mit dem Ausland als ein zentraler Bestandteil seiner Aufgaben definiert war und hierbei versucht werden sollte, vor allem alternative Strömungen miteinzubeziehen und in Österreich bekannt zu machen, versprach sich das

Kulturministerium einen Nutzen für die Kulturlandschaft<sup>1</sup>. Und Forester schien hierfür durchaus qualifiziert: nicht nur hatte er engen Kontakt zu der jungen Autorenschaft, die sich ab den späten 1960er Jahren allmählich an den österreichischen Bühnen durchsetzte, auch mit den teils vielversprechenden jungen österreichischen Theatergruppen war er in Kontakt. Somit konnte er als Mittelsmann agieren und die Theaterförderung des Bundes ausgelagert werden. Einer Subventionierung der Einrichtung stand somit einstweilen nichts entgegen. Der Bundesminister für Unterricht und Kunst unterstützte Forester in allen wichtigen Schritten: Das Konzept für die Umsetzung wurde ausgearbeitet, organisatorische Voraussetzungen wie die Trägerschaft und die Vereinskonstruktion besprochen und nicht zuletzt die nötigen Einreichungen formuliert (vgl. Forester 2011, Dokumentationsgespräch).

### *2.1.1 Vereinsgründung und Statuten*

Am 25. Juli 1971 erging ein Brief von Horst Forester an die Magistratsabteilung 62, zuständig für Wahlen und verschiedene Rechtsangelegenheiten. Aus dieser Meldung der Vereinsgründung geht hervor, dass im Sommer 1971 die Konzeption des Zentrums schon weit fortgeschritten war (die Statuten waren ausgearbeitet) und geplant war, eine Verbindung mit dem Burgtheater anzustreben<sup>2</sup>. Darüber hinaus verdeutlicht das Schreiben, dass eine Subventionierung schon unter Dach und Fach war, und Forester nun auf die Konstitution des Vereins drängte, damit die Formalitäten geklärt und ein Beginn der Arbeit ermöglicht wird.

Betrifft: Vereinsgründung.

Ich erlaube mir hiermit, die beabsichtigte Bildung des Vereins "Dramatisches Zentrum, Wien" [...] unter Vorlage von fünf Exemplaren der Statuten anzuzeigen. Ich ersuche um Nichtuntersagung der Vereinsbildung.

Da das "Dramatische Zentrum, Wien", das in Zusammenhang mit dem Burgtheater steht und aus den Mitteln des Bundesministeriums für Unterricht - und Kunst subventioniert werden wird, sobald als möglich mit der Arbeit beginnen soll, wäre ich Ihnen sehr verbunden, wenn die Nichtuntersagung schon vor Ablauf der Frist ausgesprochen werden könnte.

(Schreiben Forester an die MA 62 vom 25. Juli 1971)

Die in der Sammlung erhaltenen Statuten des Vereins „Dramatisches Zentrum“ beschreiben (entsprechend dem Exposé) den „Vereinszweck“ mit der zentralen Aufgabe:

---

1 Vgl. zur „neuen Kunstpolitik“ die Rede des SPÖ-Abgeordneten Michael Luptowits (NR 1972, 42/5482–44/5484).

2 Bedingt durch Foresters Wechsel vom Volkstheater an die Burg spielte er mit dem Gedanken, das Dramatische Zentrum „am Burgtheater [zu] realisieren“ (Forester 2011, Dokumentationsgespräch).

Vereinszweck:

Der Verein ist unpolitisch. Seine Tätigkeit ist nicht auf Gewinn gerichtet.

Der Verein stellt sich die Aufgabe die österreichische Dramatik zu fördern.

Dieser Zweck soll erfüllt werden durch:

- a) Vergabe von Stipendien an dramatische Autoren;
- b) Vergabe von Stipendien an Theatertätige;
- c) Dramaturgische Zusammenarbeit der Autoren mit dem Leiter des Dramatischen Zentrums;
- d) vielfältigen Erfahrungsaustausch zwischen besonders dafür vorbereiteten und geeigneten Theaterangehörigen einerseits und Dramatikern andererseits;
- e) neue Theaterformen, Darstellungsweisen und Schreibtechniken des Dramas, mit denen bekannt gemacht und die erarbeitet werden sollen;
- f) durch gemeinsame Arbeit an Vorhaben und Werk-(Stück)Entwicklungen, welche das Dramatische Zentrum fördern und auch hervorrufen will;
- g) Schaffen von Kontakten zu Verlegern und Theaterleitern;
- h) Unterstützung aller Bestrebungen zur Förderung der österreichischen Dramatik und ihrer wechselseitigen Befruchtung und Anregung durch die internationalen Entwicklungen auf dem Gebiet des Dramas und Theaters überhaupt;
- i) Herausgabe von Publikationen zur Unterrichtung in- und ausländischer Stellen über die Arbeit des "Dramatischen Zentrums";
- k) Zusammenarbeit mit den österr. Kulturinstituten und den österr. Vertretungsbehörden im Ausland;
- l) durch eine mehrwöchige dem Vereinszweck konzentriert dienende Zeit-der-Begegnung, die einmal im Jahr in Wien die Stipendiate und interessierte Kreise zusammenbringen soll;
- m) Auswertung und Weitergabe der Erfahrungen die Stipendiate an den Gastbühnen oder bei der Arbeit im "Dramatischen Zentrum" machen konnten;
- n) Berichte, Lesungen, Vorträge, Aufführungen, Proben;
- o) Arbeitssitzungen, Analysen, Lektorate;
- p) Exkursionen zu wesentlichen Theateraufführungen, Tagungen, Treffen;
- q) Seminare, Workshop, Lehrgänge, Vorlesungen; [...]

(Statuten [1971], 1 f.)<sup>3</sup>

Organe des Vereins waren laut § 7 der Statuten die Generalversammlung, der Vorstand, die Rechnungsprüfer und schließlich das Schiedsgericht. Als Leiter des Dramatischen Zentrums nahm Horst Forester den Vorsitz der jährlich abzuhaltenden Generalversammlung (§ 8) ein. Beschlussfähig war diese bei Anwesenheit eines Drittels aller Vereinsmitglieder, abgestimmt wurde auf Basis einfacher Stimmenmehrheit.

Der Vorstand (§ 10) bestand aus Leiter (Vorsitzender), Schriftführer und Kassier (höchstens aus 10 Mitgliedern) und wurde alle vier Jahre in der Generalversammlung von den

---

<sup>3</sup> siehe auch Klinger (1992a, 90 f.).

ordentlichen Mitgliedern gewählt. Der Vorstand bestand bis zur Neuwahl (wobei die Wiederwahl möglich war). Forester war als Leiter des Vereines laut Statuten für Beträge bis öS 3.000,- zeichnungsberechtigt. Unter die Aufgaben des Vorstandes fallen: die Vermögensverwaltung, „die Entscheidung über die Aufnahme von ordentlichen Mitgliedern, Stiftern oder Förderern“, die „Einberufung der ordentlichen oder außerordentlichen Generalversammlung“, sowie „die Erledigung aller Vereinsangelegenheiten, welche nicht ausdrücklich der Generalversammlung vorbehalten sind“ (Statuten [1971], 4).

Laut dem damaligem Vorstandsmitglied und Theaterverlagsleiter Ulrich Schulenburg war die Hauptaufgabe des Vorstands neben der Besprechung der von Forester geplanten Veranstaltungen, die Verteilung der Förderungen an die von Forester vorgeschlagenen StipendiatInnen. So sei der Vorstand im Abstand von zwei bis drei Monaten zusammengetreten, um über die Vorschläge Foresters zu beraten bzw. „um festzulegen, welche Veranstaltungen, vor allem welche Stipendiaten die der Forester vorgeschlagen hat und ausgesucht hat, die dann sozusagen stattfinden oder die Veranstaltungen und vor allem auch die Förderungen verteilt werden“ (Schulenburg 2011, Dokumentationsgespräch).

### *2.1.2 Zusammensetzung des Vorstands*

Nun mussten für die Realisierung des Projekts Mitstreiter gefunden werden. Einer davon sollte Schulenburg (\* 1941), seit 1968/69 Geschäftsführer des Sessler Verlags, sein. Ab 1973 verfügte dieser namhafte Theaterverlag auch über die Rechte an der Universal-Edition. Mit Schulenburg, dem sehr an einem engen und sich stetig erweiternden Kontakt zu neuen BühnenautorInnen gelegen war, war eine weitere sehr einflussreiche Persönlichkeit gewonnen worden. Gemeinsam mit Forester hatte Schulenburg bereits Gespräche über mögliche Autorenförderungen geführt. Um ihn als Mitarbeiter zu gewinnen, wurde ihm das Konzept des „Dramatischen Zentrums“ vorgestellt. Laut Schulenburg

„wollte [Forester] auch unbedingt einen guten Verlag dabei haben, also einen, der Autoren vertritt [...] und wir [Forester und Schulenburg, Anm.] haben ein [...] Gespräch gehabt mit dem Herrn Unterrichtsminister Doktor Gratz und [...] der] hat auch so von Vornherein die Meinung vertreten, da ist was dran und hat diese Subvention zugesagt. Allerdings hat er dem Forester auch nicht ganz so vertraut und hat gesagt, man muss unbedingt einen Finanzmann dazunehmen und hat uns den Doktor Grimme [Kurt Grimm<sup>4</sup>, Anm.], der früher mal bei der Creditanstalt [...] Generaldirektor war, dazugegeben und hat gesagt, da muss eine Art Vorstand oder Aufsichtsvorstand [...] dazukommen. [...] der

---

4 Grimm wird eine enge Freundschaft zu Bruno Kreisky nachgesagt, dessen Wirtschaftsberater er war. Er dürfte außerdem ein durchaus einflussreicher Akteur der Wirtschaftspolitik der zweiten Republik gewesen sein und galt als wichtiger Fadenzieher der Creditanstalt (die 2002 mit der Bank Austria fusionierte). Dazu Treichl (2003, 299): „In Fragen der Wirtschaft verließ Kreisky sich weitgehend auch auf Berater und Informanten außerhalb der Regierung, mit denen er befreundet war. Einer der wichtigsten in diesem bunten Strauß war Kurt Grimm, die graue Eminenz der CA [...], der in engem und regen Gedankenaustausch mit dem Bundeskanzler stand“.

Vorstand bestand dann aus dem Forester, dem Grimme, mir und Paul Kruntorad<sup>5</sup>.“ (Schulenburg 2011, Dokumentationsgespräch)

Die Unterlagen des Dramatischen Zentrums liegen der Vereinspolizei nicht mehr vor, so mit musste die Rekonstruktion aufgrund von Medienberichten erfolgen.

„Anfangs bestand der Verein faktisch nur aus dem Vorstand“ („Das Magazin“ vom Juni 1985). Der Vereinsvorstand bestand aus: Horst Forester, Leopold Gratz, Ulrich Schulenburg, Paul Kruntorad, Elisabeth Epp, Götz Fritsch. Jede Position hatte eine Verbindungsfunktion. Gratz war Vertreter des Staates, Schulenburg war die Verbindung zu den Verlagen, der Schriftsteller Kruntorad zur Literatur, die Volkstheaterschauspielerin (und Witwe von Leon Epp) Epp als Kontakt zum etablierten Theater und Regisseur Fritsch als Verbindungsmann zur Theateravantgarde bzw. den jungen Gruppen (vgl. „Die Presse“ vom 11./12. Jänner 1975).<sup>6</sup>

Kurt Grimm (Creditanstalt), Vorstandsmitglied mit der Funktion des Kassiers, war laut Schulenburg

„wirklich ein Pfennigfuchser, weil er darauf geschaut hat, dass jedes Geld wirklich gut verwaltet wird und wir haben am Anfang ja auch gar keinen Steuerberater [...] gebraucht, sondern das hat alles der Grimm gemacht und der war wirklich einer, der genau draufgeschaut hat [...]. Das muss man dem Doktor Gratz zugute halten, der hat den richtig eingesetzt, weil der hat sich jedes Mal vortragen lassen und die Unterlagen geprüft, hat sich wirklich hingesetzt... Aber das war ja am Anfang auch überschaubar.“ (Schulenburg 2011, Dokumentationsgespräch)

Paul Kruntorad war zu dieser Zeit neben seiner Tätigkeit als Herausgeber (u.a. gemeinsam mit Günther Nenning Herausgeber des Neuen Forums), als Lehrender an der Akademie der Bildenden Künste tätig sowie Ausstellungskurator, Dramaturg und Dramatiker. Er war für die österreichische Dramatik und Literatur sowie als Kunstkritiker von großer Bedeutung. Kruntorad bezeichnete gegenüber dem „Kurier“ die Aufgabe des Zentrums vor allem in der Belebung des hiesigen Theaters, indem „man Kontakte [schafft], die dem Wiener Theaterbetrieb zugute kommen“ („Kurier“ vom 1. März 1972).

Ab wann Robert Jungbluth dem Vorstand angehörte, konnte nicht eruiert werden, laut Schulenburg soll dieser bereits zu Beginn dabei gewesen sein: „Ich glaube, der Jungbluth

<sup>5</sup> Vgl. auch „Kurier“ vom 1. März 1972, 14.

<sup>6</sup> Durch eine Erweiterung des Vorstands wurden 1973/74 der Lektor und Fernsehramaturg Wolfgang Ainberger, Rudolf Strobl (ein Vertreter der Bühnengewerkschaft), Hans Pusch (Sinowatz' Pressesprecher und ORF-Kuratoriumsmitglied, im Vorstand für Öffentlichkeitsarbeit zuständig) sowie ein Vertreter des Publikums (ein „theaterinteressierter Arzt“) ebenfalls aufgenommen. Seit März 1974 war auch Franz Häußler (Verwaltungsdirektor des Theater an der Wien) Vorstandsmitglied. Dafür schied Gratz aus dem Vorstand aus, er wurde „einfaches Zentrumsmitglied“ (vgl. „Die Presse“ vom 11./12.01.1975 und Klinger 1992a, 89). Die Position von Epp ist nicht ganz klar, denn in einem Leserbrief berichtigte Forester unter anderem, dass sie „nach wie vor in der gleichen Position [sei], die sie seit der Gründung des Zentrums innehat, Mitglied des Dramatischen Zentrums“ („Die Presse“ vom 1.2.1975).

war wirklich im Vorstand am Anfang auch dabei. Der war noch unter Grimm, weil zum Beispiel die Hilde Spiel erst später dazugekommen“ (Schulenburg 2011, Dokumentationsgespräch).<sup>7</sup> Dass er beteiligt war, begründet sich dadurch, dass der Plan zu Beginn einen Zusammenschluss des Zentrums mit dem Burgtheater beinhaltete.

Wie aus einem Schreiben an Ministerialrat Fritz Herrmann hervor geht, fanden die unregelmäßigen Sitzungen mitunter im Ministerium statt: „Lieber Herr Doktor Herrmann, am 26. Mai um 17 Uhr ist wieder eine Vorstandssitzung im Büro von Herrn Gratz und ich würde mich freuen, wenn Sie daran teilnehmen würden“ (Schreiben von Forester an Herrmann vom 18.5.1972).

## 2.2 Die Verbindung zum Burgtheater

Anfangs war in der Konzeption vorgesehen, dass das „Dramatische Zentrum“ eng mit dem Burgtheater zusammenarbeitet bzw. ausgelagerte Förderstelle und Experimentierstätte dieses werde. Die „Kronen Zeitung“ berichtete dies am 3. Mai 1971 (entsprechend dem oben zitierten Schreiben vom 25. Juli 1971 an die MA62):

„Den jungen österreichischen Autoren ist er [Forester] schon lange verbunden: Die ‚Volkstheaterautoren‘ Wolfgang Bauer, Herwig Seeböck, Peter Turrini und Wilhelm Pevny sind mit auf ‚seinem Mist‘ gewachsen, aber jetzt harrt seiner die bisher größte Aufgabe: ‚Dramatisches Zentrum‘ heißt eine neue Institution, die ab Herbst unter den Fittichen des Burgtheaters und des Unterrichtsministeriums und unter der Leitung von Horst Forester ‚konzentriert junge Dramatiker und neue Darstellungsweisen fördern soll‘.“ („Kronen Zeitung“ vom 3. Mai 1971)

Laut Schulenburg wurde die Errichtung eines „Dramatischen Zentrums“ von dem Chef-dramaturgen des Burgtheaters, Friedrich Heer, befürwortet. Auch Generalsekretär Jungbluth unterstützte Foresters Vorhaben.

„[Dass] der Forester in das Burgtheater kam, das war eine Intervention vom Robert Jungbluth [...] und dem hat er [Forester] auch das Dramatische Zentrum nahegebracht und der hat dann gesagt, das ist ganz gut, wir bringen dich da unter. So ungefähr: Du kannst bei uns nichts machen, sondern nur das Dramatische Zentrum vorbereiten.“ (Schulenburg 2011, Dokumentationsgespräch)

So kam es, dass Forester vom Bundestheaterverband als Dramaturg im Burgtheater eingestellt wurde.

Es ist gut möglich, dass die Bestrebungen, das „Dramatische Zentrum“ an das Burgtheater anzugliedern, im Kontext der Reform der Bundestheater stand (explizite Aussagen hierzu gibt es keine). Im Zentrum dieser SPÖ-Kulturreform stand die Gründung des Ös-

---

<sup>7</sup> Zu den Rochaden im Vorstand ab 1975 siehe Anhang („Vorstand des Dramatischen Zentrums – Übersicht“).

terreichischen Bundestheaterverband (Erlass der Dienstinstruktion am 1. Juli 1971)<sup>8</sup> und eine Öffnung des Burgtheaters für weitere Bevölkerungskreise – aus dieser „Demokratisierung“ ging beispielsweise 1972–76 die Programmreihe „Junge Burg“ hervor (siehe hierzu Rauch-Keller 1981, 96 ff.).

Im Bericht des Bundestheaterverbandes (1971/72, 149) wird ein sogenanntes „Reform-Papier“<sup>9</sup> erwähnt, dessen „Vorschläge[n] der Kapitel 15 und 16 [...] sich das ‚Dramatische Zentrum‘ zu eigen gemacht“ hat. Anzunehmen ist, dass etwa zeitgleich vom Burgtheater aus vermehrt internationale Dramaturgie erfolgreicher Theatergruppen und -machern in die eigene Arbeit integriert beziehungsweise sogenannte „Theater-Informationsreisen“ in „bedeutende Theaterstädte“ unternommen werden sollten sowie eine Intensivierung in der Zusammenarbeit mit AutorInnen und ÜbersetzerInnen angestrebt wurde (vgl. Bundestheaterverband 1972, 149).

Zu einer tatsächlichen Einbindung des Dramatischen Zentrums in das Burgtheater kam es schließlich nicht. Versucht man, die Verhandlungen zwischen Forester und der Burgtheaterdirektion zu rekonstruieren, so stößt man auf widersprüchliche Aussagen und Belege. Wie bereits erwähnt, hatte Forester von Beginn an im Sinn, das Dramatische Zentrum „am Burgtheater [zu] realisieren“. Mit dem damaligen Kulturminister Gratz wurde besprochen, dass es sich um eine Institution handeln sollte, die dem Burgtheater attached ist (vgl. Forester 2011, Dokumentationsgespräch). Auf die Frage, in welcher Form dieser Anschluss gestaltet sein sollte, weist ein Entwurf hin, der die Planung der anfänglichen Arbeit des Zentrums beschreibt: Das Dramatische Zentrum sollte der „Mitbenutzung dem Studio oder als Studio dem Burgtheater zur Verfügung“ stehen (Forester [1971/72]).

Am 29. Dezember 1971 fand eine Besprechung u.a. mit dem neu ins Amt getretenen Unterrichts- und Kunstminister Fred Sinowatz<sup>10</sup>, Generalsekretär Robert Jungbluth (Bun-

---

8 Vgl. Österreichischer Bundestheaterverband. Bericht (1971/72, 26–32) sowie Wimmer (1995, 48): „Die Dienstinstruktion 1971 ergab die Umwandlung der Bundestheaterverwaltung in den ‚Österreichischen Bundestheaterverband‘ (Verordnungsblatt 43/1971). Sie sah eine Reihe von künstlerischen, betriebstechnischen und administrativen Veränderungen und Umstrukturierungen vor.“ So beauftragte „Leopold Gratz [...] die Bundestheaterverwaltung im Hinblick auf ein geplantes Bundestheatergesetz (mit größerer Autonomie für die Intendanten) mit der Ablösung von Burgtheater- und Staatsoperndirektor. Gratz räumte dem Burgtheater-Ensemble die Möglichkeit ein, in einer geheimen Abstimmung Kandidaten für die neue Direktion vorzuschlagen. Da die Abstimmung keinen klaren Gewinner mit einer überwiegenden Mehrheit ergab, entschied sich Minister Gratz für Klinenberg“ (Kaufmann-Freßner 2005, 41).

9 Erstellt nach Vollversammlung des künstlerischen Personals am 2. Februar 1970 (vgl. Bundestheaterverband 1972, 141).

10 Im November 1971 löste Fred Sinowatz (SPÖ) den Kunst- und Unterrichtsminister Leopold Gratz ab.

destheater), den Direktoren Gerhard Klingenberg<sup>11</sup> (Burgtheater) und Gottfried Heindl (Bundestheater) sowie Ministerialrat Fritz Herrmann statt. Die Sitzung hatte den Anlass, die Planung des Dramatischen Zentrums zu konkretisieren (vgl. Schreiben von Forester an Sinowatz, vom 29.12.1971).

Im Zuge dieses Gespraches verfasste Forester am 29.12.1971 einen Brief an Sinowatz, in dem er seine Entscheidung über die besprochenen Alternativen zur Verbindung des Dramatischen Zentrums mit dem Burgtheater (als sogenanntes ‚Werkstatt-Theater‘, vgl. Bericht des Bundestheaterverbandes 1971/72) bekannt gab. Seine Entscheidung fiel auf den „2. Vorschlag“:

Das Dramatische Zentrum wird ohne Beteiligung der oben genannten Herren [Jungbluth, Klingenberg, Heindl, Benning] geführt, die Verbindung zur Burg wird lediglich durch meine Person als den Leiter des Dramatischen Zentrums deutlich. Das Burgtheater, bzw. die Bundestheaterverwaltung, stellt in diesem Fall ebenfalls geeignete Rumlichkeiten etc. zur Verfügung, wobei aber eine, wenn auch niedrig gehaltene Miete vom Verein zu entrichten ware.

Außerdem sollte mein Vertrag mit dem Burgtheater in der Folge insofern geandert werden, daß ich als Dramaturg des Burgtheaters bis zu S 5.000,- weniger Gehalt erhalten würde. Gleichzeitig sieht aber das Burgtheater meine dramaturgische Arbeit mit den Dramatikern, im Dramatischen Zentrum als Tatigkeit des Burgtheaterdramaturgen an und als volle Gegenleistung für das verbleibende vertragliche Salar. ber den Verein soll eine monatliche Summe ausgeworfen werden, die analog meinen Bezügen beim Burgtheater, gezahlt wird und den Unterschied zu der bisherigen Gage und eine darüberhinausgehende Summe enthalt. Mein derzeit bestehender Vertrag würde einen dahingehenden Passus erhalten, daß ich, falls ich die Aufgabe des Leiters des Dramatischen Zentrums nicht mehr wahrnehme, bzw. vom Verein nicht mehr bezahlt werde, wieder in mein altes Vertragsverhaltnis beim Burgtheater, zurückkehren kann, das heißt also, zu den jetzigen Bedingungen meines Vertrages mit der Burg.

Ich interpretiere wohl richtig, daß Bundestheaterverwaltung und Burgtheater dem Dramatischen Zentrum zwar auch denn wohlwollende Unterstützung gewahren werden, wenn das Dramatische Zentrum getrennt vom Burgtheater geführt wird, daß Burgtheater und Bundestheaterverband aber dann voll investieren, wenn sie dominierenden Einfluß im Verein des Dramatischen Zentrums haben.

(Schreiben von Forester an Sinowatz, vom 29.12.1971)

Die andere Möglichkeit ware gewesen, dass das Dramatische Zentrum „völlig dem Burgtheater angeschlossen“ sei und Forester mit Jungbluth, Klingenberg, Heindl und Benning den Vorstand gebildet hatte. Dass sich Forester nun für die andere Option ent-

---

<sup>11</sup> Klingenberg, der u.a. bei der Gründung der Ensemblevertretung des Burgtheaters mitwirkte, war von Herbst 1971 bis 1975 Direktor des Burgtheaters (vgl. Kaufmann-Freßner 2005, 41).

schied, lag womöglich auch daran, dass er nach Arbeitsbeginn an der Burg schnell feststellen musste, dass Klingenberg und Heindl ihm nicht freie Hand bei dem Aufbau des Dramatischen Zentrums lassen würden.

„[Es] stellte sich heraus, dass sowohl der Intendant des Burgtheaters als auch der Leiter der Bundestheaterverwaltung [...] wollten viel Einfluss haben [...]. Der eine sagte: ‚das ist schön was Sie da vorhaben mit dem Zentrum, aber warum sollen die [Autoren] denn so viel Geld kriegen, die sollen schreiben‘. [...] Ich war, obwohl weiter ohne Machtmittel, doch so starrsinnig weil ich das Gefühl hatte, das funktioniert nur so, wenn man es genauso macht wie ich es will. Und darum habe ich dann mich an den Minister [Gratz] gewandt.“ (Forester 2011, Dokumentationsgespräch)

Mit dieser Lösung fuhr Forester ausgesprochen gut, er hatte nun nicht nur relativ freie Hand bei der Gestaltung seines Vorhabens, sondern war auch bei der Finanzverhandlung erfolgreich.

„Forester wurde in den Personalstand des Burgtheaters aufgenommen, um solcherart auf die Lohnliste der Bundestheaterverwaltung gesetzt zu werden – und von dort wiederum für die Arbeit an jener von im initiierten Institution abgestellt werden zu können, für die aus dem Unterrichtsministerium ungewöhnlich schnell Subventionszahlungen herbeiströmten.“ („Das Magazin“ von Juni 1985)

Heute wäre diese Doppelfunktion nicht mehr möglich. Auch damals wurde dieser Umstand heftig kritisiert, sodass es 1982 zu einer Neubesetzung des Vorstands bzw. des Obmannes (Vorsitzenden) kam (siehe Kapitel 8.4).

Im Burgtheater stand Forester ein Büro zur Verfügung, in dem die ersten Vorarbeiten des Dramatischen Zentrum geleistet werden konnten. Nebenbei ging er seiner Tätigkeit als Dramaturg am Burgtheater nach. Laut Bericht des Bundestheaterverbandes wurde er 1975 vom Burgtheater abbestellt, um sich gänzlich dem Dramatischen Zentrum zu widmen.<sup>12</sup> Die endgültige Eigenständigkeit des Dramatischen Zentrums war vermutlich erst gegeben, als Forester in der Saison 1973/74 eigene Büroräume in der Lehárgasse 3 zur Verfügung hatte.<sup>13</sup>

### 2.3 Vorbereitungen für das Dramatische Zentrum/Konsolidierung

Nachdem der Verein gegründet war, ging es darum, auf offiziellem Weg um Subventionierung anzusuchen. Dieser Prozess fand in etwa gleichzeitig mit den Verhandlungen am Burgtheater statt. Zu dieser Zeit erfolgte auch der Wechsel Leopold Gratz – Fred Sino-

---

12 Vgl. Österreichischer Bundestheaterverband 1974, 43; Forester wurde jedoch in der Personalliste des Burgtheaters (Dramaturgie) bis 1977 weiter angeführt (vgl. Österreichischer Bundestheaterverband 1974-1977).

13 „Die Bundestheater, in deren stolzen Mauern man die theatralische Linksinstitution [seit dem Seminar zu Mitbestimmung am Theater, Anm.] gelegentlich als ‚APO-Mutterschiff‘ verteuftelt, borgen manchmal Scheinwerfer her und stellen in der Gestalt des Burgtheaterdramaturgen Horst Forester, der das Zentrum leitet, eine lebende Leihgabe zur Verfügung“ („Wochenpresse“ o. D. [1974]).

watz im BMUK. Doch obwohl der Unterstützer der ersten Stunde, Gratz, mitten im Entstehungsprozess des „Dramatischen Zentrums“ von Sinowatz als Kulturminister abgelöst wurde, unterstützte er weiterhin die Idee.

„[Gratz] war gerade wieder hinübergegangen als Clubvorstand für seine Partei ins Parlament und dann ist er Bürgermeister geworden, aber er war für mich da [...]. Das ganze erste Jahr, glaube ich, nachdem das Geld geflossen war, habe ich alle Schecks immer [...] unterschrieben, habe gesagt warum wir das und das machen, dann bin ich zu ihm rüber und er hat alles [...] immer gegengezeichnet und als er dann Bürgermeister war, lief das also schon eine ganze Weile.“ (Forester 2011, Dokumentationsgespräch)

Die enge Verbindung zu Gratz, der ihn durch seinen Einfluss vor möglichen Angriffen schützen konnte („also hatte ich den Gratz hinter mir, das wusste auch jeder“, Forester 2011, Dokumentationsgespräch), verdeutlicht, wie die sozialdemokratische Regierung für das Zentrum eintrat. Ab seinem Amtsantritt 1972 übernahm auch Sinowatz eine das Vorhaben unterstützende Rolle.

In den Printmedien wurde dies auch zum Anlass genommen, das Dramatische Zentrum als eine Einrichtung zu beschreiben, die Gratz gegründet hat – was in gewisser Weise stimmen mag, die Idee dazu erhielt der Minister jedoch von Forester. Demnach hing das Zentrum für die Öffentlichkeit eng mit dem Bundesministerium für Unterricht und Kultur zusammen und wurde oft Zielscheibe diverser Angriffe, die nicht nur Forester, sondern auch Gratz sowie das Ministerium trafen. Die Opposition (ÖVP, FPÖ) avancierte bald zu brennenden Gegnern des fälschlicher Weise als „SP-Institut“ bezeichneten Zentrums. Ihr gewichtigstes Argument waren die vermeintlich hohen Subventionszahlungen.

### *2.3.1 Startsubvention*

Hatte Gratz bereits signalisiert das Dramatische Zentrum zu fördern, so musste Forester nun doch auch schriftlich um Gewährung der ersten Gelder ansuchen bzw. das Vorhaben von offizieller Seite schriftlich bestätigen lassen. Dem Schreiben an Ministerialrat Hermann Lein (BMUK) vom 19. September 1971 legte Forester einen (leider nicht erhaltenen) Subventionsantrag bei und beruft sich auf ein vorangehendes Gespräch. Der folgende Schriftverkehr legt den Übergang von mündlicher Unterstützungserklärung hin zur offiziellen Subventionierung dar:

Wien, 19. September 1971

Sehr geehrter Herr Ministerialrat !  
Hiermit möchte ich um Gewährung einer ersten Start-Subvention für das "Dramatische Zentrum" ansuchen.  
Für unerlässliche Vorarbeiten bitte ich um Subvention in Höhe von 20 000,- S (zwanzigtausend) für Bezahlung einer Schreibkraft in den nächsten 2 - 3 Monaten und Büromittel.

Im Sinne unseres letzten Gesprächs übersende ich Ihnen diesen Antrag und bin

mit vorzüglicher Hochachtung Ihr  
[Unterschrieben] Horst Forester

(Schreiben Forester an Lein vom 19. September 1971 [AdR])

Auf diesem Schreiben, das in den Akten zum Dramatischen Zentrum im Archiv der Republik verwahrt ist, wurde vermerkt:

Der Herr Bundesminister hat die Gründung und Arbeitsweise des „Dramatischen Zentrums“ [handschriftl. Eingefügt] grundsätzlich begrüßt. Es ergeben sich hingegen Schwierigkeiten bei der Bedeckung des hierfür notwendigen Betrages von S 1,690.000,--. Um aber Herrn Forester wenigstens die Möglichkeit zu geben, die ersten Vorbereitungsarbeiten durchzuführen, darf beantragt werden, eine Startsubvention von S 20.000,-- zu gewähren [...]

Es hätte daher zu ergehen:  
Herrn Horst Forester  
[...]

Auf Grund Ihres Ansuchens von vom 19.9.1971 gewährt das BMUK eine Subvention von 20.000,-- (v.) für die vorbereitenden Arbeiten des „Dramatischen Zentrums“. Es wird um Bekanntgabe eines Kontos gebeten, auf das der genannte Betrag in der nächsten Zeit im Wege der PSK überwiesen werden kann.

Wien, am 1/10 1971

(Schreiben Forester an Lein vom 19. September 1971 [AdR])

Auf das in Auftrag gegebene Schreiben vom 1. Oktober folgte bereits am 11. Oktober 1971 ein weiteres Schreiben des Bundesministeriums an Horst Forester, das die Zuerkennung für einen (ebenfalls im September beantragten) Reisekostenzuschuss bekannt gibt:

Auf Ihr Ansuchen vom 24. September 1971 bewilligt Ihnen das Bundesministerium für Unterricht und Kunst als Beitrag zu den Kosten einer Studienreise nach Stuttgart, Nürnberg und Berlin in der Dauer von 14 Tagen einen Reisekostenzuschuß im Betrage von S. 4.450,- (Schilling viertausendvierhundertfünzig) [...]. Sie werden eingeladen, bis längstens 31. Dezember 1971 einen ausführlichen Bericht über die Studienreise [...] vorzulegen.

(Schreiben BMUK an Forester vom 11. Oktober 1971 [AdR])

Gleich am folgenden Tag (12. Oktober 1971) gab das Bundesministerium Forester die Zusage zu einer ersten Subvention:

Das Bundesministerium für Unterricht und Kunst begrüßt die Gründung des „Dramatischen Zentrums“, bei dem die Direktion des Burgtheaters und die Vertretung des Ensembles mitwirken,

und erklärt sich grundsätzlich bereit, sich um die Bereitstellung einer Subvention [...] zu bemühen.

Startsubvention für das Arbeitsjahr 71/72: 1,690.000,- S

(Schreiben BMUK an Forester vom 12. Oktober 1971 [AdR])

Aufgrund dieser Korrespondenz ergibt sich eine Summe von insgesamt 1,714.450 öS:

Subvention für Vorarbeiten	öS 20.000,-
Reisekostenzuschuß	öS 4.450,-
<u>Startsubvention</u>	<u>öS 1,690.000,-</u>
Insgesamt	öS 1,714.450,-

Die kurzen Abstände zwischen den Ansuchen (Bezahlung der Vorarbeiten und der Reise) und den Zusagen aller Forderungen zeigt, dass die Unterstützung seitens des Ministeriums bereits beschlossene Sache gewesen sein musste. Und obwohl die Finanzierung der rund 1,6 Millionen der Jahressubvention noch nicht gänzlich geklärt war (vgl. Vermerk auf dem Schreiben vom 19. September 1971), nahm die Lösung gerade einmal einen Monat in Anspruch.

### *2.3.2 Vorarbeiten und Studienreise*

Mit Zusage der Subventionierung begann Forester im Herbst 1971 konkrete Vorarbeiten für den anstehenden (für das Frühjahr 1972 angesetzt) Arbeitsbeginn des Zentrums zu tätigen. Zur Realisierung des Stipendienprogramms für Theatertätige (später als „Partnerbühnenprogramm“ bezeichnet) wandte sich Forester an die ihm am vielversprechendsten erscheinenden Bühnen im Ausland. An einer Stelle sprach Forester von „großen Regisseuren, stilbildenden Ensembles oder Gruppen, die neue Darstellungsweisen entwickelt haben“, zu denen die Stipendiaten entsandt werden sollen (vgl. Dramatisches Zentrum [1972b]). Im Dokumentationsgespräch beschrieb Forester jene Bühnen als „interessant, wo neue Methoden entwickelt wurden, wie die Darsteller zusammenarbeiten“ (Forester 2011, Dokumentationsgespräch).

Zum Ablauf der Anwerbung solcher Partnerbühnen soll hier als Beispiel das Schreiben von Forester an Peter Stein, dem zu dieser Zeit gefeierten Regisseur der Schaubühne am Halleschen Ufer, dienen:

Sehr geehrter Herr Stein!

Im Folgenden möchte ich Sie vorerst im groben Umriss mit einer Bestrebung vertraut machen, die ich für eine sehr wichtige praktische Ergänzung der Theaterarbeit in Wien halte. [...]

A) Im Auftrag des Unterrichtsministeriums und in Zusammenarbeit mit dem Burgtheater, wird in Wien das "Dramatische Zentrum" gegründet, das der Förderung junger Autoren und Theaterangehörigen dient. Ich habe meine Tätigkeit als Chefdramaturg des Volkstheaters aufgegeben, um mich für den Aufbau des "Dramatischen Zentrums" einzusetzen.

B) Es ist u.a. geplant, einige bereits an deutschsprachigen Theatern tätige Schauspieler, Regisseur [sic!], Dramaturgen, Bühnenbildner etc. zu stilbildenden Ensembles, zu bedeutenden Regisseuren zu senden, damit sie dort mit deren Arbeitsweise vertraut gemacht werden.

Es erscheint mir sehr wesentlich, daß auf diese Art und Weise Ihre eigene Arbeit verschiedenen jungen Theaterleuten bewußt gemacht wird. [...] Die Absicht ist, die Theaterleute mit Ihrer Inszenierungspraxis an Ort und Stelle durch Mitarbeit an Ihrem Theater intensiver bekannt zu machen als dies durch Anschauen eines Gastspiels geschehen könnte. [...]

Vielleicht darf ich heute erst einmal um Ihre grundsätzliche Stellungnahme zu meinem Vorschlag bitten und würde mich freuen, von Ihnen eine zustimmende Antwort zu bekommen.

Es versteht sich von selbst, daß Ihnen aus dem Aufenthalt dieser vom "Dramatischen Zentrum" zu Ihnen gesandten Stipendiaten grundsätzlich keine Kosten entstehen sollten.

(Schreiben von Forester an Stein vom 28. September 1971)

Weitere Schreiben ähnlichen Inhaltes (betreffend Gründung des Dramatischen Zentrums und Entsendung von Stipendiaten) liegen in der Sammlung des Dramatischen Zentrums vor. Sie ergingen u.a. an folgende TheaterleiterInnen: Ariane Mnouchkine (Théâtre du Soleil, Paris), Giorgio Strehler (Piccolo Teatro, Mailand), Roger Planchon (TNP, Théâtre National Populaire, Villeurbanne).<sup>14</sup> Neben den schriftlichen Ansuchen bemühte sich Forester darum, einige persönliche Gespräche zu führen, beispielsweise mit Peter Stein<sup>15</sup>. Hierzu diente die vom BMUK gewährte Studienreise nach Deutschland. Von 15. bis 30. Oktober ging es in erster Linie darum, „für das Stipendienprogramm des Zentrums die Plätze [zu] besprechen [...]. Mit manchen konnte ich das schriftlich machen und zu den meisten bin ich hingefahren“ (Forester 2011, Dokumentationsgespräch). Den Regisseur Stein und das Ensemble der Schaubühne hielt Forester für das „zur Zeit erfolgreichste und künstlerisch fruchtbarste Theater.“

Dies erklärt er außerdem in seinem Reisebericht an Sinowatz:

---

14 All diese Bühnen konnten für das Programm gewonnen werden, vgl Schreiben von Forester an Sinowatz vom 6. Dezember 1971 bzw. Kapitel 4.3.

15 Auch diesem Ansuchen Foresters wurde stattgegeben, 1972 konnten vier Stipendiaten eine Hospitantz an der Schaubühne absolvieren.

es hat vor kurzem erst wieder mit „Peer Gynt“ Furore gemacht. Dort [in Berlin] konnte ich Peter Stein, der bisher auf meine brieflichen Anfragen kaum reagiert hatte, dafür gewinnen, ein oder zwei Stipendiaten des Dramatischen Zentrums für seine nächste Inszenierung und auch weiterhin aufzunehmen.

(Forester 1971, 2)

Laut dem „Bericht über die Informations- und Studienreise“ traf er bei seinem Aufenthalt in Stuttgart Peter Palitzsch, der bis Sommer 1972 Direktor Staatstheater Stuttgart war und danach Direktor des Schauspiel Frankfurt wurde, sowie Peter Slawik (Dramatiker) und Nikolaus Haenel (Schauspieler) zu Besprechungen. Außerdem besuchte er die „Hölderlin“-Aufführung (Peter Weiss, Regie: Palitzsch) in Stuttgart; die Dramaturgentagung der Dramaturgischen Gesellschaft in Nürnberg (19. bis 21. Oktober), die über Mitbestimmung und Strukturprobleme des Theaters sowie das Thema Kinder- und Jugendtheater tagte.

„Da [bei der Dramaturgentagung] war ich eigentlich jedes Jahr, aber in dem Jahr hatte es eine besondere Bedeutung, weil ich denen da auch vom Dramatischen Zentrum erzählt habe, von der Gründung. [...] Und ich konnte auch mit denen, die in Deutschland waren Absprachen treffen für die verschiedenen Stipendien.“ (Forester 2011, Dokumentationsgespräch)

Die dort gesammelten Eindrücke und die damaligen „heißen Eisen“ in den Diskussionen um ein zeitgerechtes Theater flossen in die Planung des „Dramatische Zentrums“ mit ein. Dem Ministerium in Wien berichtete Forester über seine Reise:

Die Idee des „Dramatischen Zentrum Wien“, seine geplante Wirkungsweise, wurde immer wieder in Gesprächen mit vehementen Interesse aufgenommen und unterstützt. Es ist möglich, daß sich aus den dort angeknüpften Kontakten auch eine finanzielle Förderung des Zentrums ergibt.

(Forester 1971, 2)

Auch während der Reise nach Berlin (24.–29. Oktober 1971) stand das Knüpfen von Kontakten im Vordergrund. Zur Bewerbung des Austauschprogramms und zur Gewinnung von Partnerbühnen für Stipendiaten aus Wien wurden Gespräche wie etwa mit Peter Stein (siehe oben) und Walter Felsenstein (Komische Oper Ostberlin) geführt, außerdem traf Forester in Berlin Gerhard Rühm (Mitbegründer der Wiener Gruppe) zum Gespräch über eine Einbeziehung in die Arbeit des „Dramatischen Zentrums“<sup>16</sup>. Auch dem damaligen österreichischen Generalkonsul und Chef der österreichischen Delegation in Berlin, Friedrich Höss, stattete er einen Besuch ab. Eine weitere Reise in die DDR beinhaltete einen Theaterbesuch im Maxim-Gorki-Theater, Ostberlin.

---

16 Aus der soweit bekannt nichts wurde.

In Stuttgart habe ich mit Herrn Dir. Peter Palitzsch sowohl das Staatstheater Stuttgart als auch die Frankfurter Bühnen einschließende Abmachungen treffen können, nach denen Herr Palitzsch bereit ist [...] Stipendiaten von uns zu übernehmen. [...] Die am 19. beginnende Dramaturgentagung in Nürnberg konnte ich zu vielfachen Gesprächen mit den anwesenden Dramaturgen benutzen und sie über die Pläne und Absichten des Dramatischen Zentrums informieren. [...] Es konnten wichtige Fortschritte für das Dramatische Zentrum erzielt werden, außerdem zeigt die doch sehr erfolgreich verlaufene Reise, daß im persönlichen Gespräch vielmehr zu erreichen ist als durch eine noch so intensive Korrespondenz.

(Forester 1971, 2)

Die Vorarbeiten verliefen erfolgreich. Am 6. Dezember 1971 berichtet Forester in einem Brief an Minister Sinowatz über seine Tätigkeiten im Vorfeld und die weitere Planung für das Dramatische Zentrum.

Für die Mitarbeit konnte der bekannte französische Regisseur Roger *Planchon* gewonnen werden, ebenso Peter *Stein* von der Schaubude am Halleschen Ufer, der mit seinen letzten Regiearbeiten weltweite Anerkennung gefunden hat, und Peter *Palitzsch* der derzeitige Stuttgarter Schauspieldirektor [...]. Er ist einer der angesehensten stilbildenden Regisseure des deutschsprachigen Raumes.

Mit Ariane *Mnouchkine*, Paris, Luca *Ronconi*, Rom, Dario *Fo*, Mailand und Giorgio *Strehler* stehe ich in Verhandlung, die einen positiven Abschluß erhoffen läßt. [...]

Mit Beginn des Jahres können je zwei Stipendiaten zu Peter *Stein*, Schaubühne am Halleschen Ufer, und Roger *Planchon*, Théâtre de la Cité, Villeurbanne sowie zu Peter *Palitzsch*, Staatstheater Stuttgart geschickt werden. Soweit die Abmachungen für die Gruppe der Theatertätigen.

Als Stipendiaten der Gruppe dramatische Autoren sind folgende Dramatiker vorgesehen: Peter *Turrini* und Wilhelm *Pevny*.

[...] Mit einer weiteren Anzahl von Autoren sind Gespräche mit Hinweis auf die Möglichkeiten des Dramatischen Zentrums geführt worden.

(Schreiben Forester an Sinowatz vom 6. Dezember 1971)

Für den Arbeitsbeginn waren Projekte und Veranstaltungen vorgesehen, wie etwa ein Bert Brecht-Seminar zur Erarbeitung eines „verbindlichen“ Brecht-Stils, ein Seminar „Theater und Mitbestimmung“ mit der Ensemblevertretung des Burgtheaters<sup>17</sup> und Ange-

<sup>17</sup> Über die Ensemble-Vertretung des Burgtheaters steht in den „Basler Nachrichten“ vom 24. März 1973 zu lesen: „Durch eine Ensemble-Vertretung wird Mitbestimmung in Bezug auf Spielpläne, Besetzungsfragen, auf die prinzipielle Ensemblepolitik, auf die Organisation des Ablaufs der Theaterarbeit, soweit davon die künstlerische Arbeit berührt wird, geregelt. Durch diese Vertretung der Schauspieler soll die Zusammenarbeit zwischen Direktion und Ensemble intensiviert und eine theatergerechte Demokratisierung des Betriebes begünstigt werden. Die Dramaturgie des Burgtheaters muss sich öffnen, eine wesentliche Voraussetzung für jede geistige und künstlerische Regeneration. Ähnlich dem nicht zentralistischen Aufbau der gesamten Organisation des Theaters soll die Dramaturgie kooperativ und nicht hierarchisch arbeiten. Gemeinsam mit den Dramaturgen soll

hörigen von internationalen Bühnen, an denen Mitbestimmung praktiziert wird; außerdem eine Reihe von Arbeitsgesprächen, ein Arbeitskreis zu nicht konventionellen Darstellungsweisen, Exkursionen zu besonderen Theaterereignissen mit vor- und nachbereitenden Gesprächen zur Analyse der Aufführung, Workshops und Vorträge (Grotowski, „La MaMa“-Theater). Zudem verfolgte Forester die Idee von „Werkstattarbeiten“ (gemeinsame Erarbeitung von Stücken, Probenarbeit mit Schauspielern). Handschriftlich wurde auf dem Briefentwurf (Schreiben von Forester an Sinowatz vom 6. Dezember 1971) festgehalten: „Die Arbeit des Zentrums soll ständigen Kontakt des Burgtheater-Ensembles mit den progressiven Gruppen [...] fördern [...]. Die Arbeit des Zentrums ist im Ganzen auf gegenseitige Befruchtung“ ausgerichtet. Das Motto „gegenseitige Befruchtung“ sollte ein wichtiger Punkt in der Zentrumsarbeit werden.

Zusammengefasst beinhalteten die Vorarbeiten hauptsächlich die Gewinnung von Stipendienplätzen bzw. Partnerbühnen, sowie die Auslotung von theaterspezifischen Themen der aktuellen Debatten im deutschsprachigen Bereich (etwa die der Dramaturgischen Gesellschaft). Forester resümierte zu den Vorbereitungsarbeiten des „Dramatischen Zentrums“, dass es dabei gelang, „eine Anzahl wichtiger Voraussetzungen zu schaffen, die auf den ursprünglich vorgesehenen Beginn der Arbeit, nämlich 1. Jänner 1972, zielten.“ Neben den bereits erwähnten Errungenschaften berichtet Forester darin auch, dass er außerdem auch

Jerzy Grotowski, den berühmten polnischen Regisseur und Theatererneuerer, Direktor des Theaterlaboratoriums in Breslau für die Tätigkeit des Dramatischen Zentrums gewinnen [konnte]. Er hat ausnahmsweise zugesagt ab kommenden Sommer 1972 Stipendien von uns in seine Arbeitsgruppe aufzunehmen. Das ist umso erfreulicher als Grotowski in den letzten Jahren ähnliche Ansuchen abschlägig beschieden hat und sich ganz auf die Arbeit im engsten Kreis der Mitarbeiter konzentriert hat. Jerzy Grotowski hat sich bereiterklärt, wenn nicht in diesem Juni, so doch im Jahre 1973 an dem zentralen Treffen des Dramatischen Zentrums teilzunehmen und hier einen mehrwöchigen Workshop abzuhalten.

(Dramatisches Zentrum [1972a], 3)

Mit den hierin aufgezählten Theatern bzw. RegisseurInnen hatte Forester nun tatsächlich die damals bekanntesten fortschrittlichen Theater gewinnen können. Aus dem geplanten „Dramatischen Zentrum“ konsolidierte sich mit Arbeitsbeginn 1972 das Dramatische Zentrum zu einer attraktiven Anlaufstelle für Theatertätige in Wien.

---

eine „dramaturgische Arbeitsgruppe“ aus dem Ensemble Projekte beraten.“

### **3 Die Raumsituation des Dramatischen Zentrums**

Zu Beginn seiner Arbeit musste die Institution verschiedene Räumlichkeiten für ihre ersten Veranstaltungen anmieten bzw. bekam sie diese zur Verfügung gestellt. Darunter waren anfangs das Palais Palfy, das Palais Harrach und das Palais Auersperg – es handelte sich um durchwegs repräsentative Bauten, die den dort durchgeführten Aktivitäten des Dramatischen Zentrums einen äußerst seriösen und offiziellen Charakter verliehen. So fand etwa die Gründung des Arbeitskreis Kinder- und Jugendtheater und der Partnerbühnen-Bericht der ersten Stipendiaten (Juni 1973) im Palais Palfy statt, aber auch der Workshop zu „La MaMa“-Techniken (Februar 1973) und das Theatergespräch mit Grotowski (Juni/Juli 1973). Für die erste Werkstattarbeit (Juni 1972) konnte das Theater im Zentrum genützt werden, danach fanden diese im Palais Harrach statt. Die Räumlichkeiten im gesamten ersten Stock des Palais Harrach dienten Forester anfangs für die meisten Veranstaltungen und Seminare und galten somit, neben dem Burgtheater, als die erste Dependence des Zentrums. Die Adresszeile des Dramatischen Zentrums lautete in den ersten Jahren: 1010 Wien, Freyung 3, bzw. 1010 Wien, Dr. Karl Lueger-Ring 2 (heute: Universitätsring).

#### **3.1 Lehárgasse**

Am 12. Februar 1974 konnte das Dramatische Zentrum Büroräume in der Lehárgasse 3 in Wien Mariahilf beziehen. Der Einzug in den 6. Bezirk markiert gewissermaßen die Konsolidierung des Dramatischen Zentrums, mit der eine Ausdehnung des Programms einherging und Themen vertieft wurden:

Die Arbeit nach Brecht, der Märchenproblematik und zur „Animazione“ wurde fortgesetzt, die Vermittlung von Grotowskis Techniken in Form von Workshops und ein Theatergespräch mit Grotowski selbst intensiviert, es gründete sich eine „Grotowski-Gruppe“ am Zentrum. Auch Peter Stein und Heiner Müller wurden zu Gesprächen eingeladen. Außerdem konnte sich in einem Workshop zum ersten Mal auch mit „Creative Dance Theatre“ auseinandergesetzt werden. Durch diese Aktivitäten wurde der Institutscharakter verstärkt, außerdem erfolgte dadurch offiziell auch die Ablöse vom Burgtheater (wo ohnehin nur die Administration des Zentrums möglich war). Für größere Veranstaltungen mussten aber trotzdem noch Ausweichquartiere gefunden werden. Im Palais Auersperg beispielsweise wurde die „Animazione“-Schlussaktion und in der Albertina das Theatergespräch mit Stein (beides Juni 1974) abgehalten.

Ein großes Problem, das sich dem Dramatischen Zentrum zu dieser Zeit stellte, war, dass es keinen Proberaum bzw. Theatersaal für kontinuierliche Arbeiten zur Verfügung hatte. In den Zimmern in der Lehárgasse gab es nur Büro- und Besprechungsräume, für Werkstattaufführungen musste zu dieser Zeit ein Saal im Italienischen Kulturinstitut (Ungargasse 43) gemietet werden. Um die bis dahin geleistete Arbeit fortsetzen zu können, stand für Forester daher fest: Die Lehárgasse kann nur ein Provisorium sein; das Zentrum benötigt eigene Proberäume und eine Bühne. Es begann eine langwierige Suche nach geeigneten Räumen („ermüdend und jahrelang“, klagte Forester in einem Schreiben vom 20. September 1974 an Ministerialrat Dr. Hans Temnitschka). Die Entscheidung, wo das Zentrum einziehen kann, war (wie die Korrespondenz zeigen wird) eng mit dem Bundesministerium verbunden. Wie Abhängig Forester hier von den Beamten und Politikern war, zeigt das Beispiel Sonnenfelsgasse in der Inneren Stadt.

### 3.2 Sonnenfelsgasse

Im Verlauf der Suche nach geeigneten Räumlichkeiten für die Arbeit mit Zbigniew Cynkutis (aus Grotowskis Theater Laboratorium) stieß Hilde Berger im Frühling 1974 auf einen Saal in der Sonnenfelsgasse 19 („Alte Burse“) im Ersten Bezirk. Für die Arbeit nach Grotowski konnte der Theatersaal vom Dramatische Zentrum angemietet werden. Die Gesellschaft Jesu (Jesuitenorden), die an dieser Adresse seine Niederlassung hatte, war einer Nützung der Räume durch das Zentrum sehr zugetan und bot Forester weitere Räume an. Nun galt es, den Geldgeber (das BMUK) davon zu überzeugen. Forester schildert Sinowatz in einem Schreiben vom 11. Juli 1974 die Situation:

Erlauben Sie mir, wegen der von uns angestrebten Mietung der Räume in dem bundeseigenen Gebäude, Wien 1, Sonnenfelsgasse 19, zu berichten, da Sie so freundlich waren, unsere Absicht wohlwollend zu unterstützen. Den in diesem Haus befindlichen Theatersaal haben wir gemietet und in ihm wird zur Zeit der Grotowski-Workshop abgehalten. Darüber hinaus sind wir mit dem Inhaber des Hauses, der Gesellschaft Jesu, übereingekommen, daß diese uns Teile des Hauses überläßt.

Um dieses Angebot anzunehmen, musste das BMUK das Dramatische Zentrum als Hauptmieter (neben der Gesellschaft Jesu) anerkennen. Forester fährt in oben genannten Schreiben fort:

Entgegen der Annahme von Sektionsrat Dr. Loicht, hält die Gesellschaft Jesu an dem mit uns geschlossenen Vertrag fest und ist nicht bereit, das Haus zu räumen<sup>1</sup>, sondern wünscht eine

---

<sup>1</sup> Beziehungsweise für die Akademie der Wissenschaften freizugeben (vgl. Schreiben von Forester an Loicht vom 11.7.1974).

kommunikative Belebung im Bereich der Innenstadt für dieses Haus durch die Zusammenarbeit mit uns zu erreichen. Wir bitten Sie, sehr geehrter Herr Minister, diese für uns glückliche Möglichkeit endlich Räume für unsere Arbeit zu finden, mit Ihrer ganzen Autorität zu unterstützen.

(Schreiben Forester an Sinowatz vom 11. Juli 1974)

Gleichzeitig erging ein Schreiben von Forester an Sektionsrat Franz Loicht, in dem er bekundet: „Das Dramatische Zentrum hat dort bereits Ende Juli die Arbeit aufgenommen. Unser Wunsch an den Bund ist, daß er uns als Hauptmieter (neben der Gesellschaft Jesu) für Teile des Hauses bestätigt“ (Schreiben von Forester an Loicht vom 11. Juli 1974).

Im September des Jahres wandte sich Forester in diesem Belangen an Temnitschka, um eine Stellungnahme und eine (bisher wohl ausgebliebene) Reaktion des Bundesministeriums zu erzwingen.

Erlauben Sie mir, nochmals nachdrücklich auf die prekäre Raumsituation des Dramatischen Zentrums hinzuweisen. Das Dramatische Zentrum hat in der Zeit seines Bestehens eine Reihe von weithin beachteten Aktivitäten gesetzt und das kulturelle Leben, vor allem auf dem Theatersektor, weitgehend positiv beeinflusst. Die Auseinandersetzung mit neuen Regie- und Theaterformen ist durch das Dramatische Zentrum wesentlich belebt und angeregt worden.

Eine Reihe österreichischer Autoren, die zum Teil inzwischen einen bekannten Namen erlangt haben, haben in Zusammenarbeit mit dem Dramatischen Zentrum ihre ersten Stücke geschrieben und Aufführungen im In- und Ausland erlebt. Auch das Fernsehen hat in mehrfachen Aufzeichnungen von unserer Arbeit Notiz genommen und die entstandenen Stücke ausgestrahlt.

Es ist nunmehr wirklich nachdrücklich darauf hinzuweisen, wie sehr die Tätigkeit des Dramatischen Zentrums durch die beengten räumlichen Verhältnisse in denen unsere Arbeit abgewickelt werden muß, zu leiden hat.

(Schreiben von Forester an Temnitschka vom 20. September 1974)

In diesem Sinne schließt Forester dem Schreiben die Bitte an, dass der Bund dem mit der Gesellschaft Jesu abgeschlossenen Vertrag zustimmt und das Dramatische Zentrum als Hauptmieter eines Teiles des Hauses akzeptiert. Und er betont erneut den Wunsch der Gesellschaft Jesu, mit dem Dramatischen Zentrum „das Haus Alte Burse als Kommunikationszentrum für Studenten, Theater- und kulturell interessierte Kreise zu erhalten und einer Verödung des Bezirkes um den Ignaz Seipel-Platz entgegen“ zu wirken. Forester schließt das Ansuchen „mit der großen Hoffnung, daß diese meine Bitte, nicht wiederum in eine Sackgasse führt und die ermüdende und jahrelange Suche nach Räumen dies-

mal einen positiven Abschluß finden möge“ (alle Zitate aus dem Schreiben von Forester an Temnitschka, 20. September 1974).

Im Februar des Jahres 1975 wurde von den Printmedien kolportiert, dass das Gebäude (ehemaliges Rektorenhaus) in der Sonnenfelsgasse revitalisiert werden soll und der Akademie der Wissenschaften gewidmet wird. Weder die Gesellschaft Jesu noch das Dramatische Zentrum würden Hauptmieter werden, sondern sollten laut Projektentwurf die Möglichkeit haben, Räume anzumieten<sup>2</sup>. Vor allem der Theatersaal sollte in Folge der Generalsanierung des Hauses so adaptiert werden, dass er den baupolizeilichen Vorschriften gerecht sei. Die Finanzierung war jedoch noch offen (vgl. „Die Presse“ vom 14. Februar 1975). Was aus diesem Projekt des Wissenschaftsministeriums tatsächlich wurde, konnte nicht eruiert werden.

Das Dramatische Zentrum nutzte den Theatersaal für die Arbeit nach Grotowski in diesem Gebäude noch bis zum Einzug in die Seidengasse, somit ist anzunehmen, dass eine Sanierung erst 1976 erfolgte (wenn überhaupt). Von weiteren Räumlichkeiten, die das Zentrum in diesem Haus nützte, ist nichts bekannt<sup>3</sup>. Insofern ist davon auszugehen, dass die Pläne, das Dramatische Zentrum an diese Adresse zu übersiedeln, wieder fallengelassen wurden. Presseberichten zufolge war Foresters Wunschadresse ohnehin das Palais Harrach. Möglicherweise wäre in der Sonnenfelsgasse nur eine zusätzliche Raumnutzung erfolgt (Theatersaal). Eine Kurzmeldung in der „Kronen Zeitung“ vom 15. Februar 1975 (unter der Überschrift „Projektinflation?“) lässt solche Schlüsse zu: „wenn man allen gängigen Projekten Glauben schenkt, wird etwa das Dramatische Zentrum demnächst drei Heimstätten in den teuersten Revitalisierungsobjekten besitzen“. Neben dem Projekt in der Sonnenfelsgasse sollte auch die Freyung architektonisch neu gestaltet werden<sup>4</sup> sowie das Amerlinghaus am Spittelberg (vgl. „Kronen Zeitung“ vom 30. Jänner 1975) renoviert werden.

### 3.3 Freyung

Es kann davon ausgegangen werden, dass das Dramatische Zentrum mit Einzug in die Lehárgasse die Räumlichkeiten in der Freyung (Palais Harrach) weitestgehend aufgeben musste. Der Grund hierfür kann in der geplanten Umgestaltung dieses liegen. Einer Zei-

2 Ebenso sollte ein Institut für Publikumsforschung die Räume nützen können und Gästezimmer für ausländische Professoren eingerichtet werden. Dem Jesuitenkonvent sollte das Parterre überlassen werden um dort ein Studentenzentrum einzurichten (vgl. „Presse“ vom 14.2.1975).

3 Lediglich die Präsentation der Publikationsreihe „Texte zur Theaterarbeit“ des Dramatischen Zentrums im November 1975 fanden im ersten Stock des Hauses statt. Weitere Veranstaltungen mit der dezidierten Ortsangabe Sonnenfelsgasse konnte nicht ausgemacht werden.

4 Siehe [http://hauspublikationen.mak.at/viewer/image/1370690964161\\_0001/20/LOG\\_0011/](http://hauspublikationen.mak.at/viewer/image/1370690964161_0001/20/LOG_0011/) sowie „Die Presse“ und „Kronen Zeitung“ vom 30.11.1974.

tungsmeldung zufolge, sei „Foresters größter Wunsch [...] die baldige Rückkehr des *Zentrums* in das Palais Harrach auf der Freyung. ‚Die Arbeitsbedingungen sind dort ungleich besser als hier in der Lehárgasse“ („Kronen Zeitung“ vom 23. August 1975).

Dass die Planung einen Wiedereinzug in das Palais vorsah, bestätigt auch eine Gesprächsnotiz von Fritz Herrmann vom 10. Oktober 1975. Aus dieser geht hervor, dass bei einem Treffen von Wissenschaftsministerin Hertha Firnberg, Kulturminister Fred Sinowatz und dem Architekten Gustav Peichl „anlässlich der Besichtigung des Freyung-Projekts [...] Übereinstimmung erzielt [wurde], daß in dem Komplex an der Freyung auch das Dramatische Zentrum ausreichende Räumlichkeiten für seine Tätigkeit erhält“ (Herrmann 1975).<sup>5</sup> Auch der „Kurier“ vom 5. Jänner 1976 berichtete hierzu, dass den Revitalisierungsplänen des Architekten Peichl zufolge der Ferstl/Harrach-Komplex eine Unterkunft für das Dramatische Zentrum samt Bühne beherbergen sollte. Laut Redakteur Rudolf John (ebd.) wurde dem Zentrum von der Wiener Vizebürgermeisterin Gertrude Fröhlich-Sandner ursprünglich auch vorgeschlagen, „mit den lokalen, sozial arbeitenden Gruppen ins derzeit restauriert werdende Amerling-Haus am Spittelberg zu ziehen“. Denn ursprünglich war geplant, so die „Presse“ vom 14. November 1975, in eine ehemalige Textilfabrik zu ziehen:

„Dort soll für jene Proberäume Ersatz geschaffen werden, die durch den Auszug aus dem Palais Harrach verloren gingen. Auf die Dauer soll in der Fabrik ein ‚Kulturzentrum‘ entstehen, in dem Vorträge, Diskussionen und Theateraufführungen veranstaltet werden können. Das vom Unterrichtsministerium hoch subventionierte ‚Dramatische Zentrum‘ ist zu diesem Zweck an die Stadt Wien wegen einer Subvention herangetreten, die Vizebürgermeisterin Gertrude Fröhlich-Sandner zu gewähren zugesagt hat, vorausgesetzt, daß in den Fabrikräumen das bestehende ‚Zentrum Amerlinghaus‘ provisorisch Unterschlupf finden wird.“ („Die Presse“ vom 14. November 1975)

Für Forester war dies jedoch keine wünschenswerte Option, da dort auch nicht genug Platz vorhanden sei. Außerdem trachtete er in eine prestigeträchtigeren Richtung: „Wir warten auf die Revitalisierung des Palais Harrach“ („Kurier“ vom 5. Jänner 1976).

Die Revitalisierung der Freyung zog sich wegen Finanzierungsproblemen aber hin (von einer „Restaurierung der kleinen Schritte“ sprach etwa die „Arbeiterzeitung“ vom 8. September 1977), sodass auch diese Option in weite Ferne rückte. Die Suche musste weitergehen. Auch im Frühjahr 1976 war es „Forester und den anderen Mitgliedern des Vereinsvorstandes nicht gelungen, eine ständige Bühne für die dramatische Arbeit zu bekommen“, so John („Kurier“ vom 5. Jänner 1976). Er fügte böse hinzu: „So gut ist immerhin der Ruf, der in den wenigen Jahren im und durch das Zentrum erarbeitet werden konnte.“

---

5 Siehe hierzu auch das Schreiben von Forester an Sinowatz vom 9. Oktober 1975.

Immerhin hatte die Stadt Wien, laut einem Schreiben von Forester an Vizebürgermeisterin Fröhlich-Sandner vom 17. März 1976, bereits zugesagt, die Raumsuche bzw. die Adaption der künftigen Räume des Dramatischen Zentrums mit einer Subvention zu unterstützen. Den Anlass nehmend, dass dem „Ensemble Theater“ soeben die Räumlichkeiten im Kärntnertortheater abhanden gekommen waren<sup>6</sup>, weist Forester in diesem Schreiben auf „künftige Aspekte“ der Zentrumsarbeit hin:

Zum Dramatischen Zentrum gehörte von Anfang an die Absicht, Theaterräumlichkeiten zur Verfügung zu haben, um sie den sich frei bildenden Theatergruppen zur Benützung zu geben. Das erscheint mir umso vernünftiger, als dadurch das immer wieder neue Verlangen nach Subventionen für Ausbau oder Erwerb von Theaterräumlichkeiten vermieden werden kann. Die neuen Räumlichkeiten des Dramatischen Zentrums sollen ausreichend Platz für Theateraktivitäten bieten, sodaß mindestens zwei (wahrscheinlich drei) für Theateraufführungen geeignete Räume in dem Komplex enthalten sind. Für eine solche Konzentrierung, die zugleich vermeidet, daß Initiativen versanden oder unerprobt bleiben müssen, erbitte ich Ihre freundliche und tatkräftige Unterstützung.

(Schreiben von Forester an Fröhlich-Sandner vom 17. März 1976)

Damit machte er nochmals deutlich, dass er sich eine Unterkunft mit vielen und großen Räumen erhoffte. Es müsse ein Ort sein, an dem alle Aktivitäten stattfinden können, denn die Zerrissenheit des Zentrums sei für die Zentrumsarbeit nicht förderlich:

„seit das Dramatische Zentrum [...] gegründet wurde, logiert es in Provisorien: ein paar Zimmerfluchten im Palais Harrach, später Büros in der Lehárgasse, ein gemieteter Saal im Italienischen Kulturinstitut und die Proberäume in der Sonnenfelsgasse lagen so weit auseinander, daß die einzelnen Arbeitsgruppen an den jeweiligen Orten trotz des Wortes Zentrum im Namen ziemlich isoliert agieren mußten.“ („Kurier“ vom 25.09.1976)

Immerhin habe Forester „in letzter Zeit eine Reihe von lukrativen Angeboten aus der Bundesrepublik abgelehnt, dort eine Institution nach Art des Dramatischen Zentrums aufzubauen“. Die Ablehnung sei jeweils erfolgt, um dieses erfolgreiche Projekt in Wien fortzuführen, so der „Kurier“ an anderer Stelle („Kurier“ vom 5. Jänner 1976).

Im Sommer 1976 war der Zeitpunkt zur Übersiedlung erreicht. Die Räumlichkeiten in der ehemaligen Meisterkrankenkasse in Wien Neubau (Seidengasse 13) versprachen endlich genug Platz für das umfangreiche Angebot des Zentrums. Auch von Seiten der Stadt Wien gab es grünes Licht hierfür: Eine Notiz von Senatsrat Karl Foltinek (MA7)

---

6 1973 wurde das „Cafétheater“ unter der Leitung von Dieter Haspel als Alternative zum Star-Theater in „Ensemble Theater“ umbenannt. In der Spielzeit 1973/74 bekam die Gruppe von dem damaligen Generalsekretär der Bundestheater, Robert Jungbluth, eine fixe Spielstätte im ehemaligen Theater am Kärntnertor. Im Sommer 1976 verlangte der Eigentümer des Hauses für den Abschluss eines neuen Mietvertrags 100.000 öS und die Theatergruppen mussten das Kärntnertortheater verlassen.

vom 23.6.1976 bestätigt den positiven Antrag auf Subvention von der Stadt Wien für das Dramatische Zentrum. Außerdem sollte dieses auch eine Sondersubvention für die Adaption der Räumlichkeiten zugesagt bekommen (zur Subventionierung durch die Stadt Wien siehe Kapitel 8.3).

### 3.4 Seidengasse

„Wie wir die ehemaligen Krankenkassenräume besichtigt haben, waren wir hingerissen. Das ist genau das, wovon wir schon immer geträumt haben. [...] Zuerst haben wir gedacht, wir schwimmen in Räumen. Dann haben wir an Ort und Stelle ausprobiert. Und da ist es sich gerade ausgegangen. [...] Alle Einrichtungen des Zentrums sollen auch dem Bezirk zugute kommen; wir wollen hier auch die Funktion eines lokalen Kulturzentrums übernehmen.“ („Kurier“ vom 25. September 1976)

Damit man sich diese Unterkunft auch leisten konnte, handelte das neue Kuratoriumsmitglied des Zentrums „Landtagspräsident Professor Hanns Koren aus Graz [...] zum Einstand mit dem ihm persönlich bekannten Direktorium der Grazer Wechselseitigen Versicherung – die Inhaber des Hauses in der Seidengasse ist – eine fürs Zentrum tragbare Miete aus; vorher wäre sie zu teuer gewesen“<sup>7</sup> (ebd.).

Dieses „Mietobjekt soll allen bisherigen Aktivitäten des Dramatischen Zentrums Platz bieten und gleichzeitig als Kommunikationszentrum für die in der näheren Umgebung wohnende Bevölkerung dienen“, notierte die „Rathaus-Korrespondenz“ am 14. September 1976. Dass dem Zentrum nun auch von der Stadt Wien Gelder zugeschossen wurden, liegt mitunter eben diesem Umstand zugrunde, dass man sich dadurch ein Kulturzentrum für den Bezirk erhoffte (siehe hierzu Kapitel 6.1 und 8.3). Trotzdem aber bekam Forester nicht alle Forderungen erfüllt: „[s]tatt der erbetenen 3,5 Millionen hatte das Kunstministerium nur 650.000 [652.000] öS Subvention für den Umbau herausgerückt“ („Profil“ vom 26.4.1977). Deshalb konnte das Dramatische Zentrum im Herbst 1976<sup>8</sup> nur in „minimal adaptierte“ Räumlichkeiten einziehen.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Siehe hierzu auch das Schreiben von Forester an Koren vom 16. August 1976.

<sup>8</sup> „WIR SIND (ENDLICH) ÜBERSIEDELT ! Unsere neue Adresse: 1070 Wien, Seidengasse 13 Tel. 96 15 56 Ansonsten hat sich nichts geändert: Wir sind weiterhin von 9 bis 19 Uhr, von Montag bis Freitag, erreichbar. Eine „große Eröffnung“ mit Veranstaltungen aus allen unseren Arbeitsbereichen werden wir erst im Jänner machen können, da gegenwärtig noch ausgepackt und umgebaut wird. [...] Vom 24. Dezember bis 10. Jänner bleibt das Dramatische Zentrum geschlossen um die Folgen der Übersiedlung zu bewältigen“ (Dramatisches Zentrum 1976a).

<sup>9</sup> Im Jahr 1978 bekam es eine einmalige Instandsetzungs- bzw. Investitionssubvention in der Höhe von 150.000 öS für die Erneuerung der Heizung; 1979 eine solche für die Sanierung der Duschanlagen (160.000 öS), 1980 nochmals 160.000 öS für die Instandsetzung der Heizung und Isolierung und 1981 mussten erneut Renovierungsmaßnahmen gesetzt werden wofür das Zentrum 230.000 öS bekam (siehe Anhang).

UMZUG des Dramatischen Zentrums in die neuen Räume in der Seidengasse 13, 1070 Wien. Mitte bis Ende November 1976.

(Dramatisches Zentrum 1976b, 4)

Die neuen Räumlichkeiten in dem Eckhaus Seidengasse/Zieglergasse (ehemalige Meisterkrankenkasse des Handwerks) hatten an die 1.400 Quadratmeter und erstreckten sich über zwei vom Rest des Hauses separierte Stockwerke mit zwei Eingängen. Erika Kaufmann, von 1976 bis 1986 Sekretärin und „Frau für alles“ im Dramatischen Zentrums, erinnert sich an die vielen Räumlichkeiten in einem Gespräch:

„Im ersten Stock waren die Büros untergebracht, da war eine Wohnung, für einen jeweiligen Gast (der Ruben Fraga hat da lange gewohnt) und ein großer Sitzungssaal. Dann im zweiten Stock war eine Kindergruppe (der Kinderladen) und Workshopräume jede menge und der große Theatersaal den wir damals noch umgebaut haben“. (Kaufmann 2011, Dokumentationsgespräch)

Insgesamt verfügte das Zentrum nun über Foyer, mehrere Räume, den großen Theatersaal, Workshop- und Gruppenräume, Säle für Konferenzen oder Seminare, Kellerdepots, provisorische Künstlergarderoben.

Der Theaterraum des Dramatischen Zentrums wurde erst am 19. Februar 1977 mit der Produktion „Urfaust“ eröffnet.<sup>10</sup> Durch seinen „baulichen Zustand“ musste dieser erst noch hergerichtet werden (vgl. Dramatisches Zentrum 1976c):

In dem provisorisch fertiggestellten Theaterraum des Dramatischen Zentrums wird für den 19.2.1977, 20 Uhr, eine gemeinsame Aufführung mit dem Theater im Burgenland vorbereitet. Es handelt sich um das „Urfaustprojekt“ der jungen griechischen Regisseurin Penelope Georgiou. [...] Weitere Aufführungen in Wien am 20. und 22. Feber, 20 Uhr.

(Dramatisches Zentrum 1977a)

Am 1. April 1977 wurde in der Seidengasse 13 zu einer House-Warming Party eingeladen, die zugleich ein „Bezirksvolksfest“ sein sollte. Laut „Profil“ kam „das Volk“ zwar nicht, auch nur wenige der eingeladenen Nachbarn aus dem siebenten Bezirk, dafür aber „vor allem Insider, Adabeis, Wiener Berufsavantgardisten, [...] Dunstkreisler“ („Profil“ vom 26.4.1977).

---

<sup>10</sup> Einladungen hierzu ergingen auch an Gratz, Grimm und Sinowatz, siehe die Korrespondenz vom 31.1.- 14.2.1977.

## 4 Stipendienstelle und Theaterförderung (1972–75)

*„Einen der Schwerpunkte der Arbeit des Dramatischen Zentrums umfasst die Förderung junger Dramatischer Autoren.“*

(Dramatisches Zentrum [1983a], 1)

Von 1972 bis 1975 bezogen sich die zentralen Aufgabenbereiche des Dramatischen Zentrums hauptsächlich auf die Förderung der StipendiatInnen. Der Zeitraum stellt deshalb eine Einheit dar, weil einerseits durch die eigenen Räumlichkeiten durch den Umzug in die Seidengasse 13 auch eine programmatische Verschiebung Richtung Kulturzentrum erfolgte. Und andererseits sich das Dramatische Zentrum nach 1975 verstärkt soziokulturellen Aktivitäten widmete (und die Autorenarbeit somit etwas in den Hintergrund gedrängt wurde), was, wie noch ausführlich gezeigt wird, auch mit dem „Kulturpolitischen Maßnahmenkatalog“ der SP-Bundesregierung zusammenhängt. Zwischen 1972 und 1975 vollzog sich gewissermaßen die Konsolidierung des Dramatischen Zentrums, das als Stipendienstelle und Theaterförderungsinstitut seine Arbeit aufnahm. Im Zuge der Programmgestaltung bildeten sich bald mehrere Schwerpunkte heraus, die das Leitbild des Dramatischen Zentrum in den nächsten Jahren prägen sollten und letztlich auch den Weg zur intensiven Auseinandersetzung mit zielgruppenspezifischer Animation ebneten.

Ausgangspunkt war für Forester zum einen die Förderung von Stück- bzw. Spielvorlagen (sei es von den AutorenstipendiatInnen oder durch bestimmte Zielgruppen selbst erstellt), die Verbreitung neuer Darstellungsweisen (vermittelt durch Workshops etc.) sowie die Möglichkeit, relevante Theaterarbeiten und unterschiedlichste Zugänge ans Theater zu studieren (Peter Stein, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski usw.). In Form von Seminaren sollten mit den StipendiatInnen und der interessierten Öffentlichkeit diese Theaterspekte erarbeitet werden. Aufgeschlüsselt lassen sich die Aufgaben des Dramatischen Zentrums ab dem Frühjahr 1972 (Arbeitsbeginn, Vergabe der ersten Stipendien) in drei Bereiche gliedern:

Zum einen ging es um die intensive Unterstützung und Zusammenarbeit mit den AutorInnen (Dramatikstipendiate) in Form von Werkstattarbeiten, in denen die szenische Realisation von Texten geprobt und den dramatischen AutorInnen vertraut gemacht wird.

Zum anderen sollte „die oftbeklagte teilweise Isolierung der Theatertätigen beseitigt werden, die von den wesentlichen Entwicklungen des modernen Theaters bestenfalls durch einzelne Gastspiele Kenntnis erhalten“ (Dramatisches Zentrum [1972b], 1) – und zwar

neben den Auslandshospitanzen (Partnerbühnenprogramm) durch Exkursionen, Gastspiele, Workshops. Als ein wesentlicher Faktor, um Erneuerungsbestrebungen in der Theaterarbeit zu verfolgen, wurde dabei angesehen, Ergebnisse einer solchen Arbeit im internationalen Bereich kennenzulernen und hierzulande an diesen Techniken weiterzuarbeiten.

Der dritte Aufgabenbereich war sozusagen die Synthese der beiden ersten Aufgabenbereiche: nämlich „Kommunikation“. Geplant war, ein zentrales, mehrwöchigen Treffen (Seminar, bzw. Kongress), das einmal im Jahr stattfinden sollte, zu organisieren. Forester stellte sich vor, dass dabei

die Stipendiaten beider Gruppen zu intensiven Erfahrungsaustausch [zusammenkommen]. Die Theatertätigen geben ihre gemachten Erfahrungen in Vorträgen dem Auditorium zur Kenntnis.

Sie erhalten die Möglichkeit, mit Schauspielern Demonstrationen der bei den Gästebühnen kennengelernten Darstellungsweisen und Techniken einzustudieren und vorzuführen.

In Arbeitsgruppen, die gebildet werden, können ihre Erfahrungen noch intensiver weitergegeben werden.

Szenen und Stückausschnitte der Autoren des Dramatischen Zentrums sollen zur internen Aufführung gelangen vor dem Besucherkreis des Dramatischen Zentrums, der aus interessierten Theaterangehörigen und Literaten bestehen wird, und zu dem die eingeladenen Intendanten und Direktoren aller deutschsprachiger Theater und Verleger gehören sollen.

Dazu kommen Vorträge von wichtigen Regisseuren und Theaterpraktikern, von Mitgliedern unkonventionell arbeitender Theatergruppen und die Abhaltung eines Workshops, etwa von Grotowski oder einem La Mama Mitglied. [...]

Die Einrichtung einer Bibliothek ist vorgesehen, die vor allem dadurch entstehen soll, daß Bücher gekauft werden, über die ein Mitglied den anderen in einem ausführlichen Referat berichten wird.

Eine umfassende Einführung in die Psychologie ist ebenfalls vorgesehen. Sie soll die neuesten Erkenntnisse dieser Wissenschaft und der angrenzenden Bereichen in ihrer Anwendung für das Theater und für den Dramatiker herausarbeiten helfen.

(Dramatisches Zentrum [1972b], 1–2)<sup>1</sup>

Über die Seminare hinaus sollte im Rahmen des Kongresses einem Planungspapier nach auch die Arbeit der AutorInnen gezeigt werden: „In diesem Monat wird neben den Vor-

---

<sup>1</sup> Es ist anzunehmen, dass es sich bei diesem Schreiben und ein Jahreskonzept für das Ministerium oder eine Presseaussendung handelt, da die darin angeführten Punkte in dem Artikel vom 1. März 1972 in der „Arbeiterzeitung“ wiederkehren.

trägen der Stipendiaten eine Werkstattarbeit durchgeführt bzw. vorgeführt werden, ev. mit anschließender Aufführung“ (Dramatisches Zentrum [1972c]).

Es ging zu Beginn der Zentrumsarbeit vor allem darum, den StipendiatInnen des Dramatischen Zentrums ein vielfältiges Rahmenprogramm zu bieten, das Theaternähe, experimentelle Theaterpraxis und wissenschaftliche Auseinandersetzung beinhaltete. Werkstattarbeiten, Kurse bzw. Workshops und Seminare oder Arbeitskreise bildeten die Programmschwerpunkte, aus denen sich weitere Aktivitäten entwickeln sollten.

Im März 1972 erschienen einige Pressemeldungen über das Zentrum<sup>2</sup>, es trat damit in die Öffentlichkeit. Die SP-nahe „Arbeiterzeitung“ berichtete in dem Artikel „Gemeinsam den Peter Stein studiert“ über das neue Institut:

„Bei seiner Gründung hatte man davon gehört, dann ist es still um das ‚Dramatische Zentrum‘ geworden, eine Burgtheaterinstitution [sic], die geschaffen worden ist, um etwas für den Nachwuchs zu tun, und zwar für den Autoren-, Regisseur- und Schauspielernachwuchs. Und zwar nicht nur rein technisch, sondern durch Konfrontation mit neuen Stilen und Tendenzen. [...] Das ‚Dramatische Zentrum‘ soll [...] Stipendien an Autoren vergeben und Regisseuren und Schauspielern Gelegenheit geben, einige Monate lang bei berühmten Ensembles oder Regisseuren zu arbeiten. Bei einem einmal im Jahr stattfindenden sechswöchigen Seminar sollen alle diese Erfahrungen ausgetauscht werden, ausländische Theaterleute referieren und Workshops abhalten. Neue dramatische Arbeiten sollen in internen Aufführungen erarbeitet werden.“ („Arbeiterzeitung“ vom 1. März 1972)

Auf einem schriftlichen Entwurf über das Dramatische Zentrum, der zu Beginn der Zentrumsarbeit verfasst wurde, verkündete Forester, dass die Beschaffenheit der Arbeit absichtlich weitgehend offen gehalten wurde: „Die Entwicklung des Dramatischen Zentrums in den nächsten 5 Jahren ist durch einige Leitlinien vorgegeben. Die endgültige Ausprägung und Entwicklung soll durch die innere Dynamik, durch die Arbeit des Zentrums selbst bestimmt werden“ (Forester [1971/72]). Öffentliche Aufführungen der entwickelten Stücke waren ab dem zweiten Jahr, also 1973, geplant.

Im selben Schreiben ist auch die Rede davon, jungen Theatergruppen (ohne festes Haus) Räume zur Verfügung zu stellen. Durch dieses Angebot sollte darüber hinaus die Gründung neuer Gruppen angeregt werden. Und schließlich sollten „interessante Theatertruppen“ nach Wien geladen werden, „die wichtig zu sehen sind und die sonst nicht nach Wien kommen“ (Forester [1971/72]). Zur Bewerbung und Bekanntmachung des Stipen-

---

2 „Arbeiterzeitung“ vom 1.3.1972; „Kurier“ vom 1.3.1972; „Kleine Zeitung“ vom 2.3.1972; „Die Presse“ vom 9.1.1972. „Kultur Speziell“ (FS1) vom 15.7.1972 brachte einen Bericht über das Dramatische Zentrum, „der sich mit der Aufgabenstellung, der bisherigen Tätigkeit, den künftigen Plänen des Vereines und der Verwendung der Subventionsmittel von über einer Million Schilling befaßt. Gesprächspartner der Gestalter der Sendung sind unter anderen Unterrichtsminister Sinowatz, Horst Forester, der Leiter des Dramatischen Zentrums, der Dramatiker Peter Turrini und Heinz Unger“ („Die Presse“ vom 15.7.1972).

dienprogramms für Theatertätige wurde im März 1972 ein Schreiben „An die Mitglieder des Schauspielensembles“ ausgesandt.

#### 4.1 Stipendienvergabe für dramatische AutorInnen

Der enge Kontakt zur jungen AutorInnenschaft und das Netzwerk des Dramaturgen Forester befähigten ihn nicht nur dazu, die von ihm konzipierte Stipendienstelle und die „Arbeit mit den Autoren“ (und im weiteren Sinne die zwischen RegisseurIn, AutorIn und SchauspielerIn) zu realisieren. Er verfügte damit auch über ausreichend Überzeugungskraft gegenüber dem Kulturministerium.

Die Stipendien des Dramatischen Zentrums sollten die fünf jährlichen Staatsstipendien<sup>3</sup> des BMUK für Literatur ergänzen bzw. auf Dramatik ausweiten: „Es sollten Einjahresstipendien sein für Autoren, damit die in Ruhe an einem Stück arbeiten können unter ständigem Kontakt mit Theaterleuten (das konnte man dann eventuell auch ausweiten und Seminare der verschiedensten Art machen und so was)“, war die ursprüngliche Überlegung von Forester, wie die DramatikerInnenförderung umgesetzt werden könnte (Forester 2003, Dokumentationsgespräch).

Zur Finanzierung dieser DramatikerInnenstipendien erhielt das Dramatische Zentrum zusätzlich zur Grundsubvention des BMUK Gelder von der Literaturabteilung (siehe Anhang „Kunstförderung des BMUK“). So bezogen die StipendiatInnen ihr Geld quasi über den „Umweg“ Dramatisches Zentrum. Der Aufruf an junge AutorInnen zur Stipendienbeantragung, erfolgte beispielsweise in dieser Form in den Medien:

„Wer wird Stipendiat? Bühnen und literarische Vereinigungen werden gebeten, begabte Leute zu nennen, aber es gibt natürlich auch private Meldungen. [...] Darum kann sich jeder, der Lust hat, bei Horst Forester bewerben, und zwar in der Dramaturgie des Burgtheaters.“ („Kurier“ vom 25. Jänner 1973)

Die Vergabe der „Stipendien für dramatische Autoren“ wurde die ersten Jahre vom Zentrum alleine gehandhabt, erst ab 1977 nahm das BMUK vermehrt Einfluss auf die Vergabe der Stipendien. „Es handelt sich um bisher vom Dramatischen Zentrum allein vergebene Förderungsmittel, bei deren Vergabe nun das Bundesministerium eingeschaltet ist“ („Die Furche“ vom 16. Dezember 1977).<sup>4</sup>

---

3 Diese wurden 1970 eingeführt und wurden ab 1972 insofern ergänzt, als dass auch Literarische Vereinigungen und literarische Aktivitäten in den Bundesländern gefördert wurden. Außerdem kamen vier Stipendien für NachwuchsschriftstellerInnen hinzu (vgl. Kunstbericht 1972, 20).

4 Dies hing auch damit zusammen, dass die Opposition (insbesondere durch Erhard Busek, ÖVP) vermehrt Kritik an der Subventionierung des Dramatischen Zentrums äußerte. Daraufhin erwog Sinowatz (18. NR-Sitzung, 25. Feber 1976, 53/1517), die Stipendienvergabe vom Dramatischen Zentrum abzuziehen und vom BMUK allein zu organisieren. Siehe Kapitel 8.7.

Pro Jahr reichten etwa 30 bis 40 Personen ein Manuskript bzw. Bewerbungsunterlagen ein, die von der Jury (Theaterfachleute, Vertreter des BMUK, AutorInnen und KritikerInnen) „nach intensiver Beschäftigung mit und Diskussion über diese Einreichungen die Zuerkennung eines Stipendiums“ entscheidet (Dramatisches Zentrum [1983a], 1).

#### *4.1.1 Formaler Ablauf der Stipendienvergabe*

Im Zuge der „Arbeitsstipendien“, „Stipendien für Dramatische Autoren“ bzw. „Autorenstipendien“ wurden junge TheaterautorInnen für ein Jahr mit etwa 6.000 Schilling monatlich vom Dramatischen Zentrum gefördert. Beabsichtigt wurde, die Stipendien an österreichische AutorInnen zu „vergeben, um diesen die Verwirklichung eines Arbeitsvorhabens auf dem Gebiete der dramatischen Dichtung zu ermöglichen“ (vgl. Prokop 1974, 32 bzw. 80). Die Subventionssumme von der Literaturabteilung (1972 bis 1975 jährlich 600.000,-) durfte der Verein als DramatikerInnenstipendien ausschütten.

Bis 1973 oblag die Auswahl bzw. die Vergabe der Stipendien allein dem Vorstand des Dramatischen Zentrums, dann wurde „das Wahlverfahren [...] dahingehend geändert, dass nicht nur der Vorstand des Dramatischen Zentrums, sondern auch jeweils drei der bisherigen Stipendiaten ueber die neu zu wählenden Stipendiaten entscheiden“, schreibt Horst Forester am 12. November 1973 an Ministerialrat Lein (AdR).

Das neue Vergabesystem ab 1977 wurde in einem Gespräch mit Bundesminister Fred Sinowatz, den Ministerialräten Hermann Lein, Hans Temnitschka und Hermann Mayer sowie Zentrumsleiter Horst Forester entwickelt. Forester hielt in einem Schreiben „für die Stipendienordnung bzw. für die Jury, die über die Stipendien für Theatertätige und für Dramatische Autoren entscheiden soll“, fest: Acht Personen bilden die Jury, davon drei Mitglieder seitens des BMUK, zwei Mitglieder des Dramatischen Zentrums sowie ein Dramatiker, ein Theatertätiger und ein Journalist (die vom Dramatischen Zentrum gestellt werden). Entschieden wird durch Mehrheitsbeschluss, die Sitzungen finden viermal pro Jahr statt. Theatertätige müssen für die Bewerbung einen Fragebogen „mit ergänzendem Text“ ausfüllen, der bei der persönlichen Vorsprache im Dramatischen Zentrum abgegeben wird<sup>5</sup>. Das Dramatische Zentrum trifft eine Vorauswahl; die als besonders geeignet geltenden Vorschläge werden der Jury mindestens acht Tage vor der Sitzung übermittelt. Abgesehen von dieser Auswahl kann die Jury während der Sitzungen jedoch auch andere BewerberInnen auswählen. In dringenden Fällen kann eine Stipendium auch

---

5 Soweit die gewünschten Plätze vorhanden waren, wurden die Stipendiaten des Partnerbühnenprogramms bewilligt, spezielle Anforderungen (außer eine gewisse Theaternähe der Bewerber) gab es laut Erika Kaufmann nicht (vgl. Kaufmann 2011, Dokumentationsgespräch).

durch schriftliche Zusage der Jury (ohne Sitzung) vergeben werden (vgl. Dramatisches Zentrum [1976a], 1 f. [AdR]).

Die Aufgaben des Zentrums bleiben die gleichen: „Das Dramatische Zentrum ist für die Vorbereitung der Juryentscheidung und für die anschließende Betreuung der Autoren und Theatertätigen zuständig. Es führt diese Aufgabe so wie bisher weiter fort“ (Dramatisches Zentrum [1976a], 1 [AdR]). Die Hauptaufgabe des Dramatischen Zentrums lag somit in der „Betreuung der vom BMUKS geförderten Stückvorhaben“ (Ruiss/Vyoral 1985, 11)<sup>6</sup>.

Im Zuge der Neugestaltung der Stipendienvergabe 1977 ließ das Bundesministeriums für Unterricht und Kunst ein Informationsblatt betreffend „Stipendien für Dramatische Autoren und Theatertätige“ aussenden, in dem ausführlich Auskunft über die Einreichungsmodalitäten (vgl. Ruiss/Vyoral 1978, 298 und 307) gegeben wurde (BMUK, 1977 [AdR]). Von da an änderte sich auch die Formulierung. Waren es zuvor die Dramatikerstipendien des Dramatischen Zentrums, wird nun das BMUK zur Vergabestelle: Das BMUK vergibt fortan pro Jahr vier Stipendien für dramatische AutorInnen, denen damit die Möglichkeit gegeben wird, in Zusammenarbeit mit dem Dramatischen Zentrum ein Stückvorhaben zu realisieren. Diese Stipendien sind mit je 84.000 Schilling dotiert (7.000 pro Monat). Daraus setzt sich auch die neu bemessene Subventionssumme der Literaturabteilung von 336.000 Schilling zusammen.

Neben den Stipendien für Dramatische AutorInnen war es auch möglich, um ein Stipendium für Theatertätige beim BMUK anzusuchen, die für drei bis fünf Monate (ggf. auch kürzer) angesetzt und mit einem Budget von insgesamt 200.000 Schilling dotiert waren. „Diese Stipendien werden für Auslandsaufenthalte, Hospitanzen und zur Erarbeitung von Theaterprojekten im Rahmen des Dramatischen Zentrums zuerkannt“ (BMUK 1977, 1 [AdR]).

Dramatische AutorInnen erhielten eine Förderung in einer Höhe von 7.000,- Schilling monatlich, Theatertätige zwischen 6.000,- und 7.000,- Schilling pro Monat. Vergaben wurden sowohl Jahres- als auch Halbjahresstipendien für Dramatische AutorInnen.

„Die Zuerkennung eines Stipendiums erfolgt auf Grund der Vorschläge einer Jury des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst. Einreichungen um ein Stipendium für dramatische Autoren sind an das Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Abteilung 43 [...] zu richten, und zwar so, daß sie spätestens am 6. Juni eingelangt sind.“ (BMUK 1977, 1 [AdR])

---

6 In diesem Handbuch wurde das Dramatisches Zentrum unter der Rubrik „Gesetzliche und sonstige Einrichtungen des Bundes“ geführt (ebd., 11).

Der Antrag erforderte: Lebenslauf, Konzept des Stückvorhabens, ein Szenarium sowie einen ausgearbeiteten Dialog im Umfang von 10–20 Seiten. Eine Kopie des Antrags habe an das Dramatische Zentrum zu ergehen. Wollte man sich für ein Stipendium für Theatertätige bewerben, so wurde man um eine „persönlichen Vorsprache im Dramatischen Zentrum“ gebeten, wo dann auch die Bewerbungsunterlagen entgegengenommen wurden (BMUK 1977, 2 [AdR]).

#### *4.1.2 Die Jury zur Vergabe der Stipendien (1977)*

Der neuen Jury bei der ersten Sitzung für die Vergabe von Stipendien am 13. Juni 1977 gehörten an: Hans Temnitschka (Vorsitzender Stipendien für Theatertätige), Hermann Mayer (Vorsitzender Stipendien für AutorInnen), Karin Kathrein („Die Presse“), Paul Blaha, Peter Kaizar, Penelope Georgiou, Horst Forester, Peter Turrini (durch Krankheit nicht anwesend) und Erika Kaufmann (Protokoll) (vgl. Kaufmann 1977a, 1). Betreffend besseren Überblicks zu den Antragstellern der Stipendien für Theatertätige wurde bei dieser Sitzung beschlossen, „dass künftighin jeder Bewerber nicht nur den obligaten Fragebogen<sup>7</sup>, sondern auch eine kurze Stellungnahme zum Theater und eventuell einen kurzen Bericht über seine letzten Engagements abgeben soll“ (Kaufmann 1977a, 2).

Aus den dreißig Einreichungen für Autorenstipendien wurden nach dem Lektorat durch das Jury-Mitglied Georgiou der Unterlagen bereits einige Antragsteller ausgeschlossen, weitere Manuskripte auf die Juroren zwecks Lektüre aufgeteilt (Kaufmann 1977a, 2–3). Bei der nächsten Sitzung am 5. Juli 1977 (mit gleicher Jury) konnte jedoch, da noch nicht alle Manuskripte ausgewertet worden waren, nur ein Autorenstipendium (an Martin Fuchs) vergeben werden. Weitere AutorInnen sollten bei den nächsten Sitzung beschlossen werden, welche im September stattfinden sollte. Es wurde beschlossen, die Ausschreibung für 1978 schon im September 1977 vorzunehmen (Kaufmann 1977b, 1–2).

Trotz geringer Anwesenheit (Blaha, Georgiou, Kaizar, Forester, Kaufmann) wurden bei der 3. Sitzung am 7. September 1977 einstimmig ein Jahresstipendium (an Erich A. Rich-

---

<sup>7</sup> Die Antragsteller wurden aufgefordert, einen „Autorenbogen“ („Fragebogen“) auszufüllen auf dem neben Angaben zur Person auch die bisherige Erwerbstätigkeit, schriftstellerische Tätigkeit, Veröffentlichungen, Vorhaben, Pläne, Entwürfe, Ausbildung, Interessen, Auslands- und Studienaufenthalte, Fremdsprachen auszufüllen und mit Datum und Unterschrift zu versehen war. Dem Bogen war ab 1977 eine Stellungnahme beizulegen, in der die Antragsteller gebeten wurde: „umreißen Sie gesondert Ihre Stellung zum Theater, notieren Sie Anregungen, die Sie erhalten haben und geben Sie einen Überblick über Ihre Wünsche und Absichten, wie über die Ziele, die Theater Ihrer Meinung nach haben oder entwickeln sollte“ (Dramatisches Zentrum o. D., 2). Die ausgefüllten Bögen wurden in die Autorenmappe der jeweiligen Person geordnet, welche außerdem die Bewerbungsunterlagen enthielt. In den meisten Fällen wurden solche Mappen behalten, auch wenn die Person kein Stipendium erhielt. Auf Nachfrage wurden Manuskripte nach negativer Beurteilung dem Antragsteller zurückgesendet.

ter) und drei Halbjahresstipendien vergeben (Ferdinand Zellwecker, Reinhard Honold, Hermann Gail). Die verbleibende Summe von 42.000 Schilling sollte für die eventuelle Verlängerung eines erfolgversprechenden Halbjahresstipendium vorgehalten werden. Da die Jury ihre Aufgabe für dieses Jahr erfüllt hatte (die Stipendien waren vergeben), sollte die nächste Sitzung erst wieder 1978 stattfinden (Kaufmann 1977c, 1–2). Die Juroren Turrini, Blaha, Kathrein, Kaizar, Georgiou erhielten von der Abteilung 43 (Literatur und Verlagswesen) jeweils 5.000 Schilling als Zeitaufwandsentschädigung für ihre Jurorentätigkeit (vgl. o. V. 1980 [AdR]). Die Zusammensetzung der Jury blieb bis 1981 gleich (vgl. Kaufmann 1977–1980).

Anhand der Protokolle der Jury-Sitzungen wird deutlich, dass die Entscheidungsfindung nicht immer reibungslos verlief. Zumal wurden den AutorInnen meist lediglich Halbjahresstipendien gewährt, während die Option bestand, dieses auf ein Jahr zu verlängern. Das führte dazu, dass Gelder übrig blieben und sich Entscheidungen hinzogen. Auch bei den Stipendien für Theatertätigen stellte es sich nicht immer als gegeben heraus, dass die gewählten Personen die Hospitanz oder dergleichen wirklich antraten, weil es etwa Termschwierigkeiten zwischen Partnerbühne und StipendiatInnen gab. In einigen Fällen – vor allem bei den Autorenstipendien deren Entscheidungsprozess langwieriger war, da die Stückvorlage erst durchgesehen werden musste – konnte sich die Jury nicht einig werden und die Entscheidung musste zurückgestellt bzw. vertagt werden (vgl. Kaufmann 1977–1980).

Die allerersten geförderten Dramatiker waren: Peter Turrini<sup>8</sup>, Wilhelm Pevny<sup>9</sup>, Friedrich Zauner und Helmut Peschina (jeweils ganzjähriges Autorenstipendium). Außerdem waren Michael Springer und Reinhard Priessnitz vorgesehen, ein solches zu erhalten (vgl. Schreiben von Forester an Sektionsrat Temnitschka vom 26. Juni 1972).

## 4.2 Arbeit mit AutorInnen im Dramatischen Zentrum

Während die Stipendiaten „sich frei von Belastungen ihrer schriftstellerischen Arbeit“ widmen konnten, bot das Zentrum „eine Reihe von Zusammenarbeits-Möglichkeiten“ an,

---

8 „Peter Turrini ist Kärntner und lebt jetzt in Wien. Mit seinen Stücken „Rozznjagd“ (Uraufführung Volkstheater) und „Sauschlachten“ (Uraufführung Werksraumtheater der Kammerspiele München) ist er unlängst bekannt geworden, ohne daß die im Studio gebrachten Aufführungen auch nur annähernd die finanzielle Sicherstellung dieses begabten Autors darstellen können“ (Dramatisches Zentrum [1983b], 5).

9 „Wilhelm Pevny, Wiener Autor, der mit seinem Stück Sprintorgasmic im Volkstheater eine vielbeachtete Aufführung hatte. Zur Zeit wird sein Stück „Rais“ in Amsterdam für die Uraufführung geprobt. Er hat bisher mit jungen Wiener Theatergruppen gearbeitet und wurde bereits vom New Yorker La Mama Theater aufgeführt. Das mit ihm besprochene Vorhaben während seines Stipendiums und der Mitarbeit im Dramatischen Zentrum ist der Plan einer Komödie für das Burgtheater“ (Dramatisches Zentrum [1983b], 5).

die individuell in Anspruch genommen werden konnten (vgl. Dramatisches Zentrum [1983b], 1). Über das in den Theatern übliche „Kontaktgespräch“ bzw. „dramaturgische Gespräch“ zwischen AutorIn und DramaturgIn (in dem über Fehler und Veränderungsmöglichkeiten des Manuskriptes gesprochen wird und an der Entwicklung des Stückes bzw. der Szenen gearbeitet wird) hinaus, gab es zwei Arbeitskreise bzw. Arbeitsgruppen für AutorInnen im Dramatischen Zentrum: den Arbeitskreis Stückanalyse (bestehend aus sechs bis sieben Personen) und den Arbeitskreis Stückentwicklung<sup>10</sup> (dem bis zu 20 Mitglieder angehörten). Außerdem gab es die so genannten „Werkstattarbeiten“ (vgl. Dramatisches Zentrum [1983a], 1).

Diese Angebote für TheaterautorInnen (im Ansatz auch die der StipendiatInnen im Rahmen des Partnerbühnenprogramms), erklärte Horst Forester in einem Gespräch mit der Autorenkooperative (am 21. März 1978) ausführlicher:

„Prinzipiell gibt es die Möglichkeit ständiger dramaturgischer Gespräche [auch ‚Kontaktgespräche‘ genannt, Anm.] zwischen mir oder einem anderen dramaturgischen Berater und dem Autor. Dann haben wir den ‚Arbeitskreis Stückentwicklung‘, [...] wobei Autoren, Dramaturgen, Schauspieler und Regisseure teilnehmen. Hier wird das Stück im kleinen Kreis besprochen, und man versucht da und dort auf die Schreibweise einzuwirken.“ (zitiert nach Ruiss/Vyoral 1978, 156)

Handelte es sich bei den Kontaktgesprächen und der Stückentwicklung um Entwürfe, so setzte sich die Gruppe Stückanalyse bereits mit fertigen Fassungen der jeweiligen Stücke auseinander bzw. handelt es sich hierbei um die „intensive Durchdringung der neugeschriebenen Szenen und Stücke“ (vgl. Dramatisches Zentrum [1973a], 3).

„Zu Beginn gibt der Autor eine Absichtserklärung ab, was er mit dem Stück will. Dann liest jeder seine Meinung, seine Notizen dazu vor, der Autor nimmt dazu Stellung, und die anderen nehmen Gegenstellung. [...] Das Ganze läuft so über sechs, sieben Abende oder Nachmittage. [...] Wir besprechen dann unter Einbeziehung der erhobenen Kritik das Stück nochmals Zeile für Zeile, und wenn der Autor durch diesen ganzen Prozeß durch ist, nimmt er das Stück her und verändert es selbst so, wie er will. [...]“<sup>11</sup> (zitiert nach Ruiss/Vyoral 1978, 156)

Bis in die 1980er Jahre gab es auch die Werkstattaufführungen – eine Form der Überprüfung des szenischen Textes die dann stattfand, „wenn auf den verschiedenen anderen Wegen keine Klarheit über einen Entwurf, eine szenische Lösung, einen Dialog etc. gefunden werden konnte“ (Dramatisches Zentrum [1983a], 1). Indem das Stück gespielt

---

<sup>10</sup> Von der „Arbeitsgruppe Stückentwicklung“ wird zum Beispiel ein Projekt (Februar bis Juni 1974) angeführt, bei dem die Autorin Ingrid Lissow zusammen mit „Schauspieler, Dramaturg und Regisseur an Änderungen des Stückes [arbeiten, Anm.]. Die Autorin verarbeitet die Änderungsvorschläge selbstständig.“ (vgl. Dramatisches Zentrum [1975a], 1).

<sup>11</sup> Stückanalysen wurden beispielsweise für die Autoren Gigacher (Juli 1974), Unger (Februar 1975) und Ernst (Februar 1976) durchgeführt (vgl. Dramatisches Zentrum [1975a], 2; bzw. Dramatisches Zentrum 1976b).

wurde, erfolgte eine gezielte „Überprüfung des Textes“ auf seine Bühnenreife, wie Forester weiter ausführt:

„Diese Aufführungen bringen dem Autor eine größere Bühnennähe, er kann schon jetzt die Erfahrungen sammeln, die er sonst erst bei der Premiere – vielleicht Durchfall des Stückes – hat, das heißt, er kann die nützlichen Veränderungen noch rechtzeitig einbauen. Wir bringen aber auch richtige, premierenreife Aufführungen mit Beleuchtung, Kostümen usw., mit Schauspielern aus dem Burgtheater, dem Volkstheater, der Josefstadt usw. [...] Es gab immer eine Aufführung vor zirka 40 bis 50 Fachleuten, Theaterkritikern etc., wobei das Stück anschließend durchbesprochen und diskutiert wurde, und eine zweite Aufführung vor Publikum, wo man dann diese Reaktionen kennenlernen konnte. Das war immer sehr lehrreich und gut.“ (zitiert nach Ruiss/Vyoral 1978, 156)

Dieses aufwendige Verfahren von ein bis zwei Aufführungen des gesamten Stückes oder von einzelnen Szenen in enger Zusammenarbeit zwischen TheaterautorIn, MitarbeiterInnen des Dramatischen Zentrums, SchauspielerInnen, RegisseurInnen bzw. einem Regieteam sowie KritikerInnen war damals in Wien einmalig und zeigt, wie groß Foresters Netzwerk bzw. die Bereitschaft professioneller TheaterarbeiterInnen, mit dem Zentrum zusammenzuarbeiten gewesen sein musste. Sowohl die Werkstattarbeiten, als auch die Arbeitskreise wurden von „ausgiebigen Diskussionen“ begleitet von denen die dramatischen AutorInnen profitieren konnten.

#### *4.2.1 Ablauf der Werkstattarbeiten (Stückentwicklung)*

Die erste Werkstattarbeit fand von 31. Mai bis 3. Juni 1972<sup>12</sup> im Theater im Zentrum statt. Gearbeitet wurde an Pevnys – im Rahmen des Autorenstipendiums des Dramatischen Zentrum entstandenen – Stück „Theaterleben“. Beteiligt waren die SchauspielerInnen Renate Bernhard (Volkstheater), Hans Gratzer (Burgtheater), Siegmund Giesecke (Burgtheater); Regie führten Herbert Adamec gemeinsam mit Horst Forester; Kostüme und Dekoration erstellte Eva Ullmer.

„Zu gemeinsamer Diskussion nach Ansehen der inszenierten Szenen fanden sich etwa 35 Personen im „Theater im Zentrum“ ein: Mitarbeiter des Zentrums (Schauspieler, Regisseure, Autoren), Journalisten (Blaha, West), Mitglieder des Theaterwissenschaftl. Instituts (Dr. Greisenegger, Dr. Ilse Hanl, Ingrid Greisenegger), Vertreter aus Rundfunk und Fernsehen. Weitere Werkstattarbeiten werden durchgeführt, beginnend im November und Dezember dieses Jahres [1972, Anm.], mit neugeschriebenen Szenen unserer Autoren/Stipendiaten“ (Dramatisches Zentrum: Bisherige Aktivitäten, 3. Aufgabenbereich, ohne Datum, 3).

---

<sup>12</sup> Die Texte zur Theaterarbeit des Dramatischen Zentrums erwähnen in der ersten Ausgabe einen an die Werkstattarbeit anschließenden Probenbeginn von „Theaterleben“ am 4. Juni. (Forester 1975a, 4); „Theaterleben“ wurde für das Fernsehen verfilmt, die Uraufführung der TV-Fassung fand am 25. Juni 1973 bei den Tagen der Begegnung in Klagenfurt statt und wurde am 15. Oktober 1973 im Österreichischen Fernsehen ausgestrahlt. Mitwirkende waren: Walter Stumvoll, Heidi Gutruf, Franz Hinterreitner, Klaus Rott, Peter Gruber, Krista Denkmayer, Hans von Borsody, Krista Stadler, Franz Elkins, Curt Anatol Tichy, Peter Vilnai, Georg Nenning, Elvira Neudtädtl, Toni Slama, Erna Riedl. Regie führte Georg Lhotzky; Assistenz: Anita Oberlechner; Bühnenbild: Heinz W. Lindinger; Kostüme: Angelika Spann. (Siehe Forester 1975a, 5).

Die zweite Werkstattarbeit, „Werkstück“ von Michael Springer, fand im November 1972 im Palais Harrach statt<sup>13</sup>. Didi Macher (Josefstadt), Lona Dubois, Eva Pilz und Fritz Friedl (alle Burgtheater) spielten die Szenen, Regie führte dabei abermals Forester.

Die dritte Werkstattarbeit fand ebenfalls im Palais Harrach statt: „Das Tun auf der Bühne“ von Reinhard Priessnitz, mit Emmy Werner, Maria Martina (beide Theater der Jugend), Gunther Lämmert (Komödianten), Wolfgang Graczol (Max Reinhardt Seminar, Burgtheater). Regie führte dieses Mal Klaus-Dieter Wilke vom Burgtheater; durchgeführt im Juni 1973.

Im Juni 1974 wurde als vierte Werkstattarbeit „Die Gewehre der Frau Carrar“ von Bert Brecht aufgeführt (Mitwirkende: Renate Ledochowska, Lena Rothstein, Waltraut Kutschera, Gunther Lämmert, Alexander Wächter, Elisabeth Masek, Walter Pfaff, Josef Szeller, Helga Leitner, Joschi Hanak; Dramaturgie: Götz Fritsch, Franz Krahberger, Peter Matejka, Walter Pfaff; Ausstattung: Eva Brenner und Lena Lämmert). Diese Arbeit unterschied sich von den vorigen Werkstattarbeiten dadurch, dass es sich um ein bereits vorhandenes Stück handelte. Diese Arbeit diente vor allem dem Arbeitskreis Bert Brecht (siehe unten).<sup>14</sup>

Die für Oktober 1974 vorgesehene fünfte Werkstattarbeit für Ingrid Lissows Kinderstück „Drachenspiel“ musste nach drei Proben und Besprechungen (22., 24., 26.10.) wegen „Erkrankung der Autorin abgebrochen werden“ (Forester 1975a, 7). Die letzte angeführte sechste Werkstattarbeit war ein Theaterstück von und mit türkischen Gastarbeitern und erstreckte sich von September 1975 bis Jänner 1976, Aufführungsort war das Porrhhaus in der Treitlstraße<sup>15</sup>. Hierbei handelte es sich um eine der ersten Zielgruppenarbeiten (abgesehen von den „Animazione“-Projekten, siehe unten).

Den Grund, weshalb eine Einschränkung der Werkstattarbeiten ab 1976 erfolgte, führte Forester in einem Interview (Z. [1976]) auf die Raumsituation zurück (fehlende Arbeits- und Proberäume). An dieser Einschränkung änderte auch der Umzug in die Seidengasse offenbar nichts, denn obwohl es dort ab 1977 einen Theatersaal gab, der öffentliche Aufführungen ermöglicht hätte, fanden keine weiteren statt. Ein ersichtlicher Grund hierfür kann heute nicht mehr rekonstruiert werden. Die Form der Werkstattarbeiten wurde

---

13 „Die ersten Szenen des Stückes von Michael Springer sind bereits im Stadium der Werkstattarbeit. Wir probieren seit Ende November unter Mitwirkung des Autors an diesen Szenen“ (Dramatisches Zentrum [1973b]).

14 Alle Angaben zu den Werkstattarbeiten siehe Forester (1975a, 4–6).

15 „Eine Gruppe türkischer Gastarbeiter hat [...] ein Stück zur Situation der Gastarbeiter in Österreich erarbeitet, das zweisprachig (deutsch/türkisch) zur Aufführung kommt. Die Rollen der Österreicher in diesem Stück werden von Wiener Schauspielern in deutsch, die der Türken von Gastarbeitern in ihrer Sprache gespielt“ (Dramatisches Zentrum 1976d, 2).

nach dieser überschaubaren Zahl Aufführungen Werkstattarbeiten jedenfalls nicht mehr fortgesetzt.

Dennoch sei nach dieser Auflistung erneut hervorgehoben, wie groß die Bereitschaft innerhalb der Wiener Theaterlandschaft gewesen war, das Dramatische Zentrum bei der AutorInnenförderung zu unterstützen. Die Bezahlung von Gagen für die Mitarbeit mag nicht der entscheidende Grund dafür gewesen sein<sup>16</sup>. Vielmehr wurden die Werkstattarbeiten, so Forester, „als eine Art Gruppenarbeit betrachtet, die nur mit geringem Honorar beglichen wird, und die Schauspieler interessiert es aus dem Grunde, weil sie selbst eine Arbeit eines Autors mitbeeinflussen können“ („Die Szene“, März–April 1973).

#### 4.2.2 Ergebnisse der Stipendien für dramatische AutorInnen

Es ist nicht einfach, die langfristige Wirkung der Förderung von DramatikerInnen hinsichtlich der Produktion „brauchbarer“ Stücke zu beurteilen. Immerhin versuchte man am Dramatischen Zentrum selbst die Effizienz der Stipendien zu evaluieren. Nach beinahe einem Jahr DramatikerInnenförderung wurde im Arbeitsbericht 1973 des Dramatischen Zentrums Bilanz gezogen. Darin wurde festgestellt, dass einige Stücke unmittelbar vor ihrer Fertigstellung seien, Konzepte besprochen, Rohfassungen bzw. zweite Fassungen erstellt oder Änderungen vorgenommen wurden. Außerdem wurden im Zuge des Stipendiums Vorstudien und Materialsammlungen zu den Projekten durchgeführt und eine Vielzahl von Gesprächen mit den AutorInnen geführt (vgl. Dramatisches Zentrum 1974a, 3 f.). Stückentwürfe bzw. abgeschlossene Fassungen wurden im Rahmen dramaturgischer Gespräche (wo die Stücke auch Änderungen unterzogen wurden) und im Arbeitskreis „Stückanalyse“ besprochen sowie in Werkstattarbeiten (siehe oben) gespielt (vgl. Dramatisches Zentrum [1973b]). Bereits fertige Stücke gab es von Turrini und Pevny.

Von den Autoren Peter Turrini und Wilhelm Pevny liegen, obwohl das Zentrum erst vor einem halben Jahr seine Arbeit aufgenommen hat, bereits fertige Theaterstücke vor. Peter Turrinis Stück [„Kindsmord“] ist ein Beitrag zu dem jetzt soviel diskutierten Thema des §144 [Entkriminalisierung des Schwangerschaftsabbruchs, Anm.]. Für dieses Stück zeigen bereits mehrere Bühnen lebhaftes Interesse; so interessieren sich die Wiener Festwochen dafür, wie das Theater an der Wien für sein Nachtstudio, außerdem sind auch das Volkstheater und verschiedene Bühnen in Deutschland sehr daran interessiert. Wilhelm Pevny hat ein Stück [„Theaterleben“] geschrieben, das die Ursachen vieler menschlicher Fehlhaltungen und Neurosen aufzeigt und als Komödie für ein großes Haus konzipiert wurde. Wilhelm Pevny hat innerhalb seines Stipendiums auch noch ein Kinder-

---

<sup>16</sup> Beispielsweise betragen die Gagen für die Werkstattarbeit zu „Theaterleben“ (Pevny) für sechs Personen insgesamt 7.150 Schilling (Dramatisches Zentrum 1972b, 2).

stück geschrieben, das im Theater der Jugend, Wien, zur Auf-  
führung kommen soll.

(Dramatisches Zentrum [1973a])

An anderer Stelle verkündete Forester:

„Mit dem Pevny haben wir ein neues Stück gebaut. ‚Theaterleben‘ ist der Arbeitstitel. Die Fehler, die ihm mit der im Volkstheater durchgefallenen ‚Sprintorgasmik‘ passiert sind, sollten jetzt nicht mehr vorkommen. Und der Turrini hat bei uns zwei neue Stücke geschrieben“ („Kurier“ vom 25. Jänner 1973).

Turrinis Stück „Kindsmord – Monolog für ein *kleines* Theater“, wurde am 11. März 1973 im Stadttheater Klagenfurt uraufgeführt und feierte am 4. April 1973 im Kärntnertheater Wien Premiere<sup>17</sup> (vgl. „Kurier“ vom 25. Jänner 1973). Mit Turrini war bereits ein neues Stückvorhaben („Die vierte Wand“) im Rahmen des Stipendiums geplant (vgl. Dramatisches Zentrum [1973b]), zu dessen Abschluss es jedoch, anders als von Forester fälschlich verkündet, nicht kam (siehe voriges Zitat).

Wilhelm Pevny schilderte in einem Text „An das Dramatische Zentrum“ („für die ‚Jubiläumsschrift‘“) seine Sicht auf die Theatersituation Wiens bzw. Österreichs im Zusammenhang mit seinem Stipendium:

„Bis 1974 war das Experiment an manchen Plätzen in dieser Stadt noch gefragt. Man hatte Lunte gerochen, wollte die Welt etwas drehen. Von Jahr zu Jahr weniger, aber immer noch. Während ich Stipendiat des D. Z. war, schrieb ich ‚Theaterleben‘. Von der Personenzahl ein grosses Stück. Von der Thematik experimentell, nicht einfach, – die Fantasie fordernd. Es war schwierig, dafür ein Theater zu finden. Das Stadttheater in Klagenfurt war dann doch bis zum letzten Platz gefüllt, ‚Die Woche der Begegnung‘ der geeignete Rahmen. – Bis dahin ein langer Weg: Arbeitsbesprechungen. Schauspieler, an etablierten Häusern beschäftigt, nahmen am Entstehungsprozess des Stückes aktiv – in Form von Ratschlägen, Kritik, (ein paar Szenen wurden auf der Bühne geprobt) – Anteil. Der Arbeitsvorgang nicht zu rigid, nicht zu schlaff, der Autor hatte das letzte Wort. Die gegenseitige Annäherung für beide Seiten – so hoffe ich – ‚befruchtend‘.“ (Pevny 1983, 2)

Nun kann man die Auswahl Turrinis und Pevnys als Stipendiaten des Zentrums auch dahingehend interpretieren, dass es für das Prestige des Projekts durchaus förderlich war, bereits in Ansätzen anerkannte Autoren auszuwählen, die höchstwahrscheinlich an einem fast fertigen Stück schrieben. Somit konnte mit vielversprechenden Ergebnissen bereits vorab gerechnet werden. Dennoch wäre die Zusammenarbeit von Turrini, Pevny und Dieter Berner (zur selben Zeit Stipendiat im Partnerbühnenprogramm des Dramatischen Zentrums) an der TV-Produktion „Alpensaga“ wahrscheinlich nicht zustande gekommen, wären sich die drei nicht im Dramatischen Zentrum begegnet (vgl. Dramatisches Zentrum [1983b], 1). Dieses Fortwirken wird von Forester in einem Interview beschrieben:

---

<sup>17</sup> Die deutsche Erstaufführung fand in Darmstadt statt.

„Es ist eine schöne Frucht der Arbeit im Zentrum, dass sich eine so enge Zusammenarbeit zwischen zwei Autoren [Pevny und Turrini, Anm.] zeigt, die sich davor gar nicht kannten. Während dieser gemeinsamen Stipendienzeit und während der Arbeit hier sind sie sich auf eine sehr gute Weise nähergekommen. Mit anderen Stipendiaten des Zentrums zusammen bilden sie jetzt eine Arbeitsgemeinschaft: Dieter Berner, der als Theaterstipendiat da war, Burgi Mattuschka und noch zwei andere Leute. [...] Da hat sich eine interne enge Zusammenarbeit ergeben, die sich auf ihre Arbeit an der so genannten Alpensaga [1974-1976] gut auswirkt.“<sup>18</sup> (Tonbandtranskript „Interview mit Horst Forester“, Tonband OS 007)

Die daraus innerhalb von sechs Jahren entstandene, sechsteilige TV-Produktion „Alpensaga“ (R: Dieter Berner, Drehbuch: Pevny/Turrini) versammelt nicht nur einen Großteil der SchauspielerInnen<sup>19</sup>, die sich im Dramatischen Zentrum getroffen haben, sondern kann auch als ein Ergebnis dessen gewertet werden, was sowohl inhaltlich als auch formal (z.B. lebensnahe Themen, kollektive Arbeitsweisen) im Zentrum vermittelt wurde (siehe hierzu in Birbaumer 2013 und Kastberger 2013).

Ließen sich die Ergebnisse von Pevny und Turrini relativ gut präsentieren, so stellt sich die Zuordnung der Stücke<sup>20</sup>, die im Zuge des Stipendiums entstanden waren, zu den AutorInnen und die Eruiierung einer Aufführung dessen als Schwierigkeit heraus. Trotz Stipendium entstanden nicht immer Stücke und wenn Stücke entstanden, so bedeutete dies nicht unbedingt, dass diese notwendiger Weise zu einer Aufführung kamen. Dass die Erwartungshaltung an die Stipendiaten oftmals zu groß und der Erfolg nur an den Resultaten gemessen wurde, war für Forester eine problematische Entwicklung.

„Diese Stipendienfrage ist natürlich immer wieder dann ein Problem, wenn man glaubt man hat da in den Autoren einen Automaten vor sich: man steckt oben das Stipendium rein und unten kommen die fertigen Produkte heraus, und jede Förderung ist glänzend bewiesen.“ (Z., Interview [1976], 5 f.)

---

18 Forester betonte in diesem Interview auch noch seine Hoffnung, „dass Peter Turrini, wenn er diese Fernseharbeit hinter sich gebracht hat [...] mit dem Wilhelm Pevny, dass beide dann wieder stärker in die Theaterarbeit einsteigen und dass man zur Entwicklung solcher großen Stücke kommt, wie wir es in der Stipendienzeit schon begonnen haben. Denn eines der ersten Stückthemen und -formen die wir, Peter Turrini und ich, zusammen planten für ihn, war das Theaterstück ‚Die vierte Wand‘, das fragmentarisch erst mal liegengelassen wurde. [...] ‚Die vierte Wand‘ ist der Versuch mit einem großen Personal und in der Spiegelung des Theater selbst, gesellschaftliche Veränderungen herbeizuführen, jedenfalls gesellschaftliche Vorgänge darzustellen. [...] Es war eine Stückentwicklung mit dem Peter Turrini geplant, die ist aber dann, ich weiß nicht genau durch welche Sachen, verschoben worden. Aber in dieser Form wird es sicher, und ich hoffe auch mit der neuen Direktion des Burgtheaters, sehr gut weitergehen glaube ich“ (ebd.). Zu einer weiteren Zusammenarbeit zwischen den Turrini und Forester kam es, abgesehen von Turrinis Tätigkeit in der Jury zur Vergabe von Stipendien des Dramatischen Zentrums, soweit bekannt nicht mehr. 1984 erhielt Pevny erneut für „Der Bunker“ ein Stipendium, näheres hierzu ist ebenfalls nicht bekannt.

19 Hilde Berger, Linde Prelog, Burgi Mattuschka, Therese Affolter, Franz Buchrieser, Herbert Adamec, Jutta Schwarz, uvm.

20 In der Sammlung des Dramatischen Zentrums liegen zwar die Antragsstellungen der Stipendiaten vor, die darin enthaltenen Stückentwürfe und -planungen geben jedoch keinen Aufschluss darüber, wie das entstandene Stück (falls ein Ergebnis überhaupt erzielt werden konnte) tatsächlich hieß. Im Anhang („StipendiatInnen“) befindet sich eine Liste der Stipendiaten die falls möglich, mit einer Stückangabe versehen ist.

Nach wenigen Jahren der Stipendienvergabe hatte das Dramatische Zentrum bereits mit einigen Anfragen umzugehen, welche sich nach der Effizienz des Stipendienprogramms erkundigten. Angriffe in diese Richtung hielt Forester dann „für unqualifiziert“, wenn sie Leistungsdruck (vgl. Hans Haider in der „Presse“ vom 12. Juni 1976) verlangten. Es sei vom Gesetzgeber nicht einmal zulässig, bestimmte Auflagen mit dem Stipendium zu verbinden, so Forester in einem Interview 1976:

„Der Gesetzgeber erklärt, daß Stipendien dazu dienen, das künstlerische Vermögen eines Menschen freizustellen von einem Leistungsdruck, damit er seinen inneren Gesetzen folgend künstlerische Tätigkeit ausüben kann. Das heißt – auf uns bezogen – ein Stipendium soll wohl dazu dienen, daß ein Stück hergestellt wird und alle möglichen Mittel, die wir anwenden, um dem Autor dabei Hilfestellung zu leisten, sind also sicher angebracht, aber wir müssen einer solchen ungeistigen Argumentation – wie der oben zitierten – eine deutliche Absage erteilen.“ (Z., Interview [1976], 4 f.)

Denn der Anspruch des Zentrum sei nicht, dass innerhalb eines Jahres „das große Stück entstehen“ müsse (vgl. ebd.), vielmehr entspricht es der Realität, dass von den fünf Autoren pro Jahr „einer gar nichts, einer so [tut], und drei schreiben brauchbare Stücke“ (Forester in: „Profil“ vom 26. April 1977). An anderer Stelle meinte Forester: „Früher hatten wir sechs Jahresstipendien, und da war es so, daß im Jahr ein Autor war, wo gar nichts rausgekommen ist“ (zitiert nach Ruiss/Vyoral 1978, 157). Das sei ein ganz normaler Zustand mit dem man rechnen müsse.

Dabei kann die Quote von eins zu fünf durchaus als Erfolg gewertet werden. 1978 war die Rede von bisher insgesamt etwa „30–40 Stipendiaten“, deren Stücke es zu einer beachtlichen Anzahl von Inszenierungen brachten:

„Das Dramatische Zentrum hat in Zusammenarbeit mit den bisherigen Stipendiaten eine erstaunlich positive Bilanz dieser neuen Art der Förderung zu verzeichnen. [...] Mehr als hundert Inszenierungen waren bereits im Jahre 1978 von Stücken der Stipendiaten des Dramatischen Zentrums an den Bühnen des In- und Auslandes aufgeführt worden.

Eine grosse Anzahl Hörspiele, Fernsehspiele und Verfilmungen [...] wurden von den Sendeanstalten ausgestrahlt oder kamen in die Kinos.“ (Dramatisches Zentrum [1983a], 1 f.)

Der Autorenkooperative berichtete Forester im Jahr 1978, dass „fast über die Hälfte [der Stücke von Stipendiaten] ... nicht immer auf der Bühne, auch in Hörspiel- oder Fernsehspielform“ (zitiert nach Ruiss/Vyoral 1978, 157) realisiert wurden. Insofern urteilte Forester: „Der Versuch, ein neuartiges Institut, das vorbildfreie Modelle zur Förderung von Dramatischen Autoren entwickelt, einzusetzen und zu finanzieren, dürfte sich in vollem Umfang als richtungsweisend und erfolgreich bestätigt haben“ (Dramatisches Zentrum [1983b], 2).<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Einige Angehörige der von Wolfram Buddecke als „neue Dramatik“ bezeichneten Schriftsteller-Innengeneration (1966–1980), waren Stipendiaten des Dramatischen Zentrums (Pevny, Turrini, Unger und Matejka). Buddecke listet hier Handke, Bernhard, Jonke, Pevny, Unger, Matejka, Bauer,

Auch die Zeitschrift „Theater heute“, die dem Dramatischen Zentrum Jahr 1982 einen mehrere Seiten langen Artikel widmete, beachtete die Leistung der Stipendienvergabe zumindest wohlwollend:

„Im Bereich der Dramatikerförderung wurden seit Bestehen des Dramatischen Zentrums Autorenstipendien an über vierzig junge Dramatiker vergeben: derzeit werden Projekte von Manfred Eisl, Nils Jensen, Walter Reithoffer, Peter Slavik und Christa Stippinger gefördert. Auch wenn dadurch bisher, Peter Turrini und andere eingeschlossen, wohl noch keine überragenden Dramatiker geboren wurden – verglichen mit dem, was sonst geschieht, sind zumindest die Zahlen imponierend genug. Die Stipendien beinhalten auch noch unzählige dramaturgische Gespräche, Stückanalysen und Probeaufführungen vor Publikum, Kritikern und Theaterleuten.“ („Theater heute“ 4/82, 29)

1986 (kurz vor der Einstellung des Stipendienprogramms) spricht Forester davon, dass „aufgrund unserer Stipendien und der darauf fußenden Zusammenarbeit mit den Autoren über 100 Inszenierungen von Stücken der mit dem Dramatischen Zentrum zusammenarbeitenden Autoren [...], eine Unzahl von Fernsehspielen und Radiosendungen“ entstanden seien, bei „30 Prozent der Stipendiaten ist es zu Aufführungen gekommen und sind die Stücke auch nachgespielt worden“ (zitiert nach Ruiss/Vyoral 1986, 27).

Bei der Stückvermittlung bemühte sich das Dramatische Zentrum, den AutorInnen zu helfen (wie es auch der Vertrag vorsah). Forester versuchte hierbei seine Kontakte spielen zu lassen:

„Ich bin ja bisher an vielen Theatern gewesen, auch hier in Wien, sodaß ich versuche, ein Stück bei dem Theater unterzubringen wo es auch Chancen hat. [...] Der Wilhelm Pevny zum Beispiel ist jetzt am Burgtheater gewesen, hat aber vor fünf Jahren mit Peter Turrini zu den ersten Stipendiaten gezählt.“ (Zitiert nach Ruiss/Vyoral 1978, 157)

Es gab bestimmte Verlage, die den AutorInnen von Forester empfohlen wurden, so etwa die „Universal-Edition“ (zum Sessler Verlag gehörend) mit vielen jungen Autoren sowie der Fischer-Verlag und der Verlag der Autoren (Deutschland) (vgl. Ruiss/Vyoral 1978, 157). Hier war es von Vorteil, dass der Verlagsleiter des Sessler Verlags, Ulrich Schulenburg, eine Vorstandsposition des Dramatischen Zentrums hatte.

Trotz der Bestrebungen, die vom Dramatischen Zentrum verfolgt wurden, konnten die Probleme der Autoren nachhaltig nur sehr geringfügig verbessert werden<sup>22</sup>. Nach wie vor waren lagen die Schwierigkeiten vor allem darin, dass zum einen ein aufgeschlossenes Publikum, d.h. eine Öffentlichkeit für zeitgenössische Werke fehlte. Pevny beschreibt 1978 seine Situation als Autor in einem Gespräch mit der IG Autoren:

„Also, für junge Autoren gibt's ja gar nichts mehr ... das Volkstheater liegt ja vollkommen brach seit der Manker das macht. Das Volkstheater ist ja ein einziger Skandal – bei uns

---

Sommer, Buchrieser, Turrini, Seeböck, Eisendle und Roth auf (Buddecke 1981).

<sup>22</sup> Hierzu in: Ruiss/Vyoral 1978, Ruiss/Vyoral 1986, Ruiss 1991 und Blaukopf 1984, 339–342, 388–397.

werden Skandale subventioniert. Aber es tut sich auch nichts für österreichische Autoren, was die Kleinbühnen betrifft; weder der Conny Hannes Meyer noch der Gratzler machen da was. Überhaupt ist der Trend heute, vom Gegenwartsautor wegzugehen. Es ist ein richtiges Regisseurtheater [...] Stein inszeniert Shakespeare so, und Strehler inszeniert Shakespeare so [...] Ich weiß aus eigener Erfahrung, du steigerst dich mit den Arbeitsmöglichkeiten. Solange du nicht weißt, ob das je irgendwo unterkommen kann, schaut es auch so aus, was du schreibst. Wenn du aber weißt, das kann dort und dort kommen, dann steigerst du deine Qualität. [...] Meiner Meinung nach kannst du nur ein guter Theaterautor sein, wenn du ständig in Kontakt stehst mit dem Theater ... war ja beispielsweise bei Shakespeare oder Nestroy auch so. Und das geht zur Zeit überhaupt nicht in Österreich. [...] auf der einen Seite darfst du keinen seichten Erfolg landen, und die andere Seite ist auch schnell erreicht, daß du die Leute verschreckst. [...] Und dann ist es ja so, daß die Kritiker einen österreichischen Autor, der seinen ersten Gehversuch macht, dermaßen in die Knie hauen [...] Man muß also um die Kritik in Wien herumkommen, und das muß man aber auch den Geldgebern, dem Bund, der Stadt etc. klar machen.“ (Ruess/Vyoral 1978, 155)<sup>23</sup>

Zum anderen war nach wie vor zu beklagen, dass das durch die schriftstellerische Arbeit lukrierte Einkommen, sprich die Tantiemen, zu niedrig waren (was eng mit dem Urheberrecht zusammenhing) und die Fördermaßnahmen dies nicht auszugleichen vermochten. 1978 berechnete sich die Bezahlung der DramatikerInnen zu 10% aus Einnahmen des Kartenverkaufs, wobei ein Viertel hiervon an den Theaterverlag erging (somit blieben 7,5 % für den oder die VerfasserIn des aufgeführten Stücks). Autor und Regisseur<sup>24</sup> Wilhelm Pellert (1980 Stipendiat des Dramatischen Zentrums) beschreibt die nachteiligen Bedingungen in der Dokumentation zur Situation junger österreichischer Autoren.

„Das Volkstheater ist ja relativ billig, dazu kommen die vielen Abonnements gerade im Volkstheater, das heißt, es ist noch billiger. Jeder Sitz, der dort 40 Schilling kostet, kostet in Wirklichkeit mindestens 100 Schilling, weil er durch Arbeiterkammer, Gewerkschaft im Volkstheater speziell, aber auch Bund gestützt ist. So kriegt der Autor seine Prozente nicht von den 100, sondern nur von den 40 Schilling“ (Ruess/Vyoral 1978, 152)

Für den Fall, dass das Theater eine damals mögliche Aufführungsprämie des Bundes für die Produktion eines österreichischen Stückes erhält, meinte Forester in der selben Publikation:

„hier finde ich, daß die Autoren so gewitzt sein sollten, daß sie von dem Direktor solch einer Kleinbühne verlangen, daß er ihnen von dieser Prämie [Aufführung eines österr. Autoren] einen Teil bezahlt<sup>25</sup> ... denn was da an Tantiemen hereinkommt, ist ja lächerlich. Das ist auch einer der Gründe, warum ich darauf gedrungen habe, daß es diese Stipendien für Bühnenaufsteller gibt, weil es gerade diese Gruppe von Autoren ist, die vom kommerzi-

<sup>23</sup> Pevnys „Der Traum vom Glück“ (basierend auf Nestroys „Die beiden Nachtwandler“, UA 1978, Akademietheater) wurde von Böhm als „misslungenes politisches Volksstück, gelungenes nur dort, wo original Nestroy aufblitzt. Symbolhafte Bedeutungsschwere, kabarettistisch Plakatives, Parodistisches und Realistisches fügen sich nicht zu dramatischer Einheit, Pevny erleidet in der Konfrontation mit Nestroy Schiffbruch.“ (Böhm 1980, 481)

<sup>24</sup> Filmerfolg „Jesus von Ottakring“ (1976).

<sup>25</sup> Rauch-Keller bemerkt zu dieser Prämie für die „hervorragende Aufführung von Werken österreichischer dramatischer Schriftsteller“, dass diese „aus einer gleichartigen, schon früher bestehenden Theaterdirektoren-Prämie hervor[ging]. Sie steht dem Direktor, nicht dem Autor, zur Verfügung, außer dieser versteht zu verhandeln.“ Diese Prämie betrug 35.000 öS und wurde pro Jahr sechs Mal vergeben (Rauch-Keller 1981, 57; vgl. auch Kunstbericht 1972, 21).

ellen Betrieb am meisten ausgebeutet wird ... wenn sie nicht den Hit bringen.“ (Ruiss/Vyoral 1978, 157 f.)

Was die DramatikerInnen-Förderungen betrifft, war seitens der AutorInnen eine „prinzipielle Ungerechtigkeit in der Behandlung der Kunst- und Kulturproduzenten“ zu beklagen, denn das Budget für Literaturförderung lag bei der Kulturförderung des Bundes an unterster Stelle. Laut der „Dokumentation zur Situation junger österreichischer Autoren“ der Autorenkooperative (später IG Autoren) gibt „[d]er österreichische Staat [...] für seine Bundestheater jährlich eine Milliarde Schilling aus, für die gesamte übrige Kunstförderung nur 340 Millionen; davon allerdings 70 Prozent wiederum für Theater und Musik, 30 Prozent bleiben für die bildende Kunst, die Literatur- und Filmförderung“ (Ruiss/Vyoral 1978, 9; vgl. auch Kunstbericht 1976). So sei es auch kein Wunder, dass sich 1976, so die IG Autoren, nur „noch ein Zehntel aller österreichischen Autoren mit dem Schreiben von Theaterstücken“ (Ruiss/Vyoral 1986, 5) befasste.<sup>26</sup>

In den folgenden Jahren verbesserte sich die Lage der AutorInnen zwar insofern, als dass das Angebot an Stipendien wuchs (ohne die Dotierung zu erhöhen), an der ökonomischen, sozialen und rechtlichen Lage verbesserte sich bis heute nur schrittweise etwas (siehe hierzu Kapitel 8.7).

#### 4.3 Das Partnerbühnen-Programm für Theatertätige

Das Dramatische Zentrum vergab seit 1972 im Rahmen der „Förderung und Unterstützung junger Theatertätiger“ Stipendien in Form von Hospitanzen, wobei die Stipendiaten vom Zentrum den drei- bis viermonatigen Aufenthalt finanziert bekamen. Die Destinationen für die ersten Theatertätigen 1972 waren: Staatstheater Stuttgart, Schaubühne am Halleschen Ufer, Theater der Jugend (München), Frankfurter Schauspielensemble, Villeurbanne. Zu Grotowski konnte erst im Jahre 1973 eine Stipendiatin reisen. Dieses sogenannte „Partnerbühnenprogramm“ wurde von Forester im Heft 4 der „Texte zur Theaterarbeit“, die sich mit diesem Angebot des Zentrums befasste, folgendermaßen beschrieben:

„Das Partnerbühnen-Programm des Dramatischen Zentrums gibt jährlich einer Anzahl von Schauspielern, Regisseuren, Dramaturgen, Bühnenbildnern und Assistenten der Österreichischen Theater Gelegenheit, in den ausländischen Zentren der Theaterarbeit neue Entwicklungen und Darstellungsmethoden kennenzulernen, die Arbeit bedeutender Regisseure an Ort und Stelle zu beobachten. Ein solches Theaterstipendium erlaubt den Hospitanten, mehrere Monate eines Spieljahres an einem ausländischen Theater zu verbringen und sich dort durch eigenes Erleben und Mitarbeit mit neuen künstlerischen Ent-

---

<sup>26</sup> „Wie sehr und aus welchen Gründen immer auch das Theater in den letzten Jahren im Vordergrund des öffentlichen Interesses gestanden haben mag, an dem was Autoren mit dem Theater zu tun haben, ist dieses Interesse spurlos vorüber gegangen“ (Ruiss/Vyoral 1986, 5).

wicklungen vertraut zu machen. Die Begegnung mit fremden Erfahrungen und Arbeitsmethoden ist Hilfe zur Selbsterfahrung und zur Erweiterung der eigenen künstlerischen Möglichkeiten.

In den vergangenen 4 Jahren sind 46 Stipendien an Angehörige der österreichischen Bühnen und Theatergruppen vergeben worden. Die wagemutigsten, die künstlerisch vorbildlichsten Theater waren Partnerbühnen dieses Programms. [...]

Wir haben Grund zu hoffen, daß die ursprüngliche Absicht dieses Vorhabens sich erfüllt und die neu erworbenen Erfahrungen vorbildlicher Theaterarbeit fruchtbar werden für die Arbeit der österreichischen Bühnen, daß sie zu ihrer Qualität und Aufgeschlossenheit beitragen werden.“ (Forester [1976], 3)

Unter den Partnerbühnen des Dramatischen Zentrums waren namhafte und bedeutende Theater jener Zeit:

- Royal Shakespeare Company, London/Stratford upon Avon
- Young Vic Theatre, London
- Théâtre National Populaire, TNP (Villeurbanne, Roger Planchon)
- Théâtre du Soleil (Paris, Ariane Mnouchkine)
- Piccolo Teatro (Mailand, Giorgio Strehler)
- Teatr Laboratorium Wroclaw (Jerzy Grotowski)
- Schaubühne am Halleschen Ufer bzw. (ab 1981) Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin (Peter Stein)
- Volksbühne Berlin (Benno Besson)
- Berliner Ensemble<sup>27</sup>
- Deutsches Theater Berlin
- Schauspiel der Frankfurter Städtischen Bühnen (Peter Palitzsch)
- Württembergische Staatstheater, Stuttgart
- Schauspielhaus Bochum
- Thalia Theater (Hamburg, Boy Gobert)
- Gripstheater in Berlin
- Stadttheater Stockholm
- New York Street Theatre Caravan

Das Partnerbühnenprogramm richtete sich an Theatertätige, die bereits Berufserfahrung vorweisen konnten und nach dem Auslandsaufenthalt in diesem Bereich eine Weiterarbeit planten. Denn sie „sollen nach Erfahrung bisheriger Tätigkeit und Interessenrich-

---

<sup>27</sup> „Richtlinien für ein Stipendium in Ostberlin. Das Internationale Theater Institut in Ostberlin ist eine staatliche Institution. Dieses Institut, sein Leiter Dir. Kohls, ist für Sie die Kontaktstelle, mit der Sie in allen Angelegenheiten Fühlung nehmen sollten. Das ITI sorgt für Ihre Unterkunft (gegen Bezahlung von gewöhnlich DM 12,- pro Tag) in einem Privatzimmer und regelt Ihre Aufenthalt- und Visaformalitäten. Sie wissen, daß die DDR besondere Vorschriften über Aufenthalt und Grenzübertritt hat. Es ist deshalb unbedingt nötig, daß Sie die Weisungen und Vorschläge des ITI befolgen. So hat es sich als nicht möglich herausgestellt, in Westberlin zu wohnen und in Ostberlin an einem Theater zu hospitieren. Außerdem können Sie als Stipendiat des Dramatischen Zentrums nur mit Österreichischer Staatsbürgerschaft dort aufgenommen werden. Ein Besuch in Westberlin ist gewöhnlich nur mit einem Tagesvisum möglich“ (Dramatisches Zentrum [1972/73]).

tung befähigt sein, die während ihres Stipendiums empfangenen Eindrücke fruchtbringend zu verarbeiten und reflektiv zu verwerten“ (Dramatisches Zentrum [1983c], 1). „Über die Erfahrungen der Stipendiaten wird in ausführlichen Berichten und Vorträgen im Dramatischen Zentrum referiert“ (Cermak/Grohmann/Heindl 1974, 23).

An der jeweiligen Partnerbühne waren die StipendiatInnen verpflichtet, in Form einer Hospitanz mitzuarbeiten, was bedeutete: an allen Proben und Besprechungen teilzunehmen bzw. sich den Erfordernissen des Gasttheaters zur Verfügung stellen. Außerdem waren sie dazu aufgefordert, die jeweilige Produktion zu dokumentieren:

Der Stipendiat soll sich während seines Aufenthaltes bei der Gastbühne möglichst viele Notizen machen: über Fortlauf der Produktion des Theaters, an das er entsandt ist, über den täglichen Fortschritt der Proben, über die Arbeitsweise, über den ideellen Hintergrund, ebenso wie über seine persönlichen Eindrücke, Gefühle, Erlebnisse und über die Schwierigkeiten oder Nichtschwierigkeiten, die seine Einordnung in diese Gruppe mit sich bringen.

(Dramatisches Zentrum [1983c])

Das Dramatische Zentrum erwartete unmittelbar nach der Ankunft am Gasttheater, zwei Wochen und mindestens einmal pro Stipendienmonat eine Berichterstattung. Kurz vor der Rückreise hatten die Stipendiaten einen zusammenfassenden Bericht zu erstellen. Dieser war gleichzeitig die Basis für den im Zentrum abzuhaltenden Erfahrungsbericht in Form eines Vortrages. Abschließend war der oder die StipendiatIn auch verpflichtet für 4–8 Wochen im Dramatischen Zentrum mitzuarbeiten: „Während dieser Zeit werden Arbeitsgruppen, Arbeitsgespräche und andere Veranstaltungen stattfinden, auch Aufführungen und Szenen oder Stücke bzw. Stückteile, an denen mitzuwirken der Stipendiat verpflichtet ist“ (Dramatisches Zentrum [1983c], 1).

Der Bericht Paul Jeneweins, der 1974 als Stipendiat bei Ariane Mnouchine im Théâtre du Soleil<sup>28</sup> an der Produktion „L'age d'or“ teilnehmen konnte, wurde als Beispiel in Heft 4 der „Texte zur Theaterarbeit“ abgedruckt. Außerdem berichtete er im Rahmen des Theatergesprächs mit der Theaterleiterin Mnouchkine im April 1975 in der Lehargasse über

---

28 Über diese spezielle Partnerbühne hielt ein Schreiben fest: „Zu den stärksten Impulsgebern des französischen Theaterlebens gehört zweifellos das ‚Théâtre du Soleil‘ unter der Leitung von Ariane Mnouchkine. [...] In über einjähriger Probenarbeit, ausgehend von der Commedia dell'arte-Technik, wurde das letzte Stück ‚L'age d'or‘ erarbeitet. In der ehemaligen Munitionsfabrik von Vincennes, Paris, wird seit 4. März die erste Fassung gespielt. ‚Création collective‘ und ‚Improvisation‘ sind die Schlüsselworte für das Verständnis der Arbeitsweise dieser Truppe“ (Dramatisches Zentrum 1975a, 1).

seine Teilnahme bei den Proben und berichtete „auf Grund der umfassenden Arbeitsprotokolle“ (Dramatisches Zentrum 1975a, 1).<sup>29</sup>

Die schriftlichen Erfahrungsberichte der Theatertätigen wurden im Dramatischen Zentrum gesammelt (und sind in der Sammlung des Dramatischen Zentrums enthalten) – allerdings sind nicht alle erhalten geblieben.<sup>30</sup> Neben der schriftlichen Berichterstattung<sup>31</sup> fanden die bereits erwähnten Vorträge statt. Neben Jenewein dienen folgende als Beispiele: Die erste Berichterstattung der Theaterstipendiaten fand im Juni 1972 in Form von öffentlichen Vorträgen statt. Dieter Berner<sup>32</sup> (Schaubühne Berlin) und Herbert Adamec<sup>33</sup> (Stuttgart) berichteten über ihre Erfahrungen an den Partnerbühnen vor 150–200 ZuhörerInnen. Im Jahr darauf, am 13. Dezember 1973, trugen der Regisseur Albrecht Götze und die Schauspielerin Brigitte West über ihren Aufenthalt bei der Royal Shakespeare Company in Stratford upon Avon vor. Vorgesehen waren laut Ankündigung auch die Vorträge weiterer StipendiatInnen:

Aus Berlin zurückgekehrt sind die Stipendiaten Burgi Mattuschka und Berta Kammerhuber, sowie der Bregenzer Schauspieler Kurt Sternik vom TNP in Villeurbanne. Diese Stipendiaten und der noch bis zur Jänner-Premiere an der Schaubühne weilende Gunther Lämmert (Komödianten) werden über ihren Aufenthalt ebenso wie Albert Tisal über seinen Aufenthalt beim Piccolo Teatro Mailand durch öffentlichen Vortrag berichten.

(Dramatisches Zentrum 1974a, 3 f.)

Auch im Juni 1976 fand eine Berichterstattung von StipendiatInnen über Theaterarbeit in Italien im Rahmen des „Theaterpalavers“ im Dramatischen Zentrum statt (vgl. Dramatisches Zentrum 1976b). Am 23. Jänner 1980 berichteten Agnes Liebhart und Alfred Mechnigg von ihren Eindrücken sowohl im Royal Court Theatre London als auch bei der Royal Shakespeare Company und im Piccolo Teatro di Milano. Der letzte Hinweis auf

---

29 Neben dem Gespräch mit Mnouchkine („über ihre Arbeitsweise, über die Stücke, über die Organisation des Théâtre du Soleil und sein Verhältnis zur Öffentlichkeit“) und Jeneweins Berichterstattung mit Dias wurden bei dem Theatergespräch das sich über drei Tage erstreckte auch eine Filmvorführung der Produktion „1793“ in der Urania gezeigt (Dramatisches Zentrum 1975a, 1).

30 Oftmals mussten Erinnerungen ausgesandt werden, vgl. das Schreiben von Kaufmann an Temnitschka (BMUK), vom 19.9.1980 [AdR] und an Liemberger (BMUK), vom 3.3.1982 [AdR].

31 Durch die das Dramatische Zentrum eine umfangreiche Dokumentation der gegenwärtigen (europäischen) Theaterarbeit ansammeln konnte. Eine Aufarbeitung dieser erfolgte jedoch (mit Ausnahme des Heftes 4 der „Texte zur Theaterarbeit“) nicht.

32 Regisseur und Schauspieler (u.a. auch am Volkstheater), seit 1968 Mitglied des Kollektivs Theater der Courage (Mitbestimmungstheater) und „mit für das neugewonnene Ansehen dieses Theaters verantwortlich“ (Dramatisches Zentrum o.D.b, 5).

33 Adamec war unter den ersten Theatertätigen, die ein Auslandsstipendium erhielten. Studierte Schauspiel und Regie am Max Reinhardt Seminar, wo er „zum Abschluß seines Studiums eine sehr beachtliche Antigone-Collage“ inszenierte (und dadurch Forester auffiel) und „war der Regisseur eines Maeterlink-Stückes in einer Wiener Theaterbühne, in denen er seine theoretischen Arbeiten: ‚Körpersprache als Theaterutopie‘ erstmals Realitäten geben wollte“, beschrieb Forester den vielversprechenden Adamec (vgl. Dramatisches Zentrum o.D.b, 5).

eine öffentliche Berichterstattung der StipendiatInnen für Theatertätige in den Veranstaltungen des Dramatischen Zentrums trägt den Titel „(...) und Grotowski saß in der Küche...“ und fand am 12. Dezember 1980 statt. Claudia Schneider berichtete über die erste Session der Internationalen Schule für Theateranthropologie unter der Leitung von Eugenio Barba in Bonn (Oktober 1980). Anhand der Quelllage ist anzunehmen, dass diese Vortragsreihe sehr unregelmäßig und eher nicht vollständig durchgeführt wurde.

Auf die Frage, welche Auswirkungen auf das Theaterschaffen der StipendiatInnen bzw. die Theatersituation Österreichs dieses Partnerbühnenprogramm habe, antwortete Forester in einem Interview (vermutlich aus dem Jahr 1976):

„Sicherlich sind die Inszenierungsarbeiten von DIETER HASPEL und HANS GRATZER Erfahrungen eingeflossen, die sie während der Dramatisches-Zentrum-Stipendienaufenthalte im Ausland [beim Frankfurter Schauspielensemble, bzw. in Stratford upon Avon, Anm.] machen konnten. Viele der Schauspieler und Regisseure [...] sind ebenfalls durch das Stipendium zu neuen künstlerischen Erfahrungen gekommen. Es sind jetzt schon vierundfünfzig Stipendien vergeben worden an Theaterleute in diesen vier Jahren des Bestehens“ (Z., Interview [1976], 3 f.).

Es ergab sich, dass das Stipendienprogramm für Theatertätige ab 1976 um Projekt-Stipendien für Einzelpersonen (eine Art „Projektförderung“) ergänzt wurde. Diese neue Art der „Forschungs- und Ausbildungsstipendien für im Theaterbereich Tätige werden in besonderen Fällen auch für Entwicklung und Ausarbeitung neuer Darstellungsweisen und Vermittlungsmethoden gewährt“ (Dramatisches Zentrum 1976e, 3 bzw. 6). Meist handelte es sich um Mitglieder von Theatergruppen, die „an einem Projekt (im Rahmen des Dramatischen Zentrums, wo auch dann die Aufführungen stattfinden) arbeiten“ (Dramatisches Zentrum [1983c]). Dieses Modell der „Projektförderung“ wurde im Kleinbühnenkonzept (siehe Anhang) übernommen.

#### 4.4 Rahmenprogramm für die Stipendiaten (bis 1976)

Das vielfältige Programm des Dramatischen Zentrums, das sich bis zum Umzug in die Seidengasse (1976) entfaltete, hatte die Absicht, „alle Arbeitsmethoden, die die internationale Theaterszene prägen, in Wien möglichst authentisch zu präsentieren“ (Forester in „Kronen Zeitung“ vom 14. Juli 1974). Diese Aktivitäten wendeten sich zum einen an die Theater- und DramatikstipendiatInnen des Zentrums, aber auch an die interessierte Öffentlichkeit. Forester war überzeugt, dass diese Tätigkeiten des Zentrums „Folge zeigen: Zumindest hat, wer die Methoden von Brecht oder Grotowski in praktischer Arbeit kennengelernt hat, anderen gegenüber einen deutlichen Informationsvorsprung“ (ebd.). Aus den Aktivitäten, die aus Theatrexkursionen, Theatergesprächen, Workshops und Semi-

naren bestanden, kristallisierten sich einzelne Schwerpunkte heraus, die richtungsweisend für die Zentrumsarbeit der nächsten Jahre waren.

#### 4.4.1 Theaterexkursionen Zürich, Venedig, Berlin, Basel

Für die jungen DramatikerInnen und Theatertätigen, die ein Stipendium erhalten hatten, aber auch für Interessierte bzw. Ensemblemitglieder (Angehörige) der Wiener Theater bot das Dramatische Zentrum bis 1975 mehrere Möglichkeiten, Inszenierungen ausländischer (stilbildender) Bühnen zu besuchen. Durch den Besuch von Inszenierungen ausgewählter Regisseure, meinte Forester, den Stipendiaten dramaturgisches Wissen vermitteln zu können. Denn: „Nur durch genaue Kenntnis der Möglichkeiten zeitgenössischen Theaters können junge österreichische Theaterleute ihre dramatischen Vorstellungen verwirklichen und damit die österreichische Theaterszene positiv verändern“ („Kleine Zeitung“ vom 2. März 1972).

Die „erste ‚Amtshandlung‘“ des Zentrums, so Forester in der Kleinen Zeitung vom 2. März 1972, war eine Exkursion zu Peter Steins „Peer Gynt“-Inszenierung in Zürich. Rund 17 TeilnehmerInnen, bestehend aus Stipendiaten und Theaterinteressierten<sup>34</sup>, fuhren von 6. bis 8. Februar 1972 nach Zürich, um Peter Steins Gastspiel der „Peer Gynt“-Inszenierung in der Militärreithalle (Theaterhaus Gessnerallee, Gastspiel- und Koproduktionsbetrieb für freies Theaterschaffen) zu sehen. Der Exkursion waren vorbereitende Gespräche in Wien vorausgegangen<sup>35</sup>. Die TeilnehmerInnen besuchten beide Abendvorstellungen von Ibsens „Peer Gynt“ (1. und 2. Teil). Im Anschluss fand eine Diskussion mit Peter Stein und dem Ensemble in Zürich statt. In Wien folgten drei Arbeitssitzungen. Aus TeilnehmerInnen dieser Exkursion entstand ein Arbeitskreis, der sich „Dramaturgische Grundlagen“ nannte (vgl. Forester 1975a, 4). Der Regisseur Reiner Finke beschrieb seine Eindrücke in dem obligatorischen Reisebericht folgendermaßen:

„Der Weg, ein neugegründetes Institut durch eine gemeinsame, mehrtägige Reise und gemeinsamen Theaterbesuch zu eröffnen, erscheint mir gerade für die gegenwärtige Situation neuer Theaterbestrebungen als besonders richtig. Da ein wesentliches Problem der ‚Avantgarde‘, dh. jener Kräfte, deren Neuerungsbestrebungen sie in die Opposition zwingen, [...] ist diese Art der Kommunikationsbelebung besonders zu begrüßen. [...] Als direkte Folge konnten auch schon einige wesentliche Impulse zur Weitergestaltung des Dr.Z. verzeichnet werden, so die Forderung nach einer gemeinsamen Bibliothek, die Idee Werke zu exzerpieren und dadurch die Menge der zu bewältigenden Literatur überschau-

---

34 Unter anderen Franz Buchrieser, Dieter Berner, Paul Krontorad, Ulrich Schulenburg, Horst Forester, Peter Turrini, Wilhelm Pevny, Ute Lasch, Klaus Höring, Herbert Adamec, Rainer Finke, Paola Löw, Heinz Kreidl, Heinz R. Unger, Friedrich Ch. Zauner, Götz Fritsch.

35 Eine „äußerst ausführliche[n] und intensive[n] Beschäftigung mit Materialien, Probenprotokollen, Textfassungen und Ausstattung und dgl.“, berichtete Heinz Kreidl (1972) über die Exkursion zum Gastspiel der Berliner Schaubühne.

bar zu machen, wie ebenfalls die Abhaltung von Ideologie- und Funktionsseminaren, die der Arbeit am neuen Th. direkt dienlich sind.

Leider brachte das Arbeitsgespräch mit Peter Stein nur wenige und eher subjektive Erfahrungen für den einzelnen, sodaß die konzeptlose Diskussionsführung zu kritisieren bleibt. [...]

Obwohl ‚Peer Gynt‘ eigentlich als ein Stück anzusehen ist, das seinem Plan nach für ‚Marxistisch-Leninistisches Theater‘ eher nicht entspricht, wurde durch die Inszenierung und den Einsatz schauspielerischer Mittel exemplarisch dargestellt, wie traditionelle Theaterliteratur progressiv zu bewältigen ist. [...]

Das Erlebnis der Peer Gynt-Aufführung brachte mich zu einer Revision meiner Betrachtungsweise älterer Th.literatur und zeigte Möglichkeiten neuen Volkstheaters auf.“ (Finke 1972, 1–2)

Abschließend wurde die Aufführung „nach allen Richtungen hin analysiert, diskutiert und ausführlich besprochen“, so Forester zur „Kleinen Zeitung“ vom 2. März 1972.

Am 7. März 1972 wurde das Gastspiel des Berliner Forumtheater „Das Mündel will Vormund sein“ im Theater im Zentrum von etwa 20 Personen besucht. Im selben Jahr (28.–30. September 1972) wurde eine Fahrt nach Venedig zum Gastspiel der Londoner Peter Brook-Inszenierung „Ein Sommernachtstraum“ im Teatro Fenice unternommen. Hierzu findet sich einzig die Beschreibung, dass die etwa 15 TeilnehmerInnen an der einführenden sowie der abschließenden Besprechung in Wien teilnahmen und außer der Sommernachts-Aufführung am 2. Tag auch die Premiere eines Ruzante-Stücks (hierbei handelte es sich vermutlich um „Anconitana“) im historischen Teatro Olimpico in Vicenza besuchten (vgl. Dramatisches Zentrum [1972d], 2).

1974 wurde von 26. bis 29. März eine Exkursion nach Berlin angeboten, an der (laut Kurzbeschreibung in der Veranstaltungsliste der Texte zur Theaterarbeit) circa 20 Personen, bestehend aus SchauspielerInnen, RegisseurInnen und AutorInnen teilnahmen. Besucht wurden die Vorstellungen „Übungen für Schauspieler“, „Das Sparschwein“ und „Die Backen“ der Schaubühne am Halleschen Ufer. Darauf folgten „auswertende Seminare in Wien mit Diskussion“ (vgl. Forester 1975a, 6).

Die letzte dokumentierte Produktion war die der Hollmann-Inszenierung von „Die letzten Tage der Menschheit“ im Stadttheater Basel und bestand aus zwei Reisen: Die „erste“ Exkursion fand von 30. Jänner bis 2. Februar 1975 mit 17 Personen<sup>36</sup> statt, welche nach der Vorstellung mit dem österreichischen Regisseur Hans Hollmann und Ensemblemitgliedern über das Gesehene diskutieren konnten. Besonders gespannt war man, wie in

---

<sup>36</sup> Herr Klaus Höring, Frau Eva Kerbler, Frau Eva Brenner, Herr Helmut Zenker, Frau Krista Denec, Herr Heinz Unger, Herr Gernot Friedl, Herr Joseph Szeiler, Herr Martin Auer, Frau Judith Holzmeister, Herr Georg Resetschnig, Herr Hein, Hans Hoffer, Frau u. Herr Tausig, Herr Mitterdrein, Frau Augustin. Reiseleitung: Heinz Hoffer (Forester 1975c).

Basel die „Auseinandersetzung mit einem *Wiener* Stück, einem *Wiener* Autor, die es bei uns nicht gibt“ beschaffen sein werde. Bahnfahrt, Quartier und Eintrittskarten wurden vom Zentrum organisiert, wobei die Angehörigen der etablierten Bühnen darum gebeten wurden, sich an den Unkosten zu beteiligen, um auch Mitglieder von Kellertheatern oder Freien Gruppen die Reise zu ermöglichen (vgl. Forester 1975c). Etwa zwei Wochen nach der Exkursion (am 14. Februar) fand eine abschließende Diskussion im Dramatischen Zentrum statt (vgl. Forester 1975a, 7). Eine zweite Exkursion fand von 20. bis 23. März 1975 statt. Die TeilnehmerInnen der ersten Basel-Reise wurden gebeten, zu der Diskussion der zweiten Basel-Reise zur Hollmann-Inszenierung zu erscheinen (vgl. Forester 1975e).

#### 4.4.2 Theatergespräche

Im Anschluss an das Gastspiel „Prinz Friedrich von Homburg-Kleists Traum vom Prinzen Homburg“ bei den Wiener Festwochen am 7. und 8. Juni 1973 nahmen an die 30 TeilnehmerInnen bei einem Gespräch mit dem Ensemble teil (vgl. Forester 1975a, 5). Hierzu vermerkte Forester im Arbeitsbericht des Jahres 1973: „Da keine Einladung von anderer Seite während des Gastspiels erging, haben wir wegen der Bedeutung des Ensembles und des [...] seit Jahren angestrebten Gastspiels dieser Truppe – eine unserer Partnerbühnen – die Einladung ausgesprochen“ (Dramatisches Zentrum 1974a, 2). Peter Stein sollte diese Einladung (am 10. und 11. Juni) 1974 annehmen und zu einem Theatergespräch in die Albertina kommen (siehe oben).<sup>37</sup> Auch Jerzy Grotowski konnte am 30. Juni 1974 für ein Theatergespräch im Palais Palfy gewonnen werden. Er berichtete in seinem Vortrag, bzw. Gespräch über seine Arbeit und das „Teatr Laboratorium“ Wroclaw.<sup>38</sup> Die Theatergesprächsreihe wurde 1975 fortgesetzt, Peter Palitzsch wurde im März und Ariane Mnouchkine im April eingeladen um über ihrer Arbeiten zu sprechen.

#### 4.4.3 Workshops

Der erste vom Dramatischen Zentrum veranstaltete Workshop war ein „La MaMa“-Workshop und setzte die Arbeit mit Andrew Robinson in Wien (siehe Kapitel 1.2) gewissermaßen fort:

„So wurden die Methoden und Techniken des La-Mama-Theaters durch mehrwöchigen Workshop, geleitet vom Resident Trainer La Mama, New York, im Jänner/Februar 1973

---

<sup>37</sup> Die Gesprächsaufzeichnung befindet sich in der Sammlung Dramatisches Zentrum, Tonband B-058 („Vortrag Peter Stein v. 10.6.1974“).

<sup>38</sup> In Zusammenarbeit mit dem Polnischen Kulturinstitut fand am 24. September 1980 ein zweites Gespräch mit Grotowski statt.

einer etwa 80 Personen umfassenden Gruppe von Angehörigen der Wiener Theater und der Bundesländertheater bekannt gemacht.“ (Cermak/Grohmann/Heindl 1974, 23)

Nach zähen Verhandlungen konnten im Sommer (Juni/Juli) des Jahres 1973 endlich von Jerzy Grotowski entsandte MitarbeiterInnen empfangen werden, die einen mehrwöchigen Workshop für 60 Personen abhielten. In der Folge fanden eine Reihe von Workshops statt, die sich mit Grotowskis Techniken befassten (teilweise durch Mitarbeiter des „Teatr Laboratoriums“ Wroclaw oder durch die „Grotowski-Gruppe“<sup>39</sup> des Dramatischen Zentrums). Zu den Workshops nach Grotowski wird im entsprechenden Kapitel noch Ergänzendes vorgebracht.

Neben den Workshops zu Grotowski fand 1975 ein Gastspiel mit anschließendem Workshop des Roy Hart Theatre aus London im Dramatischen Zentrum statt. Außerdem wurden in den ersten Jahren Workshops von Magda Vandewalle (Belgien) mit Gerd Kaminiski (Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin), mit Zygmund Molik („Teatr Laboratorium“ Wroclaw) sowie mit Eva Warwas-Szell (Polish Mime Theatre, Warschau) angeboten.

#### *4.4.4 Seminare*

Es fanden von Beginn an eine Vielzahl von Seminaren zu den verschiedensten Themen statt, die zu dieser Zeit eifrig diskutiert wurden. Darunter waren mehrere Seminare zu Brechts Theaterarbeit, zur Mitbestimmung am Theater, zu Kinder- und Jugendtheater, schließlich über Zielgruppentheater (vor allem Lehrlingstheater). Die Seminare hatten allesamt Theaterformen, -inhalte oder -theorien zum Thema und stellten sie in Frage bzw. einem breiten Publikum zur Diskussion. Primäre Idee dahinter war es, die unterschiedlichen Disziplinen zu vereinen und somit einen gegenseitigen Erfahrungs- und Erkenntnisgewinn zu erreichen. So trafen sich bei den Seminaren nicht nur am Theater Tätige, neben RegisseurInnen, SchauspielerInnen, Dramaturgen und AutorenInnen waren es auch WissenschaftlerInnen (wie z.B. aus den Bereichen Psychologie, Soziologie, Pädagogik). Die Seminare waren so beschaffen, dass sie im Sinne des Aus- und Weiterbildungsangebot ausgewiesen werden konnten (vgl. Kunstbericht 1981, 32).

Es ist bemerkenswert, welche Anzahl von Seminaren in den ersten Jahren des Bestehens veranstaltet wurden. Anhand der Seminare entsteht ein repräsentatives Bild der inhaltlichen Interessenschwerpunkte. Ab 1975 tritt ein Aktionsbereich besonders hervor: die Beschäftigung mit Zielgruppen – über Kinder hinausgehend, u.a. Lehrlinge, ArbeiterInnen,

<sup>39</sup> Eine aus TeilnehmerInnen den Grotowski-Workshops hervorgegangene Gruppe (bald als „Grotowski-Gruppe“ des Dramatischen Zentrums bezeichnet) setzte die 1974 begonnene Arbeit an Projektentwicklungen fort (siehe Kapitel 5.3).

Erwachsene adressierend. 1974 hatte sich ein Arbeitskreis Zielgruppentheater gegründet, der ab April 1975 mehrere Zielgruppenseminare bzw. -tagungen veranstaltete und über die Jahre ein eigenständiger und umfangreicher Arbeitsbereich des Zentrums werden sollte (siehe Kapitel 6.2).

Kleine Übersicht der Seminare 1972–1975:

- April 1972 (1.) Bert-Brecht-Seminar,
- März 1973 Seminar zur Problematik der Märchen organisiert vom Arbeitskreis KINDER- und JUGENDTHEATER des Dramatischen Zentrums<sup>40</sup>,
- Tagung zur Mitbestimmung im März 1973 (siehe folgendes Kapitel),
- Seminar zur „Animazione“ ebenfalls im März 1973<sup>41</sup>,
- September 1973 2. Brecht-Seminar und im Februar 1974 das Kurzseminar „Der Brecht'sche Modellbegriff“,
- (2.) Seminar zur „Animazione“ im September 1973<sup>42</sup>,
- daran anschließend das 3. (interne) Arbeitsseminar zur „Animazione“ im November 1973<sup>43</sup>,
- die Autorentagung „Märchen“/Autorenseminar „Probleme der Märchendramatisierung“ Oktober 1974<sup>44</sup>,
- 2. Autorentagung „Märchen und fantastische Elemente im Kinderstück“ Jänner 1975,
- Zielgruppentagung „Neues Theater für ein neues Publikum“ im April 1975,
- Zielgruppenseminar in Brunn am Gebirge, September 1975,
- Zielgruppenseminar – Menschen über 50 im Oktober 1975,
- Autorenseminar „Zur Österreichischen Geschichte der letzten fünfzig Jahre“ März 1976.

---

40 Referat Dr. Burghardt Schmidt, Tübingen: „Archetypen und utopische Funktion der Märchen“, 16.3.1973, 17.30 Uhr; Referat Dr. Renate Kübler, München: „Untersuchung der Volksmärchen hinsichtlich ihrer ästhetischen Information und ihres Zeichencharakters“, 17.3.1973, 10.30 Uhr; Dr. Heinz Engel, Wien, beleuchtet das Thema aus psychologischer Sicht, 17.3.1973, 15 Uhr; Dr. Julius Lengert, München, kulturanthropologischer Kommentar zum Thema, Sonntag, 18.3.1973, 10.30 Uhr; 15 Uhr: Schlussdiskussion.

41 Freitag, 30.3., 14 Uhr: Dr. Ilse Hanl und Ingrid Greisenegger (Wien) berichten über die Arbeit mit 2 Kindergruppen; mit anschließender praktischer Demonstration; 16.30 Uhr: Gian Renzo Morteo (Mailand): Theorie der „Animazione“ mit anschließender Diskussion; Samstag, 31.3., 15 Uhr: Linde Burkhardt (Berlin): „Spiel und Wirklichkeitserfahrung“; 16 Uhr: Loredana Perissinotto (Turin): „Die Praxis der Animazione“ mit anschließender Diskussion.

42 Freitag, 21.9.: „Die Schulsituation des Kindes“-Dr. Rudolf Wassitzky, Pädagogisches Institut der Universität Wien, 15.30 Uhr; Samstag, 22.9.: „Animazione, Theorie und Erfahrung“ (mit Beispielen aus der Praxis) – Dr. Ilse Hanl, 15.30 Uhr; Sonntag, 23.9.: Praktische Übungen zur „Animazione“ – Dr. Ilse Hanl, 10.30 Uhr; „Beobachtungstechniken“-Dr. Rudolf Wassitzky, 14.30 Uhr.

43 Freitag, 9.11., 15.30 Uhr: Gruppengespräch zur „Animazione“. Zielvorstellungen und Arbeitsweise – Dr. Ilse Hanl; Samstag, 10.11., 15.30 Uhr: Psychophysische Übungen – Dr. Ilse Hanl; Sonntag, 11.11., 10.30 Uhr: Einführung in die Praxis der „Animazione“, ca. 14 Uhr: Organisatorisches und inhaltliche Vorbereitungen.

44 Burghardt Schmidt, Uni Tübingen: „Utopie und Geschichtlichkeit als Grundlage einer Märchendramatisierung“ (Arbeitsgruppe A); Johannes Merkel, Uni Bremen: „Phantasie und Veränderung – zur sozialen und didaktischen Funktion phantastischer Elemente in Märchen und anderen Stücken für Kinder“ (Arbeitsgruppe B); Samstag und Sonntag: Arbeitsgruppen; Schlußbesprechung.

Die Seminare waren Teil einer der „wichtigsten Aufgaben“ des Zentrums, nämlich „die Information über Erscheinungen des zeitgenössischen Theaters in aller Welt (durch Vorträge, Workshops, Seminare, Entsendung österreichischer Theatertätiger an bedeutende ausländische Bühnen)“ zu vermitteln (Kunstbericht 1980, 33).

## 5 Schwerpunkte bis 1975

Anhand einiger Beispiele soll hier auf die zentralen Themenkreise eingegangen werden, die das Dramatische Zentrum in den ersten Jahren seines Bestehens am meisten beschäftigten und die somit die Entwicklung des Instituts maßgeblich prägten. Es waren diese die Beschäftigung mit Brecht, Kinder- und Jugendtheater und Grotowski. Aus nachstehendem Schreiben an das BMUK wird bereits ersichtlich, dass die Auseinandersetzung mit diesen Kernthemen bereits unmittelbar nach Arbeitsaufnahme des Zentrums begonnen wurde:

„Darf ich Ihnen einige Stichworte über die gegenwärtigen Aktivitäten im Dramatischen Zentrum geben, zu Ihrer und des Ministers Information.“ (Schreiben von Forester an Hermann vom 18. Mai 1972, 1)

In den ersten drei Monaten des Bestehens war im Dramatischen Zentrum nicht nur der erste Arbeitskreis (theoretische Grundlagenforschung, Analyse von „Rozenjagd“) entstanden, auch ein Bert-Brecht-Arbeitskreis (bestehend aus HörerInnen des Bert Brecht-Seminars, das in Zusammenarbeit mit dem Reinhardt-Seminar veranstaltet wurde) sowie ein Arbeitskreis „Jugendtheater“ waren im Werden begriffen. Letzterem sollte „eine Arbeitsgruppe angeschlossen werden, die in einem besonderen Arbeitsvorhaben mit Kindern [der „Animazione“, Anm.] tätig werden wird“ (Schreiben von Forester an Hermann vom 18. Mai 1972, 1).

Außerdem berichtete Forester in diesem Schreiben über die geplanten Workshops mit Grotowski- und „La MaMa“-Mitglieder. Mit Grotowski sei die Kommunikation zwar schwierig, aber es gäbe eine „Zusage von Grotowski, im nächsten Jahr zu uns zu kommen“. Auch Andrew Robinson sei bereit, im Dramatischen Zentrum zu arbeiten, ein Workshop mit ihm sei so gut wie ausgemacht: „Das ist an und für sich sehr erfreulich, da Andy Robinson der prominenteste La Mama Vertreter ist, der mit seinen letzten Inszenierungen in New York außerordentlichen Erfolg gehabt hat.“ Abschließend erwähnt Forester das Vorhaben, ein Seminar zum Thema „Mitbestimmung“ zu veranstalten (Schreiben von Forester an Hermann vom 18. Mai 1972, 1 f.).

Tatsächlich gestalteten sich die ersten Aktivitäten des Dramatischen Zentrums folgendermaßen: Das erste Seminar des Dramatischen Zentrums, ein „Bert Brecht-Seminar“ fand im April 1972 unter der Leitung von Joachim Tenschert statt und hatte den Arbeitskreis „Bert Brecht“ zum Ergebnis. Im Sommer wurde die erste Werkstattarbeit mit Wilhelm Pevnys „Theaterleben“ durchgeführt. Diesem war eine gruppenspezifische Klausur vor-

ausgegangen. Außerdem berichteten die ersten StipendiatInnen von ihren Auslandserfahrungen. 1973 gründete sich zudem der Arbeitskreis „Kinder- und Jugendtheater“. Das erste Jahr des Dramatischen Zentrums wurde von einer Exkursion nach Venedig (Gastspiel von Peter Brooks Inszenierung des „Sommernachtstraum“) und einer zweiten Werkstattarbeit (Michael Springers „Werkstück“) abgeschlossen. Laut Forester hatte das Zentrum bereits im ersten Jahr „drei Hauptanliegen verwirklicht“: Stipendien an Autoren, Exkursion zu Peter Stein, „Animazione“ (vgl. „Kurier“ vom 29.12.1975).

Ein Informationsgespräch im Februar 1973 diente dazu, „allen bisher an der Arbeit des Zentrums Beteiligten [...] Absichten und Pläne“ des Zentrums darzulegen. Außerdem wurden hier „in lebhafter Diskussion Vorschläge eingeholt“ (Forester 1975a, 5).

Statt Robinson kam Allen Wynroth im Frühjahr 1973 nach Wien, um die Trainingsmethoden des „La MaMa“-Theaters zu unterrichten. Aus Grotowskis „Teatr Laboratorium“ kamen drei MitarbeiterInnen für einen Workshop, der im Sommer abgehalten wurde. Außerdem wurden im März 1973 drei Seminare (Märchen, „Animazione“, Mitbestimmung) veranstaltet<sup>1</sup>, was der Idee Foresters eines „zentralen Treffens“ (siehe oben) immerhin im Ansatz entsprach. Der Arbeitsbericht aus dem Jahr 1973 hielt fest: „Aus der Jahresarbeit [des Jahres 1972, Anm.] entstanden die Themen der beim ersten zentralen Treffen im März 73 veranstalteten Seminare“ (Dramatisches Zentrum 1974a, 1).

Nach einem Jahr waren die ersten Projekte und Programme ins Laufen gebracht, Theaterangehörige gewonnen und eine Öffentlichkeit geschaffen. Im Dramatischen Zentrum wurde in den Arbeitskreisen zu Dramaturgischen Grundlagen, Brecht und Kinder- und Jugendtheater gearbeitet – das Zentrum hatte sich gewissermaßen „gefunden“ und Schwerpunkte für seine Arbeit festgesetzt, auf die nun gesondert eingegangen werden soll.

## 5.1 Beschäftigung mit Brecht 1972–1974

Während die etablierten Theater (allen voran das Wiener Burgtheater) Brecht zwischen 1953 und 1963 (es war die Zeit des Kalten Krieges) aufgrund seiner vermeintlich kommunistischen Gesinnung boykottierten („Brecht-Boykott“<sup>2</sup>), gab es im nicht-etablierten Bereich gewissermaßen eine Gegenbewegung, die sich bewusst Brecht zuwandte, um ihn in

---

1 16.–18. März 1973: Seminar zur Problematik der Märchen; 23.–25. März 1973: Tagung zur Mitbestimmung; 30./31. März 1973: Seminar zur „Animazione“. Dieses einmalige „zentrale Treffen“ bestand aus den Seminaren zur „Problematik der Märchen“ und „Animazione“ (beides vom Arbeitskreis „Kinder- und Jugendtheater“ veranstaltet) und der Tagung zur Mitbestimmung (veranstaltet von der Dramaturgischen Gesellschaft Berlin und dem Dramatischen Zentrum). Weitere Seminare (Brecht und „Animazione“) fanden im Herbst 1973 statt.

2 Siehe hierzu: Palm 1984; Birbaumer 1996.

Wien aufzuführen. So beschäftigte sich etwa der Theaterverein „Wiener Ensemble“ bereits seit 1962 mit dem deutschen Dramatiker. Auch Conny Hannes Meyer brachte in den 1960ern Brechts Werke auf der Bühne seiner „Komödianten am Börseplatz“ zur Aufführung. Laut Rolf Schwendter (2003, 10) war „dank der Herren Torberg und Weigel, das Spielen der Stücke von Bertold Brecht [verboten] (dies zwar nicht unter Strafverfolgung, doch gab es für Personen, die an Brecht gelernt hatten, ein faktisches Publikationsverbot)“. Nach Ende der Verweigerung Brechts gegenüber formierte sich im November 1964 an dem theaterwissenschaftlichen Institut in Wien eine „Brecht-AG“ unter der Leitung von Schwendter, der u.a. Dieter Berner und Ilse Hanl angehörten. Im Jahr darauf gründete sich laut Schwendter ein „Brecht-Abeitskreis“, 1966 fanden Brecht-Lesungen innerhalb der Informellen Gruppe statt (vgl. Schwendter 2003, 78; 81; 89). In dieser Hinsicht war die Informelle Gruppe Vorläuferin für die ab 1972 im Dramatischen Zentrum begonnene Beschäftigung mit Brecht – auch in anderen Bereichen wurde von jener programmatisch ähnliche Themen behandelt, die Berührungspunkte mit der Arbeit des Zentrums darstellten (vgl. Kapitel 1.2 dieser Arbeit).

Nach Ende des Boykotts begann in der Wiener Theaterszene wieder eine breit angelegte und durchaus angeregte Auseinandersetzung mit Brecht. Ein gewisser Nachholbedarf blieb jedoch nach wie vor bestehen. An diesem Punkt setzte im April 1972 auch das Brecht-Seminar am Dramatischen Zentrum an. Es handelte sich dabei um die erste eigene Veranstaltung des Instituts, das erst zwei Monate zu arbeiten begonnen hatte. Dieses mehrwöchige „Bert-Brecht-Seminar“ (6. bis 25. April 1972) wurde gemeinsam mit der Hochschule für Musik und darstellende Kunst (Max-Reinhardt-Seminar) durchgeführt und sollte den 60 TeilnehmerInnen die Theaterarbeit Bertolt Brechts vertrauter machen. Unter der Leitung von Joachim Tenschert wurden „Übungen zur Darstellungsweise des epischen Theaters“ vermittelt:

Die Leitung war dem langjährigen Chefdramaturgen des Berliner Ensembles, dem Stammtheater Bert Brechts, anvertraut und hatte zur Aufgabe, die tatsächliche Methodik Bert Brechts in Anwendung zu bringen, in der Hoffnung, daß auch in Wien eine modellhafte Aufführung zu erzielen sein könnte.

Da Bert Brecht in Wien meistens abgelehnt oder mißverstanden wurde, war dieses Unternehmen von besonderer Bedeutung und sein offensichtlicher Erfolg, wie em Echo zu entnehmen ist, wichtig und gut.

(Dramatisches Zentrum [1973a])

Die Teilnahme war kostenlos. Aus diesem ersten Brecht-Seminar ging der Arbeitskreis Bert Brecht hervor<sup>3</sup>, in dem 12 TeilnehmerInnen die begonnene Arbeit fortsetzten (vgl. ebd.). Im Dramatischen Zentrum begann nun eine intensive Beschäftigung und Auseinandersetzung mit Brecht.

Vom 8. bis 20. September 1973 wurde das 2. Brecht-Seminar durchgeführt, welches als Fortführung der begonnenen Arbeit verstanden wurde. Es wurde (wie auch beim Seminar im Vorjahr) unter der Leitung Tenscherts die Theatertheorie Brechts vermittelt und in Szenenarbeiten umgesetzt. Nach diesem Seminar vergrößerte sich der Arbeitskreis Bert Brecht und traf sich von nun an zu wöchentlichen Sitzungen im Palais Harrach (vgl. Forester 1975a, 5).

Die Zielsetzung des Arbeitskreises war laut „Arbeitsprogramm“ die „Erarbeitung eines realistischen Bildes vom Werk Bert Brechts und [die] Herausarbeitung eines Gegenwartsbezuges, um der gaengigen, verschleierte und entstellten Meinung über BB in Oesterreich entgegenzuwirken“ (o. V. 1973a). Außerdem, so Forester, ist der Arbeitskreis „ein Versuch, auch die Theorie des Schauspiels und dessen ästhetische Kategorien auf selbst-erarbeiteter Grundlage in die praktische Arbeit einzubringen“ (Forester 1975e). Der Autor Franz Krahberger (1949–2016) beschreibt die Beschäftigung mit Brecht als eine sehr politische:

„wir betrachten theater als ausdruck einer haltung, die vor hat, das leben zu ändern, die geeignet ist, schwierigkeit und unterdrückung zu überwinden. wir haben uns vor allem mit dem politisch denkenden brecht auseinandergesetzt.

es ist unmöglich brechts werk zu begreifen, ohne es im zusammenhang mit gesellschaftlicher und geschichtlicher wandlung zu sehen. [...] dass brecht ein entschiedener kämpfer gegen die kultur der bourgeois, gegen die diktatur des kapitals und für die sache der arbeiter war, sagen brechtverfälscher nie.“ (Krahberger 1975, 23)

Die Verfälschung von Brechts Werken an den bürgerlichen Theatern (die „plötzlich“ Gefallen an Brecht fanden) war mit ein Phänomen, dem sich der Arbeitskreis annehmen wollte. Krahberger warf den etablierten Theatermachern ein absichtliches Missverstehen von Brechts eigentlicher Aussage vor und formulierte als Ziel der Beschäftigung mit Brecht im Dramatischen Zentrum „die konsequente aneignung des brechtschen werks und der methode“ (ebd.). Um dies umzusetzen, wurde im Arbeitskreis Brechts Schriften gelesen (etwa „Politik und Gesellschaft“ – zu den grundlegenden Prinzipien in Brechts Werk), Referenten eingeladen, konkrete Szenenbeispiele bearbeitet und ungeklärte Begriffe (wie „V-Effekt“, „Dialektik“) diskutiert. Bei der Sitzung vom 10. Dezember 1973 bei-

---

3 „Die Seminare mit Joachim Tenschert waren eine wesentliche Voraussetzung für die Entstehung und Entwicklung des Arbeitskreises“, so Klinger (1992b, 375).

spielsweise wurden Referatsthemen an Walter Pfaff (v-Effekt), Götz Fritsch (Sozialer Gestus), Alexander Stoa (Dialektik und Verfremdung), Vera Hanacek und Renate Ledochowska (Gefühl und Theater), Alex Schanda (Theater und Wissenschaft), Hermann Schmid (Über das eingreifende Denken), Eduard Widmann (Grundsätzliche Auseinandersetzung mit Bert Brecht) vergeben. Weitere Mitglieder des Arbeitskreises waren 1973: Franz Krahberger, Waltraud Kutschera, Charlotte Morgenstern, Lena Rothstein, Therese Affolter, Peter Matejka, Eva Brenner, Horst Forester und Heinz R. Unger (vgl. Forester 1975e).

Im Rahmen eines Kurzseminars am 22. Februar 1974 fand ein Referat zu „Der Brecht'sche Modellbegriff. Realismus und Formalismus im Brecht'schen Theater“ von Burkhard Schmidt (Universität Tübingen) statt. Anschließend an das Referat gab es ein Kolloquium und internes Gespräch mit Schmid, den Mitgliedern des Arbeitskreises und den Autoren des Dramatischen Zentrums (vgl. Dramatisches Zentrum [1974]).

Allerdings drohte die Arbeit des Arbeitskreises Angesichts der rein theoretischen Auseinandersetzung mit Brechts Theater zu stagnieren. Das Protokoll der Arbeitskreis-Sitzung vom 2. April 1974 hält fest,

„[dass] sich die von Walter Pfaff vorgetragene Meinung bei den Anwesenden durch [gesetzt hat ...], dass in diesem Stadium keine andere Möglichkeit zur Weiterarbeit waere, als den Willen der Mitglieder des Arbeitskreises zur Aktivitaet in einer Inszenierung zusammenzufassen. [...] Der Arbeitskreis hat sich dafuer entschlossen, das Stueck ‚Die Gewehre der Frau Carrar‘ vorzuschlagen und nicht das von Forester wiederholt zur Debatte gestellte ‚Mann ist Mann‘.“ (o. V. 1974)

Forester hatte eigentlich eine szenische Realisierung mit Tenschert angestrebt, musste sich der Mehrheit jedoch beugen. So kam es zu der bereits oben genannten, Brecht gewidmeten Werkstattarbeit.

„die dramaturgischen konzepte wurden weitestgehend kollektiv entwickelt. gesellschafts- und geschichtsbezogene stückanalyse waren wesentliche bestandteile dieser arbeit. [...] ‚die gewehre der frau carrar‘ [...] war im rahmen unserer möglichkeiten machbar. ein zeitgeschichtlicher bezug war ebenfalls vorhanden.“ (Krahberger 1975, 23)

Laut Klinger (1992b, 376) wurde der Höhepunkt der Brecht-Arbeit „in der Realisierung des Stückes im Mai/Juni 1974 ‚Die Gewehre der Frau Carrar‘“ erreicht. Es war außerdem die Rede von einer Videoaufzeichnung im Juni 1974, die als Einblick in die Brecht-Arbeit („Aufzeichnung des Probenstadiums“) dienen sollte:

Um die durch verschiedene unvorhergesehene Umstaende ins Stocken gekommene Arbeit am Stueck „Gewehre der Frau Carrar“ zu einem vorlaeufigen Ergebnis zu bringen, auf dem der Arbeitskreis Bert Brecht weiterarbeiten kann, wurde auf der Sitzung des AK heute, Mittwoch, 12. Juni 74, beschlossen, die Arbeit

durch eine Video-Aufzeichnung in ihrem jetzigen Ergebnis festzuhalten.

Ausserdem wird jedes Mitglied – ueber den gemeinsam zu erstellenden Bericht hinaus – einen Bericht ueber seine Eindruecke und die Bedeutung der Mitarbeit im AK Brecht fuer seine Entwicklung und sein Theaterverstaendnis anfertigen.

(Dramatisches Zentrum 1974b)

Letzte dokumentierte Arbeit war das im Mai 1976 durchgeführte Brecht-Seminar mit Burkhard Schmid über die Produktion „Die Gewehre der Frau Carrar“:

für das Ensemble [Theater] im Kärntnertheater wurden die Arbeitsergebnisse des Arbeitskreises Bert Brecht für die Arbeit an dem Stück „Die Gewehre der Frau Carrar“ ausgewertet. Burghart Schmidt, Bloch-Assistent, von der Universität Tübingen referierte ausführlich zu ästhetischen und Dramaturgischen [sic] Fragen.

(Dramatisches Zentrum 1976d)

Danach finden sich keine Hinweise mehr über den Arbeitskreis. Aus dem Protokoll des „Brechtkollektiv des Dramatischen Zentrums“ (bestehend aus Franz Krahberger, Joseph Szeiler, Margarita Usunova, Eva Brenner, Helga Leitner, Bernd Burchardt, Peter Matejka) vom Jänner 1975 kann angesichts dieser Sachlage geschlossen werden, dass die Beschäftigung mit Brecht in dieser Form aus finanziellen Gründen eingestellt werden musste:

„zur am 22 okt 74 festgelegten zielsetzung des arbeitskreises, die heranbildung dramaturgischer und beratender funktion in der österreichischen theaterlandschaft, stellen wir fest, das dies einer arbeitsleistung entspricht und dementsprechend honoriert werden müsste. diese frage ist mit dem dramatischen zentrum und dessen leiter zu klären.“ (o. V. 1975)

Dies entspricht auch Klingers (1992b, 376) Angabe, dass der Arbeitskreis insgesamt über zwei Jahre bestand. Die Beschäftigung mit Brecht fand jedoch maßgebliche Bedeutung in der „Animazione“-Arbeit bzw. mit Zielgruppen. Zudem brachte das Dramatische Zentrum 1983 die Ausstellung Bertolt Brecht „Ändere die Welt, sie braucht es“ nach Wien.<sup>4</sup>

### 5.1.1 Seminar zur Mitbestimmung 23.–25. März 1973

Zum Mitbestimmungs-Seminar kam es unter anderem, „da sich während der Diskussionen beim Brecht-Seminar gezeigt hat, daß hier eine Klärung nötig ist und die bisher ge-

---

4 Die Ausstellung des Brecht-Zentrums der DDR (Berlin 1982) wurde von 14. Juni bis 8. Juli 1983 im Dramatischen Zentrum gezeigt. Im Zentrum der Ausstellung standen Leben und Werk des Dichters. Siehe hierzu das Heft zur Ausstellung (Sammlung Dramatisches Zentrum).

machten Erfahrungen der Ensemble im gesamten deutschsprachigen Raum gegenseitig mitgeteilt werden sollten“ (Schreiben von Forester an Hermann vom 18. Mai 1972, 2). Außerdem war Forester bei seiner Studienreise u.a. zu der Dramaturgentagung der Dramaturgischen Gesellschaft in Nürnberg (Oktober 1971), bereits mit der Diskussion über Mitbestimmung und Strukturprobleme des Theaters in Berührung gekommen. Davon mag ein weiterer Anreiz zur Abhaltung eines Seminars zu diesem Thema zu halten ausgegangen sei und es war sicherlich ein Anlass, Peter Stein und Peter Palitzsch nach Wien einzuladen.

Die Modelle der Mitbestimmung, die an den verschiedenen Theatern praktiziert werden, werden durch Erfahrungsberichte von Mitgliedern der Leitungsgremien und des Ensembles der betroffenen Theater geschildert.

In grober Gliederung:

kollektiv arbeitende Gruppen (Schaubühne am Halleschen Ufer und TAT Frankfurt)

mit erweitertem Direktorium arbeitende Gruppen (Palitzsch und Ensemble in Frankfurt, Heyme und Ensemble in Köln)

Intendantentheater mit assoziierten Mitbestimmungsgremien, also z. B. Burgtheater mit seiner Ensemblevertretung und dem Ensemblevertreter in der Direktion

Landesbühnen mit verschiedenen Mitbestimmungsmodellen

Stadttheater wie etwa das Theater in Luebeck, das eine eigene Entwicklung der Mitbestimmung aufzuweisen hat.

Es sind diejenigen eingeladen, die theoretische Modelle zur Mitbestimmung entwickelt haben und darüberhinaus diejenigen, die Bestrebungen gleicher Art an anderen Theatern verfolgen. Innerhalb dieser Tagung soll eine Vorlesung ueber Gruppendynamik moegliche Entwicklungsstadien der Gruppenarbeit deutlich machen.

(Dramatisches Zentrum [1973c])

So fand von 23. bis 25. März 1973 eine vielbeachtete „Tagung zur Mitbestimmung“ im Palais Harrach statt. Neben dem Dramatischen Zentrum Wien beteiligte sich abermals die Dramaturgischen Gesellschaft an der Veranstaltung.

„Das Seminar zur Mitbestimmung brachte die profiliertesten Vertreter der deutschsprachigen Theaterszene nach Wien in das Dramatische Zentrum, wo mehr als 200 Theaterleute die erste umfassende Berichterstattung der Theater mit Mitbestimmung aufnahmen und diskutierten.“ (Forester 1975a, 5)

Vortragende waren Robert Kabelitz („Modell und Praxis der Mitbestimmung“), Ludovico Mamprin („Mitbestimmung an italienischen Theatern“), Peter Stein und Frank P. Steckel (Bericht der Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin), Peter Palitzsch, Jürgen Fischer, Lore Stefanek (Schauspiel Frankfurt) und Hansgünther Heyme (Städtische Bühnen Köln) sowie weitere Theaterangehörige, die über Formen der Mitbestimmung ebendort

berichteten: Herbert Adamec (über sein Engagement beim Westfälisches Landestheater), Frieder Weber (über seine Intendanz am Westfälisches Landestheater), Michael Altmann/Wolfgang Wiens (Theater am Turm, Frankfurt), Erich Ude (Städtische Bühnen Nürnberg), Horst Zankl (Direktion Theater am Neumarkt, Zürich). Außerdem trug Burgtheaterdirektor Gerhard Klingenberg<sup>5</sup> einen Bericht der Ensemblevertretung des Burgtheaters vor (vgl. Dramatisches Zentrum 1973a, sowie Forester 1975b). Mit dem Seminar erfolgte der erste große Medienauftritt des Dramatischen Zentrums. Die beinahe zeitgleich (im Sinne des „Zentralen Treffen“, siehe oben) vom Zentrum veranstalteten Seminare zu „Animazione“ und Märchen wurden somit in den Schatten gestellt. Das hektographische Protokoll des Seminars erschien 1975 als Heft 2 der „Texte zur Theaterarbeit“ (siehe Forester 1975b).

## 5.2 Kinder- und Jugendtheater

Zur Auseinandersetzung mit Kindertheater im Dramatischen Zentrum erscheinen mehrere Ansatzpunkte relevant, die in einem Überblick zur Situation des Kinder- und Jugendtheaters zu Beginn der 1970er Jahre herausgearbeitet werden. Das Hauptaugenmerk liegt hierbei auf der Frage, was sich das Dramatische Zentrum davon erhoffte. Im Zuge der Beschäftigung mit dem Theater für ein junges Publikum stand das Zentrum in engem Kontakt mit dem Institut für Theaterwissenschaft und des Theaters der Jugend.

Die Diskussion um ein (zeitgemäßes) Kinder- und Jugendtheater war zu Beginn der 1970er Jahre voll entfacht (so war es etwa Thema bei der Tagung der Dramaturgischen Gesellschaft 1971, siehe Kapitel 2.3). Der deutsche Autor Melchior Schedler (\* 1936) hatte in der Zeitschrift „Theater heute“ (8/1969) seine „Sieben Thesen zum Theater für sehr junge Zuschauer“ veröffentlicht, die eine intensive Auseinandersetzung um das aktuelle Kindertheater auslösten<sup>6</sup>. Es ging dabei um die Forderung nach einem „emanzipatorischen Kindertheater“, womit die strikte Ablehnung von Märchen und die Suche nach neuen Spielvorlagen, die gesellschaftliche Realität und ihre Probleme reflektieren bzw. zeigen, einhergingen. 1972 folgte Schedlers umfassende und kritische Behandlung über „Kindertheater. Geschichte, Modelle, Projekte“, die vielfach rezipiert wurde. Seine The-

5 Ein Zitat aus dem Seminar von Klingenberg: „Was wollen Sie – als Staatsbetrieb können wir nicht Mitbestimmung anstreben, denn da kommt die VÖEST und will das gleiche“ („Profil“ vom 30.3.1973).

6 Die sieben Thesen beinhalteten: 1) Kinder gestalten sich ihr Theater selbst, es soll der Selbstverwirklichung dienen; 2) Absage der alten Spielvorlagen (Märchen), neue Stoffe sollen in der unmittelbaren Erfahrungswelt der Kinder gefunden werden; 3) neue kindgemäße Theater Techniken müssen entwickelt werden; 4) demokratische Dramaturgie: Zuschauer werden zu Mitspielern; 5) Verabschiedung von Theaterhäusern, Kindertheater kann überall stattfinden; 6) die Theaterproduktion soll für alle offen sein und umfassendes Zusatzprogramm bieten (Festcharakter); 7) das Kindertheater soll das bürgerliche Theater aufheben (vgl. 4). („Theater heute“ 8/69, 31 f.).

sen richteten sich gegen die Kinderfeindlichkeit der Gesellschaft, die sich auch im Theater bemerkbar mache. So agiere das Kindertheater entweder aus ökonomischen (Kinder als das Publikum von morgen und als Maßnahme gegen die schwindenden Publikumszahlen) oder aus gesellschaftlichen Gründen (Integration in Konsum- und Leistungsgesellschaft)<sup>7</sup>. Schedler entwarf mit seinen Thesen ein Gegenmodell, das den Versuchen vor allem von Seiten der Linken entsprach, ein kindgerechtes Theater zu realisieren bzw. den Kindern das Spielen von Geschichten erfahrbar zu machen.

Welche Rolle das Theater für die Persönlichkeitsentwicklung der Kinder spielen kann, beschrieb Walter Benjamin schon 40 Jahre zuvor in seinem „Programm eines proletarischen Kindertheaters“ (1929). Wie aktuell die darin enthaltenen Überlegungen auch zu Beginn der 1970er Jahre waren, zeigt sich daran, dass der Aufsatz vielfach rezipiert wurde und als Basis des neuen progressiven Kindertheaters galt. Schedler setzte diese Überlegungen fort und beschrieb die Möglichkeiten, durch das Theater Erfahrungen der gesellschaftlichen Realität auch beim Kind zu erzeugen. Theater für Kinder soll deshalb nicht realitätsferne Geschichten (Märchen) beinhalten, sondern die Realität möglichst so zeigen, wie sie ist (hierzu Schedler nach Hoffmann 1979, 274). Wirklichkeit wird in diesem Zusammenhang im Sinne Hilmar Hoffmanns (1979, 281) „als eine von Traditionen und gegenwärtiger Kunst und Kultur geprägte Gesellschaft“ verstanden. Entscheidend ist dabei, den Kindern und Jugendlichen zu vermitteln, dass die Welt (im Sinne Brechts) veränderbar ist und nicht schicksalhaft determiniert. Um dies zu erreichen, „läßt sich unter anderem das [von Benjamin behandelte] emanzipatorische Rollenspiel gebrauchen“ (Hoffmann 1979, 281).

„Man versuchte also, bei den Kindern damit anzusetzen, der ausgebeuteten Masse ihre wirklichen Bedürfnisse und Interessen bewußt zu machen – eine Voraussetzung dafür, diejenigen Verhältnisse abzuschaffen, die der Erfüllung der Bedürfnisse im Weg stehen.“ (Stöger/Karolyi/Weinberger 1983, 46)

Besonders bekannt waren Anfang der 1970er Jahre die Kindertheaterversuche von Georges Béjean bzw. Catherine Dasté (Frankreich), Horst Lang (Schweiz), Gian Renzo Morteo (Italien) und in Deutschland Gunther Wollschläger an der Jugendkunstschule in Wuppertal. Gemeinsam war diesen Modellen die „Kreativierung“ der Kinder (in unterschiedlicher Ausprägung). Wollschläger beschreibt den viel strapazierten Begriff „Kreativität“ als eine „Fähigkeit, neue Zusammenhänge aufzuzeigen, bestehende Normen sinnvoll zu ver-

---

<sup>7</sup> Ob die kulturpolitischen Bestrebungen in Österreich, kulturelle Bildung bzw. ästhetische Erziehung durch die Schulen zu intensivieren, darauf abzielte den Kunst- und Kulturkonsum zu steigern um den menschlichen Entwicklungsprozess voranzutreiben oder den Theatern ein Publikum zu gewährleisten, sei dahingestellt.

ändern und damit zur allgemeinen Problemlösung in der gesellschaftlichen Realität beizutragen“ (Wollschläger 1972, 11).

Nach Erika Landau (1969, 106) ist Kreativität von großer Bedeutung, wenn es darum geht, sich zu entfalten, selbst zu verwirklichen, aber auch um bewusst an der Gestaltung der Umwelt teilnehmen zu können, sich in bestimmten Situationen so zu verhalten, dass das Bestmögliche daraus entstehen kann. Das Leben als kreativer Prozess begriffen, hilft der Psyche das Leben in seiner Gesamtheit zu sehen und in seine Dynamik und Veränderbarkeit zu nützen, demnach mitzugestalten.

„Eine der wichtigsten Voraussetzungen ist die Bereitschaft, immer von neuem zu beginnen und nichts als einen abgeschlossenen Prozeß zu sehen. Das Leben ist ein dynamischer Prozeß, den man mitgestalten kann, indem man: partizipiert, indem man die Herausforderung annimmt und indem man die Umwelt in sein Leben einschließt.“ (Landau 1969, 106)

Dass hierfür das Theater eine brauchbare Form darstellt, Kreativität zu fördern und Situationen erproben lässt, war eine der zentralen Neuerungen in den Überlegungen zu einem emanzipatorischen Kindertheater.

Auch in Österreich widmete man sich gegen Ende der 1960er Jahren der Auseinandersetzung mit Kinder- und Jugendtheater. So wurde 1968 bei dem Europagespräch im Wiener Rathaus etwa über „Jugend und Theater“ diskutiert, wobei festgestellt wurde, dass ein Kinder- und Jugendtheater erst in Entstehung begriffen sei (vgl. Das europäische Theater und sein Publikum 1968).

1971 wurde am theaterwissenschaftlichen Institut der Universität Wien die „Abteilung für Kinder- und Jugendtheater“ eingerichtet. Erstes Betätigungsfeld dieser war es, eine Dokumentation zum Thema Schulspiel zu erstellen und eine statistische Auswertung durchzuführen. Darüber hinaus wurde eine intensive Forschungstätigkeit zur europäischen Kinder- und Jugendtheatersituation angeregt. Auch wurde „der zunehmenden Bedeutung der „Animazione“-Bewegung, der Zielgruppenarbeit mit Kindern und Jugendlichen [...] besonders Rechnung getragen.“ In diesem Zusammenhang ebenfalls interessant waren die Aufgabenbereiche:

„Kinder- und Jugendtheater in den audiovisuellen Medien, Märchenforschung; theoretische und praktische Ausbildung von Lehramtskandidaten und Lehrern zu Spielleitern und Animatoren an den Schulen, Auswertung von Ergebnissen der Animazione-Arbeit in schulischen<sup>8</sup> und außerschulischen Gruppen in Zusammenarbeit mit Psychologen, Pädagogen, Psychotherapeuten, Medizinern Soziologen im Sinne der verstärkten interdisziplinären Zusammenarbeit.“ (Cermak/Grohmann/Heindl 1974, 24)

---

8 Vgl. Mayer (1975a und 1975b).

Heft 1 der vom theaterwissenschaftlichen Institut herausgegebenen Vierteljahresschrift „Maske und Kothurn“ hatte im Jahr 1973 „Kinder- und Jugendtheater“ zum Schwerpunkt. Darin wurde das damals gegenwärtige Kindertheater nach Aspekten wie Erziehung zum Theater (Gewinnung neuer Abonnenten bzw. Publikumsschichten) oder die Kreativität und Persönlichkeitsentfaltung des Kindes befragt, sowie Erfahrungsberichte neuer Methoden für das Kindertheater beschrieben. Es sollte den Versuch darstellen, ein möglichst fortschrittliches und kindgerechtes Theater zu skizzieren und die neuen Ansätze des Theater für Kinder aufzuzeigen. Silvia Müller und Veronika Burkart stellten in ihrem Beitrag die Frage: „Sind die jungen Zuschauer von heute das erwachsene Theaterpublikum von morgen?“ und lieferten eine Beschreibung der historischen und aktuellen Situation, des „neuen Selbstverständnis des Kinder-, Jugend- und Schultheaters“ (Burkart/Müller 1973, 3).

Seit den 1960er Jahren wurde Kindertheater ernster genommen, so die Autorinnen, was damit zusammen hängen mag, dass viele Theater unter Besucherrückgängen litten (Konkurrenz von TV und Kino) und aus diesem Grund Strategien heranzogen um ein neues Publikum zu gewinnen. Dass Kinder- und Jugendtheater dadurch vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt wurde, ermöglichte neue Arten und Weisen damit zu experimentieren und weiterzuentwickeln: Theater sollte für diese Zielgruppe wieder interessant und lebensnah werden. Hierfür – wie auch im zeitgenössischen Erwachsenentheater – fehlte es jedoch an Stücken und Theatertätigen, die mit und für Kinder arbeiten wollten („da es Ausbildung speziell für Kindertheater noch kaum gibt“). Um dieser Problematik entgegenzuwirken schlugen Müller und Burkart „eine praxisbezogene Kooperation von Theaterleuten, Schulen, Hochschulen und Schauspielschulen“ vor, sowie „die Grundlagenforschung von Pädagogen, Psychologen, Soziologen und Theaterwissenschaftlern“.<sup>9</sup> Von einer „systematischen Auswertung von Reaktionen verschiedener Altersgruppe auf verschiedene Inhalte und Spielweisen“ erhofften sich Müller/Burkart (1973, 3 f.) die „viel-diskutierte Dramaturgie des ‚Mitspielens‘ konstruierbar“ machen zu lassen. All diese Aspekte kehren in den Zielsetzungen des Arbeitskreis „Kinder- und Jugendtheater“ des Dramatischen Zentrum weiter unten wieder – ein Punkt, der zeigt, wie eng das theaterwissenschaftliche Institut, dem die Autorinnen angehörten, und das Dramatische Zentrum zusammenwirkten. In der Beschäftigung mit der „Animazione“ wurde dies dann in der Praxis erprobt.

Im deutschsprachigen Raum fehlte es allerdings auch an geeigneten Spielstätten – die Versuche eines neuen Kindertheaters befanden sich noch in ihren Anfangsstadien (an-

---

<sup>9</sup> Vgl. auch Schedler („Theater heute“ 8/69, 32), der ein Einbeziehen von Psychologen in die Stückentwicklung mit Kindern vorschlägt.

ders als in der Sowjetunion, die auf eine reichhaltige Tradition auf diesem für sie höchst politischen Gebiet zurückblicken kann, oder in den USA, wo seit der Jahrhundertwende *creative drama*, Mitwirktheater, auf breiter Basis praktiziert wurde). Dennoch vollzog sich in Europa gerade eine Aufwertung des Kindertheaters. Dass „Persönlichkeiten wie [Giorgio] Strehler und [Ingmar] Bergmann für Kinder“ Theaterstücke inszenierten, mag dies verdeutlichen.

In Österreich war es das Schultheater, das ein Experimentierfeld neuer Ansätze anzubieten vermochte. Aus psychologischer Perspektive „tritt [beim Schulspiel] die Persönlichkeitsbildung des Kindes immer mehr in den Vordergrund der Erziehung“, die „Schulung und Förderung kreativen Verhaltens“ gewinnt hierbei neben der des logischen Denkens zunehmend an Bedeutung. Denn auch soziales Verhalten ist ein prozesshafter Lernvorgang, der im Rahmen der Schule gefördert werden kann und soll. Kreativierung, Persönlichkeitsentfaltung und Selbsterfahrung des Kindes traten zunehmend in Verbindung mit Theater.

„Diese Erkenntnisse führen dazu, ein neues Selbstverständnis des Schultheaters beziehungsweise eine ‚Erziehung durch Drama‘ zu bewirken. Neben das herkömmliche Schultheater, eine Reproduktion festgelegter Textvorlagen, tritt in zunehmendem Maß die kreative Dramatik, die Interaktionspädagogik, das Rollenspiel. [...] Die Vielschichtigkeit der Kommunikation durch dramatische Aktion muß immer wieder hervorgehoben werden.“ (alle Zitate: Müller/Burkart 1973, 4)<sup>10</sup>

Um dieser Form des Schulspiels<sup>11</sup> zu praktizieren, benötigt es „fachlich qualifizierte Lehrkräfte, die den neuen Aufgabenstellungen gewachsen sind“ – Theaterpädagogik, die es erlaubt, unterschiedliche Interaktionen zu erleben, Bezüge zur Umwelt bzw. Gesellschaft herzustellen und das eigene kreative Potential auszuschöpfen.

„Beim Spiel der Kinder, das aus Improvisationen besteht, bedarf es eines Erwachsenen, der Akzente setzt und Impulse gibt, damit die einzelnen gespielten Situationen und Handlungsabläufe für die persönliche und soziale Entwicklung der Mitspieler von Nutzen sein können. Solche ‚Animateure‘ heranzubilden sollte als dringende Aufgabe aller Institutionen angesehen werden, die sich mit der Erziehung von Kindern und Jugendlichen beschäftigen.“ (Müller/Burkart 1973, 5)

Diese Bemerkung ist insofern interessant, da sie vorweg nimmt, was 1975 im „Kulturpolitischen Maßnahmenkatalog“ hinsichtlich Kulturvermittlung vorgeschlagen wurde.

---

<sup>10</sup> Siehe hierzu auch die Beiträge von Ilse Rodenberg und John H. Terfloth in „Maske und Kothurn“ 1/1973.

<sup>11</sup> „Schultheater wird in Österreich seit Jahrhunderten betrieben“ (Müller/Burkart 1973, 6), „Das Interesse der Lehrerschaft an Schulspiel oder an der seit 1967 an allgemeinbildenden höheren Schulen eingeführten unverbindlichen Übungen „Bühnenspiel“ ist ein äußerst reges, es mangelt vielfach nicht an gutem Willen, sondern eher an Information und Aus- beziehungsweise Weiterbildung speziell für Schultheater sowie an geeigneten Stücken. Vieles scheitert an der akuten Raumnot der Schulen und an noch akuterem Lehrermangel.“ (ebd. 7) Um die räumliche Situation auszuloten wurde 1974 der Spielstättenplan des BMUK erstellt; auch die Enquete „Kinder- und Jugendtheater“ 1974 widmete sich dem Thema Schulspiel. Siehe hierzu außerdem: Hanl 1977.

Außerdem beschreiben die Autorinnen in diesem Beitrag genau das, auf was die Methode der „Animazione“ abzielte (die von Ilse Hanl im Dramatischen Zentrum durchgeführt wurde).

Müller/Burkart (1973, 5) stellten im Zusammenhang mit der Situation des österreichischen Kinder- und Jugendtheaters die Frage in den Raum,

„ob die derzeitige Struktur dieser Institution [das Theater der Jugend, Anm.] den Anforderungen, die heute an ein Kinder- und Jugendtheater gestellt werden, gewachsen ist. Es müsste überdacht werden, ob es sinnvoll ist, Hunderte von Volksschulkindern in eine Theaterraufführung zu schicken, wo sie – teilweise mit ungenügender Sicht – zwei Stunden lang still sitzen müssen und Stücke zu sehen bekommen, die ihrer Erfahrungskapazität zum Großteil nicht entsprechen.“

Um die Zusammenarbeit zwischen Theater und Schule zu intensivieren, das Stück mit den Kindern vor- oder nachzubesprechen, schlugen die Autorinnen Methoden der Animation vor, die an die in Frankreich gängige Praxis der Kulturhäuser erinnern.<sup>12</sup> 1974 fand ein „Animationskurs für Lehrer in Zusammenarbeit mit dem Landesjugendreferat Wien“ im Theater der Jugend statt (Cermak/Grohmann/Heindl 1974, 27).

Das Theater der Jugend (gegründet 1934 als Besucherorganisation) war schon immer an zeitgenössischen Schaffen interessiert und willig, „neue Wege“ durch eigene Produktionen zu beschreiten.<sup>13</sup> Die mit der Regierung Kreisky laut gewordene Forderung nach „Kultur für alle“, die Minderung des Kulturgefälles und die Verhandlung eines erweiterten Kulturbegriffs wurde vom Theater der Jugend aufgegriffen: Denn „in diese politisch gewünschte Konzeption konnte das Theater der Jugend sich nahtlos einfügen, es war als Besucherorganisation nahezu prädestiniert, zu dieser politischen Vision beizutragen“ (Bauer 2008, 91).

„Den Bemühungen des Theaters der Jugend und des Bundestheaterverbandes stehen private Initiativen gegenüber die für die neuere Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters entscheidende Impulse gesetzt haben. Hier sei besonders an das Theater der Courage in Wien und an die Arbeit jener Gruppe von Fachleuten gedacht, die im Rahmen des Dramatischen Zentrums Modelle für ein pädagogisch und psychologisch relevantes Kindertheater entwickeln.“ (Müller/Burkart 1973, 8)

Müller/Burkart (1973, 6) machten schließlich deutlich, dass es dem Theater daran gelegen sein muss, den Schulkindern Möglichkeiten zur „Persönlichkeits- und sozialen Be-

---

12 „Kleine Schauspielensembles mit pädagogisch und sozialpsychologisch geschulten Schauspielern sollten in Schulen [...] spielen, ihre Intentionen darlegen und über eventuelle Konsequenzen, die sich aus dem Gesehenen für den einzelnen wie für die Gruppe (zum Beispiel Klassengemeinschaft) ergeben könnten, sprechen. Der Lehrer, der spezielle Konfliktsituationen seiner Klasse kennt, kann das vorgeführte Stück als Basis für improvisierte Szenen heranziehen“ (Müller/Burkart 1973, 6).

13 Direktor Bernd Gallob (1988–2002 Reinhard Urbach); künstlerische Leitung der Eigenproduktionen hielt ab 1964 Peter Weihs, ab 1974 Edwin Zbonek (bis 1987) inne.

wußtseinsbildung“ zu bieten, anstelle eines „Heranzüchtens einer zukünftigen Zuschauer-  
ergeneration“.

### *5.2.1 Der Arbeitskreis Kinder- und Jugendtheater des Dramatischen Zentrums*

Schon bei Foresters Studienreise im Oktober 1971 (siehe oben) bemerkte er, dass speziell auf diesem Gebiet des Kinder- und Jugendtheaters Einiges im Entstehen war und vieles zu tun sei.

„Im Ausland gibt es schon Versuche, das Kindertheater von Grund auf zu reformieren. Wir verweisen auf die Erfahrungen von Cathérine Dasté (La Pomme Verte), Carlo Formigoni (Teatro del Sole, Milano), Gian-Renzo Morteo (Teatro Stabile di Torino), des Kindertheater im Märkischen Viertel in Berlin und auf die Ergebnisse der Publikumsdiskussionen im Theater der Jugend, München.“ (Hahl/Schmidt-Greisenegger 1975, 10)

Um an dieser Entwicklung teilzunehmen, wurde im Juni 1972 im Dramatischen Zentrum ein „Arbeitskreis Kinder- und Jugendtheater“ eingerichtet. Aus diesem ging in der Folge die Beschäftigung mit „Animazione“ hervor, die das erste von der Stipendienvergabe losgelöste Großprojekt des Zentrums wurde und den Beginn der viele Jahre anhaltenden animatorischen Arbeit dieser Einrichtung markiert. Die personelle Zusammensetzung des Arbeitskreises läßt auf mehrere (sich natürlich überschneidende) Intentionen schließen:

Zielsetzung des Arbeitskreises war es zum einen, auf einer theoretischen Ebene Wissen zu der (kindlichen) Rezeption zusammenzutragen, so die Selbstbeschreibung:

Der Sinn des Arbeitskreises ist es, die Ergebnisse der Soziologie, Psychologie und Pädagogik der Theaterarbeit dienstbar zu machen.

So ist er aus Wissenschaftlern und Theaterpraktikern zusammengesetzt die gegenseitig voneinander profitieren sollen.

Der Arbeitskreis erarbeitet zur Zeit die Unterlagen über Aufnahmewilligkeit, Vorprägung und Verständnissfähigkeit der Besucher der Kindervorstellungen.

Der Arbeitskreis soll dazu führen, daß die Produzenten von Kinder-Theatervorstellungen künftig über die Erwartungen und Aufnahmemöglichkeiten der Kinder besser orientierter sind.

(Dramatisches Zentrum [1973a])

Zum anderen versuchte man auf der praktischen Ebene neue Inhalte und Modelle zu entwickeln und umzusetzen. Für das Dramatische Zentrum bzw. Horst Forester war es beispielsweise von größtem Interesse, dass die Entwicklung neuer Stücke angeregt wurde: sei es durch die Auseinandersetzung mit dramatischen Stoffen oder zu erprobende Techniken, die kinder- bzw. jugendnahe Themen offenbaren und verarbeitbar machen lassen (etwa in Zusammenarbeit mit Kindern, siehe unten). Denn nach wie vor verfolgte Fores-

ter das Ziel, dem hiesigen Theater neue Impulse durch Stücke, aber auch durch Theaterformen bzw. Formen der Darstellung zu geben. Kindertheater ausgehend von Kindern aufzuziehen, war solch eine neue Zugangsweise (siehe Schedler 1977, Müller/Burkhardt 1973) im gegenwärtigen Theater.

Es war die primäre Motivation des Arbeitskreises, diese neuen Spielvorlagen und -praktiken ins Kindertheater zu integrieren: die Mitglieder, die aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen stammten, stellten sich die Aufgabe, „Unterlagen zur Modernisierung des Spielplans“ der Kinder- und Jugendtheater zu erarbeiten, d.h. das Ziel lag in der „Aufnahme neuer Kinder- und Jugendstücke in den Spielplan der Bühnen“. Durch die prominente Beteiligung von Angehörigen des Theater der Jugend<sup>14</sup> (bzw. der Zusammenarbeit von Dramatisches Zentrum und Theater der Jugend) hatte es sich der Arbeitskreis zur Aufgabe gemacht, sich maßgeblich an der Auseinandersetzung um die Gestaltung des Spielplans des Theater der Jugend zu beteiligen<sup>15</sup>. Offiziell wurde 1973 seitens dieses Theaters ein Richtungswechsel des Spielplans angekündigt, man wollte weg von der Klassikerpflege hin zu Stücken, die sich an den Interessen des jungen Publikums orientierten (Bauer 2008, 90). Das Theater der Jugend, so Geschäftsführer Bernd Gallob zur Programmgestaltung, sei „bemüht, den Besuchern seiner Vorstellungen auch jene Theaterabende anzubieten, deren Fazit es ist, daß es in unserer Gesellschaft eine Fülle von ungelösten und bedenkenswerten Problemen gibt“ (Neue Wege, September 1973, zitiert nach Bauer 2008, 90).

Der Beirat, der dies umzusetzen half bzw. als Entscheidungshilfe für das Theater agieren sollte, wurde vom Arbeitskreis gestellt.<sup>16</sup> Namentlich waren Klaus Rott, Urs Obrecht und Peter Gruber (die als Gruppe GOR ein Regie- und Schauspielerteam im Theater der Jugend bildeten<sup>17</sup>) daran beteiligt, neue Spielvorlagen<sup>18</sup> zu finden, die „eine klare Absage an

---

14 Verbindung des Dramatischen Zentrums zum Theater der Jugend: Werkstattarbeiten „Werkstück“ im November 1972 von Michael Springer mit Emmy Werner, Maria Martina (beide Theater der Jugend); Bilanz 1973: Wilhelm Pevny hat innerhalb seines Stipendiums auch noch ein Kinderstück geschrieben, das im Theater der Jugend, Wien, zur Aufführung kommen soll (vgl. Dramatisches Zentrum [1973a]; sowie der Artikel „Theater der Jugend. Feuer am Dach“ vom 21.6.73, keine weiteren Angaben, Sammlung des Dramatischen Zentrums).

15 Neben dem Theater im Zentrum (seit 1964) dient das seit 1970 in Hauptmiete befindliche Renaissancetheater sowie das Theater an der Wien als fixe Spielstätten der Eigenproduktionen des Theater der Jugend (vgl. Bauer 2008, 89).

16 Bauer (2008, 96) erwähnt einen „1971 ins Leben gerufenen Pädagogischen Beirat, in welchem die Direktion die neuen Stücke zur Diskussion stellte“. Es muss jedoch angenommen werden, dass es sich hierbei um einen zweiten Beirat handelte, da dieser „sich aus Mitgliedern der Stadt- und Landesschulräte sowie der Elternverbände zusammensetzt und dem Theater der Jugend bis heute zur Seite steht“ <http://www.tdj.at/das-theater/geschichte/>.

17 1972 konnten alle drei als Stipendiaten des Dramatischen Zentrums im Theater der Jugend München hospitierten.

18 Zum Beispiel von GRIPS-Stückeschreiber Rainer Hachfeld oder Christine Nöstlinger.

einen traditionellen Märchen-Spielplan hin zu realistisch-phantastischen Geschichten“ bedeuteten (Bauer 2008, 90).

Neben den Vertretern des Theater der Jugend (Dr. Otto Wladika, Leiter des Theaters, Bernd Gallob<sup>19</sup>, der Regisseur Peter Gruber, die Schauspieler Klaus Rott und Urs Obrecht sowie Hauptdramaturgin Ingrid Greisenegger) waren Theaterangehörige des Volkstheaters (Schauspieler Uwe Falkenbach und Ute Lasch<sup>20</sup>) sowie des Theater der Courage (Regisseure Dieter Berner und Werner Prinz). Die wissenschaftliche Riege bildeten Prof. Marian Heitger, Leiter des Pädagogischen Instituts der Universität Wien und sein Mitarbeiter Dr. Rudolf Wassitzky, Dr. Ilse Hanl (Institut für Theaterwissenschaft). Neben dem Kinderpsychologen Dr. Heinz Eppel gab Susanne Eberstaller psychagogische Beratung. Außerdem noch Rudolf Ratzinger (Mittelschulprofessor) und Horst Forester (Dramatisches Zentrum [1973a]).

Über die Spielplangestaltung hinaus ging es dem Arbeitskreis darum, Ergebnisse aus der Soziologie, Psychologie und Pädagogik sowie die Erfahrungen der praktischen Arbeit mit Kindern im In- und Ausland zusammenzuführen, um strukturverändernde Modelle für ein kind- und zeitgemäßeres Theater für junge Zuschauer zu erarbeiten.

„Der Arbeitskreis ging aus von der Kritik an der Ideologie der ‚Kindertümlichkeit‘, die am konventionellen Kindertheater vorherrschte. Den Kindern wird durch die Argumentation, sie durch kritische Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit bzw. der gesellschaftlichen Realität zu überfordern, einerseits harmlose Inhalte von Erwachsenen vorgesetzt, oder es wird ihnen die Rolle von Marionetten zugewiesen, die auf Anweisung von Erwachsenen deren Vorstellungen von Kindertheater ausführten.“ (Klinger 1992b, 379)

So avancierte der Arbeitskreis des Dramatischen Zentrums bald zu einem wichtigen Ansprech- und Gesprächspartner in der Debatte um Kinder- und Jugendtheater in Österreich (Wien). Am 4. und 5. Mai 1973 wurde vom Institut für Theaterwissenschaft, dem Bundestheaterverband und dem Landesjugendreferat der Gemeinde Wien (Patronanz: BMUK und BMWF) eine Enquete zum Thema „Jugend und Theater“ veranstaltet. Es beteiligten sich außerdem der Bundesverband für Schulspiel, Jugendspiel und Amateurtheater sowie das Dramatische Zentrum. Ziel der Enquete war es, ein „Forum der Kommunikation und der Koodination“ zu sein und „die Vertreter der Institutionen mit jenen Persönlichkeiten zusammenzubringen, die in der Praxis mit der Jugend Theater spielen“, kurz: „Informieren, Koordinieren und Intensivieren“ (Cermak/Grohmann/Heindl 1974, 15). Auch Bundesminister Sinowatz nahm an Vorträgen und Vorführungen teil, Bundesministerin Herta Firnberg (Wissenschaft und Forschung) hielt ein einleitendes Referat

---

19 Gallob war von 1972–1988 Geschäftsführer bzw. kaufmännischer Direktor des Theaters der Jugend.

20 Später Lasch-Falkenbach.

(abgedruckt in ebd., 19). Neben dem Entwurf für einen Lehrplan zu Bühnenspiel, installierte man ein „Kontaktkomitee Jugend und Theater“, dem Ansprechpartner der jeweiligen Institutionen (siehe oben) angehörten (Prof. Krones, Prof. Fritz, Forester, Prof. Wanasek, Dr. Heindl, Dr. Gallob, I. Greisenegger, Univ.–Prof. Dietrich, Univ.–Ass. Dr. Birbaumer, Prof. Ganser)<sup>21</sup> (Cermak/Grohmann/Heindl 1974, 16 und 19 f.). Es sei wichtig „daß die Schule selbst bei der Entfaltung kultureller Tätigkeiten [...] nicht überfordert werden darf.“ Es gäbe aber, wie das Kontaktkomitee zeigt, „mehrere Institutionen [...], die der Schule – eine entsprechende Koordination vorausgesetzt – bei der Erfüllung dieser Aufgaben helfen können“ (Sinowatz 1974, 13).

In einem Interview (Tonbandtranskript, Tonband OS 007) fasste Forester die Gründungsintention des Arbeitskreises „Kinder- und Jugendtheater“ zusammen:

„er hatte und hat zum Ziel, [...] denjenigen, die hier in der Stadt mit Kindertheater befasst sind, also das Theater der Jugend (vertreten durch seinen Direktor und drei Schauspieler und Regisseure dieses Unternehmens) und das Theater der Courage, das sich auch mit Jugendstückarbeit befasst, [...] Hilfen an die Hand zu geben, Unterlagen, Material, damit ihr Spielplan sich auf modernere Stücke ausrichten kann.“

Gemeinsam mit den Wissenschaftlern „haben wir also Forschungen dahin betrieben welche psychologischen Grundlagen zu berücksichtigen sind, für welche Altersgruppen Theater gemacht werden kann. Also der ganze Bereich der Rezeptionsfähigkeit der Kinder wurde da angesprochen und durchforstet.“ Durch die Arbeit dieser Gruppe könne man „beobachten, dass Veränderungen im Spielplan passiert sind (seit auch die neue Direktion da ist)“ (Tonbandtranskript „Interview mit Horst Forester“, Tonband OS 007).

Der Arbeitskreis „Kinder- und Jugendtheater“ im Dramatischen Zentrum löste sich 1974/75 wieder auf, da laut Klinger (1992b, 381) die „eingeschränkten Mitarbeitsmöglichkeit der Mitglieder des Theaters der Jugend“ eine intensive Arbeit nicht zu ließen. Ergebnis des Arbeitskreises war neben der Organisation von drei „Märchen-Seminaren“<sup>22</sup>,

---

21 Am 8.11.1973 wurde im Institut für Theaterwissenschaft eine konstituierende Arbeitssitzung abgehalten, bei der Gottfried Heindl (Bundestheaterverband) und Irimbert Ganser (Institut der Theaterwissenschaft), Margret Dietrich, Ingrid Schmidt-Greisenegger, Otto Fritz (Bundesverband des österreichischen Schulspiels), Ferdinand Krones (BMUK), Ulf Birbaumer, Horst Forester und Kurt Wanasek (Landesjugendreferat) teilnahmen. Eine Publikation der Ergebnisse der Enquete „Jugend und Theater“ wurde geplant, die als Arbeitsunterlage für alle am Schul-, Jugend- und Amateurtheater Interessierten dienen sollte (vgl. Kulturamt der Stadt Wien 1973, 2 f. [Sammlung Dramatisches Zentrum]).

22 Seminar zur Problematik des Märchentheaters, 16.–18. März 1973; AutorInnentagung „Märchen“/ AutorInnenseminar „Probleme der Märchendramatisierung“, 18.–20. Oktober 1974; Arbeitsseminar „Märchen“ / 2. AutorInnentagung „Märchen und fantastische Elemente im Kinderstück“, 10.–12. Jänner 1975. Ziel der Seminare war es, klassische Märchenstoffe und deren Struktur als Basis einer modernen Erzählung zu verwenden. Es wurde untersucht, welche Möglichkeiten sich dadurch ergeben, wenn man die Figuren, die Aussage (Wirkung) der Fabeln mit modernen Stoffen übersetzt (vgl. Tonbandtranskript „Interview mit Horst Forester“, Tonband OS 007).

die Bestrebung, die vielversprechende Animationsarbeit, die mit Hanl in den Arbeitskreis Einzug hielt, in Österreich zu erproben:

„[D]urch seine Mitglieder Dr. Ilse Hanl und Ingrid Greisenegger [hat der Arbeitskreis] wichtige Arbeiten auf dem Gebiet der Animazione geleistet, die in der praktischen Arbeit mit zwei Kindergruppen und in der Veranstaltung mehrerer „Seminare zur Animazione“ Ausdruck fanden. Diese Arbeit, 1972 begonnen, [wurde] 1974 verstärkt fortgeführt.“ (Cermak/Grohmann/Heindl 1974, 23)

Der Arbeitskreis „Animazione“<sup>23</sup> war in einer Weise die Fortsetzung der Arbeit mit Kindern im Dramatischen Zentrum. 1975 wurde die Animationsarbeit „mit Schauspielern der Wiener Bühnen und mit Unterstützung des Stadtschulrates“ erweitert (Forester 1975a, 4). Ziel des Dramatischen Zentrums war es, durch die Animationsarbeit ein progressives Kindertheater (siehe oben) in Wien voranzutreiben und zeitgemäße Kindertheaterstücke entstehen zu lassen. Deshalb ist die hier getätigte Arbeit auch im Zusammenhang mit den Bestrebungen zur Stückentwicklung im Dramatischen Zentrum zu sehen.

### 5.2.2 „Animazione“. Ein Theater der Kinder für Kinder

Die Theaterform, die beinahe alle Forderungen für ein emanzipatorisches Kindertheater (vgl. „Theater heute“ 8/69) in sich vereinigte, war die so genannte „Animazione“. Diese aus Italien kommende Kindertheaterform zeichnete sich unter anderem dadurch aus, dass Kinder durch Mitbestimmung Stücke (oder Spiele) entwickeln, die den Lebenswelten dieser signifikant ähnlicher sind als die von Erwachsenen vorgegebenen Kindertheaterstücke.<sup>24</sup> Ziel dieser Methode war vorrangig die Kreativitätsentfaltung der Kinder, die Gewinnung neuer Stückvorlagen war für die Animatoren sekundär – doch nicht bedeutungslos.

Dass eine Beschäftigung mit „Animazione“ in Österreich beginnen konnte, geht auf die Theaterwissenschaftlerin Ilse Hanl<sup>25</sup> zurück, die 1971 bei dem (9.) Kindertheaterfestival

23 Dem Arbeitskreises „Animazione“ gehörten u.a. Ilse Hanl, Hilde Berger, Brigitte Nesper, Brigitte West, Elisabeth Jupiter, Ute Lasch-Falkenbach, Anna Schoedl, Elisabeth Huemer, Sigrun Quetes, Claus Gillmann, Katherine Lauber, Elisabeth Mayer, Elisabeth Mazanek, Ralf Ullsperger, Lena Rothstein, Rudolf Wassitzky und Horst Forester an.

24 „Das immer noch vielfach lustlos dramatisierte und interpretierte, aus einer quasi-heilen Erwachsenenwelt heraus geborene, kindertümliche Märchen- und Abendteuerstück, das die Kinder im Sonntagsanzug hammelherdenweise zu konsumieren haben, um altväterliche Bildungsideale hochzuhalten, sollte doch endlich ausgedient haben“ (Hanl 1975b, 19).

25 1943–1990. Studium der Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte, Pädagogik und Philosophie; Schauspiel bei Helmuth Krauss und Vera Balsser-Eberle, 1973/74 Dramaturgin Städt. Bühnen/Jugendtheater Dortmund, Tätigkeiten als Schauspielerin, Übersetzerin, Journalistin und Dramaturgin, 1972 und 1974 als Animatorin bei dem „Animazione“-Veranstaltungen der Biennale, Venedig. 1973 „Animazione“-Arbeit in Bozen (Teatro Stabile). Seit 1974 Assistentin am Theaterwissenschaftlichen Institut der Universität Wien. 1973/74 Leiterin der „Animazione“ mit Wiener Schulklassen im Rahmen des Dramatischen Zentrums, dessen „Arbeitskreis für Kinder- und Jugendtheater“ sie

in Venedig Versuche des italienischen Kindertheaters kennengelernt hatte, wo „Kinder sich ‚ihr Theater‘ bis zu einem gewissen Grad selbst gestalten“. Zur Unterstützung wurden „Pädagogen, Psychologen und Soziologen zur Mitarbeit am Kindertheater“ herangezogen (Hanl 1972b, 12). Die gemachten Beobachtungen vom „emanzipatorischen Kindertheater“ (Hanl 1973a), das seit 1969 in Italien immer Bedeutung erlangte, führten dazu, dass sich Hanl eingehend mit einem Theater von Kindern für Kinder beschäftigte und dadurch zur Expertin und Wegbereiterin der „Animazione“ in Österreich wurde.

Dass Hanl sich dem Arbeitskreis „Kinder- und Jugendtheater“ des Dramatischen Zentrums anschloss, hing im Wesentlichen damit zusammen, dass sie als Mitarbeiterin des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität Wien daran beteiligt war, den Bereich Kinder- und Jugendtheater aufzubauen. Der erste dokumentierte Kontakt mit dem Dramatischen Zentrum fand bei der Diskussionsveranstaltung zur Werkstattaufführung von Wilhelm Pevnys „Theaterleben“ (Theater im Zentrum) im Juni 1972 statt (vgl. Dramatisches Zentrum [1973a], 3). Kurz darauf wurde der Arbeitskreis zu „Kinder- und Jugendtheater“ gegründet (15.7.1972, siehe oben).

Unmittelbar nach dem „10. Kindertheaterfestival“ in Venedig (Oktober 1972)<sup>26</sup> begann die „Arbeitsgruppe Animazione“, bestehend aus Ilse Hanl und Ingrid Schmidt-Greisenegger<sup>27</sup>, im Auftrag des Dramatischen Zentrums ihr Kindertheater-Experiment, die erste Animationsarbeit in Österreich (Klinger 1992b, 380).

„Animazione bedeutet Zielgruppentheater mit Kindern, die ihren Ausgang hauptsächlich in Schulen nimmt. Träger dieser Bewegung sind die sogenannten Animatoren, professionelle wie semiprofessionelle Theatermacher, zwar aufgefächert in verschiedene Gruppen, verschieden mit Methoden und Techniken, doch mit einer gemeinsamen Zielsetzung: nämlich ein Theater zu schaffen, das der Entfaltung der Persönlichkeit des Kindes durch Freilegen seiner kreativen Möglichkeiten dient. Über den Prozeß der Sozialisation soll der Weg zu einer weitgehenden Emanzipation führen.“ Die Kinder sollen ganz im Sinne Brechts durch „schöpferisches Nachgestalten [...] Umwelt nicht als etwas Determiniertes, sondern als etwas veränderbares erfahren und aus diesem Bewußtsein heraus zu kritischer Analyse kommen. Durch das Spiel in seinen vielfältigen Formen soll das Kind zu neuen, realitätsbezogenen Lösungen gelangen.“ (Hanl 1973a, 10)

---

angehörte (vgl. Bernard 1990, 151 sowie Hanl/Schmidt-Greisenegger 1975, 0). Zwischen 1972 und 1984 Veröffentlichung einer großen Anzahl von Artikeln, Aufsätzen und Beiträgen zum Thema „Animazione“.

26 Bei dem laut Hanl „eine echte Alternative zum herkömmlichen Theater für Kinder [geboten wurde]: eine einwöchige Animazione in Schulen, verbunden mit einem theoretisch-praktischen Kurs für Lehrer-Animatoren, im Sinne eines neuen Theaters mit Kindern“ (Hanl 1973a, 9).

27 Studium der Theaterwissenschaft, Ethnologie; medien-spezifische Untersuchungen. Hörspielautorin und Regisseurin; Kulturberichterstattung und Kindersendung für Rundfunk und Fernsehen. Auseinandersetzung mit Gruppenarbeit und „Animazione“. Mitglied des „Arbeitskreis für Kinder- und Jugendtheater“ im Dramatischen Zentrum Wien (Hanl/Schmidt-Greisenegger 1975, 0).

Den Kindern wird bei der „Animazione“ aller gestalterischer Freiraum gelassen. Durch die kreativierenden Techniken werden „die schöpferischen Kräfte der Kinder“ direkt angesprochen, die „eigenständig-kritische Reflexion“ aktiviert und den Kindern dadurch „Hilfe zur Realitätsbewältigung“ geboten, so Hanl (1972b, 18 f.).

Unter dem Terminus „Animazione“, der am treffendsten mit „Beseelung“ übersetzt werden kann, sind mehrere Bedeutungen vereint. Darunter fallen laut Hanl (1974, 35): „Theater und Erziehung; Mitbestimmung des Publikums; kreativierende und kritisches Bewußtsein bildende Zielgruppenarbeit; Theater als Kommunikationsmedium und nicht als Institut der Kulturindustrie, das ein bestimmtes Konsumationsverhalten aufzwingt.“ Besonders letzterer Aspekt entspricht der historischen Entwicklung der „Animazione“-Bewegung: Ihren Ursprung hatte die Bewegung in Frankreich, im Kontext der Dezentralisierungsbewegung rund um die Kulturhäuser (Maisons de la culture). Geprägt wurde die „animation“ von Georges Béjean, Mitarbeiter im Grenobler Kulturhaus. Er erkannte sie als Technik, die „präfabrizierten Konsumkultur zu überwinden und sie durch eine aktive Aufbaukultur zu ersetzen.“ Im Bereich des Theaters könne dadurch „zwischen dem Publikum und den bestehenden Theaterformen eine neue Beziehung hergestellt werden.“ Béjeans Forderungen richteten sich vorwiegend an Erwachsene.<sup>28</sup>

Neben Béjean, der Kulturvermittlung auf einer breiten Ebene suchte, war in Frankreich auch Cathérine Dasté maßgeblich an der Verbreitung der Technik beteiligt. In ihrer Arbeit ging es jedoch vor allem darum, durch Animation Stücke für Kinder mit Kindern zu entwickeln. Dieser Punkt wurde von der italienische „Animazione“ aufgegriffen und weiterentwickelt. Dastés Arbeitsweise wurde zur Impulsgeberin der so genannten „neuen italienischen Kindertheaterbewegung“ (Hanl 1973c, 44). Wie auch in Frankreich war „deren Ziel die „Dezentralisierung“ [...]; das hieß theatralische Aktion mit Kindern, mit Arbeitern, mit Unterprivilegierten in den Wohnvierteln“ (Hanl 1974, 36). Eine erste animatorische Arbeit mit SchülerInnen fand 1968 durch das Teatro Stabile di Torino statt, bei der gemeinsam mit den Kindern das Stück „Stadt der Tiere“ entstand (und 1969 von professionellen Theaterleuten erstmals aufgeführt wurde) (Hanl 1973c, 44, sowie Hanl 1972b, 15 f.).

---

<sup>28</sup> Béjeans Animationstechnik lagen vier Funktionen zugrunde, die er 1967 formulierte und „für Frankreich und die Schweiz verbindlich werden sollten“: Information über das künstlerische Werk bzw. den/die KünstlerIn, Forcierung der Urteilskraft/Reflexion (durch Diskussion), Bewusstseins-erweiterung („durch Studium von verschiedenen Techniken, Stilen und Methoden; Auseinander-setzung mit Gruppenproblemen“) und Schlussynthese („Stimulieren intellektueller und künstlerischer Fähigkeiten, Förderung von Ausdruck und Interaktion“), alle Zitate: Hanl (1973c, 45; bzw. Hanl 1977, 69 und 70).

Initiator der italienischen „Animazione“-Bewegung war Gian Renzo Morteo. Von ihm wurde ausgehend von der französischen, die italienische Animation dahingehend vorangetrieben, eine Opposition bzw. Alternative zu den bestehenden Theaterformen sein zu wollen. „Animazione“ verstand sich als eine „Form von Infragestellen des traditionellen Theaters“ (Hanl 1977, 70). Ausgehend von Béjean waren „für Italien hauptsächlich die Förderung der Kreativität und der Reflexion wesentlich“ (Hanl 1973c, 45). Im Zentrum des italienischen „Animazionemodells“ stehen, so Hanl (1974, 36), folgende drei „Entwicklungsstufen“: „kreative Phase“ (*animazione*), „reflexive Phase“ (*drammatizzazione*), „kommunikative Phase“ (*teatro dei ragazzi*).

Neben dem „Typus“ der kontinuierlichen Gruppenarbeit kennt die italienische „Animazione“ drei weitere Grundtypen: Typus 1 – aus der Zielgruppenarbeit gewonnene Themen werden durch Schauspieler-Animatoren auf professionelles Theater übertragen; Typus 2 – Animator stellt ein sog. leeres Schema zur Verfügung, das von der Zielgruppe entsprechend aufgefüllt wird; Typus 3 – spontane theatralische Aktion (meist auf kurze Zeit beschränkt), „Theater als Fest“ (Hanl 1975b, 13). In Italien handelte es sich in erster Linie um Zielgruppenarbeit mit Kindern (Theater in Schulen).<sup>29</sup> Hanl (1973c, 45) beschreibt die so genannte „animazione teatrale“ „als Synonym für die vielfältigen ästhetischen, pädagogischen und politischen Forderungen an ein Theater der Kinder“. Der Animator (beim Schulspiel naheliegenderweise die Lehrperson), agiert im Idealfall als gleichwertiges Gruppenmitglied und nicht als Autorität<sup>30</sup>. Durch Mitbestimmung erstellt sich die Zielgruppe ihr eigenes Theaterstück; Theater wird in seinem ursprünglichsten Sinn als Kommunikationsmedium verstanden, die Trennung zwischen Publikum und Darstellern löst sich auf.

„Animazione ist die Bezeichnung für eine Form von Kommunikation, deren Inhalte und Strukturen öffentlich festgelegt und prozeßhaft weiterentwickelt werden, wobei dem ästhetischen Bereich Priorität zukommt. Ästhetik wird in diesem Zusammenhang als Erprobung von Wirklichkeit verstanden und ästhetische Kommunikation als eine Form von interdisziplinärer, soziokultureller Arbeit, die im gesellschaftlichen Raum wirksam wird mit den Mitteln der sinnlichen Wahrnehmung.“ (Hanl 1990, 158)

---

<sup>29</sup> Vertreter bzw. Wegbereiter dieser Bewegung waren vor allem: Morteo, Lodovico Mamprin, Loredana Perissinotto, Mario Lodi, Giuliano Scabia. Siehe hierzu Scabia 1979 sowie die in „Neues Forum“ 1974, 31–33 und in „The Drama Review“ 1977, 59–74.

<sup>30</sup> „Animazione erfordert eine kritische Position gegenüber der Autorität, die ja im Zuge der Arbeit notwendigerweise in Frage gestellt werden muß. Animazione verlangt ein neues Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler. Da er das Kind als Partner sehen soll, kann er seine Autorität nicht mehr etwa mit Hilfe der Benotung ins Treffen führen. Es geht hier um selbstinitiierte und nicht um aufgezwungene Lernprozesse. Immer noch glauben Pädagogen (auch Wissenschaftler), Animazione zur Leistungssteigerung im Lernprozeß mißbrauchen zu können. [...] Es kann gar nicht eindringlich genug darauf hingewiesen werden, wie wichtig eine gezielte Aufklärungsarbeit in Schule und Elternhaus ist, und daß Animazione nur in enger Zusammenarbeit mit Eltern und Lehrern effektiv sein kann. Ansätze zur konstruktiver Mitarbeit auf beiden Seiten berechtigen jedenfalls zu einem gewissen Optimismus“ (Hanl 1975b, 12 f.).

Ästhetik wird hier im Sinne von Olaf Schwencke verstanden, „und Kultur ist in diesem Zusammenhang nicht mehr ein ästhetisches Spiel, sondern als gesellschaftspolitisches Aktionsfeld zu betrachten“ (zitiert nach Hanl 1977, 114). Ziel der „Animazione“-Arbeit ist es, realitätsbezogene Lösungen der im Spiel erkannten Probleme zu finden.

Das Kindertheatermodell von Gunther Wollschläger für die Jugendkunstschule Wuppertal ähnelt übrigens den Techniken der „Animazione“, obwohl es vermutlich unabhängig von Morteo entwickelt wurde (Hanl 1973c, 46).

### 5.2.3 Das „Wiener Modell“ der „Animazione“

1973 wurde das für Wien konzipierte Modell (Hanl) wesentlich weiterentwickelt. „Das Wiener Animationsmodell von Dr. Ilse Hanl erarbeitet und dargestellt in mehreren Seminaren, war die Grundlage für eine langjährige Animationsarbeit im Dramatischen Zentrum“ (Klinger 1992b, 382). Die „Wiener Animazione-Konzeption“ sieht drei Phasen vor:

*Phase I:* Kreativierung und Gruppenbildung. Entfaltung der Persönlichkeit durch Freilegung der kreativen Möglichkeiten. Durch schöpferisches Nachgestalten wird die Umwelt nicht als etwas Determiniertes, sondern als etwas Veränderbares erfahren. Durch Sozialisation (Gruppenbildung) zur Emanzipation.

*Phase II:* Reflexion und Umweltanalyse. Finden von realitätsbezogenen Lösungen: das in I konkret gewordene Gruppenproblem wird in Bezug zur Umwelt gesetzt, gleichzeitig sollen die Gruppenmitglieder befähigt werden, das Gruppenpotential kritisch zu sehen und darüber zu reflektieren. Förderung selbstinitiierte Lernprozesse sowie selbstorganisierte Aktivität.

Bei der Erstellung von realitätsbezogenen Lösungen (Umweltanalyse) ergeben sich Konfliktsituationen, die nur dadurch vermieden werden können, wenn die Umwelt in den Arbeitsprozeß einbezogen wird. (Bei Kindergruppen z. B. systematische Eltern- und Lehrerarbeit) Erprobung und Durchspielen von konkreten Utopien.

*Phase III:* Kommunikation in Form einer theatralischen Aktion, die nach Möglichkeit nicht wiederholt werden soll: sie ist eine spontane dramatische, multimediale Aktion, die sowohl beim aktiven wie beim passiven Teilnehmer auf Grund dauernder Reflexion (feed-back-Prozeß) eine Bewußtseinserweiterung bewirken soll, mit der Zielsetzung, daß aktive und passive Teilnahme nicht mehr zu trennen sind. Theater ist zum Kommunikationsmedium geworden.

(Hanl 1977, 117)

Das Wiener Modell bezieht sich laut Hanl idealerweise auf die Langzeitarbeit mit einer Kindergruppe (Zielgruppe). Die Unterscheidung zum Italienischen Modell in Form einer wissenschaftlichen Begleitung der „Animationsarbeit“ (vgl. auch Müller/Burkart 1973),

wurde stets hochgehalten. Denn beim Wiener Modell soll die „animatorische Arbeit empirisch verifiziert“ sowie auf die Wirkungsmöglichkeiten untersucht werden. Außerdem sollen ausgebildete „wissenschaftliche Teams“ aus verschiedenen Disziplinen die animatorische Arbeit mit den Zielgruppen betreuen.<sup>31</sup>

Zur praktischen Ausführung werden von Hanl (1977, 107) einige Stimulantia beschrieben, durch die „der kreativierende und gruppenbildende Prozeß in Gang gebracht wird“: Arbeit mit diversen Materialien, mit figurativem Material, durch Rhythmusspiele, Musik oder Sprache und durch „diverse Workshop-Methoden, Jeux dramatiques, Interaktions- und Lockerungsübungen aus dem Psychodrama, dem Soziodrama bzw. Autogenes Training etc.“ Elisabeth Mayer (1975b), die im Zuge ihrer Dissertation über „Anregung zum Rollenspiel“ die Animationsarbeit an einer Schule protokolliert und dokumentiert hat, kategorisierte diese Techniken entsprechend den im animatorischen Konzept angeführten Zielsetzungen: Kreativierung, Reflexion und Kommunikation. Unter Techniken und Stimulantia zur Kreativierung fallen Bewegungsspiele, Vertrauensübungen, Konzentrationsübungen/Autogenes Training, Kontaktübungen, Rhythmusübungen, Bildnerische Gestaltung, Assoziationsübungen, Diskussion als Gruppenbildungsprozess, Zeitungsaktionen. Zu den Techniken und Stimulantia zur Einleitung von Reflexionsprozessen gehören: Freies Rollenspiel, Gruppengespräche zur Reflexionshilfe.

#### 5.2.4 „Animazione“ am Dramatischen Zentrum

Das Dramatische Zentrum hat auf dem Gebiet der sogenannten 'Animazione' schon praktische Vorarbeiten geleistet. Mit dem Ausdruck 'Animazione' [...] bezeichnen wir die Arbeit mit Kindern zur Anregung der Creativitaet als befreiende Methodik der Selbstfindung und Selbstbestaetigung im Spiel. [...] Diese Arbeit bedeutet im Gegensatz zu dem ueblichen Theater fuer Kinder ein 'Theater der Kinder'.

(Dramatisches Zentrum [1973a])

Dem BMUK bzw. Ministerialrat Lein berichtete Horst Forester in einem Schreiben vom 12. November 1973: „Ich moechte Ihnen auch gerne berichten, dass die Animazionsarbeit, die wir [...] durchfuehren, sehr vielversprechend verlauft und dass die Zielgruppenarbeit eine sehr wichtige neue Disziplin zu werden beginnt.“ (AdR)

Die am Dramatischen Zentrum von Ilse Hanl und Ingrid Schmidt-Greisenegger erprobte Animationsarbeit bezieht sich stark auf das italienische Modell (im Gegensatz zum französischen, bei dem es vorwiegend darum ging, bereits bestehende Kultur einer breiten

---

<sup>31</sup> Eine Forderung die auch Schedler in seinen sieben Thesen („Theater heute“ 8/69) stellte, dass Psychologen und Pädagogen dem kindliche Spielen beiwohnen sollen.

Bevölkerungsschicht zu vermitteln).<sup>32</sup> Es handelte sich ebenfalls vor allem um Zielgruppenarbeit mit Kindern und bezog gruppendynamische sowie pädagogische Aspekte mit ein.

Die erste „Animazione“ Phase im Herbst 1972 beinhaltete die Arbeit mit zwei Gruppen: Kinder aus dem Zentralkinderheim und eine außerschulische aus einem sozial abgesicherterem Milieu. Die Arbeit mit der Zentralkinderheim-Gruppe<sup>33</sup> wurde nach drei Monaten abgebrochen, da weder die Infrastruktur gegeben noch eine adäquate kinderpsychologische Unterstützung vorhanden war (vgl. Klinger 1992b, 380). Dennoch erkannte Hanl (1977, 100) die Wichtigkeit genau dieser Arbeit:

„Aufgrund der in zwanzig Arbeitsstunden gemachten Erfahrungen halte ich animatorische Arbeit mit Heimkindern für besonders notwendig. Der Arbeitsprozeß aber müßte, um es nochmals zu wiederholen, in kontinuierlicher Zusammenarbeit mit Psychologen und Psychotherapeuten sowie mit den Erziehern der Kinder stattfinden; letzteren fiele die Aufgabe zu, die in der Animazione-Arbeit freigespielten Probleme der Kinder bei ihrem Erziehungsprogramm zu berücksichtigen.“

Die Gruppe der neun sozial verankerten Kinder nahm die „Animazione“ gut auf, in dem einjährigen Experiment entstand das Spiel „Die ideale Schule“<sup>34</sup>, das in einer Art spontanen Aufführung auch gezeigt wurde<sup>35</sup>. Besonders der Aspekt Selbstreflexion und der Reflexion über die Veränderbarkeit der Umwelt sorgte für eine erste Welle der Empörung gegenüber dem Dramatischen Zentrum. Es handle sich bei diesem Projekt um eine „Aufwiegelung von Kindern“ gegen ihre Eltern und LehrerInnen, stellten einige Erwachsene bei dieser „Animazione“-„Aufführung“ fest, da die Kinder die Beobachtung machten, Autoritäten in Frage stellen zu können (vgl. „Kurier“ vom 2. Jänner 1976).

In dem Artikel „Vom türkischen Heimweh“ plazierte Rudolf John mehrere Seitenhiebe auf das Zentrum. Die Beschreibung der „Animazione“-Arbeit etwa schließt der Autor mit der Bemerkung: „Dennoch konnte die vorher in Bozen und Venedig Animazione studiert habende Ilse Hanl ihre Tätigkeit in Österreich noch ausweiten. Sogar ins Wiener Zentralkinderheim und ins Karolinenspital konnte die junge Theaterwissenschaftlerin vordringen“ (ebd.). Dieses „Vordringen“ bestand darin, dass Hanl unter der Leitung von der Universitätsprofessorin Margret Dietrich vom Institut für Theaterwissenschaft an ei-

32 Das Modell steht außerdem in der Tradition Bertolt Brechts, Walter Benjamins und Asja Lācis sowie J. L. Moreno.

33 In den Sitzungen im Zentralkinderheim entstanden Fragmente der Geschichte vom „Wunderball“, vgl. „Zentralkinderheim Wunderball“, 1972. Tonbandkassette BiK-0093.

34 „Privatkinder Diskussion über Änderung des 1. Stücks“ [1972]. Tonbandkassette BiK-0092.

35 Bei der Enquete „Jugend und Theater“ im Mai 1973 zeigte die Gruppe „öffentlich den ersten Teil der [...] natürlich noch nicht ganz durchreflektierten Geschichte. Während die im Publikum anwesenden Kinder [...] sich spontan mit Zeichnungen und Diskussionsbeiträgen an der Aktion beteiligten, kam es zu Störungen durch die Erwachsenen, die sich [...] zum Teil recht ungehalten einmischten [...]. Uns Animatoren schlug da und dort in Anwesenheit der Kinder der Vorwurf entgegen, wir betreiben Agitation, ja Agit-Prop“ (Hanl 1977, 96).

ner Pilot-Studie teilnahm, die sich der „Animazione“-Arbeit mit rekonvaleszenten Kindern im Karolinen-Kinderspital widmete (November 1974 bis Mai 1975). Die Arbeit mit den verschiedenen Kindergruppen wurde umfassend dokumentiert, sowohl in Heft 3 der „Texte zur Theaterarbeit“ (Hanl/Schmidt-Greisenegger 1975) und in zahlreichen Artikeln von Hanl als auch in der Publikation „Kreatives Schulspiel“ (Hanl 1977).

Begleitend zu der „Animazione“-Arbeit fanden 1973 mehrere Seminare zum Thema „„Animazione““ in Zusammenarbeit mit dem Dramatischen Zentrum statt: 1) Seminar zur „Animazione“ 30./31. März 1973<sup>36</sup> (Freyung 3), bei dem Hanl und Schmidt-Greisenegger über ihre Arbeit mit den zwei Gruppen berichteten, die Gäste Morteo und Perissinotto sprachen über die Theorie bzw. die Praxis der italienischen „Animazione“. 2) Die bereits erwähnte Enquete „Jugend und Theater“ im Mai 1973 (Palais Auersperg), 3) das (zweite) Seminar zur „Animazione“, 21.–23. September 1973 (in der Freyung) und 4) das 3. (interne) Arbeitsseminar zur „Animazione“ von 9.–11. November 1973, das der Schulung „der Mitarbeiter am Animazione-Projekt“<sup>37</sup> (vgl. Hanl 1975b, 5) diente. Neben einem Gruppengespräch über „Animazione“ (Einführung, Zielvorstellungen und Arbeitsweise) wurden psychophysische Übungen abgehalten sowie organisatorische Vorbereitungen getroffen. Außerdem wurde ab 11. Dezember 1973 „vom Landesjugendreferat Wien gemeinsam mit dem Theater der Jugend“ ein Fortbildungslehrgang „Animation“ für LehrerInnen veranstaltet (Haus der Jugend, Zeltgasse 7). Geplant war, „in allen Jugendzentren der Stadt Wien freie Animationsgruppen zu führen. Auch die Gewerkschaftsjugend ist an der Errichtung solcher Gruppen stark interessiert“ (Kulturamt der Stadt Wien 1973, 7 [Sammlung Dramatisches Zentrum]).

Unmittelbar nach dem (3.) internen Arbeitsseminar zur „Animazione“ begann im November 1973 die zweite Phase der „Animazione“-Arbeit des Dramatischen Zentrums, die „Animazione“ an den Schulen (Hanl 1977, 102). Mittlerweile war der Arbeitskreis „Animazione“ vergrößert worden, ihm gehörten „die an der Arbeit beteiligten Lehrer, Schauspieler, Psychologen und Soziologen“ an. „In wöchentlichen Sitzungen werden die Ergebnisse der Arbeit durchgesprochen. Referate und Berichte ergänzen die Arbeit“ (Forester 1975a, 6).

Dieses nun größer angelegte Projekt unter der Leitung von Ilse Hanl wurde an insgesamt neun Wiener Schulen realisiert. Bei den Animatoren handelte es sich hauptsächlich

---

36 Das durch seine zeitliche Nähe zum vom Zentrum veranstalteten Seminar zur Mitbestimmung medial kaum beachtet wurde – im Gegensatz zur Veranstaltung des Zentrums.

37 Einladungen ergingen an: Ladurner, Waibl, Schoedl, Nespor, Huemer, Moedlinger, Lauber, Mazanek, Rosenfeld, Boehm, Ledochowska, Ullsperger, Kaserer, Schneider, Emele, Rothstein, Gillmann, West, Lasch, Hanl, Wassitzky, Eberstaller, Hilde Berger

SchauspielerInnen bzw. StudentInnen der Psychologie bzw. Pädagogik.<sup>38</sup> Wie es das Wiener Modell verlangte, wurde durch die Zusammenarbeit „mit wissenschaftlichen Mitarbeitern [...] die theoretische Durchdringung der praktischen Arbeit sichergestellt“ (Forester 1975a, 6). Zu dem Schulprojekt entstand die Doktorarbeit von Elisabeth Mayer (Anregung zum Rollenspiel, 1975), in der die Animazionsarbeit mit den SchülerInnen genau beschrieben wurde. Auch in den „Texten zur Theaterarbeit“ (Hanl/Schmidt-Greisenegger 1975) wurde diese Arbeit dokumentiert.

Hanl erachtete die Animazionsarbeit (Animationsarbeit) „als wesentlichen Bestandteil eines neuen kulturpolitischen Konzepts“ (Hanl 1975b, 13). Für das Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung entwickelte Hanl 1974/75 ein Grundlagenprojekt inklusive Animatoren-Curriculum für die „Animazione“ mit rekonvaleszenten Kindern (abgedruckt in Hanl 1977, 113–116, siehe hierzu auch Bernard 1990, 151). Bezugnehmend auf den „Kulturpolitischen Maßnahmenkatalog“, der ihrem Verständnis nach Kultur als „System gemeinsamer Lebensentwürfe“ definiert, befand Hanl, dass

„Sozial-, Bildungs- und Kulturpolitik nicht mehr getrennt voneinander existieren werden können, wenn sie effizient sein sollen. Sind diese drei Bereiche aber ein und derselben Sache zuzuordnen, gilt es, sollen sie den Anforderungen der gegenwärtigen europäischen Entwicklung entsprechen, neue Konzeptionen zu entwickeln mit der Zielsetzung, *allen* Schichten der Bevölkerung gleichermaßen in koordinierten Programmen gerecht zu werden.“ (Hanl 1990, 158)

Die in Wien von ihr geleistete „Animazione“-Arbeit sah Hanl (1977, 113) „als eine Möglichkeit der Kulturierung zwischenmenschlicher Beziehungen durch theatralische Mittel.“ Animatorische Arbeit wird von Hanl (1977, 114) demnach als „kulturelle Demokratisierung“ erkannt, die auf „soziokulturelle Emanzipation“ abziele. In diesem Zusammenhang verstand sie die „[t]heatralische Zielgruppenarbeit als eine notwendige kulturpolitische Alternative zum herkömmlichen Theater“, bloß steckte diese in dem Dilemma, dass sie „zu dem Zeitpunkt für die Wiener Theatermacher noch kaum vorstellbar“ sei (Hanl 1977, 95; 1975a).

### 5.2.5 *Entwicklung von Kindertheaterstücken durch die Arbeit mit „Animazione“*

Seit den 1960er Jahren gab es mehrere Versuche, „Kinder sich ‚ihr Theater‘ bis zu einem gewissen Grad selbst gestalten zu lassen“. Außerdem wurden „Pädagogen, Psychologen und Soziologen zur Mitarbeit am Kindertheater“ angeregt (Hanl 1977, 72). Diese Bestrebungen waren, so Hanl (1977, 72–75), bislang jedoch ohne bemerkenswerte Resonanz, da sich etwa das deutschsprachige Kindertheater kaum von diesen Neuerungen berühren

---

<sup>38</sup> Die Gruppen waren z. B.: Gruppen: Lassnig/Berger, Nespor/Rothstein/Gillmann, West/Mazanek, Lasch/Schoedl, Hanl/Muck (siehe o. V. 1973b)

ließ. Ausnahmen bildeten einzig „freie, staatlich nicht subventionierte Gruppen“. Beispiele hierfür sind Dastés Zusammenarbeit mit der Theatergruppe „La Pomme Verte“ und das bereits erwähnte Stück „Die Stadt der Tiere“, das sie gemeinsam mit dem Teatro del Sole in Mailand realisierte. Beide Stücke entstanden durch enge Zusammenarbeit mit Kindern aus Volksschulklassen. Letztere Produktion wurde 1971 bei der Biennale in Venedig gezeigt, aber auch in Eisenstadt und 1973 bei den Wiener Festwochen<sup>39</sup>. Beide Produktionen sind für Hanl Formen eines neuen Kindertheaters, das ein Theater für Kinder sei, da die Geschichten direkt aus der Welt und Logik der Kinder entstünden.

Teil des Wiener „Animazione“-Konzepts war die Auswertung des erarbeiteten Stoffs für das professionelle Theater.

„Abgesehen vom positiven Effekt dieser Arbeit auf die Entwicklung der kindlichen Psyche, könnte diese animatorische Aktivität auch eine neue Basis bilden für ein professionelles Kindertheater, als eine echte Alternative zum herkömmlichen Theater für Kinder“ (Hanl 1973a, 10 f.)

Hierfür müssten die Texte und Materialien in Zusammenarbeit mit der Zielgruppe dramatisiert bzw. adaptiert werden. Theatermacher würden den Text (das Stück) adaptieren und für die Kinder in Form des professionellen Theaters spielen, wie es etwa bei „Stadt der Tiere“ gemacht wurde. Hanl zeigt in den „Texten zur Theaterarbeit“ die Möglichkeiten dieser „drammaziazione“ auf:

„Damit müßte sich das professionelle Theater insgesamt neuen Inhalten und Formen öffnen. Der Weg für ein neues, tatsächliches *Volksstheater*, das seine ursprüngliche Sprache entdeckt hat, wäre frei.

Für das Kindertheater würde das bedeuten, daß nun nicht mehr irgendwelche von Erwachsenen als kindgemäß empfundene Probleme oktroyiert werden, sondern daß in der Animazione (einem Theater der Kinder) ein Theater mit Kindern für Kinder entsteht, in dem sich die Kinder ihr Theater zu einem großen Teil selbst machen (vgl. auch Walter Benjamins „Programm eines proletarischen Kindertheaters“ und die Arbeiten von Asja Lasis). Für das Schultheater könnte dieser von Theatermachern überarbeitete Stoff ebenfalls Verwendung finden: in der Folge würde dann Animazione in Schulen in engster Zusammenarbeit zwischen Animatoren und Lehrern stattfinden.“ (Hanl 1975b, 13 f.)

In ähnlicher Weise könnte der Stoff für das Schultheater herangezogen werden, wobei Animatoren, Lehrer und Schüler einen neuen Text erarbeiten. Durch die verschiedenen Phasen (Stufen) der „Animazione“ könnte schlussendlich ein szenischer Text entstehen:

„Die Arbeitsstufe eins [Kreativierung] beschränkt sich auf das Spiel *der* Kinder bzw. *mit* Kindern innerhalb einer geschlossenen Gruppe. Arbeitsstufe zwei soll die Ergebnisse der Arbeitsstufe eins für das professionelle Theater auswerten. Professionelle Theatermacher erarbeiten mit der Gruppe einen Text und die Vorschläge der szenischen Realisierung.“ (Hanl 1975b, 10)

---

<sup>39</sup> Gastspiel „Teatro del Sole“ (Mailänder Kindertheater) am 12.6.1973.

Dieser Gedanke wird nicht unwesentlich dafür gewesen sein, dass sich das Dramatische Zentrum für eine Zusammenarbeit bereit erklärte, zumal es sich ja die Aufgabe gestellt hatte, das Theater zu erneuern und neue Stücke für ein neues Publikum anzuregen. So wurde in einer Aussendung festgehalten, was der Arbeitskreis Kinder- und Jugendtheater sich von der animatorischen Zielgruppenarbeit mit Kindern erwarte:

Das so entstehende Textmaterial und die so gewachsene Situation werden im Dramatischen Zentrum zu einem Stück geformt werden, das dann durch Schauspieler der Theater zur Aufführung vor Kindern gebracht wird.

(Dramatisches Zentrum [1973a])

Diese Absichtserklärung wurde auch in der 1973 formulierten Vereinbarung von dem Dramatischen Zentrum (Forester) mit Hanl und Schmidt-Greisenegger festgehalten:

[...] Frau Hanl und Frau Greisenegger arbeiten mit je einer Gruppe aus privaten Familien und aus dem Zentralkinderheim. Die durch die Arbeit hervorgebrachten Themen, Konfliktsituationen und dramaturgischen Muster der Kinder sollen in die Entstehung eines Stückes münden. In dieser Phase sollen professionelle Theatermacher an der Entstehung des Stückes beteiligt werden.

[...] Das Dramatische Zentrum erhält das Recht der ersten Veröffentlichung der Protokolle und Berichte. Alle Beteiligten sind verpflichtet, bei jeder Publikation und bei jeder Erwähnung dieses Projektes das Dramatische Zentrum Wien zu nennen.

[...]

[unterzeichnet von Hanl, Greisenegger und Forester]

(Forester 1973)

Für Hanl war jedoch die Erprobung der „Animazione“ als kreatives Schulspiel mehr als eine Stückwerkstatt. In einem Gespräch über die Vertragsbedingungen zwischen Hanl und Forester im Jahr 1975 geht dieser Interessenskonflikt in der Diskussion zu Urheberrechten hervor. Für Forester stand die szenische Realisation im Vordergrund und deshalb wollte er die Rechte beim Dramatischen Zentrum wissen, sollte Hanl nach Ablauf einer gewissen Zeit das Material nicht bearbeiten. Welche Lösung hierfür gefunden wurde, ist nicht dokumentiert (vgl. „Ilse Hanl Vertragsbedingungen“, 1975. Tonbandkassette BiK-0008).

Dass es unterschiedliche Motivationen zur Animationsarbeit gab, mag ein Grund dafür sein, dass sich die Beschäftigung mit „Animazione“ im Dramatischen Zentrum gegen Ende der 1970er Jahre (wie noch gezeigt wird) in der Zielgruppenarbeit (geleitet von

Heinrich Hoffer) und in den Spielnachmittagen („Spielmawas“) der „AMOK“ seine Fortsetzung fand.<sup>40</sup>

Zwischen 1975 und 1977 fand noch eine Reihe von Veranstaltungen zu diesem „neuen Theater im Rahmen einer neuen Pädagogik“ (Hanl 1977, 67) statt:

- Tagung „Aufgaben, Ausbildung und Status des Animateurs in Österreich“ am 2. Dezember 1975<sup>41</sup>
- Seminar „Ziele und Methoden der Animazionearbeit“, 29./30. Mai 1976, mit Lorendana Perissinotto und Ilse Hanl. Im Juni 1976 fand dieses auch im Kulturzentrum bei den Minoriten in Graz statt.
- „Animazione“-Workshop, 14.–16. Januar 1977, für Erwachsene der Sozialakademie mit Ilse Hanl
- [Letztes] Animationsseminar mit Ilse Hanl, 29. Januar 1977

Danach bezeichnete das Dramatische Zentrum seine Animationsarbeit mit dem Terminus „Zielgruppen“, was darauf schließen lässt, dass Hanl sich aus dem Zentrum zurückgezogen hatte. Beim Steirischen Herbst 1977 (Schwerpunkt Kindertheater) betreute Hanl die Kindertheaterwerkstatt (vgl. „Kleine Zeitung“ vom 15.10.1977 und Hanl 1990, 159–163). Diese Arbeit wurde im Jahr darauf beim „Animationsprojekt Ziegenburg“ in Mürzzuschlag (im Rahmen des Steirischen Herbstes) fortgesetzt.

---

<sup>40</sup> Das Thema „Animazione“ wurde im Dramatischen Zentrum 1978 bei einem Vortrag von Eugenio Barba und bei dem Theatergespräch mit Guiseppa Bartolucci, Leiter des Teatro di Scuola (Teatro di Roma) 1979 angeschnitten. Außerdem fand in Eisenstadt 1980 ein Seminar zu dem Thema „Animazione“ statt (vgl. Kupfmüller 1980 [Sammlung Dramatisches Zentrum]).

<sup>41</sup> Bei dieser Veranstaltung wurde vom Arbeitskreis „Animation“ (dessen Mitglieder Hanl und Forester waren) des BMUKS eine nationale Arbeitstagung mit dem Titel „Grundlagen und Methoden der Animation“ geplant (siehe Schreiben vom 28.4.1976, BMUK an Hanl und Forester). Es ist anzunehmen, dass es sich hierbei um das Seminar im Mai 1976 handelte.

### 5.3 Theaterlabor des Dramatischen Zentrums

In der Form eines „Theaterlabors“ sollte im Dramatischen Zentrum die (im Zuge der Gründung formulierten) Aufgabe verfolgt werden, neue Darstellungsweisen des Theaters zu erforschen.

„Am Beginn [des Dramatischen Zentrums] stand der Gedanke an ein Theater, das mehr Wirkung haben sollte als die Elfenbeintürme der etablierten Theater widerzuspiegeln schienen. Ein Theater, das auf ein weites Feld von Bedürfnissen und Wirkungsmöglichkeiten treffen werde, wenn es sich von den auferlegten Beschränkungen und Einengungen freimachen würde; wenn es sich neu definieren und so seine ganze Breite ursprünglicher Wirkungsmöglichkeiten zurück gewänne.“ (Forester [1981b], 2)

Dieses Theater, das Horst Forester hier im Vorwort des Heftes der „Texte zur Theaterarbeit“ über „AMOK – Theaterlabor des Dramatischen Zentrum“ (vermutlich) 1981 beschrieb, entsprach besonders jenen Darstellungsweisen, die von „Living Theatre“, „La MaMa“ und Jerzy Grotowski (1933–1999) zu eben dieser Zeit ihren internationalen Durchbruch erlebten: Auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen setzte man sich am Off-off-Broadway in Form von Workshops mit Grotowskis Theatertechnik auseinander, arbeitete im Kollektiv und bezog das Publikum in dieses „work-in-progress“ ein (vgl. Winkelhofer 2008, 47–51). Noch bevor in Österreich eine gezielte Auseinandersetzung mit Grotowski geführt wurde, orientierte man sich vor allem an Ellen Stewarts „La MaMa“ („das damals ja wirklich bekannteste, berühmteste Experimentaltheater der Welt“, Fritsch 2004, Dokumentationsgespräch).

„1967 begann Stewart auch europäische Künstler nach New York einzuladen. Gemeinsam mit der New York University als Sponsor konnte sie Grotowski nach New York holen, der hier seinen ersten Workshop hielt. Erst zwei Jahre später war Grotowski mit seinem Laboratory auch für die Öffentlichkeit zu sehen. Wieder war es Stewart, in Kooperation mit der Brooklyn Academy of Music, die dies ermöglichte. [Vgl. Horn. Ellen Stewart and La Mama. 25.] Der internationale Austausch zwischen jungen Theatermachern wurde zu Ellen Stewarts wesentlichem Anliegen.“ (Winkelhofer 2008, 63)

In den Workshops der La MaMa-Schauspieler wurde neben dem Stimm- und Sprechtraining, ein „körperorientiertes Spiel und Bewegungstraining nach Grotowski“ trainiert (vgl. ebd., 54).

1964 wurden Abgesandte der „La MaMa“-Gruppe zum Theaterfestival in Erlangen (BRD) und für eine andere Produktion nach Paris eingeladen. Aus diesen Gastspielen entstand die Idee für die erste Europatournee 1965/66, bei der sowohl in Kopenhagen als auch in Paris eine Auswahl der besten Produktionen seit 1962 gespielt wurden<sup>42</sup>. Weitere Produktionen wurden bei den Europatourneen 1966 und 1967 in einigen europäischen Städ-

---

42 [http://www.lamama.org/archives/year\\_lists/1965page.htm](http://www.lamama.org/archives/year_lists/1965page.htm).

ten gezeigt. Dadurch verbreitete sich der Einfluss der „La MaMa“-Gruppe auch in Europa. Es kann davon ausgegangen werden, wie schon in Kapitel 1 ausgeführt, dass die Aktivitäten des „La MaMa“ in New York eine Inspiration für das Dramatische Zentrum in Wien waren bzw. ähnliche Interessen verfolgt wurden.

Der erste Workshop der vom Dramatischen Zentrum veranstaltet wurde, war bezeichnender Weise ein „La MaMa“-Workshop mit Allen Wynroth. Der Andrang war beachtlich, 80 TeilnehmerInnen nahmen an dem mehrwöchigen Workshop (Anfang Jänner bis Mitte Februar 1973) teil. Im Sommer fand der erste so genannte „Grotowski-Workshop“ statt, dem 60 Personen angehörten (mehr dazu unten).

Eine Zusammenarbeit zwischen dem Dramatischen Zentrum und dem „Teatr Laboratorium“ Wroclaw erfolgte in Form mehrerer Workshops, Grotowski selbst kam ans Dramatische Zentrum zu einem Theatergespräch und schließlich war sogar geplant, die Zusammenarbeit in Form eines „Grotowski-Institut am Dramatischen Zentrum“ fortzusetzen.

Orientiert an Grotowskis „Laboratorium, das seine Forschungsergebnisse bei Aufführungen in die Praxis umsetzt und die Öffentlichkeit teilhaben läßt“ ([Dramatisches Zentrum] [1983d], 1), sollte von einer Arbeitsgruppe (der „AMOK“) auch am Dramatischen Zentrum eine Art Theaterlabor entwickelt werden. Eine der Aufgaben formulierte das Zentrum mit: „Gründung und Unterstützung alternativer Theatergruppen sowie Installation des Theaterlabors“ (Forester [1983], Rückseite).

„Die empirische Methodik [des Theaterlabors des Dramatischen Zentrums] sah zwei Wege vor.

Impulse und psychomotorische Antriebswege des Körperausdrucks bildeten das erste Untersuchungsfeld. Hier wuchsen im Laufe der Arbeit weitreichende Erfahrungen mit der eigenen Psyche und deren archetypischer und gesellschaftlicher Verflochtenheit. Die Darstellung steht unter dem Primat des augenblicklichen inneren Impulses, der nur lose, in spontan variierbaren Zusammenhang mit dem Szenenthema steht, so daß der Akteur kein Darsteller im Sinne der Konvention ist, vielmehr nimmt der Zuschauer an den Momenten seiner persönlichen Empfindung und der individuellen Ausdrucksbewältigung dieser Empfindungen teil.

Das zweite Interesse richtete sich auf die Beziehung zwischen Schauspieler und Zuschauer. Dazu gehören die Versuche sowohl die Vorbereitung beider Gruppen auf die Theateraktion, als auch ihre Einbeziehung in die Geschehnisse neu zu gestalten; wesentlich ist der Wunsch Motivation und Erwartungshaltung des Zuschauers zu beeinflussen. Von vornherein – also noch vor Beginn des Stücks und auch während der fortschreitenden Spielabläufe sollen z. B. ungewohnte Gestaltung von Vorraum und Spielort, sowie das Verhalten der Akteure Erwartungshaltungen abbauen oder korrigieren. Statt der versiegelten Zuschauerhaltung soll eine Art reaktiver Kreativität erzeugt werden. Mitspielen des Publikums und rege Workshop-Tätigkeit kennzeichnen die Praxis.“ (Forester [1981b], 2)<sup>43</sup>

---

43 Zur „Assoziativen Theaterarbeit nach Grotowski“, die von dem Wiener Theaterlabor weiterentwickelt wurde, siehe Klinger 1992a, 95–107.

Ausgegangen war die Laborarbeit des Dramatischen Zentrums von Grotowskis „Teatr Laboratorium“ in Wrocław.

### 5.3.1 Beschäftigung mit Grotowski am Dramatischen Zentrum

Mit dem Begriff des „armen Theaters“ prägte Grotowski ab den 1960er Jahren das experimentelle Theater maßgeblich und „[löste] eine Revolution der Schauspielkunst aus“ (Pfaff 2000, 2). Ein solches Theater verzichtet auf Maske, Ausstattung und Beleuchtung, sogar auf die Bühne selbst. Es bezieht sich allein auf den oder die SchauspielerIn und besteht einzig in der Kommunikation mit dem Publikum.<sup>44</sup>

1959 gründete Grotowski gemeinsam mit Ludwik Flaszen in Opole (Polen) ein Theaterlabor, das als „Theater der 13 Reihen“ gleichzeitig auch Stätte eines experimentellen Theaters war. 1965 wurde dieses nach Wrocław (Breslau) verlegt und ab 1966 als „Institut zur Erforschung schauspielerischer Methoden“ geführt (ab 1975 „Institut Laboratorium“). Das „Teatr Laboratorium“ wurde für die Theaterarbeit vieler zum Vorbild<sup>45</sup>. Die dort geleistete Theaterforschung kreiste um schauspielerische Probleme (1961–1965 stand die Schauspielerschulung im Mittelpunkt) und stand in enger Verbindung mit den Bereichen der Theateranthropologie und Theatrophtherapie.

Peter Brook über Grotowski: „Er selbst nennt sein Theater ein Laboratorium. Damit hat er recht. Es ist eine Forschungsstätte. Wahrscheinlich ist es das einzige Avantgarde Theater, dessen Armut sich nicht als Nachteil auswirkt, wo Geldknappheit keine Entschuldigung für die der Sache nicht angemessenen Mittel ist, was automatisch jedes Experiment untergraben würde. Wie in wirklichen Laboratorien haben Grotowski's Versuche in seinem Theater wissenschaftliche Gültigkeit, denn alle wesentlichen Voraussetzungen sind überprüft.“

(zitiert nach [Dramatisches Zentrum] [1983d], 1)

Resultat war die Entwicklung einer eigenen Schauspielmethode, die durch einen Rückgriff auf das Unterbewusstsein, das Eliminieren von inneren Hindernissen gekennzeichnet war. Grotowski nannte diesen Zustand bzw. Prozess der Selbsterkenntnis, den „Totalen Akt“ (vgl. Lazarowicz 1991, 290–295). In diesem Sinne arbeitet der oder die SchauspielerIn – ebenso wie der oder die RegisseurIn, dessen bzw. deren Aufgabe die eines/einer geistigen Führers/Führerin bzw. Lehrers/Lehrerin ist – auf eine Selbstverwirkli-

---

44 Im Gegensatz hierzu das „reiche Theater“ - „Das reiche Theater nährt sich von künstlerischen Diebesgut, das es anderen Kunstgattungen entwendet, es verfertigt Konglomerate ohne Sinn und Form, präsentiert sie jedoch als organisches Kunstwerk“ (Grotowski, zitiert nach [Dramatisches Zentrum] [1983d], 2).

45 Etwa dem Odin Teatret, das 1964 von Eugenio Barba gegründet wurde, und das von Peter Brook 1970 ins Leben gerufene „International Center of Theatre Research“.

chung hin. Grotowski spricht hierbei von „heiligen“<sup>46</sup> SchauspielerInnen (vgl. [Dramatisches Zentrum] [1983d], 2).

In seinem Theaterverständnis ging es – wie mit dem Begriff „arm“ schon ausgedrückt wird – um die Reduktion des Theaters auf das Wesentliche, nämlich das Selbst des Schauspielers und eine „spürbare, unmittelbare, ‚lebendige‘ Kommunikation zwischen Schauspieler und Publikum“ (Grotowski 1970, 17). Ein nicht-illustratives, nicht notwendiger Weise von einer literarischen Vorlage ausgehendes Theater stand im Zentrum von Grotowskis Theater(er)forschung.

1968 erschienen seine theoretischen Ausführungen und die Beschreibung seines Ansatzes der Theaterarbeit in der Publikation „Das arme Theater“. Seine Bekanntheit in Europa stieg durch die Publikation in der Folge deutlich an, aber auch in den USA, wo er zudem eine Reihe von Theaterexperimente anregte. Laut Pfaff (2000, 1) wurde diese Publikation „zur Bibel für eine ganze Generation von jungen Schauspielern“. Besonders ansprechend für die jungen Theaterschaffenden war an Grotowskis Theaterarbeit die Verbindung des Theaters mit dem Leben (vgl. Hamm 1975, 24–25)

Grotowski's Theatertheorien und seine praktischen Kurse, die von ihm und seinen Mitarbeitern in der ganzen Welt abgehalten wurden (und werden), beeinflussten so bedeutende Gruppen wie 'La Mama' [...], 'Open Theater', Living Theater, Eugenio Barbas 'odin teatr' in Dänemark [...] und Peter Brook's Gruppe.

([Dramatisches Zentrum] [1983d], 1)

Die oftmalige Erwähnung von Grotowski in der Planung des Zentrums (siehe oben) deutet bereits darauf hin, wie wichtig es für Forester war, diesen nach Wien zu holen bzw. wie sehr er einen Kontakt mit dem prominenten Vertreter des „anderen“ Theaters anstrebte und seine Wichtigkeit für die Befruchtung des hiesigen Theaters erkannte. Schließlich war der erste Kontakt mit diesen Theater Techniken schon im Zusammenhang mit der Probenarbeit zu „Sprintorgasmik“ und dem „La MaMa“-Workshop 1970 erfolgt (siehe Kapitel 1.2) und von der Gruppe „Torso“ aufgegriffen worden. Diese Entwicklung wollte Forester fortführen.

Bereits 1972 lud Forester Mitglieder des „Teatr Laboratorium“ Wroclaw für Juni desselben Jahres ins Dramatische Zentrum ein, allerdings zunächst ohne Erfolg. „Ich erhalte nur sehr spät und sehr unvollständig Antwort auf meine Briefe [...]. Es besteht jedenfalls eine Zusage von Grotowski, im nächsten Jahr zu uns zu kommen, aber auch diese ist

---

46 Wobei von einer säkularisierten Heiligkeit ausgegangen wird.

noch nicht hundertprozentig zu werten“ (Schreiben Forester an Hermann vom 18. Mai 1972).

Im Sommer 1973 konnten schließlich drei MitarbeiterInnen von Grotowski in Wien begrüßt werden. Rena Mirecka, Zbyszek Cynkutis und Ludvik Flaszen hielten im Dramatischen Zentrum einen Workshop ab. Dieser Workshop markiert den Ausgangspunkt der Laborarbeit am Dramatischen Zentrum, die eine „angestrebten Zusammenarbeit mit dem polnischen Theaterlabor“ zum Ziel hatte (vgl. Forester [1981b], 2). Dank der begonnenen Arbeit konnte ein Theatergespräch mit Jerzy Grotowski im Sommer 1974 realisiert werden (siehe unten). Außerdem bemühte sich Horst Forester um eine langfristige Zusammenarbeit des Dramatischen Zentrums mit dem Breslauer Grotowski-Institut in Form eines Ablegers in Wien.

### 5.3.2 *Erster Grotowski Workshop im Dramatischen Zentrum (1973)*

Mit Jerzy Grotowski, dem bekannten polnischen Theatermann und Leiter des Theaterlaboratoriums konnte das Dramatische Zentrum nach langen Verhandlungen nunmehr eine Vereinbarung treffen, nach der drei Mitarbeiter Grotowskis einen mehrwöchigen Workshop in Wien abhalten, in dem sie die Methoden der Koerperschulung und schauspielerischen Konzentration vermitteln, durch die das 'arme Theater' Grotowskis seinen Weltruf erlangte. Der Kursus beginnt am 22. Juni und steht den Angehörigen aller Wiener Bühnen kostenlos offen. Das Dramatische Zentrum setzt damit seine Bemühungen fort, neu entwickelte Darstellungsformen fuer die Theaterstadt Wien fruchtbar zu machen. Nach dem mehrwöchigen Brecht-Seminar und dem La-Mama-Workshop mit Alan Wynroth werden nun der Studienleiter von Grotowski, Ludwik Flaszen, der Schauspieler Zbigniew Cynkutis und die Schauspielerin Rena Kondziolka Mirecka vom Theaterlaboratorium in Wroclaw nach Wien kommen.

(Dramatisches Zentrum 1973b)

Die Gruppe „Torso“, die in Wien bereits mit Grotowski-Techniken in Kontakt gekommen war (siehe oben), meldete sich geschlossen zu dem ersten Grotowski-Workshop im Dramatischen Zentrum an (vgl. Klinger 1992a, 87). Insgesamt 60 Personen bewarben sich für den Workshop, elf davon wurden aufgenommen. Die Alternative Stadt- und Kulturzeitschrift „Falter“ schrieb retrospektiv über die Bedeutung dieser Veranstaltung:

„für alle Schauspieler des Wiener Undergroundtheaters [war es] ein Muß dabei zu sein. Von 60 Bewerbern schafften es elf, in den Workshop aufgenommen zu werden. Darunter etwa Lena Rothstein, Therese Affolter, Hubsi Kramar und Hilde Berger.“ („Falter“ 45/89)

Klare Kriterien für die Aufnahme waren nicht bekannt, sie „waren allen unklar, waren geheimnisumwittert und blieben es auch“, so Hilde Berger ([1981], 5). Mika Hamm be-

schreibt den Ablauf dieses Workshops und die dabei gemachten Erfahrungen (in Hamm 1975, 24) als „Situationen, in denen wir plötzlich völlig locker waren, offen, unverkrampft, und in denen es möglich war, etwas zu tun, was man sonst infolge der Widerstände des eigenen Körpers und der Seele nicht tut; etwas Eigenes, Persönliches, Menschliches“.

Nach den zwei Wochen mit Ludwik Flaszen, Zbigniew Cynkutis und Rena Mirecka setzte eine Gruppe die Arbeit in Form von Training und Darstellungsübungen über den Sommer hin fort<sup>47</sup>. Für Hilde Berger (von den Mitarbeitern Grotowskis sozusagen als „Leaderin“ bestimmt, so der „Falter“ 45/89) und die anderen TeilnehmerInnen bedeutete der Workshop eine tiefgreifende Veränderung:

„Die gemeinsamen 14 Tage hatten alle aufgewühlt und in einem positiven Sinn verunsichert. Fast jeder veränderte sein Leben in irgendeiner Weise – sei es, daß er eine Beziehung veränderte, den Beruf oder die Schule aufgab, oder nur den Entschluß faßte, beisammen zu bleiben und auf diese Weise weiterzuarbeiten. Die Polen übertrugen es mir, die Gruppe weiterzuführen. [...] Mit der Aufgabe, für diese Gruppe ein Leader zu sein, was ich überfordert. Wir organisierten die Arbeit gemeinsam.“ (Berger [1981], 5)

Die Grotowski-Gruppe (bestehend aus den Schauspielerinnen Lena Rothstein, Anita Ramstorfer, Therese Affolter, Hilde Berger, dem Architekturstudenten Alex Stoia, dem Physikstudenten Mika Hamm, der Dolmetschstudentin Azusilla Pongratz) arbeitete seit Juli 1973 an der „praktischen erforschung von kommunikationsmoeglichkeiten in bezug auf theater“ weiter (Berger [1975], 1).<sup>48</sup> „Die Absicht, so etwas ähnliches wie ein ‚Theaterlaboratorium Wien‘ zu gründen, lag in der Luft, wurde aber noch nicht konkret artikuliert“ (Klinger 1992a, 114). Bei dem Training wurden die Selbstdarstellungsübungen weitergeführt, es ging um die „Begegnung mit sich selbst“. Die Gruppe isolierte sich in gewisser Weise und das daraus resultierende „fehlende Feedback, die fehlende Kritik, die fehlende Begegnung mit Menschen ließ uns verdorren und wir stoppten frustriert unsere Arbeit“ (vgl. Berger [1981], 5).

Diese intensive Training führte auch dazu, dass sich die Gruppe „Torso“ auflöste, sich die Mitglieder neuen Projekten zuwandten<sup>49</sup>. Berger blieb im Dramatischen Zentrum und

---

47 „Grotowski sandte drei Mitarbeiter des Theaterlaboratoriums, die ein Workshop im Dramatischen Zentrum durchführten, aus dem nach Beendigung eine Gruppe von etwa 12 Personen die Arbeit fortsetzte. Die aus dem Grotowski-Workshop [...] hervorgegangene Gruppe hat die Workshop-Arbeit in der Zeit v. 16. Juli bis 4. August 1973 weitergeführt. Vorwiegend Training und Darstellungsübungen“ (Forester 1975a, 5).

48 Vgl. auch das Protokoll über die Workshoparbeit, in: Forester (1975a, 33 f.).

49 „1973 hatten sie erkannt, daß es nur getrennt weitergehen konnte. Einige ‚Torso‘-Mitglieder neigten zu überkomplizierten, höchästhetischen Theatergebilden und gründeten die ‚Schaubude‘. Regisseur Reiner Finke, der mit Aufführungen, wie ‚Calcium‘ und ‚Rozznjagd‘, die Nackten bühnen- und fernsehfähig gemacht hatte, blieb dem ‚Volkstheater‘ treu. [...] Ein hochoffizieller Kulturgewaltiger verfaßte eine Studie, in der er die Arbeit der verflochtenen Gruppe ‚Torso‘ als vorbildlich bezeichnete“ („Arbeiterzeitung“ vom 13. Juli 1979, 24).

war damit maßgeblich an dem Aufbau der Auseinandersetzung mit Grotowski in Wien beteiligt.

### 5.3.3 Organisation der Zusammenarbeit mit Jerzy Grotowski und Zbigniew Cynkutis

Forester war es ein großes Anliegen, die Arbeit mit dem „Teatr Laboratorium“ Wroclaw am Dramatischen Zentrum weiterzuführen und bemühte sich nicht nur darum, Grotowski selbst nach Wien zu holen, sondern auch die Fortsetzung der begonnenen Workshoparbeit zu gewährleisten.

Ein Einblick, wie sich die Korrespondenz mit Wroclaw gestaltete, geben die Verhandlungen über eine Weiterarbeit von Zbigniew Cynkutis, Vizedirektor des „Teatr Laboratorium“ Wroclaw, in Wien. Die Kommunikation mit ihm funktionierte anfangs am besten über Berger<sup>50</sup>. So gibt die handschriftliche Abschrift eines Briefes von Forester an Cynkutis (die letzterer für Berger erstellte) Aufschluss über das Angebot des Dramatischen Zentrums:

„It would be nice if you will lead our group, which continued working with the leading of Hilde Berger in a new workshop in a stage to a performance in public. [...] I want to make a concret arrangement with a work fot you. [...] Sh. 15.000,- for the time you will need. [...] Should you need he whole space of six weeks, we have to make another arrangement.“  
(Schreiben von Forester an Cynkutis, Wien 19.12.73 [Privatarchiv Hilde Berger])<sup>51</sup>

Am 3. Jänner 1974 verfasste Forester ein neues Angebot für Cynkutis in einem Brief, den er dem Schauspieler Hubert (Hubsi) Kramar (\* 1948) mitgeben konnte, der sich zu diesem Zeitpunkt auf die Reise ins „Teatr Laboratorium“ nach Wroclaw aufmachte (somit war ein ein sicheres Ankommen der Briefe garantiert). In einem Gespräch mit Berger erfuhr Forester von Cynkutis neuen Vorstellungen der Zusammenarbeit und deshalb beeilte er sich, diesem nun für einen dreimonatigen Workshop samt Aufführung (Juli bis September) pro Monat 15.000 öS anzubieten. Aus dem Schreiben vom 19. Dezember 1972 ging dies nicht so deutlich hervor (vgl. Schreiben von Forester an Cynkutis vom 21. Jänner 1974).

Ein Antwortschreiben erreichte Forester im Jänner 1974: „Für Ihre Briefe danke ich und entschuldige mich wegen der verspäteten Antwort. [...] Hoffe, dass wir für Anfang Juni die Arbeit in Wien zum Ziel führen.“ Cynkutis schlug darin vor, drei Wochen lang einen

<sup>50</sup> Im November 1973 schlug Cynkutis in einem Schreiben an Berger bereits einen Zeitraum vor, an dem er erneut nach Wien kommen könne (Schreiben vom 27.11.1973). Ein undatiertes Schreiben das von Cynkutis gemeinsam mit der Abschrift des Briefes von Forester an Berger geschickt wurde („that I transfer you his letter must be our secret“) beinhaltet einen Vorschlag für das geplante neue Projekt und vermittelt den Eindruck, dass Cynkutis es bevorzugte, mit Berger zu kommunizieren (vgl. handschriftl. Schreiben von Cynkutis an Hilde Berger, o. D. aus dem Privatarchiv von Hilde Berger).

<sup>51</sup> Das Originalschreiben (Kopie) befindet sich im Archiv der Sammlung Dramatisches Zentrum.

Workshop zu veranstalten und danach mit ausgewählten Teilnehmern mehrere Wochen lang an einem „Ereignis“ arbeiten, dass dann vor Publikum gezeigt werden soll.

„Bezüglich der mir vorgeschlagenen finanziellen Bedingung, nehme ich Ihren Vorschlag an. 15.000 Sh. monatlich und Reisespesen aus Polen u. zurück wie auch die Hotelrechnung in Wien. Es ist unbedingt notwendig den Schauspielern ein Honorar zu zahlen, da ich während der Arbeiten mich an keine strikten Stunden halten können, weil sie in dieser Zeit keine anderen Verdienstmöglichkeiten haben werden.“ (Schreiben von Cynkutis an Forester vom 22.1.1974, [Privatarchiv Hilde Berger])

Im Februar desselben Jahres befand sich Berger in Wroclaw. „Ich möchte den Aufenthalt von Frau Hilde Berger [...] dazu benützen um die Voraussetzungen für meine Arbeit in Wien in ein endgültiges Stadium zu bringen“, so Cynkutis in dem Schreiben an Forester vom 25. Februar 1974. Aus einem Gespräch mit Herbert Adamec<sup>52</sup> ging laut Klinger hervor, dass es der Gruppe rund um Berger zu verdanken war, „daß Cynkutis im Juni 1974 nochmals der Einladung des Dramatischen Zentrums folgte und ein Projekt – die ‚Arche II‘ – leitete. Grotowski, der bereits aufgehört hatte, ‚Aufführungen zu produzieren‘, wollte ihm diese Idee eigentlich ausreden“ (Klinger 1992a, 110).

Am 16. März 1974 wurde ein von Forester unterschriebener Vertrag an Cynkutis geschickt, der den Arbeitsbeginn von Cynkutis mit 1. Juli 1974 festsetzte. Dauern sollte die Kooperation bis 15. September, wobei eine Verlängerung, so von Cynkutis erwünscht, möglich ist. Die Gage für den Workshop und die Arbeit am Zentrum beträgt laut Vertrag 15.000 öS pro Monat (für die 10 Wochen insgesamt 37.500 öS), darüber hinaus erhält Cynkutis eine Wohnung für den Zeitraum und eine Rückerstattung seiner Reisekosten sowie den Betrag von 10.000 öS für allfällige Anschaffungen im Zuge der Produktion bereitgestellt (vgl. Dramatisches Zentrum 1974c).

Die ebenfalls im Vertrag festgehaltene Bereitstellung eines geeigneten Raumes war zu diesem Zeitpunkt noch nicht gewährleistet. Innerhalb weniger Wochen gelang es Hilde Berger, dieses Problem zu lösen. Sie erinnert sich: „Im Frühling 74 kam ein Angebot von Cynkutis, mit uns eine Arbeit zu leiten, die schnell zu einer Konfrontation mit dem Publikum führen sollte. [...] Das Dramatische Zentrum finanzierte uns und ich fand den bisher besten Arbeitsraum in der Sonnenfelsgasse“ (Berger [1981], 5). In dem Schreiben von Cynkutis an Forester vom 27. Mai 1974, übermittelte dieser nicht nur seine Ankunftsdaten, sondern drückt auch seine Freude über die Nachricht aus, dass ein Raum gefunden wurde.

---

52 1943–2009. Der Schauspieler und Regisseur nahm nicht nur in der „AMOK“ eine zentrale Position ein, sondern war auch jahrelang am Dramatischen Zentrum tätig (Leiter, Trainer und „Erfinder“ der Selbsterfahrungsschauspielschule, Trainer der Ausbildungslehrgänge, Animator und Regisseur des Dramatischen Zentrums).

Um eine Unterstützung für die nicht unerheblichen Kosten zu bekommen, stellte Forester ein Ansuchen an das Kulturamt der Stadt Wien für die Förderung des Cynkutis-Workshops (Schreiben vom 24. Mai 1974) und an das BMUK mit der Bitte um eine Subventionierung in der Höhe von 195.000 öS. Die Bedeutung dieser Veranstaltung beschrieb Forester im Schreiben an Sektionsrat Temnitschka folgendermaßen:

[d]urch das workshop soll einer erweiterten Anzahl Schauspieler Wiens die Moeglichkeit gegeben werden, die Methoden und die Arbeitsweisen des beruehmten Teatr-Laboratoriums kennen zu lernen, durch eigene Erfahrung.  
Mit der geplanten anschl. Inszenierungs- und Entwicklungsarbeit wuerde erstmals ein Vertreter des Teatr-Laboratoriums eine Inszenierungsarbeit ausserhalb Polens durchfuehren. Die Bedeutung des Projektes ist fuer die Wiener und oesterr. Theaterszene offensichtlich.

(Forester an Temnitschka vom [Dezember 1973])

In einem Schreiben vom 16. Juli 1974 an Temnitschka bat Forester erneut um eine Sondersubvention in der Höhe von öS 70.000 für den Grotowski-Workshop. Über den Erhalt einer Sondersubvention des BMUKs für diesen Workshop liegen keine Unterlagen vor, der Kunstbericht des entsprechenden Jahres weist keine außerordentlichen Subvention hierfür aus. Auch das Kulturamt der Stadt Wien konnte keine Budgetmittel für ein „Grotowski-Seminar“ aufwenden, wie aus dem Schreiben der MA7 (Karl Foltinek) vom 7. November 1974 hervorgeht. Die Frage nach der tatsächlichen Entgeltung von Cynkutis Arbeit für das Dramatische Zentrum muss also unbeantwortet bleiben. Laut dem Schreiben von Forester an die Polska Agncja Artystyczna (Künstleragentur von Cynkutis und Grotowski) 28. August 1974 erhielt Cynkutis für den Zeitraum von Anfang Juli bis Ende August insgesamt 15.000 öS, was ein vielfaches weniger ist, als im Vertrag festgehalten.

Die Kosten für das Theatergespräch mit Grotowski waren dennoch nicht unerheblich. Dem Gespräch vorangegangen war eine sich über eine längere Zeit erstreckende Kontaktaufnahme. Seit 1972 bemühte sich Forester um eine Korrespondenz. Inwieweit ihm der Kontakt zu Grotowskis Dolmetscher, Henryk Manchoñ, dabei half, ist nicht zu belegen. Auch wenn sich dieser um eine Hilfestellung bemühte, berichtete Manchoñ zumeist, Grotowski sei im Ausland (vgl. Schreiben von Manchoñ an Forester vom 6. Jänner 1973 sowie eine Telefonnotiz vom Gespräch mit Manchoñ am 30. Jänner 1974). Bei dem Telefonat mit Manchoñ bekam Forester dann die Information, dass Grotowski folgende Bedingungen stelle: „Er erhaelt für aehnliche Vortraege ein Honorar von \$ 1.000,- bis \$ 1.500,- plus Hotel und Unterhaltskosten.“ Und ein „franzoesischer Dolmetscher waere notwendig“ (Telefonnotiz Forester 1974a).

Laut einem Telegramm an Grotowski führte Forester am 15. März 1974 ein erneutes Telefonat mit Manchoñ, in dem ihm die Zusage Grotowskis für ein Gespräch mitgeteilt wurde. Das Telegramm gibt außerdem Aufschluss darüber, dass Forester einen Termin Ende Juni 1974 und ein Honorar in der Höhe von 600 US-Dollar vorschlug. Zudem würden Grotowski die Reisekosten für die erste Klasse, Kost und Logis bezahlt. Ein Telegramm mit dem Angebot erging auch an die Agentur „Pagart“ (Warschau).

Der mit 17. Mai 1974 datierte Vertrag mit Grotowski belegt folgende Übereinkunft: Grotowski bekommt 11.000 öS für den Vortrag, dessen Termin Grotowski noch bekannt gibt. Der Termin sollte Ende Juni stattfinden. Darüber hinaus zahlt das Dramatische Zentrum den Flug Warschau – Wien (Hin- und Rückreise) sowie ein „angemessenes“ Hotel (vgl. Dramatisches Zentrum 1974d).

#### *5.3.4 Theatergespräch Jerzy Grotowski am 30. Juni 1974 im Palais Palffy*

In enger zeitlicher Nähe mit dem beschriebenen Workshop von Cynkutis fand ein vom Dramatischen Zentrum organisiertes Theatergespräch mit Grotowski statt. In der Ankündigung dieser Veranstaltung wurde verkündet:

In Fortsetzung der mit Peter Stein begonnenen Reihe von Vorträgen wesentlicher Theaterfachleute freuen wir uns besonders, Ihnen mitteilen zu können, daß Jerzy Grotowski der Leiter des Theaterlaboratoriums in Breslau [...] einen Vortrag über seine Theaterarbeit halten wird. [...]

Jerzy Grotowski ist einer der wichtigsten Anreger des modernen Theaters. Seine Einwirkung auf die Arbeit der großen Regisseure des heutigen Theaters ist nicht nur bei Peter Brook deutlich und von diesem selbst hervorgehoben.

Sein Vortrag ist zum jetzigen Zeitpunkt von besonderer Bedeutung, weil im Dramatischen Zentrum am 1. Juli 1974 ein Workshop beginnt, der die Grotowski-Theatermethoden an österreichische Theaterleute weitergeben soll.

(Dramatisches Zentrum 1974e)

Jerzy Grotowski berichtet in einem Vortrag und einem Gespräch über seine Arbeit und das „Teatr Laboratorium“ Wroclaw, wobei er ausführlich auf die „neue Phase“ seiner Arbeit einging. Die Sammlung des Dramatischen Zentrums verfügt über eine Tonbandaufzeichnung dieses Vortrages sowie über ein stenographiertes Tonbandprotokoll.

#### *5.3.5 2. Grotowski-Workshop, 1.–13. Juli 1974 und Weiterarbeit („Arche II“)*

Unter der Leitung von Cynkutis fand der bereits angekündigte Folgeworkshop in den Räumlichkeiten der „Alten Burse“ in der Sonnenfelsgasse 19 im Ersten Bezirk statt. Aus

70 BewerberInnen wurden insgesamt 15 TeilnehmerInnen aufgenommen, darunter Hilde Berger, Mika Hamm, Herbert Adamec, Georgij David und Hubsj Kramar. Mit diesen fünf arbeitete Cynkutis etwa drei Monate lang weiter. „Arche II“<sup>53</sup> bzw. „Die Fähre zum Leeren Raum - Arche I/II“, ein „schlichtes Ereignis“, eine „Situation“ um eine „zweifelhafte Pilgerschar“ entstand (vgl. AMOK [1981a], 4 und Berger [1981], 5).

Ein systematisch aufgebautes Training richtete sich aus auf Belebung des Körpers und auf die Stimulierung der Bereitschaft auf Impulse anzusprechen. Beinahe jeden Tag fanden auf Assoziationsbasis Gruppenimprovisationen statt.

[...] 'ARCHE II' ist keine Aufführung und es werden hier keine neuen Theaterformen vorgeschlagen. Wie in einem Kurs erleben hier die Teilnehmer eine SITUATION, die ihnen Impulse für individuelles Denken und Empfinden geben kann – eine Wegstrecke, die von sechs verschiedenen Menschen zurückgelegt wurde. Sie trafen sich selbst und gegenseitig auf diesem Weg.

(Dramatisches Zentrum [1974a])

Vom 31. August bis 6. Dezember 1974 fanden zwanzig öffentliche Proben in der Sonnenfelsgasse statt (vgl. Dramatisches Zentrum [1975a], 2). Bei dem Raum handelte es sich um einen alten großen Klostersaal, der bis auf einen Ofen leer war (vgl. AMOK [1981a], 4). Das Publikum musste sich mit dieser Spielform erst vertraut machen, für die meisten war es mehr ein Beiwohnen eines „exotischen Rituals“ (vgl. AMOK [1981b], 8). Für Klinger (1992a, 115) hatte das Projekt „ihre Wurzeln sichtbar in Grotowskis Arbeit ‚Apocalypsis cum figuris‘<sup>54</sup>“. Cynkutis reiste bis zur letzten Aufführung (vgl. AMOK [1981b], 8) von „Arche“ (6.12.74) immer wieder nach Wien, um den Prozess zu begleiten.

Dass es Forester ein großes Anliegen war, Cynkutis während dieser Zeit in Wien zu behalten, geht aus folgendem Schreiben von Forester an Cynkutis hervor.

Sehr geehrter Herr Cynkutis!  
Das Dramatische Zentrum Wien lädt Sie auf eine längerfristige Zusammenarbeit ein. Infolge des von Ihnen für österreichische Studenten und Schauspieler durchgeführten Kurses, entstand der Bedarf nach einer Weiterführung dieser Art von Arbeit.  
Das von Ihnen vorbereitete Stück 'ARCHE II' wird zur Zeit in Wien gezeigt und die Aufführungen sollen ein Jahr hindurch fortgesetzt werden. Es ist für uns unentbehrlich und wichtig, daß Sie diese Aufführungen immer wieder besuchen, um Korrek-

53 Beschreibung des Projekts in Forester [1981a], 6–7.

54 Wobei es sich um die letzte Theaterproduktion von Grotowski handelte. Danach folgten viele Reisen und Vorträge über seine Methode. 1975 wandte er sich gänzlich von Theateraufführungen ab und widmete sich seinen (paratheatralischen) „Special Projects“, bei denen es sich um Experimente der Selbsterfahrung handelte (die TeilnehmerInnen wurden mit unerwarteten Aufgaben und Situationen, oft über mehrere Tage und in der Natur, konfrontiert). 1982 verließ Grotowski Polen, ging nach Kalifornien und ließ sich schließlich in Pontedera (Italien) nieder. Das „Teatr Laboratorium“ wurde 1984 aufgelöst.

tionen durchzuführen und um eine Weiterentwicklung dieser künstlerischen Idee zu ermöglichen.

Das Dramatische Zentrum sichert Ihnen bei jedem Ihrer Besuche in Wien Unterhalt und Wohnung und jegliche Art von Unterstützung zu.

(Schreiben von Forester an Cynkutis vom 2. September 1974)

### 5.3.6 *Bemühung um ein Grotowski-Institut im Dramatischen Zentrum*

Angelehnt an das Modell des Grotowski-Instituts in New York, wollte Forester ein solches auch in Wien errichten. Wenn auch bald klar war, dass ein derart, nämlich durch Ehrenmitglieder und die Rockerfellerstiftung finanziertes Modell in Wien nicht umsetzbar war, so wurden dennoch recht konkrete Überlegungen angestellt. Grotowski war diesem Ansinnen prinzipiell durchaus zugeneigt, wie aus einer undatierten Briefabschrift hervorgeht. Grotowski schrieb darin an Forester:

Ich habe Ihren Brief über eine eventuelle enge Zusammenarbeit zwischen dem Teatr Laboratorium Wroclaw und dem Dramatischen Zentrum Wien mit großem Interesse gelesen.

Die Schaffung eines diesem Ziel gewidmeten Institutes im Rahmen des Dramatischen Zentrums erscheint mir eine verhandelbare Initiative zu sein. Die von meinem Mitarbeiter, Herrn Cynkutis, bis jetzt im Rahmen des Dramatischen Zentrums geleistete Arbeiten haben mich tief befriedigt.

Wenn ich Ihre Absichten richtig verstanden habe, handelt es sich um die Schaffung eines regionalen Zentrums in Wien, von dem aus die internationalen Arbeiten des Teatr Laboratoriums Wroclaw in ganz Österreich und in bestimmte Nachbarländer ausstrahlen können.

Ich schätze die Tätigkeit und die Bedeutung des Dramatischen Zentrums für das Theater insgesamt und für die österreichischen Bühnen im besonderen sehr: deshalb verdienen es Ihr Brief und Ihre Initiative von meinem Standpunkt aus, daß man darüber in Verhandlungen eintritt.

(Schreiben Grotowski an Forester, [1974b])

Das Protokoll einer darauf folgenden Unterredung zwischen Grotowski und Forester (am 20. November 1974) belegt die Planung eines solchen Instituts. Er schlug darin drei Möglichkeiten der Zusammenarbeit vor: Die erste Arbeitsform wäre in so genannten 4-phasigen „Special Projects“ gehalten, wobei es sich um Kurzzeitprojekte handelt (wie beispielsweise jene, die Grotowski in Australien durchführte<sup>55</sup>). Nachteil dieser Möglichkeit sei jedoch der große Zeitaufwand für die Organisation der einzelnen Projekte. Die zweite Möglichkeit: „Errichtung eines Regionalzentrums (für ganz Europa) in Wien“. Die dritte Opti-

<sup>55</sup> Unterlagen zu diesen „Special Projects“ finden sich in der Sammlung des Dramatischen Zentrums (Berichte des Arts Council of Australia über „Complex Research Project of Grotowski's Group in Australia“ sowie „The Arts Council of Australia Presents The Polish Laboratory Theatre“).

on bestünde in der Weiterführung der bisherigen Arbeit mit Cynkutis unter Grotowskis Patronanz. Dazu Grotowski: „gewissermaßen um das Prestige zu heben: ich erkläre mich bereit darüber auch mit offiziellen Stellen zu verhandeln“.

Das Protokoll führt aus, wie ein solches Regionalzentrum beschaffen wäre (wobei konsequent eine falsche Schreibweise von „Grotowski“ durchgehalten wurde) und welche finanziellen Posten bzw. Anschaffungen anfallen würden.

Was benötigt man finanziell um das Regionalzentrum zu errichten:

2 Arbeitsmöglichkeiten

A) Raum in dem Zynkutis jetzt arbeitet (Sonnenfelsgasse) in der Stadt

B) Ort außerhalb der Stadt, wo totale Isolierung möglich ist (ein einfaches isoliertes Haus, kann auch gemietet werden)

- Geldmittel für die Aufenthaltskosten von 3-5 Personen bei jedem Projekt

- Geldmittel für Essen und sonstigen Lebensunterhalt aller Teilnehmer (kann bescheiden sein). Pro Periode kann man mit 5 bis 15 Teilnehmern rechnen. 1 Periode dauert ungefähr 7 Monate (7 Personen sind das Minimum)

- Geldmittel zur freien Verfügung: Reisekosten für Lehrer, Kostüme, Dekorationen etc.

- Transportmittel für das Dorf (alter Kombiwagen)

1 Periode = Arbeit im Dorf 2 - 3 Monate

Arbeit in Stadt 5-6 Monate

eine bestimmte Summe für Ausfallshaftung (Ausgleichszulage) = jeton d'absence an die polnische Regierung (weil Mitarbeiter nicht in Polen arbeiten können). Normalerweise kommen 'Lehrer' selber dafür auf, aber wenn sie kein eigentliches Honorar für ihre Arbeit im Ausland bekommen,

können sie den 'jeton d'absence' auch nicht bezahlen (Grotowsky [sic] gibt Beispiel: für 3 Monate Abwesenheit der ganzen Truppe bekommt der polnische Staat 3000 Dollar; im vorliegenden Fall handelt es sich ja nicht um die ganze Truppe)

Reisekosten per Zug (mehrmaliges hin-undHerreisen [sic] ist nötig)

(Forester 1974b)

Auch der Briefwechsel zwischen Wien und Breslau zeigt, dass sowohl Grotowski als auch Forester der Realisierung eines solchen Regionalzentrums kooperativ gegenüberstand.

Lieber Herr Grotowski!

In einem Gespräch mit Ihrem Mitarbeiter Zbigniew Cynkutis und im Gespräch mit Ihnen selbst, haben wir die Möglichkeiten intensiver Zusammenarbeit erörtert.

Ich möchte mit diesem Brief darauf hinwirken, daß das Teatr Laboratorium Breslau und das Dramatische Zentrum Wien in eine ständige und feste Zusammenarbeit hineinwachsen.

Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie mir schreiben würden, ob eine solch enge Zusammenarbeit, die sich auch in der Errichtung eines Grotowski-Instituts innerhalb des Dramatischen Zentrums ausdrücken soll, in Ihren Wünschen liegt. Die Finanzierung dieses Instituts müßte erst noch geklärt werden. Sie könnte nur in Richtung der Teilfinanzierung durch Dritte liegen.

**(Schreiben von Horst Forester an Grotowski vom 21. November 1974)**

Lieber Herr Forester!

Ich bin daran interessiert, die Zusammenarbeit mit dem Dramatischen Zentrum enger zu gestalten, da die bisherige gemeinsame Arbeit sehr erfolgreich und außerordentlich zufriedenstellend verlaufen ist.

Ich sehe die Möglichkeit der Errichtung eines Grotowski-Institutes innerhalb des Dramatischen Zentrums als ein sehr gutes Vorhaben an. Die internationale Arbeit des Teatr Laboratoriums Wroclaw könnte von Wien aus durch ein solches regionales Zentrum in einen weiten europäischen Bezirk hineinwirken und die benachbarten Länder einbeziehen.

Im Vertrauen auf die bisherige Zusammenarbeit mit Ihnen und dem Dramatischen Zentrum, dessen Aktivitäten meine Hochachtung haben, und deren Bedeutung für das Theater insgesamt und für die Österreichischen Bühnen ich deutlich erkenne, lassen mich hoffen, daß sich die angestrebte (enge) Zusammenarbeit realisieren möge.

**(Schreiben von Grotowski an Forester, [1974b])**

Sehr geehrter, lieber Herr Grotowski !

Ich hoffe, daß mein Telegramm mich für das lange Ausbleiben definitiver Nachrichten entschuldigt hat. Leider bin ich immer noch in einem unklaren Zustand gelassen worden, was die endgültige Einstellung der Stadt Wien zu dem Projekt 'Grotowski-Institut innerhalb des Dramatischen Zentrums' betrifft.

Ich habe einer ganzen Runde von Kulturpolitikern von Stadt und Bund über dieses Vorhaben über die inhaltliche und geistige Substanz der Unternehmung berichtet und sehr viel verbale Zustimmung geerntet. Es ist aber unumgänglich, daß ich nochmal mit dem Bürgermeister spreche. Diese vereinbarte Besprechung musste abgesagt werden, da der Bürgermeister nach Moskau (!) gefahren ist.

In den ersten Aprilwochen hoffe ich auf einen neuen Termin. So ist es also augenblicklich noch so, daß ich zwar für den Rest dieser Spielzeit und wahrscheinlich den Sommer die Mittel zur Weiterarbeit zur Verfügung habe, jedoch das Projekt 'Institut' ist noch nicht unter Dach und Fach.

**(Schreiben Forester an Grotowski vom 19. März 1975)**

Weiter ist die Korrespondenz nicht erhalten – zumindest nicht in der Sammlung des Dramatischen Zentrums. Es ist stark anzunehmen, dass sich kein Geld für dieses Vorhaben auftreiben ließ und deshalb das Konzept eines Wiener Grotowski-Instituts fallengelassen wurde.

Im November 1975 hielt Zygmunt Molik vom „Teatr Laboratorium“ Breslau noch einen Workshop im Dramatischen Zentrum ab. Unabhängig davon entwickelte sich die aus dem ersten Workshop hervorgegangene Gruppe weiter und bildete bis 1980 den Kern vom „Theaterlabor“ des Dramatischen Zentrums.

Die Arbeit im Dramatischen Zentrum im Bereich des experimentellen Theaters ist nach enger Zusammenarbeit mit Grotowski und seinen Mitarbeitern in der Folge selbständig weitergeführt worden. Mehrere Stücke bzw. Produktionen sind erarbeitet und vielfach aufgeführt worden. Die Gruppe hat jetzt den Namen Arbeitsgruppe Motorische Kommunikation [A.Mo.K.] gewählt. [...] Durch wiederholte Abhaltungen von Workshops und Trainingskursen vermittelt sich die Erfahrung der Gruppe den Theaterangehörigen Österreichs und einer großen Anzahl Interessierter aus verschiedenen Personenkreisen.

(Dramatisches Zentrum [1976d])

### 5.3.7 Die Gruppe „AMOK“

Nach der Zusammenarbeit mit Zbigniew Cynkutis wollten Herbert Adamec und Hilde Berger „weitergehen“ (AMOK [1981b], 8). So ergab es sich, dass das Dramatische Zentrum ein Folgeprojekt der Gruppe unter der Leitung von Adamec finanzierte (woraus „Involment: Leben/Tod“ entstand). Für das Dramatische Zentrum war die Unterstützung dieser Gruppe insofern ein Anliegen, als dass „unter den Gründungszielen [...] die Förderung und Erforschung neuer Darstellungsweisen einen hervorragenden Platz“ einnahm und diese „Gruppe junger Enthusiasten“ dadurch die Möglichkeit erhalten sollte, „das Phänomen Theater, gemäß dem zentralen Prinzip der Selbsterfahrung [...] zu untersuchen“ (Forester [1981b], 2).

Berger stand in engem Kontakt zum „Teatr Laboratorium“ in Polen und war außerdem zur Aufführung von „Apocalypsis cum figuris“ dothin gereist (siehe oben). Wurde „Arche II“ 1974 noch unter der Leitung von Cynkutis erarbeitet, so trainierte die Gruppe von da an vorwiegend unter der Leitung von Adamec und Berger. Die Arbeitsweise sollte jedoch die gleiche bleiben, sprich sich an Grotowskis Methode orientieren: körperliche Ausdrucksformen, gruppenspezifische Aktionen, Selbsterfahrungstraining und emanzipatorisches Rollenspiel bildeten Inhalte des Trainings (siehe dazu Berger 1975a, 26 f.). So

wurde die Gruppe von den Medien als „Konvertitengruppe“ des polnischen Theateravantgardisten bezeichnet, „die seither in regelmäßigen Workshops nach dem Vorbild der körpertheatralischen Exerzitien des Breslauer Esoterikers eigene ritualisierte Aktionsspiele entwickelt“ („Profil“ vom 26.4.1977). Die in den Grotowski-Workshops gemachten Erfahrungen teilten Adamec und Berger 1974 in dem ersten eigenen Workshop mit anderen. Berger (1975b, 1) führte die Bedeutung von „Workshop“ in einem Referat folgendermaßen aus:

der begriff 'workshop' bezeichnet allgemein eine arbeitsgruppe, deren arbeitsstil nicht die ablieferung eines produktes ist (z.b. theaterproduktion), sondern das experimentieren, trainieren, erforschen und lernen in einer atmosphaere, die frei von leistungszwang und diktat ist. -(quasi als alternative zu dem unterricht in den schauspielerschulen und ein selbststaendiges weiterausbilden von 'fertigen' schauspielern).

(Berger 1975b, 1)

Darüber hinaus, so Berger (ebd., 2),

muss deutlich festgehalten werden, dass unsere workshopgruppe zwar von grotowski beeinflusst ist, keineswegs aber authentisch dessen methoden vermitteln kann. [...] während unserer fuenfmonatigen arbeit sind wir eigene wege gegangen, entsprechend unserer bedürfnisse und entsprechend der anforderungen, die wir an ein neues theater stellen.

Die Gruppe, die aus dem ersten „AMOK“-Workshop hervorging, erarbeitete 1975 gemeinsam „Involvement: Leben/Tod“, das im Kreise von Bekannten mehrmals gezeigt wurde<sup>56</sup> (siehe zu „Involvement“ Forester [1981a], 8–11 und Klinger 1992a, 131–144). Am 30. Juni 1976 wurde „Involvement“ im ehemaligen Schlachthof St. Marx am dritten Tag der Besetzung gezeigt (vgl. Arena-Dokumentation 1976, 31).

Im Zuge der Erarbeitung von „Involvement“ ergab es sich, dass die Position der Regie von den Gruppenmitgliedern hinterfragt wurde („ein simples Papa spielen“). Herbert Adamec, Hilde Berger und Silvia Sommerer begannen hierauf, die Beziehungen in ihrem eigenen Leben zu untersuchen und so kam es, dass ein neuer Workshop und das Projekt „PAPA – Erfahrungen im Patriachat“ ebenfalls vom Zentrum finanziert wurden.

„Nach anfänglichen Versuchen mit neuen Mitarbeitern und Regieaufteilungen entscheiden wir uns ohne Leitung von außen, zu dritt, unsere Lebenspositionen zu spielen, ohne feste Vorlage. Der Film ‚Daddy‘ von Niki de St. Phalle war ein vages Vorbild. Nach sechs Wochen, von denen wir drei bezahlt bekamen, luden wir Frauen von der AUF<sup>57</sup> ein, im-

<sup>56</sup> Das „Volverl“ wurde für eine Gruppe von Leuten (aus dem Freundeskreis, aus Wohngemeinschaften) – „Typen die kaum in ein Theater gehen“ – zu einer Art Club den sie wiederholt besuchten („leiwandes Wolferl“) (vgl. AMOK [1981b], 8).

<sup>57</sup> Aktion unabhängiger Frauen, siehe hierzu: Geiger/Hacker 1989; <http://www.derfunke.at/component/content/article?id=340>.

mer wieder. Später auch Männer und schließlich spielten wir ‚PAPA‘ [...]. Trennungen zwischen Arbeit und Privatleben hatten aufgehört. Unser Zusammenleben mit anderen mußte neu gelöst werden; Selbstdarstellungskurse und Kommunenversuche. Alles in Frage gestellt, was bisher war.“ (AMOK [1981b], 8)

„PAPA“ wurde zwischen Oktober und Dezember 1975 mehrfach gespielt, wobei das „Spiel“ sich laufend weiterentwickelte. Die Gruppe wurde im Jänner 1976 nach München und im Sommer zur Internationalen Theaterwoche nach Erlangen eingeladen, was der Gruppe im Ausland zu Anerkennung verhalf. Peter von Becker schrieb in seinem Artikel über das Dramatische Zentrum: „die Arbeit der [...] ‚AMOK‘-Gruppe [dürfte] unter den deutschsprachigen Experimentiertheatern in jedem Falle eine der aufregendsten und intelligentesten sein“ („Theater heute“ 6/1976, 24). Ab 1976 nannte sich die Gruppe „AMOK“. „AMOK war für jeden von uns immer etwas anderes als eine Theatergruppe, wir haben uns auch nie als solche deklariert“, umreißt Herbert Adamec, langjähriger heimlicher Chef der Gruppe, das Selbstverständnis“ („Falter“ 45/89, 8).

Um Subventionen zu erhalten, musste sich die Gruppe als Verein konstituieren. Die Vereinsbehörde jedoch lehnte den Namen „AMOK“ zunächst ab, da es sich um „keinen moralischen Name“ handle, denn er könnte „mit ‚amoklaufen‘ assoziiert werden“. Nach mehreren Verhandlungen mit der Behörde kam es zu dem Kompromiss, dass der Name als Abkürzung stehen kann. Die Gruppe fand daraufhin die Langversion „Arbeitsgruppe motorische Kommunikation“ – Motorik dabei im Sinne von Sensomotorik, dem „psychophysischen Ablauf einer theatralen Handlung“ (vgl. Klinger 1992a, 95). Da die abgekürzte Schreibweise „A.Mo.K.“ nur aus diesem Grund entstand, wird hier die von der Gruppe bevorzugte Schreibweise „AMOK“ gewählt.

Aus einem Schreiben von der „AG Theaterlabor“ an Hans Temnitschka (BMUK) vom 20. Mai 1976 geht hervor, dass die Gruppe eine Subventionszusage für „Zettels Traum“ erhalten hatte. Außerdem schreibt die Gruppe darin: „Das Theaterlabor des Dramatischen Zentrums ist das einzige Theaterlabor im deutschsprachigen Raum.“

Unter ihrer Laborarbeit verstand die „AMOK“ „Versuche lebendiger Darstellungen“, als „lebendiges Kommunikationsspiel“: ein „an sich selbst forschendes Theaterspielen, welches die Kommunikation mit dem Betrachter dort sucht, wo sie zu versickern droht“. Wie dieses Spiel vor sich geht, illustrieren einige Maxime: „Spiele, aber illustriere nichts“, „Laß die Mimik sein“, „Sprich die Worte, die du sagen mußt, nicht als ob sie Sinn hätten“, „Improviere auf deiner Suche, auf der du dich nicht festlegst auf einen bestimmten Fund“, „Kalkuliere keine Effekte“, „Versuche in der Darstellung ohne Hilfsmittel auszukommen“, „Halte dich an keine Stilprinzipien“, „Trainiere, mit dem ganzen Körper deiner Phantasie zu folgen“, „Verlange immer neue Rhythmen von dir“ (AMOK [1981b], 8).

Das „Theaterlabor“ verstanden als Forschungsstätte ist laut Klinger

„privilegiert gegenüber den normalen Theater, als es Dinge ausprobieren kann, die im Produktionsverfahren keinen Platz hätten und auch ein geschützter Bereich ist, in dem weder produziert noch verkauft werden muß. Forschungsaufgabe war die Beschäftigung mit verschiedenen theatralischen Problemen – der Darstellung, der Publikumswirkung, Gebrauch bzw. Nichtgebrauch von Theatermitteln, die Dokumentation und Weitergabe der Erkenntnisse in Form von Workshops.“ (Klinger 1992a, 108–109)

Bei dem Projekt „Zettels Traum“ arbeiteten neben Adamec, Berger und Sommerer auch Neuzugänge mit: Georgij David, Ferdl Stahl und Raymon Montalbetti. Es handelte sich um ein „Trail“ (Überschneidung Workshop und Performance) in einem niederösterreichischen Waldstück:

„Wir verließen unser ‚Kloster‘ [(den Saal in der Sonnenfelsgasse)] um im Wald zu spielen. Und durften nicht wieder hinein: Renovierung, Umbau. Das Dramatische Zentrum übersiedelte in den 7. Bezirk, zentralisierte sich. Wir wußten noch nicht, daß wir mit dem Klostersaal viel verloren hatten. Nun waren Proben- und Vorstellungsräume getrennt, alles mußte kommissioniert und angemeldet werden.“ (AMOK [1981c], 18)

Der Art und Weise, wie der „Sommernachtstraum zum Selberspielen“ vom mitspielenden „Publikum“ gestaltet wurde, enttäuschte die Gruppe. Obwohl eine Wiederaufnahme nach dem Sommer 1976 geplant war, wurde dieses Vorhaben fallengelassen. Zweifel und erste Zerfallserscheinungen der zwar ohnehin nicht festen Gruppe traten auf: Michael Jürs und Ludwig „Wickerl“ Adam wandten sich ihrem Musikprojekt (der legendär werden sollenden Gruppe „Hallucination Company“) zu, Herbert Adamec war von „seiner“ Selbsterfahrungsschauspielschule im Dramatischen Zentrum (siehe unten) eingenommen und Hilde Berger erwartete ein Kind. „Wir stellten uns die Frage, ob Motorische Kommunikation, was immer das sein mag, ein fernstes Ziel ist oder ein bereits durchlaufenes Stadium. Ein Spielprojekt mit Kindern sollte der nächste Schritt sein“ (AMOK [1981c], 18).

Unter der Leitung von Sommerer wurden die üblichen „AMOK“-Workshops von Spielnachmittagen („Spielmawas“) ersetzt. Mit dabei waren Hilde Berger, Raymon Montalbetti, Georgij David, Marion Schüller (Sozialarbeiterin) und Linde Prelog (Filmschauspielerin), gespielt wurde in „der zum Theatersaal [des Dramatischen Zentrums] erhobenen Schalterhalle eines ehemaligen Versicherungsgebäudes“. Die strengen Auflagen (Publikum musste in den Stuhlreihen sitzen, Fluchtwege mussten freigehalten bleiben, d.h. durften nicht bespielt werden und sich an feste Arbeitszeiten gehalten werden) hemmten zunächst zwar die freie Entfaltung, schlussendlich verbuchte die Gruppe das Projekt aber als ein Erfolgserlebnis.

„Spielmawas“, war „eine Einladung zum kreativen Mitspielen und zu bewußter Selbstgestaltung“. Denn bei „Zettels Traum“ hatte man festgestellt, dass die ZuschauerInnen im-

mer nur so weit gingen, „als sich ihr Spiel als solches erkennen ließ“. Anhand der Arbeit mit Kindern „wollte man nun herausfinden, ob motorische Kommunikation bei Erwachsenen selbst begrenzt ist oder ob gesellschaftliche Konditionierung der Grund für die Verweigerung des ‚totalen Körpereinsatzes‘ ist“ ([Dramatisches Zentrum] [1983d]). Die Gruppe stellte bei den Spielnachmittagen (die ähnlich der „Animazione“-Arbeit aufgebaut waren) fest, dass die „angelernte Vernunft [der Erwachsenen] mit ihrer Tendenz zur Absicherung, zur Verhinderung ungeplanter Ereignisse“ eine große Blockade darstellte (vgl. AMOK [1981d], 24).

1978 erhielt die „AMOK“ erstmals eine Jahressubvention (öS 135.000,-) des Bundes: Der „AMOK-Gruppe [...] der es um die Weiterentwicklung von Grotowski-Methoden geht, [...] ist es gelungen, daß sie in das sogenannte Kleinbühnenkonzept – mit eigenem (Minimal-)Budget – aufgenommen wurde.“ („Theater heute“ 4/82, 29)

In weiterer Folge übernahm Adamec (nach seiner kurzen „AMOK“-Auszeit) abermals die Leitung und das „Generalthema“ – der „patriachal strukturierte Kleinfamilienmensch, seine Defekte und Wahnvorstellungen, seine Irritationen“ wurden unter dem Titel „HISSTORY“ unter die Lupe genommen. Es entstand ein „AMOK“-Lauf durch die Geschichte“ von 5000 Jahren Männerherrschaft (mit Peter Huemer, Werner Rappl, Raymon Montalbetti, Silvia Sommerer, Renate Obud).<sup>58</sup>

Da nach dieser Arbeit kein „AMOK“-Mitglied die Leitung für ein künftiges Projekt übernehmen wollte, wurde der Argentinier Rubén Fraga zu einem Workshop mit anschließendem Projekt eingeladen.<sup>59</sup> Sowohl für die Gruppe als auch für den Trainer war die Arbeit an der „Substandard-Lithurgie: Im Dreck“ eine neue Erfahrung (Fraga war in seiner Theaterarbeit von Grotowskis Methode des „armen Theaters“ weit entfernt). Von der „AMOK“ waren nur Peter Huemer und Raymon Montalbetti geblieben, durch Rubén Fraga kamen Sophia Michopoulou und Hans Bildstein hinzu (vgl. AMOK [1981e], 28). Die Eigenproduktion „Im Dreck“ wurde 1979 mit einer Prämie des BMUK „(für hervorragende Aufführungen) in der Höhe von 35.000,- S“ ausgezeichnet (vgl. Kunstbericht 1979, 25). Danach entstanden zwei „AMOK“-Produktionen, jeweils in Kleinstgruppen: 1979 „RED TREES“ (Huemer und Montalbetti) und ein Auftragswerk für die „Avantgarde-Festwochen“ 1980: „Robinsons“ (Adamec und Montalbetti). Danach realisierten alle Beteiligten, dass „AMOK“ an ein natürliches Ende gelangt war.

---

<sup>58</sup> Zur Entwicklung von „HISSTORY“ siehe: Rappl 1980.

<sup>59</sup> Fraga war seit April 1978 im Dramatischen Zentrum tätig und war stark in die Schauspielausbildung an diesem bis 1983 eingebunden. Mehr hierzu in Kapitel 6.3.

Abgezeichnet hatte sich die Auflösung bereits durch den langsame Dezimierung der Mitglieder von „AMOK“, die gestiegenen Auflagen, die sowohl der Raum im Dramatischen Zentrum mit sich brachte (siehe oben) als auch die Verpflichtungen, die der Subventionsgeber stellte (1978 verlangte der Bund vom „AMOK“-Verein zwei Projekte mit insgesamt 70 Vorstellungen, wobei Workshoptage als solche gezählt wurden). Ermüdend waren auch die zahlreichen „Besuche“ der kontrollierenden Behörden (17 Anzeigen während der Produktion von „HISSTORY“) und von einer fairen Bezahlung konnte, aufgrund chronischem Geldmangel für experimentelles Theaterschaffen, auch keine Rede sein. Am 30. September 1980 wurde der Verein „A.Mo.K.“ aufgelöst (vgl. [Dramatisches Zentrum] [1983d]).

Im Archiv des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaften liegen die Unterlagen zu den Produktionen vor, zudem haben sich die Dissertationen von Klinger 1992a und Rappl 1980 eingehend mit der Arbeitsweise der „AMOK“ befasst und das Heft 6 der „Texte zur Theaterarbeit“ dokumentiert die Tätigkeit des „Theaterlabors des Dramatischen Zentrums“ umfassend.<sup>60</sup> Aus diesen Gründen wurde hier nur ein Überblick der Theaterarbeit von „AMOK“ gegeben.

Die „AMOK“ bestand aus folgenden, fluktuierenden Mitgliedern<sup>61</sup>:

- Herbert Adamec [Arche II, Involvement, Papa, Zettels Traum, Hisstory, Im Dreck, Robinsons]
- Ludwig „Wickerl“ Adam [Involvement 1975 und 1976]
- Hilde Berger [Arche II, Involvement, Papa, Zettels Traum, Spielmawas]
- Hans Bildstein [Im Dreck]
- Georgij David [Arche II, Involvement, Zettels Traum, Spielmawas, Stipendium für: A.Mo.K. „Hisstory“, bis 1979]
- Mika Hamm [Arche II]
- Peter Ily Huemer [Hisstory, Im Dreck, Red Trees]
- Michi Jürs [Involvement]
- Hubert (Hubs) Kramar [Arche II]
- Daniel Landau [Hisstory]
- Sophia Michopoulov [Im Dreck]
- Raymon Montalbetti [Zettels Traum, Spielmawas, Hisstory, Im Dreck, Red Trees, Robinsons]
- Renate Obud [Hisstory]
- Linde Prelog [Spielmawas]
- Werner Rappl [Hisstory]
- Marion Schüller [Spielmawas]

---

<sup>60</sup> Siehe außerdem: Adamec/Berger 2006.

<sup>61</sup> In [Klammer] die jeweiligen „AMOK“-Produktionen.

- Ferdl Stahl [Zettels Traum]
- [Silvia] Amaryllis Sommerer (Stecharnig) [Involvement, Papa, Zettels Traum, Spielmawas, Hisstory]

### 5.3.8 Theaterlabor und Animation

Auch wenn sie die „AMOK“ rein aus Eigeninteresse mit Kindern beschäftigte, so gibt es eindeutige Parallelen zwischen dem Theaterlabor und der Animationsarbeit des Dramatischen Zentrums. Zu dem Zeitpunkt, als „Spielmawas“ durchgeführt wurde, hatte das Zielgruppentheater mit Lehrlingen die Beschäftigung mit Kindertheater im Zentrum bereits weitestgehend abgelöst. Ilse Hanl war an der Zentrumsarbeit, wie oben beschrieben, nur mehr sporadisch (für Seminare und Workshops) beteiligt. Da Hilde Berger 1973 Mitglied des Arbeitskreises „Animazione“ war und 1974 selbst eine Animationsgruppe in einer Schule geleitet hatte, bestand eine Kenntnis dieser Methoden (vgl. o. V. 1973b). Da diese mit denen von Grotowski kombinierbar waren bzw. ähnliche Ziele verfolgt wurden, ergab sich zwangsläufig eine Verbindung. Vor allem für die Arbeit in Form von Workshops:

auf animationsarbeit kann die beschäftigung mit workshops sehr fruchtbar sein. Hier wie dort gibt es keine absolut anwendbaren methoden und techniken, beide fordern zu einem bewusstseinsprozess heraus. Bestimmend ist die gruppe und gruppendedynamische prozesse. Der leiter hat die funktion eines anregenden und schützenden beobachters. kreativitaet soll freigelegt werden, und zwar kreativitaet im sinne von 'persoenliche aktive auseinandersetzung mit der umwelt'. d.h. sich selbst erkennen, die umwelt erkennen, die eigene kraft zur beeinflussung der umwelt erkennen.

(Berger 1975b, 2 f.)

Berger zieht hier auch Parallelen zu Walter Benjamins „Programm eines proletarischen Kindertheaters“, worin die Beobachtung als das „eigentliche Genie der Erziehung“ genannt wird (vgl. Kapitel 5.2). Eine weitere Überschneidung gibt es, was den „Animator“ betrifft:

„Auch Grotowski nennt sich ja bekanntlich ‚Animator‘ seiner Theaterwerkstatt, und eine Verbindung körperlich extrem entwickelter Ausdrucksformen mit gruppendedynamischen Aktionen, Selbsterfahrungstraining und emanzipatorischem Rollenspiel wird auch in diesem Kreis angestrebt.“ („Theater heute“ 6/76, 22)

Und den Stellenwert, den die Selbsterfahrung (mit möglicher Emanzipation) sowohl bei der Animationsarbeit als auch bei der Grotowski-Methode einnimmt.

## 5.4 Programmatische Weiterentwicklung

Klemens Gruber und Monika Meister (2003) beschrieben in ihrem Aufsatz „Éducation géométrique“ das Dramatische Zentrum als Ort,

„an dem nicht-institutionelle Theaterformen erprobt und diskutiert werden konnten: Mitbestimmungsmodelle am Theater, Zielgruppenarbeit, und von Jerzy Grotowski inspiriertes Körpertheater. Rund um die Gruppe A.Mo.K. (Arbeitsgruppe Motorische Kommunikation) entstand die Atmosphäre eines Theaterlabors, in dem man erstmals Arbeitsprozesse sehen konnte, die oft bestechender waren als fertige Inszenierungen, bisweilen das Scheitern eines Wagnisses vorstellten, immer jedoch die Herausforderung eines work in progress betonten [...]. Aus Schauspiel-Workshops mit A.Mo.K. ging die Selbsterfahrungs-Schauspielschule des Dramatischen Zentrums hervor, gewissermaßen ein poor-man's-Reinhardt-Seminar, das jenseits der Armutsgrenze Theaterarbeit und Lebenshaltung in eins fallen ließ.“ (Gruber/Meister 2003, 245)

So spielte die Beschäftigung mit Grotowski eine tragende Rolle in dem Prozess, den das Dramatische Zentrum bei der Entwicklung zu einer Stätte der Erprobung neuer Entwicklungen im Bereich des Theaters (verschränkt mit dem sozio-kulturellen Bereich) durchlief.<sup>62</sup> Anhand der Selbstbeschreibungen und den Auflistungen zur bisher geleisteten Arbeit des Dramatischen Zentrums kann ein Bild dessen vermittelt werden, durch welche „neuen“ Theaterformen auf das hiesige Theater eingewirkt werden sollte. Im Spielstättenplan, herausgegeben von Gottfried Cermak, Karl Grohmann und Gottfried Heindl 1974, und im Österreichischen Literaturhandbuch von Hans Prokop (1974, 104 f.) charakterisierte sich das Zentrum anhand folgender Programmschwerpunkte:

„Das Dramatische Zentrum fördert die Entwicklung dramatischer Autoren durch die Vergabe von Stipendien und durch die Einbeziehung der Autoren in die Arbeit des Dramatischen Zentrums.

Dramaturgische Gespräche; Exkursionen [...]; Arbeitsgruppen (Stückentwicklung, Stückanalyse); Probenarbeit; Werkstattaufführungen; Seminare (Seminar zur Problematik der Märchen, Seminar zur Animazione, Tagung zur Mitbestimmung [...]); Arbeitskreise (Bert Brecht, Animazione, Kinder- und Jugendtheater); dazu Vorträge und Gesprächsrunden bilden die Tätigkeit des Dramatischen Zentrums.

Das Dramatische Zentrum versteht sich als ein Ort der Kommunikation zwischen Autoren, Theaterangehörigen und Theaterinteressierten. Es bezieht in seine Arbeit nicht nur Theaterangehörige und Autoren und interessiertes Publikum, sondern auch Wissenschaftler der für das Theater wichtig gewordenen Disziplinen Psychologie (Gruppendynamik), Soziologie und Pädagogik ein. Das Dramatische Zentrum gibt außerdem Schauspielern, Regisseuren, Bühnenbildnern, Dramaturgen, Assistenten der österreichischen Theater Gelegenheit, die Arbeit großer Regisseure oder der Ensembles, die spezielle Darstellungsweisen entwickelt haben, durch Mitarbeit kennenzulernen.“ (Cermak/Grohmann/Heindl 1974, 22)

---

<sup>62</sup> So ist in einem Artikel der Zeitschrift „Theater heute“ zu lesen: „Außerhalb der Animations- und Zielgruppenarbeit des Dramatischen Zentrums ist jetzt (fest institutionalisiert) nur noch die ursprünglich am Körpertheater Jerzy Grotowskis orientierte Gruppe von derzeit sieben Schauspielern tätig“ („Theater heute“ 6/76, 22).

Im Sommer des Jahres 1975 wurde im Dramatischen Zentrum ein so genannter „Theaterpalaver“ veranstaltet, bei dem unter anderem über die in der letzten Spielzeit geleistete Theaterarbeit reflektiert wurde. Die Aussendung zu dieser Veranstaltung veranschaulicht die Fülle an unterschiedlichen Herangehensweisen zur Theaterförderung.

Das Dramatische Zentrum Wien hat in der Spielzeit 74/75 dem Wiener Theaterleben eine ganze Reihe von Impulsen geben können.

Autoren und Schauspieler, Regisseure sind durch Stipendien des Dramatischen Zentrums in die Lage versetzt worden, ein Stück zu schreiben bzw. an einem ausländischen Theater wichtige Erfahrungen zu machen.

Die Theaterarbeit mit den Methoden und Mitteln Jerzy Grotowskis wurde fortgesetzt und in 2 'Stücken' festgehalten [...].

Die Zielgruppenarbeit - Theater mit Lehrlingen - wurde mit einer neuen Mitarbeiter-Gruppe fortgesetzt, die wöchentliche Arbeitstreffen mit Lehrlingen zur Erarbeitung von Szenen abhalten. Ab Mai kommen dazu noch einwöchige „Theaterkurse“ in Lehrlingserholungsheimen. [...]

Auf zwei Autorenseminaren wurden einerseits historische Märchenstoffe, andererseits Alltagsprobleme von Kindern, gemeinsam auf ihre Verwendbarkeit als Kinderstücke diskutiert. Ergebnis: drei Stücke und viele Entwürfe.

Vorträge und Diskussionen mit Heiner Müller, Peter Palitzsch, Peter Stein, Paul Foster, Ariane Mnouchkine, Jerzy Grotowski und Berichte von Stipendiaten haben die Entwicklung des Theaters anderer Städte und Länder in Wien präsent gemacht.

Zwei Exkursionen nach Basel zu Hollmann's Inszenierung „Die letzten Tage der Menschheit“ von Karl Kraus haben auch zu diesem Ziel beigetragen.

Die Arbeitskreise 'Bert Brecht' und 'Robert Musil'<sup>63</sup> sind ein Versuch, auch die Theorie des Schauspiels und dessen ästhetische Kategorien auf selbsterarbeiteter Grundlage in die praktische Arbeit einzubringen.

In zwei Arbeitskreisen 'Stückentwicklung' wurden 'Brückenköpfe' von Heinz Unger und 'Drachenspiel' von Ingrid Lissow von Schauspielern, Regisseuren, Autoren, Kritikern auf ihre praktische Umsetzung hin diskutiert und weiterentwickelt.

---

63 Bei diesem Arbeitskreis wurde zwischen März und Oktober 1975 das Ziel verfolgt, die „Musil'sche Intellektualität als dramatisch verwertbar zu beweisen“ und das Werk des Autors zu interpretieren und analysieren. Teilnehmerinnen waren: Siegmund Giesecke, Monika Meister, Christian Fuchs, Siegfried Horina, Heidi Picha, Jürgen Kaizik, Hans Czarnik, Dr. Paul Stefanek, Dr. Horst Pfeiffle, Susanne Kos, Klaus Höring, Heinz Hoffer, Horst Forester (vgl. Hoffer 1975b). Im Oktober 1975 fand die Veranstaltung „Konfrontation mit Robert Musil. Lesungen – Thesen – Diskussion“ statt. Danach endete (der Quellen nach) die Auseinandersetzung mit Musil.

Die zwei Grotowski-Workshops mit Hilde Berger und Herbert Adamec, ein Workshop zur Körpersprache mit Ewa Warwas-Sell aus Warschau, ein Workshop vor allem zur Entwicklung der stimmlichen Ausdruckskraft mit dem hervorragenden Roy Hart Theatre haben Wiener Schauspielern die Gelegenheit geboten, sich mit anderen Darstellungs- und Ausdrucksweisen zu beschäftigen.

(Forester 1975f)

Später wird sich zeigen, dass diese Quantität an Aktivitäten nicht nur gut geheißen wurde. An dieser Stelle soll ein Hinweis darauf genügen, dass sich nach rund drei Jahren des Bestehens vehemente Kritiker dieser Institution aufgestellt hatten und auch Zentrumsintern an der Struktur und Arbeitsweise gezweifelt wurde. Von der öffentlichen Seite kam der Vorwurf, dass bei dieser überdimensionierten Subventionierung mehr Qualität herauskommen müsse, im Kreis der an der Arbeit Beteiligten (vorwiegend der Stipendiaten und Theaterschaffenden) ärgerte man sich, dass zu wenig Mitgestaltungs-Spielraum vorhanden war (ausführlich hierzu in Kapitel 8.4).

„Animation, Straßentheater, Zielgruppentheater, Theaterlabor sind die [...] Begriffe, die diesem neuen Theaterverständnis entsprangen und durch die Tätigkeit des Dramatischen Zentrums ihre Durchsetzung in der österreichischen Theaterlandschaft und im sozio-kulturellen Bereich erfuhren.“ (Forester [1981b], 2)

Handelte es sich bei dem Dramatischen Zentrum in den ersten Jahren seines Bestehens in erster Linie um eine Förderstelle für Dramatik und Theater, so sollte ab 1975 ein Arbeitsbereich dafür sorgen, dass eine Schwerpunktverschiebung erfolgte. Unter dem Motto „neues Theater für neues Publikum“ wurde mit der ersten Zielgruppen-Tagung 1975 der Grundstein für die Zielgruppenarbeit im Dramatischen Zentrum gelegt. Mit dieser Theaterform schien die Methode gefunden worden zu sein, den Anspruch eines „Theater des Volkes“ gerecht zu werden, die darüber hinaus in der Lage ist, die Entwicklung dementsprechender Stückvorlagen voranzutreiben. Nebenbei erfüllte das Zentrum mit dieser Tätigkeit auch Forderungen des Kulturpolitischen Maßnahmenkatalogs, der unter anderem im folgenden Kapitel vorgestellt werden soll. Diese Entwicklung führte auch dazu, dass die Autorenarbeit durch die Fülle an Zielgruppenseminaren etc. in den Hintergrund gedrängt wurde (zumindest finden sich in den Materialien unverhältnismäßig wenige Unterlagen hierzu, vergleicht man diese mit den Angaben während den Jahren 1972–1976). Zudem erhielt das Dramatische Zentrum im Herbst 1976 die Räumlichkeiten in der Seidengasse und ließ sie mit der Bezeichnung „Kulturzentrum“.

## 6 Soziokultur und Ausbildungen 1975–1989

Die Aktivitäten des Dramatischen Zentrums verlagerten sich ab 1974/75 durch die Beschäftigung mit Zielgruppen. Der Arbeitsbereich Animation<sup>1</sup> rückte in den Vordergrund. Lag der Schwerpunkt in der Animationsarbeit des Zentrums zuvor auf Kindern, so erfolgte ab der „Zielgruppentagung“ im April 1975 ein rasanter Anstieg an Veranstaltungen, die sich beispielsweise auf Lehrlinge konzentrierten. Dies führte dazu, dass sich die „Animazione“-Arbeit mit Kindern verringerte bzw. von der Bezeichnung „Zielgruppenarbeit“ abgelöst wurde. Die Zielsetzungen waren weitestgehend identisch (Emanzipation, Reflexion, Kreativität), auch sind sowohl „Animazione“ als auch Zielgruppenarbeit der soziokulturellen Animation (Soziokultur) zuzuordnen.

Auffallend ist, dass im Zuge der Veröffentlichung der IFES-Studie und dem Kulturpolitischen Maßnahmenkatalog 1975 (siehe unten) ein starker Fokus auf Zielgruppentheater und Animation im Allgemeinen gelegt wurde (was nahelegte, dass sich das Dramatische Zentrum in seiner „Publikumsarbeit“ mit den Begriffen identifizierte).

Mit dieser Entwicklung einhergehend sorgte auch der Umzug des Zentrums Ende November 1976 in größere Räume in der Seidengasse 13 dafür, dass sich das ursprünglich als Stipendienvergabestelle bzw. als Theaterförderungsinstitut verstandene Zentrum nun an Kulturzentren mit Schwerpunkt auf soziokultureller Aktivitäten orientierte.<sup>2</sup> Darüber hinaus wurde das Angebot vergrößert, vor allem die Ausbildungsangebote (Workshops, Kurse, Seminare) wurden ausgebaut. 1976 begann der Schulversuch einer alternativen Schauspielausbildung: die Selbsterfahrungsschauspielschule (SE-Schule) des Dramatischen Zentrums.<sup>3</sup> Dass das Dramatische Zentrum mit dem Umzug nun (neben der Förderung des Bundes) auch eine Teilsubventionierung durch die Stadt Wien erhielt, stellte einen weiteren Faktor für den strukturellen Wandel<sup>4</sup> dar: „Unter Verwendung von Förde-

---

1 Heute würde man diese Arbeit mit dem Überbegriff „Theaterpädagogik“ bezeichnen, AnimatorInnen als TheaterpädagogInnen.

2 Unmittelbar vor dem Umzug bildeten die Zielgruppentheateraktivitäten, diverse Workshops, die Produktionen der „AMOK“ sowie ein AutorInnen-, ein Brecht- und ein „Animazione-seminar“ die Schwerpunkte der Arbeit. Stipendien wurden vergeben, jedoch ist – abgesehen von dem AutorInnenseminar „Zur österreichischen Geschichte der letzten fünfzig Jahre“ – keine intensive Betreuungsarbeit dieser zu belegen.

3 1982 bezeichnete die Zeitschrift „Theater heute“ (4/82, 28) „die alternative Schauspielausbildung und die Animationsarbeit“ als die „wichtigsten Tätigkeitsbereiche“ des Dramatischen Zentrums.

4 1980 ist laut Gießener Anzeiger (vom 2.8.1980) gar die Rede von einem „neuen Programm“ des Dramatischen Zentrums, mit u.a. den Hauptpunkten: „Zielgruppenveranstaltungen in Museen, [...] Jugend- und Lehrlingstheater sowie diverse Theaterworkshops“ („Rollenspiele im „Lebenden Museum“ als Zugangsmöglichkeit zur Kultur“).

rungsmitteln der Stadt Wien wird das Haus Seidengasse 13 als Kommunikationszentrum geführt<sup>5</sup> (Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger 1979, 485).

Im Überblick der Entwicklung lässt sich eine logische Aufeinanderfolge der Inhalte bzw. der Arbeitsschwerpunkte des Zentrums nachzeichnen: von der Beschäftigung mit Brecht, der Erprobung eines Theaters für bestimmte Zielgruppen (Kinder/„Animazione“, Lehrlinge, Senioren und Randgruppen), dem intensiven Studium Grotowskis Körpertechniken und seiner Methode (die Aspekte der Animation beinhaltet) hin zu einem Theater für das Volk im eigentlichen Sinne<sup>6</sup>, zu einem Punkt, an dem sich Theater und Leben überschneiden<sup>7</sup>.

Die Erprobung und Unterstützung „neuer Theaterformen“ im Dramatischen Zentrum fand hier ihr zentrales Betätigungsfeld. Denn eine dieser „neuen“ Theaterformen war fraglos die Zielgruppenarbeit (sozial motivierte Theaterarbeit). Forester (1975b, 5) hält im Vorwort der „Animazione“-Dokumentation der „Texte zur Theaterarbeit“ fest, dass es sich bei Zielgruppenarbeit um

„einen wesentlichen Teil der Intentionen und der Tätigkeit des Dramatischen Zentrums‘ handelt, die sich dem sogenannten ‚anderen Theater‘, dem ‚zweiten Weg‘ des Theaters widmet. Dieses ‚andere‘ oder ‚neue Theater‘, [...] entspringt, sowohl im Bereich der Arbeit mit Kindern [...], als auch im Bereich des Zielgruppentheaters – also in der Arbeit beispielsweise mit Lehrlingen – dem Wunsche Szenen und Theaterstücke zu erhalten, in denen die tatsächlichen Probleme der Zielgruppe widerspiegelt sind. – Im Vordergrund steht die Rückbesinnung auf einen der Ursprungsaspekte des Theaters, nämlich auf die Möglichkeit und Fähigkeit des Menschen, seine Probleme, seine Gefühle in Figurationen, im Rollenspiel zu äußern, zu verdeutlichen, sich bewusst zu machen und sich durch Spiel zu befreien.“

Bereits durch die Beschäftigung mit „Animazione“ wurde der Grundstein für die soziokulturelle Arbeit des Dramatischen Zentrums gelegt, wobei damals noch nicht abzusehen war, welcher gewichtigen Stellenwert diese Arbeit haben würde.

## 6.1 Soziokulturelle Animation zur Gewinnung neuer Publikumsschichten

In welchen Kontext lassen sich nun die soziokulturellen Aktivitäten des Dramatischen Zentrums setzen und inwieweit kann es tatsächlich als soziokulturelles Zentrum bezeichnet werden?

5 Die Stadt Wien förderte das Zentrum bis 1986 (siehe Kapitel 8.3).

6 Auch Hanl (1975b, 17) spricht im Zusammenhang mit der szenischen Realisierung eines durch „Animazione“ entstandenen Spiels von einem volksnahen Theater: „Damit müßte sich das professionelle Theater insgesamt neuen Inhalten und Formen öffnen. Der Weg für ein neues, tatsächliches Volkstheater, das seine ursprüngliche Sprache entdeckt hat, wäre frei.“

7 Am deutlichsten wurde dies zum einen bei der Methode, durch die körperlichen Übungen in erweiterte Bewusstseinszustände zu gelangen (vgl. hier Artauds „Theater der Grausamkeit“), sowie durch den theatertherapeutischen Ansatz, der etwa von Jutta Schwarz und Felix Mendelsohn vorangetrieben wurde („Psychodrama“).

Laut dem Kulturwissenschaftler Tobias J. Knoblich (2001, 7), der in dem Aufsatz „Das Prinzip Soziokultur“ einen Überblick zu Geschichte und Perspektiven derselben gibt, handelt es sich bei Soziokultur um einen kulturpolitischen „Reformanspruch, der Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre formuliert wurde und sich gegen die bis dahin eher restaurative Kulturpolitik [...] wandte.“ Hermann Glaser und Karl Heinz Stahl führten den Begriff in die Diskussion ein. Die Absicht der Soziokultur sei es, Knoblich zufolge, „die Gesellschaft durch Kultur zu demokratisieren und mit einem Kulturverständnis zu brechen, das die Welt des Geistes adelte und zur eigentlichen Kultur erhob“, sprich die affirmative Kultur (Marcuse). Soziokultur bedeutet demnach die Demokratisierung der Kultur bzw. eine Versöhnung der Kultur mit dem Leben (Kultur in einem gesamtgesellschaftlichen Sinne – „Sozio“). Hierunter fallen Schlagworte wie Chancengleichheit, Mitbestimmung, „Kultur für alle“ und „von allen“:

„Programmatisch hieß dies die Überwindung tradierter Trennungen, etwa der von kulturellem und öffentlichem Raum, von Publikum und Künstler oder hoch professionalisierter Kunst und selbst organisiertem künstlerischem Schaffen. [...] Kommunikation, ein Schlagwort dieser Stunde, müsse die Einseitigkeit aufbrechen, in der man neutral blieb.“ (Knoblich 2001, 8)

So wurde Kunst als *das* Kommunikationsmedium für eine plurale Gesellschaft gesehen, wobei es sich hier selbstredend um einen erweiterten Kulturbegriff handelte. In den frühen Siebzigern wurde der Begriff „Emanzipation“ zu einem neuen kulturellen Leitbegriff, der eng in Verbindung zur Soziokultur stand (vgl. Knoblich 2001) – und in dieser Arbeit bereits an anderer Stelle behandelt wurde.

Was die soziokulturellen Aktivitäten im Dramatischen Zentrum betrifft, so wurde mit einem demokratischen Kinder- und Jugendtheater im Rahmen der „Animazione“ begonnen. Ab 1974/75 zeigte sich das Dramatische Zentrum mehr und mehr als Verfechter eines demokratischen Kulturbegriffs, sodass im Zentrum nicht nur (aber auch) aufgrund kulturpolitischer Überlegungen, Bestrebungen verfolgt wurden, möglichst vielen Schichten einen Zugang zu Kultur zu ermöglichen.<sup>8</sup>

Kulturzentren waren eine solche Möglichkeit, den Zugang zu Kultur zu öffnen. Viele der in den 1970er Jahren entstandenen Zentren hatten den Anspruch, stadtteilorientiert zu agieren, um die Personen aus der nahen Umgebung in kulturelle Tätigkeiten zu involvieren („Stadtteilbezug“). Ihr Anliegen lag darin, so Irene Hübner (1981, 188), „dazu beizutragen, daß die bislang kulturell und sozial benachteiligte Mehrheit der Bevölkerung ak-

---

8 „Animation hat sich [...] an diejenigen zu wenden, deren Bedürfnisse nach Einsicht, Erkenntnis, Ausdrucks- und Vermittlungsfähigkeiten am größten ist. [...] Ziel muß [...] sein, die jedem Menschen innewohnenden Fähigkeiten, aber auch seine Ansprüche und Rechte zu verwirklichen, im Sinne einer demokratischen Kultur“ (Dramatisches Zentrum 1978a, 106).

tiv und gestaltend am gesellschaftlichen Prozeß teilnimmt. Deshalb will man auch insbesondere zusätzlich benachteiligte Bevölkerungsgruppen ansprechen.“

Junge Menschen, alte Menschen, Ausländer, Behinderte, Lehrlinge, Hausfrauen, Drogensüchtige, Alkoholiker, Arbeiter etc. waren in den 1970er Jahren in den soziokulturellen Zentren Europas beliebte Zielgruppen, die es zu aktivieren galt. Die soziokulturelle Bewegung war eng mit der Alternativbewegung bzw. „fortschrittlicher politischer Strömungen“ (Hübner 1981, 190) verbunden. Es ging – im Sinne der Soziokultur – darum, „eine demokratische Gegenkultur entwickeln, die über den Protest gegen die affirmativ geronnene Kultur des *schönen Scheins* hinausführt und die Verbesserung der Lebensbedingungen der Mehrheit der Bevölkerung zum Ziel hat“ (Hübner 1981, 192).

Die Bestrebungen für ein „Theater für alle“ – *Volkstheater* im ursprünglichen Sinn – und die damit einhergehenden Dezentralisierungsbestrebungen konnten in den 1960er und 1970er Jahren anhand der französischen Kulturpolitik beobachtet werden. Im Zusammenhang mit der Studie des IFES, dem Maßnahmenkatalog und dem, was durch die Animation im Dramatischen Zentrum praktiziert wurde, lassen sich einige paar Parallelen erkennen.

Zum einen ist es interessant zu bemerken, dass es in Frankreich bereits ab Mitte der 1940er Jahre so genannte „Centres Dramatiques“ (vgl. Filipovic 1972, 32 und Brauneck 2007, 13 ff.) gab, die ab den 1960ern als Vorläufer der vom Staat eingerichteten Kulturhäuser galten.

„Die Centres Dramatiques waren staatlich subventionierte Theaterensembles, die in der französischen Provinz und am Stadtrand von Paris stationiert waren. Deren Gründung war die bis dahin wirkungsvollste kulturpolitische Maßnahme, die die seit Jahrzehnten geforderte Dezentralisierung des französischen Theaterwesens einleitete.“ (Brauneck 2007, 15)

Diese staatlich finanzierten „Dramatischen Zentren“ hatten vor allem die Aufgabe, der Provinz künstlerische Veranstaltungen zu bieten, „die in ihrer künstlerischen Bestimmung unabhängig, in ihrer sozialen Bedeutung universell, von strikt professioneller Natur und bestmöglicher Qualität“ waren. Dezentralisierung bedeutete: Verringerung des kulturellen Gefälles zwischen Stadt (Metropole) und Provinz, Förderung der autonomen Kultur- bzw. Theaterarbeit in den Regionen, Veranstaltungen für große Publikumskreise zur Ermöglichung von qualitativ hochwertigen Theaterbesuchen der Landbevölkerung (vgl. Filipovic 1972, 39 f.).

Die aus den Dramatischen Zentren hervorgegangenen französischen Kulturhäuser (Maisons de la culture) waren vom Kulturministerium geförderte Einrichtungen. Sie sollten

dabei helfen, das Theater von einem „Privileg in ein Allgemeingut“ zu verwandeln, „der Vielfalt der künstlerischen Ausdrucksformen gerecht zu werden“ und „ein möglichst zahlreiches und vielschichtiges Publikum anzusprechen“ (Filipovic 1972, 46–47).<sup>9</sup>

Ein wesentlicher Bestandteil der Kulturhäuser war die Animation. Ihre Aufgabe war es, das Publikum auf die künstlerische Darbietung vorzubereiten, die „Begegnung“ zwischen Werk und Publikum war dabei ein wichtiger Aspekt. Die AnimatorInnen der französischen Kulturhäuser wählen die Werke aus, sucht Methoden diese dem Publikum zu vermitteln und zwar dahingehend, dass die Menschen einen Bezug zwischen Kunststück und Lebenssituation herstellen können (vgl. Filipovic 1972, 59 f.). Hier liegt auch der wesentliche Unterschied zu der Animationsarbeit, die uns weiter unten begegnen wird: Sind die französischen AnimatorInnen hauptsächlich im Bereich der Kunstvermittlung, d.h. von etwas schon vorhandenen tätig, so unterstützten die AnimatorInnen des Dramatischen Zentrums vielmehr die Entstehung etwas Neuem (abgesehen von der Arbeit des „lebenden museums“, bei dem es tatsächlich um die Vermittlung von künstlerischen oder historischem Material ging, siehe unten).

Was das Theater in den Kulturhäusern Frankreichs betrifft, so sind mehrere Parallelen zum Dramatischen Zentrum Wien erkennbar: das Theaterverständnis (Arbeit an einem kollektiven Theater bzw. Volkstheater, Theater als Kommunikation zwischen DarstellerInnen und ZuseherInnen, Austausch von Gedanken und Gefühlen, Mittel zur Emanzipation), die Art der Darstellung (Vermittlung gesellschaftlicher Gegebenheiten, die Veränderbarkeit der Umwelt im Sinne Brechts<sup>10</sup>, Entwicklung eines Bewusstseins beim Publikum), Theater als Gemeingut (Gewinnung breiter Publikumsschichten, Belebung der kulturellen Situation) und Teil des kulturellen Lebens jedes Einzelnen (vgl. Filipovic 1972,

---

9 Bereits 1975 verglich der Journalist Hans Haider das Dramatische Zentrum mit den französischen dramatischen Zentren, wo (jedoch im Gegensatz zu Foresters Einrichtung) „viele mustergültige Aufführungen erarbeitet [wurden], zum Teil eine Folge des Leistungsdrucks wegen der Konkurrenz mehrerer bestehender Zentren. Doch gerade den Erfolgsdruck versucht Forester von seinen Schützlingen fernzuhalten“ („Presse“, 11./12.1.1975). Forester entgegnete in einem Leserbrief: „Das Dramatische Zentrum ist von Idee und Inhalt her eine vorbildfreie Institution. Im Gegensatz zu den „Centren“ in Frankreich, die nichts anderes als eine Art Kulturhaus für Veranstaltungen darstellen, gilt die Tätigkeit des Dramatischen Zentrums der theoretisch-praktischen Ergänzung der Theaterarbeit“ („Presse“, vom 1.2.1975).

10 Brechts Theaterstücke waren in den meisten Spielplänen der Kulturhäuser prominent vertreten.

85–93). Kurz: ein Theater für Alle<sup>11</sup>, das sich mit lebensnahen Inhalten befasst.<sup>12</sup> Anders als die staatlich verankerten Maisons de la culture waren die soziokulturellen Zentren

„eine selbstverwaltete, von (Bürger-)Initiativen aus den ‚Neuen Sozialen Bewegungen‘ durchgesetzte, aufgebaute und getragene Einrichtung, die eine in der Perspektive politisch begründete und ausgerichtete Kultur- und Sozialarbeit mit hohen Anteilen an Eigenaktivität der Nutzer(innen) entweder selbst leistet oder durch eine entsprechende Infrastruktur ermöglicht. Dabei bietet sie eine (bewusste) Alternative zu profitorientierten oder partei- beziehungsweise verbandskontrollierten Institutionen und zu kommunalen Einrichtungen.“ (Joachim Schulze, zitiert nach Knoblich 2001, 9)

Nun war das Dramatische Zentrum, im Gegensatz zu diesen Kulturzentren, weder aus einer selbstverwalteten Initiative ausgegangen, noch war es frei von kontrollierenden Institutionen. Demnach kann es in diesem Sinn als Mischform aus Kulturhaus und soziokulturellem Zentrum gesehen werden, was abermals seine Sonderstellung deutlich macht.

Die Arbeit des Dramatischen Zentrums im soziokulturellen Bereich bezog sich hauptsächlich auf die Arbeit mit dem Publikum (Zielgruppen) und zwar einem, das typischer Weise eher theaterfern ist (Studien über das Kulturverhalten der Bevölkerung belegten, dass rund 70% der Bevölkerung kein Theater besuchten). Es soll aufgezeigt werden, in welchem Zusammenhang diese Bestrebungen mit dem 1975 in Österreich veröffentlichten „Kulturpolitische Maßnahmenkatalog“ stehen.

#### 6.1.1 Erhebung des kulturellen Verhaltens der Bevölkerung: IFES-Studie

Als Richtlinien der Kulturförderung der ersten Amtsperiode wurden von Kreiskys Regierung folgende Punkte angegeben: Transparenz der Fördermaßnahmen, Demokratisierung in der Entscheidung bei der Mittelvergabe und Gewinnung objektiver Maßstäbe für die Mittelvergabe. Um diese Maßstäbe zu erhalten, wurde eine Studie zum Kulturverhalten durch das Institut für experimentelle Sozialforschung (IFES) und „der österreichische Spielstättenplan in Auftrag gegeben“ (Rauch-Keller 1981, 55).

---

11 Eine als wichtig erkannte Zielgruppe, in die viele Hoffnungen gelegt wurden, waren in Frankreich die Kinder. Vorangetrieben wurde die kulturelle Animation der Kinder von der bereits im Zusammenhang mit der „Animazione“ erwähnten Catherine Dasté („Meiner Meinung nach sind nur Dichter und Kinder selbst imstande, Geschichten zu erfinden, die sich für Kinder eignen, denn sie schöpfen ihre Inspiration aus jenen Bereichen, wo die Poesie so wirksam ist, daß sie jede logische Aufeinanderfolge der sogenannten Wahrheit zerstört, die Erwachsenen-Vision der Welt in Frage stellt und dem Geist andere Möglichkeiten aufschließt“, Dasté in: Informationsblatt des Kulturhauses von Rennes, „Le confluent“, Jänner 1969, Heft 1, 8, zitiert nach Filipovic 1972, 150).

12 Im Zusammenhang mit dem Volkstheatergedanken und den Bestrebungen der Kulturhäuser sind Jean Vilar (der wichtige Reformen für die Modernisierung der Theaterstruktur vorantrieb), Roger Planchon (für die Kulturhäuser wichtiger Regisseur und treibende Kraft für die Dezentralisierung des französischen Volkstheaters) und Armand Gatti (Animationsarbeit und Stückentwicklung) zu nennen.

Bereits 1972 unternahm das Statistische Zentralamt (heute Statistik Austria) eine Sonderhebung zum kulturellen Verhalten der österreichischen Bevölkerung (Mikrozensus „Kulturverhalten“)<sup>13</sup>, aus der zum einen hervorging, dass die Anzahl der TheaterbesucherInnen enorm gering ist und dass der Bildungsgrad bzw. die Art der besuchten Schule mit dem Konsum kultureller Angebote in hohem Maße übereinstimmt geht. Laut der Studie besuchten 91 % derjenigen, die nur die Volksschule abgeschlossen haben, 76 % mit Hauptschulabschluss, 63 % deren höchster Abschluss eine berufsbildende mittlere, 42 % mit berufsbildender höherer und 40 % allgemeinbildender höherer Schulen war, innerhalb eines Jahres *kein* Theater. Bei AkademikerInnen betrug dieser Anteil lediglich 31 %. Die Personengruppen, die am seltensten ins Theater gingen<sup>14</sup>, waren ArbeiterInnen (13 %) und SeniorInnen (14 %). Bei Angestellten waren es immerhin 42 % und bei BeamtenInnen 41 % (vgl. Statistisches Zentralamt: Statistische Nachrichten, Heft 8, 28. Jg, entnommen aus: Cermak/Grohmann/Heindl 1974, 8).

Unmittelbar hierauf verkündete Fred Sinowatz im Kunstbericht des Jahres 1972 (ohne den Mikrozensus zu nennen), dass das sozialwissenschaftliche Forschungsinstitut IFES nach öffentlicher Ausschreibung mit der Durchführung einer Studie „Grundlagenforschung im kulturellen Bereich“ betraut wurde, um objektive Maßstäbe zur Mittelvergabe einzuholen und auf die Bedürfnisse des Kulturverhaltens der Bevölkerung eingehen zu können (vgl. Kunstbericht 1972, 1). 1973 wurde diese Studienprojekt begonnen und 1975 veröffentlicht. Die Zielsetzungen der Studie waren etwa die Erstellung eines Katalogs zu den kulturellen Verhaltensweisen (Aktivitäten) der gesamten Bevölkerung, Motivstudien, wie sich diese Aktivitäten verstärken ließen, die Bevölkerung zu „gehobener Kultur“ zu aktivieren (vgl. Kunstbericht 1971, 1; sowie Wimmer 1995, 182).

„Das IFES konnte sich, obwohl sie vom Minister als erste solche Studie bezeichnet wird, auf vorangegangene Studien, insb. den Mikrozensus des Statistischen Zentralamtes [...] stützen. Jedoch wurde ein Konzept erarbeitet, das sich 1. die Erforschung der individuellen menschlichen Grundbedürfnisse in Zusammenhang mit Kultur und 2. die gesellschaftlichen Kulturziele im aktiven wie im passiven Kulturbewußtsein zur Aufgabe stellte.“ (Rauch-Keller 1981, 59)

Wimmer (1985, 79) zufolge ergab die „Grundlagenforschung im kulturellen Bereich“ des IFES (1975) „mit überwältigender Deutlichkeit“, daß kulturelle Veranstaltungen und kulturelle Aktivitäten im Sinne der herrschenden Kunstauffassung (nach wie vor) das Privileg einer verhältnismäßig kleinen Bildungselite sind“ (siehe auch Rauch-Keller 1981, 59–61). Breite Bevölkerungsschichten hätten kaum Zugang zu kulturellen Aktivitäten. Man

---

13 Ergebnis des Mikrozensus „Kulturverhalten“, Juni 1972, in: Statistisches Zentralamt 1973, 167–677.

14 Die Angaben in Prozent beziehen sich hier auf diejenigen, die *mindestens* 1x pro Jahr das Theater besuchten.

sprach von einer „kulturellen Unterversorgung“ (vgl. Wimmer 1995, 183) und kam auf ähnliche Ergebnisse wie das Statistische Zentralamt wenige Jahre zuvor:

- „Von den 45 % der österreichischen Bevölkerung, die nur die Pflichtschule besucht haben, lesen im Jahr 76 % nie oder fast nie ein Buch (insgesamt 55 %). [...]“
- Innerhalb eines Jahres besuchen Kurse oder Vorträge nur 4 % der Pflichtschüler, Hilfsarbeiter gar nur 2 %, Facharbeiter 6 %, Maturanten 35 %, wobei im Vordergrund die berufliche Weiterbildung steht.
- Die Mehrheit der Pflichtschüler kennt keinen Theaterbesuch. Nur 4 % kommen jährlich in die Oper, 3 % in eine Aufführung des klassischen Theaters [...]
- Im Durchschnitt wird täglich etwa 70 Minuten ferngesehen, wobei eindeutig die Unterhaltungssendungen bevorzugt werden.“

(zitiert nach Wimmer 1985, 79)

Es gab jedoch auch Kritik an der Studie. So weist die Studie „Spuren einer oberflächlichen, ungenauen Ausarbeitung auf“ (Rauch-Keller 1981, 60). Auch Fritz Herrmann beklagte etwa die Ausklammerung gesellschaftlicher Dimension und Befragungstechnik an sich (vgl. Wimmer 1985, 80 f. sowie Pataki 1975, 11–14).

Grundsätzlich zeigte sich durch beide Studien, dass ein enger Zusammenhang zwischen Kulturverhalten und Bildung bestand (vgl. auch Wimmer 1995, 183). Sinowatz (1974, 8 f.) fühlte sich dadurch veranlasst, „Kulturpolitik als eine Variante der Sozialpolitik“<sup>15</sup> zu verstehen. Demnach bedeutete dies, „daß jede Erziehungs- und Bildungsarbeit im engeren Sinne zugleich auch Kulturarbeit im weitesten Sinne ist. Mit anderen Worten: Die Bemühungen, mehr Menschen als bisher am kulturellen Leben Anteil nehmen zu lassen, müssen in der Schule beginnen“. Die hier in der Folge geäußerten Bemühungen zur Steigerung des kulturellen Verhaltens bezogen sich noch auf die Ergebnisse der statistischen Studie (1972), nehmen jedoch einige Punkte des Kulturpolitischen Maßnahmenkatalogs (1975) vorweg: Durch die Verbesserung der (kulturellen) Infrastruktur sollte das Stadt-Land-Gefälle verringert werden, durch Gastspiele etc. sollte das Angebot in der Provinz vergrößert werden, indem eigenschöpferische bzw. kreative Tätigkeit angeregt wird, kann diese Eigentätigkeit den Konsum von Kultur ergänzen.

Reingard Rauch-Keller (1981, 61) unterstellt dem BMUK, „nach Erscheinen des Berichts im Februar 1975, nunmehr alle kulturpolitischen Aktionen auf dessen Ergebnisse zurückzuführen“. Aufgrund der IFES-Studie wurde als „wichtigste Folge der Grundlagenforschung bzw. ihrer Ergebnisse“ (ebd.) ein „Kulturpolitischer Maßnahmenkatalog“ erarbeitet und im Kunstbericht des Jahres 1975 abgedruckt.

---

<sup>15</sup> Vgl. Kunstbericht 1975, 34; „Im Zusammenhang mit dem ‚kulturpolitischen Maßnahmenkatalog‘ wird auch erstmals ‚Kulturpolitik‘ als Variante der Sozialpolitik benannt, ein Schlagwort, das ab jetzt bis weit in die 80er Jahre bei jeder kulturpolitischen Rede des Unterrichtsministers Verwendung finden wird“ (Wimmer 1985, 81 f.).

### 6.1.2 *Der Kulturpolitische Maßnahmenkatalog (1975)*

Für den Unterrichtsminister drängte „[d]as Ergebnis der IFES-Untersuchung [...] logisch auf die Erstellung eines längerfristigen Programms zur Abdeckung der kulturellen Grundbedürfnisse der Bevölkerung.“ Dabei sollte vor allem die kulturelle Unterversorgung<sup>16</sup> und das mangelnde Kulturbewusstsein breiter Bevölkerungsschichten behoben bzw. verbessert werden, so Sinowatz (vgl. Kunstbericht 1975, 34).

„Zum einen ging es um einen materiellen Versorgungsauftrag, der kulturelle Angebote und die erforderliche Infrastruktur bereitstellen sollte, und zum anderen um die Initiierung eines Bewußtseinsbildungsprozesses, der staatlicherseits als Erziehungs-, Bildungs- und Informationsauftrag interpretiert wurde.“ (Wimmer 1995, 183)

Ein „Kulturpolitischer Maßnahmenkatalog“ mit 19 Punkten wurde erstellt und sollte einen „notwendigen“ Schwerpunkt<sup>17</sup> in der Kunstpolitik erhalten<sup>18</sup>. Von großer Bedeutung für die „Verbesserung des Kulturverhaltens“ war es dabei, diesen Vorgang als „Erziehungs-, Bildungs- und Informationsaufgabe“ zu verstehen (enger Zusammenhang zwischen Kulturverhalten und Bildung, siehe oben).

Das prinzipielle Anliegen des Kulturministeriums unter Sinowatz, „einen neuen, breiten, sozialistischen Kulturbegriff“ zu kultivieren, kann dabei als Motor für die Öffnung des Kulturangebots für alle Bevölkerungsschichten gesehen werden (vgl. hierzu auch Hoffmann 1979, 11–34). Unter „Kultur“ sollte mehr als die „klassischen Werke der sogenannten Hochkultur einer Bildungselite“ verstanden werden (Wimmer 1985, 12). Vielmehr ging es darum, „Kultur für alle“<sup>19</sup> anzubieten. Dieses zentrale Credo des sozialdemokratischen Kulturverständnisses beinhaltete: Chancengleichheit, Selbstverwirklichung aller, das Schaffen einer höherwertigen Form des Zusammenlebens. Neben dem Versprechen, an der kulturellen Versorgung für alle zu arbeiten, hatte der schon im Vorfeld mit großer Erwartungshaltung angekündigte „Kulturpolitische Maßnahmenkatalog“ wie erwähnt die Aufgabe, eine weitere der Forderungen der sozialdemokratischen Kulturpolitik zu erfüllen: die bessere Ermessensgrundlage für die Verteilung der Fördergelder zu gewinnen.

Die Maßnahmen gliedern sich im Katalog in folgende Bereiche: Kulturmarketing, Kulturservice, Zielgruppe junge Menschen, Koordinierungsstelle, Nutzung der kulturellen Mög-

---

16 Die Milderung des Kulturgefälles wurde bereits in der Regierungserklärung 1970 als Ziel der sozialdemokratischen Kulturpolitik festgehalten.

17 Kreisky ließ in der Regierungserklärung ankündigen, dass „die notwendige Schwerpunktbildung in der Kunstpolitik [...] im Rahmen eines Gesamtkonzepts“ ausgearbeitet wird (StPR der Regierungserklärung 1970, 17).

18 Für Sinowatz markierte der vierseitige Maßnahmenkatalog „in der Entwicklung der Kultur- und Kunstförderung des Ressorts eine neue Etappe“ (Kunstbericht 1975, 1).

19 Laut Knapp (2003, 110) beschränkte sich dieser Anspruch in der Praxis vor allem auf den Bereich der Kunst.

lichkeiten der Audiovision, Abbau des Stadt-Land-Kulturgefälles<sup>20</sup>, Kultur und Erziehung, Buch und Lesen sowie Kulturversuche.

Der Kulturpolitische Maßnahmenkatalog führte dazu, dass sowohl die Bildungspolitik als auch die Sozialpolitik als wichtige Faktoren der SPÖ-Kulturpolitik verstanden wurden (siehe oben). Dennoch war der Katalog laut Wimmer hauptsächlich als Vorgabe der bundesweiten Kulturpolitik zu verstehen, weil er deren Motivation und Willen ausdrückte. „In der Öffentlichkeit hat das Programm nicht viel Resonanz gefunden“, so Rauch-Keller. Anfragen und Debatten im Nationalrat gab es in Bezug auf den Katalog einige (Rauch-Keller 1981, 65–69). Eine Umsetzung aller Maßnahmen war nicht möglich.

„Innerhalb des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst wurde die damalige Abteilung IV/2 (Darstellende Kunst, Musik und Festspiele) mit der Koordination der zu treffenden Maßnahmen betraut und ein eigener Budgetposten bereitgestellt“ (Wimmer 1995, 184–185). Neben der Einrichtung des „Österreichischen Kultur-Service“<sup>21</sup> wurde es „Usus, Förderungsanträge mit interdisziplinären oder innovativen Charakter [...] aus Mitteln des ‚Kulturpolitischen Maßnahmenkatalogs‘ zu finanzieren“ (Wimmer 1995, 185). Die Förderung der kulturellen Avantgarde wurde im Maßnahmenkatalog versichert, da diese inzwischen „zum politischen Faktor [geworden war] und [...] maßgebliche politische Veränderungen [prägte]“ (Lungstraß/Ratzenböck 2014, 27). Für die Umsetzung der Maßnahmen wurde, trotz Sparpaket, 1975 eine Steigerung des Kulturbudgets veranlasst (vgl. „Neue Vorarlberger Tageszeitung“ vom 3.10.1974).

Um nicht auf alle Maßnahmen des Katalogs einzugehen, werden hier nur diejenigen behandelt, die in direkten Zusammenhang mit dem Dramatischen Zentrum gestellt werden können. Was das Dramatische Zentrum betraf, so hält Wimmer (1995, 185) bezüglich der gesetzten Maßnahmen fest,

„[dass] Förderungen vergeben [wurden], die inhaltlich zwar dem Auftrag des ‚Kulturpolitischen Maßnahmenkatalogs‘ entsprechen, aber weder explizit auf ihn Bezug nehmen, noch aus dem entsprechenden Budgetansatz finanziert wurden. Dazu zählte z. B. die Unterstützung des [...] ‚Dramatischen Zentrums‘, das u.a. im Bereich Schauspielausbildung und kultureller Animation (z. B. Lehrlingstheater) tätig war.“

Folgende Maßnahmen tangierten die Arbeit des Dramatischen Zentrums: Es handelte sich um eine „neuartige Initiative“, wobei die Zielgruppe junge Menschen erreicht werden sollte (verstärkt ab 1975 Lehrlinge), Beschäftigung mit und Überlegungen zur Ausbildung von Animatoren stellten einen Arbeitsbereich des Zentrums dar und schließlich sol-

---

20 Einer der sieben Punkte unter diesem Titel ist die „Ausbildung von Animatoren“ (Kunstbericht 1975, 36).

21 Eine Einrichtung, die ab 1978 eine Beratungs- und Vermittlungsstelle für Schulen war, um kulturelle und künstlerische Aktivitäten an den Schulen zu fördern.

len im Sinne der (neuartigen) Kulturversuche etwa Projekte zu „Animazione“ durchgeführt werden (vgl. Kunstbericht 1975, 35–37). Zur Ausbildung von Animatoren hält der Katalog fest:

„Die Schaffung neuer Kulturstätten erfordert deren Beschickung mit erfahrenen Kulturarbeitern, die alles Nötige organisieren und im Einzugsgebiet ihrer Kulturstätte für die Entwicklung von lebendigem kulturellem Interesse zu sorgen haben. Die Ausbildung solcher Kulturfunktionäre neuen Typs muß rasch in Angriff genommen werden.“ (Kunstbericht 1975, 36)

Im Zusammenhang mit dem Dramatischen Zentrum kommt auch der Bezeichnung „Kulturversuche“ bzw. „neuartige Kulturprojekte“ einige Relevanz zu – Aktivitäten des Zentrums finden namentlich Eingang in den Maßnahmenkatalog:

„In den letzten Jahren haben sowohl im Ausland wie in Österreich, hier teilweise mit Unterstützung des Ressorts, in Erscheinung tretende neuartige Kulturprojekte (Stichworte: Animazione<sup>22</sup>, Weckung der Kreativität, Soziales Lernen) steigendes Interesse gefunden. Solche und ähnliche Projekte werden vom Ressort auch künftig mit größter Gewissenhaftigkeit im Hinblick auf ihre kulturpolitische Relevanz untersucht und – soweit die Erledigung nicht als Sache der Länder oder anderer Gebietskörperschaften anzusehen ist – unterstützt werden. Solche als bedeutsam eingeschätzten Projekte sollen womöglich zunächst an Hand von Modellprojekten, vergleichbar den Schulversuchen in Schulen, an künstlerischen Ausbildungsstätten, in Stadtteilen oder in ländlichen Regionen verwirklicht werden. Die dabei gemachten Erfahrungen sind dann für die Weiterentwicklung der Kulturförderung in Österreich heranzuziehen.“ (Kunstbericht 1975, 37)

Es finden sich, obwohl das Zentrum nicht als „kulturpolitische Maßnahme“ per se bezeichnet wurde, Indizien, dass die inhaltliche Ausrichtung des Zentrums sich am Maßnahmenkatalog orientierte und, vice versa, das Zentrum Einfluss auf den Katalog bzw. die dahinterstehende Kulturpolitik hatte. So ist seit der Erstellung des Kulturpolitischen Maßnahmenkatalog eine stete Steigerung der Subventionen für das Dramatische Zentrum zu verzeichnen (siehe Kapitel 8.2), außerdem wurde erstmals der „Verein Lehrlingstheater“ des Dramatischen Zentrums subventioniert. Eine Passage aus dem Schreiben von Forester an Sinowatz vom 28. Juli 1975 macht diesen Zusammenhang deutlich:

Ich freue mich sehr, daß die Arbeit im Dramatischen Zentrum Ihrem KULTURPOLITISCHEN MASSNAHMEKATALOG weitgehend dienlich sein kann und werde mir erlauben, Ihnen ein ausgearbeitetes Programm zu den neuen Förderungsschwerpunkten 'Kulturversuche' und 'Zielgruppen junge Menschen' in Kürze zu überreichen.

(Scheiben von Forester an Sinowatz vom 28. Juli 1975)

Ab 1975 wurde im Dramatischen Zentrum auf breiterer Basis Animationsarbeit geleistet. Das Zentrum fiel somit unter die Maßnahmensetzung „neuartige Kunstprojekte“, da es nicht zuletzt durch die Arbeit mit Lehrlingen daran beteiligt war, breiteren Schichten kul-

---

<sup>22</sup> Zur Erwähnung der „Animazione“-Arbeit des Dramatischen Zentrums in den Nationalratssitzungen siehe Kapitel 8.4.

turelle Aktivitäten näher zu bringen. Zudem kann die Übersiedelung in für seine Tätigkeiten besser geeignete Räumlichkeiten in der Seidengasse als Aufwertung gesehen werden. Der Maßnahmenkatalog trug schließlich zur Sicherstellung der Förderung der Dramatischen Zentrums bei, indem er eine Grundlage zur Rechtfertigung für die Förderung darstellte. Sofern das Zentrum mit seiner Arbeit Maßgaben des Katalogs erfüllte, konnte es gefördert werden.

Mit der verstärkten Berücksichtigung von soziokulturellen Tätigkeiten („Animazione“, Zielgruppentheater, Animation) in der Aufgabenstellung des Dramatischen Zentrums, begann der Versuch, die Institution als Kulturzentrum zu etablieren. In einem vermutlich im Zuge der Übersiedelung in die Seidengasse entstandenen Aufsatz, zeichnet Forester die Entwicklung des Dramatischen Zentrums hin zu einem Kulturzentrum nach. Interessant daran sind auch die zahlreichen Verweise auf die Zustände Kulturlandschaft in Österreich.

### 6.1.3 *Das Dramatische Zentrum Wien als Kulturzentrum*

Vor die Aufgabe gestellt, die Theaterarbeit in Österreich, speziell in Wien zu fördern, entstand zunächst einmal ein umfangreicher Katalog von Angeboten und Aktivitäten, die zum Teil der Öffentlichkeit verborgen blieben. Wenn österreichische Schauspieler, mit Stipendien versehen, ein Praktikum an einer berühmten ausländischen Bühne absolvieren, wenn mit berühmten Lehrern aus dem Ausland Seminare und Workshops abgehalten werden, wenn Schriftsteller beraten und mit Arbeitsstipendien versehen werden – alles das bleibt mehr oder weniger der Fachwelt, den Leuten, die berufsmässig, professionell am Theater beteiligt sind, vorbehalten. Mit Animazione-Aktionen über je ein Jahr wurde der Grundstein der Kulturarbeit auf breiterer Ebene gelegt.

Das war die Ausgangsposition des Dramatischen Zentrums Wien. In einer Zeit, in der alle von der Krise, der Stagnation des Theaters sprechen, da das Verhältnis Gesamtbevölkerung zur Zahl der Theaterbesucher erschreckend aussieht, war aber klar, dass man sich auf eine solche Aufgabenstellung nicht beschränken kann. Genauso wichtig wie die Arbeit für die und mit den professionellen Theaterangehörigen war und ist die Arbeit für Leute und mit Leuten, die am gegenwärtigen Theater- und Kulturleben de facto keinen Anteil haben. Die finanziellen, räumlichen und personellen sowie ideellen Ressourcen des Dramatischen Zentrums Wien wurden also ebenso auch in diesem Bereich eingesetzt und damit gleichzeitig auch der Anschluss an internationale Trends der Volksbildung hergestellt, wie sie in den Beratungen des Europarates<sup>23</sup> gerade heuer wieder betont wurden.

---

<sup>23</sup> 1973 findet „Animation“ erstmals in der Veröffentlichung „Managing facilities for cultural democracy“ Erwähnung. Ab 1974 waren Fragen der sozio-kulturellen Animation im Europarat Thema verschiedener Symposien („Deontology, status and training of animateurs“ 1974, „The decentra-

Welche Konsequenzen hat diese Aufzählung in der Arbeit des Dramatischen Zentrums:

In den letzten Jahren haben die Aufwendungen für den Bereich Zielgruppentheater und verwandte Initiativen ungefähr ein Drittel des gesamten Budgets erreicht. Ein hauptberuflicher und zehn nebenberufliche Mitarbeiter bilden ein Netz, in dem sich Gruppen bilden, neue kulturelle Aktivitäten und Initiativen entstehen oder bereits existierende Gruppen neue Möglichkeiten kultureller Betätigung finden. Die begonnene Kooperation mit dem Landesjugendreferat Wien, dem Verein Wiener Jugendkreis, der Volkshochschule Wien Nord mögen hier nur als Beispiele für die Ausbreitung unserer Arbeit genannt werden.

An der Verwendung und Auslastung unserer Räume lässt sich die rasante Entwicklung ebenso ablesen; aus einem Zustand da das Dramatische Zentrum bekannt war unter Theaterangehörigen und Intellektuellen mit besonderem Interesse am Theater, ist ein Zustand geworden, wo unser Haus ab 17 Uhr, an Wochenenden und Feiertagen überzugehen drohte, wo Lehrlinge, die sich zum Theaterspielen trafen, mit probenden professionellen Theatergruppen zusammen kamen, ebenso mit türkischen und jugoslawischen Gastarbeitern, die ein Theaterstück vorbereiteten, und mit Teilnehmern an Veranstaltungen des Dramatischen Zentrums; wo die zur Verfügung stehenden Räume auf halbe Stunden genau vergeben und verplant werden mussten.

Die ideellen Ressourcen des Dramatischen Zentrums, die wir bei dieser kulturpolitischen Initiative ausnützen konnten, das war das Wissen um Vorbilder und die internationalen Kontakte, die sich in fruchtbaren Veranstaltungen, die unserer Arbeit neue Impulse brachten, niederschlugen: mehrere Seminare zur Theorie und Praxis der Animazione, ein internationales Treffen zur Zielgruppentheaterarbeit.

Es lässt sich also nachweisen, dass der - mitunter recht mühevollen - Weg vom Dramatischen Zentrum der Theaterspezialisten zum Dramatischen Zentrum für alle, die an eigener kultureller Betätigung interessiert sind oder dazu animiert werden können, bisher erfolgreich auch in dem Sinn, dass der „alte“ Arbeitsbereich, die Arbeit für das bestehende Theater, ja uneingeschränkt und sogar verstärkt weiter betrieben wird.

Die langersehnte Übersiedelung in neue, grössere Räume, die uns jetzt durch die Unterstützung des Kulturamtes der Stadt Wien möglich geworden ist, bringt aber auch einiges an Problemen mit sich. Unsere bisherige Tätigkeit war bestimmt dadurch, dass wir ein Angebot hatten, nämlich Räume, audiovisuelle Geräte und ausgebildete Gruppenbetreuer mit einem Methodenkatalog, der vor allem auf unsere eigenen Erfahrungen in zweijähriger Arbeit zurückgeht. Wer dafür Interesse hatte, oder wessen Interesse wir wecken konnten, fand im Dramatischen Zentrum

---

lisation of cultural promotion“, „Animation in New Towns and large scale urban Developments“, „Towards cultural democracy“, „Cultural Policy in Towns“ 1976), siehe Dramatisches Zentrum (1978a, 106).

Möglichkeiten einer eigenschöpferischen Tätigkeit, deren Hintergrund er selbst, seine eigenen Erfahrungen und Probleme bildeten. Auf ein undifferenziertes Angebot hin konnten wir ein „Publikum“ gewinnen, das aus ganz Wien, aus allen sozialen Schichten, aus vielen verschiedenen Alters- und Berufsgruppen stammte.

Mit dem neuen Haus im 7. Bezirk haben wir erstmals die Möglichkeit, unsere Absicht und Verpflichtungen, kulturelles Zentrum für ein genau bestimmbares Gebiet, für erfassbare Leute mit bestimmten, spezifischen Fragestellungen, Problemen sozialer, kommunikativer Natur, zu sein, in Realität umsetzen.

Das heisst, es genügt nicht mehr wie bisher ein undifferenziertes Angebot herzustellen, für das wir in ganz Wien Interessenten finden können. Es ist notwendig, ein Instrumentarium auszuarbeiten, mit dessen Hilfe wir nicht oder nur wenig entwickelte oder im Zeitalter der Massenkommunikationsmittel verschüttete, zurückgedrängte kulturelle Bedürfnisse ans Tageslicht bringen und entsprechende Angebote zu ihrer Befriedigung herstellen können.

Die Erfüllung dieser Aufgabe betrifft nicht nur unsere eigene Aufgabe im Bezirk, dort ist sie unabdingbar, sie betrifft auch im Grossen, die kulturpolitischen Perspektiven. Einem feststellbaren und bereits auch festgestelltem Manko, das 95% der Bevölkerung betrifft, steht weitgehendste Unkenntnis der Möglichkeiten einer Verbesserung gegenüber. Das Fragen nach dem Kulturverhalten und -erleben bringt andere Ergebnisse, wenn die Frage von einem konkreten Angebot in greifbarer Nähe begleitet ist.

So gedacht, bietet sich unsere Arbeit im 7. Bezirk als ein Untersuchungsfeld für weit grössere Zusammenhänge an, weil hier Voraussetzungen zusammentreffen, die es anderswo nicht gibt.

Von unserem eigenen unmittelbaren Bedürfnissen her, unsere Arbeit auf einer gesicherten fundierten Grundlage zu entfalten, ist der erste Schritt schon begonnen. In einem Bericht<sup>24</sup> soll bis Jänner 1976 der 7. Bezirk, seine Bewohner, aber ebenso auch die Leute, die in diesem Bezirk arbeiten, analysiert werden, um anhand der gewonnenen Daten vorläufige Schwerpunkte unseres Programms festzulegen, weil z. B. die Einbeziehung älterer Leute auch bestimmte Strukturen erfordert. Diese Untersuchung stützt sich vor allem auf Daten, die zwar verfügbar, aber noch nie in einem solchen Zusammenhang ausgewertet worden sind. Der damit verbundene Arbeits- und auch Geldaufwand ist zwar in unserem Budget nicht vorgesehen, erscheint uns aber unbedingt notwendig.

---

24 Aus dem hier angesprochenen Bericht („Untersuchung über den 7. Bezirk“) ging hervor, „daß der Anteil alleinstehender älterer Personen besonders groß ist“ (Dramatisches Zentrum, in: Erwachsenenbildung in Österreich 3/1978, 138). Diese Feststellung führte beispielsweise dazu, dass 1977 im Dramatischen Zentrum der „Senioren-Spielclub“ ins Leben gerufen wurde. Abgesehen davon, finden sich keine weiteren Ergebnisse oder Resultate dieses Berichts. Zu der Animationsarbeit mit Senioren allgemein siehe Hoffmann (1979, 307–319).

(Dramatisches Zentrum [1976b])

Dieser Aufsatz, der durchaus als Mission Statement gelesen werden kann, erklärt die zentralen Aufgaben und Ansichten des Dramatischen Zentrums bezüglich soziokultureller Animation. Er zeigt zudem die Entwicklung zu einem „Zentrum für alle“, die das Zentrum durch die Vergrößerung der Arbeitsbereiche vollzogen hat und blickt voraus, zu der nächsten Etappe, die es zu erreichen galt. Vor allem hebt Forester hier jedoch heraus, welchen Stellenwert die Zielgruppenarbeit im Dramatischen Zentrum eingenommen hat.

## 6.2 „Theater für ein neues Publikum“ – Zielgruppenarbeit

„Zielgruppenarbeit“ war eines der Hauptschlagworte in Horst Foresters Konzept für das Dramatische Zentrum. Konkret sollte das heißen: Theater mit und von Kindern, Theater mit und von Lehrlingen, Theater mit und von Gastarbeitern“ („Kurier“ vom 2.1.1976). In den vorliegenden Selbstbeschreibungen bzw. Arbeitsvorhaben geht zwar nicht hervor, dass von Beginn an Zielgruppenarbeit geplant war, es ist allerdings anzunehmen, dass sich im Zuge der Gründung des ArbeitskreisKinder- und Jugendtheater herausstellte, dass man eine Arbeit auch mit dem Publikum in die Zentrumsaufgaben integrieren möchte. Aufgabe sollte zunächst sein, adäquate Theaterstücke und -formen für jene Schichten zu fördern, die von herkömmlichen Theater benachteiligt erschienen („Arbeit mit dem Publikum“). So hatten man bei der Arbeit mit Kindern die Hoffnung, durch diese Methoden der animatorischen Zielgruppenarbeit letztlich ein Volkstheater („Theater für das Volk“) entstehen zu lassen. Der Zielgruppenarbeit des Dramatischen Zentrums liegen drei Überlegungen zugrunde:

1) Es ging darum, „einen Teil des gerade in letzter Zeit durch Untersuchungen [wie der IFES-Studie] nachgewiesenen Bedürfnisses nach eigenschöpferischer Aktivität [zu] befriedigen“ (Dramatisches Zentrum [1975b]).

Forester nannte diese Aufgabe in einem Interview auch die „Arbeit mit dem Publikum“. Die Beschäftigung „mit den 90 % oder 95 % der österreichischen Bevölkerung, die nicht ins Theater gehen“ hatte sich, so Forester, neben der Stipendienvergabe der Institution „immer stärker ausgebildet“. Heinz (Heinrich) Hoffer<sup>25</sup> (1976, 117) beschrieb die Beschäftigung mit Zielgruppen (Zielgruppentheater) in seinem Aufsatz „Theater als pädagogi-

---

25 Seit den 1960er Jahren besuchte Hoffer Seminare in Frankreich und arbeitete in Österreich mit einer demokratischen Bildungsorganisation zusammen, die erste Versuche in Richtung Zielgruppentheater unternahm (vgl. Hoffer 2011, Dokumentationsgespräch). Hoffer (\* 1947) studierte Theaterwissenschaft und Pädagogik (Erwachsenenbildung), war seit 1976 Mitarbeiter beim ORF und Lektor des Verlags Jugend & Volk, seit 1974 leitete er den Arbeitskreis „Zielgruppentheater“, ab 1975/76 war er stellvertretender Leiter des Dramatischen Zentrums.

ches Mittel“<sup>26</sup> als „Kulturversuch“ (vgl. Maßnahmenkatalog, oben) und „kulturelle Offensive“. Im Zusammenhang mit der Förderung von Theaterarbeit, so Hoffer, war es von Anfang an naheliegend, „sich auch gerade mit den Schichten zu beschäftigen, die am gegenwärtigen Theater keinen Anteil haben“. Untersuchungen, wie die oben beschriebene IFES-Studie, gewährleisteten nicht nur eine gewisse Legitimation, Versuche auf diesem Gebiet zu fördern, ja, sie forderten solche geradezu heraus.

## 2) Man wollte

„[b]estimten Zielgruppen aus dieser großen Zahl Menschen [...] wir Theater nahebringen, und zwar von einem Ursprungsaspekt aus, nämlich als Möglichkeit mit Mitteln des Theaters, der Darstellung, die eigenen Gefühle und Schwierigkeiten mit sich, mit anderen und der Umwelt darzustellen und auszuspielen, und in dieser Form von Rollenspiel eine Klärung seiner eigenen Probleme in spielerischer Form betreiben zu können.“ (alle Zitate aus: Z., Interview [1976], 3)

Hier ging es darum, an die Ursprünge des Theaters (d.h. dessen soziale Rolle) anzuknüpfen:

„Animation gibt einem Ursprungsaspekt des Theaters die ihm zukommende Bedeutung für den Einzelnen wieder; nämlich dem Verlangen eines jeden, die Probleme und Schwierigkeiten in sich und im Verhältnis zur Umwelt spielerisch zu erkennen und durch Rollenwechsel veränderte Identität zu erfahren, Auskunft über sich selbst und den anderen erhalten.“ (Dramatisches Zentrum [1983e]).

Dieser, dem Psychodrama gleichenden Prozess, ermöglicht es den TeilnehmerInnen auch, eine Persönlichkeitsentfaltung zu erfahren. Auf diesen vielversprechenden Aspekt wird in einem Informationsblatt über die Bedeutung und Absicht der Zielgruppenarbeit [1975/76] eingegangen:

Durch das szenische Ausspielen, durch die dialogische, theatrale Entwicklung und Aufarbeitung der eigenen Konflikte können wesentliche Teile des emotionalen Spannungsfeldes erfasst werden, und zwar so, dass diese Zielgruppenarbeit für die gesamte Persönlichkeitsentfaltung Bedeutung gewinnen kann und über reine Faktenvermittlung weit hinaus gehen kann.

(Dramatisches Zentrum [1975/76], 1)

Hierbei wird besonders deutlich, dass durch diese Theaterform der rein künstlerische Rahmen verlassen und reale Lebenssituationen bereichert werden sollten.

3) Trotzdem bestand eine weitere Zielsetzung darin, ebenso wie bei der „Animazione“, die Entstehung neuer (Volkstheater-)Stücke zu fördern. So heißt es es ebenda:

[d]ie Zielgruppe soll der Betreuergruppe [den Animatoren, Anm. CH] helfen die Voraussetzungen zu schaffen im Rahmen des pro-

---

<sup>26</sup> Der Aufsatz bildet die erste Veröffentlichung in dem die Arbeit des Dramatischen Zentrums auf diesem Gebiet beschrieben wurde.

professionellen Theaters realistische für den Zuschauer anhand der eigenen Erfahrung überprüfbare Vermittlung zu betreiben. Das heisst, ein Theater bzw. Theaterstücke entstehen zu lassen, die für die Arbeiter besuchenswert, verständlich und hilfreich sind. Stücke, in denen seine Sprache gesprochen wird, seine Probleme und Schwierigkeiten sich wiederfinden lassen. [...] Entstehen könnte ein Theaterstück zur Situation der Lehrlinge.

(Dramatisches Zentrum [1975/76], 1)

Heute wird Animation vor allem mit organisierter Unterhaltung assoziiert (Ferienclubs im Urlaub, für Kinder etc.). Bei der soziokulturellen Animation ist aber dezidiert ein Animiergewerbe ausgeschlossen, das auf Konsum jedweder Art abzielt.

„Animation ist keine Aktivierung um ihrer selbst willen, und schon gar keine Manipulation. Es kommt nicht darauf an, Personen oder Gruppen zu irgendwelchen Tätigkeiten (z. B. zum Konsum irgendwelcher Dinge) zu bewegen, sondern es geht darum, sie zur Wahrnehmung ihrer eigenen Interessen zu befähigen und sie in den verschiedensten Medien wie der Kunst, dem Spiel, der gemeinschaftlichen Tätigkeit, der Politik durchzusetzen.

Animation meint nicht Weckung immer neuer Bedürfnisse, vielmehr sollen die vorhandenen artikuliert und entwickelt werden.“ (Hoffmann 1979, 286)

Schon vor rund vierzig Jahren stellte Hilmar Hoffmann fest, dass sowohl Begriff als auch Bedeutung oft falsch bzw. einseitig interpretiert werden und deshalb oft Ablehnung hervorriefen.

„Hierzulande hat es [...] nicht nur der bislang weithin unverständliche Begriff schwer, sich durchzusetzen, sondern auch die Sache selbst, nicht nur weil man die Assoziation mit dem Animiergewerbe scheut. [...] In der Kulturpolitik vieler nord-, west- und südeuropäischer Staaten dagegen spielt ‚Animation‘ eine bedeutende soziale Rolle.“ (Hoffmann 1979, 285)

Bei der hier gemeinten soziokulturellen Animation geht es darum, eine bestimmte Zielgruppe (z.B. aus benachteiligten Gruppen oder Regionen) dahingehend zu aktivieren, die eigene Veränderungsfähigkeit zu erkennen, um ein selbstgesteuertes zu Leben führen. Zielgruppenarbeit ist in diesem Kontext ein Synonym für Animation.

Unter Zielgruppenarbeit verstehen wir die kontinuierliche Zusammenarbeit zwischen einem Betreuersteam, bestehend aus Theaterleuten (Regisseure, Schauspieler, Dramaturg), Autoren und Wissenschaftler (Pädagogik, Psychologie, Gruppendynamik, Soziologie) mit einer bestimmten Zielgruppe [...] Das Ziel der Arbeit ist die theatralische Vermittlung der Zielgruppe [...] und] basiert im Wesentlichen auf einem Prozess der Auseinandersetzung und des Lernens, der nach beiden Richtungen - Betreuer und Zielgruppe - funktioniert.

(Dramatisches Zentrum [1975/76], 1)

Soziokulturelle Animation setzt verschiedene künstlerische Formen und soziale Interaktionen dazu ein, die Lebensqualität der Beteiligten zu verbessern. Die unter Animation verstandene „Methode des Anregens, Ermutigens, Motivierens, Aktivierens und Befähigens“ soll auch dabei helfen, „Isolation und Einsamkeit zu überwinden“. Es handelt sich laut Hoffmann (1979, 287) sozusagen um „organisierte Hilfe zur Selbsthilfe“. In Frankreich und Italien waren es – bezeichnenderweise – jeweils konservative Regierungen, die „Animation als Mittel zur Verringerung der sozialen Kosten des Wachstums“ einsetzten, quasi als soziale Prophylaxe gegen die teuren Kosten, die im Bereich der Psychiatrie oder der Fahndung von Jugendkriminalität anfallen (würden), so Hoffmann (1979, 288). Animation ist somit im Schnittbereich zwischen Sozialarbeit und Kulturarbeit angesiedelt.

Auch in Österreich widmete man sich in der bildungs- und kulturpolitischen Diskussion den Methoden der Animation zur Aktivierung verschiedener Zielgruppen bzw., in den Worten der Regierung, der Stärkung des „Kulturbewußtsein breiter Bevölkerungsschichten“ (laut Maßnahmenkatalog 1975). Vor allem im Bereich der Erwachsenenbildung setzte man sich mit der soziokulturellen Animation auseinander.<sup>27</sup> Die Zeitschrift „Erwachsenenbildung in Österreich“<sup>28</sup> definierte Animation folgendermaßen

„Animation will den Menschen zur Selbstverwirklichung, zur Bereicherung seines persönlichen Lebens, zur Kreativität und der Gemeinschaft zu Engagement und Partizipation ihrer Bürger verhelfen.

Animation soll daher den Menschen dazu stimulieren, seine geistigen, körperlichen und seelischen Kräfte wirksam zu entfalten und damit die Qualität seines Lebens und des Gemeinschaftslebens zu verbessern.“ (Vorwort in: BMUK 1978a, 97)

Das Dramatische Zentrum hatte bereits bei der Beschäftigung mit „Animazione“ die Erfahrung gemacht, dass Animation und Theater eine sich gegenseitig befruchtende Verbindung eingehen können. Ein Prospekt der „Gemeinsamen Ausbildung von Schauspielern und Animatoren“ gibt Auskunft über Animation, wie sie am Dramatischen Zentrum verstanden wurde:

„Der Ausgangspunkt animatorischer Tätigkeit ist eine bestimmte Zielgruppe mit ihren konkreten Bedürfnissen und Interessen: Die Erlebnisbereiche von Kindern, Jugendlichen, Senioren u.a. im Bezug auf Arbeit, Freizeit, gesellschaftliche Situation.

Animation kann über die Mittel des Theaters, der bildenden Künste, der Musik, der verschiedenen technischen Medien (z. B. Video) Initiativen setzen für einen spielerischen Umgang mit Situationen aus allen Bereichen des sozialen Lebens.

---

<sup>27</sup> Beispielsweise in: Jochum 1978; sowie Erwachsenenbildung in Österreich 3/78.

<sup>28</sup> „EiÖ“ (Erwachsenenbildung in Österreich), monatlich herausgegeben vom Bundesministerium für Unterricht und Kunst, verstand sich als ein Organ für alle Fragen der Theorie und Praxis österreichischer Erwachsenenbildung (Laufzeit 1970–1995, danach eingestellt).

Animation will dem Einzelnen die Möglichkeit geben, seine ihm innewohnende Kreativität zu entdecken. Hierbei können Reflexionsprozesse mobilisiert werden, die Impulse für eine schöpferische Gestaltung der Umwelt geben.

Animation mißt ihren Erfolg nicht an einem Produkt, sondern ihre Effektivität zeigt sich an der Realisierung der Möglichkeiten jedes Einzelnen innerhalb des sozialen Feldes der Gruppe.

Soziokulturelle Animation ist eine grundsätzliche Haltung, die einen veränderten Umgang mit Menschen auch anderen einsehbar, erlebbar und übertragbar macht.“ (Dramatisches Zentrum [1983e]).

Wie bereits erwähnt, begriff man am Dramatischen Zentrum bereits die „Animazione“ als Verknüpfung von soziokultureller Animation und emanzipatorischem Theater, das sich an von etablierten Theater unberücksichtigten Gruppen wendet. Im Zuge dessen soll, wie der folgende Auszug aus einem Aufsatz von Horst Forester („Für einen neuen Kunstbegriff“) deutlich macht, gewissermaßen die Entstehung einer „Arbeiterkultur“ angeregt werden:

Unser Kunstbegriff erhält seine Motivierung durch den Gedanken, die hohe Prozentzahl an der 'Bildungskunst' nicht Beteiligter in unserer Bevölkerung zu erreichen, ihnen den Ursprungsaspekt künstlerischer Tätigkeit wieder nahezubringen [...]. Animazione und Zielgruppenarbeit sind Mittel und Wege dazu. Ihrer Förderung gelten unsere Argumente. Der emanzipatorisch-animatorische Weg solcher Vorgangsweisen hat zum Ziele die Begünstigung einer Entstehung von Kultur, die nicht wie die jetzige von feudalen Strukturen aufgebaute, eine von uns übernommene Kultur des Angebots, des Konsums ist, sondern die aus dem Arbeitenden selbst entsteht. Damit wird die Bahn betreten für ein neues Bewußtsein von Kunst, das uns befreien kann und hoffen läßt auf die Entstehung eines neuen, eigenen, originalen Gebildes neuer Kultur und neuen Kulturverständnisses.

(Forester o. D., 3)

Dieses geradezu politische Plädoyer von Forester spricht nicht nur eine demokratisierte (Volks-)Kultur, sondern auch ein Volkstheater im ursprünglichen Sinn des Wortes an, auf das die Arbeit des Zentrums abzielte. Um dies zu erreichen, sei die auf die Emanzipation der Einzelnen hinwirkende (soziokulturelle) Animationsarbeit ein wesentlicher Bestandteil zur Erprobung bzw. Entwicklung dieser alten „neuen“ Theaterform.

Diese wurde als „Zielgruppentheater“ bezeichnet, wurde innerhalb des Dramatischen Zentrums als Synonym zu Zielgruppenarbeit bzw. Animationsarbeit verstanden und unterscheidet sich von der „Animazione“ nur wenig<sup>29</sup>. Durch die Arbeit mit jungen Erwach-

---

<sup>29</sup> In einer Selbstbeschreibung des Dramatischen Zentrums wird einzig auf die sich unterscheidenden Gruppenmitglieder hingewiesen: „Im Unterschied zu unserem Animazioneprogramm, das mit Kindern (Volks- und Hauptschulen) durchgeführt wird, beschäftigt sich unsere Zielgruppenarbeit mit

senen drang man möglicherweise in eine auf anderer Weise politische Sphäre ein, die Orientierung an Brecht und die Zusammenarbeit mit Organisationen der Erwachsenenbildung verliehen der Zielgruppenarbeit einen möglicherweise politisch stärker formulierten Auftrag. Die Absicht, breite Bevölkerungsschichten kulturell zu aktivieren, ging über den Ansatz der „Animazione“<sup>30</sup> hinaus. Gemeinsam war, wie sowohl Hanl (1977) als auch Hoffer argumentieren, neben der Methode auch ein breiter Kulturbegriff: „ein sehr politischer, demokratischer“, so Hoffer (2011, Dokumentationsgespräch). Die Methoden, die bei der „Animazione“ eingesetzt wurden, sind nicht auf die Arbeit mit Kindern beschränkt, sondern können ebenso bei anderen Zielgruppen Anwendung finden. Als Methode „zur Förderung der kreativen und reflexiven Möglichkeiten der einzelnen Gruppenmitglieder“ ist die Zielgruppenarbeit somit für alle (Alters-)Gruppen anwendbar:

„Die durch den Arbeitsprozeß bewußtgemachten Probleme der Gruppe werden in Form einer theatralischen Aktion sichtbar gemacht. Das Ziel der animatorischen Gruppenarbeit ist das Finden von realitätsbezogenen Lösungen, der durch die Analyse bewußt gewordenen Probleme.“ (Hanl 1977, 117)

So wurde „Zielgruppentheater“ am Dramatischen Zentrum als eine „Form von kreativer Gruppenarbeit“ definiert,

die in einem gemeinsamen Gruppenprozeß eigene selbstbestimmte Inhalte und Formen für Szenenfolgen bzw. Theaterstücke findet. Es gibt Auskunft über spezifische Anliegen gesellschaftlicher Gruppen und vermittelt diese im Rahmen einer Aufführung nach außen.

(Dramatisches Zentrum [1980])

Zielgruppentheater bedeutet also, die eigenen Probleme zu „erspielen“ und gemeinsam mit dem „Publikum“, das aus den anderen Gruppenmitgliedern besteht, darüber zu diskutieren. Die Zielgruppe bestimmt sich dabei entweder durch die gleiche Berufs- oder Altersgruppe bzw. die Zugehörigkeit zu demselben Betrieb, Ort oder Stadtteil. Wichtig ist, dass die Menschen möglichst ähnliche soziale Merkmale und Probleme haben, denn „Zielgruppentheater ist der Versuch, sie selbst mit ihren Problemen auf die Bühne zu bringen, Theater als Mittel zur Bewußtseinsmachung und Klärung von Problemen einzusetzen, Akteure und Publikum in gemeinsamen Lernprozessen zu verbinden“ (Hoffer

---

Jugendlichen (Lehrlingen, Schülern) und bestimmten Erwachsenengruppen (Jungarbeiter, Angestellte)“ (Dramatisches Zentrum in: Cermak/Grohmann/Heindl, 1974, 23).

<sup>30</sup> In Ablehnung der von Erwachsenen für Kinder geschriebenen Theaterstücke zielt „Animazione“ zum einen darauf ab, die Kreativität der Kinder dahingehend zu aktivieren, damit sie ihre eigenen Schauspiele kreieren. Um diese kreative Aktivierung in Gang zu setzen braucht es eine/n AnimatorIn, jemanden der oder die, ohne in die Vorgänge eingreift, die Phantasie der Kindern anzuregen vermag. Darüber hinaus soll durch die „Animazione“ bei den Kindern ein Bewusstsein für ihre eigene Lebensumwelt, ihre Probleme und Lösungsansätze geschaffen werden, die vom Spiel in die Realität übertragen werden können (siehe das Kapitel 5.2).

1976, 115). Diese, „auf ein bestimmtes Publikum bezogene Theaterform“, war am Dramatischen Zentrum „gerade für die Schichten, die dem gegenwärtigen Theater fremd gegenüberstehen, besonders wichtig“ (Dramatisches Zentrum [1975b]) – ein Aspekt, der entscheidend für die Wahl der Zielgruppe(n) war.

### 6.2.1 *Animation im Dramatischen Zentrum*

Dass sich die Animationsarbeit im Dramatischen Zentrum zu einem Kernbereich entwickeln konnte, ist nicht zuletzt auf Heinz Hoffer zurückzuführen. Hoffer war von 1975 bis 1980 stellvertretender Leiter des Dramatischen Zentrums und die treibende Kraft bei der Beschäftigung mit soziokultureller Animation. Seine Überlegung war zu Beginn, „dort weiterzumachen wo Brecht aufgehört hat“, so Hoffer 2011 in einem Dokumentationsgespräch. Im Sinne der Brecht'schen Lehrstücke<sup>31</sup> nämlich, denn „wenn unten die selben Leute sitzen wie oben auf der Bühne, dann wäre doch etwas möglich – was natürlich nicht so war, aber wir haben es probiert“.

Spätestens ab 1978 wurde deutlich, dass Zielgruppentheater am Dramatischen Zentrum „in den Vordergrund gerückt“ (Rathaus-Korrespondenz 1979, 2040) war. Die Entwicklung des Bereichs „animatorische Gruppenarbeit“ erfolgte in mehreren Etappen: Die ersten Schritte Richtung soziokulturelle Animation („Animazione“) bildeten die Arbeit mit 9- bis 12-jährigen und die daran anschließende mit 10- bis 14-jährigen (an neun Wiener Volks- und Hauptschulen) in den Jahren 1973–1975 unter der Leitung von Ilse Hanl.

Dieses Konzept erweiternd, beschäftigte sich ab 1974 ein eigener Arbeitskreis mit „Zielgruppentheater“. Impulse für den Arbeitskreis kamen beispielsweise auch aus Deutschland. Dort wurde Zielgruppentheater sowohl von Jugendlichen, die ihre unbefriedigende Situation artikulieren wollten, als auch von Theaterschaffenden, die ein anderes Publikum suchten, als Mittel erkannt. Bis 1975 war der Arbeitskreis des Dramatischen Zentrums auf zehn Personen (1976: 13 Personen, 1978: 10 Personen) angewachsen und hatte sich das Ziel gesteckt, „kulturell-traditionell unterprivilegierte Schichten zur eigenen kulturellen Aktivität zu ‚animieren‘“ (Dramatisches Zentrum [1975b]). Mitglieder waren laut Klinger (1992b, 386) die Schauspielerinnen Jutta Schwarz, Annemarie Teicht, Burgi Berner (Mattuschka), Manfred Eisl, Manfred Mader (Sozialarbeiter), Barbara Prowaznik und Ralf Ullsperger (PädagogInnen), Marieluise Kaltenegger (Autorin), Susanne Zanke (Theaterwissenschaftlerin), Robert Nürnberger (Lehrling), Horst Forester und Heinz

---

<sup>31</sup> Brecht versuchte durch seine Lehrstücke vor allem Laien zu erreichen: durch Partizipation an dem Spiel sollte eine aktive Auseinandersetzung mit zeitbezogenen Problemen erfolgen.

Hoffer (Leitung). Des weiteren waren auch Hilde Berger und Dieter Berner involviert (vgl. Hoffer 2011, Dokumentationsgespräch). All diese waren laut Hoffer (1976, 116)

„Theaterleute‘, die sich mit ihrer Praxis, Abend für Abend, Stück für Stück vor denselben Leuten zu spielen, für die das Stück, für die die Aufführung nicht gemeint war, nicht abfinden wollten, und [...] Pädagogen, die das Theater als einfachste und zugleich sehr attraktive Vermittlungsform, die nur vom Menschen, als Akteur und Zuschauer, ausgeht, verwenden wollten.“

Die erste Aktivität dieser Arbeitsgruppe war eine Zielgruppentagung von 25.–27. April 1975 unter dem Titel: „Neues Theater für ein neues Publikum“. Rund 30 Theatergruppen<sup>32</sup> „aus ganz Europa, die sich mit Zielgruppen beschäftigen“, so Hoffer (1976, 118), wurden hierzu eingeladen. Die Diskussionsthemen drehten sich beispielsweise darum, was Zielgruppentheater bei den TeilnehmerInnen auslöste („Wie sieht der Prozeß aus, den Lehrlinge im Rahmen einer solchen Arbeit durchlaufen? Wie verändern sie sich? Wie sind die Reaktionen, auch innerhalb ihrer Umwelt, was sind die Konsequenzen einer solchen Arbeit für sie?“), hin zu Fragen zu einem zukünftigen Jugendtheater allgemein – „Wie sieht ein künftiges Jugendtheater aus? In welchen Formen läßt es sich organisieren? Was sind die Konsequenzen der bisherigen Arbeit und wohin zielen sie“ (vgl. Forester 1975g)?

Dass die Wahl der Zielgruppe auf Lehrlingsgruppen fiel, hatte mehrere Gründe:

„Gespräche mit Lehrlingen über ihre Situation ergeben oft eine oberflächliche Zufriedenheit, die, wenn man daran kratzt, einer tiefen Resignation, einem unbestimmbaren Fatalismus weicht. Möglichkeiten zur Auseinandersetzung mit der eigenen Situation werden kaum geboten, kaum gesucht, auch nicht in den Medien, auch nicht im Kulturbetrieb. [...] Theater, das ihre Probleme aufgreift, das ihre Sprache spricht, hat es bisher nicht gegeben.“ (Hoffer 1975, 20)

Aus diesem Grund war diese Bevölkerungsgruppe, so die Annahme, am herkömmlichen Theater wenig interessiert:

„Die österreichischen Lehrlinge und Jungarbeiter sind, wie in entsprechenden Untersuchungen bewiesen ist, größtenteils theater- abstinente. Zielgruppentheater heißt nun, mit ihnen gemeinsam etwas zu entwickeln, das in Inhalt und Form ihren Interessen entspricht.“ (Dramatisches Zentrum [1975].)

Aufgrund dieser Ausgangssituation<sup>33</sup> beschloss man, die Techniken der soziokulturellen Animation mit Lehrlingsgruppen zu erproben. Die Animatoren des Dramatischen Zentrum besuchten hierfür Lehrlingstheaterkurse in Deutschland (bei der Staatlichen Ju-

32 „Drei Gruppen: PROLOOG aus Eindhofen, Dortmunder Lehrlingstheater und Sparifarnkal – Bayern Rock werden in öffentlichen Vorstellungen bei freiem Eintritt einen Eindruck der drei wesentlichen Möglichkeiten solcher Unternehmungen geben.“ (Dramatisches Zentrum [1975b]) Siehe z. B. auch: Initiative Theater Dortmund/Dortmunder Lehrlingstheater 1974 oder: <http://www.toneelwerkgroepproloog.nl/index.html>.

33 Es sei hier auch auf die „Lehrlingsbewegung“ der 1960er und 1970er in der Bundesrepublik Deutschland hingewiesen (<http://www.trend.infopartisan.net/trd1007/t201007.html>).

gendbildungsanstalt Dietzenbach sowie dem Wannseeheim Berlin), bei denen sie hosi-  
tierten und dadurch ihre Fähigkeiten ausbauen konnten (vgl. Dramatisches Zentrum  
1976b). Daraufhin begann das Dramatische Zentrum in Form einer Arbeitsgruppe den  
„Versuch [...], gemeinsam mit Lehrlingen und jungen Arbeitern ein in Form und Inhalt  
ihnen adäquates Theater zu schaffen“ (Hoffer 1975, 20). Nach anfänglichen Schwierigkei-  
ten, was die Kontaktaufnahme mit Lehrlingsgruppen betraf bzw. dem Motivieren dieser  
an einer Art von „Theaterkurs“ teilzunehmen<sup>34</sup>, konnte bei einem Jugendklub des Öster-  
reichischen Gewerkschaftsbund (ÖGB) Interesse geweckt werden. 1975 begannen Grup-  
penarbeiten mit Lehrlingen, die sich über mindestens ein Jahr erstreckten.<sup>35</sup>

### 6.2.2 *Ablauf des Zielgruppentheaters*

Jeweils zwei „Animateure“, Mitglieder des Arbeitskreises, arbeiteten mit einer Gruppe.  
Die Arbeit beinhaltete die spielerische Verarbeitung der persönlichen Lebenssituationen,  
Ergebnis dieser Animationsarbeit war die Aufführung des erarbeiteten Materials. Von  
Mai bis Juni 1975 wurden von dem Arbeitskreis in den Jugenderholungsheimen des Ös-  
terreichischer Gewerkschaftsbundes (ÖGB) „Theaterkurse“ veranstaltet. Hierbei wurde  
am „Schnittpunkt von Theaterkunst, pädagogischer Wirksamkeit und politischer Bildung  
[gearbeitet]“ (Dramatisches Zentrum [1975b]). Während dieser Wochen wurden in den  
von Animateuren des Dramatischen Zentrums geleiteten Gruppen mehrere Stücke entwi-  
ckelt und aufgeführt: „Franz Pepler oder warum ein Lehrling so viele Rechte hat“, „Ein  
Tag aus dem Leben des Lehrlings Alfred Österreicher“ und „Eine Führung durch das  
Lehrlingsmuseum Payerbach“ (vgl. Hoffer 1975, 21 und „Arbeiterzeitung“ vom 20. Juli  
1975).

Die Aufgabe der Animateure bzw. der Gruppenleiter, lag darin, bei den Gruppenmitglie-  
dern das Bedürfnis zu wecken, die Alltagssituation zur Spielvorlage zu machen und sozu-  
sagen spielerisch Lösungsvorschläge zu finden. Dies ging in mehreren Stufen vor sich:  
zunächst sollen im kollektiven Brainstorming mögliche Problemfelder ausgelotet werden,  
die die Gruppenmitgliedern beschäftigen. Stichworte dazu wurden allen sichtbar notiert.  
In der darauf aufbauenden Stufe wurden die einzelnen Mitglieder aufgefordert, den  
Stichwörtern entsprechend eigene Erlebnisse zu erzählen. An diesem Punkt setzte das  
spielerische ein:

---

34 Siehe hierzu: Hoffer (1975, 20 f.) und „Kurier“ vom 2.1.1976.

35 Laut einer Aussendung des Dramatischen Zentrums (1975b), bezog sich diese Zielgruppenarbeit  
auf „Lehrlinge, junge Arbeiter, die über Organisationen wie Gewerkschaftsjugend oder Katholische  
Jugend erfasst wurden, in ihrer Freizeit, während ihrer Berufsschul-Internats-Zeit, in kommunalen  
oder selbstverwalteten Jugendzentren“.

„[Die erzählten] Szenen werden sofort, unter Beteiligung aller Gruppenmitglieder, nachgespielt und diskutiert. Alle können ihre eigenen Erfahrungen [...] und ihre eigene Sichtweise einbringen, können Korrekturen der Darstellung vorschlagen und durchführen. Im wiederholten Spielen und Diskutieren einer solchen Szene kommt man von individuell erlebten Einzelfall zum Allgemeineren, Typischeren.“ (Hoffer 1976, 115)

Der gemeinsame, gleichberechtigte Arbeitsprozess an „unserem Stück“ sorgte für ein Gruppengefühl, Außenseiter werden erfahrungsgemäß integriert und soziale Kompetenzen gestärkt. Erkenntnisse, Lösungsvorschläge oder weitere Fragen waren erwünschter Teil des Lern- bzw. Arbeitsprozesses, der laut Hoffer (1976, 116) auf drei Ebenen erfolgt:

1. die künstlerische („Auseinandersetzung mit dem Theater, seinen Möglichkeiten, seinen Formen“);
2. die pädagogische (intensiver Gruppenprozess);
3. die politische (sowohl die Akteure als auch das Publikum sollen Einsicht in gesellschaftliche Probleme bekommen).

Nachdem mehrere Szenen gesammelt wurden, ging es darum, einen Handlungsablauf zu finden und für eine Dramaturgie zu sorgen. Niedergeschriebenen Text gab es in der Regel beim Zielgruppentheater zunächst nicht.

„Auch wenn zu Beginn das bloße ‚Abilden‘ der Realität im Vordergrund steht, klärt sich spätestens bei der Diskussion über das ‚Stück‘, daß man über das ‚Abilden‘ hinaus zum ‚Zeigen‘ kommen muß. Damit wird jede Szene für alle Gruppenmitglieder überprüfbar und wird auch immer wieder daraufhin diskutiert. [...] Von ‚Probenarbeit‘ oder gar ‚Generalprobe‘ kann man nicht sprechen. Bestenfalls wurde das ‚Stück‘ einmal im ganzen durchgespielt.“ (Hoffer 1975, 21)

Der Prozesscharakter wird hier offenkundig. Ein wichtiges Element dieser „Spiele“ ist es, die Veränderbarkeit bzw. die Möglichkeit, Situationen (Szenen) zu verändern, aufzuzeigen. Im Arbeitskreis Zielgruppentheater bzw. sozio-kulturelle Animation wurden verschiedene Techniken und Übungen bzw. Methoden entwickelt, die dabei helfen, anfängliche Hemmungen abzubauen, das Rollenspielen anregen und die Kommunikation und Diskussion unter den Gruppenmitgliedern fördern – „Gegenstände weitergeben“, „Rundumgeschichte“ (vgl. Hoffer 1976, 117). Die Inhalte der entstandenen Spiele waren meist Probleme am Arbeitsplatz, in der Familie, Schule, Beziehung, aber auch Drogen bei den Jugendlichen; die Senioren beschäftigten sich vor allem mit geeigneten Lebensumständen, sozialem Wandel, Einsamkeit etc. (BMUK 1978a, 115).

Allein 1975 wurden im Zuge der Theaterkurse in den Erholungsheimen neun Stücke von den Lehrlingen entwickelt und gespielt (vgl. Hoffer 1976, 117).<sup>36</sup> Weitere Theaterkurse

<sup>36</sup> 1979 findet sich in einem Artikel der Hinweis auf das von einer Steirischen Lehrlingstheatergruppe entwickelte Stück „Why – Warum?“ (Ein Stück über Ausweglosigkeit und Selbstmord, betreut von Erika Lackner und Klaus Biela vom Dramatischen Zentrum): „Die Lehrlinge spielen innerhalb eines Rollenkonzepts sich selbst und berichten über ihre persönlichen Erfahrungen mit gesellschaftlichen Institutionen. Von dieser Warte aus ist das Stück ein äußerst realistisches Abbild einer Gesellschaftsstruktur ... in der von den Jugendlichen auf Grund permanenter Unterdrückungs-

fanden im Form von wöchentlichen Treffen mit verschiedenen Lehrlingsgruppen in Wien und den Erholungsheimen des ÖGB oder aber auch 1976 in der Landesberufsschule Wiener Neustadt statt.

Der Arbeitskreis traf sich einmal pro Woche im Dramatischen Zentrum und arbeitete darüber hinaus mit Gruppen in Seminaren oder Kursen. 1976 erhielt der „Verein Lehrlingstheater“ (bestehend aus dem Arbeitskreis des Dramatischen Zentrums) erstmals eine Subvention des BMUKs in der Höhe von 100.000,- öS (ab 1977 600.000,- öS, bis 1984). Die Förderung des „Vereins Lehrlingstheater“ kann wiederum auf den Kulturpolitischen Maßnahmenkatalog zurückgeführt werden, da – wie ausgeführt – diese Zielgruppe besonders theaterfern galt.<sup>37</sup>

Ein weiterer inhaltlicher Schwerpunkt der Zielgruppenarbeit wurde die Arbeit mit „Familien, vor allem Arbeiterfamilien, in Form von Bildungsurlaub, von Wochenenden, sie werden durch Werbung in den Medien oder durch Zusammenarbeit mit Volkshochschulen, BifEB etc. erreicht“ (BMUK 1978a, 107). Eine andere Gruppe waren Senioren:

„Bei einem Versuch, unserer Arbeitsmethoden auch in die Altenbetreuung einzubringen, stießen wir auf unglaubliche Begeisterung, wobei für uns ein gewaltiger Anreiz darin lag, anstelle von unmittelbaren Lebenssituationen einmal ‚Lebenserfahrungen‘ zur Grundlage einer solchen Arbeit zu machen.“ (Hoffer 1976, 117)

Ende März 1977 entstand dadurch der erwähnte Senioren-Spielclub, der aus Pensionisten des Bezirks rund um das Dramatische Zentrum bestand. Außerdem wurden ab 1977 für die hauptberuflichen und freien MitarbeiterInnen des Arbeitskreis „Soziokulturelle Animation“ wöchentliche Psychodrama-Kurse veranstaltet, als Supervision für die AnimatorInnen, um deren Arbeit zu reflektieren und verarbeiten (vgl. BMUK 1978a, 128).

---

mechanismen in der Familie, in der Schule und am Arbeitsplatz eine Auflehnung gegen die Macht noch nicht als mögliche Alternative in Erwägung gezogen wurde.“ („Volksstimme“ vom 8.4.1979) In Wien wurde dieses Stück am 6. Juli 1979 gezeigt (im Rahmen der „Agora“ am Judenplatz) sowie ein Stück der Lehrlingstheatergruppe aus Eisenerz („Ein Leben leben und ein anderes Leben wünschen“).

37 Der Kunstbericht (1980, 33) vermerkte hierzu: „Eng verbunden mit dem Dramatischen Zentrum, doch in einer eigenen Vereinsorganisation, werden die Aktivitäten des ‚Lehrlingstheaters‘ durchgeführt Ziel dieser Aktion ist es, den jungen Leuten durch Selbstdarstellung mit Mitteln des Theaters zu einer besseren und genaueren Einsicht in ihre Lebensumstände zu verhelfen. Zu diesem Zweck werden Projektleiter eingesetzt, die den Lehrlingen in Betrieben größtenteils außerhalb von Wien durch Rat und Hilfe bei der Erarbeitung der Szenarios und bei der Darstellung zur Seite stehen; ihre Arbeit wird zum Teil durch die Verwendung von Video-Einrichtungen unterstützt.“ Auch im Kunstbericht des Jahres 1981 wurde über die Aktivitäten der soziokulturellen Animation des Dramatischen Zentrums berichtet und hervorgehoben, dass es „durch die Entwicklung des Zielgruppen-theaters, des Lehrlingstheaters und des Seniorenspielclubs einen wesentlichen Beitrag geleistet“ hat. So würden „wöchentlich etwa 10 Praxisgruppen geführt, deren Arbeit mit Selbsterfahrung und Reflexion verbunden ist. Jede dieser Gruppen kommt zu Aufführungen des erarbeiteten Szenenspiels. Workshops, Seminare und verschiedenste Veranstaltungen finden in großer Zahl statt“ (Kunstbericht 1981, 31–32). Der Kunstbericht (1982, 35) vermerkt hierzu beispielsweise ein Lehrlingstreffen, bei dem an die 150 BerufsschülerInnen sich mit der Animationsarbeit des Zentrums vertraut machten.

Auch wurde mit der Schulung künftiger AnimatorInnen begonnen. Die Arbeit mit so genannten „Multiplikatoren“-Gruppen, die aus MitarbeiterInnen des Bereichs Jugend- und Erwachsenenbildung, LehrerInnen, ErzieherInnen, SozialarbeiterInnen sowie Mitgliedern kultureller Vereinigungen bestand, war eine Art Vorläuferin der Animatorenausbildung. Für sie wurden im März und Juni 1976 sowie im Juni 1978 die Werkstattseminare in Strobl am Wolfgangsee veranstaltet (vgl. BMUK 1978a, 107 sowie Dramatisches Zentrum 1976f). Mit diesen (Werkstatt-)Seminaren<sup>38</sup> zielte man darauf ab,

„Mitarbeiter der Erwachsenenbildung, der außerschulischen Jugendberziehung, Lehrer, Erzieher, Sozialarbeiter mit dem Zielgruppentheater vertraut zu machen und ihnen die Möglichkeit zu eigenen Aktivitäten auf diesem Gebiet in ihrem eigenen Arbeitsbereich zu geben.“ (Hoffer 1976, 113)

Darüber hinaus wurden auch Rollenspielgruppen für LehrerInnen und andere pädagogische Berufe eingerichtet. Durch diese Tätigkeiten erschloss das Dramatische Zentrum ein weites Wirkungsfeld im Bereich des Zielgruppentheaters bzw. der Animation. Das Dramatische Zentrum wurde ein „Ort und Träger animatorischer Arbeit“.<sup>39</sup> Zusammengefasst bestanden die Aktivitäten der soziokulturellen Animation aus:

- Lehrlingstheater: etwa die Arbeit mit der Jugendgruppe der Gewerkschaft Lebens- und Genußmittelarbeiter, der katholischen Pfarrjugend Groß-Engersdorf, etc.
- Senioren-Spielclub: Pensionisten aus dem 7. Bezirk, die durch eine selbst erarbeitete Aufführung ihre Interessen, Lebenssituation, Schwierigkeiten zum Thema machen und dadurch einem Publikum (zum Beispiel Jugendlichen) „anhand ihrer

---

<sup>38</sup> Laut der Presseinformation zu den „Werkstattseminaren Zielgruppentheater“ hatte „das erste Werkstattseminar im März 1976 [...] 34 Teilnehmer und sehr viel mehr Anmeldungen, sodaß jetzt mit Unterstützung des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst ein zweites solches Seminar mit 40 Teilnehmern aus Österreich, der Bundesrepublik Deutschland und der Schweiz stattfindet“ (Dramatisches Zentrum 1976f).

<sup>39</sup> 1978 wurde von der „Arbeitsgruppe Animation“ (des BMUK) ein Fragenkatalog zur Erhebung zu den Aktivitäten der soziokulturellen Animation in Österreich erstellt, der die Arbeitsgebiete, Inhalte und Methoden der verschiedenen Organisationen (meist im Bereich der Erwachsenenbildung) dokumentiert (publiziert in Heft 3/1978, EiÖ). Gefragt wurde in dem Katalog nach: Definition der Animation, Zielvorstellungen, Zielgruppen, Inhalte, Methoden, Mitarbeiter, Modelle der Animation, die signifikant und trägerspezifisch sind, Erfolgskontrolle, Finanzierung, Forschungsansätze, theoretische Modelle, Internationale Kontakte, Öffentlichkeitsarbeit, Probleme, Schwierigkeiten. Befragt wurden folgende österreichischen Erwachsenenbildungsorganisationen bzw. andere Bildungseinrichtungen: Ausbildungszentrum für Ehe- und Familienberater, Berufsförderungsinstitut (Bfi), Bundesarbeitsgemeinschaft für katholische Erwachsenenbildung in Österreich, Bundesinstitut für Erwachsenenbildung St. Wolfgang (Bifeb), Erwachsenenbildungszentrum Kärnten (EBZ), Dramatisches Zentrum, Kuratorium Wiener Pensionistenheime, Landesinstitut für Volksbildung und Heimatpflege OÖ, Österreichischer Arbeitskreis für Familie, Österreichisches Volksliedwerk, Ring österreichischer Bildungswerke, Verband österreichischer Schulungs- und Bildungshäuser, Verband Wiener Volksbildung, Verein Wiener Jugendkreis, Verband österreichischer Volkshochschulen, Wiener Volksbildungswerk.

Lebenserfahrung fehlende zeitgeschichtliche Kenntnisse in einer geeigneten Form vermitteln“.

- Familienbindung: bei den Bildungsurlauben für Arbeiterfamilien des Bundesinstituts für Erwachsenenbildung, wurde für die Familien eine Struktur geschaffen, „die die Entdeckung von Interessen, Fähigkeiten und Bedürfnissen förderte“, „die Bestimmung über das Programm den Teilnehmern überließ“ und „die Möglichkeit gemeinsamer Reflexion herstellte“ (vgl. BMUK 1978a, 137 f.).

Somit deckte das Dramatische Zentrum ein breites Spektrum unterschiedlicher Personkreise mit differenten Lebenssituationen ab. Dabei war die Kooperation des Zentrums mit einer Vielzahl von Organisationen (v.a. im Bereich der Erwachsenenbildung) ein Vorteil bzw. ein Resultat.

### 6.2.3 Zusammenarbeit mit anderen Organisationen

Die soziokulturelle Animation im Dramatischen Zentrum stand nicht nur mit der italienischen „Animazione“ Bewegung (Loredana Perissinotto, Eugenio Barba) und mit verschiedenen Gruppen aus London oder der „Prolog“ in Amsterdam in Verbindung. „Kontakte zu einzelnen Persönlichkeiten auf dem Gebiet der Kulturarbeit in Europa“ wurden gepflegt und mit verschiedenen Institutionen und Organisationen (etwa dem Wannseeheim für Jugendarbeit, der Musischen Akademie Remscheid, der Assistej<sup>40</sup> etc.) zusammengearbeitet (vgl. BMUK 1978a, 151). Eine Zusammenarbeit erfolgte zudem mit einer Reihe von Organisationen, zum Beispiel dem Jugendfürsorgereferat des ÖGB<sup>41</sup>, verschiedener Volkshochschulen, dem Bundesinstitut für Erwachsenenbildung (Bifeb), dem Berufsförderungsinstitut bifi<sup>42</sup>, der Bewährungshilfe, Stadt des Kindes, Katholischer Jugend usw. Zusammengearbeitet wurde mit Projekten, mit deren Zielen man sich identifizieren konnte (vgl. BMUK 1978a, 154). Hierbei handelte es sich meist um Zielgruppenarbeit mit Erwachsenen und Familien in Kurzzeitgruppen von 1–2 Wochen. Auch mit dem Schulgemeindereferat der Wiener Berufsschulen, sowie dem Beratungszentrum für psychische und soziale Fragen (Graz) wurde zusammengearbeitet. In Graz wurde zudem auch eine

---

40 Association Internationale du Théâtre pour L'Enfance et la Jeunesse.

41 Dessen Jugendsekretär damals Fritz Verzetnitsch (ab 1987 ÖGB-Präsident) war und in engem Kontakt mit dem Dramatischen Zentrum gestanden hatte. „Die hatten damals noch so Ferienlager für Jugendliche die von der Fürsorge (die es auch nicht mehr gibt) bezuschusst wurden, weil da durfte man ein gewisses Körpergewicht nicht überschreiten, da musste man so zu sagen aufgefüttert werden in den Ferien, das war so ein Spätausläufer der Nachkriegszeit. Da gabs eins am Wörthersee und eins in Payerbach-Reichenau und Orte in ganz Österreich eigentlich“ (Hoffer 2011, Dokumentationsgespräch).

42 Begünstigt durch die Freundschaft von Hoffer zu Ernst Gatterl (stv. Direktor des bifi) und Dagmar Heidegger.

Spielwerkstatt eingerichtet. „Theater heute“ (4/82, 29) berichtete: „Vor allem die Arbeit im Bereich des Lehrlingstheaters hat Folgewirkungen gehabt in den anderen Bundesländern, wo verschiedene Gruppen mit dem Dramatischen Zentrum zusammenarbeiten.“ Dank dieser Vernetzungen konnte ab 1978 ein Ausbildungsprogramm entwickelt werden, das ab 1980 unter der Bezeichnung „Ausbildung Animator“ (einjährig berufsbegleitend) begonnen wurde.

„Die Absolventen des ersten Jahrgangs sind bereits in den verschiedensten Bereichen der Jugend-, Sozial- und Gemeinwesenarbeit tätig. Der Bedarf an ausgebildeten Animatoren wird von uns als ständig wachsend eingeschätzt; die Bedeutung dieser Arbeit wird auch von den zuständigen Behörden und den damit befassten Stellen immer höher eingeschätzt.“ (vgl. Dramatisches Zentrum [1983f], 2)

#### 6.2.4 „...das lebende museum...“

1977 wurde ein weiterer Kulturversuch unter dem Namen „...das lebende museum...“ gestartet und zwar im Bereich der Museumspädagogik<sup>43</sup>. Zielgruppe waren dieses Mal wieder Kinder.

Die Arbeitsgemeinschaft „...das lebende museum...“ wurde 1977 von Heiderose Hildebrand<sup>44</sup> im Dramatischen Zentrum ins Leben gerufen und hatte sich die Aufgabe gestellt, Museen (vor allem Kindern) vertrauter und nutzbarer zu machen<sup>45</sup>. Zwischen 1977 und 1983 wurden „für 14 Museen bzw. Ausstellungen [in Wien, Graz, Salzburg und Linz] Spielabläufe und Arbeitsmaterialien entwickelt [...] daneben ergaben sich 9 weitere Aktionsorte, vor allem kleinere Städte in der Steiermark“. Das erste Projekt war die Erforschung der Johannes Jacobus Schoonhoven-Ausstellung<sup>46</sup> mit Schulklassen.

Erforschung erfolgte in dem Sinne, dass Museen als Orte kennengelernt werden sollten, „wo mancherlei Erfahrungen gemacht werden können“, wo man nicht nur passiver Betrachter ist (vgl. ...das lebende museum... [1983], 1). Im Zuge der Erkundung werden Spiele ausgedacht, Objekte gezeichnet und ausprobiert („Geschichte ‚spielen‘, indem man Historisches darstellt und mit Museumsgegenständen hantiert, ist der Inhalt eines Experiments, das die Niederösterreich-Gesellschaft für Kunst und Kultur mit dem Dramati-

---

43 Zu Museumspädagogik (Kinder im Museum) siehe Hoffmann (1979, 290–295).

44 Seit den frühen 1980er Jahren Bildungsarbeit in Museen und Ausstellungen, Mitbegründerin des „Museumspädagogischen Dienst“ in Wien sowie die Projekte „Kolibri fliegt“ und „StörDienst“ am Museum moderner Kunst Wien mitgegründet. Seit 1998 betreibt sie den „Kunstraum haaaaaueguer“ in Klagenfurt.

45 Inhalt des Projekts war es laut Kunstbericht 1980, mit „Mitteln [...] der darstellenden Kunst den Zugang von Kindern und Erwachsenen zu Museen und Ausstellungen zeitgenössischer Kunst [zu] erleichtern“ (Kunstbericht 1980, 23).

46 „...das lebende museum...“: J.J. Schoonhoven-Projekt am 28. bis 30. November und 1. bis 15. Dezember 1977; Jänner 1978 Auswertende Gespräche mit den am Projekt beteiligten Lehrern der Pflichtschulen des 7. Bezirks.

schen Zentrum Wien von 1. bis 9. Juni im Guntramsdorfer Heimatmuseum durchführt“, schrieb etwa „Die Presse“ am 1. Juni 1978).

1979 übersiedelte „...das lebende museum...“ nach Graz, wo es ab 1980 als Verein agierte. Mit der Absicht „einer Erweiterung des [kulturellen, Anm.] Angebotes in sachlicher, geographischer und sozialer Hinsicht“, wurde diese Arbeitsgruppe 1980–1982 vom BMUK jeweils in der Höhe von 180.000,- öS gefördert.

„Rollenspiele im ‚Lebenden Museum‘ als Zugangsmöglichkeit zur Kultur“ bezeichnete der „Gießener Anzeiger“ (2. August 1980) die Arbeitsweise der Arbeitsgruppe. In etwa drei Stunden werden als wichtig erachtete Werte im mehreren Phasen spielerisch vermittelt. Die „Spielphase“ dient dem kennenlernen und dem vertraut werden mit der Umgebung, die zweite Phase basiert auf einem Spielkatalog mit heiteren und ernsten Aufgaben, bei denen die Ausstellung im Mittelpunkt steht und im abschließenden Teil soll das Erlebte, die Erfahrungen in Form eines Rollenspiels umgesetzt werden:

„Insbesondere regen wir zu einer persönlichen Auseinandersetzung mit den Objekten und zu einer individuellen geistigen Verarbeitung derselben an, wobei es uns wichtig erscheint, daß dabei Beziehungen und Verknüpfungen zu eigenen Lebens- und Erfahrungsbereichen der Jetzt-Zeit hergestellt werden“, argumentiert einer der Initiatoren.“ („Gießener Anzeiger“, 2. August 1980)

Im Vordergrund des Spielablaufs stehen laut Arbeitsgruppe (...das lebende museum... [1983], 2)

„handwerkliche oder darstellerische Tätigkeiten [...]. So studieren wir zum Beispiel die Geschichte der Region des jeweiligen Stadt- oder Heimatmuseums, um herauszufinden, ob es Ereignisse gegeben hat, die in ihrer Problematik auch heute noch Fragestellungen für uns enthalten und die sich als kleine täglich neue Theaterstücke nachspielen lassen. Dabei geht es uns nicht nur um die Erinnerung an die Vergangenheit. Wir versuchen in unserer Bearbeitung gewisser Themen jeweils auch eine Brücke zur Gegenwart zu schlagen. [...] Bei Projekten zu außereuropäischen Themen versuchen wir ausgehend von der eigenen, bekannten Erfahrungswelt die Spielformen so zu wählen, dass ein lustvoller Zugang zur jeweiligen Kultur geschaffen wird, um in der Folge auf vorhandene oder tradierte Vorurteile und eurozentrische Wertvorstellungen zu sensibilisieren, diese zu überdenken und vielleicht sogar zu ändern.“

Projekte außerhalb Wiens waren die Spielaktion im Heimatmuseum Guntramsdorf in Zusammenarbeit mit der Niederösterreichischen Gesellschaft für Kunst und Kultur (1. bis 9. Juni 1978), eine Museumsarbeit mit Hortkindern in der Alten Galerie im Landesmuseum Joanneum, Graz (in Zusammenarbeit mit der Steir. Kulturinitiative) unter dem Titel „Im Himmel und auf Erden“, Mai 1980; „Beleben“ zu einer Ausstellung zeitgenössischer österreichischer Kunst täglich drei Stunden mit Schulklassen im Volkshaus Weiz (Oktober und November 1980) sowie im Saal des Rathauses in Gleisdorf (Novem-

ber und Dezember 1980)<sup>47</sup>. Ein weiteres Schulprojekt fand in den Museen in Feldbach im Mai 1982 statt, im Linzer Stadtmuseum Norico wurden „geheime Botschaften“ ergründet (November 1982) und in Zusammenarbeit mit der Steirischen Kulturinitiative und der Gemeinde Mürzzuschlag wurde bei dem Projekt „Dann“ (Ausstellung von Klangobjekten) im Saal des Werkscasinos in Hönigsberg im März 1983 mit Schulklassen agiert. 1980 fand in Graz ein Vortrag von Terese Lein über museums-pädagogische Aktivitäten im historischen Bereich und zur Kunst der Gegenwart im Volksbildungswerk Graz statt. 1982 war das Dramatische Zentrum erneut Haupt-Financier, wobei Mitglieder in Graz weiterhin Projekte durchführten. Schließlich kehrte „...das lebende museum...“ nach Wien zurück und veranstaltete eine Reihe von Aktionen in der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste am Schillerplatz: „Das Fest am Eisenturm“ (Jänner, März, April und Juni 1985) mit Kindern zwischen neun und dreizehn Jahren bzw. Volks- und Hauptschulkinder, sowie AHS-Klassen. Ergänzt wurde das Projekt mit Spielsonntagen einmal im Monat für Kinder zwischen acht und zehn Jahren. Außerdem gab es ein Schulklassenprojekt zu der Maria Lassnig-Ausstellung im Museum des 20. Jahrhunderts von Februar bis März 1985 und die Spielaktion „99 Seifenblasen“ für Schulkinder im Rahmen des Sommer-Ferienspiels 1985 im Museum Moderner Kunst, Palais Lichtenstein, im Juli 1985 (vgl. Klinger 1992b, 399 f.). Weitere Tätigkeiten sind über diese Initiative, die als eine Vorreiterin der Kunstvermittlung bzw. Museumspädagogik in Österreich gelten kann, nicht bekannt.

#### 6.2.5 Weiterentwicklung der Animationsarbeit

Mitwirkende schildern, dass die Animationsarbeit des Dramatischen Zentrums anfangs durchaus erfolgreich war:

„Zwischen den Lehrlingen auf der Bühne, die diese Szenen aus ihrem Leben spielen, und den Lehrlingen im Zuschauerraum herrscht spontane Übereinstimmung, die sich in Applausstürmen und einer ungeheuer engagiert geführten Diskussion am Ende des Stückes äußert. Die (zu 95 Prozent völlig theaterabstinenten) Zuschauer gehen mit, wie das im herkömmlichen Theater nie möglich wäre.“ (Hoffer 1976, 113 f.)

und

„I hob ma unter Theater immer Oper und Burgtheater vurgstellt und bin nie hingangen. Aber wanns a Theater gebat, des sowas spielt was wir da machen, wos um unsare Probleme geht, da gangert i hin.“ (zitiert nach Hoffer 1975, 21)

---

47 Für diesem Projekt arbeiteten mehrere KünstlerInnen (u.a. Maria Lassnig) mit Kindern zusammen und gestalteten eine Ausstellung. „Beleben“ wurde neben dem Dramatischen Zentrum von weiteren Institutionen finanziert: dem BMUK, der Stadtgemeinde Weiz und Elin-Union, Stadtgemeinde Gleisdorf, Kulturservice Wien (vgl. Maßnahmenkatalog in Kunstbericht 1975) und Kulturamt der Stadt Wien (siehe hierzu: ...das lebende museum... [1981]).

Anfang der 1980er Jahre fand Zielgruppentheater allerdings nur mehr vereinzelt bzw. lediglich als Teil der „Gemeinsamen Ausbildung“ statt (siehe unten). Jeff Bernard (1990, 153) teilt diese Einschätzung, wenn er sagt, dass „die von Ilse Hanl geleisteten Pionierarbeiten in den frühen 80er Jahren nur bedingte Nachfolge fanden – und dem jetzigen ‚Zeitgeist‘ wohl allzusehr zuwider liefen, um auch heute noch substantielle Spuren nach sich zu ziehen“. Gründe hierfür sehen Stöger/Karolyi/Weinberger (1983, 47 f.), die sich auf die „Animazione“ beziehen, ebenfalls in einer veränderten Mentalität, aber auch darin, dass Förderer fehlten:

„Die Animazione-Bewegung setzte in Österreich zu einer Zeit ein, als Experimente noch leichter möglich waren [...], allerdings kam das ‚Wiener Modell‘ mit seinen Intentionen weder dem Bedarf nach neuen Qualifikationen im Arbeitsprozeß – wie etwa Flexibilität, Kreativität, Eigeninitiative, schöpferische Fähigkeiten – entgegen, noch gab es interessierte, maßgebliche und finanzkräftige Institutionen (wie Gewerkschaften, Schulen, Arbeiterparteien), die sich für solche Ziele verwendet hätten.“

Mit dem Ziel, die Projekte noch länger durchzuführen, klagte etwa Ilse Hanl (1990, 163) darüber, dass es oft schwierig war, langfristige Animationsarbeit zu leisten. In den meist begrenzten Zeitrahmen bestand keine Möglichkeit, die durch die Animation aufgetauchten Problemkreise so zu behandeln, wie sie es gern getan hätte. Dadurch kam die entscheidende Arbeit, bei der es darum ging einen Bezug zur Umwelt herauszuarbeiten und eigenständige Lösungsansätze für Konflikte zu finden, oft zu kurz. Auch Elisabeth Mayer (1975b, 504) gibt in ihrer Studie über „Animazione“ in Schulen zu bedenken, dass

„[d]och zu fragen [wäre], ob die Zeitspanne vom Dramatischen Zentrum als verantwortlicher Initiator des Modellversuches hinreichend lang angesetzt wurde, um eine Bewältigung der ausagierten Probleme durch eine längere geduldige Betreuung zu fördern. Ist es nicht am Ende fragwürdig, sich auf halbem Wege an ein Publikum zu wenden?“

Nachdem sich Ilse Hanl dem Zentrum allmählich abwendete und 1980 auch Heinz Hoffer sich sukzessive zurückzog, fand Zielgruppentheater hauptsächlich im Rahmen der Animatoren-Ausbildung statt. Es entstand ein eigener Verein<sup>48</sup>, der sich Hoffer (2011, Dokumentationsgespräch) zufolge eine lange Zeit „um die Ausbildung von Animatoren für Jugendarbeit gekümmert hat“. Die praktische Zielgruppenarbeit könnte Forester, wie folgende Zeitungsausschnitte (des rechtsliberalen „Profil“ vom 26. April 1977 und der als Amtsblatt der Republik zu wertenden „Wiener Zeitung“ vom 8. Jänner 1978) darlegen, politisch zu brisant geworden sein:

„Mehr mit Gruppendynamik und sozialem Lernen als mit dem herkömmlichen Theaterbetrieb hat auch das Zielgruppentheater zu tun, das der Forester-Adlatus Heinz Hoffer, gelernter Theaterwissenschaftler, Pädagoge und Animator, seit drei Jahren organisiert.“

---

48 Der Verein „Soziokulturelle Animation“ rund um Ralf Ullsperger.

Während er Gruppen von Unterschichtfamilien, von Lehrlingen oder Senioren mittels Soziodrama zur spielerischen Aufarbeitung der eigenen Lebenskonflikte animiert, passiert in den Zielgruppen nebstbei ein Quentchen soziale Emanzipation – eher gegen den Willen Horst Foresters. Der möchte den politischen Aspekt der Zielgruppentheaterarbeit am liebsten ins Unverbindliche verharmlosen: Lehrlinge etwa sollen durch die Kurse ‚weder Aufsässigkeit noch Anpaßerei, sondern nur mehr Durchschauungskraft lernen‘. Damit setzt sich Forester bewußt zwischen die Stühle: ‚Ich bin beiden Seiten verdächtig.‘ („Profil“)

„Am weitesten vor wagt sich Forester aber mit der dritten Aktivität: Zielgruppenarbeit in Schulen und Lehrlingsheimen, in Bildungshäusern der Diözesen und der Gewerkschaften, mit Lehrern, Heimerziehern, Jugendleitern, mit Familien und im Rahmen der Arbeiterfreizeit. Hier soll Theater als Mittel zur Bewußtmachung praktischer und allgemeiner Probleme und ihrer Bewältigung oder Erleichterung durch das Rollenspiel, nutzbar gemacht werden.“ („Wiener Zeitung“)

Darin mag auch begründet sein, dass in der Zielgruppenarbeit ab Beginn der Schwerpunktsetzung: Ausbildung Animator 1980, keine nennenswerten Neuerungen oder Weiterentwicklungen zu belegen sind. Aber auch vonseiten der Organisationen, mit denen das Zentrum im Bereich Zielgruppentheater zusammenarbeitete, erfolgte ein Rückzug. So war es begleitend zur Ausbildung zunächst möglich, Praxisgruppen in den Lehrlingsheimen zu betreiben, ab 1983 war dies vom ÖGB „nicht mehr erwünscht“. Aus diesem Grund konnte laut Stöger/Karolyi/Weinberger (1983, 53) die Zielgruppenarbeit nur mehr begrenzt durchgeführt werden:

„Subventionen werden gekürzt, und das Dramatische Zentrum bleibt in seinen vier Wänden. Der Anspruch, Lehrlingstheater zu machen, kann nicht zuletzt deshalb immer weniger eingelöst werden, weil die wenigsten Lehrlinge den Weg ins Dramatische Zentrum antreten.“

Im Jahr vor der Schließung fragte man sich dann noch einmal: „Was geht weiter in der Animation! Wie geht’s weiter mit den AnimatorInnen?“ und stellte fest:

„Die Zeiten ändern sich. Animation, bei uns entdeckt zu einer Zeit, da nichts unmöglich war, als die Fantasie zu den Produktivkräften gezählt wurde, als die Vorstellungen von herrschaftsfreien Kommunikations- und Bildungsformen umgingen, ist – relativ – unwichtig geworden. Das Produkt steht wieder vor dem Prozeß, der Fantasie bleiben einige Reservate im Freizeitbereich.“ (Dramatisches Zentrum 1988a)

Im Rahmen der Frühlingsakademie für Soziokultur und Drama 1988 fand ein „zwangloses Symposium am 1. Mai 1988“ u.a. mit Heinrich Hoffer statt, zu dem jedoch keine weiteren Unterlagen vorhanden sind.

Unabhängig von der Schließung des Dramatischen Zentrums stellt Hanl (1990, 155) fest:

„Inzwischen deckt der Begriff ‚Animazione‘ bzw. ‚Animation‘ nicht nur Formen kreativierender Zielgruppenarbeit ab, sondern wird mitunter für nicht definierte kunsttherapeuti-

sche oder pädagogische Ziele eingesetzt, ja zuweilen auch als Synonym für Freizeitvermarktung mißbraucht.<sup>49</sup>

Noch in den 1970er Jahren waren die Träume von Hoffer und Hanl groß. Beide forderten eine Art Kulturzentrum (vom einen als „Stadtteiltheater“ bezeichnet, von der anderen ein „multimediales Kommunikationszentrum“ genannt):

„[I]m Rahmen eines Kulturzentrums, eines wirklichen Zentrums zur kulturellen Aktivierung würde die Zielgruppentheaterarbeit parallel und im Zusammenhang mit Literarischen Werkstätten, Film- und Photogruppen, Video-Workshops und Gruppen, die sich mit Malerei und Bildhauerei beschäftigen, verlaufen, würden Impulse von einer Gruppe zur anderen weitergehen, würden gemeinsame Ausstellungen, Aufführungen, Feste veranstaltet werden, würde ein lebendiger Zusammenhang, der alle Leute und alle Seiten ihres Lebens einschließt, geschaffen werden“ (Hoffer 1976, 119)

Um damit, wie mit Hanl (1977, 117 f.) ergänzt werden kann, im Sinne einer Dezentralisierung „animatorische Arbeit auf breiter Basis [zu] gewährleisten“. Ob die Beschäftigung mit Animation hierdurch eine glücklichere, d.h. länger dauernde und wirksamere Entwicklung eingeschlagen hätte, sei dahingestellt.<sup>50</sup>

### 6.3 Ausbildungen im Dramatischen Zentrum

Aus- und Weiterbildungen entwickelten sich zu einem immer stärker in den Vordergrund rückenden Aufgabenbereich des Dramatischen Zentrums. Diese Entwicklung nahm ihren Ausgang in einem anderen sehr zentralen Bereich der Tätigkeiten des Zentrums: dem Stipendienprogramm. Ursprünglich dienten die Stipendienprogramme des Zentrums der Erfahrungs- und Wissensgewinnung. Es lag somit nahe, dieses Angebot zu erweitern. Laut einem Schriftstück des Dramatischen Zentrums, drehten sich die ersten Überlegungen um die Ausbildung von SchauspielerInnen.

Das Dramatische Zentrum hat sich dieser Frage bisher nur am Rande angenommen, das heißt, wir haben den Versuch unternommen, zusätzliche Ausbildungskurse zu organisieren und eine Art 'Post-graduate-Ausbildung' in Form der Theaterstipendien, durch die Mitarbeit österreichischer Schauspieler an richtungsweisenden Bühnen des Auslands, ins Leben zu rufen.

---

49 Auch Ulf Birbaumer zeigte die Vereinnahmung der italienischen „Animazione“-Bewegung durch Institutionen, die eigene (andere) Zielvorstellungen haben, auf: So ist deren „radikal-demokratisches Modell nach kurzer Blütezeit im Veneto und in Bozen mit Lodovico Mamprin, Loredana Perissinotto, Gian-Renzo Morteo (dem theoretischen Kopf der Bewegung, Stichwort: neues Kinder-, Schul- und Zielgruppentheater) sowie in Görz und Triest (mit Giuliano Scabia in den Kliniken des Psychiaters Basaglia) aus politischen Gründen [gescheitert] und dann vor allem von den Schulverantwortlichen zweckentfremdend vereinnahmt worden“ (Birbaumer 2002, 440). Die Assoziation, die „Animation“ heute vorwiegend weckt (Stichwort: Urlaubsanimation), wurde eingangs schon erwähnt.

50 Andererseits gilt, wie noch angeführt wird, die Integrierung soziokultureller Animation in die Theaterarbeit, als einer der Impulse für die Freie Theaterszene, die vom Zentrum ausgingen.

([Dramatisches Zentrum] [1974/75])

Eine solche mit den Partnerbühnen verbundene Ausbildung wurde nicht realisiert. „Zusätzliche Ausbildungskurse“ in Form von Vorträgen, Workshops (Forester: „mit denen wir berufsfördernde Aspekte verbinden“, Interview [1976], 2) und Seminaren bildeten (wie in Kapitel 4.4 beschrieben) bald ein mannigfaches Ausbildungsangebot zu Theater-techniken und -theorien.

„Die lange Serie der Workshops im Dramatischen Zentrum, die von den Anfängen bis heute reicht, stellt eine Möglichkeit der Weiterbildung in den verschiedensten Bereichen wie Körperarbeit, Improvisationen, Ausdruck, Pantomime, Clowning, Atem- und Stimmtraining usw. dar. Dieses Angebot wurde sowohl von Mitgliedern der etablierten Theater, als auch Angehörigen von Freien Gruppen, mittleren und kleinen Ensembles genutzt. Die Teilnahme an diesen Workshops ist jedem Interessierten gegen einen Unkostenbeitrag möglich.“ (Dramatisches Zentrum [1983/84])

Gemeinsam war diesen Kursen die Beschäftigung mit den Wirkungsmöglichkeiten des Theaters, mit internationalen, neuen Theaterformen und die Integrierung von Methoden der Animation. Bald bildeten „Schauspielerseminare, Straßentheater, Ausbildungskurse und Seminare zu Körperausdruck, Atem und Stimme, ein tägliches Körpertraining, Pantomime und verschiedene Tanzausbildungsangebote [...] die Jahresarbeit des Dramatischen Zentrums“ (Kunstbericht 1982, 34).

Die Auseinandersetzung mit dem Selbst – sei es in der Selbsterfahrungsschauspielschule (SE-Schauspielschule), in diversen Workshops (v.a. jene, die die Grotowski-Technik zum Inhalt hatten, aber auch Psychodrama etc.) oder im bereits angesprochenen Zielgruppentheater – wurde zu einem zentralen Bestandteil der Ausbildungen. Exemplarisch für diesen Zugang war die SE-Schule. Angesetzt als Forschungsprogramm und Schulversuch, bot diese Impulse für neue Wege der Schauspielausbildung und war Ausdruck einer neuen, unkonventionellen Form des Schauspielunterrichts.

### *6.3.1 Die Selbsterfahrungsschauspielschule*

„Schülerschule statt Lehrerschule = Selbstbestimmung = Selbsterfahrung statt Unterricht = Projektarbeit statt Fachstunden = Gruppenarbeiten = Selbstprüfung = Realitätsanspruch statt Kunstanspruch = Kreativität statt Erfüllung fremder Ansprüche = Bewußtseinsbildung = soziales Lernen“

(Poster der SE-Schule, in: Forester [1979], 4)

Im Dramatischen Zentrum wurde die Dringlichkeit eines solchen Schulversuchs, der die anfangs aufgestellten Forderungen einlöst, erkannt. Es handelte sich bei dem Schulversuch des Sektors Kunstausbildung um „eine konstruktive Konsequenz aus der in den letzten Jahren geführten öffentlichen Diskussion über Theaterpädagogik. Eine Konsequenz übr-

gens, durch die einige der in dieser Diskussion aufgestellten Forderungen von Beginn an in einer radikalen Alternative eingelöst werden sollen.“ (Adamec [1979a], 9)

Das Projekt einer alternativen Schauspielschule war zum einen aus dem Arbeitskreis „Ausbildung des Dramatischen Zentrums“ hervorgegangen. Anregung und Motivation, eine Schülerschule im Bereich der Schauspielausbildung zu erproben, gab auch der Theaterpädagogische Kongress vom 4. bis 8. Juni 1973 in Berlin an der Akademie der Künste, dokumentiert in der Zeitschrift „Theater heute“ (7/73).

Zum Jahreswechsel 1974/75 entstand ein Schreiben des Dramatischen Zentrums, in dem die Konstituierung eines Arbeitskreises angekündigt wurde, der sich mit der Frage der Schauspielausbildung befassen sollte. Neben dem Studium einschlägiger Literatur und dem Vergleich mit ausländischen Schulmodellen sollte der Arbeitskreis die Aufgabe haben, die aktuelle Situation zu untersuchen. Interessierte (SchauspielschülerInnen, SchauspiellehrerInnen, SchauspielerInnen, Vertreter diverser Gruppen wie Gewerkschaft, Direktoren u.ä.) wurden dazu aufgerufen, sich im Dramatischen Zentrum zu melden; der Arbeitsbeginn war mit Februar 1975 angesetzt (vgl. [Dramatisches Zentrum] [1974/75]).

Das Ergebnis dieses Arbeitskreises war ein Konzept zur Erprobung eines experimentellen Schulmodells einer so genannten „Schülerschule“. Modell für diese nichtautoritäre Reformschule stand die „Scuola di Barbiana“ des Pfarrers Don Lorenzo Milani.<sup>51</sup>

Anstelle des Unterrichts durch Instruktionen einerseits und dem entsprechenden Leistungsbeweis andererseits, tritt die Selbsterfahrungsschulung. [...] Der Trainer tritt in gewisser Weise an die Stelle des ständigen Lehrers, den es in der Selbsterfahrungsschule nicht mehr gibt. Denn es handelt sich um die Erprobung einer SCHÜLERSCHULE; das heisst, die Schüler haben die völlige Selbstbestimmung innerhalb eines empfohlenen und weit gesteckten Rahmens und entscheiden dadurch über Schulungsverlauf und [...] Lehrinhalten. Vor allem unterrichten sich die Schüler gegenseitig, wozu der Trainer Impulse und fachliche Hilfestellung gibt.

(Dramatisches Zentrum [1976c])

Warum eine solche Schulform gewählt wurde, versucht Forester im Vorwort jener Ausgabe der „Texten zur Theaterarbeit“, die den Schulversuch der so genannten „Selbsterfahrungsschauspielschule“ dokumentiert, zu klären. Er nimmt dabei eine kritische Position

---

51 Don Lorenzo Milani (1923–1967) praktizierte in der Pfarre von Barbiana, einem italienischen Bergdorf, eine Schule „die von den Schülern für die Schüler nach eigenen Bedürfnissen abgehalten“ (Adamec [1979a], 4) wurde. Die Schule von Barbiana war bald ein Auffangbecken für jene, welche von der herrschenden Schule für untauglich gehalten wurden, sich in der speziellen Schule zu wissbegierigen Lernenden entwickelten, die später unter anderem zu Professoren wurden. „Acht von ihnen haben gemeinsam das Buch über Barbiana geschrieben.“ Er meint hier: Scuola di Barbiana 1970.

gegenüber der gängigen Ausbildungspraxis und der damit einhergehenden Schwierigkeiten in der Praxis des Schauspielers ein. Dem gegenüber hebt er hervor, welche Inhalte eine ideale Schauspielausbildung habe und weshalb eine Selbsterfahrungsschauspielschule von solch großer Notwendigkeit sei. Er beschreibt die Lage folgendermaßen:

„Viele Jahre seines Lebens verbringt der Schauspieler damit, Schauspieler zu werden. [...] Ehe noch der vielgerühmte Moloch Publikum in den ersten Premieren ihn durch Gunst oder Ungunst verunsichert hat, ist er bereits Opfer seiner Berufswelt. Denn am schwersten erwirbt er sich, aus der Ausbildung entlassen, das hauptsächliche Vermögen des Schauspielers, nämlich die Fähigkeit, sich in seinen eigenen Wünschen und Ängsten aufzuspüren, sie zu erkennen und zu benennen und sie über seinen Körper auszudrücken, sich selbst zu erfahren und diese Erfahrungen in einheitliche Rolleninhalte umzuwandeln.“ (Forester [1979], 3)

Der Grund, weshalb viele junge SchauspielerInnen ihre Tätigkeit verfrüht und resigniert aufgeben, liegt nach Forester nicht an deren Unfähigkeit, sondern daran, dass sie auf die Probleme die ihnen in diesem Beruf begegnen werden nicht genügend vorbereitet wurden. Und zwar so, dass sie diese „künstlerisch und menschlich“ bewältigen. Dies führe oft zu einem Berufsabbruch, da die jungen SchauspielerInnen „die rigide Art der Forderungs- und Förderungshierarchie nicht zum bestimmenden Element ihres Lebens machen wollten oder konnten, ja weil sie [sich] durch ihre künstlerische Kraft gehemmt oder verraten fühlten“ (ebd.). Die Ausgangsfrage lautete: Was ist die zentrale Aufgabe der Schauspielausbildung? Für Forester sollte ein Schauspieler vor allem dabei unterstützt werden, sein eigenes Bewusstsein zu erforschen, sich dabei selbst erkennen und zu erfahren,

„[denn] Schauspielausbildung handelt von der Fähigkeit, seine eigenen Gefühle, Gedanken und Empfindungen immer wieder in einem gemeinsamen Impuls nach außen zu führen, um seinem eigenen Fühlen Freiheit, Raum und Wirkungsbahn in sich zu schaffen, und die Synthese von eigenen Wünschen und Zielen durch Aufgabe (Rolle), Umwelt und Gesellschaft sich schaffenden Ansprüchen herzustellen. Dazu bedarf es Kraft, Sicherheit und Entscheidungsfähigkeit. Entscheidungsfähig wird man nur in einem Raum der Klarheit, angstfrei nur im Bezirk der Freiheit/Bewußtwerden durch Kenntnis der eigenen Motivation.“ (Forester [1979], 3)

Gestalter und eigentlicher Begründer der SE-Schauspielschule war neben Horst Forester Herbert Adamec. Er war es, der die pädagogischen Überlegungen und Ansätze ausarbeitete und die ihre Umsetzung durch einen flexibel gestalteten Rahmenplan konzipierte. Seine praktischen Erfahrungen (künstlerischer Leiter des zentrumseigenen Theaterlabors „AMOK“, zuvor Regisseur am Westfälischen Landestheater, Absolvent des Reinhardt-Seminars, ursprünglich ausgebildeter Gärtner) qualifizierten Adamec für die Aufgabe des leitenden Trainers der Selbsterfahrungsschauspielschule.

Vor allem Adamecs vehemente Kritik gegenüber der institutionellen Ausbildungsstätten motivierten ihn dazu, einen Schulversuch zu wagen, der die Lage der Schauspielausbildung verbessern sollte. So beschrieb er etwa in einem Aufsatz „Zur Lage der Schauspielausbildung“ (Adamec 1970, 24–27) für den Wiener Theateroktober 1970 (siehe Kapitel 1.2) seine Einschätzung der bestehenden Situation: die Funktion der Ausbildungsstätten basiere auf einer technokratischen Ideologie, die Schauspielschüler würden einzig darin geschult, deren Fähigkeiten an die Anforderungen eines (rückwärtsgewandten) Theaters anzupassen, kurz: die Absolventen sollten sich möglichst gut am Arbeitsmarkt einfügen sein und erhielten durch reibungsloses Funktionieren ihrer möglichst verkaufbaren Fähigkeiten Warencharakter. Die Institute wären durch diese Marktorientierung (erfolgreicher Schauspieler führt zu mehr Renommee seiner Ausbildungsstätte) dazu gezwungen autoritäre Ausbildungsformen zu praktizieren, die darüber hinaus eine ständige Anpassungsarbeit an der sich fortwährend verändernden Erscheinungsformen (Evolution) des Theaters leisten müssen, um den Maßstäben zu entsprechen. Aber eigentlich „müßten die Ausbildungsstätten ihre eigenen Maßstäbe bilden [...] womit sie aber ihre gegenwärtige Konstitution sprengen und damit andere gesellschaftlichen Bedingungen benötigen würden“ (Adamec 1970, 26). Für Adamec liegt der eigentliche Ansatzpunkt zur Veränderung der Ausbildungsstätten, so beschreibt er es 1970, in einer neuen Definition des Theaters an sich und dessen Ausübung. Dadurch würden auch andere (kritische und kreative) Typen von Schauspielern angelockt.

„Das Theater ist aber schließlich ein Produkt der gesellschaftlichen Verhältnisse und als Produkt nur durch eine andere Produktion (das heißt durch andere soziale Bedingungen) zu verändern. Der eigentliche Ansatzpunkt ist also die totale gesellschaftliche Veränderung, die die Veränderung aller anderen Institutionen nach sich zieht.“ (Adamec 1970, 26 f.)

Bis diese utopische Vorstellung eintritt – und als Vorbereitung dafür, meint Adamec, mit „Reformen und radikalen Versuchen thematischer, stilistischer, tabueller und produktiv-technischer Art eine graduelle Bewußtseins- und Funktionsveränderung zu erreichen“. Immer neuere „radikale Versuche“ könnten dazu beitragen, dass „das Theater [...] eine andere Funktion in einer demokratischen Gesellschaft möglichst schnell praktizieren kann“ und es den Anschluß an den Prozess der sozialen Revolution nicht ganz verliere (alle Zitate ebd., 24–27). Mit diesen Ausführungen zeigt Adamec sein sehr system- und kapitalismuskritisches Theaterverständnis (entsprechend der Forderungen der 1968er). Besonders an dem Max Reinhard-Seminar kritisierte Adamec den hohen Anteil an Anpassungsmechanismen („reaktionäre Ausbildung für ein reaktionäres Theater“). Etwa neun Jahre später verweist er in seinem Aufsatz über das Wechselspiel zwischen

Ausbildung und Anpassung – von Adamec der Grundwiderspruch jeder Pädagogik genannt – auf seine Ausführungen beim Wiener Theateroktober 1970 und verdeutlicht seine Kritik an der Ausbildung für ein Theater der Vergangenheit:

„Als Folge davon sinken entweder unsere Berufschancen, sofern sich das Theater ohne unsere Mitwirkung merklich veränderte, oder es verändert sich gerade durch unsere Mitwirkung nicht, weil unsere Ausbildung traditionell strukturiert und nicht ohne weiteres wandelbar ist. Man kann das letzte Phänomen ja in Wien sehen, wo es seit über 20 Jahren nicht ein einziges modernes Theater mehr gibt, das Überlebenschancen hätte.“ (Adamec [1979b], 36)

Damit ist der theoretische und politische Umfang der Aufgaben des alternativen Ausbildungsmodells gesteckt. Im Gegensatz zur etablierten Schauspielausbildung rückt – wie der Name deutlich macht – das Selbst, sprich der Schüler/die Schülerin, in den Vordergrund. Damit einhergehend erfolgte definitorisch eine klare Abgrenzung als anti-autoritäres Schulmodell. „Die Stichworte einer neuen Lernform heißen also Selbstmotivation, selbstinitiierte Lernprozesse, Erfahrungslernen. Sie sind Bestandteile der Selbsterfahrung, wie sie diese Ausbildung versteht“ (Forester [1979], 3). Das Prinzip der Selbsterfahrung bzw. Mitgestaltung schlug sich beispielsweise in der Organisation der Trainingseinheiten: Anstelle eines Stundenplans sollte der *Unterricht* durch Selbstbestimmung der Schüler gestaltet werden. Die SE-Schauspielschule sollte kostenlos sein und es war eine Laufzeit von etwa zwei bis drei Jahren (Mindestzeitraum zwei Jahre) vorgesehen.

Aussendung des Dramatischen Zentrums zur Ankündigung der neuen Ausbildungsmöglichkeit:

Das Dramatische Zentrum Wien eröffnet im Oktober 1976 eine Selbsterfahrungsschauspielschule !!!!!

Anstelle des Unterrichts durch Instruktionen einerseits und dementsprechenden Leistungsbeweis andererseits, tritt die Selbsterfahrungsschulung. Die Selbsterfahrung und der Gebrauch, den der Schüler von ihr macht, zeigen in dieser Schule den realen Fortschritt an, ohne Benotung. Das Programm wird als Rahmen und als kreative Herausforderung von einem TRAINER erstellt. [...]

THEATERARBEIT IST GEMEINSCHAFTSARBEIT und diese muß erlernt werden. Soziales Lernen und die verantwortliche Selbstbestimmung sind die wichtigsten Prinzipien echter Gemeinschaftsarbeit. Sie sollen die Selbsterfahrungsschule leiten! Die Ausbildung zum Bühnenberuf ist dadurch gewährleistet, daß der Unterricht in Form PRAKTISCHER PROJEKTE und didaktischer Übung verläuft.

DIE SELBSTERFAHRUNGSSCHULE IST KOSTENLOS, läßt jedoch nur wenig Zeit für Nebentätigkeiten. Als Ausbildungszeit sind etwa 2 JAHRE anzusehen. [...]

(Dramatisches Zentrum [1976c])

Im Oktober 1976 wurde das Aufnahmeverfahren gestartet. Nach drei Wochen wurden 12 Bewerber (ordentlich) und 3 probeweise (außerordentlich) aufgenommen. Im November 1976 begann die Ausbildungsarbeit der SE-Schule des Dramatischen Zentrums in der Seidengasse.<sup>52</sup>

Herbert Adamec wählte den Begriff „*Schülerschule*“, welcher auf eine bemerkenswerte Schulform zurück geht. „Der ‚Scuola di Barbiana‘ verdanke ich weniger praktische Anleitungen, aber viel Vertrauen in die Vernunft und die Kreativität des Menschen, wenn er über sich bestimmen darf“, schreibt Adamec ([1979a], 4) über das Modell einer Schule, die von Schülern selbstbestimmt gestaltet wird und Inspirationsquelle für die Gründung einer „Selbsterfahrungsschauspielschule“ war.

Die Schülerschule steht konträr zu der als bürgerlich bezeichneten Lehrerschule. „Die *Lehrerschule* ist einfach zu umreißen: sie ist von Lehrern und Ministern nach den Bedürfnissen von Lehrern und Ministern konzipiert und organisiert. Ein Schüler, der dieser Organisation nicht folgen kann oder will, ist unbegabt oder dumm“ (Adamec [1979a], 5). Die Ablehnung der herkömmlichen Schulform hat für Adamec unter anderem persönlichen Ursprung, wurde er selbst aufgrund schlechter Noten nach der letzten Schulstufe zu einer Gärtnerlehre gezwungen. Dass Lernen eine lustvolle Tätigkeit sein kann und der Wille zum Wissen dem Menschen verinnerlicht ist, werde in der herkömmlichen Schule<sup>53</sup> untergraben. Der Zweifel an Wissensgewinn durch Selbstbestimmung, die Befürchtung qualitativ schlechterer Ausbildung bei selbstorganisiertem Lernen sind wohl als die wichtigsten Argumente der *Fachleute* einer „Schülerschule“ gegenüber anzusehen. Die missliche Lage der damals dominierenden Ausbildungseinrichtungen (im Speziellen der Theaterpädagogischen) und die persönliche Unzufriedenheit bündelten sich zu einem Veränderungswillen der Ausbildungsform.

„Man kann auf die Selbstbestimmung als vernünftiges Gesetz vertrauen, ohne Qualitätseinbuße an der Ausbildung und mit einem großen Gewinn an emotionaler Lebensqualität. [...] Dem *Theaterpädagogischen Kongreß in Berlin 1973* verdanke ich die Einsicht, daß man Forderungen zuerst einmal an sich stellen und ohne Rückversicherung auf eigene Faust einlösen muß. Allein geht das nicht; deshalb habe auch nicht *ich* mit der Selbsterfahrungsschauspielschule diese Forderungen eingelöst, sondern die Freie Vereinigung von Lehrern und Schülern.“ (Adamec [1979a], 5)

---

52 Zu dem Aufnahmevergange siehe: Adamec in den „Anmerkungen zur Theaterarbeit“ 1977 und [1982] in der Sammlung des Dramatischen Zentrums.

53 Ist von der „herkömmlichen Schule“ die Rede, muss das natürlich im historischen Kontext gesehen werden. Sprechen die Schüler von Barbiana sogar von der „bürgerlichen“ Schule, muß auf das starke Gefälle zwischen Arm und Reich hingewiesen werden, das vor 1967 gravierend war.

*Selbsterfahrung* ist in dem Rahmen der Ausbildung nur möglich, wenn Selbstbestimmung zugelassen wird. Es geht dabei nicht darum, Selbsterfahrung zu erlernen, sondern „sich eine Aufgabe zu stellen und aus der persönlichen Erfahrung des Scheiterns oder Gelingens der Aufgabe, sich die nächste Aufgabe stellen. [...] Es ist jene Lernform, mit der sich die Menschen durch Jahrtausende alles angeeignet haben“. Adamec kritisiert die bestehenden Schulen als *Entfremdungs- und Entmündigungsschulen*: sie ersticken die Möglichkeit zur Selbsterfahrung im Keim, das Bedürfnis des Schülers sich Wissen anzueignen wird kaum befriedigt, vielmehr ginge es bloß um einen rentabel erscheinenden Erfolg. „In diesem Sinne ist die Selbsterfahrungsschauspielschule ein positiv gestaltet lebendiger Protest gegen [...] die Lehrerschule“ (alle Zitate Adamec [1979a], 5). Zusätzlich ist das Schulmodell eng in Verbindung zu den Bestrebungen zu sehen, die den gesamten Theatersektor beschäftigten. Das Projekt der Selbsterfahrungsschauspielschule, so stand im „Falter“ zu lesen, „richtete sich an Tendenzen der Mitbestimmungsdebatte, die [...] auch in der Theaterpädagogik ihren Ort fand – ‚Schülerschule‘“ („Falter“ 46/79, 10). Dennoch heißt „Schülerschule [...] nicht, daß es ausschließlich Schüler gibt, denen die Institution selbst anvertraut wird. [...] Nach Wahl der Schüler sind jedoch kurzfristig fremde Lehrkräfte herbeizuholen, wenn es notwendig erscheint“ (Forester [1979], 9).

Der einzige permanente „Nichtschüler“ ist der *Trainer*. Es handelt sich dabei um einen Begriff aus der Gruppendynamik. Aufgabe des Trainers ist neben der fachlichen Hilfestellung, durch ständige Mitarbeit Erfahrungsschritte der Schüler herauszufordern – „die persönlichen Erfahrungen [...] mit theatralischen zu verbinden, und zu bewußten Lerninhalten zu machen“ (Adamec [1979c], 35) und in das Projekt zu integrieren, dessen allgemeinen Rahmen er absteckt. Aufgabe der Schüler ist es, die gemachten Erfahrungen in das jeweilige Projekt einzubringen. *Der Trainer hilft eben diese Erfahrungen in den künstlerischen Prozess einzubringen*. Nicht nur darin unterscheidet er sich von einem Lehrer. Statt eines strikten Lehrplans verfolgt der Trainer (wie ein Mannschaftstrainer im Sport) eine Strategie, die ihn in der Erreichung seines Ziels sehr flexibel lässt. Er „*bietet Übungen an [...] [und] behandelt fördernd und warnend die wachsende Fähigkeit des Übens* mit seiner Übung umzugehen, sich in ihr zu bewegen. Er gibt für diese Bewegung Hilfestellungen und leitet neue Übungen ab. Er vermittelt ‚*Techniken*‘, aber sie sind so schwierig zu bedienen, daß sie kaum bewußtlos auszuführen sind“ (ebd.).

Der *Rahmenplan* (das Konzept) sah Folgendes vor: Grundlage der Schauspielschule sind keine angelernten Theorien, sondern die Selbstbestimmung (praktische Erfahrungen). Die Ausbildung umfasst einen Mindestzeitraum von zwei Jahren und ist kostenlos. Die öffentlichen Prüfungen sind bei der Paritätischen Prüfungskommission abzuhalten. Aus

organisatorischen Gründen beschränkt sich die Ausbildung auf Sprechtheater und zielt auf die Erlangung von in bestehenden Theaterbetrieben geforderte Fähigkeiten ab. Primärer Lernprozess soll allerdings die Selbsterfahrung sein. Die Schülerschule ist eine kollektive Lernform: selbstständig holt sich der Einzelne Hilfestellungen bei fortgeschritteneren Schülern (Forester [1979], 9):

„Der Selbsterfahrungsschüler soll lernen, seiner Energie und Phantasie durch motorische Verbindung beider, jene Richtung zu geben, die er für sinnvoll hält. Die Selbsterfahrung ist somit eine der wichtigsten Voraussetzungen für ein kreatives Selbstverständnis [...]. Grundstein dieses Bewußtseinsprozesses ist die minimale Erkenntnis über die eigene (unbewußte) Berufsmotivation. Sie soll vorrangig im Aufnahmevorgang zutage treten und behandelt werden.“

Die Umsetzung einer Art fächerintegrierenden Projektstudiums schlug Adamec wie folgt vor: Die konventionellen Unterrichtsfächer werden in Erfahrungsstufen unterteilt. Plastische, physische und motorische Körperübungen, Stimm-, Resonanz-, Atem- Raumerforschungen, Partneraufnahme und Darstellungsübungen sind die Basis der Hilfestellungen. Fixer Bestandteil des Konzepts ist das Rollenstudium (nach Individualität), welches als gemeinsamer Lernprozess zu sehen ist. „Jede dieser Stufen hat ein Ergebnis zu erbringen, welches die Arbeitsgrundlage für die nächste Stufe sein wird. Das Ergebnis findet in öffentlichen Vorstellungen (Theaterstück?) seinen Niederschlag. So ist verständlich, daß niemals eine Stufe übersprungen werden kann“ (Forester [1979], 9)!

Übungsprogramm und Projektarbeit laufen parallel, in gegenseitiger Korrespondenz. Die Gestaltung des Ausbildungsverlaufes obliegt den Schülern durch kollektive Willensbildung. Jede Stufe hat die positive Bewältigung der vorigen zur Voraussetzung (da die Stufen aufeinander aufbauen). Geplant sind sechs Selbsterfahrungsstufen, nach deren positiver Absolvierung der Schüler befähigt und gut vorbereitet sein sollte, einen Bühnenberuf zu ergreifen. Als „positiv“ gilt hierbei „daß der Schüler bis zur Beendigung des Projekts benötigt wurde und kreativ war; das heißt, den anderen was gegeben zu haben, das sie brauchen konnten“ (ebd.).

Über die SE-Schule wurde vom Dramatischen Zentrum ein Film gedreht, der den Schulversuch dokumentierte. Im Film werden drei Grundpfeiler des Ausbildungskonzepts beschrieben:

- 1) Ganzheitliche Übungen, also keine Trennung von Körper und Bewusstsein, von Technik und Spiel.
- 2) Selbstbestimmung des Schülers, Wahl der Lehrer, der Schulungsdauer, der einzelnen Lernschritte.
- 3) Projektarbeit. Das Theaterspiel in seiner Gesamtheit: Von Idee bis Applaus und darüber hinweg.

Die einzigen Unterrichtseinteilungen sind das tägliche Training, die Projektarbeit und die Einzelstunden (vgl. Die Selbsterfahrungsschauspielschule [1979]). Die daran anschließende Vorgangsweise und damit einhergehende Entscheidungen waren seitens der Schüler zu treffen. Der Rahmen sah nach einer Aufnahme- und Verständigungsphase eine erste Stückproduktion vor: „mit dem Trainer anhand eines Drehbuchs entwickelt („Artisten in der Zirkuskuppel, ratlos“); darauf sollte eine „Simulationsphase“ folgen, sprich ein Stück unter den gängigen Bedingungen eines kommerziellen Theaterbetriebs erarbeitet werden („Fünfzehn, Sechzehn, Siebzehn“) und schließlich ein Abschlussprojekt realisiert werden (vgl. „Falter“ 46/79, 10).

Erfahrungsstufen (vgl. „Wiener Zeitung“ vom 5.1.1977)

Stufe 1 = Aufnahmevorgang

Stufe 2 = Verständigungsphase

Stufe 3 = Projektarbeit (Projektstudium 1)

Stufe 4 = (Verständigungsphase 2) Projektarbeit

Stufe 5 = (Projektstudium 2) „Reale Theaterpraxis“

Stufe 6 = (Projektstudium 3), abschließende Phase

In der Praxis wurde die 2. Verständigungsphase durch eine Projektarbeit („Die Troerinnen“) ersetzt und eine zusätzliche (4.) Projektarbeit (Straßentheater „Marsch“) entstand. Die Begriffe „Lernphase“ und „Projektarbeit“ werden synonym verwendet, die Verständigungs- und Abschlußphase werden als Lernphasen bezeichnet. Somit gab es sieben Lernphasen, wovon fünf so genannte „Projektarbeiten“ waren.<sup>54</sup> Inhaltlich war dieses Schulmodell-Konzept stark von Grotowskis Theater Techniken geprägt, wie auch die rechtsliberale Zeitschrift „Profil“ feststellte.

„Außer Adepten, die sich ganz seiner Nachfolge weihen, hat Grotowski mit seiner Methode der Körperrituale sogar eine Schule gezeitigt: Seit Oktober des Vorjahres gibt es beim Dramatischen Zentrum eine eigene Selbsterfahrungs-Schauspielschule (mit dem Grotowski-Jünger Herbert Adamec als Trainer).“ („Profil“ vom 26.4.1977)

Die externe Abschlussprüfung des von der „Wochenpresse“ (am 13. November 1984) als „alternatives Reinhardt-Seminar“ bezeichneten Schauspielschule fand im Oktober 1979 statt. Die Absolventen galten daraufhin als befähigt, sowohl an den bestehenden Theatern als auch mit freien Gruppen zu arbeiten.<sup>55</sup> Darüber hinaus waren sie mit den so genannten neuen soziokulturellen Formen des Theaters vertraut, die gemeinschaftliche Arbeit mit Theatermitteln in Spiel- und Animationsgruppen, so Horst Forester (vgl. [1979],

<sup>54</sup> Zu den einzelnen Projekten siehe die „Texte zur Theaterarbeit“ Heft 5 bzw. „Falter“ (46/79, 10).

<sup>55</sup> Hierzu auch: „Wiener Zeitung“ vom 9.11.1979.

3: „Theater der Hoffnung“). Von vornherein war klar, dass dieser Schulversuch einmalig sein sollte und nicht wiederholt wird.

An eine Weiterführung im unmittelbaren Anschluss ist nicht gedacht; eine Reihe von kritischen Reflexionen innerhalb des Dramatischen Zentrums, sowie in zuständigen Gremien müssen vor einer festen Installierung als 'Alternative Schauspielschule' geleistet werden. Ausserdem ist die finanzielle Sicherstellung ungewiss.

Die Selbsterfahrungsschauspielschule versteht sich zur Zeit vorwiegend als praktischer Beweis, dass Schule auch anders sein kann, dass lernen lustvoll ist und dass alle Abweichungen von der Norm nicht auch Abweichungen von der geforderten Qualität sein müssen.<sup>56</sup>

(Dramatisches Zentrum [1978/79a])

Bei der 10. Tagung der Ständigen Konferenz der Staatlichen Schauspielschulen (SKS)<sup>57</sup> vom 1.–4. November 1979 in Wien nützte das Dramatische Zentrum als Gastgeber den Anlass, den soeben beendeten Schulversuch vorzustellen und sich der Kritik der SKS zu stellen<sup>58</sup>. Daraufhin urteilte die SKS, laut einem Bericht Foresters ([1981c], 1), über den Modellversuch:

Da eine Absicherung der bisherigen Ergebnisse und eine Weiterentwicklung des Ausbildungsmodells im Interesse aller Ausbildungsinstitute liegt, wünscht die SKS eine Fortsetzung der bisherigen Arbeit der Selbsterfahrungsschauspielschule. Darüber hinaus scheint uns eine Ausweitung der Arbeit auf mehrere Jahrgänge, entsprechend einer normalen Schulsituation, dringend notwendig, um eine Erprobung der Arbeit unter übertragbaren Bedingungen zu gewährleisten. Es darf als gesichert angesehen werden, dass neben dem künstlerisch-pädagogischen Forschungsauftrag der Berufsausbildungsauftrag erfüllt wird.

Forester selbst resümiert über diese Schauspielschule des Zentrums, dass vor allem die

„Arbeitsmethoden die Adamec in der Schauspielschule mit den Schülern entwickelt hat (und die [er] ja auch zum Teil von den Eindrücken aus anderen Ländern hergestellt oder bearbeitet hat), [...] Bestandteil der Ausbildungsprozesse in vielen Schauspielschulen [wurden], weil wir ein großes Programm gemacht haben und ein großes Treffen mit allen möglichen Schauspielschulen [die SKS-Tagung, Anm.], wo diese Arbeit, unserer Schauspielschule [...] gezeigt wurde [organisiert haben].“ (Forester 2003, Dokumentationsgespräch)

Im Dramatischen Zentrum wurde die Schauspielschule in dieser Form zwar nicht fortgesetzt, das Angebot von Ausbildungen wurde jedoch weiterentwickelt konzentrierte sich auf die Bereiche Schauspiel und Animation. 1980 begann die Ausbildung für Animator-

---

<sup>56</sup> Im Original in Grossbuchstaben.

<sup>57</sup> Heute: Ständige Konferenz Schauspielausbildung.

<sup>58</sup> Es wurden von Adamec und den Absolventen Arbeitsbeispiele, eine Aufführung und der Videofilm gezeigt, außerdem fanden Referate zu dem Thema statt (vgl. Dramatisches Zentrum [1979a]).

Innen. Von Jänner bis September 1983 wurde ein Lehrgang Schauspiel unter der Leitung von der Bewegungskünstlerin Assunta Spissu angeboten. Ab Herbst 1983 wurden die Ausbildung Schauspiel und Animation gekoppelt.

### 6.3.2 *Ausbildung zur sozio-kulturellen Animation*

Bereits 1975 wurde im Auftrag des BMUK von Ilse Hanl ein Curriculum für die Ausbildung von AnimatorInnen entwickelt, das aber „auf merkwürdige Weise in den Schubladen verschwand“ (Stöger/Karolyi/Weinberger 1983, 53). Es sollte jedoch noch fünf Jahre dauern, bis im Dramatischen Zentrum eine Ausbildung zur soziokulturellen Animation angeboten wurde.

Neben der Arbeit des Zielgruppentheaters beschäftigte man sich im Dramatischen Zentrum von Anfang an mit der Frage der Ausbildung von AnimatorInnen: Die Schulung der oben angesprochenen „Multiplikatoren“-Gruppen wurde spezifiziert und es wurden Seminare für AltenhelferInnen bzw. AltenbetreuerInnen veranstaltet, um diese in der Animation in Altenheimen zu schulen. Auch im Feld der Erwachsenenbildung und Jugendbildung (in Zusammenarbeit mit dem Bifeb) wurden Animatoren-Seminare (für LehrerInnen, ErzieherInnen, SozialarbeiterInnen) angeboten.<sup>59</sup> Zudem wurde monatlich eine „Spielgruppe“ wurde zwecks Weiterbildung und Supervision der AusbildungsteilnehmerInnen angeboten (vgl. Dramatisches Zentrum 1976b). Offiziell hieß es, dass seit 1978 „an einem Ausbildungsprogramm gearbeitet“ wurde, um AnimatorInnen auszubilden (vgl. „Theater heute“ 4/82, 29). Ab Oktober 1980 gab es eine einjährige Ausbildung zur soziokulturellen Animation.

Ab Oktober 1980 beginnt das Dramatische Zentrum – erstmals in Österreich – eine einjährige Ausbildung zur soziokulturellen Animation. Die Ausbildung ist berufsbegleitend und wird von qualifizierten Personen aus dem Bereich des Theaters, der Pädagogik und Sozial- bzw. Jugendarbeit geleitet. Neben einer themenzentrierten Praxisgruppe findet eine reflektierende Selbsterfahrungsgruppe statt (Methode: Psychodrama), wobei der jeweilige Umgang mit Spiel das Schwergewicht darstellt.

---

59 „Unser Ziel ist es, den Teilnehmern des Seminars Techniken und Methoden des Zielgruppentheaters näherzubringen und sie selbst in einem Gruppenprozeß praktische Erfahrungen darüber machen zu lassen. Die Teilnehmer sollen durch eine gezielte Ausbildung und Betreuung dazu befähigt werden, in ihrem Arbeitsbereich eigene Initiativen im Sinne des Zielgruppentheaters zu entfalten. Für die Ensemblemitglieder der Theaterbedeutet [sic] es einmal, daß sie als Animatoren für bestimmte andere Zielgruppen tätig werden können, oder auch, daß sie selbst Zielgruppe sein können, z. B. durch die Erarbeitung eines Stückes über Probleme des Schauspielers. Die Teilnehmer werden von Mitarbeitern des Dramatischen Zentrums, Schauspielern, Pädagogen, Sozialarbeitern, Theaterwissenschaftlern und Regisseuren betreut. Es werden 3 Gruppen mit je zwei Betreuern gebildet, welche meist selbstständig, manchmal gemeinsam arbeiten“ (Dramatisches Zentrum 1976e, 5).

Darüber hinaus wird am Aufbau und der Organisation von animatorischen Projekten gearbeitet: Theatergruppen in Jugendzentren, Stadtteilarbeit, berufsspezifisches Zielgruppentheater, Senioren-Spielclub. Monatliche Wochenendseminare oder Workshops in verschiedenen Spezialthemen (z. B. Musik und Malerei in der Gruppenarbeit, Video, Maskenbilden, Literatur, Episches Theater bei Brecht, Grundlagen des sozialen Lernens) ergänzen die praxisbezogene Ausbildung.

(Dramatisches Zentrum [1980])

Geleitet wurde die Ausbildung von Horst Forester. Für die Koordination und pädagogische Begleitung waren (die Animatoren) Barbara Prowaznik, Ralf Ullsperger, Manfred Macher, Jutta Schwarz, Anna Teicht und Manfred Eisl zuständig.

Stöger/Karolyi/Weinberger (1983, 54) überprüfen in ihrem Aufsatz „Anpassung oder Emanzipation?“ den Anspruch des Dramatischen Zentrums an seine Animatoren-Ausbildung. „Vergleicht man die Ausbildung des DZ mit dem Hanl'schn Konzept, wird sichtbar, daß das DZ dem Prinzip des Erfahrungslernens folgt, während Ilse Hanl ein koordiniertes Forschungs- bzw. Ausbildungsprogramm vorschlug, das die Einbeziehung von Universitätsinstituten, Akademien und Hochschulen vorsah.“ An dem Ausbildungslehrgang des Dramatischen Zentrums kritisieren die AutorInnen, dass „keine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit animatorischen Modellen, Spielpädagogik, Interaktionspädagogik, Rollenspieltheorien und deren ideologische[r] Zielrichtung“ vorgesehen sei. Nach drei Jahren AnimatorInnenausbildung wurde der Lehrgang zu einer „Gemeinsamen Ausbildung“ (Schauspiel und Animation) erweitert.

### 6.3.3 *Ausbildung Schauspiel – Animator*

Aufbauend auf die Erfahrungen mit der Selbsterfahrungsschauspielschule und der Ausbildung Animator wurde 1982 die Animatoren-Ausbildung mit einer Schauspielausbildung erweitert bzw. ergänzt.<sup>60</sup> In einem Schreiben an Hans Temnitschka vom 11. November 1982 schrieb Horst Forester:

[W]ie gesprächsweise schon dargelegt, hat das Dramatische Zentrum eine wesentliche Erweiterung seiner Aufgaben im Bereich

---

<sup>60</sup> Die Kunstberichte der Jahre 1982–1984 vermerkten über die Jahresarbeit des Dramatischen Zentrums bezüglich der neuen Ausbildung: „Verstärkt wurden die Ausbildungs- und Weiterbildungsaufgaben im Bereich der Theater und Animation wahrgenommen. Ausbildungslehrgänge für Schauspieler und Animatoren wurden installiert bzw. erweitert. Für Lehrer wurden Ausbildungseminare für Schauspiel und Animation durchgeführt“ (Kunstbericht 1982, 35). „Die Ausbildungslehrgänge für Schauspieler und Animatoren wurden erweitert und zu einer mehrjährigen Berufsausbildung zusammengefaßt“ (Kunstbericht 1983, 55). Im „September 1983 begann die dreijährige Ausbildung Schauspiel in Verbindung mit der zweijährigen Ausbildung zum Animator; seit mehr als vier Jahren finden Ausbildungs-Lehrgänge für Animatoren statt; Animationsarbeit wird in Praxisgruppen durchgeführt“ (Kunstbericht 1984, 51).

Ausbildung vor sich; vor allen Dingen die [...] mit so viel Erfolg erprobte Schauspielausbildung, die nunmehr in ein zweites Stadium gekommen ist.

Er schrieb weiter, dass dieses geplante neu ausgerichtete Ausbildungsprogramm bereits „auf grosses Interesse und Nachfrage trifft [und] vor allem wegen seiner neuartigen, pädagogisch-didaktischen Vorgangsweise, den Beifall der Fachwelt gefunden hat“ (ebd.). Vorgesehen war, dass die Ausbildung statt einem Jahr nun zwei bis drei Jahre dauern sollte. Wie auch bei den vorangegangenen Projekten waren zwar gewisse Vorgaben und Ziele formuliert, wie sich die Ausbildung letztendlich gestalten würde, sollte von der inneren Dynamik abhängen.

[D]er Ausbildungsweg Schauspieler (3 Jahre) und der Ausbildungsweg Animator (ca. 2 Jahre) sind durch gemeinsame Ausbildungseinheiten und durch freiwillige Teilnahme an Ausbildungseinheiten des jeweils anderen Ausbildungsweges miteinander verzahnt. [...] Der Animator gewinnt dadurch eine stärkere fachliche Qualität für den Einsatz der Theatermitteln und der Schauspieler andererseits kann sich an seinem Theater oder in der freien Gruppe, in der er tätig ist, dem sozialen Umfeld durch animatorische Praktiken und Erfahrungen nähern.

(Dramatisches Zentrum 1983a)

Ziel war es, „die unterschiedliche Handhabung der Elemente theatralischen Ausdrucks in der Arbeit des Animators und des Schauspielers wechselseitig nutzbar [zu] machen.“ Zudem sollte damit ein neuer Abschnitt „in der Erfüllung unserer Aufgabe: Erprobung neuer Wege der Theaterarbeit“ beginnen.

Mitte September 1983 begann die Ausbildung Schauspiel mit dem Aufnahmeprozess. Ähnlich wie bei der SE-Schauspielschule erfolgte die Aufnahme der TeilnehmerInnen nicht durch klassisches Vorsprechen, sondern in Form einer Probezeit von zwei Wochen. Nachdem man sich kennengelernt hatte, wurde im Kollektiv entschieden, wer aufgenommen wurde. Gleiches galt für die an der Animations-Ausbildung Interessierten, die in einem eigenen Verfahren aufgenommen wurden.

Entsprechend dem Theaterverständnis des Dramatischen Zentrums hatte die „alternative Schauspielerausbildung“ („Theater heute“ 4/82, 29) die Aufgabe, die TeilnehmerInnen auf die Anforderungen des Theaterbetriebs – ob im freien oder etablierten Bereich – vorzubereiten. Wie oben schon zitiert, sollten die Absolventinnen der gemeinsamen Ausbildung, auch Kenntnisse der animatorischen Arbeit erlangt haben (vgl. Dramatisches Zentrum [1983e]).

„Die Ausbildung Schauspiel ist in sieben Hauptbereiche gegliedert: 1. Basistraining, 2. spezielles Training, 3. szenische Basisarbeit, 4. Rollenstudium, 5. Atem-Stimme-Spre-

chen, 6. Theoretisches, 7. Freikurse. Interdisziplinäre (Projekt) Arbeiten ergänzen das Ausbildungsprogramm. Die Schüler erhalten wöchentlich ca. 30 Stunden Unterricht.“<sup>61</sup> (Kunstbericht 1984, 52)

Die jeweiligen Kurse fanden einmal oder mehrmals pro Woche statt, das Basistraining wurde sogar täglich abgehalten (siehe Anhang II). Die Schüler konnten und sollten außerdem an Kursen der Tanzwerkstatt teilnehmen. Freie Kurse wurden je nach Bedarf zusätzlich veranstaltet. Geleitet wurden die Kurse von: Herbert Adamec (Basistraining, spezielles Training, szenische Basisarbeit, Rollenstudium), Hilde Berger (Basistraining), Jutta Schwarz (Basistraining, spezielles Training, szenische Basisarbeit), Katharina Taubert (Basistraining), Horst Forester (Rollenstudium, Theorie), Oswald Fuchs (Rollenstudium), Maria Böhmerberger (Atem-Stimme-Sprechen), Haimo Zobernigg (Theorie), Schura Cook (Theorie) und anderen. „Ergänzt werden die Ausbildungsaktivitäten durch kürzere Kurse und Workshops mit Gästen aus dem Ausland; im vergangenen Jahr kam beispielsweise Walter Lott, ein ehemaliger Mitarbeiter Lee Strassbergs, aus Los Angeles“ („Theater heute“ 4/82, 29).

Die berufsbegleitende Ausbildung für Animatoren sah im ersten Jahr eine wöchentliche Ausbildungsgruppe (mit Anna Teicht und Manfred Macher) vor, ergänzt von insgesamt acht Wochenendseminaren. Im zweiten Jahr lag der Fokus auf der praktischen Arbeit mit erfahrenen AnimatorInnen mit verschiedenen Zielgruppen. Es gab keine wesentlichen Änderungen verglichen mit der Ausbildung Animator im Jahr 1980 (siehe oben). Weitere Trainer (AnimatorInnen) waren: Ralf Ullsperger, Barbara Prowaznik, Alfred Wittmann, Jutta Schwarz und Horst Forester. Gemeinsame Praxiseinheiten waren ein Großgruppen-Wochenende zum Kennenlernen untereinander (mit Adamec, Forester, Prowaznik und Schwarz) sowie drei Arbeitswochen, in denen die angehenden AnimatorInnen an Workshops der Schauspielausbildung teilnehmen sollten (vgl. Dramatisches Zentrum [1983e]). Eine Beschreibung der „Gemeinsamen Ausbildung“ findet sich ebenfalls im Kunstbericht des Jahres 1984<sup>62</sup>:

„[Die Ausbildung] vermittelt den Teilnehmern der wöchentlichen Ausbildungsgruppen praktische und theoretische Erfahrung; acht Wochenend-Seminare ergänzen die Ausbildung im ersten Jahr; praktische Gruppenerfahrung erwerben sie unter Anleitung im zweiten Jahr. Animatorische Praxisgruppen fanden z.B. im Zusammenhang mit der Ausstellung ‚Die Kälte des Februar, Österreich 1934–1938‘ und mit der ‚Friedenswoche‘ im Künstlerhaus statt; ‚Bühnenspiel-Gruppen‘ in verschiedenen AHS usw.“ (Kunstbericht 1984, 52)

Die Ausbildung wurde bis 1987/88 angeboten. Der letzte Hinweis auf die Animationsausbildung findet sich im Programm der Frühlingsakademie für Soziokultur und Drama

---

61 Zu den Beschreibungen der einzelnen Bereiche siehe Dramatisches Zentrum [1983e].

62 Siehe auch das Schreiben von Forester an Temnitschka vom 12.07.1983.

1988: „In Zusammenarbeit mit dem Verein für soziokulturelle Animation bieten wir in diesem Frühjahr 3 offene Gruppen an“ (Dramatisches Zentrum 1988a). Für Herbst desselben Jahres wurde im Veranstaltungsprogramm für die Monate September bis Dezember 1988 angekündigt: „Ab September 1988 Start einer neuen Ausbildung [zum Animator]“ (Dramatisches Zentrum 1988c). Zwei Halbjahres-Gruppen (eine Animationsgruppe geleitet von David Hinderling bzw. eine Gruppe zur Musikanimation von Daniel Hirtz) bestehend aus 14 Abendterminen (29.9.1988–26.1.1989), sollten die Voraussetzung für die Teilnahme an der „Ausbildung in den darauf folgenden Jahren sein“. Die Kosten beliefen sich auf öS 3.000,- (excl. 10 % Mwst.) pro TeilnehmerIn (vgl. Dramatisches Zentrum 1988c). Weitere Ausbildungskurse des Zentrums in diesem Bereich sind nicht bekannt.

#### 6.3.4 Tanz

Aus den unzähligen Tanz-Workshops (z.B. indischer Tanz<sup>63</sup>, Jazz, orientalischer Tanz) entstand 1978 die Tanzwerkstatt des Dramatischen Zentrums, in der eine Vielzahl von Tanzrichtungen angeboten wurden.

„Das Zentrum unterstützt die Initiative verschiedener Tanzpädagogen, Kurse und Workshops für Bewegung und Tanz ausserhalb des üblichen Rahmens zu geben.

Das Zentrum will damit die Zusammenarbeit von Schauspielern und Tänzern in einem Haus ermöglichen.“ (Dramatisches Zentrum, 1978a)

Die Tanzkurse reichten von Afrikanischem Tanz, Ausdruckstanz, Bewegungsimprovisation, Chinesischem Fächertanz, Griechischem Tanz, über Jazzdance, Kindertanz, klassische Balinesische Tänze, Indischen Tanz und Orientalischem Tanz hin zu Schottischem Tanz, Stepptanz, Senioren-Tanz und Tai-Chi. Die Kosten lagen zwischen 50 und 80 öS pro Einheit (vgl. Dramatisches Zentrum Wien: Tanzwerkstatt, 1978).

Obwohl die Tanzwerkstatt des Dramatischen Zentrums für die Wiener Tanzszene zweifellos von großer Bedeutung war, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht genauer auf diese eingegangen werden. Eine detaillierte Auflistung der Veranstaltungen, sofern rekonstruierbar, findet sich jedoch im Anhang II dieser Arbeit.

### 6.4 Kommunikationsplattform

Kommunikationszentrum Seidengasse 13

---

<sup>63</sup> Seit 1976 fanden Kama Dev-Kurse zu Indischem Tanz regelmäßig im Dramatischen Zentrum statt. „Wer hätte gedacht, daß sich indischer Tempeltanz in Wien größerer Beliebtheit erfreuen würde?“, fragt das „Bezirksjournal Neubau“ in seiner Novemberausgabe 1978.

- a) überlassung von Räumen an verschiedene Gruppen. Bildung von Arbeitskreisen und Arbeitsgruppen.
- b) Bibliothek
- c) audiovisuelle Geräte
- d) Aufführungsräume und Proberäume
- e) Information – Dokumentation

(Dramatisches Zentrum [1978/79b])

Am 8. Jänner 1978 berichtete die „Wiener Zeitung“ unter der Überschrift „Auf der Suche nach neuen Wegen“ folgendes: „Bedeutsame Anliegen [des Dramatische Zentrums] sind die Erarbeitung neuer Darstellungsmethoden, die Ausformung des Dramatischen Zentrums zu einer ‚Kommunikationsplattform‘ und schließlich die Zielgruppenarbeit.“ Die Idee hinter dieser Kommunikationsplattform war es, eine Art „Freiraum“ für die verschiedensten Initiativen und Arbeitsgruppen zu bieten. Durch seine Räumlichkeiten konnte das Zentrum eine Plattform bereitstellen, sodass „sich im Dramatischen Zentrum auch die kritische Medizin und das damals heimatlose Amerlinghaus<sup>64</sup> getroffen haben“ (Hoffer 2011, Dokumentationsgespräch). Aber auch Selbsthilfegruppen fanden ab 1976/77 im Dramatischen Zentrum einen Raum (Elterngruppe bzw. Elternkreis Drogenabhängiger und Drogengefährdeter, Arbeitskreis Sanfte Geburt<sup>65</sup>, Jahrestherapiegruppe für Frauen mit gestörtem Essverhalten, Selbsthilfegruppe Eltern geistig behinderter Kinder) sowie gesellschaftspolitisch engagierte Gruppen (WOGA<sup>66</sup>, Arbeitskreis Atomenergie, Kritische Ökonomie, Kritische Medizin<sup>67</sup>, Demokratische Psychiatrie<sup>68</sup>, „Arena“-Bewegung, Frauenplattform u.a.).

Neben dem Verein des Amerlinghaus bot das Dramatische Zentrum vielen Initiativen Raum, um sich zu formieren. Prominentestes Beispiel hierfür ist die „Kommunalpolitische Initiative“ (eine Vor-Vorgängergruppe der Partei „Die Grünen“)<sup>69</sup>. Bei der im Dra-

64 1977 fand im Dramatischen Zentrum die Versammlung des Vereines „Kulturzentrum Spittelberg“ statt. Kurze Geschichte des Hauses: Im Zuge des geplanten Abrisses des Spittelberges Anfang der 1970er Jahre formierte sich eine Protestbewegung. 1975 wurde das ebenfalls von den Abrissplänen der Stadt betroffenen Amerlinghaus besetzt und ein viertägiges Fest gefeiert. Nach langen Verhandlungen wurde den Forderungen der BesetzerInnen nachgegeben und das Haus wurde 1978 zu einem selbstverwalteten Kultur- und Kommunikationszentrum (von der Gemeinde Wien gefördert) mit Schreibwerkstatt, Kindergruppe, Tanzkursen, Seniorengruppen etc. und besteht bis heute.

65 1978 als Initiativ- und Selbsthilfegruppe gegründet, erste Anlaufstelle für Geburtsvorbereitungskurse und Beratung.

66 Wiener Organisation gegen Atomkraftwerke.

67 Gegründet 1974, Auseinandersetzung mit dem österreichischen Gesundheitswesen. Ab 1982 im WUK anzutreffen (siehe Stadtbuch Wien 1982, 99 f.).

68 Die Gruppe ging 1976 aus dem Arbeitskreis Kritische Medizin hervor. Dieser Arbeitskreis setzte sich laut Brigitte Herrmann mit Franco Basaglias Ideen auseinander: „Das war eine politische Gruppe, zu der damals [...] Leute aus den verschiedensten Gruppen hinzugestoßen sind“, und zu untersuchen versuchten, „wie sind die Irrenhäuser, wie wird mit dem Wahnsinn umgegangen?“ (in Danneberg u.a. 1998, 380 sowie Stadtbuch Wien 1982, 277 f.).

69 „Seit dem 5. November 1978, der AKW-Zwentendorf-Volksabstimmung, reiften Pläne zur Gründung einer Umweltschutz- und Alternativpartei heran. Der Wiener Buchhändler und SPÖ-Dissident Karl Winter meldete 1980 schon einmal sicherheitshalber eine ‚Alternative Liste‘ an, und nach

matischen Zentrum stattgefundenen Vollversammlung der „Kommunalpolitischen Initiative“ am 15. Juni 1981 wurde die „Kandidatur bei den nächsten Gemeinderatswahlen“ laut „Wochenpresse“ (3. Juni 1981) angekündigt<sup>70</sup>. Feste Arbeitsgruppen der Initiative waren sowohl im Amerlinghaus als auch im Dramatischen Zentrum beheimatet (vgl. Stadtbuch Wien 1982, 183). Auch VertreterInnen der Mitte der 1970er Jahre erstarkten Umwelt-schutzbewegung, wie etwa die WOGA, trafen sich im Dramatischen Zentrum. Zudem war das Zentrum für die Frauenbewegung der 1970er Jahre ein wichtiger Treffpunkt. Die „Freie Frauenplattform“, eine Art Dachverband der damals bestehenden Frauengruppen, konstituierte sich (siehe hierzu Stadtbuch Wien 1982, 174). Darüber hinaus wurden Selbstverteidigungskurse, Frauenbewegungs-improvisation und -theatergruppen angeboten.

Weitere Arbeitskreise, die sich im Dramatischen Zentrum trafen, waren der Arbeitskreis-Lehrer und der Arbeitskreis AIKE<sup>71</sup>. Letzterer organisierte eine Reihe von Veranstaltungen und Vorträge zu Bio-Energetik (mit Eva Reich u.a.) im Dramatischen Zentrum. Auch eine der ersten Kindergruppen Wiens war ab 1979 in den Räumen der Seidengasse 13 beheimatet (vgl. Klinger 1992b, 396 sowie Stadtbuch Wien 1982, 205). Kurse zu den damals noch wenig verbreiteten Betätigungsfeldern wie Yoga, Tai Chi und Feldenkrais sowie diverse Massage-Workshops fanden außerdem im Dramatischen Zentrum Räumlichkeiten und zählen zu den ersten ihrer Art in Wien.

Nachdem den seit Anfang der 1970er Jahre immer schon geforderten Kulturzentren<sup>72</sup> wie dem Amerlinghaus und dem WUK<sup>73</sup> langsam an Raum zur Entfaltung und auch (nicht zuletzt finanzieller) Unterstützung durch Öffentlichkeit und Politik gewannen, zogen vie-

---

dem spektakulären Erfolg der Alternativen in Berlin konstituierte sich eine „Kommunal Politische Initiative Wien“ (Mattl 1998, 86).

<sup>70</sup> Bei den Gemeinderatswahlen am 24. April 1983 erhielt die „Alternative Liste“ immerhin 2,5%.

<sup>71</sup> AIKE – Arbeitskreis für individuelle und kollektive Emanzipation war eine 1975 gegründete Vereinigung für Biodynamik. Zur Entwicklung der Psychotherapie in Österreich siehe: Pawlowsky 2004.

<sup>72</sup> Der Wunsch nach möglichst selbstverwalteten Kultur- und Kommunikationszentren bündelte sich im Sommer 1976 in der Besetzung des Schlachthofs St. Marx (Arena). Dietmar Steiner beschreibt den Antrieb als eine Arbeit die „von der Verantwortung gegenüber den kulturellen Bedürfnissen der werktätigen Bevölkerung getragen [ist]. Die kulturelle Unterversorgung der Stadtrandgebiete und der Arbeiterbezirke ist eklatant. Für immer mehr Menschen werden immer weniger Stätten kultureller Auseinandersetzung geschaffen. Wurden früher die Häuser der Begegnung für einen Einzugsbereich von 15.000 Menschen geplant, so liegt heute die Zahl bei Neuplanungen bei 60.000 Menschen.“ (in Danneberg u.a. 1998, 143) Unter den Unterzeichnern der Solidaritätsbekundung mit den Arena-BesetzerInnen war u.a. auch Horst Forester, wie die „Wiener Zeitung“ am 22. Juli 1976 berichtete.

<sup>73</sup> Auch die Wurzeln des WUK liegen „in den Ideen und Forderungen der 70er Jahre nach Freiräumen für zeitgenössische kulturelle Aktivitäten. Aus dieser Bewegung wurde 1978 der *Verein zur Schaffung offener Kultur- und Werkstättenhäuser* gegründet.“ Der Abbruch des Hauses und Bau einer Tiefgarage konnte 1979 verhindert werden (vgl. Mattl 1998, 86) Ab 1981 konnte eine ehemalige Lokomotivfabrik im 9. Bezirk übernommen werden. Das WUK versteht sich als autonomes, selbstverwaltetes Kulturzentrum (vgl. Schaller 1998, 148).

le Arbeitskreise aus dem Dramatischen Zentrum aus und übersiedelten an andere Orte. Mit einer gewissen Zuspitzung kann gesagt werden, dass um 1979/80 das Auseinanderbrechen der alternativen Szene in Wien wie überhaupt in Österreich und vielleicht ganz Westeuropa begann. Diese Entwicklung kann zumindest in Teilen auf die sog. „neoliberale Wende“ und das allgemeine Erstarken des Kapitalismus zurückgeführt werden.

Andererseits hinterließ die Alternativkulturbewegung in Wien deutliche Spuren. Die Beteiligung des Dramatischen Zentrums daran lässt sich in gewissen Fällen nachzeichnen. Eines der prominentesten Beispiele ist sicherlich die Besetzung des Auslandsschlachthofes in Wien St. Marx, die häufiger noch unter der griffigeren Bezeichnung „Arena-Besetzung“ firmiert. Seit 1970 war die „Arena“ von Ulrich Baumgartner als alternative Schiene der Wiener Festwochen geplant und durchgeführt worden, die sich explizit an eine jugendliche Subkultur richtete (siehe Kapitel 1.3). 1975 und 1976 fand diese dann auf dem Gelände des Auslandsschlachthofes statt. Im Sommer 1976 wurde allerdings bekannt, dass der Schlachthof verkauft, abgerissen und schließlich einer anderen Verwendung zugeführt werden sollte. Architekturstudenten machten gegen den Abriss Stimmung und verteilten Flugblätter. Am 27. Juni 1976 fand nicht nur die letzte Veranstaltung im Rahmen des „Arena“-Programms statt, sondern auch ein Protestkonzert gegen die Schleifung des Naschmarkts. Dort spielten u.a. die Bands „Keif“ und „Die Schmetterlinge“. Diese riefen dazu auf, das Schlachthofgelände zu besetzen, um den Abriss zu verhindern. Also zogen noch am selben Abend etwa 1.300 Menschen vom Naschmarkt nach St. Marx. Bis zur Räumung des Geländes im September bzw. bis zu dessen Abriss im Oktober war das Gelände Veranstaltungs- und Begegnungsstätte für unzählige Projekte, Gruppen und Bewegungen (vgl. dazu u.a. Foltin 2004, 116; Mantler 2002). In der „Arena“ konnte erprobt werden, wie selbstgestaltetes und -veraltetes Kulturschaffen funktionieren kann, wie aus den eigenen Erfahrungs- und Erlebnisbereichen heraus Initiativen entstehen können.

Auch wenn die Forderungen der „Arena“-Bewegung nicht unmittelbar und befriedigend<sup>74</sup> erfüllt wurden, so kam es in Wien doch zu einem Mentalitätswechsel was die Angebote für junge Menschen betraf (die Zeitschrift „Falter“ wurde gegründet, unzählige Initiativen und Veranstaltungsorte entstanden). Auch auf politischem Terrain hinterließ die Alternativszene ihre Wirkung: Verstärkt durch die Proteste gegen das Atomkraftwerk Zwentendorf 1978 formierte sich die „Alternative Liste“ (siehe oben).

---

74 Die Stadt bot den BesetzerInnen den benachbarten ehemaligen Inlandsschlachthof zur Nutzung an; ein Angebot, das von manchen Gruppen („Forum Wien-Arena“) aufgegriffen, von anderen jedoch als „Verrat“ betrachtet wurde. Im Juli 1977 kam es zu einer Entscheidung, dass die Arena (hauptsächlich als Veranstaltungsort) auf dem dortigen Gelände entstehen sollte.

Dennoch fehlte der Szene nach wie vor ein Kulturzentrum. Das bereits 1975 besetzte Amerlinghaus am Spittelberg eröffnete am 1. April 1978 und konnte für kulturelle und politische Aktivitäten genutzt werden. Im selben Jahr gründete sich die Bürgerinitiative „Rettet das TGM“, die – bestehend aus mehreren „Arena“-Veteranen – die gegenkulturelle Nutzung des leer stehenden ehemaligen Technischen Gewerbemuseum in der Währinger Straße forderte. Aus dieser Initiative formierte sich im Jahr darauf der „Verein zur Schaffung offener Kultur- und Werkstättenhäuser (WUK)“ im Amerlinghaus und nahm Verhandlungen mit der Gemeinde Wien auf. Tatsächlich wurde dem Ansinnen entgegengekommen und 1981 wurde das renovierungsbedürftige Gebäude dem Verein überlassen. Die Gründungsabsichten des WUKs waren:

„dieser Verein im TGM [möchte] alternative Kultur- und Sozialarbeit mit einer Vielfalt von Aktivitäten und Veranstaltungen unbürokratisch verbinden. Damit soll einerseits jenen sozial und kulturell initiativen Gruppen eine Chance gegeben werden, die ansonsten häufig mangels geeigneter Räumlichkeiten wieder zerfallen oder in ein Schattendasein abgedrängt werden. Andererseits soll durch freie Zugänglichkeit der Werkstätten für die Bevölkerung dieser Region die Möglichkeit eröffnet werden, am Schaffen teilzunehmen und damit die Schranken zwischen Kulturproduzenten und Konsumenten abzubauen. Erwiesenermaßen fehlt es an Kulturstätten, die eine Alltagskultur als Lebenspraxis fördern und soziale Modelle erproben, welche gemeinschaftsbezogenes Verhalten unterstützen. In einem offenen Kultur- und Werkstättenhaus sieht der Verein eine Möglichkeit, diesen Mangel weitgehend zu beheben und im TGM einen solchen Modellfall zu schaffen.“ (zitiert nach Mantler 2002, 3)

Das WUK erhielt 1981 eine Fördersumme von rund 1 Million öS. An der Ermöglichung dieses Kulturzentrums in Selbstverwaltung (und an anderen „Alternativprojekten“) war Kulturstadtrat Helmut Zilk maßgeblich beteiligt (vgl. Lamprecht 2013, 86). Für viele Freie Gruppen, KünstlerInnen und verschiedene Initiativen war somit ein Raum geschaffen worden. Zwischen 1983 und 1990 pendelte sich das jährliche Fördervolumen der Stadt Wien auf ca. 5 Millionen öS ein (vgl. Verein zur Schaffung offener Kultur- und Werkstättenhäuser 1991, 208).

In dem Artikel „Die Arenautensage“ vom 23. März 1983 in der „Wochenpresse“ führt die inzwischen entstandenen – zum Teil eher auf Veranstaltungen ausgerichteten – Zentren an.

„Der Arena-Gedanke ist inzwischen weit über die eigentliche Arena hinausgewachsen: Die selbstverwalteten Jugendzentren in der Gassergasse und im Amerlinghaus, das WUK [...] und das geplante Rockhaus in der Hauffgasse können ebensowenig verleugnen, Kinder der Arena zu sein, wie das ‚schwarze‘ Metropol in der Hernalser Hauptstraße.“

Laut dem Stadtbuch Wien (1982, 219–222) gab es in Wien unter anderem folgende Kommunikationszentren:

Albert Schweitzer-Haus (Schwarzspanierstraße 13), Amerlinghaus (Stiftgasse 8), Commune (Schönlaterngasse 13), Dramatisches Zentrum (Seidengasse 13), Kulturzentrum Gassergasse (19), Kulturatelier Alsergrund (Garnisongasse 28), Rotstilzchen – Verein „Forum Wien“ (Margaretenstraße 99), WUK (Währinger Straße 59).

## 7 Theaterproduktionen und Gruppen

In der Seidengasse 13 verfügte das Dramatische Zentrum über Räume und Infrastruktur, sodass es „einem großen Kreis von Benutzern als Kommunikationszentrum“ (Schreiben Forester an Temnitschka vom 16. Juli 1984, 3) dienen konnte (siehe Kapitel 6.1). Dadurch, dass die Einrichtung von Arbeitskreisen, für Workshops und als Proberäumlichkeit für Theatergruppen verwendet wurde, gab es für die Benützung einen „komplizierten Stundenplan“. Dieser wurde „durch eine Hausversammlung, zu der alle Gruppen ihre Vertreter entsenden, geregelt“ (BMUK 1978a, 137). Neben den Proberäumen verfügte das Dramatische Zentrum auch über einen Theatersaal und einen Keller, der bei Theaterexperimenten, etwa von Rubén Fraga oder Produktionen der Selbsterfahrungsschauspielschule, bespielt wurde. Der Theatersaal im Dramatischen Zentrum wurde am 19. Februar 1977 eröffnet.

Die soziokulturelle Animationsarbeit und die Ausbildungsangebote („alternative Schauspielerausbildung“) nahmen einen bedeutenden Schwerpunkt der Zentrumsaktivitäten ein, sodass die DramatikerInnenförderung in den Hintergrund trat<sup>1</sup>. Nach wie vor gab es zwar AutorInnenstipendien, Arbeitsstipendien für Theaterschaffende (Hospitanzen) und Theatergespräche, jedoch in einem signifikant geringeren Umfang (siehe Anhang II).

1981 bezogen sich die Aufgaben und Aktivitäten des Dramatischen Zentrums auf vier Hauptgebiete (vgl. Kunstbericht 1981, 31):

1. Förderung und Erforschung neuer Wege der Theaterarbeit:  
Dazu dienen Stipendienprogramme (BMUK), Hospitanzen bei Partnerbühnen in ganz Europa, Gastspiele ausländischer Bühnen, Gründung und Unterstützung alternativer Theatergruppen sowie Installierung des Theaterlabors und die Durchführung zahlreicher Workshops.
2. Ausbildung und Weiterbildung:  
Schauspielerseminare, Straßentheater, Ausbildungskurse und Seminare zu Körperausdruck, Atem und Stimme, ein tägliches Körpertraining, Pantomime und verschiedene Tanzausbildungsangebote bilden die Jahresarbeit des Dramatischen Zentrums.
3. Förderung der österreichischen Dramatik:  
Stipendienprogramme, dramaturgische Gespräche und Zusammenarbeit mit österreichischen Autoren bilden die Grundlage dieser Tätigkeit.
4. Aktivitäten der soziokulturellen Animation:  
Das Dramatische Zentrum hat hier durch die Entwicklung des Zielgruppentheaters, des Lehrlingstheaters und des Seniorenspielclubs einen wesentlichen Beitrag geleistet.

---

<sup>1</sup> Mitverantwortlich hierfür ist auch die Änderung des Stipendienvergabe-Modus ab 1977, durch die das BMUK mehr Mitsprache bekam (siehe Kapitel 4.1).

(Kunstbericht 1981, 31)

Dieses Kapitel behandelt den Bereich der „Förderung neuer Wege der Theaterarbeit“, insbesondere die Unterstützung alternativer Theatergruppen. Als Beispiele für die Theaterarbeit im Dramatischen Zentrum sollen hier „Die Schaubude“ und Rubén Fragas Theaterkonzeptionen kurz beschrieben sowie die Produktionen des Dramatischen Zentrums bei den Wiener Festwochen angeführt werden, sodass ein Eindruck des produktiv-technischen Schaffens im Zentrum gewonnen werden kann.

### 7.1 Der Theatersaal und das Dramatische Zentrum als Spielstätte

Mit der Premiere des „Urfausts“ (Regie: Penelope Georgiou<sup>2</sup>) am 19. Februar 1977 wurde der Theatersaal (bzw. Mehrzwecksaal) in der Seidengasse feierlich eröffnet. Die Produktion erfolgte in Zusammenarbeit mit dem Theater im Burgenland. Diese Eröffnungsaufführung, an der Joe Berger, Penelope Georgiou, Heinz-Karl Gruber, Michael Gempart, Oswald Oberhuber und Otto M. Zykan mitwirkten, wurde in der Presse zwar als „originell“ beschrieben, aber als nicht sonderlich gut umgesetzt befunden, bisweilen sogar als „Entgleisung“ beschrieben (vgl. „Kronen Zeitung“ vom 20.02.1977, „Kurier“ 22.02.77, „Salzburger Nachrichten“ 24.02.77).

Die Künstlerin inszenierte im November 1978 erneut eine Produktion, die ebenfalls kontrovers aufgenommen wurde, nämlich „Kunst ohne Höhepunkte“<sup>3</sup>.

„Subventioniert durch das Bundesministerium für Unterricht und Kunst ist das Dramatische Zentrum ein Theater und zugleich ein Institut zur Förderung und Erforschung neuer Darstellungsweisen (Theaterlaboratorium); außerdem berufsbildende und weiterbildende Aufgaben im Bereich Theater und sozio-kultureller Animation (Lehrlingstheater/Zielgruppentheater).“ (Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger 1979, 485)

Laut dem „Deutschen Bühnen Jahrbuch“ (Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger 1979–1985) betrug der Fassungsraum des Theatersaals 198 Plätze und konnte als variables Raumtheater (mit einer Raumbreite von 10 Meter, einer Tiefe von 20 Meter und einer Höhe von 4,4 bzw. 5 Meter) eingesetzt werden.<sup>4</sup>

---

2 \* 1949. Regisseurin (vorw. Film).

3 „Kunst ohne Höhepunkt“, Premiere: 10. November 1978. Diese Produktion kam in der Presse leider nicht sonderlich gut an: „Die Provokation ist gelungen. Selbst gefinkelte Theaterkenner sahen sich ... verunsichert, zu Protesten und stundenlangen Diskussionen herausgefordert. Bald stritt man nicht mehr über den Sinn des Stückes, sondern über den Sinn des Theaters.“ („Arbeiterzeitung“ vom 15.11.1978); „Wer alternative Theaterformen sucht, wird sich im Wiener „Dramatischen Zentrum“ wohl fühlen. In der Seidengasse darf nach Herzenslust probiert und experimentiert werden. So tut´s auch Penelope Georgiou ... Hoffnungslose Theaterkonventionalisten werden zwar schockiert sein. Aber im Dramatischen Zentrum hat die Maskerade Platz und Berechtigung“ („Kronen Zeitung“ vom 12.11.1978).

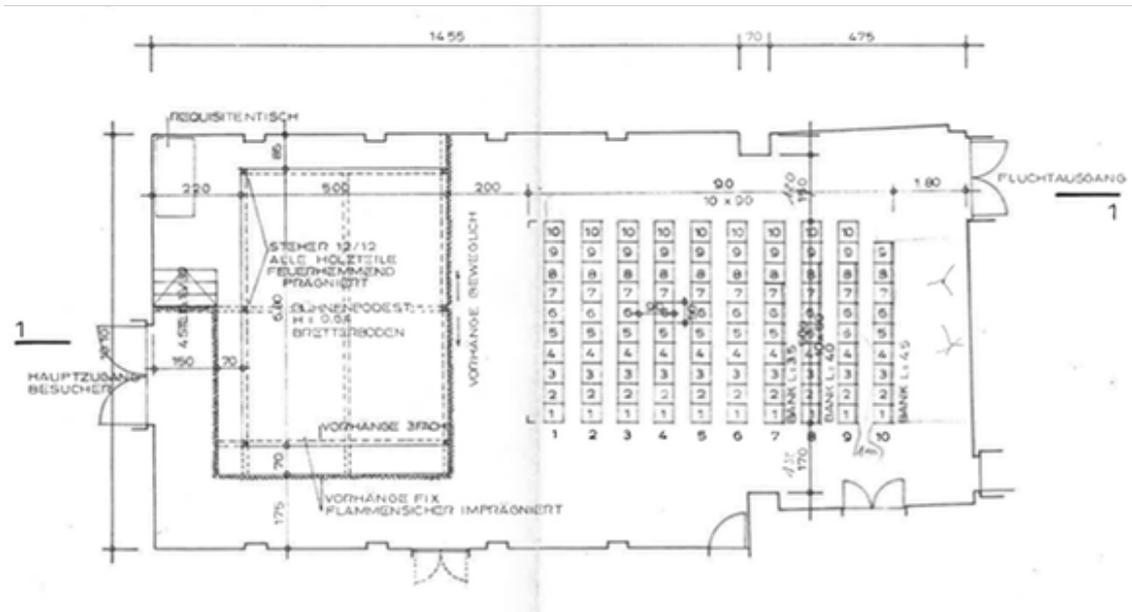


Abbildung 1: Plan des Mehrzwecksaals (Sammlung Dramatisches Zentrum)

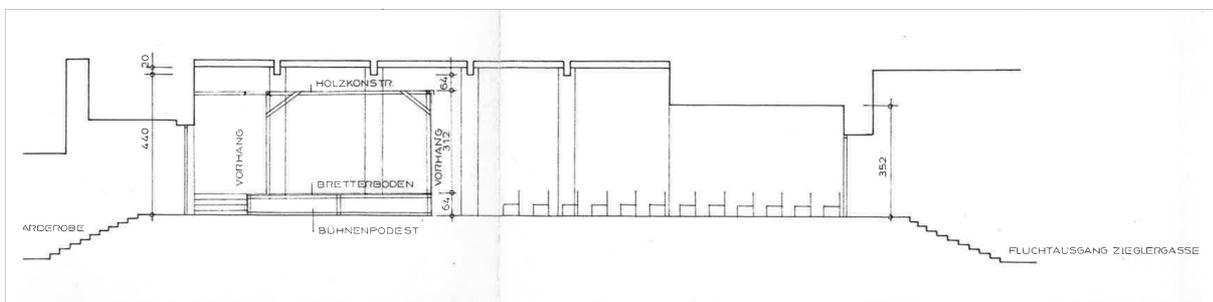


Abbildung 2: Plan (Querschnitt) des Mehrzwecksaals (Sammlung Dramatisches Zentrum)

Die Beschreibung des Dramatischen Zentrums in Bezug auf den Spielort hebt folgende Bereiche hervor:

„Aufführungen finden das Jahr über in unregelmäßigen Abständen als Werkstattarbeiten zur Erprobung neuer Texte im Rahmen der Stückentwicklung des Autorenförderungsprogramms, im Bereich des Theaterlaboratoriums, als Eigenproduktionen und Gastspiele

- 4 Rechtsträger des Spielortes ist das Dramatische Zentrum Wien („unter Aufsicht des BMUK, das Theater wird vom Rechtsträger in gemeinnütziger Form betrieben“). Eigentümer des Hauses Seidengasse 13 (und Vermieter): Grazer Wechselseitige Versicherung (ebd. 542).

statt. Das Theater dient zugleich als ständige Proben- und Spielstätte für freie Theatergruppen. Seminare, Workshops und öffentliche Proben finden laufend statt.“ (Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger 1979<sup>5</sup>, 485 f.)

In den Jahrbüchern von 1979 bis 1982 werden die DarstellerInnen der beiden festen Gruppen „AMOK“ und „Schaubude“ sowie Penelope Georgiou (mit der Bezeichnung „Projektarbeit“) namentlich genannt. 1983 erfolgte eine Aktualisierung der Angaben und es wurde die Besetzungsliste der Produktionen von „Der Turmbau von Babel“ (Turm I–III, „Marsch I“, „Spiel I“) angegeben (die Auflistung der „AMOK“ und „Schaubude“ wurde weggelassen<sup>6</sup>). Außerdem wurde der Hinweis zu der „1. Produktion des U-Theater ‚Die Zofen‘ von Genet. Premiere am 2. Dezember 1982“ angebracht (vgl. Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger 1983, 544). Im Bühnen Jahrbuch 1984 blieben die Angaben zu den Produktionen und DarstellerInnen dieselben, ergänzt wurde die Liste von der Premiere des „12er Turm“ (24. Mai 1983) und dessen DarstellerInnen sowie durch die Ausstellungen: „12 Jahre Dramatisches Zentrum“ (10. Mai –5. Juni 1983) und „Bertolt Brecht: Ändere die Welt – sie braucht es“ (14. Juni –8. Juli 1983) im Mehrzwecksaal und den anderen Räumlichkeiten (vgl. ebd. 1984, 563).

Im Bühnen Jahrbuch 1985 waren die angeführte Produktionen: „Turmbau von Babel“, „Spiel I – Die Einladung“<sup>7</sup>, „Der 12er Turm“ (Aufführung im Rahmen der Festwochen), „Die Tage der Rosen“ (Projektarbeit im Ausbildungsbereich) (ebd. 1985, 542). Das Jahrbuch 1986 vermerkte: „Angaben für die Spielzeit 85/86 wurden trotz mehrfacher Aufforderung nicht rechtzeitig eingeschickt“ (ebd. 1986, 550). Bis 1988/89 blieben die Daten unverändert (unaktualisiert) und enthielten neben den Kontaktdaten einzig die Angaben zu Fassungsraum, Eigentümer/Rechtsträger und die Kurzbeschreibung (siehe oben).

Die Auswahl der Produktionen bestätigt erneut die Sonderstellung,<sup>8</sup> die zunächst die Gruppen „AMOK“ und „Schaubude“ innerhalb des Zentrums einnahmen und die, nachdem erstere ihre Arbeit einstellte und zweitere pausierte, von Fragas Theaterarbeiten abgelöst wurden. Von der Infrastruktur des Hauses profitierten besonders die Ausbildungslehrgänge, die Proberäume und den Mehrzwecksaal für ihre Lernphasen nutzen konnten. 1978 etwa entstanden von den SE-SchülerInnen drei Theaterproduktionen („Die Artisten in der Zirkuskuppel“, „Fünfzehn, sechzehn, siebzehn“ und das Straßentheater „Marsch“ unter der Leitung von Fraga). Das Dramatische Zentrum diente zudem als Spielstätte bei

5 Bis 1985 befindet sich diese Erklärung in den Deutschen Bühnen Jahrbüchern.

6 Was darauf hindeutet, dass ab 1982/83 Rubén Fraga als eine Art „Aushängeschild“ für die Theaterproduktionen des Dramatischen Zentrums gehandelt wurde.

7 Eine Aufzeichnung dieser Produktion zeigte der ORF am 30.11.1983 (siehe Quellenverzeichnis).

8 Werner Stolz von der „Schaubude“ wird eben diese Konzentration auf eine so geringe Zahl fester Gruppen, als Manko beschreiben (siehe Kapitel 9).

den Wiener Festwochen 1981, 1983 und 1987 (siehe unten). Außerdem veranstalteten Heimo Zobernig und Alfons Egger eine Reihe von Veranstaltungen (siehe Anhang „Produktionen im Dramatischen Zentrum“ und Gruber/Meister 2003).

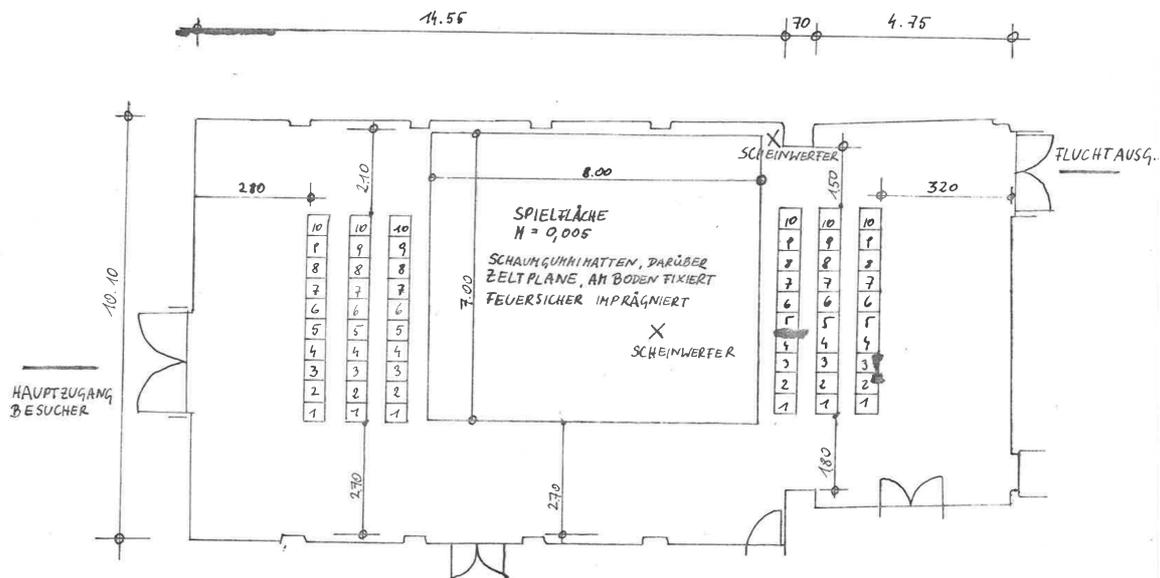


Abbildung 3: Plan Mehrzwecksaal, Spielfläche als Arena (Sammlung Dramatisches Zentrum)

## 7.2 Freie Gruppen im Dramatischen Zentrum

Die Förderung des (Freien) Theaters und die Entwicklung neuer Formen der Theaterarbeit war von Beginn an eine Aufgabe des Dramatischen Zentrums. Sei es durch die Fort- und Weiterbildungsangebote (Workshops, Seminare), die Zurverfügungstellung der Infrastruktur für alternative Theatergruppen (z.B. dem so genannten „Theaterlabor“) oder der Produktion und Organisation von Theateraufführungen, Straßentheaterfestivals<sup>9</sup> und Gastspiele ausländischer Bühnen (siehe Anhang II). Darüber hinaus galt die Vergabe von Theaterstipendien (Hospitanzen oder Projektförderungen) als Förderungsmaßnahme.

Horst Forester verstand Freies Theater als ein „Theater der Hoffnung“ und beschreibt, welche Art von Theater durch die Förderung entstehen sollte:

<sup>9</sup> 1978 und 1981, siehe Anhang.

„Freies Theater, das von der Welt berichtet, wie sie ist, ohne Furcht vor den Mächtigen, mit dem Ernst des Wissenden und dem Mut der Verzweifelten; an jedem Platz und zu jeder Tageszeit, dargestellt von Schauspielern, die ihre Überzeugung spielen, durch das Gespielte überzeugt.“ (Forester [1977], 5)

Tatsächlich wurde aus dem Dramatischen Zentrum in den Jahren seines Bestehens ein Ort, an dem innovatives und experimentelles Theater erarbeitet und aufgeführt werden konnte und war dadurch eine singuläre Einrichtung für Wien. Die Wiener Theaterlandschaft konnte mit „neuen Theaterformen“ (neuen Darstellungsweisen) in Berührung kommen.

„Ehe 1971 in der Lehárgasse [...] die Arbeit begonnen wurde, gab es für die wenigen freien Theatergruppen in Wien kaum Plätze und Räume, wo sie über längere Zeit hätten arbeiten können. Das Dramatische Zentrum bot ihnen mit seiner Infrastruktur entsprechende Produktionsmöglichkeiten. Jutta Schwarz's Animationsgruppe, aber auch Werner Stolz, Ruben Fraga, Armand Gatti, Augusto Boal, Walter Lott, Eugenio Barba und viele andere hätten ihre Arbeit in Wien wohl kaum präsentieren können. Gernot Lechner (Kiskililla-theater) begann genauso im Dramatischen Zentrum, wie Therese Affolter. Auch das erste Straßentheaterfestival fand 1979 auf dessen Initiative statt.“ („Falter“ 45/89, 8)

Über die Arbeit „Die sieben Möglichkeiten des Zuges von Auschwitz“ von Gatti im Dramatischen Zentrum erzählte die Schauspielerin und Teilnehmerin Didi Macher:

„Die ‚Sieben Möglichkeiten des Zuges von Auschwitz‘, der Ende des Krieges quer durch Europa gerollt war, [war] eine Art Mini-Lager. Gatti hat quasi die Lagersituation nachempfunden. Es war eine der eindrucklichsten Sachen, die ich je gesehen habe! Man konnte beobachten, wie ein genialer Theatermann mit Profis, Laien und Studenten arbeitet, zu welchen Aktionen und Theaterbildern er sie hinführen kann“ (in: IG Freie Theaterarbeit 1997, 12).

Auch Hirschbüchler (1991, 7) betont im Zusammenhang mit der Entwicklung der Freien Gruppenszene vor allem die Bedeutung des Ausbildungsangebotes im Dramatischen Zentrum:

„[So] wurde man hier in Workshops plötzlich mit neuen Theaterformen vertraut, und zwar mit den Arbeiten von Eugenio Barba, Peter Brook und Jerzy Grotowski, die alle drei maßgebend für die Entwicklung des freien Theaters sind. Ihre Stilrichtungen lassen sich unter dem Begriff ‚Theater der Erfahrung‘ zusammenfassen.“

Darüber hinaus schrieb Peter Friedl in „Theater heute“ (4/82, 26), dass das Dramatische Zentrum: „immer noch die einzige ästhetische und programmatische Alternative zu den institutionalisierten Wiener Klein-, Mittel- und Großbühnen“ ist.

Forester wünschte sich von Anfang an, dass im Dramatischen Zentrum genügend Platz für Proben- und Aufführungstätigkeiten vorhanden sei. So schrieb er, wie bereits in Kapitel 2.3 ausgeführt, im März 1976 an die Kulturstadträtin und Vizebürgermeisterin Fröhlich-Sandner: „Zum Dramatischen Zentrum gehörte von Anfang an die Absicht, Theateräumlichkeiten zur Verfügung zu haben, um sie den sich frei bildenden Theater-

gruppen zur Benützung zu geben“ (Schreiben Forester an Fröhlich-Sandner vom 17. März 1976). Mit dem Erhalt der Räumlichkeiten in der Seidengasse konnte dieses Anliegen befriedigend realisiert werden.



*Abbildung 4: Proberaum im Dramatischen Zentrum (Privatarchiv Hilde Berger)*

Laut Zentrumsleiter-Stellvertreter Heinz Hoffer (zitiert nach „Profil“ vom 26.4.1977) führte dies dazu, dass das Zentrum „hier derart dezentralisiert [war], daß es immer wieder in Anarchie und fröhliches Chaos der Grüppchen“ verfiel. Gruppen bzw. Ensembles, die im Archivmaterial des Dramatischen Zentrums erscheinen waren (neben „AMOK“ und „Schaubude“): „Kukuruz“, „Hutschachtel“, „Narrenspiegel“, „Ensemble Theater“, „Konfrontationen“, „Wiener Volksbühne“, „Akkordarbeiter“ (Musik), „Giradi Theater“, „Theater der Courage“, „Hallucination Company“ (Musik), „LUGA Theatergruppe“, „Netzwerk“, „Frauentheatergruppe“, „Facette“, „Stückwerk“, „U-Theater“, „Ensemble Mosaik“. Außerdem „Theater an der Wien“, „Theaterverein 77“, „Volkstheater“ und Einzelpersonen (Penelope Georgiou, Nina Bretschneider, Peter Weibel, Lukas Resetarits, Reinhard Auer).

Der Koordinator der „Festwochen Alternativ“ (1980 und 1981), Reinhold Stremnitzer, spricht ebenfalls die Funktion des Zentrums, neben der Festwochenreihe, für die alternative Szene an:

„Zwischen 1976 und 1980 hats ja ein Vakuum gegeben. 1980 hat's wieder sowas wie Alternative gegeben. Das war eine Ersatzstruktur, über die Bedeckung der Szene hinausgehend, es war die einzige Möglichkeit in Wien, ausgenommen das DZ, für freie Gruppen zu produzieren. Ich glaube nicht, daß die Festwochen – wie 1981 – die alleinige Ersatzstruktur zu sein haben.“ (Reinhold Stremnitzer in: „Frischfleisch und Löwenmaul“ 32/82, 25)

Neben der Funktion als Arbeits- und Aufführungsort sowie Ausbildungsstelle war der sozio-kulturelle Bereich des Zentrums ein weitreichender Impulsgeber. Die Animationsarbeit von Ilse Hanl, welche den Partizipierenden die Mitbestimmung über das in dem Animationsprozess entstehende „Stück“ übertrug, sei besonders nachhaltig gewesen. Die dabei entstehenden „gruppenspezifischen Prozesse“, die „Mitbestimmungsmodelle“ waren, so Hirschbühler (1991, 8) „maßgebend für die Bildung Freier Gruppen“ gewesen (zur Anerkennung der Animationsarbeit von Seiten der Kulturpolitik siehe Kapitel 8.5).

„Animation, Straßentheater, Zielgruppentheater, Theaterlabor sind die Begriffe, die diesem neuen Theaterverständnis entsprangen und durch die Tätigkeit des Dramatischen Zentrums ihre Durchsetzung in der österreichischen Theaterlandschaft und im sozio-kulturellen Bereich erfuhren.“ (Wäfler 1996, 17)

Die Räumlichkeiten sollten laut einer Selbstbeschreibung des Zentrums in der Zeitschrift „Erwachsenenbildung in Österreich“ (in Zusammenhang mit den Aktivitäten im Bereich des Zielgruppentheaters) „allen Wiener Gruppen, deren Zielsetzung sich in den Bereich der sozio-kulturellen Animation einordnen lässt, überwiegend kostenlos“ zur Verfügung stehen: „Diese Arbeits-, Proben- und Sitzungs- bzw. Workshop-Räume werden gegenwärtig [1978] von 35 verschiedenen Gruppen<sup>10</sup> benützt.“ Darüber hinaus waren im Dra-

<sup>10</sup> Die nicht eruiert werden konnten.

matischen Zentrum eine Bibliothek und audiovisuelle Geräte (Video) zur Benützung vorhanden (vgl. BMUK 1978a, 137).

Das Bereitstellen von Probe- und Aufführungsräumen beschränkte sich ab den 1980er Jahren jedoch auf Gruppen wie die „Schaubude“ bzw. hausinterne Projekte (in Verbindung mit den Ausbildungslehrgängen, Projektstipendien etc.). Obwohl die Zahl der Freien Gruppen rasant stieg, war es kaum möglich „von außen“ das Angebot des Zentrums in Anspruch zu nehmen. Wäfler (1996, 19) sieht die Gründe für diese Entwicklung, darin, dass es durch den größer gewordenen Raumbedarf der Schauspielschule vermehrt zu Raumproblemen und Platzmangel kam. Darüber hinaus erfolgte durch die vielen Workshops eine „Verdrängung experimenteller Theaterarbeit, bedingt durch die zunehmende ‚Workshop-Kultur‘, die sich im DZ einen Hauptveranstaltungsort geschaffen hatte“. Sogar die „Schaubude“, so Wäfler (1996, 19), musste 1980 deshalb aus dem Zentrum hinaus, „da das DZ nicht länger ständiger Probenort für einzelne Gruppen sein wollte.“

Im Nachhinein gesehen muss dies als Fehler gewertet werden, außerdem musste dies auch den Forderungen der Freien Szene zuwider gelaufen sein, die doch gerade mehr Arbeits- und Spielräume benötigte. Zugunsten des Ausbildungssektors opferte das Dramatische Zentrum sozusagen seine Funktion als Arbeitsstätte für die tatsächliche Hervorbringung von Theaterproduktionen und wurde, so Wäfler (1996, 19) „immer mehr zu einer Gemischtwarenhandlung, die den boomenden Freizeit-Markt mit Persönlichkeitserweiterungsworkshops aller Art versorgte.“ Diese Behauptung wird in Kapitel 9 zu untersuchen sein. Ausgehend von der „Schaubude“ und Rubén Fraga entstanden zwischen 1977 und 1989 eine Reihe von Produktionen, die größtenteils im Dramatischen Zentrum aber auch bei den Wiener Festwochen (1978–1985) gezeigt wurden.

### 7.3 „Theatercooperative zur Schaubude“

Aus dem Dramatischen Zentrum ging 1977 die Gründung der „Theatercooperative zur Schaubude“<sup>11</sup> durch Hans Czarnik (sowie Werner Stolz und seit 1979 mitorganisiert von Thomas Stolzetti) hervor. Doris Hirschbüchler (1991, 31) schreibt in „Zur Situation der freien Gruppen in Wien“ über die Cooperative:

---

11 Offensichtliches Vorbild dieser Gruppe war die Berliner „Schaubude“; „Cooperative“ sollte darauf hinweisen, dass Mitbestimmung und die Arbeit im Kollektiv ausschlaggebend waren. Ursprünglich war geplant sich in Hommage an das legendäre Wiener (Kommunisten-)Theater „Theaterverein Neue Scala“ zu nennen, allerdings scheiterte dieses Vorhaben am Einspruch eines Kulturreferenten der Stadt Wien (vgl. Wäfler 1996, 22).

„Die Schaubude um Werner Stolz ist Wiens älteste Freie Gruppe. Ihre Ursprünge reichen bis 1977 zurück, wo sie als arbeitslose Schauspieler, Regisseure und Dramaturgen aufgrund mangelnder adäquater Arbeitsmöglichkeiten das Theater selbst in die Hand nahmen. Damals waren sie noch im politisch orientierten Theater bemüht - im ‚Dunstkreis der ersten Arena-Bewegung‘ [...]. ‚Damit lagen wir schief, hat Werner Stolz heute [1990, Anm.] Abstand von diesen Ursprungskonzepten gewonnen. ‚Der Trend geht heute weg vom Politischen hin zum Privaten‘, so Stolz weiter. Nach einer Pause, die von 1981 bis Anfang 1984 dauerte, hat die Schaubude einen neuen Anfang genommen.“<sup>12</sup>

Angelehnt an die Theatererneuerungen der 1970er-Jahre und Jerzy Grotowskis Theatertheorien ist die Gruppe vor allem im Bereich des politischen Theaters zu verorten. Mitglieder der „Schaubude“ waren u.a.: Klemes Gruber<sup>13</sup>, Armin Thurnher<sup>14</sup>, Christian Martin Fuchs<sup>15</sup>, Fredl Schedl, Hans Czarnik<sup>16</sup>, Eva Lindner, Monika Geiger, Elisabeth Augustin, Gerhard Fischer<sup>17</sup> und Georg Mittendrein<sup>18</sup> (vgl. Wäfler 1996, 21).

Mit ihrer zweiten Produktion<sup>19</sup> konnte die „Schaubude“ einen Probe- und zwei kleine Büroräume im Dramatischen Zentrum nutzen (vgl. Wäfler 1996, 23). Viele der Produktionen wurden in Volkshochschulen aufgeführt, die Förderung erfolgte zunächst durch das Dramatische Zentrum, mit der Produktion „Der Tod des Herakles“ wurde die Gruppe 1978 in das Kleinbühnenkonzept aufgenommen (30.000,- öS/Monat).

Unter die ersten Produktionen fiel „Der Zerissene“ von Nestroy im Juni 1977, der zuerst in der VHS Hietzing, danach im Dramatischen Zentrum in der Seidengasse aufgeführt wurde. Markant an der Inszenierung war laut „Falter“ (3/77, 5) die Vermeidung der Identifikation mit dem Helden, dem Kapitalisten Lips. Der Schaubude ging es vielmehr darum, diesen als Repräsentant der historischen Situation zu verstehen.

1979 wurde das Stück „Bleib für immer bei mir“ von „Schaubuden“-Gründungsmitglied und Stipendiat des Dramatischen Zentrums Christian M. Fuchs im Zentrum aufgeführt. Nach dieser Produktion kam es zu einer Spaltung der Gruppe, sodass eine Parallelpro-

---

12 Siehe auch: „Die Bühne“, März 1985, 31 f.

13 \* 1955, Gründungsmitglied der „Schaubude“, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft (Univ-Prof.).

14 \* 1949, seit 1977 im Redaktionskollektiv der Stadtzeitung „Falter“, Journalist und Publizist, Herausgeber und Chefredakteur beim „Falter“.

15 1952–2008, Mitbegründer „Falter“, Autor, ab 1981 Dramaturg am Stadttheater in Regensburg, 1983–2004 Salzburger Landestheater (Chefdramaturg ab 1988).

16 \* n. B., gest. 1992. 1978. Regisseur Theater am Neumarkt (Zürich), Daedalus (Wien).

17 \* n. B., Engagement bei den Salzburger Festspielen, Theater der Jugend, Gruppe „Torso“, Mitbegründer „Schaubude“, Burgtheater, Mitbegründer und Regisseur des „U-Theater“.

18 \* 1950, Theater der Jugend, „Komödianten“ im Künstlerhaustheater, Gründung des „Jura-Soyfer-Theaters“ am Spittelberg (bis 1988), danach Intendanz des Landestheater Altenburg, weitere Engagements im gesamten deutschsprachigen Raum, mehrere Festspielleitungen und Theatergründungen.

19 Auf die einzelnen Produktionen wird hier weder inhaltlich noch personell eingegangen. Wäfler (1996) gibt in ihrer Arbeit eine detaillierte Zusammenstellung aller „Schaubuden“-Produktionen. Eine Liste der in Zusammenarbeit mit dem Dramatischen Zentrum erarbeiteten Projekte findet sich im Anhang.

duktion folgte („Warten – Vergessen“/„Kaspar“). Außerdem verließen Hans Czarnik und Gerhard Fischer die Gruppe aufgrund Engagements in Zürich bzw. am Burgtheater.

Insgesamt lieferte „Die Schaubude“ tendenziell sperrige, unfertige Produktionen, die einen hohen theoretischen Anspruch stellten und das Publikum mit diesem oft schwer zugänglichen Aspekt durchaus forderte. Es ging der Gruppe aber auch nicht darum, den Publikumsgeschmack zu bedienen, sondern die Grenzen des Theaters aufzusprengen, die Theaterräume zu verlassen und gerade dies zum Thema zu machen: „gewöhnliche Stücke und ihre Dramaturgie, gewöhnliche Sehweisen des Publikums [...] durchaus [zu] überschreiten“, so Hans Czarnik, Regisseur und Dramaturg der Schaubude („Falter“ 36/78, 4). Gerhard Fischer, ebenfalls Regisseur, Dramaturg und Schauspieler der Gruppe, sagte über seinen Theateranspruch: „es müßte eine Form des Theaters sein, die die paranoide Situation von Revolutionären oder von einem Revolutionär austrägt“ (ebd.).

Nach einer Pause präsentierte sich die Gruppe rund um die „Schaubude“ im Jahr 1980 mit neuen Mitgliedern und der Absicht, den experimentellen Charakter stärker zu betonen. Den Ansatz von Antonin Artaud aufgreifend, sollte von nun an die Erwartung des Publikums völlig erschüttert werden. Die erste Produktion ging am 21. Februar 1980 über die Bühne: „Ubumaschine“, freie Variationen von Jerry Ubu (im Dramatischen Zentrum). 1981 gastierte die Gruppe mit „Der Zusammenstoß“ bei den Wiener Festwochen (Alternativ) im „80er Haus“ (siehe unten). Nach dieser Großproduktion zerfiel die Gruppe abermals (vor allem aufgrund der finanziellen Situation) und bestand nun aus einer Kerngruppe rund um Stolz und Stolzeti (vgl. Wäfler 1996, 43).

1984 gelang der „Schaubude“ mit „Der Hungerkünstler“ von Franz Kafka im Salle de Bal des Französischen Kulturinstituts ein Erfolg (siehe dazu: „Falter“ 10/84, 19). Darauf folgte eine Bearbeitung von „Ödipus“ nach Sophokles und Hölderlin. Im selben Jahr brachte der „Falter“ den Artikel: „Theater als radikaler Widerstand. Die Schaubude führt das Stück ‚Jenseits der Lust‘ auf“, worin es dezidiert um Werner Stolz' politisches Theater ging: „gegen das Unverständnis, das ihr [der ‚Schaubude‘; Anm.] in Wien entgegenschlägt – will [sie] das ‚Drumherum‘ in den Theaterfiguren zentrieren, will die Mechanik menschlichen Verhaltens erforschen“ („Falter“ 26/84, 18).

Waren die Produktionen ab „Der Hungerkünstler“ unabhängig, d.h. ohne die Förderung, vom Dramatische Zentrum entstanden, so arbeitete man 1988 wieder zusammen. Gearbeitet wurde an einem mehrteiligen Projekt (Jahresprojekt „Angeschlossen – Ausgeschlossen“) begonnen, mit dem die Gruppenmitglieder

„wieder an ihre theoretischen und konzeptionellen Wurzeln anschließen [wollten]: den sozialpolitischen bzw. experimentellen Ansatz der Theaterarbeit verbinden, überprüfen,

welche Möglichkeiten theatralischer Ausdrucksformen überhaupt noch vorhanden sind und damit vielleicht einen möglichen Ausweg aus der künstlerischen Misere der freien Gruppen zu finden.“ („Falter“ 17/88, 19)

Es handelte sich dabei um „den Versuch eines Modells einer sozialanimatorischen Theaterarbeit“, im Zusammenhang mit dem Jahresprojekt: „Angeschlossen – Ausgeschlossen“ (vgl. Wäfler 1996, 74). Es ging dabei darum, „eine andere Perspektive von Theater und Leben gegeben, in dem der Körper als Einschreibfläche für Unterdrückung szenisch sichtbar wurde. Als Ergebnis einer fast dreijährigen Laborarbeit im Dramatischen Zentrum entstanden mehrere Einzelproduktionen.“ (Hirschbüchler, 1991, 31)

In einer Gruppe aus „Schauspielern, Musikern und HIV-infizierten Laien (später auch nicht-infizierten) aus verschiedenen sozialen Randgruppen“ sollte „sinnvolle Arbeit in Form von gezielter Kulturarbeit“ – Animationsarbeit – „zur Entwicklung von Bewältigungsstrategien“ geleistet werden. Wäfler (1996) schreibt der „Schaubude“ durch diese Arbeit „Vorreiterfunktion des Theaters in der Erprobung neuer Kommunikationsformen durch neue Wege in der Arbeit mit Laien“ zu. Gleichzeitig wandte sich die Gruppe verstärkt den Techniken Grotowskis und des Psychodramas zu und versuchte ein „emanzipatorisches Modell der [psychischen] Selbstheilung mittels kreativer Selbstdarstellung“ (Therapiemodell der Antipsychiatrie) zu erproben. In der „Projektgruppe des Dramatischen Zentrums“ entstand die Produktion „Strategien gegen die Trauer: Das Reden – das Saufen. Ein Oratorium nach Texten von Reinhard Prißnitz und Hermann Schürer“ das im Oktober 1988 im Dramatischen Zentrum gezeigt wurde. Parallel hierzu fand die Produktion „Angeschlossen – Ausgeschlossen“ ihre Aufführung, die aufgrund ihres hohen Abstraktionsgrades anstatt der gewollten Durchschaubarkeit von Gruppendynamiken dem Publikum nicht nachvollziehbar und langweilig erschien. Die letzten beiden Zusammenarbeiten zwischen Zentrum und „Schaubude“ waren die Theaterarbeit „Die Pest“ und „Werkstatt“. Bei „Die Pest“ versuchten HIV-Positive und -Negative angesichts der Frage „Krank-Sein/Nicht-Krank-Sein [...] ihr persönliches Schicksal in einen gesellschaftlichen Kontext zu stellen“. Den Abschluss des Jahresprojektes bildete eine Schau bzw. ein „offener Work-Shop“ in Form von mehreren Stationen, an denen die TeilnehmerInnen der Produktion bei der Verrichtung diverser Arbeiten besehen werden konnten (alle Zitate wenn nicht anders angegeben: Wäfler 1996, 74–83).

Danach endete die Zusammenarbeit mit dem Dramatischen Zentrum für die „Schaubude“ auf eine besonders bittere Art und Weise. So waren die Mitglieder der Theatergruppe gerade damit fertig, den Keller des Dramatischen Zentrums zu renovieren und dort aus der zugestellten Werkstatt ein Lager, einen 80 Quadratmeter großen Proberaum sowie

Garderoben und ein Sitzungszimmer zu bauen – da kam die Mitteilung, dass das Zentrum schließen werde (siehe Kapitel 8.8).

#### 7.4 Rubén Fragas paratheatralische Projekte

Neben der „Schaubude“ waren in den 1980er Jahren die Theaterarbeiten des argentinische Regisseurs Rubén Fraga<sup>20</sup> fester Bestandteil in der Entwicklung neuer Darstellungsformen. Im April 1978 wurde Fraga ins Dramatische Zentrum geladen, um einen Workshop<sup>21</sup> zu leiten. Seine Theaterarbeit am Zentrum (bis 1986) war stark auf Selbsterfahrung und Selbstbestimmung ausgerichtet. Er war zunächst Trainer in der SE-Schule<sup>22</sup>, leitete 1979 ein Projekt mit der „AMOK“ („Im Dreck“, siehe oben) und eine Reihe von Workshops und Seminaren.

Horst Forester beschrieb Fragas Arbeit als eine „Arbeit an einer der Wurzeln der erhofften wiedererstehenden Volkstheaters“, sie ergänzte somit „[d]ie vielfältige Gruppenarbeit in unserem animatorischen Tätigkeitsbereich [...]. Ausdrucksfindungen durch schöpferische Freude am Erkennen oder Erkennen durch spontane Gestaltung und Empfindung! Beide Wege, selbstbestimmt, gemeinsam motiviert, sind Pfade in die bunte Zukunft des Spiels“ (Forester [1983], 3).

Innerhalb von einer fünfjährigen Arbeit entstand unter Rubén Fragas Training und Leitung das mehrteilige Projekt „Der Turmbau von Babel“ (1980–1985), das den zentralen Bestandteil Fragas Wirken im Dramatischen Zentrum bildet.<sup>23</sup> Die Arbeit an dem „Turmbau“ verstand Fraga als „Forschungsprojekt“ (Klinger 1992a, 235), bei dem persönliche Erinnerungen und historischen Figuren zu einer „dramatischen Utopie“ verbunden wurden. Den ersten Teil dieser Forschung machte ein Workshop (ohne öffentliche Präsentation) im Oktober 1980 bei dem die Familiengeschichten der Einzelnen „dramatisiert“ wurden. Beim „Turm II“ waren die Ausgangspunkte ein nostalgischer Rückblick in die Zeit um 1900, Erster Weltkrieg, Faschismus, Zweiter Weltkrieg. Die TeilnehmerInnen

---

20 Fraga (1939–1995), gelang 1972 der Durchbruch mit „Das Lager“ (Griselda Gambaro); 1976 reiste er nach Europa (er war beispielsweise an Strehlers „Piccolo Teatro“ tätig, führte mit einer Theatercooperative Animationsprojekte durch und wurde dadurch 1978 nach Wien geladen. Er konnte eine längere Zeit über das Gästezimmer im Dramatischen Zentrum bewohnen (vgl. Kaufmann 2011, Dokumentationsgespräch).

21 „Energie des Schauspielers. Psycho-physisches Training, körperdynamische Übungen, Bewegungen, Reflexe und Atmung“ (siehe Klinger 1992a, 216).

22 Bei der, so Fraga, „[n]eben der überragenden Bedeutung der Körperarbeit [...] andere wesentliche Elemente theatralischer Arbeit zu kurz gekommen“ sind (Klinger 1992, 217). Mit Fraga erarbeiten die SchülerInnen das Straßentheater „Marsch“ (Szene aus *Homo dramaticus* von Alberto Adellach) im November 1978.

23 Zu Fragas Theaterkonzeption siehe Klinger (1992a, 204–287), über die Arbeit am „Turmbau von Babel“ gibt Heft 7 der „Texte zur Theaterarbeit“ (Forester [1983]) Aufschluss.

wählten sich historische Figuren, die sie dann in Form eines „lebendigen Museums“<sup>24</sup> im Februar und März 1981 verkörperten. Die Dritte „Etappe“ des Projektes bildete der „Turm III – Ein Fabriklabor der modernen Zeiten“, eine vielbeachtete Schau im Dramatischen Zentrum<sup>25</sup>, wo die Erfahrungen mit „Turm II“ fortgesetzt wurden. Ausgangspunkte hier waren die „Lebenserfahrungen mit Kafka, Musil, Weininger und Altenberg“, die in mehreren Stationen szenisch von jeweils zwei oder drei SchauspielerInnen dargestellt wurden. Ein „Führer“ begleitete das Publikum durch die „Ausstellungsräume“ (vgl. „Theater heute“ 4/84, 26–27). Annemarie Klinger (1992a, 244) hält zu den „Türmen“ I–III fest: „Bezeichnet man den ‚Turmbau von Babel‘ als ein riesiges Selbsterfahrungsprojekt, so kann man diesen Prozeß mit dem dritten Teil des Turms als weitgehend abgeschlossen betrachten.“

Die Folgeproduktion (Premiere 9. Oktober 1982) „Spiel I – Die Einladung“<sup>26</sup>, zeigte ein Aufeinandertreffen der Figuren („lebendige Projektionen“) Adolf Hitler, Franz Kafka, Vincent van Gogh, Charlie Chaplin und Rodolfo Valentino (vgl. Klinger 1992a, 246 ff.). Es handelte sich, so die „Salzburger Nachrichten“ (vom 6. November 1982) um eine „Collage aus Originalzitaten [...]. Jeder der fünf Gäste hält für sich einen Monolog“. Doch „es ist beachtlich, wie glaubhaft und mit welcher Körperbeherrschung die Schauspieler des ‚Dramatischen Zentrums‘ die Personen imitieren“ (ebd.). Die Theaterarbeit „Der 12er-Turm – Ein Wiener Vergnügungspark“ schließt als Erweiterung hieran an. In Form einer Art Vergnügungspark sollte die Reise, die das Dramatische Zentrum in den letzten 12 Jahren zurück gelegt hatte, beschaut werden. 1985 entwickelte Fraga „Das letzte Fest. Wiener Dramatische Ausstellung“, das seine letzte große Produktion im Dramatischen Zentrum war (zu den Produktionen siehe unten).

Neben den Projektarbeiten war Rubén Fraga als Trainer der „Ausbildung Schauspiel“ (Szenische Basisarbeit) tätig und leitete (meist gemeinsam mit Jorge Bernardi) Theaterseminare<sup>27</sup>. Seine Theaterproduktionen waren mehrmals bei den Wiener Festwochen zu sehen (siehe unten).

---

24 Die „Arbeiterzeitung“ notierte hierzu: „Menschen als Exponate, in deren Privatbereich der Besucher brutal eindringt. Deren Schicksale vermarktet werden [...]. Der Zuschauer [...] wird zum Voyeur, zum Eindringling und ist sich solcherart seiner zweifelhaften Position als Kulturkonsument quälend bewußt“ („Arbeiterzeitung“ vom 21.3.1981).

25 Die Zeitschrift „Theater heute“ stellte diese Produktion ins Zentrum des Artikels über das Dramatische Zentrum (Heft 4/82, 26–28), auch Hilde Spiel schrieb in der „Frankfurter Allgemeinen“ darüber sowie mehrere andere Zeitungen (vgl. Forester [1983], 37–42).

26 Diese Produktion wurde aufgezeichnet und ist als Video erhältlich, siehe: Die Einladung 1983, VHS.

27 Beispielweise Bühne, Welt & Traum. Vier Theaterseminare mit Ruben Fraga und Jorge Bernardi (Februar bis Oktober 1985): Dramaturgie – Spiel – Kostüm – Maske – Make up – Bühnenbild – Licht: „Das phantastische Bild“ (Bosch-Goya-Max Ernst-Dali-Bacon), „Ein Sommernachtstraum“ (Shakespeare), „Das Heldengedicht von Lulu“ (Wedekind), „Der Balkon“ (Jean Genet) sowie „Acting Genet“ mit Ruben Fraga (6. bis 23. Oktober 1986).

Über das Dramatische Zentrum verfasste Fraga den Text „Ein Ort“, in dem er bekundete:

Ich glaube, das wichtigste Ziel eines Dramatischen Zentrums besteht darin, ein Lebensraum zu sein, in dem experimentieren erlaubt ist. Das Experiment auf allen möglichen Ebenen kultureller, künstlerischer, pädagogischer Schöpfung und ihr Zusammentreffen mit dem Sozialen, das sie umfasst, bestimmt und trägt. Ein unkonventioneller Ort, an dem die jugendlichen Geister – wo es sie gibt – ihre Einbettung finden, Orientation [sic], Reflexion und Projektion. Ein Ort, an dem es erlaubt ist, sich zu irren, in einer Zeit, in der Effizienz und Zielstrebigkeit sich immer mehr als alltägliche Werte etablieren. Ein Ort, an dem Begegnungen, Austausch und Meinungsverschiedenheiten möglich sind. Ein Ort, an dem das Leben wächst, ohne Vorurteile und Einschränkungen: dramatisch.

(Fraga o. J., 1)

## 7.5 Dramatisches Zentrum bei den Wiener Festwochen

1980 gab es für die Szene „erstmal seit 1976 wieder die Arena, diesmal ‚Festwochen Alternativ‘ genannt“ (Mattl 1998, 90). In Erinnerung an die Forderungen bei der Arena-Besetzung gab Festwochenpräsident Helmut Zilk „[d]as ‚80er Haus‘ der Wiener Festwochen [...] als Avantgarde- und Alternativzentrum zur ‚Selbstverwaltung‘“ (Haider 1981, 19) frei. In den Bereichen Theater, Musik, Medien/Visuelles und Öffentlichkeit sollten die Gruppen selbst entscheiden, wer bei den „Festwochen Alternativ“ vertreten sein sollte. Hierfür erhielt die „Wiener Szene“, sprich die Freien Gruppen (ca. 400 potentiellen Projekte) ein Budget, das durch Selbstverwaltung (Koordinator war Reinald Stremnitzer) an die verschiedenen Veranstalter verteilt werden sollte. Es war eine Zerreißprobe (vgl. Mattl 1998, 90). Laut „Profil“ (vom 5. Mai 1980) habe dies „zu einem ‚eigenartigen Demokratieverständnis‘ und zu einem ‚Selektionsdruck‘ geführt, wo ‚jeder gegen jeden‘ gewesen sei“. Schließlich galt: „Wer zuerst kam, malte. Wer zuerst drinnen war, diktiert die Richtung. Wer an allen Sitzungen teilnahm und zäh blieb, blieb auch als Programm über.“ Dem Dramatischen Zentrum gelang es, den „Arbeitskreis Theater“ zu maßgeblich zu gestalten, was dazu führte, dass Projekte aus der Animations-Arbeit (u.a. fünf Lehrlingstheater aus der Steiermark<sup>28</sup>), von der „AMOK“ („Robinsons“<sup>29</sup>) und von Rubén Fraga („Garten der

28 1. Gruppe „Gfrett“ (Graz), verschiedene Szenen; 2. Gruppe „Eisenerzer Lehrlingstheater“ mit drei Kurzstücken; 3. Gruppe „Club 8113“ und 4. Gruppe „Unser Theater Linz“ jeweils eine Geschichte (vgl. 80erHaus 1980, 40-41).

29 Laut Programmheft „80erHaus“ (1980, 8): „Diese Produktion wurde in Griechenland erarbeitet und in einer Höhle in der Nähe von Calamata uraufgeführt. Wie jedes AMOK-Projekt, wird auch dieses sowohl in der Vorarbeit als auch im Aufführungsstadium vom Prinzip spontaner Improvisation geleitet, im Rahmen einer konkreten Spielstruktur. Wie jede AMOK-Aufführung bisher, wird auch hier keine Vorstellung der anderen vollkommen gleichen, sondern sich von Tag zu Tag zu neuen Bereichen hin verwandeln.“ Die Produktion wurde bei den Festwochen drei Mal gezeigt (23., 25. und 28. Mai 1980).

Lüste<sup>30</sup>) vertreten waren sowie Gastspiele von Lena Rothstein („Tränen und Rosen“<sup>31</sup>), der „Schaubude“ („Zusammenstoß“)<sup>32</sup>, dem Kindertheater „Narrenkastl“<sup>33</sup> und ein Kinderworkshop von Jutta Schwarz und Raymon Montalbetti<sup>34</sup>.

Laut „Profil“ (5. Mai 1980) wurden vom Dramatischen Zentrum

„auch noch Literaten ins Programmkonzept eingebaut: 20 Schriftsteller – von Peter Turini über Christine Nöstlinger, Gustav Ernst, Gerhard Jaschke bis zu Elfriede Jelinek – sollen zu vorgegebenen Themen abwechselnd auf öffentlichen Plätzen lesen und dann im Achtz’gerhaus mit Publikum diskutieren. Zur Zeit ein Planprojekt: Weil manche Autoren von ihrer Mitwirkung noch gar nichts wissen.“<sup>35</sup>

War „Zusammenstoß“ von der Kritik sehr wohlwollend aufgenommen worden, so sei Adamecs’ „Robinsons“ ein Flop gewesen (vgl. „Presse“ vom 9. November 1980).

Im Jahr 1981 fanden erneut die „Festwochen Alternativ“ statt. Laut Haider („Presse“ vom 24. März 1981) hatte „Kulturstadtrat *Helmut Zilk*, zugleich Festwochenpräsident, [...] die Zeichen der Zeit erkannt und heuer noch mehr ‚Alternatives‘ programmieren lassen als im letztjährigen, seinem ersten ‚Achtzgerhaus‘.“ Hier war das Dramatische Zentrum Spielstätte für zwei Produktionen. Zum einen konnte Forester anregen, dass im Dramatischen Zentrum „eine Bühne aus Nordrhein-Westfalen, die seine Schwägerin leitet“ auftreten konnte (ebd.). Die hier angesprochene „Theaterinitiative Nordrhein-Festfahlen“ aus Düsseldorf führte unter dem Titel „Zu immer höheren Stufen des Glücks“<sup>36</sup> (27., 29. Mai und 2.–4. Juni 1981) zwei Produktionen auf: „Die Sklaveninsel“ (EA) und „Bildungsreise“ von Jens Prüss (UA). Außerdem wurde das Stück „Gnadentod“ (UA 10. Juni 1981)

---

30 „Die 80er-Haus Produktion des ‚Garten der Lüste‘ ist eine Weiterentwicklung der Aufführungsserie zum selben Thema im Dramatischen Zentrum Wien (Jahresbeginn 1980)“ (80erHaus 1980, 51) am 13. und 14. Juni 1980.

31 „oder ‚Brot und Rosen‘ eine ‚Supertraumfrauschau‘. [...] Ein selbstironisch-satirischer Abriß über die Unterdrückung der Frau unter Beleuchtung der jeweiligen gesellschaftlich-historischen Zusammenhänge. [...] Die Aufführung wird bestritten von einem Klavier (Anne Tübinger), einem Schlagzeug (Botho Karger) und einer Darstellerin (Lena Rothstein). Ferner ist dann noch ein Bühnenbild vorhanden, welches Dachbodenatmosphäre andeuten, nicht vortäuschen soll“ (80erHaus 1980, 15) 26. und 27. Mai 1980.

32 „Die Theatercooperative zur Schaubude, eine der wenigen österreichischen Experimentalbühnen“ zeigt eine „dadaistische Groteske von Kurt Schwitters“. (80erHaus 1980, 9) 24., 26. und 27. Mai 1980.

33 Die Kindertheatergruppe bestand aus Susi Freisler, Margit Thier, Martha Winklmayr, Margarete Gawlik, Janusch Gawlik, Gerhard Hofer, Justus Neumann, Wolfgang Palka, Fred Schedl. „Du Dick-schädl“, 23., 26., 31. Mai und 1. Juni 1980.

34 „3 Nachmittage spielen. Ballspielen, fangenspielen... tanzen, fließen, rollen, kriechen, kämpfen, fliegen...“ (80erHaus 1980, 59)

35 Am 29. und am 31. Mai sowie am 10. Juni fanden „literarisches Hearings“ mit Gustav Ernst, Gerhard Jaschke, Franz Krahberger, Erich Richter und Heinz R. Unger zum Thema „Utopie: Hoffnung und Wirklichkeit“ bzw. mit Elfriede Czurda, Elfriede Gerstl, Gerald Grassl und Josef Haslinger zu „Besichtigung der Gegenwart“ statt. Das dritte Hearing hatte den Titel „Aussteiger“ (vgl. 80erHaus 1980, 17, 24 und 46).

36 Regie führte hierbei sein Bruder Wolfgang Forester, Ensemble: Wolfgang Forester, Vera Gantner, Thomas Marx, Ulrike Neu, Jens Prüss, Karl-Heinz Tittelbach. Siehe hierzu: Wiener Festwochen (1981a, 4).

von Zentrum-Stipendiat Gerald Grassl gemeinsam mit dem „Club Handicap“ in der Seidengasse aufgeführt (siehe hierzu Wiener Festwochen 1981c, 11).

1982 fand das „80er-Haus – Wiener Festwochen Alternativ“ nicht mehr statt, sondern wurde von dem Schwerpunkt „Vom anderen Theater“ abgelöst. Produktionen, die in Verbindung mit dem Dramatischen Zentrum standen, waren hier: Fragas „Marsch I“, das bei der Programm „Strassentheater am Karlsplatz“ am 25. Mai, 4., 5. und 12. Juni 1982 gezeigt wurde. Weitere Auftritte gab es etwa vom Living Theatre – „Der gelbe Methusalem“ und Augusto Boal und die Uraufführung des in Zusammenarbeit mit dem Zentrum entstandenen Stücks „Pomaschka“ von dem Stipendiaten Stephan Eibel, Volkstheater-Studio im Konzerthauskeller von 10.–13. Mai 1982, Regie: Joe Berger (vgl. Wiener Festwochen 1982).

Im Mai 1983 wurde im Rahmen der Wiener Festwochen „12 Jahre Dramatisches Zentrum“ gefeiert. Dass die Festwochen für diesen Anlass gewählt wurden, macht deutlich, welche Bedeutung diese für das Zentrum hatten. Begleitet wurde der (zwar nicht ganz runde) Geburtstag von einer Ausstellung über die Arbeit des Zentrums seit 1971<sup>37</sup>. Die Ausstellung (bestehend aus Dokumentationen, Bildberichten und Filmaufnahmen) war bei freiem Eintritt zu besichtigen und in 12 Themen, 12 Arbeiten und 12 Räume gegliedert (vgl. Plakat Dramatisches Zentrum 1983).

Fragas Projekt „Turm IV – Der 12er Turm“ (eine Auftragsarbeit für die Wiener Festwochen) sollte einer Vorankündigung nach („Falter“ 10/83, 13), ein „dramatisiertes Bild dieser Institution“ darstellen: wesentlicher Bestandteil des „Spektakels“ bildete die Einbeziehung und Verpflichtung aller TeilnehmerInnen („Prozeß kreativer Teilnahme“), um eine „Vision dessen [zu erreichen], was heute, hier und jetzt, das Wort ‚Vergnügen‘ bedeutet.“ Darüber hinaus beabsichtige der „12er Turm“ im Dramatischen Zentrum laut der „Presse“ (vom 20. Mai 1983) „Zeilebration und Reflexion“ und zitiert den (Publikums-) und Gruppenanimateur Fraga: „Der Doppelsinn eines Theaters, das sich dem Publikum nähert, und ein Publikum, das auf die Suche nach ihm geht“, so das Motto. Für „Der 12er Turm“ (24. Mai–4. Juni. 1983) erhielt das Dramatische Zentrum eine Prämie des BMUK in der Rubrik „Ausser der Reihe“ in der Höhe von 15.000,- öS (vgl. Kunstbericht 1983, 45). Zudem wurde bei den Wiener Festwochen 1983 in Verbindung zu der Ausstellung (siehe oben) ein Einblick in die „Aktivitäten der soziokulturellen Animation“ von 24.–26. Juni gewährt bzw. wurden eine „3tägige Abschlußvorstellung der ‚Ausbildung Animator‘, Dokumentation und Berichte über die Animationsarbeit im Rahmen der Ausstellung“

---

<sup>37</sup> Vom 24. Mai bis 4. Juni 1983 „reflektiert[e] sic diese sozio-kulturelle Institution selbst in einer Ausstellung“ („Falter“ 10/83, 13).

(Mitspiel – Selbsterfahrung – Aktionen – Performance – Kommunikation) präsentiert (vgl. Plakat Dramatisches Zentrum 1983).

1985 wurde abermals eine Produktion von Fraga bei den Festwochen im Messepalast gezeigt: „Das letzte Fest. Wiener Dramatische Ausstellung“, Premiere: Juni 1985 (siehe Anhang). Bei der Wiener Festwochen-Veranstaltung „Heftiger Herbst“<sup>38</sup> 1987 war das Dramatische Zentrum ein letztes Mal Spielort der Wiener Festwochen und zwar für die Produktionen „Catharina von Siena“ (von J. M. R. Lenz) ab 24. Oktober 1987 und „Mitspiel Babylon“<sup>39</sup> des „ALKAP-Teams“ von 25. November bis 6. Dezember 1987.

---

<sup>38</sup> Zu dieser Veranstaltungsreihe siehe Kapitel 9.1.

<sup>39</sup> „Babylon ist ein Animationsmitspiel. Der/die Besucher/in kann im Rahmen der babylonischen Spielstationen Phantasien entwickeln und ausprobieren. Das ALKAP (alternativ-kapitalistische) Taam begleitet und animiert. Alle Mitwirkenden [Manuela Brunnmüller, Jürgen Burgermeister, Dietrich Duppel, Thomas Garcocz, Marianne Grasl, Christine Heuer, David Hinderling, Martin Krautschneider, Willibald Krautwaschl, Johanna Kreuz, Gabi Langer, Gabriele Moder, Manfred Schleich, Jutta Schwarz, Vally Steiner] gestalten Babylon. Kein Babylon gleicht dem anderen“ (Wä-ger Häusle 1987).

## 8 Subventionierung und Kritik

Von seiner Gründung an wurde das Dramatische Zentrum von dem Bundesministerium für Unterricht und Kunst subventioniert. Ohne die kulturpolitischen Rahmenbedingungen, die durch die Regierung Kreisky (ab 1970 bzw. 1971) geschaffen wurden, wäre das Dramatische Zentrum in seiner Art nicht möglich gewesen. Auch wenn es auch in den Jahren davor Kunst- und Kulturförderung gab, fand unter Bundeskanzler Bruno Kreisky nicht nur eine Akzentverschiebung statt, sondern erhielten Kunst und Kultur einen ganz anderen Stellenwert – und zwar auf Bundesebene.<sup>1</sup> Besonders zeitgenössisches Kulturschaffen, das auf die Modernisierung Österreichs einwirken sollte, wurde als förderungswürdig<sup>2</sup> erachtet. Deshalb konnte der Kulturminister – entsprechend der kulturpolitischen Agenda – das Dramatische Zentrum, dessen Intention die Belebung der Theaterlandschaft und die Förderung der zeitgenössischen, österreichischen Dramatik war, bereitwillig unterstützen. Im Laufe der Zeit „profitierte“ das BMUK nicht mehr nur davon, dass über das Zentrum die DramatikerInnenförderung abgewickelt wurde – im Gegenteil, auf Druck der Opposition sorgte das Ministerium dafür, stärker einbezogen zu sein (siehe Kapitel 4.1), Ende 1986 wurden die Stipendien des Dramatischen Zentrums ganz eingestellt. Der Kulturpolitische Maßnahmenkatalog und die Konzentrierung des Dramatischen Zentrums auf Zielgruppenarbeit wiederum konnten mit den nun in den kulturpolitischen Fokus geratenen Aufgaben (kulturelle Aktivierung breiter Gesellschaftsschichten) vereinbart werden.<sup>3</sup> So wurden, wie bereits dargelegt, die Aktivitäten der soziokulturellen Animation forciert, „die entstanden sind, weil zur Theaterlandschaft (Kulturlandschaft) auch die Theaterabstinenz großer Teile der Bevölkerung gehört“ (BMUK

- 
- 1 Kunstförderung hatte es durch den Bund bereits – gesetzlich verankert – seit kurz nach dem Krieg gegeben. Am 13. November 1946 beschließt der Nationalrat das Kunstförderungsbeitragsgesetz (veröffentlicht am 24. Dezember des Jahres), welches in § 1 Abs 2 vorsieht: „Das Erträgnis dieser Abgabe ist vom Bundesministerium für Unterricht zur Gänze für Zwecke der Kunstförderung zu verwenden“ (BGBl. Nr. 213/1946 – Bundesgesetz vom 13. November 1946, betreffend eine von den Rundspracheitnehmern zu zahlende Abgabe für Zwecke der Kunstförderung, Kunstförderungsbeitragsgesetz).
  - 2 „Eine Leistung ist ‚förderungswürdig‘, wenn sie geeignet ist zur Sicherung oder Steigerung des Gemeinwohles oder zur Hebung des zwischenstaatlichen Ansehens der Republik Österreich oder zum Fortschritt österreichischer Staatsbürger in geistiger, körperlicher, kultureller, sozialer oder wirtschaftlicher Hinsicht beizutragen [...] und die über den Interessensbereich eines einzelnen Bundeslandes oder mehrerer Bundesländer für sich allein hinausgehen“ (Temnitschka, zitiert nach Rauch-Keller 1981, 134).
  - 3 „Gerade in der für die Erwachsenenbildung notwendigen Ausrichtung hin zur soziokulturellen Animation im Sinne Ihres kulturpolitischen Massnahmenkataloges gelingt es heuer zum zweiten Mal in Form dieser Veranstaltergemeinschaft Initiativen zu setzen. Wir würden es begrüßen, wenn – mit Ihrer Unterstützung – diese für alle Beteiligten erfreuliche und erfolgreiche Zusammenarbeit auch in Zukunft fortgesetzt werden könnte“ (Schreiben von Forester an Sinowatz vom 19. Juni 1978).

1978a, 103). Auch die in Kapitel 7.2 beschriebene Aufgabe des Zentrums, die Österreichische Theaterlandschaft bzw. die Unterstützung von Freien Gruppen wurde laut BMUK zu einer bedeutenden und legitimierenden Aufgabe des Dramatischen Zentrums.

Dennoch sorgte die Subventionierung und die Existenz des Zentrums für heftige Kontroversen, was dazu führte, dass die Einrichtung sukzessive in Bedrängnis geriet: Einerseits reichte die Subventionierung ohnehin nicht aus, um alle Aktivitäten und Aufgaben des Dramatischen Zentrums zusätzlich zu den Betriebsführungskosten zu decken. Andererseits führten die Häme und zahlreichen Diskreditierungen, mit denen Forester konfrontiert war, dazu, dass eine Erhöhung der Subventionierung schwer durchzusetzen war. Denn die Legitimation des Zentrums wurde in den Nationalratssitzungen im Zusammenhang mit den Stellungnahmen zu den Kunstberichten (Fördersummen), wie zu sehen sein wird, des öfteren gefordert. Aber auch interne Schwierigkeiten, wie zum Beispiel Forsters Widerstand gegen den von MitarbeiterInnen geforderten Betriebsrat und seine Weigerung, die Leitungsfunktion abzugeben, waren dem Funktionieren des Zentrums abträglich. So trugen die Geldnot und die Anfeindungen (von Opposition und Medien) maßgeblich dazu bei, dass 1986 alle MitarbeiterInnen entlassen wurden und es 1989 zur Schließung der Institution kam. Die letzte Bemerkung über das Dramatische Zentrum fiel in der Nationalratssitzung von 18. Oktober 1989 im Zusammenhang mit dem Literaturhaus.

„Besonders freue ich mich aufs Literaturhaus, das wir zu realisieren beginnen. Die einzige Betrübnis, Herr Abgeordnete Steinbauer, ist, daß das Literaturhaus in den Räumen des Dramatischen Zentrums unterkommen wird. Sie werden dann also keine Gelegenheit mehr haben, bei Ihrer Rede zum Kunstbericht zum Dramatischen Zentrum Stellung zu nehmen.“ (Hawlicek NR 1989, 35/13624)

Ob die damalige SP-Kulturministerin Hilde Hawlicek das zynisch, verbittert oder erleichtert meinte, sei dahingestellt.

## 8.1 Subventionierung des Dramatischen Zentrums

Ulrich Schulenburg bezeichnete das Dramatische Zentrum als „eine sozialistische Errungenschaft“, die „parteilpolitisch sehr gedeckt gewesen und gedeckt worden“ ist (Schulenburg 2011, Dokumentationsgespräch). Da die Einrichtung in enger Verbindung mit dem Bundesministerium (den Ministern Gratz und danach Sinowatz) entstanden ist, verwundert es schließlich nicht, dass es für die Bundesregierung ein Anliegen war, dass diese Einrichtung (zumindest in den ersten Jahren) eine Existenzgrundlage und auch Rücken- deckung erhielt.

Zeit seines Bestehens wurde das Dramatische Zentrum mit Mitteln des BMUK gefördert. Dabei beliefen sich die Fördersummen im siebenstelligen Schillingbereich (zwischen 1,6 Mio öS und 4,7 Mio öS). Um die Förderung, ihren Zweck und ihre Höhe, entbrannte allerdings bald auch eine parlamentarische Auseinandersetzung, welche über Jahre hin andauerte bzw. immer wieder aufloderte. Das Dramatische Zentrum stand gewissermaßen zwischen der regierenden SPÖ, die das Zentrum als Maßnahme zur Umsetzung ihrer kulturpolitischen Vorstellungen („Kultur für alle“) förderte, und der Opposition (ÖVP und FPÖ), die es als Paradebeispiel heranzog, wenn es um die Auffassung künstlerischer Tätigkeit oder vielmehr die Verteilung der Fördergelder ging.

Das Zentrum hatte aber nicht nur mit den Anfeindungen der Oppositionsparteien zu kämpfen. Für diese war es (zu) viel Geld – für Horst Forester zu wenig. Eine große Schwierigkeit für die Finanzierung der Zentrumsarbeit waren die oft verzögert – manchmal auch gar nicht – eintreffenden Subventionstranchen. Der dadurch in Geldnot geratene Zentrumsleiter musste des öfteren Briefe aufsetzen, in denen er die Misslage der Institution beklagte und um Geld ansuchte. Forester war konsequent darin, in der Korrespondenz mit den Geldgebern erst eine andere Angelegenheit vorzubringen (Übermittlung von Unterlagen, einen erfreulichen Pressebericht über die Arbeit des Zentrums, Bericht über eine glücklich verlaufene Veranstaltung etc.), um im nächsten Absatz auf das Finanzielle zu sprechen zu kommen und sein Ansuchen um finanzielle Hilfe anzubringen.<sup>4</sup> Die erhalten gebliebene Korrespondenz in der Sammlung Dramatisches Zentrum zeigt, dass Sinowatz prinzipiell regelmäßig auf dem Laufenden gehalten wurde, was die Aktivitäten des Zentrums betraf.

Ab 1976 mit dem Umzug in die Seidengasse (Wien-Neubau) erhielt das Zentrum bis 1986 Fördergelder im Ausmaß von jährlich rund 400.000 bis 750.000 öS von der Stadt Wien. Dabei ist allerdings bemerkenswert, dass Gratz, der 1973 Wiens Bürgermeister wurde, nicht schon früher und von sich aus Gelder der Stadt für das Zentrum durchsetzte. Über den „Umweg“ BMUK erhoffte sich Forester, Wirkung auf die Stadtregierung auszuüben. In einem Schreiben an Minister Sinowatz brachte Forester die Bitte an, doch ein gutes Wort für das Zentrum einzulegen, da sich die Zusammenarbeit mit der Stadt Wien schwierig gestaltete.

Unser Verhältnis zur Gemeinde Wien ist zwiespältig, da wir wohl Besuch von Mandataren und Funktionären haben, die sich sehr lobend über unsere Aktivitäten ausdrücken, daß aber zugleich die Beamtenschaft das Dramatische Zentrum als reines Bundesinstitut ansieht und es zu wirklicher Unterstützung sei-

---

4 Siehe beispielsweise die Schreiben Foresters an Temitschka vom 16.7.1974, an Sinowatz vom 11.6.1975 und vom 21.10.1977.

tens der Stadt daher noch nicht gekommen ist. Vielleicht wäre es Ihnen möglich, gegenüber Frau Stadtrat Fröhlich-Sandner gelegentlich Einfluß zugunsten des Dramatischen Zentrums zu nehmen.

(Schreiben von Forester an Sinowatz vom 11.6.1975)

Ob durch ein Einwirken von Sinowatz oder nicht, 1976 stellte die Magistratsabteilung 7 erstmals finanzielle Mittel für das Dramatische Zentrum bereit. Später wird noch zu sehen sein, dass der Unterrichts- und Kulturminister Sinowatz sich des öfteren für „sein“ Dramatisches Zentrum einsetzen und im Anschluss mitunter auch rechtfertigen musste. Zunächst wird dargelegt, welche Fördersummen des Bundes an das Zentrum flossen, zusammengestellt überwiegend aus den Kunst- und Kulturberichten.

## 8.2 Förderungen des BMUK bzw. BMUKS<sup>5</sup>

Als „neues, unaufschiebbares Förderungsprojekt“ wurde das Dramatische Zentrum 1972 vom BMUK bezeichnet und fand damit seine erste Erwähnung in den Stenographischen Protokollen des Nationalrates.

„Seit der Budgeterstellung für das Jahr 1972 wurden an das Bundesministerium für Unterricht und Kunst neue, unaufschiebbare Förderungsprojekte und -vorhaben herangetragen [...]. Im einzelnen handelt es sich um die Förderung der Entwicklung moderner dramatischer und musikalischer Aktivitäten, und zwar auch in den Bundesländern (z. B. Schauspiel Steirischer Herbst, Internationaler Jazzwettbewerb Klagenfurt, *Dramatisches Zentrum*, Musikforum Ossiachersee) sowie um einen Zuschuß für den Umbau des französischen Saales im Künstlerhaus. Die Förderung dieser Vorhaben bedingt Mehrausgaben von 5,800.000 S, die wie folgt bedeckt werden können: Mehreinnahmen beim Ansatz 2/52204. [Umsatzsteuer, Anm.]“ (Regierungsvorlage 1972, 9 f. [herv. CH])

Im Sinne dieser „neuen Initiativen“, die sich die Regierung Kreisky vermehrt zu fördern bereit erklärt hatte<sup>6</sup>, sollte das Dramatische Zentrum die kulturpolitische Agenda mit umsetzen helfen, moderne und zeitgenössische Kunst hervorzubringen bzw. zu unterstützen. In den Kunstberichten 1972–1975 wies die Abteilung 42 (Darstellende Kunst, Musik und Festspiele) das Zentrum unter der Bezeichnung „Andere neue Initiative“<sup>7</sup> und „Förderung Literarischer Vereinigungen und deren Aktivitäten“ (1972), bzw. „Andere gemeinnützige Institution“ aus. In Anbetracht des Kulturpolitischen Maßnahmenkatalogs lief das Dramatische Zentrum in den Jahren 1976 bis 1980 unter „Kulturpolitische Akti-

<sup>5</sup> 1985 bis 1991: Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Sport.

<sup>6</sup> Vgl. Kunstbericht 1972, 15. Die „Wochenpresse“ vom 24.10.1973 bemerkte über den Kunstbericht 1972, bzw. die Unterstützung von neuen Initiativen: „Sozialdemokratische Kulturpolitik nach den Ideen des Ministers also würde [...] Aktivitäten wie das „Dramatische Zentrum“, die Bregenzer Randspiele, den „Steirischen Herbst“ stärker begünstigen als bisher“.

<sup>7</sup> „Hier werden Beispiele für die Förderung neuer Initiativen im Jahre 1972 gegeben. Zunächst werden Initiativen junger Leute und für junge Leute (1.), dann andere neue Initiativen und einige Maßnahmen zur Korrektur „festgefahrener“ Subventions-Relationen (2. [„Andere neue Initiativen“, Anm. CH]) genannt“ (Kunstbericht 1972, 15).

vitäten die von mehreren Abteilungen gefördert werden“ sowie 1975 unter „Literarische Vereinigungen“, ab 1977 bis 1982 „Literarische Vereine und Veranstaltungen“. Hauptsächlich aber war das Dramatische Zentrum als „Andere gemeinnützige Institution“<sup>8</sup> (Sparte Darstellende Kunst, Musik und Festspiele) geführt (siehe Tabelle 1). Allgemein kann in Anbetracht der Förderbereiche behauptet werden, dass bis einschließlich 1975 der Förderschwerpunkt auf dem Dramatischen Zentrum als gemeinnütziger Einrichtung lag, deren Hauptaufgabe es war, in Zusammenarbeit mit dem BMUK die junge Dramatik zu fördern. Als DramatikerInnenförderung gab es bis 1977 einzig die Stipendien des Dramatischen Zentrums (vgl. Kapitel 1.4).

### 8.2.1 Übersicht der Förderbeträge (Betriebssubvention) 1971–1989 durch den Bund

Jahr	Betriebssubvention in öS <sup>9</sup>	Anmerkung
1972	1.600.000,- öS	600.000,- öS aus Mitteln zur Literaturförderung
1973	1.970.000,- öS	600.000,- öS aus Mitteln zur Literaturförderung
1974	1.970.000,- öS	600.000,- öS aus Mitteln zur Literaturförderung
1975	1.900.000,- öS	600.000,- öS aus Mitteln zur Literaturförderung
1976	1.900.000,- öS	400.000,- öS aus Mitteln zur Literaturförderung
1977	1.845.000,- öS	
1978	2.450.000,- öS	
1979	2.450.000,- öS	
1980	3.773.000,- öS	
1981	3.157.000,- öS	
1982	3.309.000,- öS	
1983	3.390.000,- öS	
1984	3.070.000,- öS	
1985	3.800.000,- öS	
1986	3.000.000,- öS	
1987	3.700.000,- öS	Plus 1.000.000,- öS zur „Überbrückung“
1988	2.700.000,- öS	
1989	3.700.000,- öS	

Tabelle 1: Betriebssubvention des BMUK laut Kunstberichten

8 1973 findet sich im BMUK eine nähere Beschreibung des Dramatischen Zentrums als Beispiel einer solchen geförderten Institution: „Das 1971 unter Mithilfe des BMUK gegründete *Dramatische Zentrum* dient der Belegung des Bühnengeschehens in Österreich, vor allem durch den Austausch künstlerischer Erfahrungen mit dem Ausland (Reisestipendien, Inlandssymposien unter Teilnahme namhafter europäischer Theaterleute), durch die Förderung des österreichischen Dramatikernachwuchses (Arbeitsstipendien) und durch die Abhaltung von Seminaren. Das Institut wird ausschließlich durch Bundesmittel unterstützt“ (Kunstbericht 1973, 15).

9 1972 entsprechen 1.600.000,- öS etwa 479.820 Euro, durch die stark gestiegene Inflation betragen 1976 1.900.000,- öS rund 416.185,- Euro, 3,8 Millionen Schilling waren 1985 ca. 533.700,- Euro und 1989 waren die 3,7 Millionen Schilling um die 483.857,- Euro wert (berechnet laut <https://www.oenb.at/docroot/inflationscockpit/waehrungsrechner.html>).

Einmalige Subventionen, Verein Lehrlingstheater und Einzelmaßnahmen sind in der Tabelle nicht berücksichtigt. Für eine genaue Auflistung aller Posten siehe Anhang („Kunstförderung“).

1971/72 erhielt das Dramatische Zentrum eine erste Subvention<sup>10</sup> von 1.690.000,- öS (vgl. Schreiben von Gratz an Forester, 12. Oktober 1971 [Akt des AdR])<sup>11</sup>.

400.000,- öS von der Fördersumme 1974 wurden erst 1976 ausbezahlt, siehe Kunstbericht (1975, 18). Zudem vermerkt der Kunstbericht 1975 unter „Literarische Vereinigungen“ außerdem nochmals 600.000,- öS für das Dramatische Zentrum, wobei hier nicht klar ist, ob diese Summe in den 1,9 Millionen bereits enthalten ist (wie es in den Berichten der Vorjahre jeweils angemerkt wurde) oder ob die Gesamtsumme schon bei 2,5 Millionen öS lag (was durchaus möglich ist, da die Summe bis 1983 auch stetig stieg).

1976 vergab die Abteilung 41 (Bildende Kunst) erstmals 100.000,- öS für den Verein Lehrlingstheater (der eine der kulturpolitischen Maßnahmen erfüllen sollte, nämlich die Animation<sup>12</sup>), Abteilung 42 (Darstellende Kunst, Musik und Festspiele) einen Betriebskostenzuschuss von 1,5 Millionen öS und die Abteilung 43 (Literatur und Verlagswesen, Film und Lichtbildstellen) steuerte 400.000,- öS bei, woraus sich eine Gesamtsumme von insgesamt 2 Millionen öS ergibt. Außerdem erhielt das Zentrum im Berichtsjahr 1976 einen Betrag von 652.000,- öS für die Adaptierung der neuen Räume in der Seidengasse, was unter dem Punkt „Beispiele“ erläutert wird: „Das Dramatische Zentrum konnte nach langjährigem Provisorium endlich für seine Zwecke geeignete und ausreichend große

---

10 Wobei Forester bereits 20.000,- öS „Startsubvention für Vorbereitungsarbeiten“ erhielt, wie aus einem Schreiben hervorgeht (Schreiben von Horst Forester an Ministerialrat Lein, 19. September 1971. Akt des Archivs der Republik) sowie 4.450,- öS Reisekostenzuschuss gewährt wurde (siehe Schreiben des BMUK an Horst Forester, 11. Oktober 1971. Akt des Archivs der Republik). Es ist unklar, ob diese Summen in den 1.690.000,- öS enthalten waren.

11 Schon in der Regierungsvorlage (10 der Beilagen zu den StPRNR XIII. GP) vom 16.11.1971 ist unter Ansatz 1/13016 „Musik und darstellende Kunst; Förderungsausgaben“ das Dramatische Zentrum [herv. CH] mit 700.000,- öS angeführt. Neben u. a. Gagenverbesserungen (Wiener Direktorenverband, Wiener Kleinbühnen) und Instandsetzungsarbeiten, handelte es sich dabei um „weiteren Subventionsbedarf für 1971“ dessen „Mehraufwand [...] durch Mehreinnahmen beim Ansatz 2/52014 [Lohnsteuer, Anm.] bedeckt werden“ sollte (ebd., 15).

12 Vgl. dazu im Kulturpolitischen Maßnahmenkatalog den neuen Förderschwerpunkt: Kulturversuche: „Das Bundesministerium für Unterricht und Kunst wird sein Augenmerk auch auf neuartige Kulturprojekte richten und Modellversuche zum Erweis der sozialen Bedeutung solcher Projekte unterstützen (Kulturversuche). In den letzten Jahren haben sowohl im Ausland wie in Österreich, hier teilweise mit Unterstützung des Ressorts, in Erscheinung tretende neuartige Kulturprojekte (Stichworte: *Animazione* [herv. CH], Weckung der Kreativität, Soziales Lernen) steigendes Interesse gefunden. Solche und ähnliche Projekte werden vom Ressort auch künftig mit größter Gewissenhaftigkeit im Hinblick auf ihre kulturpolitische Relevanz untersucht und – soweit die Erledigung nicht als Sache der Länder oder anderer Gebietskörperschaften anzusehen ist – unterstützt werden. Solche als bedeutsam eingeschätzten Projekte sollen womöglich zunächst an Hand von Modellprojekten, vergleichbar den Schulversuchen in Schulen, an künstlerischen Ausbildungsstätten, in Stadtteilen oder in ländlichen Regionen verwirklicht werden. Die dabei gemachten Erfahrungen sind dann für die Weiterentwicklung der Kulturförderung in Österreich heranzuziehen“ (Kunstbericht 1975, 37).

Räume anmieten. Die Instandsetzung und Adaptierung beschränkte sich auf die zur Aufnahme des Betriebes unerläßlichen Arbeiten“ (Kunstbericht 1976, 27).

### 8.3 Subventionierung durch die Stadt Wien

Mit dem Umzug des Dramatischen Zentrums in neue Räumlichkeiten 1976 wurde das Dramatische Zentrum bis 1986 auch von der Stadt Wien gefördert<sup>13</sup>. In dem Kulturbericht (Kulturamt der Stadt Wien 1977) der Stadt Wien, der die Jahre 1974–76 belegt, wird die Subventionierung folgendermaßen begründet:

„Dem ‚Dramatischen Zentrum Wien‘ wurde 1976 ein einmaliger Zuschuß zur Adaptierung seiner neuen Räume in Wien 7, Zieglergasse 26a, in denen seither ein reger Betrieb (Kurse, Seminare, Aufführungen, Schauspielschule usw.) entfaltet worden ist, bewilligt.“ (Kulturamt der Stadt Wien 1977, 44 [Wiener Stadt- und Landesbibliothek])

Der Kulturbericht für das Jahr 1977 erklärt die Förderungswürdigkeit des Zentrums folgendermaßen:

„In Wien befassen sich einige Vereinigungen mit experimenteller Kommunikationsarbeit, die in einigen Fällen ein künstlerisches Schwergewicht aufweisen/Alte Schmiede, Dramatisches Zentrum, Agora, Zentrum 22/ sie bedürfen der Förderung aus öffentlichen Mitteln, um ihren Zielsetzungen nachgehen zu gehen [sic], die sich durch ein Streben nach weitgehender Selbstverwaltung auszeichnen.“ (Geschäftsgruppe – Kultur, Jugend und Bildung 1978, 30.)

Diese offene und unterstützende Haltung der Stadtpolitik und in entsprechender Weise auch der Stadtverwaltung bewertet Matzl (1998), 89 als überaus positiv und als eine Situation, die für beide Seiten von Nutzen war:

„Die [alternative] Szene fuhr nicht schlecht mit der [Wiener] SPÖ. Zwar mußte man (strikt gesetzliche) Vereine gründen und Kontrollorgane der Gemeinde akzeptieren. Doch dafür gab es verhältnismäßig großzügige Subventionen. Die Rathaus-Politiker warteten ab, ob sich die Szene professionalisieren oder ob Selbstverwaltung in destruktiven internen Machtkämpfen enden würde. Politisch rechneten sich auch die verlorenen Subventionen allemal.“

---

<sup>13</sup> Aus einer Gesprächsnotiz geht hervor: „Im Gespräch mit ihm [Karl Foltinek, Anm.] wurde unser Antrag auf Subventionierung positiv behandelt, und zwar dergestalt, daß wir von Frau Vizebürgermeister Gertrude Fröhlich-Sandner eine halbe Million Schilling erhalten werden für die neuen Räumlichkeiten“ ([Dramatisches Zentrum] 1976).

### 8.3.1 Übersicht der Förderbeiträge von Seiten der Stadt Wien (1976–1986)<sup>14</sup>

	<i>Bezeichnung</i>	Summe in öS <sup>15</sup>
1976	Subvention	500.000,- öS <sup>16</sup>
1977	Subvention	500.000,- öS <sup>17</sup>
1978	Straßentheaterfestival	450.000,- öS
1979	Subvention	750.000,- öS
1980	Subvention	500.000,- öS
1981	Subvention	500.000,- öS
1982	Commedia dell'Arte	40.000,- öS
	Betriebskosten	450.000,- öS
1983	Betriebskosten (Genehmigungsdatum: 07.12.1983)	430.000,- öS
1984	Subvention (Genehmigungsdatum: 28.09.1984)	400.000,- öS
1985	Subvention (Genehmigungsdatum: 22.11.1985)	360.000,- öS
1986	Subvention (Genehmigungsdatum: 12.12.1986)	314.000,- öS

*Tabelle 2: Subventionen DZ von MA 7 – Stadt Wien Bereich Theater (Likus: Theater, Musiktheater, Tanz), Sachbearbeiter: Andreas Erler*

In den Folgejahren blieb der Betrag für das Dramatische Zentrum der gleiche. Er wurde eher unter- als überschritten und sinkt gegen 1983/84 deutlich.

Im Gegensatz zur Förderung durch das BMUK lässt sich hier ein deutlich geringeres finanzielles Commitment gegenüber dem Dramatischen Zentrum erkennen. Die genannten Fördersummen werden zur Hochzeit, nicht jedoch über die Gesamtdauer seines Bestehens ausgezahlt.

1981 wurde „bei einer Aussprache zwischen Unterrichtsminister Fred Sinowatz und dem Wiener Kulturstadtrat Helmut Zilk eine – neben der finanziellen – stärkere kontrollierende Beteiligung der Stadt Wien vereinbart“ („Die Presse“ vom 26. Juni 1981).

So zog sich die Stadt Wien seit 1983, mit der Ablöse 1984 von Gratz durch Zilk als Bürgermeister<sup>18</sup>, spürbar als Fördergeberin zurück – woraufhin der Bund 1987 eine Überbrückungshilfe von 1 Million öS geben musste, was insgesamt einen Förderbetrag von rund 4,7 Millionen öS ergab.

14 Die angeführten Zahlen berufen sich auf die Auskunft von Mag. Bettina Jilek aus dem Kulturreferat der MA 7, E-Mail vom 26.1.2011 (Liste der von der MA 7 eruierten Fördergelder für das Dramatische Zentrum durch die Stadt Wien).

15 500.000,- öS entsprechen 36.336,- Euro, 750.000,- öS wären rund 54.505,- und 40.000,- öS etwa 2.907,- Euro (laut Auskunft der MA 7 vom 26.1.2011).

16 Vgl. auch MA7 Kulturbericht 1974-1976, 42 sowie MA7 Kulturbericht 1977, 25.

17 Vgl. auch Geschäftsgruppe – Kultur, Jugend und Bildung 1978 (Kulturbericht 1977), 25.

18 Unter Bürgermeister Zilk war Franz Mrkvicka von 1984-87 Amtsführender Stadtrat für Kultur und Sport, in der darauffolgenden Amtsperiode (1987-1991) wurde Mrkvicka von Ursula Pasterk abgelöst. Außerdem übertrug Zilk ihr die Intendanz der Wiener Festwochen (Zilk war Präsident der Festwochen 1979-1983).

## 8.4 Anfeindungen und Ungereimtheiten

Dass das Dramatische Zentrum von dem SPÖ-geführten Ministerium bzw. der Stadtverwaltung großzügig gefördert wurde, nahm die Opposition und die konservativen Medien zum Anlass für beständige Kritik. Gerade weil das Zentrum mit Gratz' Unterstützung entstanden war, galt es immer wieder als parteipolitisches Instrument der SPÖ bzw. als SP-Institution. Aus diesem Grund wurde das Zentrum besonders oft zum Gegenstand politischer Angriffe, wenn es darum ging, die Förderpraxis der Regierung zu kritisieren. Nicht nur wurden die Förderungssummen in Frage gestellt und nach nachweislichen Ergebnissen der Zentrumsarbeit verlangt, sondern auch Aufreger produziert, um die Einrichtung zu diskreditieren. Denn für ÖVP und FPÖ stand die Subventionssumme in keiner Relation zu dem, was das Zentrum – aus ihrer Sicht – leistete. Für Knapp ist das Dramatische Zentrum ein Beispiel dafür, wie mit dem Fördern von neuen, experimentellen Projekten umgegangen wurde.

„Das Fördern neuer Strömungen im Bereich der zeitgenössischen Kunst durch den Staat, das in dieser Phase der österreichischen Kulturpolitik ansatzweise versucht wurde, stieß auch auf Widerstand. Als Beispiel für die im Kulturpolitischen Maßnahmenkatalog genannte Zielsetzung, neuartige Kulturprojekte zu fördern, kann die Gründung des Dramatischen Zentrums in Wien, das [u.a.] freien Theatergruppen einen Rahmen für ihre Tätigkeit bieten sollte, genannt werden. Das finanzielle Engagement des Bundes für experimentelle Entwicklungen dieser Art wurde von der Opposition heftig kritisiert. Im Mittelpunkt der Kritik stand der gesellschaftskritische Anspruch von Kunst, wie er im Dramatischen Zentrum praktiziert wurde“ (Knapp 2003, 116)

Um diese Analyse weiter zu vertiefen und auch Gründe für das Scheitern der Einrichtung zu finden, wird in einer chronologischen Abfolge dokumentiert, mit welchen Angriffen das Dramatische Zentrum (und die SPÖ-KulturpolitikerInnen) umzugehen hatte.

Wurde in den ersten Jahren seit der Gründung des Zentrums von der Presse interessiert-abwartend berichtet, so mehrten sich ab 1975 die kritischen Stimmen in den Medien. Anfang 1975 erschienen nach längerem relativem Schweigen über das Zentrum zwei Großartikel, die nicht nur über einzelne Aktivitäten (Mitbestimmungsseminar, „Animazione“) berichteten, sondern das Dramatische Zentrum insgesamt zum Thema hatten. Am 9. Jänner 1975 erschien in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ ein großer Artikel von Hilde Spiel unter dem Titel: „Insel in der Theaterlandschaft. Die Arbeit des Dramatischen Zentrums in Wien – Eine Bilanz und wieviel Hoffnung?“ Er beginnt mit dem Vergleich der einstigen Funktion von Kaffeehäusern und Salons mit dem, was sich das Dramatische Zentrum zur Aufgabe gemacht hatte, nämlich „eine Stätte der Begegnung für Stückeschreiber“ zu sein. Spiel geht in dem Artikel auf die bisherigen Aktivitäten des Zentrums ausführlich und neutral ein, immer wieder macht sie deutlich, dass es zwar

noch keine außerordentliche Würfe des Zentrums gebe, bleibt dennoch positiv erwartend gesinnt und schließt mit der Überzeugung: „auf die Dauer kann das Bestehen einer solchen Anstalt nicht folgenlos bleiben.“

Wenige Tage später erschien in der „Presse“ ein langer, ausführlicher Artikel zum gleichen Thema, jedoch in gänzlich anderer Tonlage. Hans Haider, der sich als einer der schärfsten Kritiker des Zentrums erweisen sollte, und Verfasser des Artikels „Theaterentwicklungsverein mit Überschüssen. Nach dreijähriger Arbeit: das Dramatische Zentrum bietet zu wenigen Autoren viel und dem Publikum nichts“ („Die Presse“ vom 11./12. Jänner 1975), spart darin nicht mit Kritik.

Hauptkritikpunkt war für Haider die Intransparenz der Fördergelder (1972: 1,6 Mio; 1973 und 1974: 1,9 Mio) betreffend, bzw. dass man als Außenstehender kaum Einblick in die Zentrumsarbeit bekäme und Ergebnisse seit 1972 bestehenden Einrichtung ausständig seien: „Drei Jahre später ist das Wissen um das, was geschieht, wer und was mit wieviel Geld gefördert wird, nur einem ganz kleinen Kreis von Eingeweihten zugänglich.“ Selbst die Vorstandmitglieder Fritsch und Ainberger forderten, laut Haider, „Transparenz auch nach innen“ und fühlen sich „in diesem Verein vollkommen impotent“. Es sei nicht klar, wie die Gelder verteilt würden und was mit dem Geld passierte, das nach Abzug der Stipendien übrig blieb. Beispielsweise blieb „ein beachtlicher Teil für *feste Kosten* des Zentrums“, die jedoch undefiniert seien. Außerdem wird in dem Artikel der Vergleich zu den Staatsstipendien gezogen, die, so Haider, in keinem Vergleich stünden. Die von der Literaturabteilung des BMUK jährlich an das Zentrum überwiesenen 600.000,- öS für die Stipendien würden für die seit 1972 geförderten elf AutorInnen eine deutlich höhere Stipendiumssumme ergeben als die 60.000,- öS der Staatsstipendien, nämlich 84.000,-/Jahr.

Abgesehen von der finanziellen Transparenz vermisste Haider Einblick in die Arbeit des Zentrums. „Von der Arbeit mit den Autoren sieht die Öffentlichkeit wenig“, die großen dramatischen Würfe kämen von Autoren wie Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Bauer und anderen nicht vom Zentrum Geförderten. Dass Peter Turrini sich zur Fernseh-dramatik hin orientierte, spreche für sich, so Haider. Ein weiterer Misserfolg des Zentrums sei es, dass sich „die theatralischen Vorhaben [...] auf das österreichische Theater-geschehen nicht spektakulär“ auswirkten, „im Gegenteil: das, was hie und da Geladene zu sehen bekommen, ist ziemlich epigonal, Avantgarde von anderswo und einst.“

In seinem Beitrag, der einem Rundumschlag gleichkommt, platziert Haider noch seine Kritik daran, dass die Aktivitäten des Zentrums weitestgehend Theater-Betriebsfern sei-

en: das Fernhalten jederart von Erfolgsdruck führe seiner Meinung nach kaum zu Theatererneuerung und die Workshops unter Ausschluss eines Publikums seien zwar günstig (da bloß der oder die TrainerIn bezahlt werden müsse), für Karrieren jedoch nicht förderlich. Vielmehr zerstörend: „Forester führt so junge Schauspieler aus dem gewöhnlichen Weg ins etablierte Theater heraus – manche allerdings in eine höchstens durch Gruppenkontakte gemilderte Isolation und in die Erwerbslosigkeit.“ Schließlich würde die Förderung des Zentrums ohnehin nur einen kleinen Personenkreis zugute kommen, der sich zwar beispielsweise bei Exkursionen vergrößere, aber in keinem Verhältnis zu der Summe des den Betrieb erhaltenden Steuergeldes stünde (alle Zitate in: „Die Presse“ vom 11./12. Jänner 1975).

Dieser hier so genau wiedergegebene Artikel mit der Vielzahl an herablassenden Formulierungen kann als exemplarisch für die in der Öffentlichkeit geäußerte Kritik am Dramatischen Zentrum gelten. Er enthält alle jene wesentlichen Elemente, die in den nächsten Jahren immer wieder in der Kritik stehen werden. Er zeigt deutlich wie wenig die Inhalte damals von konservativer Seite her verstanden wurden bzw. bewusst missverstanden wurden und wie leicht es deshalb auch war, das Zentrum anzugreifen.

Als Reaktion auf diesen den Ruf des Zentrums schädigenden Beitrag verfasste Forester eine Erwiderung<sup>19</sup>. „Die Presse“ druckte am 1. Februar 1975 einen Leserbrief Foresters ab, in dem er unter anderem richtig stellte: „Der Gedanke, unsere Arbeit müsse in ständigen Aufführungen münden, ist [...] irrig. Unsere Tätigkeit gilt vielmehr einer indirekten Einwirkung durch die an der Arbeit des Zentrums beteiligten Schauspieler und Regisseure auf die einzelnen Theater“.

Vorstandsmitglied Schulenburg, von Forester über Artikel und Erwiderung informiert, antwortete in einem Schreiben vom 27. Jänner 1975 darauf,

„[m]an hätte nach dem Pressegesetz eine Richtigstellung der groben Entstellungen im Artikel von Dr. Haider verlangen können. So geht die Chance, Das Dramatische Zentrum durch eine Entgegnung zu rehabilitieren, verloren und das ganze verhält sich wie das Hornberger Schießen. Ich bedaure, Ihnen nichts Besseres mitteilen zu können und hoffe, daß Sie beim nächsten Mal durch diesen Vorfall gewitzt sind und vor allem rascher reagieren werden.“

Die Gelegenheit zu einer wirkungsvolleren Erwiderung sollte sich Forester bereits wenige Monate später bieten, als die nächste Welle von Negativmeldungen über das Dramatische Zentrum hereinbrach.

---

<sup>19</sup> Leider nicht vollständig erhalten, belegt durch das Schreiben von Schulenburg an Forester vom 27. Jänner 1975.

#### 8.4.1 Vorfälle beim „Theaterpalaver“ im Dramatischen Zentrum

Das „Theaterpalaver“ am 17. Juni 1975 im Dramatischen Zentrum war eigentlich dazu gedacht, über die bisherigen Aktivitäten des Zentrums zu reflektieren und sich selbst kritischen Fragen zu stellen: „haben sie [die Aktivitäten] etwas genützt? Wo müßten noch Schwerpunkte gesetzt werden, welche Funktionen könnte und müßte das Dramatische Zentrum angesichts der Theatersituation in Wien noch erfüllen“ (Forester 1975f)?

Dass diese Diskussionsveranstaltung abgehalten wurde, bei dem „sich intensiv mit der Arbeit des Dramatischen Zentrums auseinandergesetzt“ und über Zielgruppenarbeit und die Arbeit nach Grotowski diskutiert wurde, hatte wohl auch damit zu tun, dass es an der Öffentlichkeitsarbeit des Zentrums mangelte. Es wurde nach der Gründung wohl über die verschiedenen Veranstaltungen berichtet (siehe oben), dennoch muss der Öffentlichkeit völlig unklar gewesen sein, was im Dramatischen Zentrum (oder dem ‚Dramatischen Studio‘, der ‚dramatischen Werkstatt‘, wie es fälschlich manchmal bezeichnet wurde) eigentlich gemacht wurde. Bei dem Palaver im Juni wurde beschlossen, demnächst erneut eine solche Veranstaltung durchzuführen, um offen gebliebene Diskussionspunkte zu klären. Forester hierzu in der Aussendung:

Unser Vorschlag eines „Theaterpalavers“ hat ein erfreuliches Echo gefunden: etwa 70 Personen haben sich intensiv mit der Arbeit des Dramatischen Zentrums auseinandergesetzt. Hauptpunkte der Diskussion waren die Bereiche Zielgruppentheater und Grotowski-Arbeit, von denen die Diskussion dann auf prinzipielle Fragen der Organisation des Zentrums, auf Fragen der Kontrolle und Mitbestimmung umschwenkte. Zeitweilig war es sehr schwer, die Rededisziplin einigermaßen aufrecht zu erhalten.

Die Versammlung faßte zwei Beschlüsse: daß der Generalversammlung des Vereines „Dramatisches Zentrum Wien“ von dem Gespräch berichtet werden müsse und – angesichts der Tatsache, daß vieles unbeantwortet und undiskutiert blieb – daß man sich zu einem weiteren Palaver zusammenfinden wolle.

In diesem Sinne laden wir Sie für  
Montag, 7. Juli 75 um 21 Uhr ins Dramatische Zentrum Wien  
[...] ein.

(Forester 1975f)

Dies sollte die Gelegenheit bieten, dass einzelne Mitglieder des Zentrums diesen Anlass nützten, um ihre Interessen, was Mitbestimmung und -gestaltung im Dramatischen Zentrum betrifft, kund zu tun. Das zweite Palaver am 7. Juli, von Haider als „Aussprache“ bezeichnet (als wären mehrere Konfliktpunkte beim ersten Palaver entstanden), handelte dem Dramatischen Zentrum eine Welle von Negativmeldungen ein – allen voran von

„Die Presse“ und „Kronen Zeitung“. „Wann kommt die Reform?“ fragten die einen („Die Presse“ vom 9.7.1975), die anderen sprachen sogar von einer „Krise“:

„Das ‚Dramatische Zentrum‘ kommt auch im Sommer nicht aus dem Gerede. Anfang Juli veranstaltete man in der Lehargasse ein ‚Theaterpalaver‘, das zum abendfüllenden Rundlaufstreit ausartete. Jetzt, knapp einen Monat später, weicht die Redseligkeit übler Nachrede.

Denn das ‚Dramatische Zentrum‘, 1971 als gemeinnütziger Verein vom Bundesministerium für Unterricht und Kunst gegründet und mit 1,9 Millionen Schilling jährlich subventioniert, zeichnet sich vornehmlich durch ‚pausenlose Verschleppungs- und Verzögerungstaktik‘ (Autor F. Kraiberger) aus. So blieb etwa eine von 34 Mitarbeitern unterzeichnete Petition um Mitsprache und Vertretung im Vereinsvorstand monatelang unerledigt. Jetzt wiederum verzögert sich die Hauspostille (500 bis 1000 Stück) mit dem vielversprechenden Titel ‚Texte zur Theaterarbeit‘ schon um Monate. Ganz offensichtlich behindern schwelender Statutenhader, Diskussionen um bürokratische Verfahrensweisen und Führungsstil fruchtbare Zusammenarbeit. Vereinsleiter Horst Forester ist überlastet. Derart überlastet, daß er innerhalb eines halben Jahres kein Vorwort für die ersten ‚Texte‘ verfassen konnte. Als aber jetzt Autoren, die gratis Beiträge für die Zeitschrift verfaßt hatten, infolge überlanger Wartezeit ihre Beiträge zurückziehen wollten, drohte Forester schriftlich mit Regreßpflicht. Dabei ist die Zeitschrift weder gedruckt, noch ist ein genauer Erscheinungstermin bekannt. Offensichtlich haben Zeitschriften des ‚Dramatischen Zentrums‘ keine Aktualität. Reform tut not. Denn bloße Vereinsmeierei ist unnütz.“ („Kronen Zeitung“ vom 18.8.1975).

Hans Haider wusste mehr über die internen Querelen zu berichten:

„Auch in dieser dramatischen Aussprache [...] konnte ein seit langem schwelender Konflikt nicht beigelegt werden. Im Februar dieses Jahres hatten 34 Stipendiaten und Mitarbeiter eine Resolution unterschrieben, in der sie ihr Interesse an der Wirkung und Weiterentwicklung des Vereins bekundeten, überdies jedoch [...] forderten, daß sie als Mitglieder aufgenommen werden und auch eine Vertretung im Vereinsvorstand delegieren dürften.“ („Die Presse“ vom 9.7.75)

Unterzeichnet wurde die Resolution, so Haider, von einem „Großteil jenes Personenkreises, zu dessen Förderung der Verein gegründet wurde“ (Dieter Berner, Sonja Burian, Götz Fritsch, Dieter Haspel, Gustav Ernst, Franz Kraiberger, Peter Matejka, Wilhelm Pevny, Jutta Schwarz, Peter Turrini, Heinz R. Unger, Christian Wallner werden von Haider aufgezählt). Wer von dieser Liste aus Autorenstipendiaten der ersten Stunde und namhaften jungen Theaterschaffenden tatsächlich diese Resolution unterzeichnet hatte, bleibt unklar. Forester zeigte laut Haider jedenfalls „grundsätzliches Verständnis für die Mitbestimmungswünsche“, jedoch sei „eine solche aus rechtlichen Gründen nicht möglich“ (vgl. „Die Presse“ vom 9. Juli 1975). Diese Behauptungen versuchte Forester in der Entgegnung auf diesen Artikel zu entkräften:

„Diejenigen Mitarbeiter, die die Arbeit im Dramatischen Zentrum tatsächlich machen [...], stehen nicht hinter der Meinung der drei oder vier Leute, die das Palaver umfunktionieren wollten. [...] Ich weiß nicht, ob ich Ihnen den Vorwurf manipulierender Berichterstattung ersparen kann.“ (Schreiben von Forester an Haider vom 28. Juli 1975)

# DRAMATISCHES ZENTRUM WIEN

Das Dramatische Zentrum Wien wurde 1972 mit Unterstützung des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst gegründet und wird von diesem Ministerium gefördert. Ein Teil seiner Möglichkeiten und Aktivitäten ist hier umrißhaft dargestellt, mit einem Überblick über die Veranstaltungen bis zum Sommer. Einladungen mit genauen Informationen werden zu jeder Veranstaltung ausgesandt. Anregungen und Vorschläge sind willkommen. Unser Sekretariat ist Montag bis Freitag von 8 bis 19 Uhr geöffnet.

## Arbeitskreis Stückentwicklung

Stipendiaten arbeiten ihre Stücke mit Schauspielern, Regisseuren, Dramaturgen und Interessierten durch. Kritik aus der Position des Praktikers oder Zuschauers hilft dem Autor weiter, die Auseinandersetzung über das Stück beeinflusst die endgültige Textfassung.

## Arbeitskreise

Zur Erarbeitung theoretischer Grundlagen für die Theaterpraxis gibt es am Dramatischen Zentrum Arbeitskreise, für die Wissenschaftler und Experten herangezogen werden. Dazu gehören ein Brecht-Arbeitskreis, zu dem Joachim Tenschert vom Berliner Ensemble eingeladen war, ein Arbeitskreis Musil und ein Arbeitskreis zu Fragen der Schauspielerausbildung.

## Theaterstipendien

Das Dramatische Zentrum bietet Theater-schaffenden die Möglichkeit, an Produktionen hervorragender Bühnen des Auslandes als Hospitanten bzw. Assistenten mitzuarbeiten. Partnerbühnen sind u. a.: Schaubühne Berlin, Volksbühne und Deutsches Theater Ostberlin, Piccolo Teatro Mailand, Theatre du Soleil Paris, Royal Shakespeare Company London, Planchon's Theatre de Villeurbanne, Gripsbühne für Kinder Berlin, Schauspielhaus Frankfurt...

## Theatergespräche

In unregelmäßiger Folge finden Vorträge und Diskussionen mit den wichtigsten Vertretern der gegenwärtigen Theaterentwicklung statt. So waren Jerzy Grotowski, Paul Foster, Peter Palitzsch, Peter Stein, Ariane Mnouchkine in letzter Zeit in Wien. Es werden jeweils Einladungen an alle Interessenten versandt.

## Werkstattarbeit

Seit 1972 werden immer wieder Teile der entstehenden Stücke mit Schauspielern der Wiener Bühnen inszeniert; in ihrer Wirkung erprobt, besprochen, umgeschrieben. Diese Werkstattaufführungen geben dem Autor szenische Sicherheit und Bühnenerfahrung, die er für seine Arbeit braucht.

## Texte zur Theaterarbeit

Das Dramatische Zentrum will die Ergebnisse seiner Arbeit, die Erfahrungen der Workshops und Arbeitskreise, allen Interessierten zugänglich machen und veröffentlicht dazu die „Texte zur Theaterarbeit“.

## Zielgruppenarbeit

Theatermacher erarbeiten mit Lehrlingen und jungen Arbeitern Szenen und Stücke zu deren eigener Situation mit Mitteln des Rollenspiels, des Psychodramas und der Gruppendynamik. Sie gehen aus vom konkreten Wunsch einer bestimmbar „Zielgruppe“, sich auszudrücken, ihre Probleme zur Diskussion zu stellen, die Auseinandersetzung mit der eigenen Situation in Gang zu bringen und vorwärts zu treiben. Ziel ist ein Theater mit Stellenwert auch für die Menschen, die am gegenwärtigen Theater nicht teilhaben.

## Tagungen

Einmal jährlich findet ein über Österreich hinausgehender Erfahrungsaustausch anhand eines zentralen Themas statt, zu dem Vertreter der dafür relevanten Bühnen eingeladen werden. So gab es einen Mitbestimmungskongress, auf dem Vertreter deutscher, österreichischer und italienischer Bühnen ihre Modelle und Erfahrungen referierten. Heuer ist es ein Treffen zum Zielgruppen-theater.

## Seminare

Die Arbeitsseminare für Autoren stehen in diesem Jahr unter dem Motto „Märchen und fantastische Elemente im Kinderstück.“ Mit wissenschaftlicher Beratung werden Stoffe untersucht und Möglichkeiten zur Realisierung ausdiskutiert. Als Ergebnisse dieser Arbeit liegen bisher drei Stücke und eine Reihe von Entwürfen und Szenarios vor.

## Palaver

Ein zwangloses Treffen aller interessierten Schauspieler, Autoren, Regisseure, Bühnenbildner etc. zur Information über die gerade laufende Arbeit, zum Gespräch mit Gästen, zur Kritik und/oder Förderung der Aktivitäten des Dramatischen Zentrums...

## Workshops

Zur Auseinandersetzung mit neuen Darstellungsweisen holt das Dramatische Zentrum immer wieder qualifizierte Trainer nach Wien, wie Alan Wynroth von La Mama New York, Cynkulis von Grotowskis Theaterlaboratorium, Eva Warwas-Szell aus Warschau, die in mehrwöchigen Kursen mit interessierten Schauspielern arbeiten.

## Animazione

Animazione ist sich kennenlernen, gemeinsam in der Gruppe spielen, malen, zeichnen, werken, Musik machen, fotografieren, Animazione ist Rollenspiel und Diskussion. Animazione ist Theater, das sich das Publikum selber macht. Animazione ist Zielgruppenarbeit. Animazione am Dramatischen Zentrum: Schulungskurse für Lehrer und Animatoren, regelmäßige Arbeit mit Schulklassen und außerschulischen Kindergruppen.

## Autorenstipendien

Das Dramatische Zentrum vergibt Autorenstipendien, die dramatischen Autoren für ein Jahr die Möglichkeit der Arbeit an einem Stück bieten. Die Beurteilung erfolgt durch eine Jury, der drei Vorstandsmitglieder des Dramatischen Zentrums und drei Autoren angehören. Einzuzureichen sind Exposé, Szenenentwürfe und Proben der bisherigen Arbeit.

## Veranstaltungen

### September-Dezember 1975

12. - 14. 9. 1975

Braun am Gebirge  
ZIELGRUPPENSEMINAR

September 1975 - Jänner 1976

6. WERKSTATTARBEIT  
Theaterstück von und mit türkischen Gasterbeitern

22. September - 11. Oktober 1975  
1. Sonntag, 14. September 1975

GROTOWSKI - WORKSHOP  
gleichzeitig Verführung der bisherigen Arbeiten

21., 22., 25 und 26. September 1975

ARCHE II

29., 30. September, 2. und 3. Oktober 1975

INVOLVEMENT LEBEN UND TOD

6., 7., 9., 10. und 12. Oktober 1975

PAPA

29. September - 5. Oktober 1975

THEATERKURS  
Kap Wirth und Mittelwald

Oktober 1975

KONFRONTATION  
MIT ROBERT MUSIL  
Lesungen - Thesen - Diskussionen

27. - 31. Oktober 1975, Strobl

ZIELGRUPPENSEMINAR -  
Menschen über 50

November 1975

SPRECHTECHNIK - SEMINAR  
Leitung: Gerd Kemnitz  
(Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin)

November 1975

KÖRPERAUSDRUCK, WORKSHOP  
afrikanische Tänze, Bewegung, Rituale  
mit Magda Vandewalle, Belgien

Dezember 1975

STIMMTRAINING - ACTING-THERAPIE  
mit Zygmunt Malik  
vom Grotowski-Institut Actus, Breslau

A-1060 Wien, Lehargasse 3, Tel. 57 22 80

Abbildung 5: Plakat des Dramatischen Zentrums 1975 (Sammlung Dramatisches Zentrum)

„Es gibt Auskunft über Tätigkeitsbereiche und Aktivitäten des Dramatischen Zentrums und soll auch dazu dienen, die Kenntnis über das Dramatische Zentrum in der Öffentlichkeit zu verstärken.“ (Forester an Foltinek vom 30. Juli 1975)

Bedauerlicherweise lässt es die heutige Quellenlage nicht zu, die Angelegenheit weiter zu erhellen. Doch ist anzunehmen, dass die Resolution ehemaliger Stipendiaten samt dem doch unbefriedigenden Ausgang<sup>20</sup> des Palavers und die dadurch entstandenen Negativmeldungen, wodurch auch Ministerialräte aufmerksam wurden<sup>21</sup>, stellte einen kleinen Bruch für das Dramatische Zentrum dar. Es ist auch zu vermuten, dass sich im Zuge der Resolution einige Mitarbeiter bzw. ehemalige Stipendiaten vom Dramatischen Zentrum distanzieren. Forester hatte in dieser Zeit wesentliche Aufklärungsarbeit zu leisten, um die Unterstützung weiterhin sicherzustellen: Im Zuge des „Palaver“-Vorfalls fühlte sich Forester veranlasst, im Juli 1975 eine Reihe von Briefen an jene Politiker<sup>22</sup>, von deren Unterstützung Forester abhängig war bzw. deren Wohlwollen gegenüber dem Zentrum er gefährdet sah, zu versenden. Darin enthalten waren Hinweise auf das positive Echo zur Arbeit des Dramatischen Zentrums und ein beigelegtes Plakat, das über die Tätigkeiten des Zentrums Auskunft gab (ein solches wurde auch an andere Institute und Theater im Zuge einer Aufklärungskampagne und Öffentlichkeitsarbeit versandt).

Auf eine „Informationsoffensive“ des Dramatischen Zentrums bezog sich im August ein Artikel in der „Kronen Zeitung“ (23. August 1975). Darin kündigt Forester das Erscheinen der umstrittenen Schriftenreihe „Texte zur Theaterarbeit“ für Herbst 1975 an und stellt im Bezug auf den „Theaterpalaver“ klar:

„Als Herausgeber brauche ich mir nicht vorschreiben zu lassen, wann etwas zu erscheinen hat. Wir bearbeiten, diskutieren und sammeln Fakten, Probleme und neue Tendenzen, die das Theater betreffen, und die werde ich nicht im Sommer, in der allgemeinen Theaterpause, erscheinen lassen.“ (Forester in: „Kronen Zeitung“ vom 23. August 1975)

Wenn auch manches in den Medien aufgebauscht wurde, so zeigte sich doch eines deutlich: Die Leitung des Dramatischen Zentrums machte Forester Probleme. Immer schwie-

---

20 Angeblich erschien zu allem Verdruss „ebenso wie bei dem 1. Palaver 14 Tage vorher, unvermutet Hr. Fritz Wendl von der Volksstimme“ und stellte „im Verein mit Götz Fritsch und Heinz Unger, ziemlich demagogische Forderungen“ auf, was „die Diskussion über die geleistete Arbeit, die an und für sich sehr positiv verlaufen war, völlig unterband“ (Schreiben von Forester an Pusch [BMUK und Kuratoriumsmitglied des ORF.] vom 25.7.1975). Bedauerlicher Weise konnte in der „Volksstimme“ kein diesbezüglicher Artikel gefunden werden.

21 So erging prompt nach Erscheinen des „Presse“-Artikels (9.7.1975) ein Schreiben von Ministerialrat Temnitschka an Forester (10.7.), in der Forester aufgefordert wurde, rasch eine Stellungnahme zu den Anschuldigungen vorzunehmen. Außerdem beteuert Temnitschka in dem Schreiben, dass vom BMUK aus nie behauptet wurde, „[d]ie zu Fördernden könnten [...] nicht in Entscheidungsgremien sitzen.“ Daraufhin Forester an Ministerialrat Lein: „Erlauben Sie mir nun, Ihre Anfrage dahingehend zu beantworten, daß ich bei dem Palaver davon gesprochen habe, daß die Gemeinnützigkeit zur Voraussetzung hat, daß nicht den Mitgliedern Vorteile und geldliche Zuwendungen gegeben werden und daß es aus diesem Grund nicht möglich ist, den Mitgliedern des Vereins Stipendien und Zuwendungen zu geben. [...] Ich habe mich nicht auf eine Weisung Ihres Ministeriums, sondern auf Auskunft der Vereinsbehörde bezogen. Das habe ich auch deutlich gesagt“ (Schreiben von Forester an Lein vom 16.7.1975).

22 Schreiben bezugnehmend auf den Artikel von Hans Haider ergingen an Senatsrat Karl Foltinek, Vizebürgermeisterin Fröhlich-Sandner, Minister Sinowatz, Ministerialrat Fritz Hermann, Ministerialrat Hermann Lein, Otto Staining, Robert Stern (im Juli 1975).

riger wurde für der Umgang mit der Gestaltung, der Administration, der Kontrolle bzw. der Öffnung der Institution, was Mitgestaltung und -bestimmung anderer Zentrumsangehöriger betraf. Der „Palaver-Vorfall“ führte dazu, dass Forester vermehrt auf Presse- und Öffentlichkeitsarbeit setzte: „Das Dramatische Zentrum versteht sich als Ort der Kommunikation zwischen Autoren, Theaterangehörigen und Theaterinteressierten, und das wollen wir jetzt stärker als bisher betonen“ (Forester in: „Kronen Zeitung“ vom 23. August 1975). Im Herbst desselben Jahres erschien die von den Kritikern lange erwartete Zeitschriftenreihe „Texte zur Theaterarbeit“, die Einblick in die geleistete Arbeit (Forderung nach Transparenz) geben sollte.<sup>23</sup>

Der Medienrummel rund um das „Palaver“ markiert auch den Beginn der Bosheiten gegenüber dem Dramatischen Zentrum. Allen voran Hans Haider wurde nicht müde, dem Dramatischen Zentrum publizistisch Steine in den Weg zu legen. Beliebtester Angriffspunkt: die Höhe der Förderungen. Ein weiterer bevorzugter Kritikpunkt war die für die Öffentlichkeit nur schwer einsehbare Zentrumsarbeit.

Was die Transparenz der Zentrumsarbeit anbelangt, so meldete die „Kronen Zeitung“ im August 1976 „Dokumentation lückenhaft – Mehr Transparenz um gute Experimente“. Hauptkritikpunkt in dem Kurzartikel: Die 1975 erschienenen „Texte zur Theaterarbeit“ stellten sich als „völlig ungenügende Dokumentation“ heraus. Es gibt weder eine Übersicht aller Stipendiaten oder Zuschauerzahlen der Eigenproduktionen (Theaterlabor), geschweige denn eine Dokumentation der Finanzausgaben, so der Tenor (vgl. „Kronen Zeitung“ vom 5. August 1976).

#### *8.4.2 Kritik an Subventionshöhe*

Angestachelt von den Printmedien wurden die kritischen Stimmen gegenüber dem Dramatischen Zentrum in den Debatten zu den Kunstberichten in den Nationalratssitzungen immer lauter und gaben wiederum der konservativen Presse Zündstoff. Der damalige ÖVP-Nationalratsabgeordnete Erhard Busek<sup>24</sup> erhob bis zu seinem Wechsel zur Wiener ÖVP am lautesten seine politische Stimme gegen das Dramatische Zentrum.

---

<sup>23</sup> Präsentation der ersten drei im Druck vorliegenden „Texte zur Theaterarbeit“ am 26.11.1975. Es gab hierbei drei Programmpunkte: In der Sonnenfelsgasse wurde um 14 Uhr zu einem Einblick in die Workshoparbeit von Gert Kaminski (Schaubude am Halleschen Ufer) eingeladen, um 15.30 Uhr gab es in der Lehárgasse Zielgruppentheater (Zielgruppe Kulturjournalisten) und schließlich die Gelegenheit um 17 Uhr im Presseclub Concordia mit VertreterInnen der verschiedenen Arbeitsbereiche zu diskutieren und die Hefte zu erhalten (vgl. Dramatisches Zentrum 1975).

<sup>24</sup> Busek war von 1978–1987 Vizebürgermeister Wiens und sorgte erfolgreich für ein Programm der Stadterneuerung (Gründung des Stadtfestes Wien, Selbsthilfegruppen, Rockmusiklokal Metropol usw.). Buseks Beliebtheit sorgte auch dafür, dass sich die „krisengeschüttelte“ Wiener SPÖ an den populären Helmut Zilk wandte (vgl. Matzl 1998, 87).

„Freilich gab es genug Leute, die Foresters Anstrengungen, durch einigermaßen sinnvolle Aktivitäten die damalige Subventionssumme von 1,68 Millionen zu rechtfertigen, als chaotische Bemühungen ansahen. Andere machte das Programm skeptisch.“ („Kurier“ vom 29. Dezember 1975)

In der Nationalratssitzung vom 25. Februar 1976 kritisierte Busek erstmals die Subventionierung dieser fünf Jahre alten Einrichtung:

„Besonders dunkel für mich jedenfalls bleibt das Kriterium, nach dem das ‚Dramatische Zentrum‘ auch 1974 1,9 Millionen Schilling erhalten hat. Nun ist immer noch nicht feststellbar, was bei dem ‚Dramatischen Zentrum‘ in Wirklichkeit herausgekommen ist. Meine Kollegen haben sich 1972 in einer Anfrage an Sie, Herr Minister, schon einmal danach erkundigt [...], 1976 wäre jetzt langsam ein spektakuläres Ergebnis fällig, denn sonst sind die 1,9 Millionen Schilling wirklich zu reichlich vergeben.“ (Busek NR 1976, 24/1488)<sup>25</sup>

In einem Interview erklärte Forester seine Stellung gegenüber der Subventionierung des Dramatischen Zentrums und geht auf diese kritischen Stimmen ein, die seiner Meinung nach das Zentrum mit falschen Maßstäben messen:

„[E]s [stellt] immer wieder eine seltsame Fehlhaltung für uns dar, daß man den Geldaufwand für ein Institut wie das unsere – das ja kein Theater ist, sondern ein Institut zur Forschung, Fortbildung und Ausbildung, Weiterbildung – oft in Relation setzt zu dem Geld, das etwa für den Kleinbühnenplan bereitgestellt wird. Das ist eine völlig falsche Optik. Wenn man vergleicht, dann müßte man eher im Bereich der Institute, die sich mit Forschung und Ausbildung befassen, Vergleiche ziehen, und da sind die Summen, die wir bekommen sehr klein.“ (Z., Interview [1976], 7)

So hatte das Dramatische Zentrum trotz allem selbst nie genug Geld, sah sich aber dennoch den Rechtfertigungsdruck ausgesetzt zu erklären, welche Erfolge durch die Förderung erzielt wurden. Dieses Dilemma sollte das Zentrum bis zum Schluss begleiten.

Nach der Aufregung wegen des „Theaterpalavers“ folgte bald die nächste Welle an medialen Anschuldigungen gegenüber dem Dramatischen Zentrum. Diesmal ging es (wieder) um den Millionenbetrag an Subvention, den das BMUK dem Zentrum zahlte.

„[So] hat es in der Öffentlichkeit zuletzt [...] Aufmerksamkeit erregt – als die bürgerliche Presse die Subventionsangaben des Unterrichtsministeriums ans Zentrum (jährlich 1,9 Millionen Schilling) bequengelte (schlecht organisiertes Pfründertum) und – hie Geld, hie Leistung – prompte Amortisation in Form tantiemeträchtiger Theaterstücke verlangte.“ („Profil“ vom 26.4.1977)

Hier ist der Artikel Hans Haiders gemeint, der die fünf Jahre des Bestehens zum Anlass nahm, um erneut die Arbeit des Dramatischen Zentrums in Frage zu stellen.

„Während im Burgtheater Achim Benning und sein Team ohne Sturm und Drang, aber mit Konzept einen bewußteren Theaterbetrieb vorbereiten, sitzt einige Gassen weiter in einer angemieteten Wohnung der Burgtheaterdramaturg Horst Forester und koordiniert, so gut er kann, eine stets wechselnde Stipendiatenschar, die sich ebenfalls über neues, zeitgenössisches Theater den Kopf zerbricht. Seit fünf Jahren, für viel Geld, mit wenig Er-

---

<sup>25</sup> Siehe dazu auch „Wiener Zeitung“ (vom 26.02.1976).

folg. Die Avantgarde im Dramatischen Zentrum [...] wurde längst vom ehrwürdigen Mutterhaus überrollt.“ („Die Presse“ vom 12. Juni 1976)

Für Haider war das Zentrum schlicht eine Fehlkonstruktion. Theaterentwicklung (für das Burgtheater) fand seiner Meinung nach dort keine statt, sei es weil Benning (kürzlich als Direktor an die Burg gekommen) selbst so fruchtbare Arbeit leistete oder aus „Klingenberg oder Foresters Unvermögen zu fruchtbarer Zusammenarbeit“. Für das unverhältnismäßig viele Geld, das bisher in diese Einrichtung geflossen sei (vor allem in Foresters Tasche), gingen kaum Impulse aus. Nach der ambitionierten Anfangszeit sei nun nach fünf Jahren auch der nötige Elan abhanden gekommen. Haider sah jedenfalls keine Daseinsberechtigung für das Zentrum mehr. Einzig die Theatergespräche, die eine sinnvolle Sache wären, sollten weiterhin veranstaltet werden. Dazu bräuchte es allerdings keine eigene Institution: man könne genauso gut das Zentrum in Form eines Studios ins Burgtheater re-integrieren<sup>26</sup> (vgl. ebd.).

Auch im „Profil“ wurde dieses Dilemma beschrieben. Auch hier wurde kritisiert, dass Außenstehende abgesehen von den Theatergesprächen und einzelnen Seminaren mangels Produktion bahnbrechender Theaterstücke der DramatikerInnen nur wenig Einblick in die Arbeit des Zentrums bekämen:

„Publicitywirksam ist nur ein einziger Bereich – die Abhaltung von Kongressen mit spektakulären ausländischen Gästen. So erhandelte sich das Dramatische Zentrum billig öffentliches Wohlwollen, sooft es Theaterstars von auswärts brennheiß in Wien servierte – etwa Peter Stein [...], Peter Palitzsch [...] oder Ariane Mnouchkine [...]. Bisheriger Kongreßhöhepunkt: ein dreitägiges Seminar zum Thema (künstlerischer) Mitbestimmung am Theater [...].“ („Profil“ vom 26.4.1977)

Das Image des Dramatischen Zentrums in der Öffentlichkeit bekam weitere Risse. Dass sich die im Zentrum geleistete Arbeit, weil sie nicht leistungsorientiert war, schlecht darstellen ließ und sich unglücklicher Weise doch die eine oder andere Ungereimtheit in der Vereinsführung und Umgang mit den Geldern fand, machte nicht nur Forester zu schaffen. Auch die Geldgeber im Ministerium waren gezwungen, auf die oppositionellen Anfragen und Kritikpunkte zu reagieren. Buseks Anfrage (siehe oben) wurde von Sinowatz mit der Zusage entgegnet, bald den geforderten Bericht über die Aktivitäten des Zentrums zustellen zu lassen. Sinowatz dachte auch erstmals laut darüber nach, die Vergabe von DramatikerInnenstipendien vom Dramatischen Zentrum abzuziehen und selbst abzuwickeln, anstatt die Vergabe allein dem Zentrum zu überlassen.<sup>27</sup> Tatsächlich wurden

---

<sup>26</sup> 1981 griff Steinbauer genau dieses Argument im Nationalrat auf (Steinbauer NR 1981, 23/6501), siehe unten.

<sup>27</sup> „Ich stehe nicht an, jederzeit Herr Abgeordneter Busek, sehr ausführlich einen Bericht über das Dramatische Zentrum zu geben. Ich werde auch veranlassen, daß Ihnen dieser Bericht direkt zugestellt wird. Es gibt viele Leistungen, die beachtlich sind im Bereich des Dramatischen Zentrums, wemgleich wir uns überlegen, ob wir die Vergabe der Stipendien unter Umständen nicht allein

1977 vom BMUK ersten Schritte eingeleitet, die DramatikerInnenförderung selbst in die Hand zu nehmen. Vom Zentrum unabhängige, zusätzliche Stipendien für DramatikerInnen wurden eingerichtet.<sup>28</sup>

Bei der Nationalratssitzung am 23. März 1977 thematisierte Busek erneut die 1,9 Millionen öS, die das Zentrum 1976 bekommen hatte. Es sei nicht gerechtfertigt, da das Dramatische Zentrum in diesem Jahr auch Gelder von der Gemeinde Wien als ein „Kommunikationszentrum für den 7. Bezirk“ erhalten habe. Busek fand es besonders empörend, dass dies im Kunstbericht nicht erwähnt wird. Im Kunstbericht 1975 stehe nämlich, dass es einzig vom Bundesministerium gefördert werde<sup>29</sup>. Immer noch herrsche „völlige Unklarheit über die Funktion“ des Dramatischen Zentrums, so Busek<sup>30</sup> (vgl. Busek NR 1977, 46/4872, siehe hierzu auch Rauch-Keller 1981, 74–75). An anderer Stelle meinte er im Zusammenhang mit der Förderung von österreichischen Autoren, das Dramatische Zentrum habe versagt („Profil“ vom 3. Mai 1978).

Zwei Jahre darauf, in der Debatte über den Kunstbericht 1980 beschwerte sich der Abgeordnete Heribert Steinbauer (ÖVP), es sei

„absurd, daß das Dramatische Zentrum mehr Fördermittel bekommt, der meist geförderte Verein, die meist geförderte Gruppierung im literarischen Bereich ist und mehr Förderung bekommt, als der Bund in den ganzen ‚Steirischen Herbst‘<sup>31</sup> investiert, mehr Förde-

---

vom Dramatischen Zentrum durchführen oder bewältigen lassen werden, sondern vielleicht doch mehr vom Hause her“ (Sinowatz NR 1976, 53/1517).

28 „Seit 1977 werden jährlich bis zu 15 Stipendien in der Höhe von je öS 25.000,- an Dramatiker vergeben. Es wird im Wettbewerbswege durch eine unabhängige Jury ein Vorschlag erstellt. Voraussetzung bei den Einreichungen zur Bewerbung ist das schriftlich fixierte Einvernehmen zwischen einer österreichischen Bühne und einem österreichischen Schriftsteller, daß das dramatische Projekt von dieser Bühne womöglich realisiert werden soll. Das BMUK übernimmt darüber hinaus eine Ausfallhaftung von öS 30.000,- bei einer Aufführung an einer mittleren oder großen Bühne, von öS 15.000,- bei einer kleinen Bühne“ (Kunstbericht 1978, 47). Außerdem vergab das BMUK seit 1977 zehn „Autorenstipendien für die Einführung in die Produktion von Fernsehspielen“ (vgl. Kunstbericht 1978, 47) an österreichische AutorInnen und ein Sozialfond für SchriftstellerInnen wurde eingerichtet. „Dieser Direktförderung dient ein umfangreicher Stipendienkatalog des BMUKS, der von Staats- und Nachwuchsstipendien über Dramatikerstipendien bis zu Arbeits-, Reise- und Projektstipendien reicht. Handelt es sich bei den Arbeits- und Reisestipendien um verhältnismäßig kleine Beträge, die einem Autor über kurzfristige finanzielle Schwierigkeiten hinweghelfen oder einen für die Ausarbeitung eines Projektes notwendigen Auslandsaufenthalt ermöglichen, so sollen es Staats- oder Nachwuchsstipendien einem Autor möglich machen, sich ein Jahr ohne zusätzliche Beschäftigung seinem literarischen Projekt zu widmen“ (Kunstbericht 1986, 100 f.). Seit 1987 vergab das BMUK auch Nachwuchsstipendien für Dramatiker zu je 15.000,- öS (vgl. Kunstbericht 1987, 118).

29 „Das Institut wird ausschließlich durch Bundesmittel unterstützt“ ist im Kunstbericht (1975, 19) angemerkt. Im Kunstbericht 1976, der hier zur Debatte stand, war dieser Satz korrekter Weise nicht enthalten. Busek hatte dies hier (absichtlich?) falsch dargestellt.

30 Aus einem Schreiben von Hoffer an Busek (9.12.1976) geht hervor, dass die Wiener ÖVP „gegen die Vergabe einer Subvention an das Dramatische Zentrum gestimmt“ hat. Um die „vorhandenen Mißverständnisse“, auf denen die Ablehnung der ÖVP gegenüber des Zentrums beruhe, aus dem Weg zu räumen, wurde Busek ins Zentrum eingeladen. An der Haltung der ÖVP änderte das Schreiben wenig.

31 Der Vergleich mit dem „Steirischen Herbst“ wurde in den nächsten Jahren immer wieder gezogen. 1968 gegründet, ist es ein Festival für neue Kunst in Europa in den verschiedenen Disziplinen

rung bekommt, als der Bund in das ‚Forum Stadtpark‘ investiert, nämlich 3,7 Millionen Schilling [für 1980, Anm. CH]. Das geschieht für eine Gruppierung, deren Qualität sicherlich nicht so unbestritten ist wie die der anderen beiden.“ (Steinbauer NR 1981, 23/6501)

Die Arbeit des Dramatischen Zentrums könne viel effektiver gestaltet werden und Einsparungen vorgenommen werden, so Steinbauer (den Vorschlag von Hans Haider aufnehmend, s.o.), wenn es zu einer Angliederung an das Burgtheater käme. Auch für das Zentrum selbst sei es möglicherweise vorteilhafter, denn es würde dadurch

„jene verantwortliche, professionelle Umgebung bekommen, die vielleicht dem Gedanken Rechnung trägt, jungen Künstlern, die sich dramatisch betätigen wollen, einen besonderen Auslauf und eine besondere „Spielstätte“ zu geben. [...] Es wäre vielleicht auch vom Künstlerischen, vom Kulturpolitischen her eine positive Tat, dieses ‚Dramatische Zentrum‘ dem Burgtheater anzugliedern.“ (Steinbauer NR 1981, 23/6501)

Ab 1980 wurde Wolfgang Schüssel (ÖVP) in mehreren Sitzungen zu einem zähen Kritiker des Dramatischen Zentrums. Er stieg in einem langen Redebeitrag (NR 1980) in die Debatte zum einen mit der Klage ein, dass die 3,9 Millionen öS betragende Subvention für 1978 „eine nicht unbeachtliche Summe“ und für das was „was dieses Dramatische Zentrum eigentlich sein wollte und was in Wirklichkeit geschehen ist“ viel zu hoch sei. Er bemerkte auch die „merkwürdige Doppelfunktion“ von Horst Forester, der sowohl Vorsitzender des Vereins als auch Leiter des Zentrums sei – Eigentümer und Angestellter gleichzeitig. Weiter sei zu bemängeln, dass weder im Jahr 1978, noch im Jahr 1979 eine Abrechnung vom Zentrum an das BMUK geliefert wurde. Außerdem sei es unsinnig, dass Forester etwa 1977 zwei Gehälter bezogen hätte – als Dramaturg im Burgtheater und als Leiter des Dramatischen Zentrums – und sich dann, nach Ausscheiden aus dem Burgtheater „einfach das Gehalt im gleichen Ausmaß im Dramatischen Zentrum erhöht, sprich finanziell aufgestockt wurde“, was dazu führe, dass „ein beachtlicher Teil der Subvention, die hier gegeben wird, für einen einzigen Mann draufgeht“. Auch wie das Dramatische Zentrum geführt werde, war für Schüssel untragbar: dass „ein ganz kleiner Trägerverein mit vier, fünf Leuten darüber bestimmt und den dort arbeitenden Gruppen eigentlich überhaupt keine Mitsprache zugestanden wird.“ Es soll, so Schüssel weiter, „nicht gerade sehr demokratisch, sondern manchmal durchaus autoritär in diesem Dramatischen Zentrum zugehen.“ Er forderte daher eine genauere Kontrolle in „materieller Hinsicht“, wie die Subvention eingesetzt werde und genaueres Hinsehen bei der Abrechnung. Durch einen Beirat oder dergleichen könne seiner Meinung nach mehr Mitsprache gewährleistet werden, „damit das nicht ein kleiner, elitärer Verein der Herren Forester,

---

(Theater, Bildende Kunst, Film, Literatur, Tanz, Musik, Architektur, Performance, Neue Medien und Theorie), erhielt 1980 2,6 Millionen öS (vgl. Kunstbericht 1980). SPÖ-Abgeordnete Hilde Hawlicek reagierte auf den Vergleich mit dem „Steirischen Herbst“ jedenfalls kühl und informierte Steinbauer, dass dieser doch vor allem vom Land Steiermark gefördert würde (Hawlicek NR 1981, 27/6505).

Schulenburg, Häuszler, Grimm et cetera bleibt.“ Und er folgert: „Das ist mir zu wenig an Demokratisierung und Transparenz, was hier gemacht wurde.“ Schüssel schloss seine Ausführungen über das Dramatische Zentrum mit dem Fazit: „Es wird einfach im Bereich der sozialistischen Kulturpolitik ein verschiedener Maßstab angelegt“ (alle Zitate Schüssel NR 1980, 47/3215).

Auch in der Sitzung vom 26. Februar 1981 veränderten sich Schüssels Kritikpunkte in Bezug auf das Dramatische Zentrum nicht. Nach wie vor hatte hier keine Reform stattgefunden habe, die Subventionen sind viel zu hoch<sup>32</sup>, Forester ist nach wie vor in der selben teuren (Doppel-)Position, die Abrechnungen stellen sich als lückenhaft dar und das Geld wird seiner Meinung nach nicht richtig eingesetzt. Zumindest sei Forester aber einsichtig, wie Schüssel zu berichten wusste: „er wünscht sich, las ich in der Zeitung [„Die Presse“ vom 9. September 1980], einen eher politischen Obmann dort“ (Schüssel NR 1981, 41/6519). Schüssel musste das Dramatische Zentrum genauestens studiert haben. Denn er kannte sogar die Öffnungszeiten des Zentrums, die in Anbetracht der Fördersumme verwunderlich seien: „daß der Betrieb des Dramatischen Zentrums immer mehr eingeschränkt wird. Im Winter wird angeblich wegen Heizkosten nur mehr ab 14 Uhr gearbeitet“ (Schüssel NR 1981, 41/6519). Als Misserfolg des Zentrums wertete er, dass die Gruppe „AMOK“ („mit einem Subventionsbetrag von 180 000 öS im Bericht ausgewiesen“<sup>33</sup>) wegen einer künstlerischen Krise auseinandergegangen ist. So fragte der ÖVP-Abgeordnete in diesem Zusammenhang abschließend:

„wer reformiert, und wie wird reformiert? Der Vizekanzler sagt nicht ganz zu unrecht: Eigentlich ist diese Idee nicht in meinem Ressort entstanden, sondern es ist eher eine Idee, die aus dem Bereich der Stadt Wien kommt. Also geben wir den Ball zu Gratz hinüber. Gratz ‚entscheidungsstark‘ wie eh und je, hat den Ball an Zilk weitergeleitet. [...] Wir werden sehen, ob der Ball jetzt vom Macher Zilk aufgegriffen wird und ob es überhaupt zu einer Reform kommt. Ich würde auch mit Steinbauer fragen: Brauchen wir denn das Dramatische Zentrum?“ (alle Zitate Schüssel NR 1981, 41/6519)

Vizekanzler und Unterrichtsminister Sinowatz entgegnete diesen Fragen in derselben Sitzung mit einer gewissen Einsicht, „wir sind ja auch nicht einverstanden mit allen Entwicklungen, die es dort gibt“ (Sinowatz NR 1981, 58/6536.). Die Effizienz des Zentrums sei durchaus diskutierbar, wurde weiters eingeräumt, das BMUK stehe in diesen Angelegenheiten in einem Dialog mit der Leitung. Aber auch im Jahr darauf gab es anlässlich der Präsentation des Kunstberichts 1981 erneut den Vorwurf, das Dramatische Zentrum bekäme zu viel Geld für unzureichende Leistungen. Schüssel sah immer noch keine Ver-

---

32 Er kam in seinen Berechnungen in den letzten drei Jahren auf durchschnittlich 3,5 Millionen S – 1979 sollen es gar 4,2 Millionen gewesen sein. Im Gegensatz dazu komme ich für 1979 auf eine Spanne zwischen 3,8 und 4 Millionen beläuft; aber laut Schüssel war retrospektiv im Kunstbericht 1979 „die Zusammenstellung hinten nicht korrekt.“ (Schüssel NR 1981, 40/6518).

33 Im Kunstbericht 1979 nicht zu finden.

besserung in der Zentrumsarbeit. Er meinte, was in dem Vorwort des Berichts (unter „2. Andere kreative und innovative Kunstbestrebungen“<sup>34</sup>) über das Zentrum stehe, „funktioniert in Wirklichkeit und in der Praxis überhaupt nicht“ (Schüssel NR 1982, 39/10709). Mit einer Fördersumme in dieser Höhe (über 4 Millionen), müsse mehr herauskommen – diese Aussage wurde zum geläufigen Vorwurf der Opposition.

1983 prüfte das Kontrollamt die Zentrums-Buchhaltung der letzten sieben Jahre und befand laut Forester (in „Wochenpresse“ vom 13.11.1984): „keine ernsthafte Beanstandung“. „Ob das Geld dabei gut angelegt, sinnvoll verwendet wird, ist [...] kaum kontrollierbar. Darüber müsste der Vereinsvorstand wachen. [...] Wie beurteilt man die Effizienz eines mit nichts vergleichbaren Organismus?“, so Temnitschka (zitiert nach ebd.). Aber auch wenn die Buchhaltung ordnungsgemäß erstellt wurde, so wurde die Kritik hauptsächlich an den „qualitativen Momenten, die sich hinter Buchungspositionen verbergen“ geübt. Schulenburg äußerte sich hierzu: „Anfangs wurden zwei Drittel bis drei Viertel der erhaltenen Subventionsmittel für produktive Arbeit ausgegeben und ein Viertel für Administration. Nunmehr hat sich dieses Verhältnis exakt umgekehrt und das ist nicht mehr zu rechtfertigen“ („Das Magazin“ vom Juni 1985).

In den Jahren 1983 bis zur Auflösung des Dramatischen Zentrums 1989 (unter den KulturministerInnen Helmut Zilk, Herbert Moritz und Hilde Hawlicek) war dieses in den Sitzungen des Nationalrates seltener im Fokus der Kunstberichts-Debatten.<sup>35</sup> Schüssels letzter Beitrag über das Dramatische Zentrum (NR 1984) war im mehr oder weniger eine Wiederholung des bereits Gesagten: Abermals die Beanstandung, dass 4 Millionen öS Jahressubvention für ein „Theaterlabor“, das nicht wirklich funktioniere, zu viel sei – „Heute ist das eher eine Beschäftigungstherapie für Randgruppen bis hin zum Rhythmischen Turnen geworden“. Jetzt sei es endlich zur Ablöse Foresters als Obmann gekommen, aber der neue Obmann wäre dem Zentrum in der Zwischenzeit schon wieder abhanden gekommen, so Schüssel. Deshalb fragte er Kulturminister Zilk: „Wird hier weitergewurstelt oder gibt es Konsequenzen?“ (alle Zitate Schüssel NR 1984, 70/3314).

34 „Den nicht in der relativ festen Form von Kleintheatern organisierten und so auch nicht ganz leicht zu fördernden Aktivitäten [der Kleinbühnen, bzw. Freien Gruppen] wurde durch die Gründung des Dramatischen Zentrums in Wien ein Rahmen gegeben. Manche dort wirkenden Gruppen haben im Laufe ihrer Entwicklung zu festen Organisationsformen gefunden, andere blieben ‚freie Gruppen‘ im eigentlichen Sinn [...]. Die kreativen und innovativen Elemente des Theaterlebens fanden und finden Unterstützung im Dramatischen Zentrum, das eine Fülle von Dienstleistungen bietet und einen jährlichen Aufwand von fast 4 Millionen Schilling (überwiegend aus Bundesmitteln) aufweist.“ Vorwort des Kunstberichtes (Kunstbericht 1981, 2).

35 1983 endete die Ära Kreisky durch die Niederlage bei den Nationalratswahlen am 24. April 1983. Es kam zum Rücktritt Kreiskys und zu einer Koalition zwischen SPÖ und FPÖ. Bundeskanzler Sinowatz bestellte Gratz als Außenminister, Unterrichtsminister Helmut Zilk wurde für viele überraschend als Bürgermeister installiert (vgl. Mattl 1998, 93). Der Wechsel im Rathaus führte auch dazu, dass Fröhlich-Sandner 1984 mit Gratz in die Bundesregierung wechselte. 1986 kam es zur Wiederauflage der „Großen Koalition“ zwischen SPÖ und ÖVP.

Schüssels Position als „Kontrollleur“ der Subventionierung des Dramatischen Zentrums wurde ab 1985 von seinem Kollegen Steinbauer übernommen. Auch er forderte in den Sitzungen vom 11. Dezember 1985 und in jener vom 25. Februar 1988 eine Kürzung der Subvention und eine Klärung der intransparenten Geschäftsführung. Darüber hinaus sollte das Zentrum seiner Meinung nach genauer untersucht werden.

„Wieviel an geschäftsführerischer Kontrolle kann nun endlich nach Jahren der Debatte dort sichergestellt werden [werden]? Frau Minister [Hawlicek], in einer Zeit, in der die Mittel knapp werden, ist die Kontrolle der Großmittelvergabe besonders wichtig, und es muß eine sichtbare, effiziente Kontrolle sein, und es darf nicht nur darüber geredet werden.“ (Steinbauer NR 1988, 48/5876)

Zudem spickte die Zeitschrift „Das Magazin“ den ohnehin wenig schmeichelhaften Artikel über das Dramatische Zentrum 1985 mit mehreren direkten Vorwürfe. So sei das Zentrum etwa Anlaufstelle für Personen, die sich in völliger Abgeschlossenheit obskuren künstlerischen Aktivitäten hingeben wollen und dafür „mit ungestümer Dreistigkeit Unterstützungsgelder verlangen“. Als Beispiele genannt werden:

„wenig begnadete Autoren, die gerade das Theater als Mittel zur Befreiung der Gastarbeiter in einem Hinterzimmer am Spittelberg [„Flucht nach Wien“] oder der Lehrlinge in einem steirischen Seitental entdeckt haben ebenso wie [...] ewige Jungtheatermacher, die ein wenig in der Welt herumfahren wollen und diesem Unternehmen den Titel Studienreise verleihen.“ („Das Magazin“ vom Juni 1985)

Darüber hinaus hätten „großzügig finanzierte Veranstaltungen gar nicht stattgefunden“ (ebd.). Das Dramatische Zentrum war in Misskredit geraten. Freilich, inhaltliche Debatten über seine Aktivitäten begleiteten das Dramatische Zentrum beinahe seit Anbeginn seiner Tätigkeiten. 1976 war es im Nationalrat erstmals zu einer Anschuldigung einer bestimmten Zentrumsarbeit gekommen.

„Denn war bisher von außen schlimmstenfalls der Vorwurf erhoben worden, daß hochdotierte Burgtheatermimen mit dem Zentrum kostenlos auf Berlin-Fahrt gehen könnten (zu Stein), beschuldigte man jetzt Forester und seine Animazione-Projektleiterin Ilse Hanl der Aufwiegelung von Kindern.“ („Kurier“ vom 2. Jänner 1976)

#### *8.4.3 Animationsarbeit als „fragwürdige Tendenz“*

Bei der Besprechung des Kulturberichts 1975 wurde seitens der FPÖ Bezug auf das Dramatische Zentrum und den Kulturpolitischen Maßnahmenkatalog (siehe oben) als ein Beispiel genommen, warum die Oppositionspartei den Bericht nicht billigen könne. Abgesehen von der zu allgemein gehaltenen Formulierung klängen die im Katalog, der dem Kulturbericht beigefügt war, angeführten Maßnahmen so, als sollte dadurch eine „Staats-

kultur“ (mit Anleihen des kommunistischen Diktators Mao Tse-Tung<sup>36</sup>) etabliert werden, echauffierte sich der Abgeordnete Friedrich Peter (FPÖ) über die Passage zum Thema „Ausbildung von Animatoren“ bzw. „Erfahrene Kulturarbeiter“:

„[D]ann heißt es im kulturpolitischen Maßnahmenkatalog weiter: ‚Die Ausbildung solcher Kulturfunktionäre neuen Typs‘ – ‚Kulturfunktionäre neuen Typs‘, wiederum etwas, was einen stutzig macht - ‚muß rasch in Angriff genommen werden‘. Und dann komme ich plötzlich zu einer Verbindung, Herr Bundesminister, die sich dann aufdrängt, wenn ich den substantiellen Teil des Kunstberichtes 1975 studiere, über eine staatliche Subvention von 1,9 Millionen Schilling an das Dramatische Zentrum Wien stolpere.“ (Friedrich NR 1977, 24/4850)

Friedrich bezog die Maßnahmensetzung (Animationsarbeit) auf die im Dramatischen Zentrum geleistete Zielgruppenarbeit (vor allem die so genannte „Animazione“), die „im Dramatischen Zentrum in Wien so stark strapaziert wird und das der Bund mit Steuergeldern [...] fördert“ (Friedrich NR 1977, 24/4850). Besonders skandalös sei laut Friedrich die Absicht und Arbeitsweise der Animatoren, denn die

„Experimentatorin [Ilse Hanl, Anm.], die im Dramatischen Zentrum Wien wirkt [...] setzt sich im besonderen mit der ‚Fragwürdigkeit von Autoritäten‘ auseinander und sieht ihre Zielgruppenarbeit darin, Autorität in Frage zu stellen. [...] Das ‚Animazione‘ wird im übrigen nicht nur im Dramatischen Zentrum betrieben, sondern im Wiener Zentralkinderheim, im Karolinen-Kinderspital und anderswo. Man setzt mit diesen Zersetzungsarbeiten bei der Jugend an. Der Staat fördert mit seinen Subventionen fragwürdige Tendenzen. Jetzt komme ich von dieser ‚Animazione‘ zurück zu Ihrem Kapitel ‚Ausbildung von Animatoren‘ im Kulturpolitischen Maßnahmenkatalog, Herr Bundesminister! Und da ist halt eine geistige, eine begriffliche Nähe mit dem ‚Animazione‘ sehr stark gegeben, wenn man den kulturpolitischen Maßnahmenkatalog hellen Auges und Sinnes studiert und gründlich analysiert.“ (Friedrich NR 1977, 24/4850)

Auf diese Ausführungen des FPÖ-Politikers wurde in der Sitzung nicht näher eingegangen, obwohl hierbei eines der Kernprojekte des Dramatischen Zentrums angesprochen wurde. Denn die Zielgruppenarbeit wurde seit den Ergebnissen der IFES-Studie besonders und gesondert gefördert (siehe oben), da sie ein besonders kulturelles Desiderat und Experimentierfeld darstellte. Die politische Komponente der Zielgruppenarbeit mag durchaus brisant sein, da die Arbeit mit Zielgruppen darauf abzielte den Beteiligten erfahrbar zu machen, dass Veränderungen der (eigenen) Lebenswelt möglich sind. Für Forrester war es im Zusammenhang mit der soziokulturellen Animationsarbeit (siehe Kapitel 6.2) des Zentrums nicht immer leicht, den Balanceakt zu meistern, wenn ihm die Presse politische Ambitionen vorwarf (etwa in „Profil“ vom 26.4.1977: „bin beiden Seiten verdächtig“).

---

36 Laut Rauch-Keller (1981, 74) behauptete Peter „schon Mao habe solche Animatoren gekannt, die sich damit auseinander setzen sollten, Autorität in Frage zu stellen“.

#### 8.4.4 Subventionierung des Straßentheaterfestivals 1978

Den nächsten Anlass zu Empörung bildete das „1. Internationale Straßentheaterfestival“ im Jahr 1978. Im Zusammenhang mit der ohnehin nicht gut funktionierenden Aufteilung der Subventionen zwischen Bund und Ländern und der Einrichtung eines Kontaktgremiums hierfür kam 1979 im Bundesrat die Sprache auf das Dramatische Zentrum. Die Bundesrätin der ÖVP, Erika Danzinger, bediente sich zur Veranschaulichung ihres Anliegens dem Dramatisches Zentrum: Ihrer Meinung nach erhalte dieses sowohl von Bund als auch dem Land zu großzügige Subventionen,

„obwohl es sich bei dem noch vom seinerzeitigem Unterrichtsminister Leopold Gratz gegründeten Zentrum meiner Ansicht nach um eine Fehlkonstruktion handelt. Eine Entwicklungsabteilung für das Burgtheater – als solches war es mitkonzipiert – ist es nie geworden. Auch für den gesamten österreichischen Theaterbetrieb gingen nur geringe Impulse aus, wenn man von einigen Versuchen im kleinen Kreis mit Zielgruppenanimation und dem Kindertheater absieht. Dennoch erhält das Dramatische Zentrum ständig steigende Landes- und Bundessubventionen.“ (Danzinger BR 1979, 13 f./13785 f.)

Als Grund für die bevorzugte Förderung unterstellte sie – und hier kam das Straßentheaterfestival ins Spiel –, dass eigennützige Absichten der SPÖ hinter der Förderung steckten (Stichwort: „SP-Institut“). Für ihre Partei sei es frappierend, dass „im Vorjahr vor den Wiener Landtagswahlen die einzige Großaktivität dieses Zentrums darin bestand, ein Straßentheaterfestival am gleichen Tag, als die ÖVP ihr erstes Pro-Wien-Stadtfest abhielt, aufzuziehen“, was bedeutete, dass „Kulturbudgetmittel parteipolitischen Zwecken dienen“. Fazit: „dagegen treten wir von der ÖVP entschieden auf“ (Danzinger BR 1979, 14/13786). Diese Kritik verliert gleichwohl etwas an Schärfe, wenn man bedenkt, dass das Wiener Stadtfest der ÖVP am 29. April 1978 auch aus bestimmtem Grund beinahe zeitgleich mit den 1. Mai-Feiern der SPÖ terminiert war<sup>37</sup>. Das vom Dramatischen Zentrum organisierte „1. Internationale Strassentheater-Festival“ fand vom 28. April bis 1. Mai 1978 in Wien statt<sup>38</sup>.

#### 8.4.5 Der „Rauschgift-Skandal“

Den Höhepunkt an unhaltbaren, geradezu absurden Vorwürfen markiert die Aufregung rund um einen Workshop im Dramatischen Zentrum, die zu einem „Rauschgift-Skandal“ aufgeplustert wurde. Der aufsehen- und empörungserregende Vorfall rund um das Dramatische Zentrum war Thema in mehreren Nationalratssitzungen und auch die Presse lieferte sich über diesen Vorfall einen Schlagabtausch („Orgien der Gehässigkeit“).

---

<sup>37</sup> Das Wiener Stadtfest wurde von Erhard Busek 1978 ins Leben gerufen. Zur Entwicklung u.a. des Wiener Stadtfestes (welches in gewisser Weise seinen Ursprung in der Arena-Bewegung 1976 hatte), siehe: Hofer (2008, 136).

<sup>38</sup> Vgl. Programmheft „1. Internationales Strassentheater-Festival“, 28. April bis 1. Mai 1978.



Abbildung 6: Zeitungsartikel der „Kronen Zeitung“ vom 29. November 1979

Besonders der Abgeordnete Steinbauer griff den von der „Kronen Zeitung“ kolportierten „Rauschgift-Skandal“ dankbar auf. Eingeführt wurde dieser Vorfall in den Nationalrat jedoch von Robert Lichal (ÖVP), der in der Debatte um ein Suchtgiftgesetz auf den kürzlich zuvor erschienenen Zeitungsbericht über eine „Rauschgiftorgie im Dramatischen Zentrum“ zu sprechen kam:

„Als Skandal möchte ich das bezeichnen – und man soll das nachprüfen –, was eine Zeitung über das Dramatische Zentrum in Wien geschrieben hat, wo man bei einem Polizeieinsatz festgestellt hat, daß dort anscheinend [...] eine Rauschgiftorgie stattgefunden hat. [...] Ich habe mir die Zahlen geschwind herausgesucht, wahrscheinlich kann ich gar nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erheben: Dieses Dramatische Zentrum hat von der Bundesregierung im Jahre 1976 652 000<sup>39</sup> S und im Jahre 1977 1 345 000 S an Subventionen erhalten, um neue Formen in der künstlerischen Ausdrucksgestaltung zu finden. Das ist ein Mißbrauch des Steuergeldes und der staatlichen Subvention. Das ist ein Skandal!“ (Lichal NR 1979, 37 f./1305 f.)

Die Vorwürfe der „Kronen Zeitung“ wollten das Dramatische Zentrum und die SPÖ jedoch nicht auf sich sitzen lassen. Bereits am Tag nach der Meldung berichtete der „Kurier“ in einem Kurzartikel:

„Mit Klagen wegen Kreditschädigung und Entgegnung droht das *Dramatische Zentrum* in Wien einer kleinformatigen Tageszeitung [...]. Vertreter des Bund und Gemeinde subventionierten Instituts dementieren Orgien und Rauschgift. [...] Einen Sofortigen Subventionsstopp und eine umgehende Untersuchung der Vorfälle [...] verlangte FPÖ-Gemeinderat Rainer Pawkowicz“ („Kurier“ vom 30.11.1979).

Auch in der KP-Zeitschrift „Volksstimme“ erschien ein Artikel, der die Sachlage ins rechte Licht zu rücken beabsichtigte. Artur West hielt darin fest:

39 Dieser Betrag war die „Einmalig Subvention“ für die Adaptierung neuer Räume. 1976 bekam das Dramatische Zentrum rund 2 Mio öS (siehe Anhang).

„Das ‚Dramatische Zentrum‘ [...] wurde zum Ziel ebenso böswilliger wie stockreaktionärer Angriffe [...]. Lautstark werden ‚energetische Schritte‘ gefordert, beginnend mit der Streichung öffentlicher Subventionen. Tatsächlich hatte das ‚Dramatische Zentrum‘ kürzlich Polizeibesuch erhalten. Grund: Ruhestörung durch zu laute Musik. Rauschgift fanden die ‚einschreitenden‘ Beamten nicht. Nackte schon – in der Duschanlage.“ („Volksstimme“ vom 30.11.1979)

Im Dezember wurde im Dramatischen Zentrum eine Protestveranstaltung („Keine Orgie!“, „Verleumdung!“) abgehalten (vgl. „Kurier“ vom 7.12.1979). Die HausbewohnerInnen wiederum „nutzten die Gelegenheit und [machten] auf ihre Probleme aufmerksam [...]: ständige Ruhestörungen bis spät in die Nacht hinein“ gingen vom Dramatischen Zentrum aus.

In der Sitzung vom 12. Dezember 1979 (zwei Sitzungen nach Lichals Redebeitrag) stellte die Abgeordnete<sup>40</sup> Hilde Hawlicek (SPÖ) im Nationalrat klar, dass der Bericht in der „Kronen Zeitung“ auf völlig falschen Informationen beruhe. Die Oppositionsangehörigen hätten „genüßlich“ den „Bericht der ‚Kronen Zeitung‘, der sich mittlerweile als unrichtig herausgestellt hat, zitiert“ (Hawlicek NR 1979, 58/1554). Was die Polizei an jenem Tag vorfand, sei ein Theater-Workshop gewesen und laut Polizeibericht hatte es ausdrücklich keine Alkoholisierten gegeben, so Hawlicek (ebd., 59/1555). Die im Polizeibericht erwähnten nackten Personen seien drei Damen gewesen, die in der Garderobe waren und sich für den Heimweg vorbereiteten. Die vermeintlich „eindeutigen Positionen“ resultierten aus den Nachstellungen des Gemäldes „Garten der Lüste“ (vgl. Hawlicek ebd., 59/1555).



Abbildung 7: Entgegnung, „Kronen Zeitung“ vom 26. Jänner 1980

Eine weitere Aussendung des Dramatischen Zentrums wurde in der „Volksstimme“ abgedruckt:

40 Ab 1987 war Hawlicek Ministerin für Unterricht, Kunst und Sport.

„Gegen Teilnehmer eines Workshops [...] wurden in der ‚Kronen Zeitung‘ Vorwürfe erhoben, die wir als unwahr erachten. [...] Den aufgebauschten Skandalberichten wurde in der ‚Kronen Zeitung‘ durch unsere kommentarlos abgedruckte Entgegnung eine, die Tatsachen wahrheitsgemäß schildernde, Mitteilung gegenübergestellt. Dadurch und durch die längst erfolgte Einstellung der Untersuchung angeblicher Unsittlichkeit durch die Staatsanwaltschaft, sowie durch Einstellung der polizeilichen Untersuchung, die dem haltlosen Verdacht der Drogeneinnahme galt, sieht das Dramatische Zentrum die Teilnehmer des seinerzeitigen Workshops von jedem Verdacht befreit und in ihrer Ehre wiederhergestellt. [...] Wir hoffen, daß es auch in Zukunft nicht gelingen wird, die Öffentlichkeit durch unwahre Berichte über die Tätigkeit des Dramatischen Zentrums in die Irre zu führen.“ („Volksstimme“ vom 1.2.1980)

Einer Beschwerde des Dramatischen Zentrums beim Presserat wurde jedoch nicht stattgegeben (vgl. „Kronen Zeitung“ vom 26.1.1980).

Als es bereits offensichtlich war, dass dieser „Skandal“ kein wirklicher war, schlachtete Steinbauer den Vorfall noch weiter aus, um gegen die finanziellen Zuwendungen und das Kunstverständnis zu wettern: Die Aktivitäten müssten besser überprüft werden und klare Abrechnungen gefordert werden, sodass die Arbeit des Zentrums besser bewertet werden kann. Denn nach Lektüre des Polizeibericht vom 22. November 1979 hätte es für ihn wenig mit Kunst zu tun, was dort betrieben wurde: „Der amtliche Augenschein mußte halt einige sehr seltsame Kunstäußerungen registrieren und konnte letztlich eigentlich feststellen, von Kunst war da wahrscheinlich keine Rede“ (Steinbauer NR 1979, 74/1570). Steinbauer ging erneut auf das Kunstverständnis ein, als er im Frühjahr 1980 das Argument brachte, die SteuerzahlerInnen<sup>41</sup> würden sich doch wundern und „Verständnisschwierigkeiten“ haben, wenn es um den Beitrag des Dramatischen Zentrums zur Kunst ginge (wobei er die Fehleinschätzung der Polizisten zugab):

„Er [der Steuerzahler] hat auch Verständnisschwierigkeiten, wenn – um das schöne Dramatische Zentrum hier zu erwähnen – eben die lebenden Bilder nach Hieronymus Bosch so dargestellt werden, daß amtierende Polizisten eigentlich nichts damit anfangen können und eher verstört Polizeiberichte darüber anlegen. Ich glaube, daß hier die Polarität von Ihnen auch nicht durchdiskutiert wird. Sie glauben, Herr Minister Sinowatz, daß Sie auf der einen Seite mit Zahlungen von diesen oder jenen Kleinbeträgen so ziemlich die ganze Kunstwelt ruhig halten können und auf der anderen Seite da und dort so tun können, als ob Kunst radikal im Sinne der Kreiskyschen Definition sein soll.“ (Steinbauer NR 1980, 23/3191)

Im Zuge der Aufnahme des Verfassungsartikel 17a („Das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehre sind frei“)<sup>42</sup> am 12. Mai 1982 erwähnte Steinbauer

---

41 Auch die „Kronen Zeitung“ brachte am 12.2.1980 einen Kurzartikel: „Millionen Steuergeld für ‚Dramatisches Zentrum‘“ im Zusammenhang mit der Beantwortung der parlamentarischen Anfrage zur Finanzierung des Zentrums.

42 Der laut Wimmer „auch als Attacke gegen die Opposition gedacht [war], die versucht hatte, gegen ‚fortschrittliches Kulturgut‘ wie etwa die ‚Alpensaga‘, ‚Proletenpassion‘, ‚Staatsoperette‘, den ‚steirischen Herbst‘ oder die ‚Souffleurkastenreihe‘ Stimmung zu machen. Zum anderen war es der Auftakt zu Bemühungen um eine Verfassungsänderung, die die ‚Freiheit der Kunst‘ neu verankern sollte.“ (Wimmer 1985, 93 f.).

abermals den Vorfall. Er betonte dabei, dass es ihm nicht darum ginge, dem Dramatischen Zentrum die künstlerische Freiheit einzuschränken, aber

„unser Problem war das, ob angesichts der hohen Fördermittel, die in dieses Zentrum gehen, genügend Kontrolle über die sinnvolle Verwendung dieser Mittel wirklich herrscht, wenn Polizisten – von Nachbarn hereingerufen, weil es so lärmig ist – dort allerhand bunte Szenen vorfinden.“ (Steinbauer NR 1982, 104/11502)

Auch wenn die Vermutung des „Presse“-Redakteurs Hans Haider, dass das Zentrum von der Skandalisierung und der Berichterstattung profitierte, in Ansätzen zutreffen mag, so wiegt dies wohl eher nicht den Aufwand auf, der betrieben werden musste, um die letztendlich falschen Anschuldigungen zurückzuweisen und den Ruf des Zentrums zu schützen.

„Dem Dramatischen Zentrum nützte es letztlich, immer wieder Ziel obskurer Skandalisierungen zu werden. Zuletzt schlossen zwei Wachleute, die das Treiben einer ekstatischen Schauspielergruppe nicht kapierten und auch – so der Rapport – keine leeren Weinflaschen fanden, auf Hasch. Vor Gericht konnte das Dramatische Zentrum alle Vorwürfe entkräften, ohnehin geschützt durch Mauern künstlerischer Solidarität.“ („Die Presse“ vom 9. September 1980)

#### 8.4.6 Betriebsführung und Vorstand

Wie bereits angesprochen, war die Art und Weise, wie Forester das Zentrum leitete, sowohl außerhalb als auch innerhalb der Einrichtung umstritten. Der Versuch, Forester zu entmachten und eine auf Mitbestimmung basierende Zentrumsführung aufzubauen, scheiterte bzw. die Forderung danach wurde nicht konsequent durchgezogen.<sup>43</sup> Ein Beispiel für Foresters bisweilen als autoritär wahrgenommenes Führungsverhalten war die Niederschlagung der Formierung einer betrieblichen Gewerkschaft: Als Mitglieder der soziokulturellen Animationsgruppe versuchten, „alle Beschäftigten [des Dramatischen Zentrums] gewerkschaftlich zu organisieren, um Betriebsratswahlen durchzusetzen“, löste dies einen zentrumsinternen Streit aus: Als Forester und der Vorstand von dem Plan erfuhren, wurde die angestellte Raumpflegerin, die bereit gewesen wäre an erster Stelle des Rates zu kandidieren, auf Werkvertragsbasis umgestellt. Dadurch besaßen anstelle der fünf für einen Betriebsrat notwendigen Angestellten nur mehr vier im Dramatischen Zentrum ein Angestelltenverhältnis. Die Sache hatte sich damit erübrigt, ohne dass es einen wirklichen Aufschrei – jedoch viel Missmut – gab (vgl. „Falter“ 45/89). Der Grund für das Stillschweigen lag darin, so ein Mitarbeiter zum „Falter“, dass „[d]ie gemeinsame

---

43 Hoffer spielte in dem Dokumentationsgespräch 2011 darauf an: „Und ich weiß, dass wir damals auch immer wieder auch Umsturzpläne entworfen haben. Der Herbert Adamec und ich waren sozusagen die ältesten Mitarbeiter die am längsten dabei waren und den Betrieb auch ganz gut kannten.“ Aber „den König zu stürzen [...], das haben wir uns nicht getraut oder uns nicht zumuten wollen.“

Sache, gegen alle Widerstände ein alternatives Kulturzentrum zu betreiben, [...] im Vordergrund, [stand] deshalb wurden interne Schwierigkeiten zumeist zugedeckt“ (ebd., 8).

Dass das Arbeitsklima im Zentrum oftmals schlecht war, beklagte auch der stellvertretende Zentrumsleiter Heinz Hoffer:

Ich finde mich bei deiner gegenwärtigen Verhaltensweise nicht zu recht, unter den gegenwärtigen Umständen ist das Zentrum für mich kein Ort mehr an dem ich gerne arbeite. [...] Das Haus soll funktionieren (und es funktioniert Deiner Meinung nach schlecht) [...] Du kündigst Leute und nimmst Leute auf – und machst damit deutlich, daß es eben doch Dein Zentrum ist.

(Schreiben von Hoffer an Forester vom 25.4.1977, 2 Uhr nachts)

Um das Zentrum nicht weiterem Kreuzfeuer der Kritik auszusetzen, wurden die internen Unstimmigkeiten tunlichst vermieden. Eine gänzliche Vertuschung dieser war jedoch nicht möglich. Hans Haider und Wolfgang Schüssel (siehe oben) verwendeten die zentrumsintern Machtkämpfe als Argumente für persönliche Angriffe, dass die Institution schlecht geführt werde und Forester als Leiter unqualifiziert sei. Die Kritik Haiders an der Person Foresters begründete sich darauf, dass er ein „autoritärer Alternativ-Intendant“<sup>44</sup> sei, ein „einzelner *Macher* – der weder künstlerisch noch als Verwalter auf avantgardistischer Höhe ist“ („Die Presse“ vom 9. September 1980). Das größte Unverständnis bestand hinsichtlich Foresters Funktion und seinem Gehalt: „Er ist, mit einer flotten 32.000-Schilling-Monatsgage,<sup>45</sup> zugleich Obmann als auch angestellter Geschäftsführer [...]. Zudem ist er als reise- und spesenfreudig bekannt, so daß Forester bei weitem der größte Geldverzehrer ist“ („Die Presse“ ebd.).

Forester, von der „Wochenpresse“ (vom 13. November 1984) zu seinem Gehalt befragt, konnte daran nichts Verwerfliches erkennen. Es ist anzunehmen, dass der Betrag gestiegen war, denn es wurde hier als „an der 50.000er Grenze, dem Bezug eines Verwaltungsdirektors einer großen Bühne wie des Volkstheaters entspricht“ angegeben. Zwar sei dies, so Forester, es ein „relativ hoher Betrag“<sup>46</sup>, aber laut Artikel

„weiß [Forester] ihn auch zu erklären: ‚Nach 20jähriger Theaterkarriere bin ich immerhin sozusagen Chefdramaturg des Burgtheaters geworden. Warum soll ich jetzt, wo ich was noch Besseres mache, weniger verdienen?‘ Der damalige Unterrichtsminister Leopold Gratz sah das ein und machte Forester quasi zum Doppelverdiener: zur Burg-Dramatur-

---

44 „Im Dramatischen Zentrum, [...] mit einem internationalen Seminar über Mitbestimmung am Theater erstmals an der Öffentlichkeit, wurden alle vorgegebenen Mitwirkungs-Gremien vom Vereinspräsidenten und zugleich angestellten Geschäftsführer Horst Forester sukzessive entmachtet. Forester selbst [...] wuchs sich mit der Zeit zu einem autoritären Alternativ-Intendanten aus“ (Haider 1981, 18 f.).

45 In einer Überschlagsrechnung wären dies etwa 5.800 Euro.

46 Etwa 9.000 Euro.

gengage kam ein ‚Spesenersatz‘ für die zusätzliche Tätigkeit im Dramatischen Zentrum.<sup>47</sup> Als Foresters Burg-Vertrag auslief, wurden die beiden Bezüge addiert, andernfalls es geheißen hätte, auf den charismatischen Theaterlaborateur zu verzichten.“

Wie Forester seine Position sah und, dass im Dramatischen Zentrum die Entscheidungen laut Temnitschka alleine von Forester gefällt wurden, macht ein anderer Abschnitt des Artikels deutlich:

„Temnitschka, Ministerialrat und zuständiger Theater-Subventionsverteiler im Moritz-Ministerium: ‚Auch ich würde mir wünschen, daß es im Dramatischen Zentrum so wäre wie in anderen Vereinen – daß der Vereinsvorstand also die Linie bestimmt und der Geschäftsführer das dann exekutiert.‘ Nachsatz: ‚Derzeit ist’s leider eher umgekehrt.‘ Was der beredte Theatermann Forester auch kaum leugnet: ‚Meine Funktion ist ungefähr die eines Intendanten‘, lautet Foresters Selbstverständnis. ‚Aber ich muß meine Pläne natürlich dem Vereinsvorstand vorlegen – der beschließt darüber.‘“ („Wochenpresse“ vom 13. November 1984)

Foresters Doppelverdienst beschäftigte nicht nur die Presse, sondern auch die Opposition, sodass ab 1980 eine Affäre rund um den Vorstand und Foresters Funktion(en) entstand. Mangels Vorstandssitzungs-Protokollen oder anderer Unterlagen den Vorstand betreffend, muss sich die Rekonstruktion der Auseinandersetzung mit dieser strukturellen Ungereimtheit (Vereinsobmann und Geschäftsführer bzw., dass er im Dramatischen Zentrum Arbeitgeber und -nehmer gleichzeitig war) auf die Pressemeldungen von Haider stützen, der diese Entwicklung in „Die Presse“ verfolgte.

Von Schüssel aufgebracht (siehe oben), wurde dieses „arbeitsrechtliche Balance- bzw. Bilanzkunststück“ (Haider) in der „Presse“ weiterexerziert. Haider ging davon aus, dass sich das Zentrum „in den nächsten Monaten ‚reformieren‘“ muss. Auch die meisten Vorstandsmitglieder waren laut Haider nicht mehr glücklich: für Krontorad wurde zu viel Soziokultur betrieben und zu wenig „Spektakuläres“ geliefert; Schulenburg war nicht mehr von der Sache überzeugt, seit das BMUK die Stipendienvergabe übernahm und Häußler „wurde als Kassier von Foresters lascher Büroarbeit überstrapaziert und blamiert: Daß bis Jänner 1980 noch nicht einmal die Abrechnung für 1978 abgegeben wurde“<sup>48</sup> (alle Zitate: „Die Presse“ vom 9. September 1980). Was die Abrechnungen betraf, so wies Forester ([1981c], 2) darauf hin, dass

Abrechnungen des Dramatischen Zentrums [...] jährlich den Subventionsgebern zugegangen [sind] und nach Prüfung ohne Beanstandung akzeptiert worden [sind]. Ebenso wurde aufgrund der korrekten und überaus genau geführten Ein- und Ausgabenrechnung, jeder Jahresabrechnung sowohl von einem Wirtschaftstreu-

---

47 „In den ersten Jahren der Zentrums-Tätigkeit mußte man mit weniger als zwei Millionen jährlich auskommen. Damals wurde allerdings auch Foresters Gehalt noch von der Bundestheaterverwaltung bezahlt – eine Intervention, die nach einer Rechnungshof-Intervention eingestellt wurde“ („Das Magazin“ vom Juni 1985).

48 Siehe hierzu Schüssel NR 1980, 47/3215, siehe oben.

händer bzw. Wirtschaftsprüfer die einwandfreie Gebarung bestätigt, als auch die Rechnungsprüfung nach dem Vereinsgesetz – nach vorangegangener genauer Rechnungslegung gegenüber den Vereinsgremien, durch berufene Rechnungsprüfer kontrolliert, Entlastung erteilt.

In keinem Jahr, seit Bestehen, hat das Dramatische Zentrum eine Jahressubvention von 4,5 Millionen Schilling erhalten.

Es gibt keine Nachlässigkeiten bei der Abrechnung. Lediglich wegen eines Krankenhausaufenthaltes des Leiters wurde eine spätere Abgabe der Abrechnung beim Ministerium in einem Jahre genehmigt.

Das Dramatische Zentrum bewältigt seine umfangreichen Aufgaben mit der Hälfte des Personals, das vergleichbaren Institutionen zur Verfügung steht.

Aus Haiders ausgerufenen „Reform“ des Vorstandes war auch im Sommer 1981 noch nichts geworden. Ein Anlass für ihn, in der „Presse“ erneut über den Vorstand des Dramatische Zentrums zu berichten.

„Dem Unterrichtsministerium ist es bisher nicht gelungen, das Dramatische Zentrum zu reformieren. Bereits im vergangenen Herbst verlangten die Beamten, daß sich der alte, seit 1971 geschrumpfte Vereinsvorstand aus Kreisen namhafter und damit dem Zentrum neues Ansehen gebenden Theaterleuten auffüllt und insbesondere die unhaltbare Situation bereinigt wird, daß Horst Forester als Obmann und zugleich Geschäftsführer sein eigener Arbeitgeber und sein eigener Arbeitnehmer ist.“ („Die Presse“ vom 26. Juni 1981)

Bei der Generalversammlung am 17. Juni 1981 wurde Haider zufolge sogar beschlossen, dass Forester die Doppelfunktion (mit 35.000,- öS Monatsgehalt) weiterhin bekleidet. Als Kassier und Kontrolleur wurde Günther Nennung und als Schriftführer Nikolaus Siebenaller berufen. Die damit abbestellten Schriftführer bzw. Kassiere (Kruntorad bzw. Schulenburg) wurden zu „Beisitzer im Vorstand“ (klarer drückt sich Haider nicht aus). Die entscheidende Frage, ob ein Vorstandsmitglied zugleich Angestellter des Vereins sein darf, steht dabei noch im Raum. Laut Vereinsgesetz, so Haider, gibt es keine definitive Aussage hierzu, außer dass es nicht unbedingt empfehlenswert ist (vgl. „Die Presse“ vom 26. Juni 1981).

Seit Aufkommen der Affäre rund um die Doppelfunktion Foresters, waren beinahe zwei Jahre vergangen, in denen im Bezug auf den Vorstand bzw. Foresters Leitungsposition nichts nennenswertes geschah. Im Februar 1982 empörte sich Schüssel im Nationalrat:

„Es ist nach wie vor alles, was wir organisatorisch kritisiert haben, offen. Es ist der Herr Forester nach wie vor, einst von Leopold Gratz geholt, der Obmann und der eigene geschäftsführende Angestellte. Es gibt nach wie vor wahrscheinlich nicht einmal einen vernünftigen Vertrag. [...] Das ist Ihnen sogar im Ministerium und in der Gemeinde aufgefallen, sonst hätte es ja nicht fortgesetzte Sanierungsbemühungen gegeben, wie man das umorganisiert. Im Herbst 1981 ist sogar Günther Nennung als kontrollierender Kassier in den Verein eingeschleust worden, um dort nach dem Rechten zu sehen. [...]“ (Schüssel NR 1982, 39/10709)

Dieser Darstellung, die zu großen Teilen auf Tatsachen beruhte, beugte sich Sinowatz und entgegnete Schlüssel mit dem Zugeständnis, dass eine neue Verteilung der Funktionen auch von seiner Partei erwünscht sei (Sinowatz NR 1982, 57/10727). Der Erwähnung von Haider in „Die Presse“ zufolge, musste daraufhin eine Intervention von den Geldgebern Sinowatz und Zilk erfolgt sein, denn:

„Das Dramatische Zentrum Wien wird unter Mitwirkung des städtischen Kontrollamtes reformiert. Die Kontrolloren haben über Auftrag von Kulturstadtrat Zilk zur Neufassung der Statuten beigetragen, diese wiederum sind die Voraussetzung für die Wahl eines neuen Vorstands und Obmanns.“ („Die Presse“ vom 29. Juli 1982)

Im Oktober 1982 konnte Haider endlich verkünden:

„die im Parlament heftig kritisierte Widerrechtlichkeit, daß der Geschäftsführer, Horst Forester, zugleich sein eigener Präsident ist, bereinigt: Erich Wonder, Bühnenbildprofessor an der Hochschule für angewandte Kunst, übernahm das Ehrenamt des ‚Zentrums‘-Vorsitzenden“ („Die Presse“ vom 23.10.1982).

Allerdings war diese Regelung nicht von Dauer. Bis 1985 erfolgte eine Reihe personeller Wechsel: Wonder wurde von Franz Hiesel abgelöst, 1983 erfolgte abermals ein Wechsel – „auf dem Stuhl des Vorstandsvorsitzenden [... herrschte] reges Kommen und Gehen“ („Das Magazin“ vom Juni 1985): der Rechtsanwalt Nikolaus Siebenaller wurde Vorsitzender. 1984 kam es zum demonstrativen Austritt von Ulrich Schulenburg, Paul Krontorad und Georg Eisler. Schulenburg begründete die Niederlegung seines Amtes damit, dass er bei einer „so undurchsichtigen Angelegenheit“ die Verantwortung welche man als Vereinsmitglied trägt, nicht mehr haben wolle. Da er seiner Meinung nach nicht genug Informationen über Internes bekam, sei ihm das Risiko zu groß (vgl. „Das Magazin“ vom Juni 1985). „Wir waren nicht informiert, was vor sich geht“, warfen die Ex-Vorstandsmitglieder Forester und „Eigenmächtigkeit“ vor (vgl. „Wochenpresse“ vom 13. November 1984). Nicht nur die interessierte Öffentlichkeit, selbst Vorstandmitglieder wie Schulenburg wurden darüber in Unwissenheit gelassen, welche Personen im Verein Mitglied (und somit bei der Generalversammlung stimmberechtigt) waren<sup>49</sup>. Laut Forester habe der Verein 1984 siebzehn Mitglieder gehabt (vgl. „Das Magazin“ vom Juni 1985).

Andere wiederum wechselten von regulären Vereinsmitgliedern in den Vorstand des Dramatischen Zentrums. Nennung, seit 1981 Kassier, schied 1984 wieder aus dem Verein aus (vgl. „Die Presse“ vom 7.11.1984) sowie Hiesel, der die Funktion als Obmann aus gesundheitlichen Gründen abgab. Somit erfolgte 1984 eine grundlegende Neubesetzung des Vorstandes mit prominenten Namen: Hilde Spiel, Hanns Koren, Franz Hiesel. In der

---

<sup>49</sup> Was den Verein konkret betrifft, so konnte in dem Material der Sammlung Dramatisches Zentrum keinerlei Unterlagen hierzu (abgesehen von den Dokumenten des Jahres 1971) ausgehoben werden (zu den anhand von Zeitschriftenartikeln eruierten Mitgliedern siehe Anhang).

„Wochenpresse“ wurde diese Neugestaltung als eine „große Freiheit“ bezeichnet, im Sinne von wenig Kontrolle und viel Spielraum für den Geschäftsführer Forester: die Journalistin und Schriftstellerin Hilde Spiel (1911–1990), die sich hauptsächlich in London und im Salzkammergut aufhielt, und demnach von den alltäglichen Problemen des Zentrums nur wenig tangiert wurde. Vorstandmitglied Hanns Koren – Grazer Landtagsabgeordneter, „Vater“ des Steirischen Herbstes – wurde ebenso nachgesagt, nur wenig mit dem Tagesgeschäft des Zentrums zu tun zu haben. Der Schriftsteller Franz Hiesel, ursprünglich „provisorischer Obmann“ des Vereins Dramatisches Zentrum („hat offenbar auch als einfaches Vorstandsmitglied nicht mehr viel Lust, sich mit dem Hausherrn anzulegen“). Weiteres Vorstandmitglied wurde der Rechtsanwalt Nikolaus Siebenaller, der sich „in künstlerischen Fragen eher zurückhaltend“ zeigt.

„Juristisch betrachtet, ist dieser Rumpfvorstand handlungsfähig. So daß die längst fällige, oftmals verschobene und nun auf 19. November festgesetzte Generalversammlung durchaus in der Lage sein wird, einen neuen Obmann zu wählen, außerdem [...] neue Vorstandsmitglieder aufzunehmen sowie die Pläne des Geschäftsführers für das kommende Jahr abzusegnen.“ (alle Zitate „Wochenpresse“ vom 13. November 1984)

Somit bestand der Vorstand 1984 aus: Nikolaus Siebenaller, Hilde Spiel, Otto M. Zykan, Günther Nennung, Hanns Koren (seit 1976 im Kuratorium) sowie Ulf Birbaumer (Theaterkritiker und Universitätsdozent).

## 8.5 Positive Bilanz der Zentrumsarbeit

Den vielen Anfeindungen stehen als positiv empfundene und erfolgreiche Aktivitäten des Zentrums gegenüber. Im Kunstbericht 1980 – und in den ihm bis 1984 folgenden – wurde dem Dramatischen Zentrum jeweils ein Sonderkapitel gewidmet. Hierbei handelte es sich vermutlich um einen notwendigen Schritt, da die Aktivitäten des Zentrums für viele zu intransparent waren und die Förderung der Einrichtung von der Opposition regelmäßig in Frage gestellt wurde. Es bestand also ein gewisser Rechtfertigungsdruck seitens des BMUKs zu einer Zeit, als vor allem die ÖVP und FPÖ die Förderung des Zentrums besonders kritisierten und die SPÖ dafür attackierten (siehe oben). Somit können die Sonderkapitel (die größtenteils aus den Jahresberichten des Zentrums bestanden) als Zusammenstellung einer positiven Bilanz der Zentrumsaktivitäten gelten.

Als Rechtfertigung für die Subventionszahlungen (die Förderwürdigkeit) wurden in den Parlamentssitzungen besonders die Zielgruppenarbeit bzw. der soziokulturellen Tätigkeitsbereich als Exempel für „die positive Arbeit solch kultureller Einrichtungen“ (Hawlicek NR 1979, 59/1555) genannt.

Die Erfolge bzw. die Schwierigkeit der „Erfolgskontrolle“ bei den dramatischen AutorInnen wurde bereits behandelt (siehe Kapitel 4.2). Immer wieder tauchen Zahlen von DramatikerInnen auf, die vom Zentrum gefördert wurden und die Stücke entwickelten. Auch die Sonderkapiteln (1980–1984) zu dem Dramatischen Zentrum in den Kunstberichten waren mit Namensnennungen versehen („Bereich Autorenarbeit“). Über die Theater-Stipendiaten des Zentrums informierte ein Schreiben (Forester [1981c], 1), dass „[ü]ber 40 Stipendiaten [...] jetzt als Regisseure, Schauspieler und Dramaturgen an deutschsprachigen Theatern beschäftigt“ sind. Die Ausbildung von SchauspielerInnen wurde von offizieller Seite her honoriert. Laut Forester (Dramatisches Zentrum [1979]) urteilte die Ständige Konferenz der Staatlichen Schauspielschulen (SKS) auf der 10. Tagung in Wien (1. bis 4. November 1979) über die Selbsterfahrungsschauspielschule:

„Die SKS stellt fest, dass die Arbeit der SE-Schauspielschule am Dramatischen Zentrum Wien positive Ergebnisse geliefert hat, die für alle Schauspielausbildungsinstitute bedeutsam sind, für die Weiterentwicklung der öffentlichen Ausbildung, sowohl in pädagogischer als auch in künstlerischer Hinsicht. [...]“ Dieses Statement wird einstimmig, bei einer Stimmenthaltung, angenommen.“

(zitiert nach Dramatisches Zentrum [1979])

Neben der Förderung und Ausbildung war der Bereich Zielgruppenarbeit von besonderer (kulturpolitischer) Bedeutung. Forester führte beim 1. Österreichgespräch<sup>50</sup> („Theater: Freizeitangebot und Experiment“, 1979) die Bedeutung dieser Arbeit aus:

Über 90% der Bevölkerung hat keinen Zugang zum Bildungstheater, partizipiert nicht an den überreichlich ausgeschütteten Subventionen der etablierten Theaterbetriebe. Es geht hier nicht um die Forderung den staatlichen Bühnen die Subventionen zu kürzen. Man möge auch nicht die Nase rümpfen und daran denken, daß diese Tatsachen schon allzu bekannt sind angesichts der Tatsache, daß zur Änderung dieses Zustandes bisher fast nichts geschehen ist. Das einzige Institut, das sich mit alternativer Theaterarbeit beschäftigt und staatlicherseits finanziert wird, ist das Dramatische Zentrum. Die ihm zufließenden Gelder sind, angesichts des Umfanges der von den zuständigen Stellen noch immer nicht klar erkannten Aufgabe, gering. Die dem Dramatischen Zentrum zur Verfügung gestellten Subventionen verschwinden geradezu gegenüber dem Meer der Gelder, die als Abgangsdeckung, Subvention etc. die bereits etablierten Kunst- und Kulturförderungen überschwemmen. Will man nun endlich, zumal nach einem zahlenmäßig so überzeugenden Wahlsieg, diese große Schicht der Bevölkerung zufriedenstellen, die bisher den kulturellen Bereichen fernstand, will man die Ansprüche dieser Leute auf ein eigenes Kultur-

---

50 Eine Veranstaltung des Kulturamtes der Stadt Wien, 1979–1980 (insgesamt fanden fünf solcher Gespräche statt).

und Kunsterlebnis, auf die Entdeckung, Weckung und Förderung ihrer kreativen Möglichkeiten, auf ihr eigenes, mit eigenen Schritten sich entwickelndes Verständnis von Theater gewähren? Will man sie vom Fließband des Kulturkonsums freistellen und sie zu den ihnen möglichen Momenten schöpferischer Besinnung führen, sie ihrer eigenen Möglichkeiten kreativer Öffnung, künstlerischer Selbstverwirklichung näher bringen? – erst dann haben sie den vollen Umfang menschlicher und gesellschaftlicher Freiheit erfahren – wenn man dies alles wirklich will, muß man der neuen Bewegung der soziokulturellen Animation eine intensivere Förderung angedeihen lassen.

Das Dramatische Zentrum hat seit mehr als fünf Jahren im Bereich der soziokulturellen Animation Pionierarbeit geleistet, in Kindergärten, Schulen, Arbeiterfreizeitheimen, Ferienheimen, im Seniorenbereich und vor allem mit dem Lehrlingstheater. Es sind aus dieser Arbeit Erfahrungswerte gewonnen worden, die nunmehr die Voraussetzungen für eine notwendige Arbeit auf breiterer Basis bilden können. Vorschläge, Pläne und konkrete Angebote zur Zusammenarbeit in bestimmten Projekten sind im Dramatischen Zentrum ausgearbeitet, sie bedürfen der Finanzierung und der Partner.

(Forester 1979, 110)

Von Seiten des BMUK wurden diese Aktivitäten auch gefördert und die Wichtigkeit der Animations- und Zielgruppenarbeit des Zentrums wiederholt betont: „Zielgruppentheater mit Kindern, Senioren-Spielclub, Lehrlingstheater, [...] solche Aktivitäten haben wir gefördert und werden wir auch weiterhin fördern“, so Hawlicek (NR 1979, 59/1555). Der „Verein Lehrlingstheater“ bezog von 1976 bis 1984 eigene Subventionen in Höhe von jährlich um die 600.000,- öS. Denn, so Hawlicek an anderer Stelle (NR 1982, 30/10700) die Opposition ansprechend:

„[d]aß die Aktivitäten der soziokulturellen Animation, die in Ausbildungs- und Weiterbildungskursen besteht [...], daß das Zielgruppentheater, das sich auf Kinder, Lehrlinge, Senioren und Behinderte bezieht, daß das alles positive Aktivitäten sind, werden Sie ja kaum leugnen können.“

Die Bedeutung der „Animazione“-Arbeit des Zentrums, die einst von FPÖ-Abgeordneten Peter zur Verbreitung linker Tendenzen verdächtigt wurde (siehe oben), beschrieb Hawlicek im Nationalrat (mit Bezug auf die Opposition) ausführlich.<sup>51</sup> In derselben Sitzung

<sup>51</sup> „Bei Durchsicht dieser Aktivitäten [des Dramatischen Zentrums] habe ich mich auch ein wenig mit der Tätigkeit der Animation beschäftigt, und damit auf Ihrer Seite ja nicht geglaubt wird, das sei wieder einmal etwas Unanständiges (Abg. Peter: Seit wann ist das unanständig?), weil Sie das Wort nicht verstehen, darf ich, weil es auf Ihre derzeitigen Probleme paßt (Abg. Bergmann: Was ist das für ein Floridsdorfer Puritanismus, den Sie pflegen?), einen kleinen Gedanken anschließen. ‚Animazione‘: Der Mensch befreit sich durch ... (Abg. Probst: Es gibt schon Dinge, wo wir keine Animation brauchen!) Kollege Probst, es kann nie schaden – hören Sie mir jetzt zu! -, es kann nie schaden, auch noch zusätzlich sich mit ‚animazione‘ zu beschäftigen (Zwischenrufe), denn durch ‚animazione‘ kann sich der Mensch durch Spiel von seinen Problemen befreien, und wer hat keine Probleme, Kollege Probst? Sie werden ja nicht behaupten, daß Sie in der Freiheitlichen Partei keine Probleme hätten! (Abg. Steinbauer: Könnt ihr euch nachher unterhalten?) Ich möchte nämlich an-

muss übrigens auch der Oppositionsabgeordnete Schüssel zugeben, „[d]ie eine oder andere positive Initiative, das Behindertenstück [„Gnadentod“, Anm.], die Schwitters-Collage, sei anerkannt“ (Schüssel NR 1982, 39/10709). Prinzipiell wurde von der Opposition die Zielgruppenanimation sowie das Kindertheater als förderungswürdig akzeptiert, aber dennoch kritisch betrachtet.

Auch die Zeitschrift „Theater heute“ (4/82, 29) berichtete, dass „[v]or allem die Arbeit im Bereich des Lehrlingstheaters Folgewirkungen in den anderen Bundesländern [gehabt hat], wo verschiedene Gruppen mit dem Dramatischen Zentrum zusammenarbeiten“. Eine dieser Gruppen ist „...das lebende museum...“. Auch dieses museumspädagogische Projekt von Heiderose Hildebrand (siehe Kapitel 6.2) erfuhr im Zusammenhang mit Lehrlingstheater und alternativen Kulturformen besondere Erwähnung vom BMUK<sup>52</sup>. In einem Schreiben von Horst Forester (vom 30. November 1977 [AdR]) berichtete er: „Das Projekt ist den beteiligten Institutionen (Museen in Wien und in den Bundesländern) bereits bekannt gemacht worden und auf breite Zustimmung gestossen.“ Darüber hinaus wurde diese Initiative im Kunstbericht 1980 als Beispiel genannt, dass die „neu gesetzten Förderungsmaßnahmen mit einem starken kulturpolitischen Akzent versehen waren“ (Kunstbericht 1980, 23).

Ein veritabler Maßstab für Erfolg, der sowohl in den Sonderkapiteln als auch in Interviews, herangezogen wurde, waren die in Zusammenarbeit mit dem Zentrum entstandenen Produktionen bzw. Auftragsarbeiten für die Wiener Festwochen (siehe Kapitel 7.5). 1984 meinte Forester etwa: „wir haben doch wirklich Erfolg, die Festwochen haben hufenweise unsere Anregungen übernommen“ (zitiert nach „Wochenpresse“ vom 13. November 1984).

Schlussendlich war auch die Förderung und Unterstützung der Freien Theaterszene über das Dramatische Zentrum für das BMUK ein zentraler Bestandteil der Förderwürdigkeit

---

regen, daß eine solche Spielgruppe auch für Politikergruppen mit besonderen Problemen eingerichtet wird. Es gibt zwei Modelle der ‚animazione‘. Das eine, das deutsche Modell: Sensibilisierung, Gruppenreflexion und dann Synthesenbildung. Das italienische Modell beinhaltet als erstes eine kreative Phase, eben die ‚animazione‘, das Freispiel der schöpferischen Kräfte innerhalb der Gruppe. Dann kommt die zweite, die reflexive Phase, die ‚dramatizzazione‘ heißt. Hier geht es um das Bewußtmachen dieser Kräfte durch Verwendung von theatralischen Mitteln (Zwischenruf des Abg. Peter); in dieser Phase sind besonders die Politiker der ÖVP sehr geübt. Aber auf die dritte Phase, die kommunikative, kommt es an. Es werden nämlich die Ergebnisse aus den Phasen 1 und 2 dem Publikum mitgeteilt, dessen aktive Teilnahme eingeplant ist. Und da meine ich: Selbst wenn Sie es in der ÖVP derzeit noch nicht zur kommunikativen Phase gebracht haben, werden Sie die aktive Teilnahme des Publikums spätestens bei den nächsten Wahlen bemerken“ (Hawlicek NR 1982, 30/10700).

52 „Der Projektträger [des ‚...lebenden museums...‘] ist die steirische Landesregierung, es wird agiert [...] in der Steiermark, sodaß hier zum Beispiel auch indirekt auch die Kultur in der Steiermark gefördert wird. Das also nur als Dokumentation dazu, daß man mit solchen Polemiken, wo man sagt, dieser Posten soll mehr gefördert werden, der andere weniger, nicht weit kommt, denn die Kulturförderung durchdringt ja alle Bereiche“ (Hawlicek NR 1981, 27/6505).

dieser Einrichtung. Was vom Bund nicht geleistet werden konnte (oder wollte), sollte das Zentrum übernehmen. In dem von Sektionschef Temnitschka verfassten Vorwort des Kunstberichts 1981 ist über die „anderen kreativen und innovativen Kunstbestrebungen“, sprich der nicht-etablierten Theaterszene Österreichs, zu lesen, dass diese im Dramatischen Zentrum gebündelt würden:

„Die Förderung des Bundes hat diese Erscheinungen sehr bald als das erkannt, als was sie sich in den folgenden Jahren bestätigen sollten, nämlich als Keimzellen einer Erneuerung des Theaters [...]. Den nicht in der relativ festen Form von Kleintheatern organisierten und so auch nicht ganz leicht zu fördernden Aktivitäten wurde durch die Gründung des Dramatischen Zentrums in Wien ein Rahmen gegeben. Manche dort wirkenden Gruppen haben im Laufe ihrer Entwicklung zu festen Organisationsformen gefunden, andere blieben „freie Gruppen“ im eigentlichen Sinn [...]. Die kreativen und innovativen Elemente des Theaterlebens fanden und finden Unterstützung im Dramatischen Zentrum, das eine Fülle von Dienstleistungen bietet und einen jährlichen Aufwand von fast 4 Millionen Schilling (überwiegend aus Bundesmitteln) aufweist.“ (Kunstbericht 1981, 2)

## 8.6 Geldnot

Trotz der Subventionen litt das Zentrum an chronischem Geldmangel. Meistens lag dies daran, dass die Fördersummen nicht auf einmal, sondern in Tranchen überwiesen wurden<sup>53</sup>. Diese Teilsummen trafen oft erst verzögert oder gar nicht ein.

Da die zugewiesenen Mittel aus der bewilligten Subvention dadurch [gemeint ist die Stipendienvergabe, Anm.] nunmehr verbraucht sind, bitte ich Sie, zur Durchführung des weiteren Programms des Dramatischen Zentrums und zur Bestreitung der eingegangenen Verpflichtungen um baldige Überweisung der restlichen Subventionssumme von S 600.000,-- auf unser [...] Konto bei der Creditanstalt.  
Mit vorzüglicher Hochachtung bin ich Ihr (Horst Forester).

(Schreiben von Horst Forester an Sektionsrat Temnitschka, 26. Juni 1972, 2)

Besonders eklatant muss sich diese Vorgangsweise im Mai 1975 ausgewirkt haben, sodass Forester in einem Schreiben an Ministerialrat Lein bekunden musste,

[dass] nun doch eingetreten [ist], was wir gemeinsam zu vermeiden getrachtet haben, daß die Arbeit des Dramatischen Zentrums zeitweilig ohne geldliche Deckung vor sich gehen muß. Die Creditanstalt hat die Überbrückung übernommen, aber nicht nur wegen der Zinsen ist das kein wünschenswerter Zustand, sondern auch weil die Bank durch die Höhe der Summe [900.000,- öS] nervös ist und mit häufigem Urgieren reagiert.

(Schreiben von Forester an Lein vom 14. Mai 1975)

---

<sup>53</sup> „Wir bitten Sie auch, zur Abdeckung unserer eingegangener Verpflichtungen, die Überweisung der nächsten Subventionsrate zu veranlassen“ (Schreiben von Forester an Temnitschka vom 16.7.1974).

Daran anschließend bittet Forester um die fehlenden 900.000,- öS. Gleichzeitig wandte er sich in diesem Belange auch an Temnitschka und bat um einen Betrag in der Höhe von 900.000,- öS zur Schuldenabdeckung und für die Weiterarbeit aus der Subvention des Jahres 1975. In diesem Schreiben (Forester an Temnitschka vom 14.5.1975) gibt Forester zu, dass die Gründe für dieses Finanzdefizit auch in eigener Misswirtschaft liegen: „Leider ist – auch durch meine Säumigkeit – eine Finanzierungslücke aufgetaucht, die von der ziemlich beunruhigten Creditanstalt überbrückt wird.“

Ein Monat später ergeht eine Bitte an Sinowatz:

Es wäre notwendig, daß wir außer der jetzt erfolgten Überweisung eine weitere Überweisung von S 600.000,- Ende Juni / Anfang Juli erhalten. Außerdem hat unsere Tätigkeit sich in einem so erfreulichen Maß ausgeweitet, daß wir im Vorjahr bereits die Summe von S 2,500.000,-<sup>54</sup> ausgegeben haben [...].

(Forester an Sinowatz vom 11. Juni 1975)

Sowohl im Jahr 1976 als auch 1977 richtete Forester aufgrund von Kontodefiziten Ansuchen an die Ministerialräte Lein (vom 6. Mai 1976) und Temnitschka (vom 31. Februar 1977), in denen er um die Auszahlung „größerer Summen“ bzw. die Auffüllung des Kontos bat. Auch versuchte er die Beamten zu überzeugen, den „Etat für dieses Jahr noch höher anzusetzen als im Vorjahr“, da „im neuen Haus die Aufgaben so vielfältig und der Zustrom so gross geworden [ist], dass wir mit dem alten Etat einfach nicht mehr das Auslangen finden können“ (Schreiben von Forester an Temnitschka vom 31. März 1977).

Die Adaptierung der Räumlichkeiten in der Seidengasse brachte dem Dramatischen Zentrum zusätzlich in einen finanziellen Engpass. Für die Renovierung wurde ein Antrag an das BMUK in der Höhe von 3,5 Millionen öS gestellt (vgl. Schreiben von Forester an Sinowatz vom 21. Oktober 1977), von dem bis Oktober 1977 nur 600.000,- öS in Form einer einmaligen Subvention gewährt wurden. Forester klagte darüber, dass das Zentrum seine Arbeit nicht adäquat ausüben könne:

Es ist, wie sich immer mehr herausstellt, eine wirklich unüberwindliche Schwierigkeit, wie sich immer mehr herausstellt, in diesem Haus ohne Duschanlagen und ohne Holzböden in den Arbeitsräumen [...] zu arbeiten. Wir haben weder ausreichendes Mobiliar noch Umkleideräume zur Verfügung.

(Schreiben Forester an Temnitschka vom 21. Oktober 1977)

---

54 Laut Kunstbericht (1974, 15) erhielt das Zentrum 1,970.000,- öS, wobei 400.000,- öS erst 1976 ausbezahlt wurden (vgl. Kunstbericht 1975, 18). Entweder die aus dem Schreiben zitierte Summe wurde nicht angegeben, oder die Bank gab Kredit (hierzu gibt es jedoch keine ausreichenden Belege).

Da die beantragten 3,5 Millionen öS aufgrund der Budgetlage nicht zu bekommen seien, bat Forester um 1,5 Millionen bzw. um 920.000,- öS für ein „Notprogramm“ (vgl. ebd.). Das BMUK gewährte dem Zentrum 1978 für die Heizungserneuerung 150.000,- öS und 1979 eine Summe von 160.000,- öS für die Duschanlagen und 1980 eine einmalige Subvention für Heizung und Isolierung (160.000,- öS).

Die Stadt Wien ließ das Dramatische Zentrum mit der Zahlung der Subvention für das Straßentheaterfestival 1978 bis Anfang 1979 warten. Da die Bank deshalb die Zahlungen verweigerte, urgierte Forester in einem Schreiben an Kulturstadträtin Gertrude Fröhlich-Sandner vom 15. Jänner 1979 zu der Überweisung.

Aufgrund von Erhöhung in den Kollektivverträgen geriet das Zentrum zwischen 1981 und 1984 abermals in einen finanziellen Engpass. Eine Reihe von Schreiben an das BMUK enthalten die Ansuchen um Sondersubventionen (Forester an Temnitschka vom 17. November 1982) bzw. eine Schuldentilgung (Forester an Koll vom 7. November 1983 und vom 7. Mai 1984), da die Subvention die Erhöhung der kollektivvertraglich vorgeschriebenen Gehälter nicht decken konnte. 1984 vergrößerten sich die Schwierigkeiten zusätzlich, da eine Kürzung des Etats drohte<sup>55</sup>. Am 16. Juli 1984 richtete Forester ein dreiseitiges Schreiben an Ministerialrat Temnitschka, um ein Ansuchen um Nachgewährung einer Subventionssumme von 760.000,- und um die Aufhebung der Etatkürzung zu stellen. Um aufzuzeigen, welche finanziellen Posten nicht einsparbare Fixkosten sind und wie viel Geld das Dramatische Zentrum mindestens brauche, fügte Forester mehrere Tabellen und Rechnungen ein, die Aufschluss über die Ausgaben der Einrichtung geben sollten. So betragen die ständigen Kosten laut Forester:

Miete und Betriebskosten 1983	895.813,82	öS
Bedienerin und Aushilfen	135.342,--	öS
Hausinspektor	73,360,--	öS
Brennmaterial	124.000,--	öS
Reinigungsmaterial	17.769,--	öS
Versicherung	20.000,--	öS
Instandhaltungskosten	103.575,--	öS
Strom	72.795,93	öS
Löhne und Gehälter	1,160.000,--	öS
Verwaltungskosten	427.579,80	öS

<sup>55</sup> Seit Mai 1983 (bis 1986) amtierte eine Koalition zwischen SPÖ und FPÖ unter Bundeskanzler Sino-watz. Unterrichts- und Kulturminister war bis September 1984 Zilk, er wurde abgelöst von Moritz.

Hinzu kamen: Eine Kalkulationssumme bestehend aus Fahrtspesen, Theateraufführungskosten, Buchhaltung, Werbung, Abgaben und Sozialaufwand etc. in der Höhe von 324.699,- öS sowie die Aufwendungen für Zentrumstätigkeiten (Gastspiele, Tagungen, Seminare, Eigenproduktionen, die Förderung und Erforschung neuer Darstellungsmethoden<sup>56</sup>), die eine Summe von 3.549.953,- öS ausmachten und die 1.050.000,- öS Ausgaben für ein Jahr Ausbildungsprogramm (Animation – Schauspiel) auf das Minimum reduzierte<sup>57</sup>.

Forester hielt hierbei fest:

Durch intensive Einsparungen, durch Veränderung der Planung und Aussparung von Aktivitäten konnten wir gegenüber der Budgetplanung eine erhebliche Verminderung des Etats erzielen. [...] Eine weitere Einschränkung unserer Aktivitäten würde [...] den deutlich vorhandenen Bedarf und dem aktiven Interesse unserer Besucher, Schüler und Studenten nicht entsprechen.

Schlussendlich kommt Forester auf „einen insgesamt notwendig erscheinenden Etat“ von 4.600.000,- öS. Abzüglich der berechneten Eigeneinnahmen in der Höhe von 500.000,- öS, der von der Stadt zugesagten 340.000,- öS<sup>58</sup> und den bereits vom Bund bewilligten 3 Millionen, ergab sich ein Defizit für 1985 in der Höhe von 760.000,- öS. Diese Summe erbat Forester als nachträglich gewährte Subvention (vgl. Schreiben an Temnitschka vom 16. Juli 1984, 1–3).

Laut Kunstbericht erhielt das Dramatische Zentrum im Jahr 1984 3.800.000,- öS, wobei man annehmen kann, das Foresters Bitte erfüllt wurde. Dennoch kam es zu keiner Entspannung der finanziellen Lage.

Aus dem Entwurf eines Schreibens von Forester [an das BMUK] (o.D. [1985/86], 1) geht hervor, dass das Dramatische Zentrum im Jahr 1985 mit einem gravierende finanziellen Engpass zu kämpfen hatte. Nicht nur bekam die Einrichtung weniger Geld als kalkuliert („mitten im Etatjahr 1984 mussten wir, auf Grund rigoroser Kürzungen, einen neuen Voranschlag unserer Ausgaben vorlegen und erhielten dann eine Subvention zur Verfügung, die anstelle der ursprünglichen 4.300.000,- nur noch 3.700.000,- S betrug.“), durch verschiedene Kostenerhöhungen blieb ein Defizit von 430.000,- öS aus dem Vorjahr übrig.

Obwohl, so Forester, grobe Einsparungen vorgenommen wurden, konnte das Minus von 430.000,- nicht ausgeglichen werden, da Lohnerhöhungen, Mehrkosten (Brennstoffkos-

---

56 Völlig unklar bleibt, was unter Posten wie diesen fiel, der immerhin 55.000,- öS ausmachte. Auch in einer eigenartigen Relation befindet sich der Posten „Fernsprechgebühren“ (30.730,10 öS).

57 Daraus geht nicht hervor, ob hier die Gehälter der AusbilderInnen einberechnet sind oder nicht.

58 Tatsächlich 360.000,- öS (siehe Tabelle).

tensteigerung) und Mieterhöhung hinzukamen. Weitere Kostenpunkte ergaben sich, da die Forderung gestellt wurde, im zweiten Ausbildungsjahr der SchauspielerInnen doppelt so viele Unterrichtsstunden anzubieten, um einen positiven Abschluss bei der paritätischen Prüfung zu gewährleisten. Zusätzlich mussten noch Reparaturen vorgenommen und technische Auflagen erfüllt werden.

Es hat sich herausgestellt, daß trotz Minimum an Veranstaltungen, bei sparsamster Durchführung der übrigen Aktivitäten, Ausbildungslehrgänge und Workshops, nunmehr keine Einsparungen mehr möglich sind. [...] Mit der Summe aus dem Jahr 1984 sind es rund 720.000,- S die im Etat 1985 ohne Deckung sind. Wie schon in meinem Brief an Herrn Minister Moritz aus dem Vorjahr, bitte ich heute nochmals um zusätzliche Mittel.

(Entwurf eines Schreibens von Forester [an das BMUK], o. D. [1985/86], 1–2)

Zwischen dem, was das Zentrum an Subventionen bekam, und dem, was es für seine Aktivitäten ausgab, konnte 1985 schließlich keine Harmonie mehr hergestellt werden.

„Rechnet man jedenfalls diese Kosten [Foresters Gehalt in der Höhe von 50.000,- öS] plus jene für weitere Verwaltungsangestellte, dazu Miete und Betriebskosten für die nicht kleine Zentrum-Unterkunft, so erscheint es jedenfalls glaubhaft, daß der größere Teil der unter dem Titel Dramatisches Zentrum ausbezahlten Subventionen ganz undramatisch als Administrationsaufgaben enden.“ („Das Magazin“ vom Juni 1985)

Da diese Ausgaben (inklusive dem Gehalt des Geschäftsführers) nicht zu kürzen waren und eine Aussicht auf eine den Ausgaben angemessene höhere Fördersumme nicht gegeben war, musste das Zentrum stagnieren. Aus finanziellen Gründen sah sich Forester 1986 dazu gezwungen, alle MitarbeiterInnen des Hauses zu entlassen. Damit war das Ende der Einrichtung eingeleitet, dessen schleichenden Beginn Kaufmann (2011, Dokumentationsgespräch) bereits 1983 verortet. So kostete die Produktionen von Rubén Fragas „Turmbau von Babel“ 1981 laut „Theater heute“ (4/82) an die 300.000,- öS, was bereits an der Grenze von dem lag, was das Zentrum für Theaterprojekte zahlen konnte. Hierzu Forester:

„Wir haben einfach für solche Projekte nicht mehr Geld zur Verfügung. Wenn ich das den Schauspielern gegenüber nicht als eine Art Workshop, als Möglichkeit zur Ausbildung oder Weiterbildung vertreten würde, könnte ich es ja überhaupt nicht mehr vertreten.“ (zitiert nach „Theater heute“ 4/72, 29)

Abzüglich der Nutzungs- und Personalkosten (die sich laut „Theater heute“, ebd. auf jeweils 1,5 Millionen öS beliefen), bleibe etwa eine halbe Million übrig. Zum Vergleich: Das Burgtheater kassiere 1,4 Milliarden (und könnte somit täglich das ausgeben, was dem jährlichen Gesamtbudget des Zentrums entspricht). Schon 1982 stellt „Theater heute“

knapp aber durchaus zutreffend fest: „Wenig Geld und viele Aktivitäten: Das Dramatische Zentrum kämpft ums überleben“ (ebd., 28).

Selbst die Mittelbühnen von Dieter Haspel („Ensembletheater“) und Hans Gratzner („Schauspielhaus“) bekamen jeweils Jahressubventionen, die mehr als 10 Millionen öS ausmachten, so Temnitschka im Vorwort des Kunstberichts 1981 (Kunstbericht 1981, 2). Das BMUK sah das Zentrum demnach zwar als eine wichtige Plattform für die Freie Theaterszene Wiens, passte das Budget jedoch nicht entsprechend an. Foresters Verdruss wuchs in Anbetracht dieser

„groteske[n] Unterdotierung durch die Subventionsgeber, die eine Ausweitung und Systematisierung der Arbeit verhindern. Größere Planungen werden zur Überlebensfrage, sie sind mit dem geringen Budget nicht zu bewältigen. Rückendeckung findet bei der Kritik nur, wer ihr fertige Produkte anbieten kann, ein kritisches Instrumentarium für andere Formen der Theaterarbeit gibt es anscheinend nicht. [...] Nicht nur der Vergleich mit dem Etat der Bundestheater lohnt sich in diesem Zusammenhang: Die von der lokalen Kritik und den Subventionsgebern favorisierten Mittelbühnen, Hans Gratzners Schauspielhaus und die ‚Komödianten‘ von Conny Hannes Meyer, haben zusammen ungefähr sieben Mal soviel Geld wie das Dramatische Zentrum. An diesen Bühnen hat sich in den letzten Jahren nie eine Ästhetik artikuliert, die auch nur annähernd eine solche Diskrepanz rechtfertigen könnte.“ („Theater heute“ 4/82, 29)

Insofern ist es beachtlich, dass das Dramatischen Zentrum bis 1989 dennoch weiter bestand und tätig war.

## 8.7 Entwicklung des Zentrums ab 1983

Die Schwerpunktverschiebung von Stipendienstelle hin zu Ausbildungsstelle und sozio-kulturelles Zentrum wurde in Kapitel 6 schon nachvollzogen und entsprach den Vorstellungen, die Forester 1982 als „Programm für die Zukunft“ („Theater heute“ 4/82, 29) beschrieb:

„der Komplex Schauspielerausbildung und der Komplex soziokulturelle Animation sollen ein konzentriertes, zusammengefasstes Angebot an Ausbildungsmöglichkeiten ergeben (‚eine Art alternativer Schauspielschule‘), mit den Ausbildungszielen Schauspieler bzw. Animator, zugleich auch weiterhin offen für ‚sporadische‘ Teilnehmer, für Weiterbildung, Fortbildung und für zielgruppenorientierte Animationsarbeit.“<sup>59</sup>

Eine groß angelegte Umsetzung des zweiten Punkts dieses Programms, die „forcierte ästhetische Anstrengung, hin zu neuen Ausdrucksformen“, die durch die Zusammenarbeit von international renommierten Theaterleuten und den am Zentrum ausgebildeten

---

59 Siehe hierzu auch Ruiss/Vyoral (1988, 244): In dem Handbuch „Literarisches Leben in Österreich“ wurde 1988 als Zielsetzung/Zweck des Dramatischen Zentrums die „Förderung neuer Wege der Theaterarbeit; Aus- und Weiterbildung in den Bereichen Theater und sozio-kulturelle Animation“ angegeben.

SchauspielerInnen erfolgen sollte (vgl. „Theater heute“ 4/82, 29), kann nicht dokumentiert werden.<sup>60</sup>

1983 wurde im Rahmen der Wiener Festwochen vom 24. Mai bis 4. Juni die Ausstellung „12 Jahre Dramatisches Zentrum“ gezeigt. „Die Presse“ vom 20. Mai 1983 ätzte anlässlich des zwölfjährigen Bestehens des Zentrums:

„Bescheiden genug sind die Früchte Horst Foresters und seiner Crew – erinnert man sich an die hehren Ansprüche, mit denen das Zentrum angefangen hat. Wiens Theaterszene haben andere verändert, freie Gruppen, das Schauspielhaus und Erwin Piplits mit seinem Serapionstheater. In der Seidengasse hingegen dominiert die hermetische Gruppenarbeit, Psychotraining und Kleinaktionismus gemischt. Nur Ruben Fraga lädt dann und wann zum Einblicknehmen in kreative Prozesse.“

Bestätigt wird dieses öffentliche Desinteresse dadurch, dass es Forester, wie oben angedeutet, neben der Ausbildungs- und Animationsarbeit des Zentrums nicht gelang, noch besonders aufsehenerregende Projekte oder Schwerpunkte zu etablieren. Vielmehr wurden die begonnen Arbeiten fortgesetzt und entwickelten sich in verschiedene Richtungen weiter. 1985 schien, so die Zeitschrift „Das Magazin“ (Juni 1985), nur mehr „der als Theater-Guru auch nicht unumstrittene“ Rubén Fraga im Dramatischen Zentrum seine „Aktivitäten [zu] entfalte[n] – wovon sich nur wenige Theaterinteressierte neue Impulse erhoffen.“

Ein Blick auf die betreffenden Jahre in den Anhang II zeigt, dass die Programmgestaltung der letzten drei Jahre zwar durchaus relevante und vielseitige Veranstaltungsangebote aufbereitete, jedoch war der Elan der Theatererneuerung gewissermaßen verloren<sup>61</sup>. Auch im Literaturhandbuch des Jahres 1988 scheint das Dramatische Zentrum nur mehr unter „Bühnen, Festspiele, Freie Gruppen, Kabarett und sonstige Veranstalter zeitgenössischen österreichischen Theaters“ (Ruiss/Vyoral 1988, 204) auf. Die Stipendienvergabe wurde 1987 aufgegeben.

### 8.7.1 Programmatik 1988/89

1988 versuchte Forester mit der „Frühlingsakademie für Soziokultur und Drama“ nochmal Anlauf zu nehmen und stellte diese unter das Motto: „Es geht weiter – animatorisch, politisch, experimentell!“ („Falter“ 12/88). Im Editorial zum Programm der Frühlingsakademie hielt er fest:

---

<sup>60</sup> Ausgenommen Walter Lott (Lee Strasberg-Schule), der ein Seminar hielt. Ansonsten ging die Zusammenarbeit, soweit bekannt, über Workshops nicht hinaus.

<sup>61</sup> Hoffer (2011, Dokumentationsgespräch) meinte sogar, „dass eigentlich ab 1980 gewissermaßen der Niedergang vom Zentrum begonnen hat“.

„Trotz schwieriger Zeiten geht das DZ weiter, geht unsere Arbeit am Theater, in der soziokulturellen Animation, weiter, und nicht nur einfach weiter so dahin, sondern weiter als bisher. Die Frühlingsakademie versucht eine Konzentration der uns wesentlichen Aufgabefelder.“ (Dramatisches Zentrum 1988a, 2)

Das Programm erstreckte sich auf die Monate von März bis Mai und enthielt Programmpunkte wie ein Vortrag von Rainer M. Beck, mehrere Seminare (Rollenspiel, den „Nibelungen“, Ideenfindung, Schauspiel), ein Bauhaus-Theater (Revue), Workshops, ein Animations-Symposium, die Präsentation des Jahresprojekts „Angeschlossen – Ausgeschlossen“ (siehe oben) u.ä. (vgl. Dramatisches Zentrum 1988a).

Im Herbst des Jahres 1988 kündigte das Dramatische Zentrum mit einem Plakat nochmals ein prominent besetztes Veranstaltungsprogramm an (vgl. Dramatisches Zentrum. Plakat 1988 [Wienbibliothek]). Auch die „Volksstimme“ vom 20. Oktober 1988 wies darauf hin: „Dem Dramatischen Zentrum ist es gelungen, zwei bedeutende Theatermacher für eine gemeinsame Arbeit mit österreichischen Theaterinteressierten zu gewinnen.“ Augusto Boal (der Entwickler des „Theater der Unterdrückten“) hielt von 23. bis 28. Oktober einen Workshop und der Dramatiker Tankred Dorst (1925–2017) hielt am 24. einen Vortrag über seine Arbeit mit dem Regisseur Robert Wilson und daran anschließend von 25. bis 27. Oktober leitete er eine „Dramatikerwerkstatt“.

Auch der Dramatiker Harald Müller<sup>62</sup> leitete einen Schreibkurs (Dramatiker-Werkstatt von 22. bis 27. November), „in dem er die Kunst des Stückeschreibens aufstrebenden jungen Autoren vermittelt[e]“ („Salzburger Nachrichten“ vom 26.11.1988) und die Theaterwerkstatt: „Ein Stück entsteht“ am 29. November. Darüber hinaus hielt er einen „Vortrag über den Umgang mit dem Grotesken als dramatisches Element“ (vgl. Dramatisches Zentrum. Plakat 1988 [Wienbibliothek]).

Die „Frühjahrsakademie“ des Dramatischen Zentrums 1988 ist umso mehr zu beachten, als dass diese der Versuch war, eine Version dessen zu zeigen, was Forester ab 1985 zu konzipieren begann. Da einige Aktivitäten des Zentrums in der Theaterszene Wiens bereits von anderen übernommen wurden, bestand Foresters Meinung nach nicht mehr die Notwendigkeit diese über das Zentrum zu organisieren. Außerdem stand eine Neuorientierung der Institution an, um wieder Oberwasser zu bekommen. So entstand das Konzept für eine „Akademie für Soziokultur und Drama“, die dem bereits eingeschlagenen Weg des Zentrums gerecht werden sollte. Er führte diese Überlegungen im Dokumentationsgespräch 2003 aus:

---

62 Geboren 1934, Dramatiker, Hörspielautor und Übersetzer. 1984 bekam Müllers (Endzeit-) Stück „Das Totenfloß“ den Zuschlag bei dem Wettbewerb des Theaters in Oberhausen und wurde (verstärkt durch die Katastrophe von Tschernobyl) bis 1988 42 Mal inszeniert. Davor wurde Müllers Stück „Großer Wolf“ von Peymann in München inszeniert. Seine engagierten Stücke drehen sich meist um zeitbezogene Themen (vgl. „Salzburger Nachrichten“ vom 26.11.1988).

„in den letzten Jahren (so ab '85) hatte ich das Gefühl, dass bestimmte Bereiche alle anderen machten. Es wurden viele Truppen von aussen hereingeholt – es war gar nicht mehr nötig das als Einzelter zu machen. Ich wollte die Arbeit mit den Autoren weitermachen, ich wollte die Animationsarbeit, also die Theaterpädagogik weitermachen, und ich wollte die Workshoparbeit für Schauspieler, die Ausbildung neuer Darstellungsweisen weitermachen. Das wollte ich im Rahmen einer Akademie, die ich gründen wollte [realisieren]“.

Er stellte der seit 1987 als Kulturministerin amtierenden Hilde Hawlicek das Konzept vor und bekam positive Rückmeldung. Nun erhoffte sich Forester mit dieser Akademie endlich einen Etat über fünf Jahre zugesichert zu bekommen – mit dem Dramatischen Zentrum gelang dies nicht mehr, was auch für eine Neugründung sprach. Laut Forester (ebd.) wurde er allerdings von Termin zu Termin vertröstet, was eine definitive Zusage (für die Fünfjahressubvention) betraf – „haben die Ministerialen mir gesagt, wir müssten das doch noch Stück für Stück weitermachen, das geht nicht so“. Nach vier Jahren des Hinhaltens fiel der Entschluss, das Dramatische Zentrum zu schließen und zu gehen: „dann habe ich das hingeschmissen, dann habe ich noch mit diesem ganzen Vorstand einen Beschluss herbeigeführt, dass wir angesichts dieser Dinge das Dramatische Zentrum auflösen“ (ebd.).

### 8.7.2 Stipendienvergabe

Durch die in Kapitel 4.1 schon erwähnte Umgestaltung der Stipendienvergabe beschnitt das Ministerium bereits 1977 das Dramatische Zentrum in seinen Kompetenzen als Stipendienvergabestelle. Signifikant für eine sukzessive Abnabelung des BMUK vom Dramatischen Zentrum sind auch die ab 1977 vom Bund (zusätzlich) eingeführten, jedoch niedriger dotierten, DramatikerInnen-Stipendien.

„Seit 1977 werden jährlich bis zu 15 Stipendien in der Höhe von je S 25.000,- an Dramatiker vergeben. Es wird im Wettbewerbswege durch eine unabhängige Jury ein Vorschlag erstellt. Voraussetzung bei den Einreichungen zur Bewerbung ist das schriftlich fixierte Einvernehmen zwischen einer österreichischen Bühne und einem österreichischen Schriftsteller, daß das das dramatische Projekt von dieser Bühne womöglich realisiert werden soll. Das BMUK übernimmt darüber hinaus eine Ausfallhaftung von S 30.000,- bei einer Aufführung an einer mittleren oder großen Bühne, von S 15.000,- bei einer kleinen Bühne.“ (Kunstbericht 1978, 47).

Nach diesen ersten Jahren der schrittweisen Intensivierung der KünstlerInnenförderung, installierte das BMUK 1977 auch zehn „Autorenstipendien für die Einführung in die Produktion von Fernsehspielen“ (vgl. Kunstbericht 1978, 47) an österreichische AutorInnen<sup>63</sup> und richtete einen Sozialfond für SchriftstellerInnen ein.

---

<sup>63</sup> Laut Rauch-Keller (1981, 77) kam es „infolge des Intendantenwechsels im ORF [...] zu Stockungen [...], sodaß im Jahr 1980 kein solcher Lehrgang durchgeführt werden [konnte]“. Die Stipendien waren mit je 10.000,- öS dotiert.

Gemeinsam mit der „Arbeitsgruppe Theater“ der IG Autoren wurde [im Rahmen des 1. Österreichischen Schriftstellerkongress 1981] ein Konzept (Errichtung einer Dramatikerwerkstatt) zur Zusammenarbeit mit dem Dramatischen Zentrum erstellt, das laut Forester „eine Erweiterung der bisherigen Arbeit des Dramatischen Zentrums mit den Autoren“ vorsah. Im Gespräch mit der Autorenkooperative beschreibt er dieses als Intensivierung der bisherigen Arbeit. „Es möchte im Vorfeld der Aufführungspraxis der Theater die Autoren vertraut machen mit dem szenischen Arbeiten, mit den Bedingungen, die der geschriebene Text auf der Bühne zu bewältigen hat und welchen Rückschluß das auf die eigene Arbeit zuläßt.“. Gescheitert ist dieses Projekt am Geld: „Im Unterrichtsministerium [hat es] jedoch vorerst einmal geheißten [...], daß es nicht möglich wäre, ein Mehrbudget von ca. 600.000 Schilling dafür vorzusehen. Ohne dieses Mehrbudget kann das Dramatische Zentrum dieses Konzept aber ganz sicher nicht verwirklichen“ (alle Zitate aus Ruiss/Vyoral 1986, 35). – Eines wurde bei dem Schriftstellerkongress 1981<sup>64</sup> deutlich:

„Das an sich schon unterdurchschnittliche Einkommen der Literaten wird nur noch zu sieben Prozent aus Theatertantiemen gespeist. Den wenigen ‚Glücklichen‘, deren Stücke gespielt werden, entgelten die Theater monatelange Schreibaarbeit oft nur mit 3000 Schilling, das System der Aushungerung eines ganzen Bereichs geistiger Produktivität scheint [...] perfekt.“ („Neue Volkszeitung“ vom 29.11.1985)

Ende 1985 fand unter dem Titel „Das Wir-wollen-ja-aber-es-geht-nicht-Theater“ eine Enquete der IG AutorInnen Autoren statt, „bei der nahezu die gesamte Theaterszene vertreten war“ (Ruiss 2003, 9). Thema war hierbei die Situation der DramatikerInnen und damit einhergehend die Theaterförderung an sich. Denn durch das unverhältnismäßig hohe (und weiter aufgestockte) Budget für die Abteilung „Musik, Darstellende Kunst und Festspiele“ des BMUKS (mit dem das Theater in der Josefstadt, das Raimundtheater und andere Privattheater Subventionssteigerungen von 150 Prozent erhielten) und die anstehende Kürzung der Mittel für „freie Kunstförderung“ um dreißig Prozent, sah man eine unhaltbare Situation auf die Theater und seine AutorInnen zukommen (letztere würden mit einer 14 prozentigen<sup>65</sup> Beteiligung an den Kasseneinnahmen abgespeist).<sup>66</sup>

Was die Stipendien betraf, so bestand für TheaterautorInnen bis 1987 die Wahl zwischen den Stipendien des Dramatischen Zentrums und den Ministeriumsstipendien. Somit gab es

---

64 „1978 beschlossen einige Vertreter der öffentlich ebenfalls kaum bemerkten Schriftstellerverbände die Durchführung eines Schriftstellerkongresses, mit dem auf die Situation der Schriftsteller, die Lage im Verlagswesen, an den Bühnen und in den elektronischen Medien aufmerksam gemacht werden sollte“ (Ruiss 2003, 7).

65 Auch heute gilt diese Regelung noch: Die Tantiemen für ein aufgeführtes Werk betragen 14% der Kasseneinnahmen, dieser Betrag wird 70:30 zwischen BühnenautorIn und Verlag aufgeteilt.

66 Zu der Enquete siehe: Ruiss/Vyoral 1986.

„vier Jahresstipendien bzw. bis zu acht Halbjahresstipendien (entsprechende Kombinationen sind möglich) aufgrund von Vorschlägen einer Jury des BMUK im Rahmen des Dramatischen Zentrums zu vergeben; andernteils durch die Möglichkeit, bis zu fünfzehn kurzfristige Stipendien [die Dramatikerstipendien (des BMUK), Anm.] zu je S 25.000,- an Autoren zu vergeben, für deren Stückentwurf ein ernstliches Interesse bei einem österreichischen Theater besteht [...]. Sicher übertrifft die Anzahl der möglichen Stipendien bei weitem die Anzahl der Aufführungen von neuen Stücken der zeitgenössischen österreichischen Autoren (für die übrigens die Kleinbühnen eigene Prämien erhalten können).“ (Kunstbericht 1983, 2)

Bis 1987 befinden sich in den Archivmaterialien (der Sammlung Dramatisches Zentrum) Unterlagen über die Stipendien für dramatische AutorenInnen; die letzten Theatertätigen, die Unterstützung des Dramatischen Zentrum erfuhren, wurden 1986 entsandt bzw. gefördert. Danach wurde die Vergabe der Stipendien eingestellt. Dies geht auch aus einem Rundschreiben des BMUKS vom 16. Dezember 1986 hervor:

„[I]m nächsten Jahr ist eine Umstrukturierung in der Weise geplant, daß die Stipendien für dramatische Autoren nicht in Zusammenarbeit mit dem Dramatischen Zentrum vergeben werden sollen. Die für die dramatischen Autoren 1986 aufgewendeten Budgetmittel werden auch 1987 in voller Höhe zur Verfügung gestellt werden.“ (Zitiert nach Ruiss 1991, 225)

1987 vergab das BMUK auch Nachwuchsstipendien für Dramatiker zu je 15.000,- öS (vgl. Kunstbericht 1987, 118). Diese „neugeschaffenen Dramatikerstipendien des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst [sollen] auch für die nötige Bühnenerfahrung sorgen“ (Ruiss/Vyoral 1986, 5). Ab diesem Zeitpunkt wurden die Stipendien des Dramatischen Zentrums bereits eingestellt. Somit ersetzen die Dramatikerstipendien des Bundes diejenigen des Dramatischen Zentrums. Im Kunstbericht 1987 kann man in diesem Zusammenhang nachlesen: „Für Projekte und die künftige Arbeit mit Autoren wurden Zielvorstellungen formuliert, deren Verwirklichung nicht nur von einem Geschäftsführer, sondern auch von einem funktionstüchtigen und sachlich kompetenten Vereinsvorstand abhängig ist“ (Kunstbericht 1987, 49). Die Geschäftsführung des Dramatischen Zentrums erschien, so lässt die Formulierung schließen, zu diesem Zeitpunkt bereits nicht mehr kompetent genug, das Stipendienprogramm weiterzuführen.

Im Jahr 1988 wurden Literaturförderungen und -preise des Bundes vergeben (vgl. Ruiss/Vyoral 1988, 23–27): Österreichischer Staatspreis für europäische Literatur, Großer österreichischer Staatspreis, Österreichischer Staatspreis für Kulturpublizistik, Österreichische Staatspreise für literarische Übersetzer, Würdigungspreis des BMUKS<sup>67</sup>, Förderungspreise des BMUKS, Staatsstipendien für Literatur, Nachwuchsstipendien für Literatur, Dramatikerstipendien, Buchprämien, Arbeitsstipendien des BMUKS, Übersetzerprämien, Arbeits- und Reisestipendien für literarische Übersetzer, Österreichischer

---

<sup>67</sup> Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Sport (1984 bis 1991).

Staatspreis für Kinder- und Jugendliteratur, Österreichischer Würdigungspreis für Kinder- und Jugendliteratur, Österreichische Kinder- und Jugendbuchpreise.

## 8.8 Schließung des Dramatischen Zentrums 1989

An mehreren Stellen wurde bereits auf den allmählichen Abbau der Zentrumsarbeit hingewiesen und die Schließung der Einrichtung angekündigt. 1980 schrieb Hans Haider das Dramatische Zentrum bereits ab:

„Zu laut wurden die Klagen über Nachlässigkeiten bei der Abrechnung der jetzt schon viereinhalb jährlichen Subventionsmillionen. Zu groß sind die juristischen Bedenken der Beamten im Unterrichtsministerium. Theaterinteressierte ließen längst schon die Hoffnung auf karrierefördernde bühnenpraktische Betreuung fahren. Theatergruppen fühlen sich vernachlässigt und gegeneinander ausgespielt. Der Verwaltungsaufwand beträgt bereits weit über die Hälfte des Budgets. Was bleibt noch für die Kunst?“ („Die Presse“ vom 9. September 1980)

Erika Kaufmann (2011, Dokumentationsgespräch), die bis 1986 im Zentrum als Sekretärin arbeitete, empfand einen stetigen Verfall der Institution ab 1983. Mit „Dahinvegetieren“ bezeichnete 1988 der Redakteur Wolfgang Freitag den Zustand des Dramatischen Zentrums:

„Das seit Jahren trotz Subventionen in Millionenhöhe nur mehr dahinvegetierende ‚Dramatische Zentrum‘, das [...] gegründet wurde, um unter anderem den Freien Gruppen und ihrer Arbeit Heimstatt zu sein, wird dieser Aufgabe interner Querelen wegen nicht gerecht.“ („Die Presse“ vom 20. Juni 1988)

Mit Anfang 1989 dürfte sich die Lage zugespitzt haben und Foresters Geduldsfaden – in der Hoffnung, doch eine Fünfjahresförderung zu bekommen und die „Akademie für Soziokultur und Drama“ realisieren zu können – gerissen sein. Der Vorstandsbeschluss, die Arbeit des Zentrums einzustellen, fiel bereits im März 1989 (vgl. „Salzburger Nachrichten“ vom 21. November 1989). Nach dem Beschluss, das Zentrum aufzulösen, wurde im Mai 1989 eine Pressemeldung ausgesendet, in der mitgeteilt wurde, dass das Dramatische Zentrum seine Tätigkeit einstellen werde.<sup>68</sup> Die Zeitungen schrieben:

„Das Dramatische Zentrum in Wien will sich nach 18jährigem Bestehen mit Ende dieses Jahres auflösen. Die Existenz eines entsprechenden Vorstandsbeschlusses wurde von einem Sprecher des Dramatischen Zentrums bestätigt. [...] Horst Forester [...] war für eine Stellungnahme nicht erreichbar.“ („Volksstimme“ vom 11. Mai 1989)

„Das beschloß nach Auskunft des Vereinsgeschäftsführers Horst Forester der Vorstand mit Rücksicht auf schon lange nicht mehr wachsende Subventionen. Forester wird vor-

---

68 Am 11.5.1989 erschienen die Artikel in „Arbeiterzeitung“ („Dramatisches Zentrum will sich auflösen“) und „Salzburger Nachrichten“ („Dramatisches Zentrum vor der Auflösung“); am 12.5.1989 im „Kurier“ („Dramatisches Zentrum löst sich Ende 1989 auf“), „Kleine Zeitung“ („Ausgespielt?“) sowie Ö1 „Kultur aktuell“: „Das Dramatische Zentrum in Wien stellt mit Ende des Jahres seine Tätigkeit ein“; 13.5.1989 in der „Volkszeitung“ („Dramatisches‘ gibt auf“) und „Wiener Zeitung“ („Auflösung“).

aussichtlich in seine Heimat nach Deutschland zurückkehren. [...] Dank der Aktivität der vielen neuen Freien Gruppen hat sich das oft von buchhalterischen Krisen erschütterte Dramatische Zentrum weitgehend erübrigt.“ („Die Presse“ vom 10. Mai 1989)

Als offizielle Gründe wurden zum einen die permanenten finanziellen Probleme genannt: „Das Dramatische Zentrum hatte in den Jahren seines Bestehens Beachtliches geleistet, aber immer wieder mit großen finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen“ („Neue Zeit“ vom 11. Mai 1989). Als eine andere Erklärung wurde angeführt, dass

„Horst Forester, der Leiter des Kulturzentrums, in dem seit dem Gründungsjahr 1971 vom Urschrei bis zum nonverbalen Ausdruckstheater alle Alternativen zum herkömmlichen Bühnenspiel durchprobiert wurden, [...] an die Bundesbildungsakademie im bundesdeutschen Wolfenbüttel [wechsell würde].“ („Profil“ vom 21. August 1989)

Und an wieder anderer Stelle hieß es: „Das Dramatische Zentrum schließt, weil alle unsere Forderungen erfüllt worden sind. [...] Die Notwendigkeit, die wir damals gesehen hatten, so etwas wie das Dramatische Zentrum überhaupt zu machen, besteht heute nicht mehr“ (Horst Forester, zitiert nach „Falter“ 45/89, 8). Denn, so der Artikel weiter,

„[i]n der Zwischenzeit haben auch andere dieses Konzept des interkulturellen Austausches übernommen. Gruppen werden regelmäßig zu Gastspielen eingeladen, und zahlreiche Festivals organisiert. Sogar die im Dramatischen Zentrum praktizierten Arbeitsmethoden fanden Eingang in andere Theaterproduktionen. ‚Daß der Tabori und sein Theater in Wien arbeiten, ist ein Verdienst der Bemühungen des Dramatischen Zentrums‘ meint Forester.“ (ebd., 8)

Sein anfangs gestecktes Ziel, Wien in eine Theatermetropole zu verwandeln, sei ihm „wenigstens teilweise“ bereits 1985 gelungen, so Forester („Das Magazin“, Juni 1985). Und schließlich, gegen Ende,

„war [es] nicht mehr nötig Gastspiele zu machen, das wurde ringsherum jetzt auch schon gemacht [...]. Auch die Festwochen hatten angefangen Workshops zu machen. Ich hatte mir [vorgenommen], dass dieses Unternehmen anregend sein sollte, initiativ wirken sollte und Impulse geben und weitergeben sollte, dass das nicht etwas ist was wir behalten wollen und alleine machen oder sowas und dann ausnutzen.“ (Forester 2003, Dokumentationsgespräch)

Auch die „Salzburger Nachrichten“ berichteten von der Ausstrahlungskraft des Dramatischen Zentrums auf das Theater Wiens:

„Etwas Verbitterung und viel Zorn schwingt mit, wenn er [Forester] die siebzehn Jahre Revue passieren läßt und bilanziert, daß das Dramatische Zentrum im Theaterleben der Stadt tiefe Spuren hinterlassen habe. Mittlerweile haben viele Institutionen die Initiativen aufgegriffen, bei denen das Dramatische Zentrum die Vorreiterrolle gespielt hatte.“ („Salzburger Nachrichten“ vom 21. November 1989)

Vor allem die bis 1980 im Dramatischen Zentrum arbeitende Gruppe „AMOK“ hatte

„den Stein ins Rollen [gebracht], der für Horst Forester rückblickend eine der erfüllten Forderungen darstellt: die Entstehung neuer, künstlerisch qualifizierter Theatergruppen,

wie etwa Ruben Fragas Theatercompany, die mit dem ‚Turmbau von Babel‘ zweifellos einen Höhepunkt in der Geschichte des Zentrums markierte.“ („Falter“ 45/89)

Laut Wäfler (1996, 84) konnte man Schließung des Zentrums durch das Jahresprojekt mit der „Schaubude“, „noch etwas hinauszögern“,

„aber der angekratzte Ruf des Hauses wurde dadurch nicht mehr wirklich verbessert. Man versuchte noch die Öffentlichkeit zu mobilisieren, aber das Interesse am DZ und auch am weiteren Schicksal der nun ‚obdachlosen‘ Schaubude war nicht besonders groß – kaum eine andere Freie Gruppe hatte sonst das Privileg über eigene Räumlichkeiten zu verfügen“.

Die Begründungen, das Zentrum hätte sich erübrigt und Forester wolle seine Fähigkeiten nun in Wolfenbüttel zum Einsatz bringen, sind zwar zutreffend, jedoch bilden diese wohl eher den Vorwand, um nicht zugeben zu müssen, dass das Dramatische Zentrum in dieser Form einfach keine Zukunft mehr hatte: Foresters Konzept für eine Akademie wurde nicht stattgegeben und so dürfte es ihm am Zentrum auch nicht mehr so viel gelegen gewesen sein – vor allem in Anbetracht des zähen Kampfes um Förderungen.

Der Kulturministerin Hilde Hawlicek kam es in Anbetracht dessen gelegen, dass 1989 die Ergebnisse der IFES-Studie „Kulturstudie III“ veröffentlicht werden konnten. Im November 1989 präsentierte sie die erfreulichen Ergebnisse (der Kulturkonsum war im Vergleich zu 1972 und 1975 signifikant gestiegen<sup>69</sup>): im Bereich des Theaters etwa gab es eine Steigerung von 12% (in selbigem Statement der Ministerin erklärte diese, dass die Entscheidung gefallen sei, dass das Literaturhaus in die Seidengasse 13 ziehen wird).<sup>70</sup> Somit war in gewisser Weise ein Beweis erbracht, dass die Arbeit des Zentrums getan sei.

Den Hauptgrund für das Ende dieser Institution führte Forester laut „Falter“ und „Salzburger Nachrichten“ allerdings eindeutig auf eines zurück: das Geld. „Schuld am Scheitern des Dramatischen Zentrums sind für ihn letztlich Praktiken der Subventionsgeber. Die Schwierigkeiten wurden von Jahr zu Jahr größer, die Subventionen immer knapper“ („Falter“ 45/89, 8). Aufgrund der „tröpfelnden, unkalkulierbaren Subventionierung durch das Unterrichtsministerium“ sei der Beschluss gefallen, „die Geschäfte einzustellen.“ („Salzburger Nachrichten“ vom 21. November 1989).

Dass Forester für das Zentrum ab 1986 keine Förderungen mehr von der Stadt bekam (dazu Erika Kaufmann: „Die Stadt Wien wird halt keinen Sinn in der Arbeit des Dramatischen Zentrums gesehen haben“, zitiert nach „Falter“ 45/89), somit ausschließlich vom Bund gefördert wurde, war das eine. Als mit 1985 die Jahressubventionen eingestellt wurden und Forester nun alle 3 Monate ansuchen musste, das andere. Für Forester wa-

69 Siehe Kapitel 6.1 die Ergebnisse des Mikrozensus (1972) und der IFES-Studie (1975).

70 Siehe hierzu die Meldungen vom 9. November 1989 in: „Der Standard“, „Kronen Zeitung“ und „Wiener Zeitung“.

ren dies keine tragbaren Umstände mehr, unter denen ein normaler Arbeitsbetrieb geführt werden könne. Eine mehrjährige Subvention wäre der Arbeitsweise des Zentrums entsprechender gewesen (vgl. ebd. sowie Kaufmann 2011, Dokumentationsgespräch).

Abgesehen von der finanziellen Situation wurde von einigen Personen weitere Gründe des Scheiterns aufgrund der Leitung des Zentrums („absolutistischer Führungsstil“) gesehen (siehe hierzu Kapitel 8.4). Viele der hausinternen Gruppen, wie etwa die Animationsgruppe, fühlten sich zu wenig in der Lage, am Geschehen im Zentrum teilzuhaben, empfanden sich vielmehr als „völlig isoliert“<sup>71</sup> (vgl. „Falter“ 45/89, 8). Möglicherweise, so Werner Stolz (in Reiter 1993, 60), hätte es geholfen, wenn man statt des „Intendanten auf Lebenszeit“ in Form von „Zwei- oder Dreijahresverträgen [...] strukturell solchen Entwicklungen wie beim Dramatischen Zentrum“ vorgebeugt hätte.

Zudem darf man die Verleumdungsversuche und Medienkampagnen gegen das Dramatische Zentrum nicht vergessen, die Forester und dem Zentrum zu schaffen machten. Im Artikel zur Schließung des Zentrums wird im „Falter“ ein weiteres – hier noch nicht ausgeführtes – Beispiel genannt: Bei einem Workshop mit dem Schriftsteller und Regisseur Armand Gatti (1924–2017) im Jahr 1985 sollten die TeilnehmerInnen ein Stück über Ulrike Meinhof schreiben. Als diese Information weitergetragen wurden, erschien ein Staatspolizist im Dramatischen Zentrum und forderte die TeilnehmerInnenliste (Namen und Adressen). Forester, der die Verhandlungen mit der Polizei beinahe schon gewohnt war, versuchte daraufhin die TeilnehmerInnen davon zu überzeugen, „daß es für den Fortbestand des Dramatischen Zentrums besser sei, wenn dieses Ereignis nicht an die Öffentlichkeit getragen würde“ („Falter“ 45/89).

Dass Forester von den vielen Anfeindungen, Rechtfertigungszwängen, Entgegnungen zu verdrehten Pressedarstellungen und gar Gerichtsverfahren geradezu ermattet war, schlug sich deutlich nieder. Seit 1986, als aus Kostengründen alle MitarbeiterInnen entlassen werden mussten, konnte das Zentrum nur mehr schlecht als recht seine Aufgaben verfolgen.

Auch Klinger (1992a, 94) sieht die zentralen Gründe für das Scheitern dieser Institution darin, dass die Anforderungen, die an eine Zentrumsleitung gestellt wurden, in dieser Form und mit diesen Mitteln nicht umsetzbar waren:

„Der Verwaltungsaufwand stieg und so wichtige Aufgaben wie die Öffentlichkeitsarbeit konnten finanziell und arbeitstechnisch nicht mehr ausreichend bewältigt werden. Das mangelnde Interesse der Öffentlichkeit für unspektakuläre, kontinuierliche Arbeiten wie

---

<sup>71</sup> Siehe die Debatte 1975 über die Zusammensetzung der Jury zur Vergabe der Stipendien und die Forderung nach Mitgestaltungsrechten („Palaver“) und die Kritik an Foresters Leitungsfunktion (Kapitel 7).

die Forschungsarbeit im Theaterlabor und die soziokulturellen Aktivitäten wurde dadurch nur verstärkt.“

Es war ein Dilemma: die Medien kritisierten das Zentrum dafür, dass es „seit Jahren wenig von sich reden“ („Profil“ vom 26. April 1977) machte, die breite Bevölkerung konnte mit den Aktivitäten des Zentrums nur wenig anfangen und wenn eine Aktivität des Zentrums mediale Aufbereitung erfuhr, war es nicht selten aus dem Grund, weil versucht wurde daraus einen Skandal zu produzieren.<sup>72</sup>

„Wiederholte Vorwürfe gegen Forester bezogen sich unter anderem auf mangelnde Transparenz in der Geschäftsführung, die Höhe seines Gehalts und angeblichen Mißbrauch von Subventionsgeldern.

Aber auch die in den siebziger Jahren verwurzelte anarchische Spontaneität von Happenings und Performances hat inzwischen ihren Schick verloren. Gerüchten zufolge soll Horst Forester amtsmüde und sein Elan am Ende sein.“ („Profil“ 21. August 1989)

Die fehlenden betriebswirtschaftliche Kompetenzen (Probleme bei den Abrechnungen, Misskalkulationen etc.) erschwerten die Führung des Zentrums. Letztlich war die chronische Geldknappheit der Hauptgrund für das Ende des Zentrums, eine Dauersubvention (so sehr gewünscht) erhielt das Zentrum nie. Für den Herbst 1989 wurden noch die letzten Veranstaltungen angekündigt und durchgeführt,

„[d]as Herbstprogramm [1989] umfaßt (Wir wollen uns ehrenvoll verabschieden) allerdings noch ein Gastspiel des renommierten italienischen Theateravantgardisten Eugenio Barba mit der Produktion ‚Talabot‘. Außerdem soll Pennell Rock aus Los Angeles kommen und mit der Schaubude das Aids-Projekt ‚Angeschlossen – Ausgeschlossen‘ und mit einer Gruppe von Sängern und Gesangstudenten eine Oper (Uraufführung im November) erarbeiten.“ („Volksstimme“ vom 11. Mai 1989)

Ende November 1989 wurde das Dramatische Zentrum – „Stätte eigenwilliger Schauspielerausbildung und Theatermachens“ („Neue Zeit“ vom 11. Mai 1989) – geschlossen.

„Zum letzten Mal haben Sie diese Woche die Möglichkeit, eine Veranstaltung im Dramatischen Zentrum zu besuchen. W. Pennel Rock hält dort seit Anfang Oktober ein Seminar für Schauspieler, Sänger und Musiker ab, dessen Ergebnis sich jetzt [zwischen 10. und 19. November] in der Oper *Reise in den Traumton* sehen läßt.“ („Falter“ 45/89)

---

<sup>72</sup> Hierzu Klinger (1992a, 94): „Gegen Ende der 70er-Jahre läßt das Presseecho rapide nach. Artikel in der Presse erscheinen fast nur mehr dann, wenn Anrainer, Polizisten oder konservative Politiker einen Skandal vermuten, wie beispielsweise bei [...] Ruben Fragas Workshop ‚Garten der Lüste‘ (November 1979) nach dem Triptychon von Hieronymus Bosch.“

## 9 Ausblick und Resümee

Eine Gruppe wurde von der Schließung des Dramatischen Zentrums besonders getroffen: Für die „Schaubude“, die in den letzten Jahren des Bestehens sehr intensiv im Dramatischen Zentrum gearbeitet hatte, war die Schließung des Dramatischen Zentrums zunächst ein Schock, hatte die Gruppe doch soeben erst den Keller des Zentrums ausgebaut (siehe Kapitel 8.3). Die Hiobsbotschaft vom Zentrums-Aus erreichte die „Schaubude“ während der gerade laufenden Arbeiten an „Vom Geist der Utopie“ – nun drohte diese Produktion zu scheitern. Einen Ort, die Proben fortzusetzen, gab es zunächst noch nicht<sup>1</sup>:

„Wir sind überrascht davon, wie flugs das durchgezogen wurde.‘ Werner Stolz, künstlerischer Leiter der ‚Schaubude‘, wundert sich über die rasche Vorgehensweise. Das Dramatische Zentrum, Wiens legendäre Heimstätte für Aktions- und Alternativtheater, gab seinen Geist auf, ‚ohne daß Aussagen gemacht wurden, ob ein Laborbetrieb fortgesetzt werden soll.‘“ („Profil“ vom 21. August 1989)

Eine potentielle Nutzung der nun frei werdenden Räumlichkeiten in der Seidengasse durch ein Literaturhaus war eine naheliegende Option. „Der Standard“ (vom 5. Juli 1989) berichtete hierzu:

„Das Gebäude in der Seidengasse wäre, so Ministerialrat Wolfgang Unger, für ein *Literaturhaus* ‚relativ geeignet‘. Gegen das Objekt würden die notwendigen, ‚eher hohen Umbaukosten‘ sprechen. [...] Bei einer Entscheidung für die Räume des *Dramatischen Zentrums* und umgehenden Planungsbeginn könnte eventuell bereits im Jänner 1990 mit dem Umbau begonnen werden. Als möglicher Standort für das *Literaturhaus* wurde bisher von ministerieller Seite auch das Kulturzentrum im Messepalast genannt.“

Tatsächlich wurden die 1500 Quadratmeter umfassenden Räumlichkeiten in der Seidengasse um 20 Millionen öS generalsaniert (vgl. „Profil“ 21. August 1989, 69) und das Literaturhaus errichtet.<sup>2</sup> Im Sommer 1991 fand die „Übersiedlung der IG Autoren, der Übersetzergemeinschaft und der Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur ins Literaturhaus“ (Ruiss 1991, 394). Am 30. September 1991 feierte das Literaturhaus seine Eröffnung<sup>3</sup>.

„Das ‚Dramatische Zentrum‘ in Wien-Neubau muß dem langjährig geforderten Literaturhaus weichen. Eine Nachfolgeinstitution für das DZ ist nicht in Sicht. Es gebe derzeit keinen geeigneten Leiter für ein solches Haus, heißt es dazu im Ministerium. Man müßte halt mit dem Suchen anfangen...“ („Volksstimme“ vom 20. September 1989)

---

1 Das „Theater im Künstlerhaus“ beherbergte die weiteren Produktionen („Vom Geist der Utopie“ 10/1989, „Prometheus“ 3/1990, „Arbeiten“ 10/1990). Im Jahr 1990 erhielt „Die Schaubude“ auch erstmals eine Jahressubvention (siehe hierzu: Wäfler 1996).

2 Forester behauptete, dass er darauf hingewirkt hatte, diesem die Räumlichkeiten zu überlassen (vgl. Forester 2003, Dokumentationsgespräch).

3 „[M]it Eröffnungsreden von Marie-Thérèse Kerschbaumer (IG Autoren), Heinz Lunzer (Dokumentationsstelle für neuere österr. Literatur) und BM Rudolf Scholten“ (Ruiss 1991, 399).

Ideen hierfür gab es schon zuvor: Gernot Lechner („Kiskililla Theater“) und Werner Stolz („Schaubude“) wollten das während der Künstlerhaus-„Besetzung“ entstandene Modell der „Theaterfabrik“ weiterentwickeln, um „ein Zentrum für Freie Gruppen mit den freigeordneten Subventionen des DZ bei den Geldgebern von Bund und Gemeinde durchzusetzen. Es sollte eine gemeinsame Infrastruktur, Büro- und Proberäume und auch eine Ausbildungsstätte für experimentelle Theaterarbeit etablieren“ (Wäfler 1996, 84). Zunächst wurde diese Idee wohlwollend aufgenommen – der „Falter“ (45/89) kündigte bereits ein 1989 in Planung befindliches Theaterlabor in der Gumpendorferstraße an – dennoch verlief sich dieses Projekt.

Was Forester betraf, so konnte dieser sich mit der Entscheidung, die Arbeit am Dramatischen Zentrum aufzugeben, gut leben:

„als es [das Dramatische Zentrum, Anm.] dann nun endlich zu war und ich diesen elenden Kampf um das Geld mal endlich los war, [... ging ich nach] Braunschweig und konnte dort die Theaterabteilung dieser neuen Akademie aufbauen und hatte Geld, das ich gar nicht verbrauchen konnte“ (Forester 2003, Dokumentationsgespräch)

An der Bundesbildungsakademie für kulturelle Bildung<sup>4</sup> in Wolfenbüttel/Braunschweig (Niedersachsen) konnte Forester die „Arbeit mit den Autoren“ und „animationsähnliche Prozesse“ fortsetzen (vgl. ebd.).

## 9.1 Theatersituation Ende 1980 in Wien

Die Gründe für die Beendigung des Dramatischen Zentrums wurden bereits dargelegt. Während der 17 Jahre seines Bestehens hatte Wien sein altbackenes Image abgelegt und sich zu einer Kulturmetropole gemausert – wie Horst Forester es vorausgesehen hatte (siehe Kapitel 1.4). Neben den Erneuerungsbestrebungen des Dramatischen Zentrums hatten weitere Faktoren dazu beigetragen: Als Folgewirkung der „Arena“-Besetzung 1976 entstanden auf Druck der daraus hervorgegangenen Alternativbewegung Kulturzentren und andere Orte der Begegnung und des Austauschs. Aber auch seitens der Stadtregierung unter Bürgermeister Helmut Zilk (1984–1994) und Vizebürgermeister Erhard Bussek (1978–1987) erfolgte ab 1984 ein Modernisierungsschub, der zu einer Vergrößerung des kulturellen Angebots in Wien führte (Stadtkino, Metropol, Kulisse etc. entstanden) (vgl. Matzl 1998). Die Theaterlandschaft Wiens war in den 1980er Jahren gekennzeichnet davon, dass im Bereich des etablierten Theaters durch Neubestellungen und -besetzungen ein Generationenwechsel erfolgte und sich im Bereich der nicht-etablierten, Freien Theaterszene ein regelrechter Theatergründungsboom vollzog.

---

4 1986 gegründet, bietet „praxisnahe berufliche Fort- und Weiterbildung im Bereich Kulturelle Bildung in Deutschland“ an. Siehe: <http://www.bundesakademie.de/>.

„Aus der Handvoll gegen den etablierten und verbeamteten Theaterbetrieb Revoltierender der siebziger Jahre ist eine nicht mehr überschaubare Masse geworden; allein im Raum Wien sind derzeit rund 80 einschlägig tätige Vereine zu finden“, schreibt Wolfgang Freitag 1988 („Die Presse“ vom 20. Juni 1988)<sup>5</sup>. Unter den vielen Theatergruppen, die in den meisten Fällen ohne feste Spielstätte agieren mussten, waren freilich einige, die sich formal stark an den etablierten Bühnen orientierten. Wäfler (1996, 67) kommt zu dem Schluß, dass dadurch „[d]er revolutionäre Impetus aus den Anfangsjahren des Freien Theaters [...] fast gänzlich abhanden [kam].“

Der oben angesprochene Wandel wird deutlich, wenn man die Situation am Anfang und am Ende des Jahrzehnts gegenüberstellt: Über das Theater der 1980er Jahre wird allgemein gesagt, dass die Hoffnung der „gesellschaftsverändernden Kraft“ dieses Mediums verloren gegangen war (vgl. Löffler 1989 und Wäfler 1996). Ihm fehlten die Utopien, an denen sich das Theater im Jahrzehnt davor noch orientierte, aber auch die Perspektiven für die Zukunft. Zwar waren viele „68er“ „durch die Institutionen gegangen“ und hatten nun Führungspositionen inne, jedoch war der Zeitgeist nicht mehr auf Revolte aus, sondern war vielfach in Stagnation verfallen, es herrschte die Tendenz eines „Rückzugs ins Private“<sup>6</sup>. Auch das Wiener Theater, so Sigrid Löffler (1989, 327), konnte als weitestgehend provinziell gesehen werden:

„In Wien obwaltete bis in die Mitte der achtziger Jahre hinein – schon wegen der abseitigen und vom übrigen deutschsprachigen Theatergeschehen isolierten geographischen Lage der Stadt – eine kleinbürgerlich-unaufgeklärte Theatergesinnung, die dort, wo sie sich veröffentlichte, in Rezensionen, Leserbriefen und Fernseh-Diskussionen, einen geradezu triumphierend reaktionären Gestus an den Tag legte.“

Jeder produktive oder innovative Ansatz wurde im Keim erstickt: hielt man im Ausland den Begriff „Werktreue“ für überholt; in Wien hielt man an ihm und weiteren überwundenen „Vorstellungen von Klassikerpflege und Bildungstheater“ eisern fest, so Löffler (1989, 327). Eine Ausnahme bildete ausgerechnet das Burgtheater. Unter der Intendanz von Achim Benning (1976–1986) wurde es „unauffällig an die gängigen Qualitätsstandards mitteleuropäischer Theaterpraxis“ angeglichen<sup>7</sup> und wurde „konkurrenzfähig, indem er [prominente] Gast-Regisseure [...] nach Wien lockte“. Darunter waren Personen

---

5 Aber auch im Bereich der Privattheater erfolgte eine beachtliche Vermehrung: waren es laut Deutschem Bühnen Jahrbuchs 1976 an die 16 Wiener Privattheater, so listet das Jahrbuch 1990 Daten zu 35 festen Theaterbühnen auf.

6 „Die, die trotzdem noch etwas bewegen und verändern wollten, engagierten sich in Initiativen und Bürgerkomitees u.ä. eher lokalen Charakters. Hier wurde in überschaubarem Rahmen konkrete Problemlösungen in Angriff genommen. Auch die neuen ‚Bewegungen‘ wie Friedensbewegung, Frauenbewegung, Anti-AKW-Bewegung und nicht zuletzt die Grünbewegung setzten sich aus einer bunten Vielfalt dieser einzelnen Initiativen zusammen, die bis zu einem gewissen Grad das gemeinsame Anliegen einte, nicht die große Ideologie“ (Wäfler 1996, 65).

7 Zu den Gründen für das Gelingen siehe Löffler (1989, 328 f.).

wie Thomas Langhoff, Peter Palitzsch und Benno Besson. Peter Zadek, Peter Stein, Claus Peymann – die „Regie-Koryphäen“ waren „nach wie vor nur bei Festwochen-Gastspielen zu besichtigen“ (Löffler 1989, 328).

Für lange Zeit funktionierte die Aufteilung der Stücke recht gut: Autoren, die den großen Bühnen zu gewagt, modern oder politisch waren, sowie neue Spielstile oder Volksstücke wurden von den Mittel- und Kleinbühnen oder Freien Gruppen (in Wien allen voran das Schauspielhaus von Hans Gratzer, siehe hierzu Paterno 2003) aufgeführt. „Der Umbruch kam ziemlich plötzlich, wenn auch, wie alles in Wien mit etlicher Verspätung, im internationalen Vergleich. Schließlich ließ es sich auch in Wien nicht mehr übersehen – das Aufkommen eines postmodernen, ästhetischen Populismus“ (Löffler 1989, 329). Wie auch das Beispiel Burgtheater zeigt, hatten die (etablierten) Theater in Wien die Scheu vor dem Neuen verloren. Eine Bereitwilligkeit, sich neuen Inhalten zu öffnen, wurde deutlich. Dies führte zwangsläufig dazu, dass die zeitgenössischen Theaterstücke nun nicht mehr nur den Freien Gruppen und kleineren Bühnen „überlassen“ wurden.<sup>8</sup>

Mitte der 1980er Jahre hatte sich auch in Wien eine Wende hin zur ästhetisierter Warenproduktion vollzogen: „Das wesentliche Kennzeichen der klassischen Moderne – nämlich die traditionelle Trennung zwischen Hochkultur und Kommerz – erschien endgültig außer Kraft gesetzt“ und „die Postmoderne nahm endgültig auch Wien in Besitz“ (Löffler 1989, 329). Am signifikantesten wurde dieses Phänomen an der Bestellung Claus Peymanns, einem der großen Regisseure der 1968er Generation, und George Tabori aus der Bundesrepublik Deutschland nach Österreich. 1987 übernahm Tabori das Schauspielhaus (von da ab „Theater Der Kreis“, bis 1990) und Peymann wurde 1986 als Direktor am Burgtheater<sup>9</sup> angestellt, was eine enorme Konkurrenz für das weniger etablierte Theater in Wien bedeutete.<sup>10</sup> Peymann kam mitsamt Ensemble, Regisseuren und Schauspielern.

---

8 Noch 1980 begründete der damalige Burgtheaterdirektor Achim Benning die sporadische Aufnahme zeitgenössischer AutorInnen auf die Spielpläne der Bundestheater damit, dass es nur wenig „Brauchbares in der österreichischen wie in der internationalen Dramatik“ gebe (vgl. Rauch-Keller 1981, 96).

9 Fritsch: Es ist „mir von allem Anfang an darum gegangen [...] das österreichische Theater von Grund auf zu verändern. Also, ich war nicht gegen die Burg. Ich war gegen DIE Burg. Es war mir völlig klar, wir haben erst dann Erfolg, wenn die Burg mehr oder weniger mit ihrem verstaubten Theatergedanken Schiffbruch erleidet oder sich halt langsam ins Grab versumpert und mehr oder weniger unsere Grundgedanken dann die Burg prägen. Und pardon, ich habe Recht. Ich bin felsenfest überzeugt, dass in Wien ein Peymann ohne unsere Vorarbeit nie möglich gewesen wäre“ (Fritsch 2004, Dokumentationsgespräch).

10 „In dem Moment, wo das Burgtheater für sich reklamierte, der neue Inbegriff von Zeitgeistigkeit zu sein, hatte die Gratzer-Bühne ihre Legitimation (und ihren Spielplan und ihr Publikum) verloren.“ (Löffler 1989, 330) Und 1990 kam es dann „zu heftigen Diskussionen mit dem damaligen Burgtheater-Direktor Claus Peymann [...], der das Burgtheater bei dieser Veranstaltung selbst als ‚Wiens größtes freie Gruppe‘ bezeichnete und den freien Theaterschaffenden unterstellte, selbst alle das Ziel zu haben, ‚ins Burgtheater zu kommen‘“ (Hirschbüchler 1991, 45).

„Er stand für das Versprechen, neue, aktuelle Stücke auf den Spielplan zu setzen und unkonventionelle Inszenierungskonzepte zu erproben. Damit drang er in eine bis dahin weitestgehend den Klein- und Mittelbühnen und den Freien Gruppen überlassene Domäne der Wiener Theaterszene ein.“ (Wäfler 1996, 68)

Durch diese völlige Neuausrichtung des Burgtheaters, gerieten die mittlerweile etwa 70 Freien Gruppen durchaus unter Druck. Denn bislang konnten diese ohne nennenswerte Konkurrenz von sich behaupten, für Innovation auf den Bühnen und neuartige Zugänge zum Theater zu stehen. Eine weitere Schwierigkeit der Gruppen war das vielfältige Freizeit- und Unterhaltungsangebot, das mittlerweile in Wien entstanden war.

Was in den 1970er Jahren noch brisant und revolutionär war, wurde nun in die Spielpläne der etablierten Bühnen integriert, sodass es, so Wäfler (1996, 68), zu einer „ideologischen Krise“ des Freien Theaters kam: sie sahen sich nicht mehr als inhaltliche oder ästhetische Alternative zum traditionellen Theater (vgl. Meister 1987), sondern definierten sich durch einen anderen Umgang unter den Mitgliedern oder durch freiere Produktionsbedingungen (die leider ob der finanziellen Situation nicht rosig waren).

Mit dem plötzlichen Aus von Conny Hannes Meyers „Komödianten“ im Künstlerhaus-theater ging in Wien 1985 eine wichtige (Mittel-)Bühne für politisches Theater verloren. Doch der Zeitgeist hatte sich ohnehin verändert: „Andere ästhetische Formen dräng[t]en in den Vordergrund. Die Zielsetzungen Freier Gruppen [lagen] hauptsächlich in multimedialen Performances. Wort, Tanz und Musik [wurden] zu gleichwertigen Elementen“ (Hirschbüchler 1991, 13). Oft ging es den Gruppen weniger darum, Theater zu machen, um zu verändern, sondern darum, überhaupt Theater zu machen – für viele aus dem Grund, weil sie an den großen Bühnen keine Chance hatten, was oft auf Kosten des Inhalts ging<sup>11</sup>.

Die Motivation Theater zu machen war da, das Geld fehlte. Obwohl sich die Belebung der Theaterlandschaft durch die Vielzahl der Freien Gruppen bald abzeichnete, gab es keine adäquate Förderung<sup>12</sup> für deren künstlerische Betätigung. Die Zahl der Gruppen, die außerhalb des Kleinbühnenkonzeptes um Forderung ansuchten, war hinsichtlich der finanziellen Möglichkeiten des BMUK zu groß<sup>13</sup>, als dass alle (finanziell) berücksichtigt

11 „Teilweise erschienen die Freien Gruppen als Sammelbecken für all jene, die es an den großen Bühnen nicht geschafft hatten und hier einen Platz fanden, ihre mehr oder weniger konservativen Vorstellungen von Theater zu verwirklichen“ (Wäfler 1996, 67).

12 Der Falter schreibt 1979: „das Kleinbühnenkonzept ist ausgelastet (laut H. Adamec stöhnt das Ministerium bereits über die vielen Theatergruppen, die aus dem Dramatischen Zentrum herauskommen) und außerdem für ein offeneres Theaterkonzept ungeeignet.“ („Falter“ 46/79, 10).

13 Laut einer Untersuchung von Christian Kreppel zum sozialen Status der Freien Gruppen (1987) hatten sich 89% der Freien Gruppen nach 1980 gebildet (vgl. Hirschbüchler 1991, 10). Gründe hierfür werden in der Arena-Bewegung (ab der Arena/70) gesehen, es lag aber auch in der verstärkten Aufmerksamkeit seitens der Fördergeber und Einrichtungen wie eben dem Dramatischen Zentrum, die der Szene eine Plattform und Inputs gaben.

werden konnten. 1981 wurde der Arbeitskreis „Freie Theatergruppen – Freie Produktionen“ gegründet und forderte etwa andere Subventionsmodelle und eine zentrale Arbeitsstätte für die Gruppen. Zwar kam es 1983 zu einer Erweiterung des Kleinbühnenkonzeptes (siehe Anhang „Kleinbühnenkonzept“) in Form eines Prämiensystems für die beste Aufführung, eine Lösung stellte dies jedoch nicht dar. Hinzu kam die Raumnot: Denn obwohl die Mittelbühnen von den Subventionsgebern dazu verpflichtet waren, ihr Haus den Freien Gruppen für eine gewisse Zeit zur Verfügung zu stellen, so reichte die Infrastruktur lange nicht für alle. „Außerdem ließen viele der bereits bestehenden Spielmöglichkeiten ein Experimentieren mit der Raumanordnung von Spiel- und Zuschauerplätzen nicht zu, was für avancierte Produktionen ein wichtiges Kriterium ist“ (Wäfler, 1996, 71).

Ein eigenes (selbstverwaltetes) Haus für Freie Gruppen mit genügend Proberäumen wurde zwar gefordert, aber zunächst nicht gewährt. An dieser Forderung wird ersichtlich, dass das Dramatische Zentrum diese Aufgabe nicht erfüllen konnte. Nach dem Ende der „Komödianten“ bot es sich an, das nun frei gewordene Künstlerhaustheater als Spielstätte („Haus der Avantgarde“) zu nutzen. Als das Gerücht aufkam, das Haus würde an die Bundestheater vergeben, organisierte sich die Freie Szene und „besetzte“<sup>14</sup> das Künstlerhaustheater. Während dieser Versammlung wurden verschiedene Formen zur Nutzung eines gemeinsamen Hauses diskutiert und die „IG Freie Gruppen“ (später „IG Freie Theaterarbeit“) entstand. Bald wurde bekannt, dass die Szene das Haus nicht bekommen würde, was dazu führte, dass Verhandlungen für eine alternative Spielstätte (entsprechend des erarbeiteten Theaterfabrik-Modells) begannen (vgl. Wäfler 1996, 73). Da sich ein „neues Organisationsmodell für das Künstlerhaustheater“ bald als nicht realisierbar abzeichnete und die Kulturverwaltung auf eine Verzögerungstaktik setzte, verringerte sich „das Interesse der Freien Gruppen an der Selbstorganisation“ zunehmend, so Ruiss (2003, 11). Die Räumlichkeiten gingen schließlich an den Bundestheaterverband (als Studiobühne für Burgtheater, Staatsoper, Wiener Festwochen und manchmal auch Freien Gruppen). Eine vernünftige Planung zur Vermietung der Räumlichkeiten lag nicht vor.

Schließlich versuchte die Stadt Wien in Zusammenarbeit mit den Wiener Festwochen<sup>15</sup> (Intendantin Ursula Pasterk) eine Plattform für die Freien Gruppen in Form des „Heftigen Herbstes“ 1987 zu schaffen (auch um die aufgekochte Stimmung seit den Ereignissen

14 Wäfler (1996, 73) relativiert diese Besetzung, in dem sie erklärt, dass diese Aktion „von den Subventionsgebern mitgetragen [wurde], indem nämlich ein Verwalter des Hauses ganz offiziell den „Besetzern“ die Schlüssel übergab, mit der Zusage, diese ein paar Tage ungestört im Haus zu belassen“.

15 Die, so Ruiss (2003, 11), gemeinsam mit der Stadt Wien „aus den Erfahrungen mit früheren ‚Arena‘-Festwochen-Produktionen, die in Verselbstständigung endeten, und aus dem Drängen der Freien Theaterszene nach einem eigenen selbstverwaltetem Festival ihre Konsequenzen und inszenierten mit einem ‚Heftigen Herbst‘ geförderte Ausscheidungskämpfe zwischen den freien Gruppen“.

rund ums Künstleraus zu besänftigen). Bei diesem „Festival der Freien Gruppen“ traten 35 Gruppen<sup>16</sup> (aus den Bereichen Musik, Tanz, Theater, Kabarett) an mehreren Spielorten (Künstlerhaustheater, Rabenhof, franz. Kulturinstitut, Arena, WUK, Dramatisches Zentrum, Museum Moderner Kunst, Ottakringer Brauerei) auf. Gespielt wurde u.a. österreichische Gegenwartsdramatik (Herwig Kaiser, Harald Kislinger, Christa Stippinger, Peter Turrini). Gruppen, die für eine „radikale Theaterarbeit [eintraten]“ wie die „Schaubude“, das „Jura Soyfer-Theater“, „Daedalus“ oder „Angelus Novus“ fehlten (erstaunlicher Weise). Die Auswahl und Konzeption wurde von vielen kritisiert. Immerhin waren durch das Festival „die freien Wiener Theatergruppen [...] ins Gespräch“ und in die Medien gekommen (vgl. Hirschbüchler 1991, 26).

1987/88 sorgte die Einrichtung der „Vereinigten Bühnen Wiens“ (ein wirtschaftlicher Zusammenschluss des Theaters an der Wien, Raimundtheaters und Ronacher) innerhalb der Freien Szene für eine weitere Empörung, da es etwa ein Drittel des Theateretats der Gemeinde Wien erhielt. Als Reaktion darauf bildete sich die „Konfliktkommission Theater“, ein Personenkomitee<sup>17</sup> für ein wirklichkeitsnahes Theater. Ein Symposium wurde veranstaltet, bei dem man sich mit „Volkstheater“ in seiner ursprünglichen Bedeutung (dessen Wurzeln bei der Commedia dell’Arte gesehen wurden), mit einem radikalen Theater und dem Publikum beschäftigte (siehe Kisser 1987). In der Kommission verankert war der „Theaterverbund Politische Bühne Wien“<sup>18</sup>, der den Kampf um das Künstlerhaustheater noch nicht aufgegeben hatte und ein umfassendes Konzept für dessen Benutzung ausarbeitete.

Ursula Pasterk (seit Dezember 1987 Stadträtin für Kultur) beschloß, sowohl das Künstlerhaustheater als auch das ebenfalls leer stehende Theater im Konzerthaus den Freien Theatergruppen der Stadt zur Verfügung zu stellen. Im Jänner 1989 übernahm das so genannte „diether“<sup>19</sup> die beiden Spielstätten. Die Konzepte des „Theaterverbundes Politi-

---

16 Darunter waren u. a.: „Showinisten“ (Hubsli Kramar), „Beinhardt-Ensemble“, „Theaterey“, Lena Rothstein, „Netzzeit“, „Kiskillilla-Theater“, „Innsbrucker Kellertheater“, „Thespiskarren“, Sebastian Prantl (vgl. Wäger Häusle 1987).

17 Bestehend aus: Reinhard Auer (Jura Soyfer-Theater), Ulf Birbaumer (Institut für Theaterwissenschaft, GemeindeHOFtheater), Gustav Ernst (Autor), Erwin Kisser (Journalist), Didi Macher (GemeindeHOFtheater), Erhard Pauer (Schauspieler, Regisseur), Gerhard Ruiss (IG-Autoren), Johanna Tomek (Theater mbH), Peter Turrini (Autor), Heinz R. Unger (Autor), Johannes A. Vyoral (IG-Autoren), Arthur West (Autor). Folgende Symposien wurden von der Konfliktkommission veranstaltet: 1. „Konflikttheater – Theaterkonflikte“ (1987) im Haus des Buches (Skodagasse), bei dem über „wahres“ Volkstheater, radikale Theaterarbeit, die Basiskultur und ein direkter Zugang zum Publikum diskutiert wurde sowie 2. die Veranstaltung „Gegenkonzepte“ (im April 1988) zu Förderungsmaßnahmen und die Aufrechterhaltung der alternativen Theaterkultur. Siehe hierzu: Kisser 1987.

18 „Theater mbH“, „Jura Soyfer-Theater“, „Fo-Theater“, „Neue Wiener Volkskomödie“ (vgl. Hirschbüchler 1991, 21).

19 Getragen vom „Theaterverein Wien“ unter der künstlerischen Leitung von Christian Pronay. Nun konnten unterschiedliche Theatergruppen auftreten, außerdem fand das Festival „imagnetanz“ hier

sche Bühne Wien“ wurden dabei nicht berücksichtigt (vgl. Hirschbüchler 1991, 21 f.). Dennoch zählen für Ruiss (2003, 11) die Bildung der Konfliktkommission und die beiden daraus hervorgegangenen Initiativen, der „Theaterverbund Politische Bühne“ (bestehend aus den Gruppen, die in der Konfliktkommission vertreten waren) und die „Sozialinitiative Freie Theaterarbeit“<sup>20</sup>, zu den Ergebnissen der „kulturpolitisch produktivste[n] Phase im Freien Theaterbereich in den 1980er und 1990er Jahren“. So fand „[d]ie eigentliche und seit den 1970/80er Jahren unumkehrbare Entwicklung [...] durch die Loslösung der Künstler und Kultureinrichtungen von den staatlich, regionalen und kommunalen Kulturdurchführungsbetrieben statt“ (Ruiss 2003, 10).

Nun lässt sich feststellen, dass viele der Aufgaben, die sich das Dramatische Zentrum stellte, in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre nach wie vor relevant waren. So waren die Förderung der zeitgenössischen Dramatik und der Freien Theaterarbeit zwei Gebiete, denen sich das Zentrum angenommen hatte. Zwar waren die Aussichten der dramatischen AutorInnen gespielt zu werden nun besser, die finanziellen Anreize waren (wie dargelegt) jedoch gering. Freie Gruppen, die diese Stücke spielen wollten, hatten dafür entweder keinen Raum und konnten die DramatikerInnen dafür kaum angemessen bezahlen.

Ob es an der Rezession, an den Stimmenverlusten oder einfach an der Nicht-Beachtung dieser Entwicklungen lag, von der Kulturpolitik wurde das Potential des Dramatischen Zentrums, in dieser Situation eine Hilfestellung zu leisten, nicht gesehen. Womöglich lag es auch an der Zentrumsleitung, dass der Einrichtung eine stärkere Förderung der Freien nicht zugetraut wurde (schließlich war die AutorInnenförderung im Zentrum ohnehin nur mehr minimal vorhanden). Laut der Theatermacherin Didi Macher wurde das Dramatische Zentrum

„von der Kritik fertiggemacht und von den Kulturpolitikern demontiert [...]. Für Forester war es gegen Ende vielleicht eine abgelaufene Sache und es hätte von einer anderen Leitungsperson übernommen werden müssen. Viele Künstler haben noch versucht, das Zentrum zu retten, haben Petitionen verfaßt, sind zu Leopold Gratz gegangen, der damals Minister war, und dann zu Hilde Hawlicek. Es hat nichts geholfen, man wollte es nicht mehr.“ (IG Freie Theaterarbeit 1997, 13)

---

statt. Seit 2007 Koproduktionshaus „brut Wien“.

20 „Forester war [...] Mitgründer und Sprecher einer Initiative ‚Freie Theaterarbeit‘, die sich die soziale Absicherung der in der freien Theaterarbeit Tätigen zum Ziel gesetzt hat.“ („Volksstimme“ vom 11.5.1989) Die „Sozialinitiative Freie Theaterarbeit zur Schaffung eines Sozialfonds für Theater-schaffende“ bestand aus: Horst Forester (Obmann), Didi Macher (Obmann stv.); Hubsi Kramar, Monika Plail, Josef Wallner, Michael Krammer, Tini Czermak, Gernot Lechner. Sitz des Vereins war das Dramatisches Zentrum. (Vgl. Ruiss/Vyoral, 1988, 287 f.). Mit der Schließung des Zentrums, so die „Volksstimme“ vom 10.11.1989, „scheinen auch die Forderungen der Sozialinitiative ‚Freie Theaterarbeit‘ für einige Zeit auf Eis gelegt.“ 1991 konnte diese Initiative jedoch das „IG Netz“ errichten („um freien Gruppen die Zahlung ihrer Sozialversicherungsbeiträge durch Zuschüsse finanziell zu erleichtern. Es wird von der IG Freie Theaterarbeit verwaltet und aus Mitteln der Kunstsektion des Bundeskanzleramtes finanziert.“ <http://freietheater.at/service/ig-netz/>). Zur Geschichte der „IG Freie Theaterarbeit“ siehe „gift“ oktober – dezember 2009.

Vielleicht hätte das Zentrum im Zusammenhang mit den kulturpolitischen Entwicklungen ab 1985 sich für die Freie Szene stärker positionieren sollen. Da der Elan ab 1984 aufgrund der misslichen finanziellen Lage weitgehend verloren war bzw. zu sehr mit sich selbst beschäftigt war, konnte es dies nicht leisten.

Werner Stolz von der „Schaubude“, der sich nach dem Ende des Dramatischen Zentrums intensiv mit einer Neuinstallierung eines Theaterlabors befasste (siehe Kapitel 8.8), weiß mehrere strukturelle Gründe zu nennen, weshalb das Dramatische Zentrum in dieser Form nicht weiterexistieren konnte. Dass im Dramatischen Zentrum nur wenige Gruppen die Möglichkeit hatten, in den Genuss des Theaterlabors zu kommen bzw. dort zu proben, sieht Stolz (in Reiter 1993, 59) prinzipiell als problematisch an. Denn zum einen liefen sich die Arbeiten der „drei oder vier Gruppierungen“ (darunter seine Gruppe und bis Anfang der 1980er Jahre die „AMOK“) die sich dort „eingenistet“ hatten, irgendwann tot,

„weil man nur für eine beschränkte Zeit in so einem wunderschönen geschützten Ort herumlaborieren kann, ohne den Bezug zur eigenen Realität, aber auch zur äußeren Realität zu verlieren. Dem unterliegt jede Gruppe. Nach einer intensiven Laborphase muß man halt wieder raus in die Theaterrealität und den Arbeitsplatz anderen zur Verfügung stellen.“ (Ebd.)

Zum anderen führte diese Exklusivität auch dazu, dass der Charakter eines „offenen, durchgängigen, flexiblen Haus“ verloren ging: „Damit waren alle Räume besetzt, und damit wurde die Laborstruktur verunmöglicht, die Durchlässigkeit und permanente Veränderung voraussetzt.“ Darüber hinaus hätte auch die Organisationsstruktur mehr geschadet als genutzt. Die Leitung des Zentrums in Form einer „intendantenähnlichen Person“, wie es Forester war, sei nicht sinnvoll. Ähnlich wie bei der Situation mit den innerhalb des Zentrums arbeitenden Gruppen, würde mehr Bewegung eine andere Dynamik einbringen (vgl. ebd., 60).

## 9.2 Aktualität des Modells „Dramatisches Zentrum“

Laut Forester (2003, Dokumentationsgespräch) verlief die Arbeit des Dramatischen Zentrums „im Grunde [...] wie im Bilderbuch, bloß immer gegen furchtbar viele Widerstände“. Eine gewisse tragische Komik schwingt bei diesen Worten mit. Viele bezeichneten das Dramatische Zentrum in Anbetracht der vielen Auseinandersetzungen auch als „Traumatisches Zentrum“.

Man mag vieles an der Betriebsführung kritisieren, es steht trotzdem nicht in Relation zu dem, was im Dramatischen Zentrum geleistet wurde und welche nachhaltige Wirkung es

als Begegnungsort für Theatermethoden und -schaffende hatte (siehe Kapitel 8.8), die bis heute ausstrahlen. So war das Zentrum beispielsweise von großer Bedeutung, was die Etablierung eines Theaters für junges Publikum (und die Theaterpädagogik) betraf. Auch gelang es, einige Vertreter des „neuen Theaters“<sup>21</sup> in Wien bekannt zu machen.

„Ähnlich einem Seismographen hat das Dramatisches Zentrum [...] auf Tendenzen in der kulturellen Diskussion, insbesondere der 70er-Jahre und Entwicklungen auf dem Gebiet des Theaters reagiert und sie integriert. Aktivitäten unterschiedlichsten Ursprungs, die teils nur mehr am Rande mit Theater zu tun hatten, konnten hier Fuß fassen. Zurückzuführen ist diese Entwicklung im Besonderen auf die offene Haltung Horst Foresters, die das Dramatisches Zentrum zu einer in Europa einzigartigen Institution machte, und die nur im Kontext mit dem breiten kulturellen Spektrum der Alternativbewegung Form gewinnt.“ (Klinger 1992a, 91)

Die Fülle an Veranstaltungen, die das Zentrum organisiert hatte, zeigt, wie neben der Hauptaufgabe – Förderung der österreichischen Dramatik – eine Anzahl weiterer Aufgaben miteinbezogen wurden, die eine enorme Erweiterung des ursprünglichen Konzeptes darstellten. „Die dunkle Seite dieser Vielfalt war, wie man auch darauf hinweisen muß, eine gewisse Ausuferung“ (Klinger 1992a, 93). Dennoch haben viele Aspekte der im Zentrum geleisteten Theaterarbeit ihre Aktualität nicht verloren.

Beinahe dreißig Jahre nach dem Ende des Dramatischen Zentrums lohnt es sich durchaus die Frage zu stellen, welche Relevanz eine Einrichtung wie diese heute hätte. Das gegenwärtige Kulturangebot Wiens enthält ein breites und vielseitiges Spektrum der verschiedensten Formen darstellender Kunst. Vieles von dem, was im Dramatischen Zentrum entwickelt und gezeigt wurde, ist heute fester Bestandteil der Arbeitsmethoden, -zugänge und -formen. Der Produktionsdruck (Produkte als Ermessensgrundlage für die Förderungswürdigkeit), den auch das Dramatische Zentrum bereits zu spüren hatte, hat sich verschärft und fordert heute „im Umgang mit Fördergeldern Balance oder im Extremfall auch starke Kompromisse zwischen den verschiedenen fördertechnischen Ansprüchen zwischen Auslastungsnotwendigkeiten und Innovationsansprüchen“ (Stüwe-Eßl 2017).

Dies leitet mein Argument ein, weshalb eine Institution wie das Dramatische Zentrum nach wie vor Relevanz hat: In Zeiten, wo das Ergebnis wichtiger als der Prozess erscheint, sind Stätten, an denen in Form eines Theaterlabors Experimente, Versuche und die intensive Auseinandersetzung und die Suche nach Neuem, Innovativem, losgelöst von marktwirtschaftlichen Zwängen erfolgen können ein ungemeines Desiderat.<sup>22</sup> Denn

---

21 Sprich diejenigen Gruppen und Personen, die in Heilmeyer/Fröhlich (1971) beschrieben wurden.

22 Laborsituationen werden heute durch Residencies geschaffen. Anregungen für solcherart Arbeitssituationen wären beispielsweise die „flausen“, die „jungen, professionellen Künstler\_innen eine Laboratoriumsmöglichkeit geben, [um] frei von Aufführungs- und Ergebniszwängen über einen bestimmten Zeitraum ihren Stil erforschen und erproben zu können. Hierfür können die Künstler\_in-

die Erforschung neuer Formen der Theaterarbeit ist nicht abzuschließen, sondern stets weiterzuführen, da sich Theater per se stetig entwickelt und neu formt. Der Fundus an Darstellungsmöglichkeiten und Inhalten ist lange nicht ausgeschöpft, da das Theater zu jeder Zeit von der Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen Situation bestimmt ist und seine Form an dieser gestalten kann. Freilich stellt sich die Finanzierung eines solchen Forschungszentrums, wie die Beschäftigung mit dem Dramatischen Zentrum gezeigt hat, als schweres Unterfangen dar.

Zentren, die heute in Ansätzen die Aufgaben des Dramatischen Zentrums verfolgen, beispielsweise was die Präsentation neuer Stücke, das Fungieren als Ko-Produktionshäuser, das Angebot von Trainingsmöglichkeiten oder die Organisation von Gastspielen innovativer Theatergruppen betrifft, geraten aktuell in Wien in einen Angebotsengpass, da zeitgleich Renovierungen (brut Wien und Tanzquartier Wien, im Sommer 2017 bis Winter 2017/2018) bzw. das Auslaufen eines Mietvertrages („im\_flieger“) stattfinden. „Vor dem Hintergrund eines hohen finanziellen Spardrucks, der sich im Finanzierungs-Bereich von Ermessensausgaben, in dem sich die freie Darstellende Szene großteils befindet, erfahrungsgemäß am stärksten auswirkt erscheinen Lösungsansätze durch die Wiener Kulturpolitik nicht sehr realistisch“ (Stüwe-Eßl 2017).

Die Beschäftigung mit Zielgruppen ist heutzutage stark auf das junge Publikum fokussiert und der Bereich Theaterpädagogik hat eine feste Position eingenommen. Heute hat das Theater für ein junges Publikum seine Funktion tendenziell mehr darin, ästhetische Frühbildung zu sein, als eine Arena zum Mitspielen oder Freispielen (wie es bei der „Animazione“ beabsichtigt war) zu bieten. Ein Schwerpunkt in der Arbeit des Theaters für ein junges Publikum ist gegenwärtig das Einbeziehen der Kinder bzw. Jugendlichen auf der Ebene Stückentwicklung (in Form von Schreibwerkstätten) und dessen Produktionsprozess. Inwiefern Techniken der „Kreativierung“ hier eingesetzt werden, müsste untersucht werden.

Einige Worte zu den Stipendien für DramatikerInnen heute: Die Sektion Kunst und Kultur des Bundeskanzleramt Österreich vergibt „Stipendien für Dramatikerinnen/Dramatiker“, jährlich zehn Stipendien à 7.800 EUR (6 Monate, 1.300 EUR/Monat). Die Kriterien sind: „österreichische Staatsbürgerschaft bzw. ständiger Wohnsitz in Österreich; bei Aufführung des Werks an einer österreichischen Bühne Tantiemenausfallhaftung von maximal 2.200 Euro (bei Aufführung an mittleren und großen Bühnen) bzw. von maximal 1.100 Euro (bei Kleinbühnen), literarische Qualität des Projekts“. Außerdem besteht für DramatikerInnen die Möglichkeit, um Arbeitsstipendien für literarische Projekte (Prosa,

---

nen ein Stipendium beantragen.“ Siehe: <http://www.theaterwrede.de/flausen/was/>

Lyrik, Dramatik, Essay) für insgesamt max. 1.300 EUR/Monat, um Werkstipendien für größere literarische Projekte (mind. 2 Monate, bis zu 1.300 EUR/Monat) oder für eines der fünf Mira-Lobe-Stipendium (für literarische Projekte im Bereich Kinder- und Jugendliteratur), das wie die Dramatik-Stipendien honoriert wird, anzusuchen (vgl. <http://www.kunstkultur.bka.gv.at/site/8039/default.aspx#a6>). Die Literar Mechana vergibt zudem Jubiläumsfondsstipendien, Dramatikerstipendien, Drehbuchstipendien:

„Aus diesem Fonds werden auf Vorschlag eines unabhängigen, regelmäßig wechselnden Beirates jährlich an dreizehn Schriftsteller/innen Werkzuschüsse von € 1.500,-- monatlich auf ein Jahr vergeben, ferner drei Dramatikerstipendien und zwei Drehbuchstipendien in gleicher Höhe.“ (<https://www.literar.at/mitglieder/ske>)

In Zusammenarbeit mit Literar Mechana und dem Schauspielhaus Wien wird darüber hinaus auch das Hans-Gratzer-Stipendium vergeben<sup>23</sup> und mit dem Grazer „Dramatiker\*innenfestival“ zusammengearbeitet. Weitere Initiativen in diese Richtung bilden die „Schreibzeit für ein junges Publikum“ und die derzeit um Förderung ringenden „Wiener Wortstätten“.

Eine vergleichbare Einrichtung, wie es das Dramatische Zentrum darstellte, besteht heute in Wien und in Österreich nicht. Die Wiedereinrichtung – so unrealistisch und utopisch sie auch sein mag – wäre allein deshalb zumindest hypothetisch nicht ganz von der Hand zu weisen. Dazu anhand des in dieser Arbeit Dargestellten einige Überlegungen:

Ein heutiges Dramatisches Zentrum würde sicherlich auf andere Rahmenbedingungen treffen. Auch deshalb wären die Ansprüche, die mit einer solchen Einrichtung verbunden wären andere als die damaligen von 1970/71. Zudem hat sich nicht nur das österreichische Theater, die Stellung des Theaters in der Kulturlandschaft und die Kulturpolitik weiterentwickelt, auch der Diskurs und die Begrifflichkeiten sind heute verschieden. So hat Vieles von dem, was im Dramatischen Zentrum unter der Rubrik Zielgruppentheater bzw. der „Animazione“ stattgefunden hat, inzwischen seinen festen Platz in der Theaterpädagogik, die sich in den 1960er und 1970er Jahren erst entwickeln musste und während der Zeit des Dramatischen Zentrums auch in Wien am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften entwickelt und institutionell angegliedert wurde (siehe hierzu Cermak/Grohmann/Heindl, 1974). Gerade im Bereich der Theaterpädagogik wären Tätigkeiten eines heutigen Dramatischen Zentrums vorstellbar. Hier wäre vor allen Dingen denkbar, dass Ansätze gebündelt würden, die auf ein Theater für junges Publikum abzielen, dass Kinder und Jugendliche gerade nicht als reine KonsumentInnen versteht, son-

---

<sup>23</sup> „Das Schauspielhaus fühlt sich der Förderung von Nachwuchsautor\*innen in besonderer Weise verpflichtet“ (<http://www.schauspielhaus.at/schauspielhaus/autorenfoerderung>).

dern diese mehr in die eigentliche Theaterproduktion, in das Theater-Machen miteinbezieht, als es derzeit meist der Fall ist.

Eine weitere Tradition ließe sich, wenngleich in geänderter Art und Weise, im Bereich der Ausbildung fortsetzen. Die Einrichtung könnte als ein Fort- und Weiterbildungszentrum für Theaterschaffende gedacht sein – abseits der etablierten Ausbildung an den bekannten Institutionen (Schauspielschulen). Hier könnte das neue Dramatische Zentrum die Idee weiterverfolgen, ein Experimentierort ohne Produktionszwang zu sein. Aber auch konkretere Angebote, etwa auf dem Feld des Coachings, wären denkbar: Seminare, bei denen sich Theaterfremde im Sinne der Selbsterfahrung weiterentwickeln und fortbilden können.

Der Gedanke des „Volkstheaters“ könnte sich ebenfalls fortsetzen. Es wäre spannend zu sehen, wie sehr heute noch ein emanzipatorischer Ansatz verfolgt würde, oder ob hier ein therapeutischer und pädagogischer mehr Anklang fände. Unter diesem Oberbegriff würden Zugänge zum Theater vermittelt, was wiederum konkrete Anknüpfungspunkte in der Theaterpädagogik finden könnte. Zumindest stellt ein solcher Zugang zum Theater und dem Theaterschaffen eine gewisse Lücke in der heutigen Zeit dar.

Organisatorisch – insbesondere angesichts der knappen finanziellen Unterstützung für Kulturschaffende – könnte heute ein Weg beschritten werden, der zu Beginn bereits einmal angedacht, dann aber verworfen wurde. So könnte das heutige Dramatische Zentrum stärker an eine oder gar viele bestehende Theatereinrichtungen angebunden werden, die es einerseits als Quelle für Innovationen verstehen, andererseits als Fortbildungszentrum für die an ihren Häusern angestellten DramatikerInnen, DramaturgInnen, RegisseurInnen und SchauspielerInnen nutzen. Auf diese Weise wäre die Einrichtung, ganz im Sinne der Gründungsidee, eine Institution für andere Institutionen.

Der Errichtung ebenso wie dem Erfolg einer solchen Nachfolgeeinrichtung stünden heute vermutlich ähnliche Hürden entgegen wie damals. Geradezu intuitiv stellen sich die Fragen: Welche berühmten Köpfe bringt eine solche Einrichtung hervor? Wie hoch ist die Zahl der zur Aufführung gebrachten Stücke? Wie groß ist/war der Einfluss auf andere Einrichtungen? Wie sehr wurde die Entwicklung des österreichischen Theaters beeinflusst? Der Anspruch einer Einrichtung wie dem Dramatischen Zentrum ist jedoch ein anderer, der damit verbundene „Erfolg“ kaum messbar. So lässt sich die Erforschung und Entwicklung neuer Darstellungsformen schwerlich in Zahlen oder anderen messbaren Größen des Erfolgs ausdrücken. Möglicherweise muss erst eine Reihe erfolgloser Versuche angestellt werden, bevor sich etwas – im wörtlichen Sinne – vorzeigen lässt. So gese-

hen ist das Dramatische Zentrum schon 1971 als utopischer Ort – als Un-Ort (*u-topos*) – gegründet worden, und schließlich wahrscheinlich auch an der Unermesslichkeit seines Anspruchs, das österreichische Theater zu erneuern, gescheitert.

### 9.3 Offene Forschungsfragen

In dieser Arbeit konnten zentrale Forschungslücken betreffend das Dramatische Zentrum geschlossen werden. Als ein erster Schritt konnte die Geschichte des Dramatischen Zentrums, seine Gründung, Finanzierung und Organisation rekonstruiert und überblicksartig dargestellt und in Ansätzen hinsichtlich der Wirkung und Wahrnehmung in der Öffentlichkeit analysiert werden. Auch wurde eine umfassende Liste der Veranstaltungen erstellt, die vom Dramatischen Zentrum selbst oder in Kooperation mit diesem in seinen Räumlichkeiten durchgeführt wurden. Dadurch, so zumindest die Hoffnung, ist ein Grundstein gelegt, um etwa das österreichische Zielgruppentheater und die „Animation“ weiter zu erforschen (besonders für Forschende im Bereich der Theaterpädagogik fänden sich hier wichtige Anknüpfungsmöglichkeiten). Forschende im Bereich des Freien Theaters haben hier (insbesondere im Anhang II) Material und Möglichkeiten zur Anknüpfung, um seine Geschichte in Wien in den 1990er Jahre weiter zu erarbeiten.

Eine Entwicklung, auf die im Rahmen dieser Arbeit so gut wie gar nicht eingegangen werden konnte, ist die Entwicklung des Tanztheaters bzw. des Tanzes in Wien. Auch hier finden sich lediglich Anhaltspunkte durch die Auflistung der Veranstaltungen, die von anderen aufgenommen werden müssten.

Der polnische Theateravantgardist Jerzy Grotowski, der für Forester und das Dramatische Zentrum von großer Bedeutung war, ist vor allem in der englischsprachigen Forschung behandelt worden. Eine nähere Beschäftigung mit ihm wäre auch im deutschsprachigen Bereich wünschenswert. Ähnliches gilt für Rubén Fraga, dessen Wirkung auf das österreichische Theater wenig erforscht ist.

An dieser Stelle müssen andere übernehmen.

## **Anhang I: Materialien**

### **Stipendiaten**

Vertrag des Dramatischen Zentrums mit den dramatischen AutorInnen (1973)  
Dramatische AutorInnen des Dramatischen Zentrums  
Partnerbühnen-Programm – Stipendien Theatertätige

### **Subventionierung**

Kunstförderung des BMUK bzw. BMUKS  
Subventionen der MA 7 – Stadt Wien (E-Mail von Mag. Bettina Jilek vom 26.01.2011)

### **Exkurs: Das Kleinbühnenkonzept 1973–1990**

### **Vorstand des Dramatischen Zentrums (Übersicht)**

### **MitarbeiterInnen des Dramatischen Zentrums**

### **Produktionen des Dramatischen Zentrums 1971–1989**

Produktionen im Dramatischen Zentrum  
Produktionen und Workshops der „AMOK“  
Produktionen der „Schaubude“  
Rubén Fraga – Projekt Turmbau von Babel

### **Zur Sammlung des Dramatischen Zentrums (Archiv)**

Ordnungsübersicht Sammlung Dramatisches Zentrum (Stand: April 2017)

## StipendiatInnen

### *Vertrag des Dramatischen Zentrums mit den dramatischen AutorInnen (1973)*

„[...] a) Die Bereitschaft im Dramatischen Zentrum und zu den vorgegebenen und sich herausbildenden Bedingungen zu arbeiten. Der ständige Kontakt mit dem Dramatischen Zentrum und seinem Leiter ist unbedingt einzuhalten. Kontaktgespräche, Arbeitssitzungen sollen wenigstens einmal in 14 Tagen stattfinden. Zeiten intensiver Zusammenarbeit sollen erreicht werden. Während der Stipendienzeit hat der Stipendiat seinen Wohnsitz in Wien zu nehmen.

b) Die Teilnahme an den zentralen jährlichen Treffen, die etwa 4-8 Wochen lang in Wien stattfinden sollen, über den vollen Zeitraum. Ein Teil des Stipendiums soll auf diesen Zeitraum entfallen.

c) Der Autor widmet sich ausschließlich der mit dem Dramatischen Zentrum abgesprochenen Arbeit.

d) Der Autor überläßt dem Dramatischen Zentrum das Recht der Auswertung von Protokollen der Arbeitssitzungen, Diskussionen, Gesprächen, Beiträgen etc., der Probenprotokolle und Aufzeichnungen auch mechanischer Art.

e) Der Autor verpflichtet sich, während der Mitarbeit im Dramatischen Zentrum entstandene oder fertiggestellte Werke nur in Übereinstimmung mit dem Dramatischen Zentrum zu veröffentlichen.

f) Das Recht der Uraufführung, Erstaufführung etwa entstandener Werke wird den Bühnen Österreichs zuerst angeboten. Wobei diesen eine angemessene Frist für ihre Entscheidung zu gewähren ist.

g) Auf Wunsch des Zentrums wird in etwaige Veröffentlichungen der Vermerk aufgenommen, daß die Arbeit in Verbindung bzw. Zusammenarbeit mit dem Dramatischen Zentrum Wien entstanden ist.

h) Bei etwaigen rechtlichen Bindungen des Autors an einen Verlag, muß zu den oben genannten Bedingungen eine zustimmende Verpflichtungserklärung des Verlages vorgelegt werden.

i) Untätigkeit und offensichtliches Desinteresse an den Absichten und Zielen des Dramatischen Zentrums können zur Einstellung der Zusammenarbeit auch innerhalb der vorgesehenen Laufzeit führen.

Zur Kenntnis genommen und einverstanden“ [Ort, Datum, Unterschrift des Stipendiaten]“

(Dramatisches Zentrum 1973c)

Anm: Das Uraufführungsrecht der während der Stipendienzeit entstandenen Stücke lag gänzlich beim Dramatischen Zentrum, welches somit berechtigt war, die Stücke zur Aufführung zu bringen. Das Stück musste zuerst österreichischen Bühnen angeboten werden, nach Ablauf einer Frist konnten es auch ausländische Bühnen annehmen. Der Vertrag mit den Autoren hielt darüber hinaus fest:

„Wenn Eintrittsgeld erhoben wird, sollen für diese Einnahmen die üblichen Tantiemen an den Autor bezahlt werden. Für Veranstaltungen unter Beteiligung des Zentrums und solchen, die der Darstellung der Zentrumsarbeit gewidmet sind und ohne Eintritt veranstaltet werden, wird kein Honorar oder Tantiemen fällig. Das Dramatische Zentrum verpflichtet sich, falls es vom Recht der Uraufführung nicht Gebrauch macht, für die Weitergabe des Stückes an Verlage oder Bühnen nach Kräften zu sorgen und auf eine Aufführung dort hinzuwirken.

Zugleich erhält das Dramatische Zentrum vom Autor das Recht zum Erstabdruck und zur Erstlesung aller bis Stipendiumsende geschriebenen Werke. Dieses Recht trete ich ab für den Abdruck in den Publikationen des Dramatischen Zentrums selbst oder für den Abdruck in Publikationen, an denen das Zentrum redaktionell oder als Herausgeber beteiligt ist.

Sinngemäß gilt das gleiche für Lesungen.

Sofern an das Zentrum von anderer Seite dafür kein Honorar gezahlt wird, erhebe ich ebenfalls keinen Anspruch auf Honorar; andernfalls beanspruche ich den üblichen Prozentsatz der etwa an das Zentrum gezahlten Honorarbeträge.“

(Dramatisches Zentrum o. J.)

### *Dramatische AutorInnen des Dramatischen Zentrums (Auswahl)*

Die Rekonstruktion einer vollständigen Liste der geförderten DramatikerInnen erwies sich als sehr schwierig, da die Unterlagen zur Vergabe von Stipendien unvollständig sind und (in Relation zur zeitlichen Dauer des Dramatikerstipendienprogramms) der Stipendiatsantritt der in den Unterlagen erscheinenden Personen nicht immer belegt ist (durch briefliche Schreiben beispielsweise zu Erhalt eines Stipendiums, Kontoauszüge, Vereinbarungen mit dem Dramatischen Zentrum, etc.). Die Liste wurde auf Basis der erwähnten DramatikerInnen (beispielsweise in den spezifischen Unterlagen im Bestand der Sammlung Dramatisches Zentrum sowie des Archivs der Republik) erstellt.<sup>1</sup> Aus der Recherche konnte nicht vollständig eruiert, welche Stücke durch das Stipendium entstanden.

JS – Jahresstipendium, HJS – Halbjahresstipendium

Buchrieser, Franz

Eibel, Stephan [Erzberg] „Pomaska“, (HJS 1980): „Pomaschka“ (Stephan Eibl, I: Joe Berger), UA 9.5.1982 (P: Volkstheater), im Rahmen der Wiener Festwochen.

Ernst, Gustav: „Ein irrer Haß“, (JS 1974/75 bzw. 1975/76): UA 25. März 1979, Theater am Turm (Frankfurt)<sup>2</sup>.

Fritz, Marianne: „Die Schwerkraft der Verhältnisse“, (JS 1978)

Fuchs, Christian M.: „Die Herren von Gaukelei“/„Bleib für immer bei mir“, (JS 1977): UA 20.2.1979, Theatercooperative zur Schaubude, 1977.

Gail, Hermann: „Protokollaufnahme“ (Hörspiel), (HJS 1977)

Grassl, Gerald: „Aktion Gnadentod“, 1979: UA Wiener Festwochen 10.6.1982. (HJS auch 1982)

Hackl, Erich (HJS 1983)

Hammerl, Elfriede (JS 1978)

Jensen, Nils: „Der tägliche Tod“ [„Kurz vorm Hinwerden“], (HJS 1981)

Kaltenegger, Marie-Luise

Kislinger, Harald (JS 1983/84)

Koller, Alois (1973)<sup>3</sup>: [„Acht Tage im Leben der Monika Z.“]

Krahberger, Franz (1972/73)

Kratz, Käthe: „Blut“, (JS 1980)<sup>4</sup>

Lesowski, Wolfgang (GJS 1980)

Matejka, Peter: „Adam und Eva“ („Der Reichsspritzenminister“), 1973.

---

1 Weitere Quellen: Kunstberichte 1981–1986.

2 Rekonstruktion einer Familientragödie die sich in Wien ereignete. Das Volkstheater lehnte das Stück ab. (vgl. „Die Presse“ vom 4. Jänner 1979).

3 Im November 1975 wurde „Acht Tage im Leben der Monika Z.“ von Koller im Schloß Retzhof von den Feldebacher „Theatralikern“ aufgeführt (R: Alois Koller). (vgl. „Wahrheit Graz“ vom 19.11.1975).

4 Der Kunstbericht 1981 weist aus, dass von Käthe Kratz im Rahmen der Stipendien des Dramatischen Zentrums ein Stück vollendet wurde, das auch von einem Verlag angenommen wurde (vgl. Kunstbericht 1981, 32).

Ogris, Horst: „Kärntner Bilderbogen“ geplant als Arbeitsprojekt mit Komödianten, 1976.  
 Pellert, Wilhelm (HJS 1979/80)  
 Peschina, Helmut (1973)  
 Pevny, Wilhelm: „Theaterleben“ 1. Werkstattarbeit, (1972): UA „Theaterleben“: 25. Juni 1973 in Klagenfurt, „Tage der Begegnung“. (Außerdem: HJS 1983/84: „Der Bunker“)  
 Priessnitz, Reinhard: „Das Tun auf der Bühne“ 3. Werkstattarbeit (1972/73).  
 Schmidt, Alfred Paul (HJS 1978) mit *Renate-Christin Czapek*. UA 1983, Burgtheater<sup>5</sup>.  
 Schwaiger, Brigitte (1975)  
 Sekeramber, Erol: „Gurbet“ 6. Werkstattarbeit (1975): UA 16. Mai 1976, Porrhaus Wien.  
 Slavik, Peter (1980). UA 1983, Akademietheater<sup>6</sup>.  
 Stecharnig, Gerhard (1978 u/o 1980)  
 Stippinger, Christa: „Strangers in Wien“, (JS 1981)  
 Turrini, Peter: „Kindsmord“ (1972): UA am 10.3.1973 im Stadttheater Klagenfurt. „Die vierte Wand“ (1972).  
 Unger, Heinz Rudolf: „Brückenköpfe“ (1975)  
 Wäger[-Häusle], Elisabeth (HJS 1980)  
 Wallner, Christian (1972/73)  
 Weibel, Peter (HJS 1979/80)  
 Zauner, Friedrich Christian: „*Deserteure*“, (1972/73)  
 Zenker, Helmut: „Wahnsinnig glücklich“ (1974): 1976, Volkstheater (Konfrontationen)<sup>7</sup>.

Weitere Stipendiaten der Dramatiker-Stipendien des Dramatischen Zentrums waren:

Bartl, Maria Theresia (1986)  
 Bernhofer, August Martin (HJS 1980; JS „Forschungsstipendium“ 1985/86)  
 Blaskowich, Marlies (JS 1983/84)  
 Brunner, Norbert (JS 1986/87)  
 Denec, Christa (JS 1974/75)  
 Eibel, Renate (JS 1986/87)  
 Eisl, Manfred (HJS 1981/82)  
 Fink, Iris (JS 1986/87)  
 Georgiou, Penelope (öS 15.000,- für die Produktion) „Kunst ohne Höhepunkt“ (1978)<sup>8</sup>  
 Gigacher, Hans (JS 1978-79 sowie HJS 1984/85, „Milan“)  
 Hengstler, Wilhelm (JS 1982/83)  
 Höllmüller, Hubert (JS 1984/85)  
 Honold, Reinhardt (HJS 1977/78)  
 Kahry, Gerhard (JS „Forschungsstipendium“ 1985/86)  
 Königseder, Karl (1973/74)  
 Lazar, Imre (HJS 1974/75, 1976)  
 Lindner, Wolfgang (JS 1986/87)  
 Leitner, Christoph (1978)

5 Vgl. Kunstbericht 1983, 55.

6 Vgl. Kunstbericht 1983, 55.

7 Vgl. „Die Presse“ vom 25.1.1976.

8 Unklar ob Dramatiker-Stipendium oder Stipendium für Theatertätige.

List, Barbara (JS 1984/85)  
Lissow, Ingrid (1973/74), „Das Drachenspiel“ (5. Werkstattarbeit)  
Montalbetti<sup>9</sup>, Raymon (1978)  
Mössmer, Helmuth (JS 1983/84) *mit Petschinka  
Nenning<sup>10</sup>, Günther*  
Obermeir, Gerlinde (HJS 1983/84)  
Paar, Ernst (1978)  
Petschinka, Eberhart (JS 1983/84) *mit Mössmer*  
Pötschinger, Eberhard (JS 1983/84)  
Reithoffer, Walther (HJS 1981)  
Richter, Erich A. (JS 1977)  
Schiwi, Iraj (HJS 1974)  
Czapek, Renate-Christin (HJS 1978) *mit Alfred Paul Schmidt*  
Schnetzer, Peter (1978)  
Slavik, Peter (JS 1981)  
Springer, Michael (1972/73), „Werkstück“ (2. Werkstattarbeit)  
Sulla-Mayer, Marianne (HJS 1983)  
Suppan, Josef Markus (HJS 1984/85)  
Wagner, Peter (1985/86)  
Wanek, Erwin (HJS 1982)  
Wagner, Peter (JS „Forschungsstipendium“ 1985/86)  
*Rosenzweig, Warren*  
Wilhelm, Markus (HJS 1983)  
Zagler, Luis (JS 1984/85)  
Zellwecker, Ferdinand (HJS 1977)  
Zenker, Ottheinrich (JS 1974/75)  
Znidaric, Wolfgang (HJS 1978)  
Zonschitz, Otto (HJS 1979/80)

---

9 Unklar ob Dramatiker-Stipendium oder Stipendium für Theatertätige.

10 Keine nähere Angabe.

*Partnerbühnen-Programm – Stipendien Theatertätige*

Adamec, Herbert (1980/81)  
Adamec, Herbert (März-Mai 1972), Staatstheater Stuttgart  
Adamec, Herbert: Projektstipendium „Noch ist die blühende, goldene Zeit...“ (öS 20.000,-)  
Altweger, Susanne (1977)  
Barrata-Dragano, Karl (1978/79)  
Bartl, Marie-Therese  
Berner, Dieter (Februar-April 1972), Schaubühne am Halleschen Ufer  
Bernhardt, Willibald (1979), Berliner Ensemble  
Bildstein, Hans (1979, 3 Monate, öS 6.000,-/Monat), Mitarbeit an dem Projekt „Im Dreck“ mit Rubén Fraga  
Blechinger, Julia (1983), Piccolo Teatro (Giorgio Strehler)  
Böck, Thomas  
Böhmberger, Maria (1981), Paris (Barrault)  
Brendinger, Franz (1982)  
Brossmann, Heinrich (1985), London  
Büchele, Barbara bei Frieda Parmeggiani, Deutsche Oper (3x öS 7000,-)  
Buchmeier, Werner (1980), Dario Fo  
Buchrieser, Franz (1977)  
Burger, Michael (Oktober-Dezember 1978, öS 7.000,-/Monat), Schaubühne am Halleschen Ufer  
Burian, Sonja (Oktober-November 1974), „Katzenspiel“ an der Volksbühne Berlin  
Czarnik (1977)  
Drexel, Elmar (1984/85), 3 Monate Piccolo Teatro  
Egger, Alfons (1981)  
Egger, Alfons (1986), Projekt „Bewaffnung der Triebe“  
Egger, Alfons (September 1977), Städtische Bühne Frankfurt  
Eisl, Manfred (1985), Schweden  
Eisl, Manfred (Februar 1984), Berlin  
Eisl, Manfred (Jänner-März 1973), Schaubühne am Halleschen Ufer, „Die Hypochonder“ (Botho Strauß, Regie Wilfried Minks)  
Elischka, Hagnot (August-November 1972), Schaubühne am Halleschen Ufer (Peter Stein)  
Faber, Sigrid (Projektgruppe „Theatron“), (1981) 2x 3 Monate (insg öS 36.000,-)  
Ferkai, Tamós (1972)  
Finke, Reiner (August-Oktober 1972), bei Roger Planchon  
Fischer, Gerhard (1977)  
Fritsch, Götz (August-November 1972), Schaubühne am Halleschen Ufer (Peter Stein)  
Georgiou, Penelope (1978), Einmaliger Förderungsbeitrag (öS 15.000,-) für Produktion „Kunst ohne Höhepunkt“  
Goetze, Albrecht (Juli-August 1973), Royal Shakespeare Company  
Graffl, Hans (Jänner-März 1983), Wroclaw

Graffl, Johann (1981), Berlin  
 Gratzner, Hans; Walkner, Werner (August 1974), Theatersommer Stratford upon Avon  
 Gruber, Peter (Juli/August 1972), Theater der Jugend München  
 Gruppe GOR – Gruber/Obrecht/Rott (Juli/August 1972), Arbeitskreis für Kinder- und Jugendtheater im DZ, Assistent, 2. Theater der Jugend/München  
 Hagen, Dorothea (1980) (3 Monate à öS 6000,-)  
 Haspel, Dieter (August-Oktober 1972), Frankfurter Schauspielensemble  
 Hauswirth, Eduard (1986), Projektarbeit Mooskirchen  
 Hildebrand, Heiderose (1979, 3 Monate, öS 6.000,-/Monat), Projektarbeit „...das lebende museum...“ (Museumsprojekt Radkersburg und Ausstellungsprojekt in zwei Steirischen Städten)  
 Hiller, Walter  
 Hoffer, Heinz (1981)  
 Hörbiger, Eva (1977)  
 Huemer, Peter (1978/79), DZ-Projekt „A Dance of Queers“  
 Innsbrucker Kellertheater für „MacBeth“ in Zusammenarbeit mit dem DZ (1981) 2 Stipendien (à 3 Monate)  
 Ivancsits, Johann (1982)  
 Ivancsits, Johann (Februar 1984), Berlin  
 Ivancsits, Johann (November 1974-Jänner 1975), Rote Grütze  
 Kaizik, Jürgen (August 1974), Stratford upon Avon  
 Kammerhuber, Berta (August-Oktober 1973), Grips-Theater Berlin  
 Kautek, Rudolf (1974), Royal Shakespeare Company  
 Keglevic, Peter (November-Dezember 1974), Schauspielhaus Bochum (Zadek)  
 Kiskililla; Krammer, Michael (1985), „Gilgamesch“-Projekt  
 Knoche, Eva-Susanne (1982), Actors Studio  
 Köhlmeier, Otto (1982)  
 Koren, Erhard (1982)  
 Kos, Susanne (1977)  
 Krafska, Elke (1983)  
 Krahl, Barbara (August-Oktober 1972), Theater Villeurbanne (Roger Planchon)  
 Kramar, Hubert (1977)  
 Kreidl, Heinz, Städtische Bühnen Frankfurt  
 Kybl, Manfred (September/Oktober 1975), Schauspielhaus Bochum  
 Lämmert, Gunther (August-Oktober 1973), „Antikenprojekt“ Schaubühne am Halleschen Ufer  
 Landertinger, Erika (Oktober-Dezember 1975), Städtische Bühnen Frankfurt  
 Ledochowska, Renate (1978, 3 Monate, öS 7.000,-/Monat), Städtische Bühnen Frankfurt  
 Leitner, Christoph (Sept-Dez 1978, 4x öS 6.000,-/Monat), für Produktion „Kunst ohne Höhepunkt“ (Schauspiel, Assistenz)  
 Leitner, Helga (Dezember 1973 -Februar 1974), „Urgoetz“ am Deutschen Theater Berlin  
 Macher, Dietlind (April 1973), Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin  
 Martini, Claudia zu Roberto Ciulli, Theater an der Ruhr (3x öS 7000,-)  
 Massenbach, Andrea (September-November 1974), Grips-Theater

Mattuschka, Burgi (August-Oktober 1973), Grips Theater  
 Meschnigg, Alfred (1978/79), Strehler  
 Meschnigg, Alfred (3x öS 7000,-)  
 Meyer, Jan; Adam, Ludwig (Oktober 1975), Schaubühne am Halleschen Ufer; Schule  
 „Lecoq“ Paris  
 Michael, Robert (August 1974), Stratford upon Avon, London  
 Michaelides, Christian (1982)  
 Michopoulov, Sophia (1979, 3 Monate, öS 6.000,-/Monat) Mitarbeit an dem Projekt „Im  
 Dreck“ mit Rubén Fraga  
 Montalbetti, Raymon (August-Oktober 1978, 4x öS 6.000,-/Monat) für „Hisstory“  
 Muska, Josef (1980 3 Monate à öS 6000,-)  
 Naujoks, Gerhard (1982)  
 Nebenführ, Christa (1984/85), Kammerspiele München (Tabori) 3 Monate  
 Nenning, Hans Georg (1978/79), Schaubühne Berlin  
 Nicolussi, Johann (1985), Lee-Strassberg Schule New York  
 Obermeier, Daniela (1982/83)  
 Obermeir, Daniela (1983)  
 Paar, Ernst (März-Juni 1979), Piccolo Teatro Mailand  
 Palm, Kurt, Berliner Ensemble (3x öS 7000,-)  
 Pand, Michael (1985/86), Thailand: „Südostasiatische Theaterformen“  
 Perner, Wilhelm (1982), Kulturversuch am Land  
 Ploderer, Martin (1983)  
 Pongracz (Thaler), Cäcilia (1976-), Thalia Theater  
 Rabl, Tina Veronique (1983), Ecole J. Lecoq Paris  
 Ramsdorfer, Anita (1977)  
 Ramsdorfer, Anita, „Teatr Laboratorium Wroclaw“  
 Ramstorfer, Anita (September-November 1975), Forschungsanstalt Jacques Lecoq (Paris)  
 Rauner, Elisabeth  
 Reich-Ebner, Harry (März-Juni 1975), Piccolo Teatro Milano, „Il Campiello“  
 Renhardt, Christine (1982)  
 Rothstein, Lena (März-Juni 1973), Berliner Volksbühne (Bennon Besson)  
 Schanda, Alex (Oktober-Dezember 1975), „Die Räuber“ am Stuttgarter Schauspielhaus  
 Schlagenhauff, Martin (August-November 1972), Schaubühne am Halleschen Ufer  
 Schlederer, Dietrich (September-November 1972), Städtische Bühne Frankfurt am Main  
 Schmid, Hermann (Mai-Juli 1973), „Urgoetz“, Deutsches Theater Ostberlin (Volksbühne  
 Berlin)  
 Schmidt, Barbara (1983)  
 Schmitz, Werner (September-November 1974), Berliner Ensemble  
 Seebach, Gert-Hagen (April-Juni 1973), „Das Sparschwein“ (Eugène Labiche)  
 Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin  
 Sieradzki, Richard (1984), Theatre Kobold Paris  
 Sinhuber, Wolfgang (1983), Piccolo Teatro (G. Strehler)  
 Sommersguter, Elke (1980 6 Monate à öS 6000,-)  
 Spissu, Assunta (1985), Projektarbeit „Maske des Schicksals“ (4x S 6.000,-)

Stadler, Krista (März-Juni 1975), Piccolo Teatro Milano, „Il Campiello“  
 Stäger, Theresia (1981), Piccolo Teatro/Strehler  
 Stangl, Herbert (1982)  
 Stecharnig, Gerhard (1980)  
 Stecharnig, Gerhard (September-Dezember 1978, 4x öS 6.000,-/Monat) für Produktion  
 „Kunst ohne Höhepunkt“ (Schauspiel, Kostüm, Bühnenbild)  
 Steinboeck, Johanna (April-Juni 1973), „Leben“ (Fernandez) Schauspiel Frankfurt (Peter  
 Paltzsch)  
 Steindl, Silvia (1984)  
 Sternik, Kurt (September-November 1973), TNP (Planchon)  
 Stippinger, Christa (1985), Projekt „Strangers in Wien“  
 Stolz, Werner (1982)  
 Teicht, Anne-Marie (1985 und 1986), Fria Proteatern Schweden  
 Theatron [Krajanek, Margaethe; Neustädtl, Elvira, Withalm, Gloria; Wisböck, Freya;  
 Faber, Sigrid] (1980/81), Projektarbeit „Vier Stück“  
 Tisal, Albert (August-Oktober 1973), Piccolo Teatro di Milano  
 Trenkler, Luigi (1983), Japan  
 Ulrych, Reinhold (Juni 1975), GRIPS-Theater Berlin  
 Urbankova, Alena (1980/81), Berliner Ensemble  
 Usunova, Margerita (April-August 1974), Volksbühne Berlin und Deutsches Theater  
 Berlin  
 Wagner, Gert (1973), Stadttheater Stockholm  
 Walkner, Werner (August 1974), Stratford und London  
 Watanabe, Kazuko (September-Oktober 1973), Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin  
 Weber, Barbara (1978/79), Young Vic  
 Weihs, Richard (1985), London  
 West, Brigitte (Juli-Oktober 1973), Royal Shakespeare Company Stratford upon Avon  
 (Produktion von Clifford Williams)  
 Widl, Susanne (1980/81), Projektstipendium „Don Quijote“ (3 Monate à öS 7000,-)  
 Wiesböck, Freya (Projektgruppe „Theatron“), (1981) 2x 3 Monate (insg öS 36.000,-)  
 Windbauer, Ulrike (1982)  
 Wolf-Plotteg, Paul (1981), New York  
 Zernig, Christian (1982), Robert Wilson (München)

## Subventionierung

### *Kunstförderung des BMUK bzw. BMUKS*

Quelle: KUNSTBERICHTE 1971–1989

#### **1971/72**

Startsubvention für Vorbereitungsarbeiten	20.000,- öS <sup>11</sup>
Reisekostenzuschuss	4.450,- öS <sup>12</sup>
Startsubvention für das Arbeitsjahr 71/72	1,690.000,- öS <sup>13</sup>

#### **1972**

Dramatisches Zentrum	1,600.000,- öS
Literaturstipendien	600.000,- öS

#### **1973**

„Andere gemeinnützige Institutionen“: Dramatisches Zentrum	*1,970.000,- öS
* davon S 600.000,- aus Mitteln zur Literaturförderung	

#### **1974**

„Andere gemeinnützige Institutionen“: Dramatisches Zentrum	*1,970.000,- öS <sup>14</sup>
* davon S 600.000,- aus Mitteln zur Literaturförderung	

#### **1975**

„Andere gemeinnützige Institutionen“: Dramatisches Zentrum	1,900.000,- öS
„Literarische Vereinigungen“: Dramatisches Zentrum	600.000,- öS

#### **1976**

„Kulturpolitische Aktivitäten die von mehreren Abteilungen gefördert werden“:	
Dramatisches Zentrum	
Abteilung 41 <sup>15</sup> , Verein Lehrlingstheater	100.000,- öS
Abteilung 42 <sup>16</sup>	1,500.000,- öS
Abteilung 43 <sup>17</sup>	400.000,- öS
Autorenstipendien	300.000,- öS
Verein Lehrlingstheater	100.000,- öS

„Einmalige Subventionen“: Adaptierung neuer Räume für das Dramatische Zentrum Wien	652.000,- öS
---	--------------

#### **1977**

„Literarische Vereine und Veranstaltungen“: Dramatisches Zentrum, Stipendien	294.000,- öS <sup>18</sup>
Anteil an Betriebssubvention	224.000,- öS

11 Brief von Horst Forester an Ministerialrat Lein, 19. September 1971 [AdR].

12 Brief des BMUK an Horst Forester, 11. Oktober 1971 [AdR].

13 Brief von Leopold Gratz (BMUK) an Horst Forester, 12. Oktober 1971 [AdR].

14 öS 400.000,- davon wurden erst 1976 ausbezahlt, siehe Kunstbericht (1975, 18).

15 Bildende Kunst. Abteilung 41.

16 Darstellende Kunst, Musik und Festspiele. Abteilung IV/2 (42).

17 Literatur und Verlagswesen, Film und Lichtbildstellen. Abteilung IV/3 (43).

18 In Kunstbericht (1978, 36): 336.000,- öS.

„Kulturpolitische Aktivitäten die von mehreren Abteilungen gefördert werden“:

Dramatisches Zentrum	
Abteilung 42	1,845.000,- öS
Abteilung 43	518.000,- öS
Verein Lehrlingstheater	600.000,- öS
Stipendien für Theatertätige	197.000,- öS

**1978**

„Andere gemeinnützige Institutionen“: Dramatisches Zentrum	2,450.000,- öS
Verein Lehrlingstheater	600.000,- öS
„Einmalige Subventionen“: Dramatische Zentrum Wien für Heizungserneuerung	150.000,- öS
„Fördermassnahmen für einzelne Künstler“: Stipendien für Theatertätige	200.000,- öS <sup>19</sup>
„Literarische Vereine und Veranstaltungen“:	
Dramatisches Zentrum, Stipendien	336.000,- öS
Anteil an Betriebssubvention	224.000,- öS

„Kulturpolitische Aktivitäten die von mehreren Abteilungen gefördert werden“ (Zusammenfassung):

Dramatisches Zentrum	
Abteilung 42	2,450.000,- öS
Verein Lehrlingstheater	600.000,- öS
Stipendien für Theatertätige	195.000,- öS
Abteilung 43	518.000,- öS <sup>20</sup>
Autorenstipendien	336.000,- öS

**1979**

„Andere gemeinnützige Institutionen“: Dramatisches Zentrum	2,450.000,- öS
Verein Lehrlingstheater	600.000,- öS
„Einmalige Subventionen“: Dramatische Zentrum Wien für Duschanlagen	160.000,- öS
„Fördermassnahmen für einzelne Künstler“: Stipendien für Theatertätige	197.000,- öS
„Literarische Vereine und Veranstaltungen“:	
Dramatisches Zentrum, Stipendien	336.000,- öS <sup>21</sup>
Anteil an Betriebssubvention	224.000,- öS

„Kulturpolitische Aktivitäten die von mehreren Abteilungen gefördert werden“ (Zusammenfassung):

Dramatisches Zentrum	
Abteilung 42	2,540.000,- öS <sup>22</sup>
Verein Lehrlingstheater	600.000,- öS
Stipendien für Theatertätige	203.000,- öS <sup>23</sup>
Abteilung 43	224.000,- öS
Autorenstipendien	168.000,- öS

19 Widersprüchliche Angaben im Kunstbericht (1978, 30 und 43).

20 Andere Angabe in Kunstbericht 1979, 47.

21 Andere Angabe in Kunstbericht 1980, 54.

22 2,450.000,- plus 90.000,- (Nachtragssubvention); vgl. AdR.

23 Andere Angabe bei „Fördermassnahmen für einzelne Künstler“.

Kleinbühnenkonzept:  
*Theatergruppe AMOK* (am Dramatischen Zentrum). "Im Dreck", eine Eigenproduktion  
 35.000,- öS

### 1980

„Andere gemeinnützige Institutionen“: Dramatisches Zentrum 2,639.000,- öS  
 Verein Lehrlingstheater 600.000,- öS

„Instandsetzungs- und andere Investitionssubventionen“: Dramatische Zentrum Wien  
 (für Heizung und Isolierung) 160.000,- öS

„Fördermassnahmen für einzelne Künstler“:

Böhmberger, Maria (für Majakowski-Abend im Dramatischen Zentrum) 10.000,- öS  
 Egger, Alfans (für "Die Versuchung" im Dramatischen Zentrum) 10.000,- öS

„Literarische Vereine und Veranstaltungen“:

Dramatisches Zentrum, Stipendien 336.000,- öS  
 Anteil an Betriebssubvention 224.000,- öS

„Kulturpolitische Aktivitäten die von den Abteilungen für bildende Kunst, Musik und  
 darstellende Kunst, Literatur und Filmwesen gemeinsam gefördert werden“  
 (Zusammenfassung):

Dramatisches Zentrum, Wien 3,773.000,- öS  
 Dramatisches Zentrum, Wien, Stipendien 468.000,- öS

### 1981

„Andere gemeinnützige Institutionen“: Verein Lehrlingstheater 500.000,- öS

SONDERKAPITEL DRAMATISCHES ZENTRUM:

Bundessubvention (1980 2,639.000,- öS) 3,157.000,- öS  
 Stipendien des BMUK<sup>24</sup> (1980 198.000,- öS) 180.000,- öS

Einmalige Subvention:

Dramatisches Zentrum Wien (Renovierung) 230.000,- öS

„Literarische Vereine und Veranstaltungen“: Dramatisches Zentrum, Stipendien  
 336.000,- öS

### 1982

„Andere gemeinnützige Institutionen“: Verein Lehrlingstheater 500.000,- öS

Kapitel DRAMATISCHES ZENTRUM:

Bundessubvention (1981 3,157.000) 3,309.000,- öS  
 Stipendien des BMUK für Theatertätige (1981 180.000) 206.000,- öS

„Literarische Vereine und Veranstaltungen“: Dramatisches Zentrum, Stipendien  
 336.000,- öS

### 1983

„Ausser der Reihe“: Dramatisches Zentrum für „Der Zwölferturm“ von Ruben Fraga  
 15.000,- öS

<sup>24</sup> DramatikerInnen/Hospitanten.

„Andere gemeinnützige Einrichtungen (laufende und einmalige Subventionen)“:	
Jahrestätigkeit	3.390.000,- öS
Lehrlingstheater	600.000,- öS
Subvention zur Schuldenabdeckung 1981/82	150.000,- öS
Subvention für Stipendien für den Ausbildungslehrgang Spissu	40.500,- öS

Stipendien für Theatertätige	200.000,- öS
------------------------------	--------------

„Grössere Förderungsmassnahmen in Übersicht“: Stipendien im Rahmen des Dramatischen Zentrums	336.000,- öS
--	--------------

#### 1984

„Andere gemeinnützige Einrichtungen“: Dramatisches Zentrum Wien (einschl. Lehrlingstheater)	3.670.000,- öS
- für Broschüre	90.000,- öS

#### DRAMATISCHES ZENTRUM:

Reisekostenzuschüsse	
Dramatisches Zentrum (Berlin)	21.000,- öS

„Grössere Förderungsmassnahmen in Übersicht“: Stipendien im Rahmen des Dramatischen Zentrums	336.000,- öS
--	--------------

#### 1985

„Andere gemeinnützige Einrichtungen“: Dramatisches Zentrum Wien	3.800.000,- öS
---	----------------

„Grössere Förderungsmassnahmen in Übersicht“: Stipendien im Rahmen des Dramatischen Zentrums	294.000,- öS
--	--------------

#### 1986

„Andere gemeinnützige Einrichtungen“: Dramatisches Zentrum Wien	3.000.000,- öS
---	----------------

„Grössere Förderungsmassnahmen in Übersicht“: Stipendien im Rahmen des Dramatischen Zentrums	252.000,- öS
--	--------------

#### 1987

„Andere gemeinnützige Einrichtungen“:	
Dramatisches Zentrum Wien (Überbrückung)	1.000.000,- öS
Jahrestätigkeit	3.700.000,- öS

#### 1988

„Andere gemeinnützige Einrichtungen“:	
Dramatisches Zentrum Wien	2.700.000,- öS
Nachtrag für 1986	355.000,- öS

#### 1989

„Andere gemeinnützige Einrichtungen“:	
Dramatisches Zentrum Wien	3.700.000,- öS

*Subventionen der MA7 – Stadt Wien*

Quelle: E-Mail von Mag. Bettina Jilek vom 26.01.2011

Bereich Theater (Likus: Theater, Musiktheater, Tanz):

<b>1976</b> Subvention	36.336,- Euro	500.000,- öS
<b>1977</b> Subvention	36.336,- Euro	500.000,- öS
<b>1978</b> Straßentheaterfestival	32.703,- Euro	450.000,- öS
<b>1979</b> Subvention	54.505,- Euro	750.000,- öS
<b>1980</b> Subvention	36.336,- Euro	500.000,- öS
<b>1981</b> Subvention	36.336,- Euro	500.000,- öS
<b>1982</b> Commedia dell`Arte Betriebskosten	2.907,- Euro 32.703,- Euro	40.000,- öS 450.000,- öS
<b>1983</b> Betriebskosten Genehmigungsdatum: 07.12.1983	31.249,- Euro	430.000,- öS
<b>1984</b> Subvention Genehmigungsdatum: 28.09.1984	29.069,- Euro	400.000,- öS
<b>1985</b> Subvention Genehmigungsdatum: 22.11.1985	26.162,- Euro	360.000,- öS
<b>1986</b> Subvention Genehmigungsdatum: 12.12.1986	22.819,- Euro	314.000,- öS

## Exkurs: Das Kleinbühnenkonzept 1973–1990

### Kurzbeschreibung

„Mit Wirkung vom 1. Jänner 1973 haben der Bund und die Stadt Wien das gemeinsame Konzept zur Förderung von Kleinbühnen in Wien in Wirksamkeit gesetzt. Im Jahre 1973 wurden im Rahmen dieses Konzeptes 8 Kleinbühnen (mit 9 Spielstätten) betreut. Diese Bühnen erhielten vom Bund und von der Stadt Wien für jeden Monat, in dem volle Spiel- bzw. Proben-tätigkeit stattfindet, eine Grundsubvention (die bei nur zeitweiser Tätigkeit entsprechend gekürzt wird). Darüber hinaus haben die Bühnen Gelegenheit, für hervorragende Aufführungen vom Bund und von der Stadt Wien Prämien zu erhalten.

Der Bund vergibt außerdem noch Prämien für besonders gute Ausstattungen (Bühnenbild und Kostüme) und für hervorragende Aufführungen von Werken österreichischer dramatischer Schriftsteller.“ (Kunstbericht 1973, 11)

Das Kleinbühnenkonzept (zur Förderung der nicht-etablierten Theatern) basierte auf einer Übereinkunft zwischen Vizebürgermeisterin Gertrude Fröhlich-Sandner und Kulturminister Fred Sinowatz, wobei der Bund „im wesentlichen das Förderungssystem des Kulturamts“ (Foltinek 1978a, 102) übernahm. Es ging darum, ein „einheitliches Ordnungsprinzip für die Förderung von Kleinbühnen“ (Spreitzer 1985, 96) zu schaffen. Diese Fördermaßnahme nahm „erstmalig offiziell die neue entstandene Theaterlandschaft zur Kenntnis [...] und förderte“ sie (Wäfler 1996, 18). Darüber hinaus „hoffte man, daß diese eine gewisse künstlerische Effektivität nach sich ziehen würde“ (Spreitzer 1985, 96).

Das Konzept enthielt einerseits Grundsubventionen je Arbeitsmonat (Spiel- bzw. Probenmonat) sowie Qualitätsprämien auf Grund von Juryentscheidungen (vgl. ebd. sowie Kunstbericht 1973, 11). Die Gemeinde Wien vergab vierteljährlich Prämien (unbestimmter Höhe) für hervorragende Aufführungen; der Bund prämierte jährlich sechsmal die besonders herausragende Ausstattung von Inszenierung (à 25.000,- öS). Außerdem wurde die besonders gelungene Aufführung eines österreichischen, bzw. zeitgenössischen Dramatikers ebenfalls sechs Mal à 35.000,- öS honoriert (vgl. Rauch-Keller 1981, 57). Das Budget für diese Maßnahme betrug vorerst 1 Million öS zuzüglich der 400.000,- öS für die Prämien.

Voraussetzungen waren der Nachweis eines laufenden Betriebs (d.h. ein fester Spielort) – „Freie Gruppen waren in diesem Konzept nicht berücksichtigt und aus allfällige Projektsubventionen angewiesen“ (Spreitzer 1985, 96). Außerdem musste jeder Subventionswerber eine Kostenaufstellung (Höhe der Kosten) des Vorhabens sowie die Höhe der Eigenmittel in seinem Ansuchen darlegen. Der Subventionsbedarf wurde aus der Differenz dieser Beträge bemessen, wobei hier die Bedeutung des Vorhabens (im Idealfall soll-

te sie über das Bundesland hinausgehen) maßgeblich war (vgl. Kunstbericht 1980, 22). Die Vorschläge für die Vergabe dieser Kleinbühnenförderungen stellte eine vom Bundesminister für Unterricht und Kunst nominierte Jury<sup>25</sup> zusammen, die aus acht Personen (darunter bis 1977 Horst Forester) bestand und laut Foltinek (1978a, 103) „bei ihrer Wertung die Qualität des Stücks, der Regie, der Darstellung“ bewerteten.

Unter die acht begünstigten Kleinbühnen 1973<sup>26</sup> fielen: Ateliertheater am Naschmarkt, Theater am Belvedere, „Cafétheater“, Theater der Courage, Experiment am Lichtenwerd, Theater am Börseplatz („Die Komödianten“), Linzer Kellertheater, Theatergruppe „Torso“ und Theater „Die Tribüne“. Das Theater am Landhausplatz in Innsbruck sowie die Gruppe „Werkstatt“ erhielten jeweils eine Startsubvention (vgl. Kunstbericht 1973, 11).

„Der Erfolg des Kleinbühnenkonzeptes hat sich nicht unmittelbar eingestellt, vor allem da noch 1975 der genehmigte Rahmen noch nicht voll ausgeschöpft werden konnte. Aber schon 1977 heißt es [im Kunstbericht 1977] stolz: ‚In jüngster Zeit ist die Anzahl von Aufführungen österreichischer Werke merkbar gestiegen.‘“ (zitiert nach Rauch-Keller 1981, 57)

1976 lag die Höhe der Förderung laut Foltinek (1978a, 102) bei insgesamt 1,710.000,- öS, „1977 und 1978 wurden weitere Kleinbühnen in den Subventionsplan aufgenommen, die monatlichen Grundsubventionen wurden spürbar erhöht“ (ebd.).

	1980	1983	1985
Grundsubventionen	3.045.000,-	3.415.000,-	8.000.000,-
Prämientopf	750.000,-	750.000,-	1.800.000,-
Geförderte Bühnen	16	16	k.A.

(vgl. Spreitzer 1985, 97)

<sup>25</sup> In den Jahren 1972/73 bis 1977/78 waren dies: Paul Blaha (Kritiker), Horst Forester (Leiter des Dramatischen Zentrums), Wolf Dieter Hugelmann (Journalist) – dieser wurde 1975 von Richard Winger (ebenfalls Journalist) abgelöst –, Karin Kathrein (Kritikerin), Fritz Herrmann (Ministerbüro), Gottfried Lang (BMUK IV/1), Hermann Lein (BMUK IV/3) und Hans Temnitschka (BMUK IV/2). Außerdem kam 1975 Fritz Horatzuk (BMUK IV/1) hinzu. 1977 schieden Blaha, Forester, Winger, Kathrein, Lein und Lang aus und wurden durch Ulf Birbaumer (Theaterwissenschaftler), Hans Haider (Journalist), Kurt Link (Bildungsreferent) und Hermann Mayer (BMUK IV/3) abgelöst. Zu Beginn der 80er Jahre kam Lang erneut in die Jury (wurde jedoch 1982/83 von Robert Stern, Theaterreferent der Stadt Wien i.R. abgelöst), statt Haider trat 1982 der Journalist Oliver vom Hove in die Jury ein, die Theaterwissenschaftlerin Monika Meister kam 1983/84 hinzu und Herrmann schied aus. Im Jahr 1985 gehörten der Jury folgende Personen an: Stephan Eibel (Schriftsteller), Christoph Hirschmann (Journalist), Fritz Horatzuk, Oliver vom Hove (Journalist und Dramaturg), Link, Mayer, Meister, Stern und Temnitschka. 1986 kam Nils Jensen statt Eibel sowie erneut Lein an Stelle von Mayer (vgl. Kunstberichte 1973–1986).

<sup>26</sup> Zu den allerersten geförderten Kleinbühnen zählten laut Kunstbericht (1972, 12–15): Ateliertheater, Theater am Belvedere, Theater der Courage, Vienna’s English Theatre, Theater am Börseplatz, Theater „Die Spielvögel“ Graz, Tiroler Volksbühne und Theater „Die Tribüne“. Außerdem erhielten u.a. Erwin Piplits sowie die Gruppe „Torso“ in der Rubrik „1. INITIATIVEN JUNGER LEUTE UND FÜR JUNGE LEUTE“ Zuschüsse.

Von den genannten Kleinbühnen blieben in den ersten Jahren die meisten in dem Konzept. Unter den Gruppen, die in Verbindung zum Dramatischen Zentrum standen, wurden das „Cafétheater“, die Gruppe „Torso“, später das „Ensemble Theater“ (das vor und nach Verlust ihrer Spielstätte im Kärntnertortheater 1977 bis 1980 im Dramatischen Zentrum probten), der „Werkstatt“ und das „Theater der Courage“ (ebenfalls Probentätigkeit im Zentrum), die Kindertheatergruppe „Kukuruz“, ab 1978 die „AMOK“ und die „Theatercooperative zur Schaubude“ sowie die Theatergruppe „Narrenspiegel“ und die Junge Theaterunion „Hutschachtel“.

Erst 1983 war es Gruppen, die über keine feste Spielstätte verfügten, möglich, auch im Rahmen des (nun erweiterten) Kleinbühnenkonzept für Förderungen anzusuchen. „Wesentlichstes Kriterium des neu gefundenen Maßnahmenkatalogs zur Förderung von Kleinbühnen und Freien Gruppen, die damit mehr als bisher berücksichtigt werden, ist [...] die Aufwertung des Prämiensystems“ (Spreitzer 1985, 97). Nicht nur wurde der Etat aufgestockt (siehe oben), sondern auch Projektförderungen für Freie Gruppen in der Höhe von insgesamt 3,5 Millionen öS eingerichtet. Eine Jury aus 28 Medien- und Institutions-VertreterInnen entschied anhand einer Punktevergabe in neun (mehr oder weniger sinnvollen) Kategorien. Erwin Kisser von der „Volksstimme“ kritisierte diese Verfahrensänderung: „Statt der ‚Gießkanne‘ (für jeden ein bißchen), ist man zum Leistungsideal [Erfolgsdruck] zurückgekehrt“ (Kisser zitiert nach Spreitzer 1985, 99). Somit konnten 1983 insgesamt 17 Bühnen (12 davon in Wien) subventioniert werden (vgl. Kunstbericht 1983, 41).

1984 wurden erstmals „Jahresprämien“ vorgeschlagen, mit denen im Kleinbühnenbereich kontinuierlich gute Tätigkeit von Theatergruppen besondere Anerkennung finden soll“ (BMUK 1984, 38). „Die Förderung im Bereich Kleinbühnen und Freie Gruppen wurde insgesamt von rund 11,1 Millionen öS im Jahr 1986 auf über 13,8 Millionen im Jahr 1987 angehoben“ (Kunstbericht 1987, 48). 1988 wurde ein Beirat installiert, der ähnlich der Jury aus DramaturgInnen, MinisterialbeamtInnen und JournalistInnen besetzt, war. „Um eine Lobbybildung zu vermeiden, sollte der Beirat alle zwei Jahre neu bestellt werden“ (Hirschbüchler 1991, 80). Erstmals wurden „Basisförderungen für Freie Gruppen“ vergeben (vgl. Lamprecht 2013, 103).

Abschließend kann festgehalten werden, dass neben den Aufgaben, die das Dramatische Zentrum sich gestellt hatte, eine Plattform für Autorenförderung und Theaterexperimente zu sein, das Kleinbühnenkonzept eine ähnliche Aufgabe erfüllen sollte. Laut Rathauskorrespondenz (Blatt 352, 20.9.1973) trägt es insbesondere durch das

Würdigen der Aufführung zeitgenössischer österreichischer AutorInnen „entscheidend dazu bei, daß Autoren aufgeführt werden, die auf größeren Bühnen noch keinen Eingang gefunden haben. Überdies erhalten junge Regisseure, Bühnenbildner und Schauspieler die Chancen zum Experimentieren und zur Bewährung“.

## Vorstand des Dramatischen Zentrums

Unvollständige Chronologie:

**1972** „Anfangs bestand der Verein faktisch nur aus dem Vorstand“ (vgl. „Das Magazin“, Juni 1985). Mitglieder: Horst Forester, Leopold Gratz, Ulrich Schulenburg, Paul Kruntorad, Elisabeth Epp, Götz Fritsch.

**1974** (Erweiterung des Vorstands): Franz Häußler (Verwaltungsdirektor des Theater an der Wien), Wolfgang Ainberger (Lektor und Fernsehregisseur), Rudolf Strobl (Vertreter der Bühnengewerkschaft), Hans Pusch (Sinowatz' Pressesprecher und ORF-Kuratoriumsmitglied, im Vorstand für Öffentlichkeitsarbeit zuständig), ein Vertreter des Publikums (ein „theaterinteressierter Arzt“).

Leopold Gratz schied aus dem Vorstand aus, er wurde „einfaches Zentrumsmitglied“ (vgl. „Die Presse“ vom 11./12.01.1975 und Klinger 1992a, 89).

**1977** (neue Mitglieder): Heinrich Treichtl (Generaldirektor der Creditanstalt) löste Grimm im Vorstand ab und Hanns Koren (Landtagspräsident) (vgl. Schreiben von Forester an Treichtl vom 31.1.1977).

Kuratorium **1978**: Leopold Gratz, Hanns Koren, Rudolf Strobl (Präsident der Bühnengewerkschaft), Elisabeth Epp („Wiener Zeitung“ vom 8.1.1978).

Vorstand **1981**: Horst Forester (nach wie vor Obmann<sup>27</sup>), Günther Nenning (Kassier und Kontrolleur), Nikolaus Siebenaller (Schriftführer). Kruntorad und Schulenburg (zuvor Schriftführer bzw. Kassier) nun „Beisitzer“ („Die Presse“ vom 26.6.1981).

**1982**: Erich Wonder (Vorsitzender des Dramatischen Zentrums) („Die Presse“ vom 23.10.1982)

1982–1983: Erich Wonder wurde von Franz Hiesel (Hörspielautor, Dramaturg und Schriftsteller) abgelöst und dieser wieder von Rechtsanwalt Nikolaus Siebenaller („Das Magazin“, Juni 1985)

**1984**: Rede von acht Vorstandsmitgliedern, Demonstrativer Austritt von Schulenburg, Kruntorad und Georg Eisler<sup>28</sup>. Rücktritt Nenning. („Die Presse“ vom 7.11.1984).

Neubesetzung des Vorstandes bei der Generalversammlung am 19.11.1984: Hilde Spiel, Hanns Koren (Grazer Landtagsabgeordneter, „Vater“ des Steirischen Herbstes), Franz Hiesel (Schriftsteller) wechselte vom Verein in den Vorstand, ebenso Nikolaus Siebenaller.

Somit bestand der Vorstand aus: Nikolaus Siebenaller, Hilde Spiel, Otto M. Zykan, Günther Nenning (Journalistengewerkschafter, bis dato Vereinskassier), Hanns Koren sowie Ulf Birbaumer (Theaterkritiker und Universitätsdozent). (Vgl. „Wochenpresse“ Nr. 46)

---

<sup>27</sup> „Obmann des Vereins und sein eigener angestellter Geschäftsführer“ (Schüssel NR 1981, 40).

<sup>28</sup> 1928–1998, Maler.

## MitarbeiterInnen des Dramatischen Zentrums

1979/1980 Geschäftszeit Mo-Fr 9–19h (Deutsches Bühnen Jahrbuch 1979, 485)

ab 1981 Geschäftszeit Mo-Fr 14–19h (Deutsches Bühnen Jahrbuch 1981, 523)

Direktion/Leitung: Horst Forester (1971–1989)

Stellvertretende Leitung: Heinz Hoffer (unbekannt –1980)

Sekretariat: Erika Kaufmann (1976–1986),

Künstlerisches Betriebsbüro: Monika Schwarz (unbekannt [1979]–1984)

Archiv und Dokumentation: Adelheid Ullsperger (unbekannt [1979]–1984)

Künstlerisches Betriebsbüro, Archiv und Dokumentation: Beatrix Bahr (1984–unbekannt [1986])

Dramaturgie: Heinz Hoffer (unbekannt [1979]–1980)

Buchhaltung und Jahresabrechnung: Peter Suchanek, Wirtschaftstreuhänder (1979–1982)

Verwaltungskontrolle: Franz Häussler (unbekannt [1979]–unbekannt [1986])

Jahresabrechnung/Verwaltungskontrolle: Wirtschaftstreuhänder H. Schuster/Direktor Franz Häussler (1983–unbekannt [1986])

Angestellte: Herbert Adamec, Jutta Schwarz (Zeitraum unbekannt)

Freie MitarbeiterInnen (AusbildnerInnen):

Marie-Thérèse Escribano, Rudolf Buczolic, Maria Böhmerberger, Marko Hoffmann, Wolfram Märzendorfer, Katharina Taubert, Assunta Spissu, Jorge Bernadi, Luigi Trenkler, Nelya Veksel, Gabriele Buch, Florentin Groll, Wolfgang Sinhuber, Michael Parkinson, Willi Bernard, Oswald Fuchs, Angela Simon, Maria Böhmerberger, Anna Teicht, Manfred Macher, Barbara Prowaznik, Manfred Eisl, Rubén Fraga, Claudia Schneider, Reinhard von der Tannen, Hilde Berger, Sibylle Starkbaum, Adam Kiss-Orski u.a.

## Produktionen des Dramatischen Zentrums 1971–1989

### *Produktionen im Dramatischen Zentrum*

Auswahl, ohne Produktionen der „AMOK“ und „Schaubude“ (diese siehe unten)

#### **1977**

19. Februar	„Urfaust“	R: Penelope Georgiou D: Otto M. Zykan, Joe Berger u.a.
27. Mai	„Victor Jara“ (Grassl)	
16. Juni	„Einladung ins Schloss“	Gruppe „Hutschachtel“
22. November	„Auftritt Dona Margarida“ (R. Athayde)	mit Gert Kaminski, Susanne Kos und Anita Ramsdorfer

#### **1978**

14. Jänner	„so-und-so“	Gruppe „Narrenspiegel“
11. Februar	„Familie Hackler“ (Lehrlingstheater)	
13. Februar	„Die Artisten in der Zirkusgruppe, ratlos“	SE-Schule
27. Mai	„Der Scheiterhaufen“	Gruppe „Facette“
16. Juni	„Fünfzehn, Sechzehn, Siebzehn“	SE-Schule
3. August	„Der Pelikan“	„Ensemble Conordia“
26. Oktober	„Quelle im Schnee“ (H. Kuprian)	Gruppe „Konfrontationen“
10. November	„Kunst ohne Höhepunkt“	Penelope Georgiou

#### **1979**

16. Februar	„FLECHTUNGEN. Der Fall Parzifall“	Theaterprojekt Werkhaus Moosach
21. März	„Jazz und Lyrik“ (Texte von Turrini)	
19. April	„Maikäfer flieg, die Herrscher rammeln die Bauern“	SE-Schule
27. April	„Verehrt und Angespien. Das Leben des Francois Villon“	Georg Nenning
30. April	Rockkonzert mit Peter Weibel und dem Hotel Morphila Orchester	

#### **1980**

29. März	„Die Versuchung. Wie man die große Erdbeere vor sich her schiebt“	von Alfons Egger, mit Heimo Zobernig
----------	---	--------------------------------------

#### **1981**

20. Juni	„Rapunzels Traum“	Claudia Schneider
31. Oktober	„Delirium zu Zweit“	Silvia Sommerer, George Fiszon
13. November	„Rede wider die Traurigkeit oder Die Flusskrebse“	Alfons Egger

#### **1982**

22. Jänner	„Traumbilder“	Pina Nisoli
28. Februar	„Die letzte Generation“	Gruppe „Teatron“
12. März	„Die rote Päpstin oder Die Sehnsucht weint“	Alfons Egger, Mario Bräuer u. a.

	leise Tränen“	
27. März	„Monsieur Camus oder Die vergessene Revolte“	Gruppe „Stückwerk“ (Leitung: Willi Krausshar)
15. Juni	„Machtkampf“	Gruppe „Die Szene“
6. Oktober	„Flugversuche“	Jean Schwartz
5. November	„Oder umgekehrt“	Erhard Koren, Ivan Ivancic („Die Rampenzerstörer“)
19. November	„Fettlauf“	Timo Huber
2. Dezember	„Die Zofen“	Gruppe „U-Theater“
4. Dezember	„Bevor der erste Schnee fiel“	Herbert Stangl u. a.
18. Dezember	„Sitting in the wind“	Vlado Sav und Renate Puhl
<b>1983</b>		
25. März	„Puppenzimmer. Improvisationen und Aktionen um Texte von G. Wohmann, R.W. Fassbinder, O. Fallaci, Brecht, Bachmann, Th. Brasch, I. Kayser, Robert Walser“	Regina und Irene Neumann
26. September	„Schwarze Wände“	Assunta Spissu
14. Oktober	„Satanopolis“	Gruppe „Ridikül“
<b>1984</b>		
	„Fest der Menschen“	Vlado Sav und Renate Puhl
13. Dezember	„Die Intrige“	
<b>1985</b>		
16. Jänner	„Noch ist die blühende goldene Zeit noch sind die Tage der Rosen. Ein 1984er Bilderbogen von und für Menschen zwischen 18 und 80“	Leitung: Herbert Adamec
7. März	Konzert der Gruppe Dreiklang	Angelika Simon, Johann M. Bertl und Andi Steirer
14. April	„Der Bär“ und „Der Heiratsantrag“	Nelya Veksel (Projekt: Ras-Dva Tschechov)
30. Mai	„Strangers in Wien“	„Strangers in Wien“
3. Mai	„Historiette“ nach Ludwig Hohl	Harald Begusch, Andreas Bergbaur, Kurt Bucher, Christian Cargnelli, Helga Fraunholz, Martin Frey, Siegfried Kaltenecker, Elke Schüttelkopf, Karin Wolf, Sabine Zopf
7. Mai	„Vernichtungslager Hartheim – ein Klagegesang“	Eine Zusammenarbeit der Behinderten-Kreativgruppe mit der Behinderten-Theatergruppe im Dramatischen Zentrum
11. Juni	„Briefe an Taranta Babu“	Gruppe „fremderakzent“
24. September	„Angelika“	mit TeilnehmerInnen eines Ausbildungskurses von Assunta Spissu
21. November	„MINIMAL CLUB“	Elisabeth Buchmann, Manuela Wittman, Wolfgang Flatz, Stefan Schmit-K, Geene
<b>1986</b>		

31. Jänner	„Gilgamesch, zum Beispiel...“	Gruppe „Kiskililla“
28. Februar	„Premiere amour – Erste Liebe“ (Beckett)	Gruppe „Mittag & Ewigkeit“, R: Hans Czarnik. D: Alfred Schedl und Monika Rinker
Februar	„nurmelodie“ (szenarium in randloser dreifarbigkeit)	Norbert Brunner/„theater der vorstellung“
7. März	„EXTREMITIES“ (W. Mastro Simone)	Ewa Teilmans, Hermann Killmeyer
22. April	„Dantons Tod“ (Büchner)	Die Schauspielschule des Dramatischen Zentrum spielt unter der Leitung von Herbert Adamec. Visuelles Konzept: Jorge Bernardi
24. April	„Afro-Schaubühne“	Aktionsgruppe Früchteboykott Südafrika
29. April	„Fischiare“	Klara Schillinger und Valerian Maly
21. November	„Rosenkranz – Kette der Frauen“	Georgina Landa
<b>1987</b>		
29. Jänner	„Pioniere in Ingolstadt“	Ausbildung Schauspiel
2. April	„Warten auf Godot. Szenen aus dem Stück“ (Beckett)	R: Rubén Fraga
1. Oktober	„Unterweisung zum Terror“ Eine fototheatralische Anleitung zum Töten von Warren Rosenzweig und dem CIA	Gruppe „Strangers in Wien“, R: Warren Rosenzweig. D: Dieter Hermann, Durmus Dogan, u.a.
7. Oktober	„Die sieben Möglichkeiten des Zuges aus Auschwitz“ (Gatti)	
24. Oktober (UA)	„Catharina von Siena“ (Lenz)	R: Andre Turnheim. D: Susanne Feldmann, Katrin Thurm, Martin Kreidt, Ferdinand Nagele, Nico Ruzzo.
<b>1988</b>		
27. Mai	„Die wundersame Verschrottung des Irrationalen“	
<b>1989</b>		
14. Jänner (UA)	„AMNESIA oder das Erbe Hitlers“ (Anders)	„Ensemble Mosaik“
November	„Eine Reise in den Traumton“	

## *Produktionen und Workshops der „AMOK“<sup>29</sup>*

Arche II. Die Fähre zum Leeren Raum (1974 und 1976)

Leitung: Zbyszek Cynkutis; Darstellung: Herbert Adamec, Hilde Berger, Georgij David, Mika Hamm, Herbert Heinz, Hubert Kramar, Mika Hamm, Georgj David.

Entwicklung 15. Juli bis 30. August 1974

Öffentliche Proben: 31. August bis 6. Dezember 1974 (Kalendarium 1974, 2)

Involvement: Leben/Tod (1975 und 1976)

Leitung: Herbert Adamec; Darstellung: Ludwig Adam, Hilde Berger, Georgj David, Herbert Heinz, Georgj David, Michael Jürs, Silvia Sommerer (Sylvia Stecharnig)

Entwicklung 1. Dezember 1974 bis 30. Jänner 1975

Öffentliche Proben vom 1. Februar bis 18. April 1975 (Kalendarium 1974, 3)

PAPA. Erfahrungen im Patriarchat (1975 und 1976)

Leitung und Darstellung: Herbert Adamec, Hilde Berger, Silvia Sommerer

weitere Vorführungen von Arche II, Involvement: Leben/Tod und Papa fanden gleichzeitig mit dem „Grotowski-Workshop. Arbeit nach Grotowski“ (Leitung: Hilde Berger und Herbert Heinz) zwischen 21. September und 11. Oktober 1975 statt.

Zettels Traum. Ein A.Mo.K.–Waldlauf durch den Sommernachtstraum (1976)

Leitung: Herbert Adamec, Hilde Berger, Silvia Sommerer; Animationsdarstellung: Herbert Adamec, Hilde Berger, Georgij David, Raymon Montalbetti, Silvia Sommerer, Ferdl Stahl

Spielmas. Eine Spielschau für Kinder und Erwachsene (1977)

Leitung: Silvia Sommerer; Darstellung: Georgij David, Raymon Montalbetti, Linde Prelog, Marion Schüller; Publikumsbetreuer: Hilde Berger und Silvia Sommerer

Hisstory. Ein A.Mo.K.–Lauf durch die Geschichte (1978/79)

Leitung: Herbert Adamec; Darstellung: Georgij David, Peter Huemer, Raymon Montalbetti, Daniel Landau, (später Werner Rapp), Renate Obud, Silvia Sommerer

öffentliche Proben September bis Oktober 1978, Aufführungen im Jänner 1979

Im Dreck. Eine Substandardliturgie (1979)

Leitung: Ruben Fraga; Darstellung: Hans Bildstein, Peter Huemer, Sophia Michopoulou, Raymon Montalbetti, Herbert Adamec

Red Trees – Rote Bäume – Alberi Rossi (1979/80)

Leitung: Raymon Montalbetti; Darstellung: Raymon Montalbetti, Peter Huemer; Musik: Ernst Zettel, Michi Egger

---

<sup>29</sup> Die Beschreibungen der einzelnen Projekte befinden sich in: Forester [1981a]. Wenn nicht anders angegeben fanden die Workshops im Dramatischen Zentrum statt, Auflistung laut: Forester ([1981a], 38).

Robinsons (1980)

Leitung und Darstellung: Herbert Adamec, Raymon Montalbetti, Gesang und Darstellung: Barbara Montalbetti; Musik: Ernst Zettel, Michi Egger

Workshops:

Juli 1974: 14tägiger Workshop mit Cynkutis

November 1974: „Arbeit nach Grotowski“ (Leitung: Adamec/Berger)

April 1975: Frühjahrsworkshop mit Hilde Berger

September 1975: Herbstworkshop mit Herbert Adamec und Hilde Berger

November 1975: Stimmworkshop „Acting Therapy“ (Leitung: Zygmunt Molik)

Jänner 1976: 4tägiger Workshop an der Universität München (Leitung: Adamec/Berger)

März 1976: Workshop zu „Zettels Traum“ (Leitung: Adamec)

11. bis 20. Dezember bzw. 12. bis 21. Dezember 1976: „Körperausdruck mit A.Mo.K.“, aufbauend auf den Erfahrungen der Arbeit mit und nach Grotowski. Körpermotorik für Anfänger, 40 Teilnehmer (Leitung: Sommerer/David)

27. bis 30. Dezember 1976: „Neues Kindertheater. Kinderworkshop-Spielnachmittage mit der A.Mo.K.“, für Kinder von 6 bis 10 Jahre bzw. „Körpermotorik-Workshop“ für Kinder mit Silvia Stecharnig-Sommerer; Fortsetzung in Form von Spielnachmittagen bis März 1977

November 1977: „Das arme Theater“ (Leitung: Sommerer/David)

Dezember 1977: „Alice im Wunderland“ (Leitung: Berger/David)

25. Jänner 1978: Workshop der A.Mo.K mit Zbigniew Cynkutis

30. Jänner bis 8. Februar 1978: 1. Workshop mit der A.Mo.K. „Babel-Babel“, Sprachworkshop (Leitung: Adamec)

13. bis 25. Februar 1978: 2. Workshop mit der A.Mo.K. „Alice hinter den Spiegeln“ (Leitung: Berger)

1.–11. März 1978: A.Mo.K.–Workshop „Krieg und Frieden“ (Leitung: Adamec/Sommerer)

Mai 1978: „Sprünge“, Theaterfestival München (Leitung: Adamec/David)

Juni 1978: „Krieg und Frieden“, Theaterfestival München (Leitung: Adamec/Sommerer)

Juni 1978: „Der direkte Umweg“, Theaterwoche Erlangen (Leitung: Adamec)

22. November bis 2. Dezember 1978: A.Mo.K.–Workshop „Hisstory-Reflection“ (Zehntägiger Improvisations-Workshop zu konkreten Themenkreisen, mit Georgij David, Peter Huemer, Raymon Montalbetti)

23. Februar bis 2. März 1979: A.Mo.K.–Workshop mit Ruben Fraga

Juni 1979: „Greatful Dead“, Rocktanzworkshop mit Adamec, Montalbetti, Huemer

Juli 1979: Workshop zu „Im Dreck“, Folkfest Bonn (Leitung: Fraga)

November 1979: „Dance of Queers“ (Leitung: Montalbetti, Huemer)

Dezember 1979: „Dance of Queers“ (Leitung: Montalbetti, Huemer), Rom

Jänner 1980: „Dance of Queers“ (Leitung: Montalbetti, Huemer), Basel

3.–14. März 1980: A.Mo.K.–Theaterlabor Workshop „Über den Schatten springen“ (Ein A.Mo.K.–Blick in den Spiegel) mit Herbert Adamec, Peter Huemer, Raymon Montalbetti,

Juni 1980: „Robinsons-Reflection“ (Leitung: Montalbetti)

Juli 1980: „Der direkte Umweg“; „Komm“ (Leitung: Adamec), Nürnberg

24.9. bis 4.10.1980: A.Mo.K.–Workshop (Leitung: Herbert Adamec)

*Produktionen der „Schaubude“*

**„Der Zerissene. Schmerz, Lachen und Siechtum im Treibhaus der Geldaristokratie“** nach Johann Nestroy (Inszenierung: Gerhard Fischer)

Premiere: 11. Juni 1977, Festsaal der Volkshochschule Hietzing, danach in der Mödlinger Bühne und am Rathausplatz.

Der Bearbeitung dienten Texte aus Nestroys 'Zauberreise in die Ritterzeit' und Kleinigkeiten aus anderen Nestroystücken, Musikphrasen aus Werken von Mahler, Rossini, Sibelius und Verdi. Mit freundlicher Unterstützung des Dramatischen Zentrums Wien.

(Schaubude 1977)

**„Der Tod des Herakles“** (Sophokles-Seneca)

(Inszenierung: Gerhard Fischer und Hans Czarnik)

Premiere: 15. Februar 1978, Volkshochschule Hietzing

DER TOD DES HERAKLES. SZENEN AUS DEM BESCHÄDIGTEN LEBEN NACH SOPHOKLES U. SENECA. THEATERCOOPERATIVE ZUR SCHAUBUDE  
„Der Bearbeitung dienten Texte aus Sophokles' 'Die Trachinierinnen' Übers. Hamacher, Senecas 'Herkules am Oeta' Übers. Swoboda, Hesiodos 'Theoginie' und 'Werke und Tage' Übers. Gebhardt und Gedichte von Hölderlin und Rimbaud. Musikphrasen aus der Sonate für Klavier in A-Dur D. 959 von Franz Schubert“  
Entstanden in Zusammenarbeit des Dramatischen Zentrum Wien, aufgeführt in der VHS Hietzing.

(Schaubude 1978a)

**„Ein Traum von Hölderlins Empedokles“** nach Friedrich Hölderlins Fragmenten

„Der Tod des Empedokles“.

(Inszenierung: Gerhard Fischer und Hans Czarnik)

Premiere: 31. Mai 1978, Volkshochschule Hietzing

„Der Textfassung dienen Friedrich Hölderlins DER TRAUM DES EMPEDOKLES (in seinen 3 Fassungen und Entwürfen), HYPERION ODER DER EREMIT IN GRIECHENLAND und verstreute Lyrik Hölderlins.“  
Entstanden in Zusammenarbeit des Dramatischen Zentrum Wien und gespielt in der VHS Hietzing

(Schaubude 1978b)

**„Don Juan“** (Jean Baptiste Molière)

(Inszenierung: Georg Mittendrein)

Premiere: 23. Oktober 1978, Dramatisches Zentrum, Wien

**„Bleib für immer bei mir“** (Christian Martin Fuchs)

(Inszenierung: Hans Czarnik)

Premiere: 20. Februar 1978, Dramatisches Zentrum Wien

**„Kaspar“** (Peter Handke) Aufgeführt im Keller des Dramatischen Zentrums

„Warten – Vergessen. Nach einer Erzählung von Maurice Blanchot“

Übersetzung von Johannes Hübner, Text/Bearbeitung (Gerhard Fischer)

(Inszenierung: Gerhard Fischer)  
Seidengasse 13 (1. Stock), 1070 Wien. Für jeweils 15 Besucher.  
Premiere: 20. Juni 1979

**„Ubumaschine“**

26. Februar 1980

Ein Projekt freier Variationen über Jarry, Dramatisches Zentrum

**„Der Zusammenstoß“**

24. Mai 1980

Wiener Festwochen, „80er Haus“

**„Nepal“**

27. November 1980

von Urs Widmer, im Dramatischen Zentrum

Unabhängig vom Dramatischen Zentrum:

„Der Hungerkünstler“ von Kafka

10. Mai 1984

(Französisches Kulturinstitut)

„Jenseits der Lust“

31. Dezember 1984

(Studio Moliere)

„Psychopathia sexualis oder Dr. K., eine Stadt jagt einen Psychopathen“

20. September 1986

**„Angeschlossen – Ausgeschlossen“**

4. Mai 1988

im Dramatischen Zentrum

**„Die Pest“**

Mai (öffentliche Proben), 26. Juni 1988

Dramatisches Zentrum

**„Strategien gegen die Trauer: Das Reden – das Saufen. Ein Oratorium nach Texten von Reinhard Priebnitz und Hermann Schürer“**

3. Oktober 1988

Dramatisches Zentrum

**„Werkstatt“**

10. Dezember 1988

Dramatisches Zentrum

*Rubén Fraga – Projekt Turmbau von Babel*

„Turm 1“ (8.-20.10.1980), TeilnehmerInnen<sup>30</sup>: Martin Bernhofer, Hans Bildstein, Franz Brendinger, Marie-Thérèse Escribano, Andrea Fennesz, Brigitte Fiala, Elisabeth Haberkorn, Karin Koppensteiner, Franz „Jimmy“ Lehr, Mischel Leutzendorff, Crista Linsinger, Sophia Michopoulou, Helmuth Müller, Wolfgang Niklaus, Hannes Ripfell, Barbara Schmidt, Jutta Schwarz, Ada Szer, Isabell Wagner; Konzept und Training: Rubén Fraga.

„Turm II. Ein lebendes Museum“ (Feb/Mär 1981), DarstellerInnen<sup>31</sup>: Mischel Leutzendorff, Karin Koppensteiner, Isabell Wagner, Sophia Michopoulou, Ursula Krammer, Barbara Schmidt, Brigitte Fiala, Ada Szer, Jutta Schwarz, Crista Linsinger, Martin Bernhofer, Franz Brendinger, Ruben Fraga, Franz „Jimmy“ Lehr, Claudia Preschl, Wolfgang F. Sinhuber, Lisa Malin, Wolfgang Plattner, Alejandro Cavalli; Konzept und Leitung: Rubén Fraga.

„Turm III. Ein Fabrik-Labor der modernen Zeiten“ (4.-20.12.1982), mit<sup>32</sup>: Elisabeth Hübner, Christiane Dertnig, Wolfgang F. Sinhuber, Crista Linsinger, Hebe Onesti, Sigi Trummer, Stefan Forester, Herbert Stangl, Ruben Fraga, Franz Brendinger, Klaus Kelterborn, Ada Szer, Barbara Schmidt, Jutta Schwarz, Luigi Trenkler, Alfred Klaudinger, Hilde Waschitschnek, Hannes Marian; Planung und Leitung: Rubén Fraga.

„Spiel 1. Die Einladung“ (Okt/Nov 1982), mit<sup>33</sup>: Franz Brendinger, Luigi Trenkler, Sophia Michopoulou, Klaus Kelterborn, Herbert Stangl, Rubén Fraga, Barbara Schmidt, Crista Linsinger, Walter Stangl

„Der 12er-Turm. Turm IV – Ein Wiener Vergnügungspark“ (Wiener Festwochen 1983, 24.–31. Mai). Konzept und Leitung: Ruben Fraga. Musik und Tontechnik: Walter Stangl. Assistenz: Hansl Caruso. Unter der Mitwirkung von: Taschenspielern, Spaßmachern, Narren, Musikanten, Akrobaten, Monstren und Publikum<sup>34</sup>

„Das letzte Fest“ (Wiener Festwochen 1985), mit<sup>35</sup>: Daniel Aschwanden, Gertrud Brunner, Gerlinde Fuchshuber, Hanni Gasser, Helmut Gasser, Anita Haselwanter, Wolfgang Hofer, Gernot Lechner, Stefan Libardi, Verena Mayr, Sabine Rast, Stefan Rosu, Ernst Silbermayr, Frejya Wisböck, Brigitte Lehner, Susanna Paul, Wolfgang Sinhuber, Rainer Stelzig; Leitung: Rubén Fraga; Musik: Walter Stangl; Dramaturgie: Martin Bernhofer; Ausstattung und Kostüme: Jorge Bernardi; Bühnenbild und Kostümausführung: Claudia Gasser, Christia Guttmann, Birgit Pec, Julia Pruzzo, Eva Wittmann.

---

30 Forester [1983], 10.

31 Forester [1983], 16.

32 Forester [1983], 30.

33 Forester [1983], 44.

34 Laut Ankündigungsplakat. Dramatisches Zentrum 1983.

35 Laut Ankündigungsplakat. Wiener Festwochen 1985.

## Zur Sammlung des Dramatischen Zentrums (Archiv)

Als das Dramatische Zentrum seinen Betrieb einstellte, wurden die Unterlagen nicht systematisch gesammelt bzw. gelagert, sondern verteilten sich in verschiedene Richtungen. Nicht mehr rekonstruierbar ist, welches Material von einzelnen Zentrumsangehörigen mitgenommen wurde, etwa aufgrund der Befürchtung, dass es sonst vernichtet würde. Ein Großteil der Unterlagen wurde von Horst Forester an das Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften zum Zwecke künftiger Forschungen übergeben. Vierzig bis fünfzig Kartons, die lose geordnete Materialien enthielten, harrten fortan dort ihrer Wiederentdeckung. Im Zuge des FWF-Forschungsprojekts (Laufzeit: 01/2003 – 12/2004) zu experimentellem Theaterschaffen in Österreich unter der Leitung von Ulf Birbaumer (MitarbeiterInnen: Michael Hüttler, Gabriele C. Pfeiffer) wurde sich, soweit bekannt, erstmals seit der Überlassung mit dem Material befasst. Eine Neuordnung und Verwendung dieser Originalquellen konnte durch das DOC-Stipendium der Akademie der Wissenschaften durch meine Person erfolgen.

Im Laufe der Erfassung und Systematisierung wurden weitere Teilbestände des Dramatischen Zentrums zusammengetragen. Diese Teile bestanden aus der Bibliothek des Dramatischen Zentrums, deren Bestand sich im Magazin der Fachbibliothek des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft befand und aufgrund des DOC-Projekts in die Sammlung des Dramatischen Zentrums übernommen wurde, d.h. die Bücher (knapp 500 Exemplare) wurden in den Bestand aufgenommen und themenspezifisch geordnet. Im Zuge der Übersiedelung des Archivs und Sammlungen des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaften 2017 wurden diese Bibliotheksbücher in die zentrale Bibliothek des Archivs übernommen.

Für diese Arbeit wurden insbesondere die geordnet erhaltene Pressedokumentation – von der lediglich das Jahr 1987 gänzlich fehlt –, die von mir geordneten (unvollständigen) Unterlagen der Korrespondenz, die Publikationen („Texte zur Theaterarbeit“) und die (jedoch nur sehr lückenhaft) erhaltenen offiziellen Dokumente herangezogen. Weitere Quellen, die den diversen Aktivitäten zugeordnet werden konnten bildeten ergänzende Primärquellen. Bankbelege, die Buchhaltung oder Subventionsansuchen sind im Bestand nicht vorhanden.

Ein enormes Volumen bilden hingegen die Unterlagen bestehend aus Stipendienanträgen. Eine Liste aller Einsendungen wurde erstellt und kann im Archiv des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaften der Universität Wien erfragt werden. Was das audiovisuelle Material, bestehend aus Videobänder der unterschiedlichsten Formate

(hauptsächlich Helical Scan Bänder<sup>36</sup>, Audiokassetten und Filmrollen – in beträchtlicher Zahl) betrifft, musste bedauerlicher Weise festgestellt werden, dass sich das Material weitestgehend in schlechtem Zustand befindet und Abspielmöglichkeiten nur im geringen Maß vorhanden sind bzw. eine Aufbereitung (Digitalisierung) nur unter enormem technischen Aufwand möglich wäre. Die Tonbänder konnten in der Audiothek des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft vollständig digitalisiert und in Listen erfasst werden. Das auf diese Weise aufbereitete Material liegt nun in Form von 4 Daten-DVDs im mp3-Format vor. Mit Ausnahme der wenigen UMATIC-Bänder, welche im institutseigenen Medienstudio digitalisiert und gesichtet werden konnten, ist mit den erwähnten Videobändern keine Verwertung möglich. Laut Beschriftung handelt es sich hauptsächlich um Mitschnitte der geleisteten Animationsarbeit.

Es kann schließlich festgehalten werden, dass die Aufarbeitung der Sammlung Dramatisches Zentrum in Form einer groben Systematisierung und Gliederung des Materials weitgehend abgeschlossen wurde, sodass in zukünftige Forschungsarbeiten mit dem Material möglich sind. Die entsprechenden Unterlagen (Korrespondenz, Pressedokumentation, Werke, Berichte etc.) befinden sich themenspezifisch und chronologisch geordnet in Archivschachteln und säurefreien Mappen. Es liegt ein Katalog (bestehend aus Excel-Listen und Word-Dokumenten) und eine Ordnungssystematik vor.

#### *Ordnungsübersicht Sammlung Dramatisches Zentrum (Stand: April 2017)*

##### Schachteln:

A1-A30	[Autorenstipendiate A-Z, vorw. Antragsunterlagen]
A11a	Lissow/Matejka
A14a	Pevny
A23a	Turrini
A0a	Dramatiker
A0b	Autorenstipendien
A31-A35	[Autoren]-Stücke A-Z, o. V.

01	Dokumente 1
02	Dokumente 2
03	Werke
04	Werke TZT 1 [Texte zur Theaterarbeit]
05	Werke AnmZT 1 [Anmerkungen zur Theaterarbeit]
06	Aussendungen

---

<sup>36</sup> ½-Zoll (Sony Video Tapes for Helical Scan Video Recorders): V-60H, V-61H, V-62H: SONY AV-CE series VTRs (AV-3420 CE, AV-3620 CE, AV-3670 CE), V-30, V-31, V-32. Keine Abspielmöglichkeit vorhanden.

07	Theaterzettel
08	Poster
09	Protokolle
10	Korrespondenz 1971–1976
11	Korrespondenz 1977–1981
12	Korrespondenz 1982–1985
13	Korrespondenz 1986–1990
14	DZ Veranstaltungen 1971–1974
15	DZ Veranstaltungen – 1982
16	DZ Veranstaltungen 1983–1989
17	Märchen (1973)
18	Kindertheater (Stücke, Ulrich Baer)
19	Kinder und Fernsehen
20	„Animazione“
21	Zielgruppen 1
22	Zielgruppen 2
23	Zielgruppen 3
24	...das lebende museum...
25	AMOK „Involvement“, „Arche“
26	AMOK 1
27	AMOK „Spielmawas“
28	AMOK „Papa“
29	AMOK „Hisstory“
30	Herbert [Adamec] (Leihgabe Hilde Berger)
31	Rappl (AMOK-Dissertation)
32	Theatercooperative zur Schaubude (1977–1981; 1986; 1988)
33	SE-SchS 1 (Selbsterfahrungsschauspielschule, 1976/77)
34	SE-SchS 2
35	Ausbildung Schauspiel Allgemein
36	Ausbildung Animator-Schauspieler
37	Tanzwerkstatt – Frauen – Kindertheater (1978)
38	1. Internationales Straßentheaterfestival (1.ISTF), 1979
39	Brecht-Ausstellung (1983)
40	Presse 1972–1976 (inkl. o.J., 1950)
41	Presse 1977–1979
42	Presse 1980–1981
43	Presse 1981–1982
44	Presse 1983–1989
45	Berichte [Partnerbühnenprogramm] 1972/A–F
46	Berichte 1972/G–S
47	Berichte 1973/A–R
48	Berichte 1973/S–W
49	Berichte 1974
50	Berichte 1975–1979

- 51 Berichte 1980–1984
- 52 Berichte 1985-
- 53 Stipendien
- 54 Symposien (extern)
- 55 Jenewein/Dorst
- 56 Zusendungen (Veranstaltungen, Programme, Poster)
- 57a Zusendungen (Kataloge, Werbung, Div.)
- 57b Zusendungen (Pressematerial, Diverses)
- 58 Diverses
- 59 Div. Aufsätze
- 60 Kartei
- 61 Zeitschriften Kinder- und Jugendtheater
- 62 Zeitschriften Div
- 63 Zeitschriften Masken und Kothurn
- 64 Zeitschriften Sinn und Form
- 65 Zeitschriften 1
- 66 Zeitschriften 2
- 67a Zeitschriften 3
- 67b Zeitschriften 4
- 68 Internationales Theater Programmhefte (fremd)
- 69 Internationale Gruppen I
- 70 Int. Gruppen II
- 71 Int. Gruppen III
- 72 ITI, Dramaturgische Gesellschaft, Kulturpolitische Gesellschaft
- 73 Zeitschrift Der Spielkreis
- 74 Zeitschrift Gruppenpsychotherapie und Gruppendynamik
- 75 DZ-Diverses
- 76 nicht zugeordnet
  
- M1-M2 Fotos
- M3-M4 Tonbänder
- M5-M32 AV-Material, diverse Formate (vorw. nicht abspielbar, tw. digitalisiert)
  
- K1-K9 Bücher DZ-Bibliothek

## Anhang II: Veranstaltungen

### 1972

- 6.–9. Februar Exkursion nach Zürich zu Peter Steins Gastspiel der „Peer Gynt“-Inszenierung  
Arbeitskreis I – Dramaturgische Grundlagen. Dieser Arbeitskreis entstand aus den Teilnehmern der Exkursion Zürich. (TZT 1, S. 4; Klinger, Anhang, S. 372)
7. März Besuch der Vorstellung „Das Mündel will Vormund sein“ (Peter Handke). Gastspiel des Berliner Forumtheaters im Theater im Zentrum
- 6.–25. April Bert-Brecht-Seminar (Leitung: Joachim Tentschert)  
Gründung Arbeitskreis Bert Brecht aus 12 Teilnehmern des Seminars
1. Mai bis 3. Juni Gruppendynamische Klausur für die Mitwirkenden der Produktion „Theaterleben“
- Juni 1. Werkstattarbeit, Theater im Zentrum: „Theaterleben“ von Wilhelm Pevny. Mit Renate Bernhard – Volkstheater, Hans Gratzner – Burgtheater, Siegmund Giesecke – Burgtheater; Regie: Herbert Adamec
15. Juni Gründung Arbeitskreis „Kinder- und Jugendtheater“
- Juni Bericht der Stipendiaten Dieter Berner und Herbert Adamec (Schauspiel Frankfurt und Schaubühne Berlin), 200 bzw. 150 ZuhörerInnen
- 28.–30. September Exkursion Venedig. Gastspiel der Londoner Peter Brook-Inszenierung „Ein Sommernachtstraum“ im Teatro Fenice
- November 2. Werkstattarbeit, Palais Harrach: „Werkstück“ von Michael Springer. Mit Didi Macher – Josefstadt, Eva Pilz und Fritz Friedl – Burgtheater, Lona Dubois – Burgtheater; Regie: Horst Forester

### 1973

5. Jänner bis 16. Februar La Mama – Workshop mit Alan Wynroth, New York mit etwa 80 TeilnehmerInnen
26. Februar Informationsgespräch: „Allen bisher an der Arbeit des Zentrums Beteiligten wurden Absichten und Pläne dargelegt und in lebhafter Diskussion Vorschläge eingeholt“ (TZT1)
27. Februar bis 28. März Ausstellung Franz und Traude Heis
11. März „Kindsmord“ von Peter Turrini. Uraufführung Stadttheater Klagenfurt, 4. April 1973 Kärntnertortheater Wien
- 16.–18. März Seminar zur Problematik der Märchen  
Mit Vortragenden der Universitäten München, Tübingen und Wien, organisiert vom Arbeitskreis KINDER- und JUGENDTHEATER des Dramatischen Zentrums im Palais Harrach, Freyung 3
- 30./31. März Seminar zur Animazione, Freyung 3

Mit Referaten von Wegbereitern der Animazione in Italien und mit ausführlicher Darstellung der im Dramatischen Zentrum auf diesem Gebiet geleisteten Arbeit.

- 23.–25. März Tagung zur Mitbestimmung, Palais Harrach, gemeinsam mit der Dramaturgischen Gesellschaft e.V. Berlin  
Robert Kabelitz, Bericht der Ensemblevertretung des Burgtheaters/Burgtheaterdirektor Gerhard Klingenberg, Ludovico Mamprin, Herbert Adamec (Westfälisches Landestheater), Intendant Frieder Weber (Westfälisches Landestheater), Theater der Courage (Wien), Michael Altmann/Wolfgang Wiens (Theater am Turm, Frankfurt), Erich Ude (Städtische Bühnen Nürnberg), Horst Zankl (Direktion Theater am Neumarkt, Zürich) und ein Ensemblemitglied, Bericht der Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin – Peter Stein, Frank P. Steckel, Bericht Schauspiel Frankfurt – Peter Palitzsch, Jürgen Fischer, Lore Stefanek, Bericht Städtische Bühnen Köln – Hansgünther Heyme und ein Ensemblemitglied  
Diese Tagung brachte die profiliertesten Vertreter der deutschsprachigen Theaterzene ins Dramatische Zentrum, wo mehr als 200 Theaterleute die erste umfassende Berichterstattung der Theater mit Mitbestimmung aufnahmen und diskutierten.
18. April Gespräch der Ensemblevertretung des Burgtheaters, Palais Harrach
- Juni 3. Werkstattarbeit, Palais Harrach: „Das Tun auf der Bühne“ von Reinhard Priessnitz. Mit Emmy Werner, Maria Martina – Theater der Jugend, Elisabeth Masek – Volkstheater, Gunther Lämmert – Komödianten, Wolfgang Graczol; Regie: Klaus-Dieter Wilke, Burgtheater
- 7./8. Juni Besuch der Vorstellung „Der Prinz von Homburg“, „Festwochen-Gastspiel der Schaubühne am Halleschen Ufer Berlin im Theater an der Wien. Teilnahme ca. 30 Mitglieder der Wiener Theater. Gespräch mit dem Ensemble.“ (TZT 1)
25. Juni „Theaterleben“ von Wilhelm Pevny. Uraufführung der TV-Fassung, Tage der Begegnung, Klagenfurt.
15. Oktober Ausstrahlung im Österreichischen Fernsehen
22. Juni bis 7. Juli Grotowski-Workshop mit 60 Personen
- 8.–20. September Brecht-Seminar mit J. Tentschert. Theorie und Szenenarbeit.
- 21.–23. September (2.) Seminar zur Animazione, Freyung 3
- 9.–11. November 3. (internes) Arbeitsseminar zur Animazione  
Unmittelbar nach diesem Seminar begann die zweite Phase der Animationsarbeit des Dramatischen Zentrums
13. Dezember Bericht der Stipendiaten  
Der Regisseur Albrecht Götze und die Schauspielerin Brigitte West haben über ihren Aufenthalt bei der Royal Shakespeare Company in Stratford upon Avon berichtet.
- 1974**
12. Februar Umzug: neue Anschrift 1060, Lehargasse 3
- 22./23. Februar Brecht-Seminar  
Kurzseminar ‚Der Brecht’sche Modellbegriff‘. Realismus und

- Formalismus im Brecht'schen Theater, referiert von Burkhard Schmidt, Universität Tübingen, im Rahmen des Arbeitskreises.
- 26.–29. März Exkursion Berlin  
Mit etwa 20 österreichischen Schauspielern, Regisseuren und Autoren zu den Vorstellungen der Schaubühne am Halleschen Ufer: „Übungen für Schauspieler“, „Das Sparschwein“, „Die Backen“
27. Mai Gastspiel Moncho Colombia (Ramon Diaz) „Die Stimmen der Stille“, Lehargasse
27. Februar bis 6. Juni Arbeitsgruppe Stückentwicklung
- 10./11. Juni Theatergespräch Peter Stein, Albertina  
Vortrag und Diskussion mit Stein; Filmvorführung „Die optimistische Tragödie“, Aufzeichnung einer Stein-Inszenierung der Berliner Schaubühne.
1. Mai bis 23. Juni 4. Werkstattarbeit. Erarbeitung, Proben und Aufzeichnung von Brechts „Die Gewehre der Frau Carrar“.  
Mitwirkende: Renate Ledochowska, Lena Rothstein, Waltraut Kutschera, Gunther Lämmert, Alexander Wächter, Elisabeth Masek, Walter Pfaff, Josef Szeiler, Helga Leitner, Joschi Hanak. Dramaturgie: Götz Fritsch, Franz Kraherberger, Peter Matejka, Walter Pfaff.  
Ausstattung: Eva Brenner und Lena Lämmert
26. Juni Animazione-Schlußaktion, Palais Auersperg  
Die Ergebnisse der Animationsarbeit mit neun Wiener Schulklassen werden in einer großen Ausstellung dargestellt.
30. Juni Theatergespräch Jerzy Grotowski, Palais Palffy  
Jerzy Grotowski berichtet in Vortrag und Gespräch über seine Arbeit und das Theaterlaboratorium Wroclaw. Im Anschluß sandte er drei Mitarbeiter nach Wien (Workshop)
- 1.–3. Juli Gruppendynamische Klausur, Lainzer Bildungshaus mit den Mitwirkenden der Produktion „Theaterleben“ von Wilhelm Pevny
- 1.–13. Juli 2. Grotowski-Workshop unter Leitung von Zbigniew Cynkutis vom Theaterlaboratorium Wroclaw
- 12./13. Juli Stückanalyse „Milan“ von Hans Gigacher. Uraufführung des Stückes am Landestheater Salzburg
15. Juli bis 30. August Entwicklung „ARCHE II“  
Mitwirkende: Hilde Berger, Herbert Heinz, Hubert Kramar, Mika Hamm, Georgj David. Leitung: Zbigniew Cynkutis
26. September Creative Dance Theatre. Arbeit mit Schauspielern im Dramatischen Zentrum
31. August bis 6. Dezember öffentliche Proben von „ARCHE II“
- 18.–20. Oktober Autorentagung „Märchen“/ Autorensseminar „Probleme der Märchendramatisierung“, Lehargasse,, mit österreichischen Autoren und Gästen aus Deutschland und Jugoslawien, veranstaltet von S.Fischer Theaterverlag, Dramatisches Zentrum Wien, Verlag der Autoren
- 22./24./26. Oktober 5. Werkstattarbeit: Kinderstück „Drachenspiel“ von Ingrid Lissow. Proben und Besprechungen. Leider muß wegen Erkrankung der

	Autorin dieses Vorhaben abgebrochen werden
28.–30. Oktober	Autorengespräch Heiner Müller. Vortrag und Diskussion
5.–25. November	Grotowski-Workshop im Haus „Alte Burse“, Wien 1, Sonnenfeldgasse Nr. 19, unter Leitung von Hilde Berger, Dramatisches Zentrum
Dezember	Arbeitsseminar (für die 2. Autorentagung)
1. Dezember 1974 bis 30. Jänner 1975	Entwicklung „INVOLVEMENT: LEBEN/TOD“, Mitwirkende: Hilde Berger, Herbert Heinz, Georgj David, Ludwig Adam, Michael Jürs, Sylvia Stecharnig
<b>1975</b>	
10.–12. Jänner	2. Autorentagung „Märchen und fantastische Elemente im Kinderstück“
1. Februar bis 18. April	öffentliche Proben von „INVOLVEMENT: LEBEN/TOD“
30. Jänner bis 2. Februar	Exkursion Basel zu den Vorstellungen des Stadttheaters Basel zu Hollmann's Inszenierung „Die letzten Tage der Menschheit“
14. Februar	Diskussion – Basel-Exkursion
3.–5. März	Theatergespräch Peter Palitzsch, Sonnenfeldgasse. Vorführung einer Aufzeichnung seiner Inszenierung der „Rosenkriege“, Diskussion über den Realismusbegriff anhand seiner Shakespeare-Inszenierungen.
15.–17. April	Theatergespräch Ariane Mnouchkine Vorführung der Filmaufzeichnung von „1789“, Bericht über die Arbeit an „L'age d'or“, Diskussion über das Theatre du Soleil
26./27. April	Gastspiel Roy Hart Theatre im Künstlerhaus und Albert-Schweitzer-Haus, zwei öffentliche Aufführungen des Roy Hart Theatre mit „L'economiste“
22. April bis 3. Mai	Workshop mit dem Roy Hart Theatre London. Experimente mit den Möglichkeiten der menschlichen Stimme (technische und „biomechanische“)
Mitte Mai bis Mitte Juni	<i>sowie August bis September</i> : Erarbeitung von „PAPA – Szenen aus dem Patriarchat“ (Adamec, Berger, Sommerer)
25.–27. April	Zielgruppentagung „Neues Theater für ein neues Publikum“, mit rund 30 Theatergruppen aus Deutschland und Österreich
25. Mai bis 1. Juni	<i>und 8. Juni bis 15. Juni</i> : Theaterkurse in Jugendberufshilfsheimen des ÖGB. Dabei entstehen die Stücke „Franz Pepler oder warum ein Lehrling so viele Rechte hat“, „Ein Tag aus dem Leben des Lehrlings Alfred Österreicher“ und „Eine Führung durch das Lehrlingsmuseum Payerbach“ und werden aufgeführt
20. Juni/7. Juli	Palaver“ im Dramatischen Zentrum, bei dem die einzelnen Aktivitäten des Zentrums diskutiert werden
12.–14. September	Zielgruppenseminar Brunn am Gebirge
September 1975 bis Jänner 1976	6. Werkstattarbeit, Theaterstück von und mit türkischen Gastarbeitern
22. September bis 11. Oktober	Grotowski-Workshop, Sonnenfeldgasse 19 Arbeit nach Grotowski, geleitet von Hilde Berger und Herbert Heinz, mit 20 Teilnehmern (Höchstteilnehmerzahl). Gleichzeitig Vorführung der bisherigen A.Mo.K.–Arbeiten an sechs Abenden

September bis Oktober	Theaterkurse Zielgruppe: Lehrlinge. Mädchenerholungsheim Mitterwald, Lehrlingserholungsheim Cap Wörth
Oktober	Konfrontation mit Robert Musil. Lesungen – Thesen – Diskussion
27.–31. Oktober	Zielgruppenseminar – Menschen über 50, Strobl
5.–14. November	Workshop mit Magda Vandewalle (Belgien), Körperausdruck, Bewegung, afrikanische Tänze und Rituale, 50 Teilnehmer
10.–30. November	Sprech- und Atemtechnik-Workshop mit Gerd Kaminski (Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin. Schwerpunkte: Atemführung in der Sprache, Regulierung der Fehlformen der Atmung und Stimme, Bauchatmungsdynamik, 50 Teilnehmer
November	Theaterarbeit mit Schülern der Käthe-Kollwitz-Schule aus Wiesbaden im Rahmen eines Seminars in der Jugendbildungsstätte Dietzenbach. Stückentwicklung: „Der Flug nach Marokko“
3.–15. Dezember	Stimmtraining-Acting-Therapy mit Zygmund Molik (Mitarbeiter des Theaterlaboratoriums Breslau, Grotowski), 20 Teilnehmer

## 1976

11.–17. Jänner	Zielgruppentheater. Mitwirkung an der Schulung der Heim- und Gruppenleiter des Jugenderholungsheimes des ÖGB, Vöslau. Thema: Fest- und Feiertagsgestaltung
23./24. Jänner	Aufführung von „PAPA“ (A.Mo.K.–Gruppe) 27./28./29./30. Jänner 1976: Gastspiel in München mit „PAPA“ im Theaterwissenschaftlichen Institut mit viertägigem Workshop
Jänner/Februar	Rollenspielgruppe mit haftentlassenen Jugendlichen
12.–26. Februar	Körperausdruck-Workshop mit Eva Warwas-Szell vom Polish Mime Theatre, Warschau. 35 Teilnehmer
23.–29. Februar	Lehrlingstheaterkurs Hessische Jugendbildungsstätte Dietzenbach
28. Februar	Beginn des Arbeitsprojektes „Kärntner Bilderbogen“ gemeinsam mit den „Komödianten im Künstlerhaus“ und dem Vertreter des Zentralverbandes der slowenischen Organisation
8.–13. März	Zielgruppentheater „Altenseminar“ im Bundesinstitut für Erwachsenenbildung Strobl/Wolfgangsee, Seminar für Altenhelfer, Altenbetreuer, Animatoren von Altenheimen.
8.–14. März und 29. März bis 4. April	Lehrlingstheaterkurs Wannseeheim Berlin, Zielgruppenarbeit mit Lehrlingen
15.–28. März	Workshop „Training nach Grotowski“ mit Berger und Herbert Heinz
15. März bis 15. April	1. Versuch von „Zettels Traum“, incl. 2wöchigem Workshop (Durchführung im Sommer)
19.–21. März	Autorenseminar „Zur Österreichischen Geschichte der letzten fünfzig Jahre“
28. März bis 3. April	Werkstattseminar „Zielgruppentheater“, in Strobl in Zusammenarbeit mit dem Bundesinstitut für Erwachsenenbildung in Strobl
9.–11. April	Seminartagung „Zielgruppentheater“ im Nexenhof bei Wullersdorf mit

	dem Arbeitskreis Zielgruppentheater
12. April bis 10. Mai	Workshop für Atem- und Sprechtechnik mit Gerd Kaminski, langjähriger Trainer der Schaubühne am Halleschen Ufer, 64 Teilnehmer
27. April	Arbeitskreis „Zielgruppentheater“, Hearing zur Situation der Lehrlinge
1./2. Mai	Brecht-Seminar für das Ensemble Theater „Die Gewehre der Frau Carrar“
1.–9. Mai	Workshop „Spielformen in Atmung und Stimme“ mit Gert Kaminski
12.–14. Mai	Videoanimation beim „Kulturmarkt vor dem Rathaus“, Teilnahme des Dramatischen Zentrums mit Szenenausschnitten, Bildtafeln und Videoanimation.
13. Mai	Dramaturgisches Gespräch. Nach dem Besuch von Theatervorstellungen in den Aussenbezirken wird mit Autoren, Vertretern von Volkstheater und Arbeiterkammer diskutiert.
16. Mai	Premiere von „Gurbet“. Eine Gruppe türkischer Gastarbeiter hat mit Hilfe des Dramatischen Zentrums ein zweisprachiges (türkisch-deutsch) Theaterstück zur Situation der Gastarbeiter in Österreich ausgearbeitet. Weitere Vorstellungen folgen.
29./30. Mai	Seminar zur Animazione mit Lorendana Perissinotto und Ilse Hanl. Ziele und Methoden der Animazionearbeit in Italien.
Juni	Seminar zu Animazione in Graz, Kulturzentrum bei den Minoriten, mit Lorendana Perissinotto, Ilse Hanl und Horst Forester
13.–19. Juni	Werkstattseminar „Zielgruppentheater“ in Strobl, Zusammenarbeit mit dem Bundesinstitut für Erwachsenenbildung
28. Juni bis 8. Juli	Seminar „Arbeiterfamilien in ihrer Freizeit“ in Strobl/Wolfgangsee
28. Juni bis 31. Juli	Durchführung von vier je eine Woche umfassenden Trails („Zettels Traum“, mit Texten von Shakespeare) in der Natur in NÖ
14.–23. September	Workshop mit Magda Vandewalle in Körperausdruck, Bewegung, afrikanischen Tänzen und Ritualen, 50 Teilnehmer
4.–8. Oktober	Aufnahmeprogang der Selbsterfahrungsschauspielschule des Dramatischen Zentrums
22.–24. Oktober	Fortsetzungsworkshop mit Magda Vandewalle, Intensivtraining mit Schauspielern, 10 Teilnehmer
5.–12. November	Photoausstellung „Trial Zettels Traum“ von der A.Mo.K. Mit Videovorführungen etc.
Mitte bis Ende November	UMZUG des Dramatischen Zentrums in die neuen Räume in der Seidengasse 13, 1070 Wien
25. November	Gastspiel „Indischer Tanzabend“ mit Kama Dev und Urvasee, veranstaltet in Zusammenarbeit mit der Österreichisch-Indischen Gesellschaft im Porrhaus
26./27. November	Workshop mit Kama Dev und Urvasee. Indischer Tanzworkshop für Mimik, Gestik und Körpersprache mit Demonstrationen, indischer Gestik (Mudra) und Ausdrucksweise (Abhiniaya), 60 Teilnehmer
November	Beginn der Ausbildungsarbeit der Selbsterfahrungsschauspielschule

3. Dezember Nachbarschaftsfest: Das Dramatische Zentrum stellt sich seinen unmittelbaren Nachbarn im Bezirk mit „Fragen, Essen, Spielen, Trinken, Schauen, Reden, Hören“ bei einem Nachbarschaftsfest vor
- 3.–22. Dezember Ausstellung (im Rahmen der Zusammenarbeit mit den Akademien in Wien). Weihnachtsbazar mit Keramik, Schmuck, Glas und Batik mit der Hochschule für Angewandte Kunst
- 5.–8. Dezember Autorenseminar „Zur österreichischen Geschichte der letzten fünfzig Jahre“. Ziel dieser Seminare ist es, dramatische Autoren zur Auseinandersetzung mit der jüngsten Zeitgeschichte anzuregen.
- 12.–21. Dezember AMOK-Workshop Körperausdruck mit A.Mo.K. aufbauend auf den Erfahrungen der Arbeit mit und nach Grotowski. Körpermotorik für Anfänger, 40 Teilnehmer
- 27.–30. Dezember Neues Kindertheater. Kinderworkshop-Spielnachmittage mit der A.Mo.K. für Kinder von 6 bis 10 Jahre, bzw. Körpermotorik-Workshop für Kinder mit Silviy Stecharnig-Sommerer.
- 27.–30. Dezember Körpermotorik-Workshop, Training in Körpermotorik für Anfänger (Einleitungsworkshop für Erwachsene zu „Spielmawas“)

## 1977

- ab Jänner Vorbereitung der Aufführungsreihe „Spielmawas“  
Arbeitskreissitzungen, Gruppenarbeit und Proben finden fortlaufend statt  
Proben der „Werkstatt“, „Ensembletheaters“, „Circus Roncalli“ haben im Dramatischen Zentrum stattgefunden. Probenräume und sonstige Unterstützungen stehen allen Theatergruppen zur Verfügung  
Mit der Videoanlage des Dramatischen Zentrums haben in den Räumen des Zentrums oder an anderen Orten eine grossen Anzahl von Jugendgruppen, Theatergruppen etc. Erfahrungen in Videoarbeit machen können.  
Aufzeichnungen von Aufführungen, Proben und Übungen fanden fortlaufend statt.  
(Arbeitskalendarium in Stichworten 1976, S. 6)
- 3.–21. Jänner A.Mo.K. vorbereitende Arbeit f. Darstellungsabend für Kinder und Erwachsene, Mo-Sa 13–22 Uhr.
- ab 15. Jänner Spielnachmittage
- 3.–31. Jänner Gastzimmer 1 bewohnt von Hr. Gempart
- 7.–31. Jänner Proben zu „Urfaust“, Mo-So 10–18 Uhr
- 11.–19. Jänner Workshop mit Yves Lebreton „Theater ohne Worte“ von 15–18 Uhr, Unterricht Y. Lebreton in der SE-Schule von Mo-Fr 10–12 Uhr
- 13.–31. Jänner Brecht-Seminar Ensemble-Theater, Mo-Fr 11–16 Uhr
- 15./22./25./29. Jänner Spielnachmittage für Kinder und Erwachsene
- 14.–16. Jänner Animazione-Workshop der Sozialakademie für Erwachsene mit Ilse Hanl, 10–17 Uhr

14.–16. Jänner	AIKE-Workshop, 10–19 Uhr
20.–23. Jänner	„Hein? Die Abendteuer des M. Ballon“ mit Yves Lebreton, nonverbales Theater (Gastspiel Frankreich)
21. Jänner	Pupodrom-Demonstration für SE-Schauspielschule
24.–31. Jänner	A.Mo.K.–Training von 13 bis 16 Uhr
29. Jänner	Spielgruppe 13–17 Uhr
29. Jänner	Animazione-Seminar mit Ilse Hanl 9–18 Uhr
Jänner	feste Termine: jeden Montag Probandengruppe von 19–21 Uhr, Arbeitskreis Zielgruppentheater Plenum 9–12 Uhr jeden Dienstag Arbeitskreis Atomenergie, 18–20 Uhr jeden Freitag AIKE Selbstdarstellungsgruppe, 19–22 Uhr zweimal wöchentlich Frauentheatergruppe
1.–18. Februar	Proben zu „Urfaust“, Mo–So 10–20 Uhr
3. Februar	AK Kritische Medizin
9.–28. Februar	Vorbereitende Arbeiten der „Theatercooperative zur Schaubude“ (ständiges Zimmer)
16./17. Februar	Workshop in Maskenbau mit Erwin Piplits für die SE-Schauspielschule
19. Februar	Premiere „Urfaust“, weitere Vorstellungen 20./21. Februar 1977, mit P. Georgiou, Otto M. Zykan, Joe Berger u.a.
22.–24. Februar	AIKE-Workshop
24. Februar	Animateurschulung mit Heinrich Hoffer für Landesjugendreferat
Februar	feste Termine: jeden Dienstag, AK-Atomenergie, 19–22 Uhr jeden Donnerstag, AK-Kritische Medizin, 19–22 Uhr jeden Freitag, Anti-AKW-Theater, 19–22 Uhr einmal wöchentlich Frauentheatergruppe, 19–22 Uhr jeden Freitag, AIKE-Selbsthilfegruppe, 19–22 Uhr
1.–31. März	Vorbereitung und Proben der „Theatercooperative zur Schaubude“ zu „Der Zerrissene“
1.–31. März	A.Mo.K-Arbeit am Darstellungsabend für Kinder und Erwachsene, Mo– Sa 13–21 Uhr
2. März	Plenum Arena-Bewegung, 19–22 Uhr
4. März	Lehrlingsfest des AK-Zielgruppentheater, 17–22 Uhr
4. März	Plenum Kritische Medizin, 19–22 Uhr
5./12./14./19./26. März	Spielnachmittage für Kinder und Erwachsene
5. März	Plenum Demokratische Psychiatrie, 19–22 Uhr
9. März	Redaktionssitzung der „Arena-Aktiv“, 19–22 Uhr
14.–31. März	Proben des Ensemble-Theaters zu „Turandot“ ganztags
14. März	Plenum Kritische Medizin, 19–22 Uhr
19. März	Jugendfest der Gewerkschaftsgruppe des AK-Zielgruppentheater, 16–

	10 Uhr
24. März	Vortrag eines tibetanischen Mönchs, 20–22 Uhr
24. März	Arbeitskreis Lehrer
25. März	Arena-Versammlung
28.–31. März	Theatergespräch und Blockseminar mit Prof. Arno Paul (Berlin), Commedia dell'arte/Volkstheater heute
31. März	Eröffnung des Senioren-Spielclubs
31. März	Besuch einer Delegation der Akademie Remscheid, um die Arbeit des Dramatischen Zentrums zu studieren
März	feste Termine: jeden Dienstag AK-Atomenergie, 19–22 Uhr jeden Mittwoch Psychodrama mit AK-Zielgruppentheater, 9–12 Uhr jeden Freitag AIKE-Selbsthilfegruppe, 19–22 Uhr jeden Samstag Proben der Theatergruppe „Hutschachtel“ zweimal wöchentlich Gruppenabend AK-Zielgruppentheater einmal wöchentlich Bewegungsgruppe zweimal wöchentlich Arbeitssitzungen der Kritischen Medizin zweimal wöchentlich Anti-AKW-Theater
1. April	Hausfest
1.–5. April	Workshop mit Chris Torch für die SE-Schauspielschule, 15–18 Uhr
1.–15. April	Ensembletheater-Proben, 10–21 Uhr
1.–30. April	A.Mo.K.–Durchführung von „Spielmawas“, 13–21 Uhr
1.–30. April	Proben der „Schaubude“ zu „Der Zerrissene“
4.–6. April	Gastspiel „Working“ Politische Tragik-Komödie in „mime and words“ mit Chris Torch (USA)
4./5. April	Vorstellungen mit Chris Torch, 20–22 Uhr
6. April	Autorenlesung Werner Wüthrich, Stipendiat des DZ, aus dem Stück „Wenn Unrecht zu Recht wird, wird Widerstand zur Pflicht“, 19–21 Uhr
13. April	Theater-Kino <sup>1</sup> „Onkel Wanja“/„Dreigroschenoper“ (Brecht), 20–22 Uhr
18. April	Mitarbeiterversammlung des Internationalen Sozialdienstes, 19–22 Uhr
23. April	Fest für türkische Gastarbeiterkinder, nachmittags
23./24./27./30. April	Vorstellungen von „Spielmawas“
27.–30. April	Unterricht mit der SE-Schule, 13–15 Uhr, Workshop mit Gerd Kaminski, 17–19 Uhr
27.–30. April	Proben zu „Der Talisman“ für Wiener Festwochenaufführung (Hr. Kovacz)
April	feste Termine: jeden Dienstag, AK-Atomenergie, 19–22 Uhr jeden Mittwoch, Psychodrama des AK-Zielgruppentheater jeden Donnerstag, Senioren-Spielclub, 16.30–19.30 Uhr zweimal wöchentlich Gruppenabend des AK-Zielgruppentheater

<sup>1</sup> Als Zusatzprogramm zur Schauspielausbildung und für interessierte Theaterschaffende wurde im Dramatischen Zentrum 1977 eine Zeit lang Theaterkino gezeigt.

zweimal wöchentlich AK-Kritische Medizin  
 einmal wöchentlich AK Lehrer, 19.30–22 Uhr  
 zweimal wöchentlich AIKE  
 einmal wöchentlich Bewegungsgruppe  
 einmal wöchentlich Frauentheatergruppe  
 einmal monatlich Spielgruppe

1. Mai Aufführungen von „Spielmawas“ der Theatergruppe A.Mo.K.
- 2.–6. Mai Proben der Theatergruppe „Hutschachtel“ zu „Einladung ins Schloss“
- 2.–7. Mai Workshop mit Gerd Kaminski, 17–19 Uhr
- 2.–13. Mai Proben zu „Der Talisman“, 10–18 Uhr
- 2.–25. Mai Unterricht Gerd Kaminski in der SE-Schule, 13–15 Uhr
- 2.–31. Mai Proben der „Schaubude“ zu „Der Zerrissene“
4. Mai Autorenlesung Bernd Sibitz aus „Bist aufgewacht?“, 19–21 Uhr
- 7./14./15. Mai Aufführung von „Einladung ins Schloss“ (J. Anouilh)
9. Mai Podiumsdiskussion mit Prof. Erich Wulff des AK Demokratische Psychiatrie
11. Mai Theaterkino „Der Glöckner von Notre Dame“, Verfilmung mit Charles Laughton
14. Mai Frauenfest
- 16.–18. Mai AIKE-Workshop
- 23.–26. Mai Vorstellungen mit Kama Dev
- 23.–31. Mai Kama-Dev-Workshop (indischer Tanz), 15–18 Uhr
- 25.–27. Mai AIKE-Workshop
- 26.–31. Mai Proben für „Victor Jara“
27. Mai Vorstellungen von „Victor Jara“ – ein Gedanke, eine Gitarre, ein Kampf
- Mai jeden Montag, Demokratische Psychiatrie, 19–22 Uhr;  
 Bewegungsimprovisation, 18–21 Uhr; Frauentheatergruppe, 20–22 Uhr  
 jeden Dienstag AK-Atomenergie, 19–22 Uhr; Proben zu „Victor Jara“,  
 18–21 Uhr; AK-Zielgruppentheater Psychodrama  
 jeden Dienstag und Donnerstag Tai Chi-Kurs, 20–21 Uhr  
 jeden Donnerstag Seniorenspielclub 16.30–19.30 Uhr  
 jeden Freitag AIKE, 20–22 Uhr  
 zweimal wöchentlich Zielgruppentheater-Arbeitskreis  
 dreimal wöchentlich Musikgruppe „Akkordarbeiter“  
 einmal wöchentlich Besprechung für „Baustelle“, ORF-Sendung
1. Juni Autorenlesung Maria-Luise Kaltenegger, Stipendiatin des DZ, liest aus ihren Stücken
1. Juni Kama-Dev-Workshop, indischer Tanz, 15–18 Uhr
- 1.–5. Juni Proben der „Schaubude“ für „Der Zerrissene“
- 1.–10. Juni A.Mo.K.–Training
- 1./12. Juni Aufführungen von „Spielmawas“
- 4.–6. Juni Vorstellungen „Spielmawas“ für Kinder und Erwachsene
8. Juni Informationsabend der AIKE und Workshop
- 8.–13. Juni Arbeitssitzung des Ensemble-Theaters

13./15. Mai	Bühnenaufbau für „Einladung ins Schloss“ (Hutschachtel)
14. Juni	Sitzung des Internationalen Sozialdienstes
15.–27. Juni	Proben der Südamerikanischen Theatergruppe
15./18./19. Juni	Proben für Lehrlingstheater
16. Juni	Aufführung „Einladung ins Schloss“
20. Juni	Arena-Treffen
22./25. Juni	Vorstellung Lehrlingsstück
23. Juni	AIKE-Redaktionssitzung
28. Juni	Kindertheater-Seminar mit dem Teatro del Sole
Juni	Feste Termine: jeden Montag: Demokratische Psychiatrie, 19–22 Uhr Frauentheatergruppe, 19–21 Uhr; Bewegungsgruppe, 19–21 Uhr jeden Dienstag: AK-Atomenergie, 19–22 Uhr; AK Lehrer 19–22 Uhr jeden Dienstag und Donnerstag: Tai-Chi-Kursm 20–21.30 Uhr jeden Mittwoch: AK Zielgruppe, Psychodrama 9–12 Uhr; jeden 2. Mittwoch, Kritische Ökonomie 19–22 Uhr jeden Donnerstag: Seniorenspielclub, 16.30–19.30 Uhr jeden Freitag: Kommunalpolitischer Arbeitskreis zweimal wöchentlich Arbeitskreis Zielgruppentheater dreimal wöchentlich Musikgruppe „Akkordarbeiter“ zweimal wöchentlich AIKE Gruppe
4./11. Juli	Demokratische Psychiatrie
5./7. Juli	Tai-Chi-Kurse
5./12. Juli	Arbeitskreis Atomenergie
6./13. Juli	Arbeitskreis Kritische Ökonomie
9. Juli	Aufführung Zielgruppentheater
11.–17. Juli	Proben und Aufbau der Bühne für die „Hutschachtel“
12. Juli	AIKE-Gruppe
13./15. Juli	Jazz-Tanzgruppe
bis ca. Mitte Juli	zweimal wöchentlich AK-Zielgruppentheater
5. August	Probekbesprechungen des Ensemble-Theaters, 14–16 Uhr
27.–31. August	Bühnenaufbauten des Ensemble-Theaters
Juli und August	Sommerpause
1.–8. September	Proben des Ensemble-Theaters zu „Turandot“
1.–30. September	Proben der „Theatercooperative zur Schaubude“
1.–30. September	Proben der Theatergruppe „Narrenspiegel“, nachmittags
5.–9. September	Interner Workshop des 1. Wiener Musiktheaters, 15–19 Uhr
9.–11. September	ORF-Aufzeichnung von „Turandot“ im Dramatischen Zentrum
19.–30. September	Vorbereitung zu „Dona Margarida“, nachmittags
21. September	Theaterkino „Nach meinem letzten Umzug...“ Brecht-Filme („Urfaust“, „Mutter Courage“). Anschließend Diskussion mit Hans-Jürgen Syberberg

23. September Hausbenützer-Versammlung
28. September Spielgruppe
- 29.–30. September Probebeginn des Theaters an der Wien mit „Mayflower“ im Dramatischen Zentrum
- September feste Termine:  
 jeden Montag: Verein für bedrohte Völker, 19–21 Uhr; Demokratische Psychiatrie; Gesanggruppe m.M.T. Escribano; „Zirkus der Kurpfuscher“  
 jeden Dienstag: AK-Atomenergie, 19–22 Uhr; Berufsschullehrergruppe, 20–22 Uhr  
 jeden Dienstag und Donnerstag: Yoga-Gruppe, 19–21 Uhr; Tai-Chi-Kurse, 19–21 Uhr  
 jeden Mittwoch: Modern-Dance-Gruppe, 18–20 Uhr; AK-Zielgruppentheater, Psychodrama 9–12 Uhr und zweimal wöchentlich Gruppe  
 jeden zweiten Mittwoch: Kritische Ökonomie, 19–22 Uhr  
 jeden Mittwoch und Donnerstag: Strassenspektakel, 15–17 Uhr  
 jeden Donnerstag: Senioren-Spielclub, 16.30–19.30 Uhr; AK-Lehrer; Probandengruppe  
 jeden Freitag: Gymnastikgruppe, 19–20 Uhr  
 jeden Samstag: Theatergruppe „Hutschachtel“, Proben 14–19 Uhr  
 dreimal wöchentlich AIKE  
 einmal wöchentlich Baustellen-Besprechung  
 dreimal wöchentlich Musikgruppe „Akkordarbeiter“
- 1.–15. Oktober Proben des Theaters an der Wien mit „Mayflower“
- 1.–30. Oktober Vorbereitungen und Proben der „Schaubude“
- 1.–30. Oktober Proben zu „Dona Margarida“, nachmittags
- 1.–30. Oktober Proben der Theatergruppe „Narrenspiegel“
- 17.–21. Oktober Lukas Resetarits probt für sein Kabarett „Rechts-Mitte-Links“
20. Oktober Sitzung des Internationalen Sozialdienstes
- 20.–22. Oktober Musikworkshop für den AK-Zielgruppentheater
- Oktober feste Termine:  
 jeden Montag: Verein für bedrohte Völker, 19–21 Uhr; Demokratische Psychiatrie; Gesanggruppe m. M. T. Escribano; „Zirkus der Kurpfuscher“  
 jeden Dienstag: AK-Atomenergie, 19–22 Uhr; Berufsschullehrergruppe, 20–22 Uhr  
 jeden Dienstag und Donnerstag: Yoga-Gruppe, 19–21 Uhr  
 jeden Mittwoch: Modern-Dance-Gruppe, 18–20 Uhr; AK-Zielgruppentheater, Psychodrama 9–12 Uhr und zweimal wöchentlich Gruppe  
 jeden zweiten Mittwoch: Kritische Ökonomie, 19–22 Uhr  
 jeden Mittwoch und Donnerstag: Strassenspektakel, 15–17 Uhr  
 jeden Donnerstag: Senioren-Spielclub, 16.30–19.30 Uhr; AK-Lehrer; Probandengruppe  
 jeden Freitag: Gymnastikgruppe, 19–20 Uhr  
 jeden Samstag: Theatergruppe „Hutschachtel“, Proben 14–19 Uhr  
 dreimal wöchentlich AIKE  
 einmal wöchentlich Baustellenbesprechung  
 dreimal wöchentlich Musikgruppe „Akkordarbeiter“  
 jeden Montag Theaterstudio der Universität

- 1.–30. November Proben der „Schaubude“ zu „Der Tod des Herakles“
- 1.–30. November Theatergruppe „Narrenspiegel“ probt nachmittags
3. November Pressekonferenz der „Schaubude“
- 1.–20. November Proben zu „Dona Margarida“, nachmittags
- 5./6. November Workshop mit Kama Dev (vormittags und nachmittags)
9. November Spielgruppe 19–21 Uhr
11. November Sitzung „Initiative Demokratisches Wien“, 19–22 Uhr
11. /20. November Tai-Chi-Workshop, 10–17 Uhr
12. November Solidaritätsfest des „Komitees Südl. Afrika“, nachmittags
15. November Plenum Internationaler Sozialdienst, 19–22 Uhr
- 21.–30. November Proben des Theatervereins 77 (Kitty Buchhammer), 15–21 Uhr
- 21.–30. November AMOK Workshop, 18–21 Uhr
- 28.–30. November Vorbereitung der „Schoonhoven-Ausstellung“ im Rahmen des Projektes „...das lebende museum...“
30. November Autorenlesung Werner Wüthrich, 19–21 Uhr
- 22.–27./30. November Vorstellungen von „Dona Margarida“ (R. Athayde) mit Gert Kaminski, Susanne Kos, Anita Ramsdorfer
- November feste Termine:  
 jeden Montag: Verein für bedrohte Völker, 19–21 Uhr; Demokratische Psychiatrie; Gesanggruppe m. M. T. Escribano; „Zirkus der Kurpfuscher“  
 jeden Dienstag: AK-Atomenergie, 19–22 Uhr; Berufsschullehrergruppe, 20–22 Uhr  
 jeden Dienstag und Donnerstag: Yoga-Gruppe, 19–21 Uhr; Tai-Chi-Gruppe, 19–21 Uhr  
 jeden Mittwoch: Modern-Dance-Gruppe, 18–20 Uhr; AK-Zielgruppentheater, Psychodrama 9–12 Uhr und zweimal wöchentlich Gruppe  
 jeden zweiten Mittwoch: Kritische Ökonomie, 19–22 Uhr  
 jeden Mittwoch und Donnerstag: Strassenspektakel, 15–17 Uhr  
 jeden Donnerstag: Senioren-Spielclub, 16.30–19.30 Uhr; AK-Lehrer; Probandengruppe  
 jeden Freitag: Gymnastikgruppe, 19–20 Uhr  
 jeden Samstag: Theatergruppe „Hutschachtel“, Proben 14–19 Uhr  
 dreimal wöchentlich AIKE  
 einmal wöchentlich Baustellen-Besprechung  
 dreimal wöchentlich Musikgruppe „Akkordarbeiter“
1. Dezember Diskussion über Vorstellung „Dona Margarida“, 20–22 Uhr
- 1.–3. Dezember AMOK-Workshop, 18–21 Uhr
- 1.–15. Dezember „Schoonhoven-Ausstellung“ Projekt „...das lebende museum...“
- 1.–23. Dezember Proben der „Schaubude“, ganztags
- 3./4. Dezember Kama Dev-Workshop, vormittags und nachmittags
- 5.–17. Dezember AMOK-Workshop II „Alice im Wunderland“, ein Trial mit Hilde Berger und Georgj David, 18–21 Uhr
- 5.–23. Dezember Vorbereitungen und Proben der SE-Schauspielschule zu „Die Artisten

- in der Zirkusgruppe, ratlos“
10. Dezember Vorstellung „Dona Margarida“
12. Dezember Vortrag Albert Hunt
14. Dezember Konstituierende Sitzung des „Vereins zur Förderung biologischer Lebensformen“
16. Dezember Versammlung des Vereins Zentrum Amerling
- Dezember feste Termine:  
 jeden Montag: Verein für bedrohte Völker, 19–21 Uhr; Demokratische Psychiatrie; Gesanggruppe mit Marie Therese Escribano; „Zirkus der Kurpfuscher“  
 jeden Dienstag: AK-Atomenergie, 19–22 Uhr; Berufsschullehrer-Gruppe, 20–22 Uhr  
 jeden Dienstag und Donnerstag: Yoga-Gruppe, 19–21 Uhr; Tai-Chi-Kurse, 19–21 Uhr  
 jeden Mittwoch: Modern-Dance-Gruppe, 18–20 Uhr; AK-Zielgruppentheater, Psychodrama 9–12 Uhr und zweimal wöchentlich Gruppe  
 jeden zweiten Mittwoch: Kritische Ökonomie, 19–22 Uhr  
 jeden Mittwoch und Donnerstag: Strassenspektakel, 15–17 Uhr  
 jeden Donnerstag: Senioren-Spielclub, 16.30–19.30 Uhr; AK-Lehrer; Probandengruppe  
 jeden Freitag: Gymnastikgruppe, 19–20 Uhr  
 jeden Samstag: Theatergruppe „Hutschachtel“, Proben 14–19 Uhr  
 dreimal wöchentlich AIKE  
 einmal wöchentlich Baustellen-Besprechung  
 dreimal wöchentlich Musikgruppe „Akkordarbeiter“

## 1978

- 14./15./17. Jänner Aufführung von „so-und-so“, Produktion der Theatergruppe Narrenspiegel
- 16./18. Jänner Aufführungen der SE-Schule des Dramatischen Zentrums. „Die Artisten in der Zirkuskuppel, ratlos“
- Jänner Senioren-Spielclub jeden Donnerstag ab 16.30 Uhr
- 17./18./19. Jänner Theater-Spiele für Ältere mit Seniorenclubs der Gemeinde Linz
- 18./19. Jänner Vorbereitendes Training für den Kama-Dev-Workshop mit Alexander Heimeran und Livia Calice, 10.30 Uhr 18. (Anfänger) und 19. (Fortgeschrittene) Jänner
19. Jänner ... das lebende museum ... Ausstellung J.J. Schoonhoven. Auswertende Gespräche mit den am Projekt beteiligten Lehrern der Pflichtschulen des 7. Bezirks, 15 Uhr
- 21./22. Jänner Workshop mit Kama-Dev, indischer Tanz, Mimik und Gestik für Anfänger und Fortgeschrittene, jeweils 9–11.30 Uhr und 15–17.30 Uhr
25. Jänner Workshop der A.Mo.K mit Zbigniew Cyncutis (Mitarbeiter von Jerzey Grotowski), 13 Uhr
23. Jänner Hausversammlung. Treffen aller im Haus arbeitender Gruppen, 17 Uhr
25. Jänner Spielgruppe. Lehrer, Erzieher, Jugendleiter, Sozialarbeiter, Altenhelfer – selber spielen, erproben, Erfahrungen austauschen, 19 Uhr

28./29. Jänner	Familienwochenende im Dramatischen Zentrum. Zielgruppentheater gemeinsam mit der VHS Ottakring und der VHS Hietzing, 9–17 Uhr
30. Jänner bis 8. Februar	1. Workshop mit der A.Mo.K. „Babel-Babel“
Anfang Februar	Beginn der „Hamlet“-Produktion der A.Mo.K mit Zbigniew Cancutis [sic!] in Fortführung des Workshops.
3.–5. Februar	Theatergespräch und Filmvorführung mit Eugenio Barba (Theaterlaboratorium Odin Teatret, langjähriger Mitarbeiter Grotowskis)
20. Jänner und 17./18./24./25. Februar	Weitere Aufführungen von „Dona Margarida“, jeweils ab 20 Uhr
4./5. Februar	Workshop mit Kama Dev. Indischer Tanz, Mimik, Gestik, 9–11.30 Uhr und 15–17.30 Uhr
11. Februar	Lehrlingstheater „Familie Hackler“, ab 20 Uhr
13./15./17./18. Februar	„Die Artisten in der Zirkuskuppel, ratlos“. SE-Schauspielschule des Dramatischen Zentrums, 20 Uhr, am 17. Februar bereits ab 15 Uhr.
15./17./24. Februar und 6. März	„Der Tod des Herakles“, Aufführung der Theatercooperative zur Schaubude in Zusammenarbeit mit dem Dramatischen Zentrum, jeweils 20.30 Uhr in der VHS Hietzing
17./18. Februar	Puppentheater-Seminar mit den israelischen Puppenspielern Silvia und Yair Nescher, 10 Uhr
13.–25. Februar Februar	2. Workshop mit der A.Mo.K. „Alice hinter den Spiegeln“, 14.30 Uhr Senioren-Spielclub, jeden Donnerstag 16.30 Uhr
20./21./27. Februar	Theater-Spiele für Ältere mit den Seniorenclubs der Gemeinde Linz
21. Februar	Theater-Palaver. Öffentliches Gespräch über das Ausbildungsprojekt SE-Schauspielschule des Dramatischen Zentrums, 19 Uhr
22. Februar	Spielgruppe. Lehrer, Erzieher, Jugendleiter, Sozialarbeiter, Altenhelfer, 19 Uhr
1.–11. März	A.Mo.K.–Workshop „Krieg und Frieden“. Einleitender Workshop zu „HISstory“ - spielerisches Schlachtfeld zwischen Männern und Frauen (mit Adamec, David, Montalbetti, Escribano, Sommerer)
1./15. März	Workshop: Soziokulturelle Animation in und mit dem BFI Linz
2. März	Einführungs- bzw. Wiederholungskurs für indischen Tanz, Mimik, Gestik mit Alexandra Heimeran und Heidi Bardach
4./5. März März	Workshop mit Kama Dev. Jeweils 9–11.30 Uhr und 15–17.30 Uhr Senioren-Spielclub jeden Donnerstag 16.30–19 Uhr
20. März	Psychodrama. Referat und Diskussion mit Augustin Schaueremann, 19.30 Uhr
21.–24. März	Psychodramakurs. Einleitendes Referat und Diskussion mit Augustin Schaueremann
22. März	Spielgruppe. Lehrer, Erzieher, Jugendleiter, Sozialarbeiter, Altenhelfer, 19 Uhr
28.–31. März	Beteiligung am Seminar für Sozio-kulturelle Animation des BmfUuK im

- Bundesinstitut für Erwachsenenbildung St. Wolfgang
1. April Erstes Erster-April-Fest der Arbeitsgruppe Motorische Kommunikation, 17–22 Uhr
- 5./12./26. April Workshop Sozio-kulturelle Animation in und mit dem BFI Linz
- 5./12./26. April Theater-Spiele für Ältere mit den Seniorenclubs der Gemeinde Linz
- April Senioren-Spielclub jeden Donnerstag 16.30–19 Uhr; Einführungs- bzw. Wiederholungskurs für Indischen Tanz, Gestik, Mimik, jeden Donnerstag
- 8./9. April Workshop mit Kama Dev. Indischer Tanz, Gestik, Mimik
- 17.–24. April Workshop mit Ruben Fraga. Psycho-physisches Training, körperdynamische Übungen, nachmittags
19. April Bhakti-Yoga. Musik und Mantras, altindische Instrumente. Einführung in die Mantra-Meditation, 16 Uhr
23. April Türkisches Kinderfest – Schattentheater, 15–18 Uhr
26. April Spielgruppe. Lehrer, Erzieher, Jugendleiter, Sozialarbeiter, Altenhelfer, 19 Uhr
26. April Ananda-Marga-Yoga. Hilfe auf dem Weg zu einer humaneren Gesellschaft, 20 Uhr
26. April bis 4. Mai Straßentheaterworkshops
28. April bis 1. Mai 1. Internationales Strassentheater-Festival:  
28. April Eyes&Ears „Morgenrot im Büchsenboot“, 20 Uhr  
29. April No No Act Clowntheater „...keep me hanging on...“, 20 Uhr  
30. April Test Theater „Kabale und Liebe“, 20 Uhr  
1. Mai River „Begegnungen mit einem Clown“, 20 Uhr
- 6.–8. Mai Zielgruppentheater-Seminar für den Senioren-Spielclub im BlfEb Strobl
27. Mai „Der Scheiterhaufen“, Gruppe „Facette“
31. Mai bis 15. Juni Aufführung der Theatercooperative „Zur Schaubude“, „Ein Traum von Hölderlins Empedokles“ in Zusammenarbeit mit dem Dramatischen Zentrum, VHS Hietzing, 20.30 Uhr
- 3./4. Juni Workshop mit Kama Dev, jeweils 11–15 Uhr
- 1.–9. Juni „...das lebende museum...“ Spielaktion im Heimatmuseum Guntramsdorf in Zusammenarbeit mit der NÖ.–Gesellschaft für Kunst und Kultur
10. Juni Einführung und Demonstration. Klassischer Indischer Tanz. Kama Dev mit seinen Schülern, 19.30 Uhr
- 16./17./21./23./24./28./30. Juni und 1. Juli SE-Schauspielschule des Dramatischen Zentrums spielt „Fünfzehn, Sechzehn, Siebzehn“, ein Stück von Dieter Hirschberg, 19.30 Uhr
- 18.–24. Juni Werkstattseminar Zielgruppentheater in und mit dem Bundesinstitut für Erwachsenenbildung Strobl
27. Juni bis 3. Juli Erlanger Theatertage. A.Mo.K.–Workshop „Der gerade Weg“
- Juni Senioren-Spielclub jeden Donnerstag, 16.30–19 Uhr
28. Juni Spielgruppe. Lehrer, Erzieher, Jugendleiter, Sozialarbeiter, Altenhelfer, 19 Uhr

- 9.–16. Juli Musische Woche für Familien gemeinsam mit der Förderungsstelle des Bundes für Erwachsenenbildung für die Steiermark in Kirchbach, Stmk.
- 3./4. August Aufführung „Der Pelikan“, 19 Uhr
18. August bis 6. September und 18.–22. September Workshop der „Hallucination Company“
28. August bis 22. September Proben der Schaubude für „Don Juan“, täglich  
 Proben des Ensemble „Konfrontationen“, zweimal  
 Proben der Wiener Volksbühne, zweimal  
 Proben der Amok für „Hisstory“, öffentliche Proben 21./22./27. September  
 Proben der Musikgruppe „Akkordarbeiter“, dreimal wöchentlich  
 13. September Aike-Informationsabend  
 27. September Hausversammlung  
 28. September Besprechung der „Hutschachtel“  
 Giradi-Theater, einmalig  
 12.–20. September Aike tai chi  
 Patrice Training, zweimal  
 jeden Montag Demokratische Psychiatrie, 19.30–22 Uhr  
 jeden Freitag Baustelle, 17–19 Uhr  
 jeden Donnerstag Aike von 19–22 Uhr; Seniorenclub von 16.30–19 Uhr
- 16.–20. September Auswertendes Gespräch in Linz. „Arbeiterfamilien in ihrer Freizeit“, Veranstaltungsgemeinschaft Dramatisches Zentrum, Wien, Bundesinstitut für Erwachsenenbildung und Betriebsseminar Linz
26. September Zielgruppentheater mit Behinderten im Beruflichen Bildungs- und Rehabilitationszentrum Linz
27. September Hausbenutzerversammlung im Dramatischen Zentrum, für alle Gruppen, die in unserem Haus arbeiten
28. September Auswertendes Gespräch in Graz, „Musische Woche“, Veranstaltungsgemeinschaft: Dramatisches Zentrum, Wien, Förderungsstelle des Bundes für Erwachsenenbildung in der Steiermark und evangelisches Bildungswerk Stmk.
10. Oktober AMOK-Premiere von „Hisstory“ 1. Teil – „Volles Rohr zurück“, 20 Uhr  
 11. Oktober AMOK-Premiere von „Hisstory“ 2. Teil – „a la mer – a la mere“, 20 Uhr  
 weitere Vorstellungen von „Hisstory“ 1./2./20 Uhr:  
 13./14./17./18./20./21./24./25./27./28. Oktober
- 13.–15. Oktober Gastspiel der New York Street Theatre Caravan „Sacco & Vanzetti“ – „Früchte des Zorns“ (J. Steinbeck) im Gewerkschaftshaus (Porrhaus), 20 Uhr
- 14./16./17. Oktober Straßentheater mit dem New York Street Theatre Caravan „Die Bremer Stadtmusikanten“, „Eine Indianergeschichte“; Szenen, Stücke, Aktionen am Graben, am Bauernmarkt, in der Fußgängerzone Favoriten, jeweils zwischen 11 und 18 Uhr
- 14.–19. Oktober Straßentheater-Workshop mit dem New York Street Theatre Caravan „Eine Indianergeschichte mit Masken und Bewegung“
- 14.–19. Oktober Actors-Workshop mit Marketta Kimbrell vom Actors Studio New York
- 22.–29. Oktober Zielgruppentheater-Seminar in Straßburg zum Thema Umweltschutz im Auftrag des Europarats
23. Oktober bis 14. Aufführungen der Theatercooperative Schaubude in Zusammenarbeit

November	mit dem Dramatischen Zentrum „Don Juan“ nach Molière, in der VHS Hietzing, Margareten bzw. Mariahilf
26. Oktober	Aufführung des Ensembles Konfrontationen „Quelle im Schnee“ von Hermann Kuprian, 19.30 Uhr
30. Oktober	Eröffnung der Tanzwerkstatt im Dramatischen Zentrum
Oktober	Sonstige/lose Veranstaltungen Proben der Wiener Volksbühne, zweimal Proben der Schaubude, neunmal Proben der SE-Schauspielschule, elfmal Ensemble „Konfrontation“, zweimal Amanda-Marga-Yoga Tanzimprovisation Katharina Taubert, zweimal Proben „Kunst ohne Höhepunkt“, zweimal
ab 2. November	Kursprogramm der Tanzwerkstatt: Indischer Tempeltanz. Fußrythmen, Gestik und Mimik; Tänze im Bhraratanatyam Stil. Anfänger Donnerstag 17.30–19 Uhr; weiterführende Gruppen Mittwoch 19.30–21 Uhr, Donnerstag 9.30–11 Uhr Chhau – traditioneller Maskentanz für Männer, Donnerstag 19.30–21 Uhr Kinderkurs (ab acht Jahren), Freitag 16–17 Uhr Diese Kurse werden von Kama Dev abgehalten. Modern Dance mit Maria Broniowski. Technik und Improvisation, Mittwoch 11–12.30 Uhr Griechische Tänze mit Alexandra Heimeran. Rhythmus, Ausdruck, Tanz, Mittwoch 17.30–19 Uhr, Donnerstag 15.30–17 Uhr Bewegungsimprovisation mit Katharina Taubert. Körperbewußtsein, Ausdruck und Improvisation, Dienstag 9.30–11 Uhr und 18–19.30 Uhr
6./7. November	Straßentheater der SE-Schauspielschule und Ruben Fraga des Dramatischen Zentrums mit „Marsch“ (Szene aus Homo dramaticus von Alberto Adellach) am Graben (11 Uhr) und am Bauernmarkt (15 Uhr)
10./13./15./17./18./19. November	Vorstellungen von „Kunst ohne Höhepunkt“ von Penelope Georgiou, 20 Uhr
ab 14. November	Brecht-Seminar „Das Epische Theater“ (Methoden der Erarbeitung – praktische Beispiele) mit Jutta Schwarz und Felix Mendelsson; dieses Seminar erstreckt sich über acht Wochen und findet jeweils Dienstag, 16–18.30 Uhr, statt
11.–21. Oktober	Workshop mit Ruben Fraga „Rythmische Strukturen in der Bewegung, Dynamik der Körperenergie, Assoziationen – Dissonanzen, Begegnung und Konfrontation mit dem Ich und seinem Double“
22. November bis 2. Dezember	A.Mo.K.–Workshop „Hisstory-Reflection“ Zehntägiger Improvisations-Workshop zu konkreten Themenkreisen, mit Georgij David, Peter Huemer, Raymon Montalbetti
November	Sonstige/lose Veranstaltungen: Proben der SE-Schauspielschule, sechsmal Besprechung der Schaubude, 13./15. November Besprechung AIKE „Sanfte Geburt“, 22. November Vorstellung von „Marsch“, 23. November Proben zu „Kunst ohne Höhepunkt“, sechsmal Probe der Hutschachtel, der Akkordarbeiter, des Giraditheaters

- Regelmäßige Veranstaltungen:  
jeden Dienstag Zielgruppentheater mit Behinderten im Beruflichen  
Bildungs- und Rehabilitationszentrum Linz  
jeden Donnerstag 16.30–19 Uhr Senioren-Spielclub  
jeden Montag 19.30–22 Uhr Demokratische Psychiatrie  
jeden Donnerstag Treffen der AIKE  
jeden zweiten Mittwoch im Monat Treffen der Kritischen Ökonomie
- 9./12./15./17./19.  
Dezember Wiederaufführung von „Hisstory“ der Gruppe A.Mo.K./Fassung für  
einen Abend, 19.30 Uhr
14. Dezember Elternabend
16. Dezember Freizeitclub Haftentlassender; Treffen Soziokulturelle Animation
19. Dezember Treffen AKW-Teerunde
- Dezember Fixe Termine:  
jeden Montag Treffen der Demokratischen Psychiatrie  
jeden Donnerstag Seniorenspielclub  
jeden zweiten Mittwoch im Monat Treffen der Kritischen Ökonomie  
jeden Freitag Treffen der Baustelle
- Sonstige/lose Veranstaltungen:  
Proben der A.Mo.K. für „Hisstory“, viermal  
Proben der SE–Schauspielschule, elfmal  
Proben der Schaubude, siebenmal  
Proben des Volkstheaters, achtmal  
Probe der Hutschachtel, der Hallucination Co./der Akkordarbeiter  
Probearbeit Pantomime, Nina Bretschneider  
Proben für Strindberg, Auer, zweimal

## 1979

- Jänner und  
Februar AMOK Gastspiele „Hisstory“ (Freiburg, Basel, München, Ljubljana)
- 2.–31. Jänner Proben „Theatercooperative Schaubude“
4. Jänner Vorbesprechung Theater der Courage von 19–22 Uhr.
- 8.–31. Jänner Proben Theater der Courage
8. Jänner Demokratische Psychiatrie, 19.30–22 Uhr
9. Jänner AIKE „Sanfte Geburt“ 19–21.30 Uhr
9. Jänner Tai-Chi, 19–21 Uhr
11. Jänner Theaterstück „Quelle im Schnee“
11. Jänner „Akkordarbeite“, 19–22 Uhr
12. Jänner AKW-Gruppe
15. Jänner Arbeitsgruppe „soziokulturelle Animation“, 17–23 Uhr
18. Jänner AMOK-Vorstellung „His-story“
- 22.–27. Jänner Workshop „Frauen und Bewegung“ mit Gertraud Auer
23. Jänner Bewegungsimprovisation, 18–19.30
- 26./27. Jänner Gastspiel „Geschlecht weiblich, besondere Kennzeichen: Keine“,

	Szenische Montage mit Myrtho Dimitriado
Jänner	feste Termine: jeden Donnerstag Senioren-Spielclub, 16.30–19 Uhr
1.–20. Februar	Proben Schaubude
1. Februar	Ensembletheater, 10–16 Uhr
1. Februar	Probe Peter Weibel, 17.30–22 Uhr
5. Februar	Demokratische Psychiatrie, 19.30–22 Uhr
6. Februar	Akkordarbeiter, 19–22 Uhr
7. Februar	Selbsterfahrungsgruppe, 19–22 Uhr
14. Februar	Tai-Chi, 19–21 Uhr
16./17. Februar	Gastspiel Werkhaus Moosach „Der Fall Partzifall“ Flechtungen
19. Februar	Demokratische Psychiatrie, 19.30–22.15 Uhr
20. Februar bis 18. März	Schaubude Vorstellung „Bleib für immer bei mir“ (C. M. Fuchs)
22. Februar	Baustellenbesprechung, 17–18 Uhr
23. Februar bis 2. März	(AMOK) Workshop mit Ruben Fraga
24. Februar	Indischer Tanz, 14–18 Uhr
28. Februar	Kritische Ökonomie, 19.30–22 Uhr
Februar	feste Termine: jeden Donnerstag Senioren Spielclub 16.30–19 Uhr jeden Dienstag Bewegungsimprovisation, 18–20 Uhr
1.–18. März	Schaubuden Aufführung „Bleib für immer bei mir“
1. März	AIKE, 19–22 Uhr
2. März	Ensembletheater, 18–21 Uhr
5. März	Demokratische Psychiatrie
7. März	Tanzwerkstatt
8. März	Akkordarbeiter, 20–22 Uhr
9. März	AIKE, 19–22 Uhr
12. März	Demokratische Psychiatrie, 19.30–22 Uhr
12. März	Tanzwerkstatt, 19.30–21 Uhr
13. März	AMOK, 14–20 Uhr
14. März	Hutschachtel, 19.30–22 Uhr
15. März	Gruppendynamisches Seminar/Musikhochschule, 9–21.30 Uhr
16. März	Kama Dev, 20–22 Uhr
19. März	LUGA-Theatergruppe, 20–22 Uhr
19. März	Demokratische Psychiatrie
20. März	Hutschachtel, 18.30–21 Uhr
21. März	„Jazz und Lyrik“ mit Texten von Turrini
21. März	AMOK, 15–20 Uhr

21. März	Schaubude, 16–22 Uhr
22. März	AIKE Ausbildungsgruppe
23. März	AMOK Probe, 15–20 Uhr
23. März	Ensemble Theater. 10–15 Uhr
23. März	Schaubude, 15–21 Uhr
26. März	Wiener Volksbühne, 19–22 Uhr
26. März	Demokratische Psychiatrie, 19.30–22 Uhr
27. März bis 15. Mai	AMOK Proben, 15–20.30 Uhr
27. März bis 15. Mai	Schaubude, 11–15 Uhr
30. März	Akrobatik, 18–21 Uhr
31. März	Arbeitsgruppe soziokulturelle Animation, 9–20.30 Uhr
März	feste Termine: jeden Montag Modern Dance, 18–19.30 Uhr; Bewegungsimprovisation, 19.30–21 Uhr jeden Donnerstag Senioren Spielclub, 16.30–19 Uhr
2.–30. April	AMOK Proben für „Im Dreck“
2. April	Ensembletheater, 15–17 Uhr
3. April	Tanzwerkstatt, 10.15–21 Uhr
4. April	AIKE Arbeitsausschuß, 19–22 Uhr
5. April	Besprechung Hutschachtel, 20–22 Uhr
5. April	Schaubude, 14–22 Uhr
6.–8. April	Theatergespräch mit Guiseppa Bartoluchi, Leiter des Teatro di Scuola (Rom) und Mitbegründer und einer der wichtigsten Initiatoren der ital. Animazionebewegung; Bericht (mit Dias) und Diskussion über Animazione und experimentelles Theater in Italien
7. April	Frauenbewegungsimprovisation Workshop
9. April	Straßentheatergruppe, 15–17 Uhr
10. April	Workshop mit Maria, 16–18 Uhr
11. April	Sanfte Geburt, 19–22 Uhr
12. April	Kama Dev, 14.30–18 Uhr
18. April	Baustelle, 17–18.30
19. April	Akkordarbeiter
19.–25. April	Abschlussproduktion der SE-Schule „Maikäfer flieg, die Herrscher rammeln die Bauern“, im Anschluß Gastspiele in Frankfurt, Berlin, Villach, Graz
20.–22. April	Workshop: „Beruf: Lehrer“ mit Barbara Prowaznik, Rollenspiel und andere Methoden der sozio-kulturellen Animation 18–22 Uhr
23. April	Demokratische Psychiatrie, 19.30–22 Uhr
24.–26. April	Chhau-Workshop mit Kama Dev. Indischer Maskentanz
27./28. April	„Verehrt und angespien. Das Leben des Francois Villon“ mit Georg

	Nenning
25. April	AIKE „Sanfte Geburt“
30. April und 1. Mai	Rock-Konzert mit Peter Weibel und dem Hotel Morphila Orchester – Projektionen von Light Ecstasy
April	feste Termine: jeden Donnerstag Senioren Spielclub, 16.30–19 Uhr
2.–12. Mai	Workshop/Komödianten mit Maria Böhmberger, 15–17 Uhr
3. Mai	Tanzwerkstatt, 11–20 Uhr
4. Mai	Marionettentheater, 20–22 Uhr
7. Mai	Akrobatik, 19–22 Uhr
8. Mai	AIKE Selbsterfahrungsgruppe
9. Mai	Sanfte Geburt, 19–22 Uhr
10. Mai	Demokratische Psychiatrie
14. Mai	LUGA-Theatergruppe, 20–22 Uhr
17. Mai	Demokratische Psychiatrie, 17–20 Uhr
17./21./23./25. Mai und 9./10. Juli	Vorstellungen von „Im Dreck“ – Eine Substandardlithurgie der AMOK (Leitung: Fraga)
18.–20. Mai	Workshop Akademie mit Ilse Hanl
21. Mai	Akrobatik, 19–22 Uhr
25. Mai	Marionettentheater, 19–21.30 Uhr
26. Mai	Fest der Demokratischen Psychiatrie
27. Mai	Penelope Georgiou, 14–18 Uhr
28. Mai bis 4. Juli	AMOK-Workshop „Wandlungen“, Leitung: Hilde Berger
28.–30. Mai	Frauen-Strassentheater-Workshop mit Lilith Women Theatre Collective
29. Mai	Marionettentheater, 19.30–22 Uhr
29. Mai	„Moonlightening“ Ein Spiel von Frauen und Arbeit. Lilith Women Theatre Collective aus San Francisco
30. Mai	Akkordarbeiter, 19–22 Uhr
Mai	feste Termine: jeden Donnerstag Senioren Spielclub 16.30–19 Uhr
6. Juni	Tanzwerkstatt, 16.30–21 Uhr
6.–10. Juni	Workshop „Maska May“
7. Juni	Demokratische Psychiatrie, 17–21 Uhr
8. Juni	Akrobatik, 19–22 Uhr
12. Juni	Marionettentheater, 19.30–22 Uhr
13.–30. Juni	„Kaspar“ (Handke) Aufführung der Theatercooperative zur Schaubude
20. Juni bis 3. Juli	„Warten Vergessen“ Aufführung der Theatercooperative zur Schaubude
13. Juni	Sanfte Geburt, 19–22 Uhr
15. Juni	Akrobatik, 19–22 Uhr
18. Juni	LUGA Theatergruppe, 20–22 Uhr

19. Juni	Marionettentheater, 19.30–22 Uhr
21. Juni	Akkordarbeiter
22. Juni	Indischer Tanz, 19–21 Uhr
21. Juni bis 4. Juli	AMOK-Workshop „Greatful Death“ mit H. Adamec, 17–22 Uhr
25. Juni	Demokratische Psychiatrie, 19.30–22.30 Uhr
27. Juni	Akrobatik, 19–22 Uhr
6. Juli	Aufführung des Pernegger Lehrlingstheaterstücks „Why – Warum?“ und ein Stück der Lehrlingstheatergruppe aus Eisenerz („Ein Leben leben und ein anderes Leben wünschen“) im Rahmen der „Agora“ am Judenplatz
7. Juli	Diskussion und Workshop im Dramatischen Zentrum „Das Publikum bestimmt, was gespielt wird – nur im Theater?“
Juli	feste Termine: jeden Donnerstag Senioren Spielclub 16.30–19 Uhr
Juli	AMOK-Workshop „Im Dreck“ beim Folkfest Bonn (Leitung: Ruben Fraga)
6. September	Demokratische Psychiatrie, 18–22 Uhr
7. September	Tai-Chi, 19–22 Uhr
10. September	Demokratische Psychiatrie, 19.30–22 Uhr
11. September	AIKE, 19–22 Uhr
12. September	Sanfte Geburt, 19–22 Uhr
13. September	AIKE Sanfte Geburt, 19–22 Uhr
14. September	Tai-Chi, 19–22 Uhr
17. September	Demokratische Psychiatrie, 20–22 Uhr
19. September	Tai-Chi, 19–22 Uhr
20. September	AIKE Ausbildungsgruppe
21. September	Theater der Courage Tanzboden, 9–15 Uhr
24. September	Eltern Drogenabhängiger, 17–18 Uhr
25. September	AIKE, 20–22 Uhr
26. September	Hausversammlung, 17–19.30 Uhr
27. September	Einführungsworkshop, 19–22 Uhr
29. September	Hutschachtel, 14–18 Uhr
September	feste Termine: jeden Donnerstag Senioren Spielclub 16.30–19 Uhr
1. Oktober	Demokratische Psychiatrie, 20–22 Uhr
2. Oktober	Sanfte Geburt, 19–22 Uhr
3. Oktober	Komitee Straßentheater
4. Oktober	Akrobatik, 15–17 Uhr
5. Oktober	Kindertheater, 14–18 Uhr
8. Oktober	Elternkreis Drogenabhängiger, 16–18 Uhr
9. Oktober	Akrobatik, 11–15 Uhr

10. Oktober	Elternkreis Drogenabhängiger, 16–18 Uhr
11.–16. Oktober	AMOK Proben
12. Oktober	Kindertheater, 16–18 Uhr
13. Oktober	Indisches Fest, 19–22 Uhr
15. Oktober	Demokratische Psychiatrie
16. Oktober	Akrobatik, 16–19 Uhr
17. Oktober	Yoga, 19–22 Uhr
18. Oktober	Gymnastik, 15–18 Uhr
19. Oktober	Kindertheater, 16–18 Uhr
20. Oktober	Hutschachtel, 14–22 Uhr
20. Oktober	Gastspiel des Ensemble Cooperative di Torino „Melofiaba“
22. Oktober	Demokratische Psychiatrie, 20–22 Uhr
23. Oktober	Tanzwerkstatt, 19–22 Uhr
24. Oktober	Akrobatik, 14–17 Uhr
25. Oktober	Komitee „Straßenkunst“, 18–22 Uhr
29. Oktober	Demokratische Psychiatrie
30. Oktober	Tanzwerkstatt, 19–22 Uhr
31. Oktober	Yoga, 19–22 Uhr
Oktober	feste Termine: jeden Donnerstag Senioren Spielclub 16.30–19 Uhr
1.–4. November	Tagung der Ständigen Konferenz Schauspielausbildung (SKS) im DZ (Präsentation der SE-Schauspielschule)
5. November	Workshop „Garten der Lüste“ Vorbereitung
5.–17. November	AMOK-Workshop „A Dance of Queers“ (Montalbetti, Huemer)
5.–20. November	Workshop „Garten der Lüste“ mit Ruben Fraga
7. November	Hutschachtel
8. November	Workshop Akrobatik mit Raymon Montalbetti
9. November	WOGA, 19–22 Uhr
10. November	Indische Veranstaltung mit Swami Kryananda, 14–22 Uhr
11. November	Theaterproben, 15–18 Uhr
12. November	Griechische Tänze, 20–21.30 Uhr
13. November	Sanfte Geburt, 19–22 Uhr
14. November	Ausbildungsgruppe AIKE, 19–22 Uhr
15. November	Straßentheaterkomitee, 18–21 Uhr
16. November	Tai-Chi, 20–22 Uhr
17. November	Hutschachtel, 15–18 Uhr
19. November	Demokratische Psychiatrie, 19.30–22 Uhr
19.–30. November	AMOK-Workshop mit Silvia Sommerer
20. November	Marionettentheater

21. November	Sanfte Geburt, 19.30–22 Uhr
22. November	Straßenkomitee, 18–22 Uhr
23./30. November	Workshop mit Silvia Sommerer
24. November	Hutschachtel
26. November	Demokratische Psychiatrie, 19–22 Uhr
27. November	AIKE Sanfte Geburt, 19–22 Uhr
28. November	Marionettentheater, 18–21 Uhr
29. November	Demokratische Psychiatrie, 18–21 Uhr
November	feste Termine: jeden Donnerstag Senioren Spielclub 16.30–19 Uhr
Dezember	AMOK-Workshop „A Dance of Queers“ in Rom (Montalbetti, Huemer)
1. Dezember	Hutschachtel, 17–21 Uhr
3.–17. Dezember	AMOK Proben
3.–6. Dezember	Modern-Dance-Workshop mit Charles Moulton, Cooperative Movement
4. Dezember	Akrobatik, 11–13 Uhr
5. November	Bürgerversammlung, 18–21 Uhr
6.–22. Dezember	Proben Schaubude
7. Dezember	Akrobatik, 11–13 Uhr
10. Dezember	Griechischer Tanz, 20–21.30 Uhr
10.–19. Dezember	Schauspieler-Workshop mit Ruben Fraga
11. Dezember	Bewegungsimprovisation, 20–21.30 Uhr
12.–14. Dezember	Stimmworkshop mit Marie Therese Escribano
13. Dezember	Demokratische Psychiatrie, 18–22 Uhr
14. Dezember	Marionettentheater, 19–22 Uhr
17.–21. Dezember	Aufführung „Red Trees – Rote Bäume – Alberi Rossi“ (AMOK)
18. Dezember	Sanfte Geburt, 19–22 Uhr
19. Dezember	Marionettentheater, 18–21.30 Uhr
20. Dezember	„Netzwerk“, 19–22 Uhr
21. Dezember	Akrobatik, 11–13 Uhr
22. Dezember	Tanzwerkstatt, 14–18 Uhr
	feste Termine: jeden Donnerstag Senioren Spielclub 16.30–19 Uhr
	ganzjährig, täglich: SE-Schauspielschule, Kindergruppe

## 1980

Jänner	AMOK Workshop „A Dance of Queers“ (Basel), Leitung: Montalbetti, Huemer
4. Jänner	Orff-Workshop für Kinder mit Livia Calice und Katharina Taubert

15. Jänner	Spielwerkstatt Graz
23. Jänner	Zwei Stipendianten des Dramatischen Zentrum berichten über ihren Aufenthalt bei den Partner-Bühnen: Agnes Liebhart (Royal Court Theatre London, Royal Shakespeare Company), Alfred Meschnigg (Piccolo Teatro di Milano)
26. Jänner	Seminarlehrer als Spielleiter, Nachbesprechung, Reflektionen, Fragen der Weiterarbeit mit Dr. Barbara Prowaznik
Jänner	feste Termine Grazer Lehrlingstheater im Beratungszentrum für psychische und soziale Fragen, Graz, jeden Montag Zielgruppentheater im Beratungszentrum für psychische und soziale Fragen, Graz, jeden Donnerstag Senioren-Spielclub Wien, donnerstags
5. Februar	Stammtisch der Arbeitsgruppe für soziale und kulturelle Gruppenarbeit im Bildungshaus Maria-Trost, Graz
25.–27. Februar	„Wettlauf mit dem Tod“ (nach der Biographie von Fritz Zorn), von Gerald Uhlig
26. Februar bis 22. März	„Ubumaschine“ (Schaubude)
29. Februar bis 2. März	1. Workshop mit Jutta Schwarz und Felix Mendelssohn: Vom Psychodrama zum Theater
Februar	Tanzwerkstatt Modern Dance mit Maria Broniowski (Daten wie Dezember) Bewegungsimprovisation mit Helga Günther (–) Bewegungsimprovisation mit Katharina Taubert, dienstags
	Jeden Di Elterngruppe drogenabhängiger Jugendlicher
29. März und 1.–3. April	Aufführung „Die Versuchung“/„Mars“
3.–14. März	AMOK-Theaterlabor-Workshop „Über den Schatten springen“ (Ein AMOK-Blick in den Spiegel) mit Herbert Adamec, Peter Huemer, Raymon Montalbetti
4. März	Stammtisch der Arbeitsgruppe für soziale und kulturelle Gruppenarbeit, Graz
12.–22. März	10-tägiger Workshop für Klassischen Indischen Tanz
14. März	Voraktion für die Aufführung „Die Versuchung“ von Alfons Egger und Heimo Zobernig
14.–22. März (außer So und Mo)	Theatercooperative zur Schaubude zeigt „Ubumaschine“ ein Projekt freier Variationen über Jarry
19. März	Rollenspielgruppe für Lehrer und andere pädagogische Berufe mit Jutta Schwarz und Manfred Macher
27.–31. März	Gastspiel Londoner Frauentheater-Gruppe Cunning Stunts mit „The Desert“ (Action-Music-Clown-Fool-Theatre) im Porrhaus, 27./30. März
28.–30. März	2. Workshop mit Jutta Schwarz und Felix Mendelssohn: Vom Psychodrama zum Theater
29. März	Einmalige Aufführung des Stückes von Alfons Egger „Die Versuchung“ (Wie man die große Erdbeere vor sich her schiebt), Nach der

	Romanvorlage von Gustav Flaubert: Die Versuchung des heiligen Antonius
März	Tanzwerkstatt Bewegungsimprovisation mit Helga Günther, Di, Do Bewegungsimprovisation mit Katharina Taubert, Di, Mi Modern Dance mit Maria Broniowski, Mo, Mi
März	feste Termine Zielgruppentheater im Beratungszentrum für psychische und soziale Fragen, Graz, jeden Donnerstag Senioren-Spielclub Wien, jeden Donnerstag
8.–12. April	„Ik bin din, du bist min“ Workshop mit Silvia Sommerer
14.–25. April	Bewegungsworkshop mit Lucia Buchli
14./18./19. April	„Trat dem eigenen Lied auf die Kehle“, Majakowski-Abend mit Maria Böhmerberger
April	feste Termine Freie Frauenplattform, jeden Mittwoch (Schwerpunkte siehe Veranstaltungsprogramm)
30. April bis 21. Mai	Bewegungsworkshop mit Lucia Buchli
5.–24. Mai	Workshop Indischer Tanz mit Kama Dev
4. Mai	Stammtisch der Arbeitsgruppe für soziale und kulturelle Gruppenarbeit, Graz
12.–25. Mai	Pantomimen-Workshop mit Yves Lebreton „Non-verbales Theater“
21. Mai	Lust-Frust-Mittwoch
23. Mai bis 8. Juni	Dramatisches Zentrum bei den Wiener Festwochen: Im „80er-Haus“, Schweizergarten A.Mo.K. Theaterlabor: „Robinsons“ 23./25./28. Mai Theatercooperative „Zur Schaubude“: „Zusammenstoß“ 24./26. 27. Mai Fraga: „Garten der Lüste“: 13./14. Juni Lehrlingstheater: 7./8. Juni
30. Mai bis 1. Juni	Vom Psychodrama zum Theater, Einführungsworkshop mit Jutta Schwarz und Felix Mendelssohn
Mai	feste Termine Zielgruppentheater im Beratungszentrum für psychische und soziale Fragen, Graz, jeden Donnerstag Zielgruppentheater St. Oswald/Stmk./jeden Sonntag Senioren-Spielclub Wien, donnerstags Projektgruppe „...das lebende museum“ „Im Himmel und auf Erden“ Museumsarbeit mit Hortkindern in der Alten Galerie im Landesmuseum Joanneum, Graz (in Zusammenarbeit mit der Steir. Kulturinitiative)
Mai	feste Termine Tanzwerkstatt Bewegungsimprovisation mit Katharina Taubert, Di Modern Dance mit Maria Broniowski, Mo, Mi Griechische Tänze mit Kostas Fisoglou, Mo ab Juni auch Theaterwerkstatt für Kinder
22.–27. Juni	„Schaubude“ zeigt nochmal: „Zusammenstoß“, Collage nach Schwitters

25.–29. Juni	Workshop „Funktionelle Entspannung“ mit Dieter Bartel
5.-10. Juli	Wegen Erfolg verlängert: „Zusammenstoß“ von der „Schaubude“
7.–14. Juli	„Robinsons“ - Reflections (Leitung: Adamec; mit Adamec, Huemer, Montalbetti)
Juli	AMOK-Workshop „Der direkte Umweg“ (Nürnberg „Komm“), Leitung: Herbert Adamec
14. Juli bis 14. August	Sommerpause!
4. September	Aufführung „Memo reitet wieder“ vom Ersten Östereichischen Fürsorgetheater
11.–14. September	2. Internationales Straßentheaterfestival
23. September	„Hausversammlung für alle, die in unseren Räumen arbeiten wollen“
24. September	Gespräch mit Jerzy Grotowski, dem weltbekannten Leiter des Polnischen Theaterlaboratoriums AKTORA in Wroclaw berichtet über „Das Theater der Quellen“, in Zusammenarbeit mit dem Polnischen Kulturinstitut, mit anschließender Diskussion. Präsentation des AMOK-Theaterlabor-Heftes in der Reihe Texte zur Theaterarbeit
24. September bis 4. Oktober	Letzter AMOK-Workshop, Leitung: Herbert Adamec
25./26. September	„Robinsons“ (Filmfassung des Stückes – Festwoche 1980), Präsentation des AMOK-Theaterlabor-Heftes in der Reihe Texte zur Theaterarbeit
September	feste Termine: Senioren-Spielclub Wien, donnerstags Stimmworkshop mit Marie-Thérèse Escribano, 26./27. September Zielgruppentheater im Beratungszentrum für psychische und soziale Fragen, Graz, jeden Donnerstag
1. Oktober	„Robinsons“ (Filmfassung) in der VHS-Margarethen
1.–31. Oktober	„Beleben“ zu einer Ausstellung zeitgenössischer österreichischer Kunst agiert die Projektgruppe „...das lebende museum“ täglich 3 Stunden mit Schulklassen im Volkshaus Weiz/Stmk.
8.–20. Oktober	Workshop mit Ruben Fraga, Projekt „Der Turmbau von Babel I“, Individuelle und kollektive Rekonstruktion einer dramatischen Utopie in Wien, Konzept und Leitung: Ruben Fraga
10./11. Oktober	indischer Odissi-Tanzworkshop mit Parvati Devi
Ab 17. Oktober	Taiji Kurs
22. Oktober	Lehrlingstheatergruppe (1. Informationstreffen), Dr. Barbara Prowaznik in Zusammenarbeit mit dem Schulgemeindereferat Wiener Berufsschulen
Ab 22. Oktober	Emotionales Singen und Geräuschimprovisation
25./26. Oktober	Bharata Natyam Tanz-Workshop mit Padmini (Padmini übernimmt in Abwesenheit von Kama Dev seine Klassen)
Oktober	feste Termine: Senioren-Spielclub Wien, Do Zielgruppentheater im Beratungszentrum für psychische und soziale

Fragen, Graz, jeden Do  
 Ausbildung Animator (einjährig, berufsbegleitend)  
 themenzentrierte Praxisgruppe, Sa  
 Selbsterfahrungsgruppe (Reflexionen über den Umgang mit Spiel), Di  
 Theaterwerkstatt für Kinder mit Angela Waldegg und Gerlinde  
 Hochhauser, Di, Mi

Tanzwerkstatt ab 6. Oktober  
 Bharata Natyam (Übungsstunden) mit Livia Calice und Angela Schmid,  
 Di  
 Modern Dance mit Maria Broniowski, Mo, Mi  
 Jazz und Ausdruckstanz mit Pina Nisoli, Mo  
 Contemporary Dance mit Renate Kazda-Seelig, Mi  
 Bewegungsimprovisationen mit Helga Günter, Di  
 Griechische Tänze mit Kostas Fisouglou, Mo

Mit Beginn der Heizperiode (6. Okt bleibt das Dramatische Zentrum am  
 Vormittag geschlossen. Das Sekretariat ist von 14–19 Uhr geöffnet, das  
 Haus bis 22 Uhr.

- 1.–31. November „Beleben“ zu einer Ausstellung zeitgenössischer österreichischer Kunst  
 agier die Projektgruppe „...das lebende museum“ täglich 3 Stunden mit  
 Schulklassen im Volkshaus Weiz/Stmk.
- 3.–23. November Schauspieler-Seminar mit Walter Lott (Lee Strasberg-Institut) in  
 Zusammenarbeit mit dem Institut Europeen de l'Acteur
6. November Lesung Gerlinde Schilcher liest aus „Ich bin ich“ von Judith Jannberg
- 7.–9. November „Schulspiel“ Seminar II für Lehrer (geschlossene Gruppe), Leitung: Dr.  
 Barbara Prowaznik, R. Ullsperger
- 8./9. November Bharata Natyam Tanz-Workshop mit Padmini (Padmini übernimmt in  
 Abwesenheit von Kama Dev seine Klassen)
24. November bis 6. Dezember „Beleben“ Im Rahmen einer Ausstellung zeitgenössischer  
 österreichischer Kunst agier die Projektgruppe „...das lebende museum“  
 mit Schulklassen täglich im Saal des Rathauses in Gleisdorf
27. November Premiere des Urs Widmer-Stückes „Nepal“ der Theatercooperative „Zur  
 Schaubude“, weitere Aufführungen täglich (außer So)
- November feste Termine:  
 Senioren-Spielclub Wien, Do  
 Zielgruppentheater im Beratungszentrum für psychische und soziale  
 Fragen, Graz, jeden Do  
 Lehrlingstheatergruppe in Zusammenarbeit mit dem  
 Schulgemeindereferat Wiener Berufsschulen, jeden Mi  
 Ausbildung Animator (einjährig, berufsbegleitend)  
 themenzentrierte Praxisgruppe, Sa  
 Selbsterfahrungsgruppe (Reflexionen über den Umgang mit Spiel), Di  
 Theaterwerkstatt für Kinder mit Angela Waldegg und Gerlinde  
 Hochhauser, Mi  
 Tanzwerkstatt: Bharata Natyam (Übungsstunden) mit Livia Calice und  
 Angela Schmid, Di  
 Modern Dance mit Maria Broniowski, Mo, Mi  
 Jazz und Ausdruckstanz mit Pina Nisoli, Mo  
 Contemporary Dance mit Renate Kazda-Seelig, Mi  
 Bewegungsimprovisationen mit Helga Günter, Di (ab Dezember 1980)  
 Griechische Tänze mit Kostas Fisouglou, Mo

- Freier Tanz – System Rosalia Chladek für Kinder und Jugendliche mit Karin Doll, Di, Fr
- 1.–23. Dezember Schauspieler-Seminar mit Walter Lott (Lee Strasberg-Institut) in Zusammenarbeit mit dem Institut Europeen de l'Acteur
2. Dezember „...das lebende museum...“ – Prof. Terese Lein berichtet über museums-pädagogische Aktivitäten im historischen Bereich und zur Kunst der Gegenwart. Volksbildungswerk Graz
3. Dezember Vorführung von 2 Paul-Celan-Filmen „Nacht und Nebel“ (Alain Resnais) und „Todesfuge“ (Adolf Opel)
12. Dezember (... und Grotowski saß in der Küche...) Claudia Schneider berichtet über die erste Session der Internationalen Schule für Theateranthropologie (Leitung: Eugenio Barba) in Bonn im Oktober 1980
12. Dezember „Nepal“ von Urs Widmer, Theatercooperative „Zur Schaubude“, /weitere Vorstellungen täglich (außer So) bis 22. Dezember
- 13./14. Dezember Bharata Natyam – Tanzworkshop mit Padmini
- 13./20. Dezember Kunsthandwerk-Bazar
- 13.–20. Dezember Kabarettwerkstatt mit Joe Berger, Lukas Resetarits und Stephan Eibl  
 Dezember feste Termine:  
 Senioren-Spielclub Wien, Do  
 Lehrlingstheater in Zusammenarbeit mit dem Schulgemeindereferat der Wiener Berufsschulen, Mi  
 Zielgruppentheater im Beratungszentrum für psychische und soziale Probleme, Graz, Do  
 Theaterwerkstatt für Kinder mit Angela Waldegg und Gerlinde Hochhauser, Mi  
 Ausbildung Animator (einjährig, berufsbegleitend)  
 themenzentrierte Praxisgruppe, Sa  
 Selbsterfahrungsgruppe (Reflexionen über den Umgang mit Spiel), Di

## 1981

- 7.–26. Jänner Proben Frauentheatergruppe
- 8.–12. Jänner Wiederaufnahme von „Nepal“ (Theaterkooperative Schaubude)
- 9.–11. Jänner Sozialakademie-Seminar mit Ilse Hanl
- 12.–16. Jänner Stimmworkshop mit Silvia Sommerer und Romeo Krug
- 13.–20. Jänner Kabarett-Werkstatt
- 12.–28. Jänner Proben der Theatergruppe A. MORE
- 15.–29. Jänner Proben Schaubude
- 16.–18. Jänner Körper-Percussion-Rhythmus-Workshop „Mitte des Körpers“ mit Reinhard Flatischler
- Jänner Kontinuierliche Gruppen auch im Juni, Oktober bis Dezember (1–2, bzw. mehrmals pro Woche):  
 Emotionales Singen, Lehrlingstheatergruppe,  
 Frauenselbstverteidigung, Griechische Tänze, Jazz- und Ausdruckstanz,  
 Freier Tanz, Indische Tänze, Akrobatik, Therapiegruppe Kathleen Stoffel, Musikgruppe Helmut Neugebauer, Elternkreis  
 Drogenabhängiger, Ausbildung Animator (Lehrlingstheater,

	Supervision, Theoriegruppe), Tai Chi, Kindertheater-Werkstatt, Sanfte Geburt, Selbsthilfe Demokratische Psychiatrie, Chinesische Tänze, AIKE, Seniorentänze, Contemporary Dance, Kinder-Judogruppe, Elternkreis Behinderter, Studio Tenger, Training Michaela, Schauspieltraining, Theatergruppe Weichinger, Schottischer Tanz, Teatron Theatergruppe
21. Februar	„Die Karawane schlägt zurück“
2.–27. März	„das lebende museum“: Arbeit mit Schulklassen im DZ „BELEBEN“
5. März	Informationsabend AK „Sanfte Geburt“: Bedeutung des Stillens
6. März	Vorführung chinesischer Tänze
6.–28. März	Atem- und Stimmworkshop mit Gabriele Werth
9., 10., 12. März	Drei Abende mit Ada Szer und Giovanni Dellefant
12.–24. März	„Der Turmbau von Babel II und III“, „...ein lebendes Museum...“ (Ruben Fraga)
30. März bis 4. April	Kinderworkshop mit Jutta Schwarz
11. und 12. April	Pantomimenkurs für Anfänger mit Maria Lehr
8. April	Elterninitiative mit geistig behinderten Kindern mit Christa Polster
10. April	Freie Frauenplattform
23. April	„Controllo Totale“ im DZ
21.–26. April	(Jahresthema) Neues italienisches Theater der post-Avantgarde (Gastspiele von Experimental-Theatergruppen aus Mailand, Neapel und Rom – Falso Movimento, Dark Camera, Out-Off)
23. und 24. April	Dark Camera: „Avventura Enne“
27. April bis 31. Mai	Körper-Percussion-Workshop mit Reinhard Flatischler
11.–14. Mai	Workshop mit Elsa Kwamme (Akrobatik, Clowning, Körperausdruck)
15.–17. Mai 1981	Theatersolo – Soloperformance von Elsa Kwamme (Oslo) „The right to be ugly“, Pat Olezko (New York) „Tour de Farce“, Claudia Schneider (Wien) „Rapunzels Traum“
27. Mai bis 4. Juni	„Zu immer höheren Stufen des Glücks“ (Theaterinitiative)
5. Juni	Vortrag Stefan Treugutt: Politisches Theater der Gegenwart
5. Juni	Freie Frauenplattform
Juni	Selbstverteidigung für Frauen mit Hanja Dirnbacher
5. Juni	Vortrag Stefan Treugutt „Polnisches Theater der Gegenwart“
10.–16. Juni	„Gnadentod“ von Gerald Grassl, Uraufführung mit Behinderten und Schauspielern im Rahmen der Wiener Festwochen
17.–19. Juni	Verlängerung wegen Erfolg: „Gnadentod“
19. Juni	Herwig Lotschak liest „Selbsterinnerung des Menschen im Bilde“
20. und 23. Juni	Claudia Schneider (Wien) „Rapunzels Traum“
26. Juni	„Gewalt an Frauen – Ursache und Strategien“, Freie Frauenplattform

1. Juli	„Nod Etoxiuq“ Straßentheaterprojekt (Schaubude)
14. Juli	Elternkreis von Drogenabhängigen und -gefährdeten
15. Juli	Elterninitiative „Geistig behinderte Kinder“ mit Christa Polster und Georgia Mosnig
10.–12. September	Straßentheater-Tage mit Aufführungen auf Plätzen, in Parks, Abendvorstellungen im Dramatischen Zentrum (Schaubude „Nod Etoxiuq“, Ein Straßentheaterprojekt nach dem Roman „Der sinnreiche Junker DON QUIXOTE von der Mancha“ von Miguel de Cervantes Saavedra. Eine Produktion des DRAMATISCHEN ZENTRUMS WIEN)
10.–12. September	Neues italienisches Theater post Avantgarde, 2. Teil mit Gruppen, die Mittel der Commedia dell'arte in ihre sozial-motivierte Theaterarbeit integrierten (Il Campo, Teatro Potlach, Piccolo Teatro di Pontedera)
23. und 30. September	Workshop Atmung, Bewegung, Entspannung
Ab 26. September	Theaterwerkstatt
28.–30. September	Stimmworkshop mit Romeo Krug
	„Pantomime-Show“ mit Simon Aplatony (Israel)
28. September bis 10. Oktober	Pantomime-Workshop mit Shimon Aplatony (Israel)
10.–13. Oktober	„Words In Movement“ (George Peugeot, Italien), Gastspiel
15.–17. Oktober	„The Tin Can Man“ (Theater of All Possibilities, London), Gastspiel
31. Oktober bis 5. November	„Delirium zu zweit“ (Ionesco) mit George Fiszon und Silvia Sommerer Animationsprojekt: Der Krieg und ich
13. November	„Rede wider die Traurigkeit“ oder die Flusskrebse (Alfons Egger)
13.–16. November	Indischer Ausdruckstanz Workshop mit Kalanidhi Narayanan
16. November	Kreativseminar für Behinderte
19. November	Frauenspielgruppe mit Anna Teicht und Silvia Sommerer
ab Dezember	Marionetten-Werkstatt mit Elke Krafka
4.–19. Dezember	„Der Turmbau von Babel – Turm III“ Ein Fabrik-Labor der modernen Zeiten (Ruben Fraga)
10. und 11. Dezember	Heiderose Hildebrand: Ist Kunst etwas normales? (das lebende museum)
16. Dezember bis 21. Jänner 1982	Projektgruppe „...das lebende museum...“, Ethnologie
Dezember	jeden Tag (außer Sa und So) Körpertraining für Theaterschaffende Ständiges Körpertraining mit Herbert Adamec, Hilde Berger, Jutta Schwarz, Katharina Taubert

## 1982

7.–27. Jänner	Proben Volkstheater
8./9. Jänner	Stimmworkshop M. T. Escibano
9.–16. Jänner	„Turmbau von Babel III“, Ruben Fraga

9.–29. Jänner	Proben Teatron
12. Jänner bis 5. Februar	Projektgruppe „...das lebende musuem...“: „mehr Salz“ (in Graz)
14.–28. Jänner	Marionettenworkshop
15. Jänner	Indischer Tanzabend mit Kama Dev & Pradeep Kar
15./22./29. Jänner	Musikgruppe (Walter)
19.–26. Jänner	Workshop „Der Schauspieler und seine Stimme“ mit Simone Rist
21./28. Jänner	Bioenergetik Spielclub
22./23. Jänner	Vorstellung „Traumbilder“, Tanztheater mit Pina Nisoli
23./27. Jänner	Tanzwerkstatt stellt sich vor (Indischer Tanz, Schottischer Tanz, Afrikanischer Tanz, Steptanz)
25.–30. Jänner	Seminar mit Peter Turrini für Reinhardt-Seminarschüler
26. Jänner	Probe Innsbrucker Kellertheater
27.–30. Jänner	„Macbeth“ (Heiner Müller nach Shakespeare), Gastspiel des Innsbrucker Kellertheaters
Jänner	<p>feste Termine/kontinuierliche Gruppen:  Animatorenausbildung, jeden Di  Lehrlingsgruppe, jeden Do  Arbeitssitzung Animation, jeden 2. Di  Arbeiter und Angestelltengruppe, jeden Do  Zielgruppentheater PS, jeden Mi  Zielgruppentheater Jugendliche, jeden Do  Rollenspielgruppe, jeden Mi</p> <p>Proben Stückwerk (1–2 Mal pro Woche)  Chinesischer Tanz, 4x/W  1x/W: Tai-Chi, Behindertengruppe, Indischer Tanz (Kama Dev),  Elternkreis Drogenabhängiger, Seniorenspielclub, Weichinger  Theatergruppe, Seniorentanz, Theatergruppe Toni Pevni, Schottischer  Tanz, Afrikanischer Tanz  zweimal/W: Selbsthilfegruppe Dem. Psychiatrie, Schulspielseminar  (Barbara Provaznik), Elternkreis behinderter Kinder, Studio Tenger</p> <p>Tanzwerkstatt  Indischer Tanz mit Angela Schmid, Mi  Jazz- und Ausdruckstanz mit Pina Nisoli, Mi, Fr  Griechische Tänze mit Kostas Fisouglou, Do</p>
1.–7. Februar	Maskenworkshop „Masken, Mythen, Träume“ mit R. Winkler und J. Schwarz
1.–26. Februar	Proben Teatron
3./10./15. Februar	Weichinger Theatergruppe
8.–15. Februar	Maskenworkshop „Masken, Mythen, Träume“ mit R. Winkler
9. Februar	Jazz Animation Mitspielfest mit E. Südermann und J. A. Schaffar
10.–23. Februar	Workshop mit Ruben Fraga „Sechs Personen suchen einen Schauspieler“
12. Februar	Griechische Musik

16. Februar Proben Burgtheater
- 22.–26. Februar Clown-Workshop mit Hubert Zorell
- 26.–28. Februar Schulspielseminar „Dritte Welt Spiele“ mit Barbara Provaznik
- 26.–28. Februar Workshop mit Assunta Spissu
28. Februar „Die letzte Generation“, Frauentheater mit der Gruppe Teatron
- Februar feste Termine  
Tanzwerkstatt  
Indischer Tanz mit Angela Schmid, Mi  
Jazz- und Ausdruckstanz mit Pina Nisoli, Mi, Fr  
Griechische Tänze mit Kostas Fisouglou, Di  
Afrikanischer Tanz mit Bebe Ovali, Mo  
Moderner Chinesischer Tanz mit Ling Ping und Bei Xio Foon, jeden Di
- Chinesischer Tanz für Kinder mit Ling Ping und Bei Xio Foon, jeden Di
- Ausbildung Animation:  
Animatorenausbildung, Di und Mi  
Supervision, Mo  
Rollenspielgruppe (Der Krieg und ich), jeden Di  
Arbeiter und Angestelltengruppe, jeden Do  
Zielgruppentheater PS, jeden Mi  
Frauenspielgruppe, Do  
Kindertheatergruppe, Mi  
Arbeitssitzung Animation, jeden 2. Di
- Proben Stückwerk (1–2 Mal pro Woche)  
laufend Theatergruppe TAK  
1x/W: Tai-Chi, Behindertengruppe, Indischer Tanz (Kama Dev),  
Seniorenspielclub, Weichinger Theatergruppe, Seniorentanz,  
Schottischer Tanz, Afrikanischer Tanz, Chinesischer Tanz, Workshop  
Assunta Spissu, Behinderten-Tanzgruppe, Musikgruppe (Walter),  
Marionettenwerkstatt, Lehrlingsgruppen (Walter und Daniel)  
zweimal/W: Demokratische Psychiatrie Plenum
- zweimal/M: Theatergruppe Toni Pevni, Bioengergetik (Sabine), Studio  
Tenger, Elternkreis Drogenabhängiger,
- Februar 1982 Pressegespräch Gerald Grassl  
Musikgruppe Axel  
Behindertentreffen Club OK  
Elternkreis behinderter Kinder
1. März Weichinger Theatergruppe
- 1.–26. März Projektgruppe „...das lebende museum...“: „mehr Salz“
- 1./2. März „Tanz – Performance – Video – Film“ (Gruppe Purr Purr, BRD) im  
Rahmen der Wiener Festwochen
- 2./4. März „Die letzte Generation“, Frauentheater mit der Gruppe Teatron
9. März Tagung einer Delegation der VAAP
- 8.–12. März Workshop/Materialaktion mit Hilde Berger
12. März „Die rote Pöpstin oder Die Sehnsucht weint leise Tränen“ mit Alfons

- Egger, Mario Bräuer u.a.
- 12.–14. März Pantomimen-Workshop mit Guido Meyn (Düsseldorf)
- 12.–14. März Workshop (geschlossene Gruppe): Nonverbale pantomimische Elemente für die Arbeit mit Zielgruppen
- 17.–22. März Tanz-Workshops im Rahmen der Wiener Festwochen 1982:  
17. März 1982 Workshop mit Garry Reigenborn  
18. März 1982 Workshop mit Fergus Early  
22. März 1982 Workshop mit Panet-Rymond
19. März Theaterprojekt Werkhaus Moosach „Einfach Leben“
19. März Plattenpräsentation der Musikgruppe „Drahdiwaberl“
- 19./20./21. März „Dritte Welt Schulspiel“ mit Barbara Provaznik
- 21./22. März Tanz '82: „Tanz – Performance – Video – Film“, Academia Ruchu (Filme – Action – Space), Gruppe Purr Purr (Ex voto – Handlungen)
- 22.–31. März Valentin-Projekt
25. März Lehrlingstreffen (150 Berufsschüler machen sich mit der Arbeit des Dramatischen Zentrums vertraut)
27. März bis 2. April „Monsieur Camus oder Die vergessene Revolte“ von der Gruppe Stückwerk
27. März Tanzgruppe „Ich bin O. K.“
- März feste Termine/kontinuierliche Gruppen:  
Tanzwerkstatt  
Indischer Tanz mit Angela Schmid, Mi  
Jazz- und Ausdruckstanz mit Pina Nisoli, Mi, Fr  
Griechische Tänze mit Kostas Fisouglou, Di  
Afrikanischer Tanz mit Bebe Ovali, Mo  
Moderner Chinesischer Tanz mit Ling Ping und Bei Xio Foon, jeden Di  
Chinesischer Tanz für Kinder mit Ling Ping und Bei Xio Foon, jeden Di  
Tai-Chi mit Bei Xio Foon, jeden Fi

#### Ausbildung Animation:

- leiterlose Gruppe, jeden 2. Mi  
Supervision der Praxisgruppen, jeden 2. Mo  
Arbeiter und Angestelltengruppe, jeden Do  
Rollenspielgruppe (Der Krieg und ich), jeden Di  
Frauenspielgruppe, Do  
Kindertheatergruppe, Mi  
Zielgruppentheater – Thema Trennung, jeden Di  
Lehrlingsgruppe, jeden Do

1x/W: Zielgruppentheater Jugendliche, Zielgruppentheater (Graz),  
Kreativitätsseminar für Behinderte, Indischer Tanz (Kama Dev),  
Seniorenspielclub, Weichinger Theatergruppe, Seniorentanz,  
Schottischer Tanz, Afrikanischer Tanz, Chinesischer Tanz, Workshop  
Assunta Spissu, Behinderten-Tanzgruppe, Musikgruppe (Walter),  
Marionettenwerkstatt, Zielgruppentheater P.S./Elternkreis  
Drogenabhängiger, Bioenergetik, Studio Tenger, Lehrlingsgruppe  
(Daniel), WOGA, Tanzproben Thomas Enzinger, Schottischer Tanz,  
Theater Auersperg - Proben  
1–zweimal/W: Bagunta-Proben, Theatergruppe Welchinger, TAK-  
Proben, Stückwerk-Proben

- Arbeitssitzung Animation, jeden 2. Di
1. April Lehrlingsgruppe Berufsschule Hütteldorf (Anna)
- 1.–30. April Proben Bagunta
- 3.–8./12.–16. April 1. bzw. 2. Workshop mit Mel Someroski
- 7.–21. April Projekt: Valentin
- 9./10. April „New Dance - Mobile Skulpturen - Words in Movement“ Gastspiel der Gruppe Fibre (Mel Someroski, Connie May, Cindy Robinson Taylor), New York
- 15.–24. April Workshop mit Saviero Capozzi
20. April bis 20. Mai Ausstellung „Die Masken der Commedia dell'Arte, die Masken der Sartori. Masken als gestische Strukturen“ Diese Ausstellung war das Ereignis in fünf europäischen Städten und wurde zuletzt von der Stadt Florenz im Palazzo Vecchio präsentiert.
19. April bis 28. Juni Massage und Bewegungs-Workshop mit Sigrid Wieltschnig und Jin Shi Do (Akupressur)
- 23./30. April Kinderbetreuungsgruppe
- April feste Termine/kontinuierliche Gruppen:  
 Ausbildung Animation:  
 leiterlose Gruppe, jeden 2. Mi  
 Supervision der Leitergruppen, jeden 2. Mo  
 Arbeiter und Angestelltengruppe, jeden Do  
 Rollenspielgruppe (Der Krieg und ich), jeden Di  
 Frauenspielgruppe, Do  
 Kindertheatergruppe, Mi  
 Zielgruppentheater – Thema Trennung, jeden Di  
 Lehrlingsgruppe, jeden Do
- Tanzwerkstatt  
 Indischer Tanz mit Angela Schmid, Mi  
 Jazz- und Ausdruckstanz mit Pina Nisoli, Mi, Fr  
 Griechische Tänze mit Kostas Fisouglou, Di  
 Afrikanischer Tanz mit Bebe Ovali, Mo  
 Schottischer Tanz, Mo
- Wöchentlich: Seniorenspielclub, Zielgruppentheater in Graz,  
 Zielgruppentheater Jugendliche, Theaterspielgruppe Wicke,  
 Zielgruppentheater PS, Chinesischer Tanz, Tai-Chi, Chinesisches  
 Theater Spiel und Tanzkurs für Kinder, Weichinger Theatergruppe,  
 Tanzproben Enzinger, Kreativitätsseminar für Behinderte,  
 Seniorentanz, Elternkreis Drogenabhängiger, Studio Tenger,  
 Lehrlingsgruppe (Anna und Ingrid), Lehrlingsgruppe (Daniel),  
 Marionettenwerkstatt, Artistikproben
- Arbeitssitzung Animation, jeden 2. Di
- 15.–24. Mai Workshop mit Saviero Capozzi
- ab 17. Mai projektgruppe „...das lebende museum...“ Projekt in den Feldbacher Museen tägliche Arbeit mit Schulklassen
- 24.–31. Mai Masken-Werkstatt & Seminar mit Franco Romani, I.D. Klenkhart-

	Pavone & Minno
25. Mai	Vorstellung Studio Tenger
Mai	feste Termine/kontinuierliche Gruppen: Senioren-Spielclub Wien, jeden Do Zielgruppentheater im Beratungszentrum für psychische und soziale Fragen, Graz, jeden Mi Zielgruppentheater Jugendliche (offene Gruppe), jeden Do Theaterspielgruppe Wicke, jeden Di Zielgruppentheater P.S./jeden Mi Chinesischer Tanz mit Ling Ping und Bei Xio Foon, jeden Di Tai-Chi mit Ling Ping und Bai Xio Foon, jeden Di
	Ausbildung Animator (einjährig, berufsbegleitend) "leiterlose" Gruppe, jeden 2. Mi Supervision der Praxisgruppen, jeden 2. Mo Planspiel in der animatorischen Praxis (geschlossene Gruppe), 21.–23. Mai Arbeiter- und Angestelltengruppe, Do Rollenspielgruppe „Der Krieg und ich“, Di Frauenspielgruppe, Do Kindertheatergruppe, Mi Zielgruppentheater – Thema: Trennung, Di Lehrlingsgruppe, Do
	Arbeitssitzung Animation, jeden 2. Di
	Tanzwerkstatt Indischer Tanz mit Angela Schmid, Mi Jazz- und Ausdruckstanz mit Pina Nisoli, Mi, Fr Griechische Tänze mit Kostas Fisouglou, Do Afrikanischer Tanz mit Bebe Ovali, Mo Schottischer Tanz, Mo
	zweimal/M: Selbsthilfegruppe Demokratische Psychiatrie 1x/W: Seniorentanz, Elternkreis Drogenabhängiger, Akkupressur mit Bei Xio Foon, Alternative Liste, Studio Tenger, Theatergruppe weichinger, Lehrlingsgruppe (Anna und Ingrid), Ruben Fraga
Juni und Juli	Projektgruppe „...das lebende museum...“: „Der Traum vom Abstauben“
4./5. Juni	Ruben Fraga mit „Marsch I“, Offener Karlsplatz
10. Juni bis 1. August	Sommerschule mit Assunta Spissu in Salzburg (Schloss Höch, Flachau)
11.–13./14.– 16./18.–20. Juni	Workshops mit Assunta Spissu (Theaterlabor Tetehra)
14. Juni	Gesprächstherapie ÖGWG
15. Juni	UA von „Der Machtkampf“ der Gruppe „Die Szene“ (Linz) – Pneumatisches Objekttheater
17.–26. Juni	Masken-Gruppe mit Monika Schwarz
18./19. Juni	Zielgruppentheater-Aufführungen
25./26./27. Juni	Abschlussreflexion der Ausbildung Animator
Juni	feste Termine/kontinuierliche Gruppen:

Ausbildung Animator (einjährig, berufsbegleitend)  
„leiterlose“ Gruppe, jeden 2. Mi  
Supervision der Praxisgruppen, jeden 2. Mo  
Arbeiter- und Angestelltengruppe, Do  
Rollenspielgruppe „Der Krieg und ich“, Di  
Frauenspielgruppe, Do  
Kindertheatergruppe, Mi  
Zielgruppentheater – Thema: Trennung, Di  
Lehrlingsgruppe, Do

Arbeitssitzung Animation, jeden 2. Di

Tanzwerkstatt

Indischer Tanz mit Angela Schmid, Mi  
Jazz- und Ausdruckstanz mit Pina Nisoli, Mi, Fr  
Griechische Tänze mit Kostas Fisouglou, Do  
Afrikanischer Tanz mit Bebe Ovali, Mo  
Schottischer Tanz, Mo  
Moderner Chinesischer Tanz mit Ling Ping und Bei Xio Foon, jeden Di  
Tai-Chi mit Bei Xio Foon, jeden Fi

1x/W: Seniorenspielclub, Zielgruppentheater in Graz,  
Zielgruppentheater Jugendliche, Theaterspielgruppe Wicke,  
Zielgruppentheater P.S./Tai-Chi, Bagunta-Proben, Kreativitätsseminar  
für Behinderte, Elternkreis Drogenabhängiger, Akkupressur mit Bei Xio  
Foon, Boal-Workshop, Proben Maria Böhmerberger, Gerald Grassl-  
Proben, Alternative Liste, Studio Tenger, Theatergruppe Weichinger,  
Bioenergetik, Proben Kunstwebgasse, Kabarett-Proben, Theatergruppe  
EBOI-Proben

10. Juli bis 1. August Sommerschule mit Assunta Spissu
23. August Ausstellung: Pinsel und Psyche. (Kreativkurs Behinderte)
- 1.–8. September Workshop Fantom-Captains
- 17.–19. September Ausbildung Animator, Einführungsseminar für alle Teilnehmer
- 24.–28. September Workshop Mimik und Körpersprache mit Carlos Pepetto (Leiter der Ecole de mime contemporain, Paris)
- 24./25. September Workshop Musik und Bewegung – Selbsterfahrung mit Brigitte Prohazka
29. September, September Lieder lernen in Wolframs Workshop mit W. Märzendorfer
- feste Termine/kontinuierliche Gruppen:  
Ausbildung Animator (einjährig, berufsbegleitend)  
Ausbildungsgruppe mit J. Schwarz, Di  
Ausbildungsgruppe mit Anna Teicht und Ralf Ulsperger, Mi  
Ausbildungsgruppe mit Manfred Eisl, Do  
Arbeitssitzung Animation, jeden 2. Di

Schauspielausbildung

Improvisationsworkshop mit J. Schwarz, Di  
Die Arbeit des Schauspielers im Film mit D. Berner, Mi  
Atem- und Stimmübungen mit Maria Böhmerberger, Do  
Schauspielerische Basisarbeit und Rollenstudium mit H. Adamec, Fr

Tanzwerkstatt  
 Indischer Tanz mit Angela Schmid, Do  
 Jazz- und Ausdruckstanz mit Pina Nisoli, Mi  
 Ausdruckstanz und Improvisation mit Pina Nisoli, Fr  
 Griechische Tänze mit Kostas Fisouglou, Do  
 Afrikanischer Tanz mit Bebe Ovali, Mo  
 Schottischer Tanz, Mo  
 Kinderspielgruppe (mit Musik) mit Ling Ping, Mo  
 Moderner Chinesischer Fächertanz mit Ling Ping, jeden Di  
 Tai-Chi mit Bei Xio Foon, jeden Fi

täglich Ruben Fraga-Proben „Die Einladung“

1x/W: Elternkreis Drogenabhängiger, Kreativitätsseminar für Behinderte, Gerald Grassl-Proben, Seniorentanz, Studio Tenger, Bioenergetik

- 1./2. Oktober Lieder lernen in Wolframs Workshop mit W. Märzendorfer  
 6. Oktober Performance „Flugversuche“ mit Jean Schwartz  
 7.–9. Oktober Selbstverteidigung für Frauen mit Hanja Dirnbacher  
 9. Oktober bis 5. November „Der Turmbau von Babel“, Spiel 1, „Die Einladung“, Konzept und Leitung Ruben Fraga  
 11. Oktober Vortrag Franz Schuh „Die Täuschungs-Gesellschaft“, Mensch-Rolle-Klischee im Werk von Nestroy  
 18. Oktober Infermental (Information über die Theaterarbeit verschiedener internationaler Gruppen)  
 22.–30. Oktober Maskenseminar mit Reinhard Winkler  
 22.–30. Oktober Feldenkrais mit Gabi Jaron  
 16./17. Oktober Workshop mit Rolf Schwendner (Liedermacher)  
 Oktober feste Termine/kontinuierliche Gruppen:  
 Ausbildung Animator (einjährig, berufsbegleitend)  
 Ausbildungsgruppe mit J. Schwarz, Di  
 Ausbildungsgruppe mit Anna Teicht und Ralf Ulsperger, Mi  
 Ausbildungsgruppe mit Manfred Eisl, Do  
 Workshop Körperbewusstsein, Fr  
 Arbeitssitzung Animation, jeden 2. Di

Schauspielausbildung  
 Schauspielseminar mit J. Schwarz, Di  
 Die Arbeit des Schauspielers im Film mit Dieter Berner, Mi  
 Atem- und Stimmübungen mit Maria Böhmberger, Do  
 Schauspielseminar mit Herbert Adamec, Fr  
 Stimmübungen mit M. T. Escribano

Tanzwerkstatt  
 Klassische Tänze aus Java und Bali mit Djiwa Jenie, Fr  
 Indischer Tanz mit Angela Schmid, Do  
 Jazz- und Ausdruckstanz mit Pina Nisoli, Mi  
 Ausdruckstanz und Improvisation mit Pina Nisoli, Fr  
 Griechische Tänze mit Kostas Fisouglou, Do  
 Afrikanischer Tanz mit Bebe Ovali, Mo  
 Schottischer Tanz, Mo

Stepptanz mit Brigitte Prochazka, Mi  
 Kinderspielgruppe (mit Musik) mit Ling Ping, Mo  
 Moderner Chinesischer Fächertanz mit Ling Ping, jeden Di  
 Tai-Chi mit Bei Xio Foon, jeden Fi

1x/W: Gestalttherapie, Kindertheatergruppe, Lehrlingsgruppe (Anna),  
 Frauentherapiegruppe, Frauengruppe (Anna), Seniorenspielclub,  
 Proben U-Theater, Geburtsvorbereitung, Aussunta Spissu,  
 Behindertengruppe, Kinderbetreuungsgruppe, Seniorenanz, Proben  
 (Wolfgang), Kreativitätsseminar für Behinderte, Elternkreis  
 Drogenabhängiger, Bioenergetik

4. November Psychodrama mit Jutta Schwarz und Felix Mendelssohn, ab jeden Do
- 5.–6. November „Oder umgekehrt“ mit Erhard Koren und Johann Ivancic und „Die Rampenzerstörer“ (spontanes Theater)
- 5./6./7./27./28. November Wochenendworkshop mit Barbara Provaznik (Ausbildung Animator)
6. November Selbstverteidigung für Frauen jeden Alters mit Hanja Dirnbacher
- 7.–14. November Aufführung „Der Turmbau von Babel“: „Die Einladung“ (Ruben Fraga)
8. November bis 20. Dezember Polarity Therapy mit Sigrid Wieltschnig
- 15.–26. November „...das lebende museum...“: „geheime Botschaften“ Stadtmuseum Norico, Linz
- 15.–20. November Workshop mit Ruben Fraga „Wachträume“ in Zusammenarbeit mit Walter Stangl (Musik und Synthesizer), Wechselbeziehung zwischen Körpersprache und rhythmisch-musikalischem Ausdruck – Training und Improvisation
19. November Performance „Fettlauf“ mit Timo Huber
22. November Infermental (Internationales Video-Periodicum), Informationen in Bild und Ton über die Theaterarbeit verschiedener Gruppen aus verschiedenen Ländern
- 22.–24. November Workshop mit Assunta Spissu „Das Dritte Theater“
- November feste Termine/kontinuierliche Gruppen:  
 Ausbildung Animator (einjährig, berufsbegleitend)  
 Ausbildungsgruppe mit J. Schwarz, Di  
 Ausbildungsgruppe mit Anna Teicht und Ralf Ulsperger, Mi  
 Ausbildungsgruppe mit Manfred Eisl, Do  
 Animatorengruppe „Probanden“, Fr  
 Arbeitssitzung Animation, jeden 2. Di
- Schauspielausbildung  
 Schauspielseminar mit Walter  
 Die Arbeit des Schauspielers im Film mit Dieter Berner, Mi  
 Schauspielseminar mit Herbert Adamec, Fr  
 Fechten mit Marco
- Tanzwerkstatt  
 Indischer Tanz mit Angela Schmid, Do  
 Jazz- und Ausdruckstanz mit Pina Nisoli, Mi  
 Ausdruckstanz und Improvisation mit Pina Nisoli, Fr  
 Griechische Tänze mit Kostas Fisouglou, Do

Afrikanischer Tanz mit Bebe Ovali, Mo  
 Schottischer Tanz, Mo  
 Steptanz mit Brigitte Prochazka, Do  
 Kinderspielgruppe (mit Musik) mit Ling Ping, Mo  
 Chinesischer Fächertanz mit Ling Ping, jeden Di  
 Tai-Chi mit Bei Xio Foon, jeden Fr  
 Klassische Tänze aus Java und Bali mit Djiwa Jenie, Fr

1x/W: Studio Tenger, „Pagunta“-Proben (Wolfgang), Gestalttherapie,  
 Proben U-Theater, Proben G. Grassl, Bali-Tänze, Geburtsvorbereitung,  
 Behindertengruppe, Kinderbetreuungsgruppe, Seniorentanz,  
 Behindertentanzgruppe, Bioenergetik, Jugendgruppe,  
 Kreativitätsseminar für Behinderte

- 2.–22. Dezember „Die Zofen“ von Jean Genet, U-Theater
4. Dezember Performance „Bevor der erste Schnee fiel“ mit Herbert Stangl, Gerhard Walcher, Herbert Adamec
- 6.–12. Dezember Workshop mit Ruben Fraga „Körper-Drama-Training“
- 11./12. Dezember Spiele(n) mit Schülern mit Barbara Provaznik und Ralf Ulsperger
- 13./20. Dezember Gesprächstherapie mit ÖGWG
15. Dezember Augenblicke mediokratie, akt-ion, Exhibition (neofauvismus) mit Max Zeppelin und Lisa Langheiter
18. Dezember „Sitting in the wind“ mit Vlado Sav und Renate Puhl
- 18./19. Dezember „Oder umgekehrt“ mit Erhard Koren und Johann Ivancic „Die Rampenzerstörer“ (spontanes Theater)
- Dezember feste Termine/kontinuierliche Gruppen:  
 Ausbildung Animator (berufsbegleitend)  
 Ausbildungsgruppe mit Jutta Schwarz, Di  
 Ausbildungsgruppe mit Anna Teicht und Ralf Ullsperger, Mi  
 Ausbildungsgruppe mit Manfred Eisl, Do  
 10.–12./14.–16. Dezember Wochenendworkshops mit Manfred Macher

Schauspielausbildung  
 Improvisations-Workshop mit J. Schwarz, Di  
 Die Arbeit des Schauspielers im Film mit Dieter Berner, Mi  
 Atem- und Stimmbildung mit M. Böhmerberger  
 Schauspielerische Basisarbeit und Rollenstudium mit Herbert Adamec, Fr

Tanzwerkstatt  
 Indischer Tanz mit Angela Schmid, Do  
 Afrikanischer Tanz mit Bebe Ovali, Mo  
 Schottischer Tanz, Mo  
 Steptanz mit Brigitte Prochazka, Do  
 Chinesischer Fächertanz mit Ling Ping, Di  
 Kinderspielgruppe (mit Musik) mit Ling Ping, Mo  
 Tai-Chi mit Bai Xio Foon, Mi  
 Klassische Tänze aus Java & Bali mit Djiwa Jenie (neu), Fr  
 Orientalische Tänze mit Hohamed Sadek-Tolba, Mo

Intensivkurs für Ausdruckstanz und Pantomime mit Pina Nisoli

1x/W: Senioren-Spielclub, Lehrlingstheatergruppe (in Zusammenarbeit mit dem Schulgemeindereferat der Wr. Berufsschulen), Frauentheatergruppe, Kindertheater, FLIP (Animationsgruppe mit M. Eisl und H. Forester), Fechtkurs, Studio Tenger, „Pagunta“-Proben (Wolfgang), Gestalttherapie, Proben U-Theater, Proben G. Grassl, Vom Psychodrama zum Theater, „Shakespeare“-Proben, Geburtsvorbereitung, Behindertentanzgruppe, Kinderbetreuungsgruppe, Seniorentanz, Bioenergetik, Maskengruppe (Bernhard), Kreativitätsseminar für Behinderte, Massage – Polarity – Therapie

## 1983

18. Jänner „Sitting in the wind“ mit Vlado Sav und Renate Puhl.(Performance)
23. Jänner Die Tanzwerkstatt stellt sich vor, Tanzmatinee
- 5.–12. Februar Körpersprache-Workshop mit Carlos Repetto
- 7.–13. Februar „Wachträume 2“ Workshop mit Ruben Fraga
14. Februar „Hurra, wir leben doch noch!“ (Aufführung einer Mittelschüler-Gruppe)
- 25./26. Februar Workshop mit Brigitte Prochazka, Musik-Bewegung-Selbsterfahrung
- 5./12./19./26. März Beziehungsworkshop mit Surya G. Parlow
7. März Tanzabend mit Kama Dev
- 8.–17. März Workshop Indischer Tanz mit Kama Dev
18. März Aufführung „Gumo“, Clown- und Artistengruppe
25. März „Puppenzimmer“ Impovisationen und Aktionen um Texte von G. Wohmann, R.W. Fassbinder, O. Fallaci, Brecht, Bachmann, Th. Brasch, I. Kayser, Robert Walser u.a. Mit Regina Neumann und Irene Neumann
- März feste Termine/kontinuierliche Gruppen:  
Vom Psychodrama zum Theater (mit Jutta Schwarz und Felix Mendelssohn) jeden Do
- „...das lebende Museum...“ in Zusammenarbeit mit der Steirischen Kulturinitiative und der Gemeinde Mürzzuschlag – „Dann“ In einer Ausstellung von Klangobjekten und anderen [...] wird im Saal des Werkscasinos in Hönigsberg täglich mit Schulklassen agiert.
- Jahrestherapiegruppe für Frauen mit Problemen des Essverhaltens, jeden Mo  
Jahrestherapiegruppe: Männer und Frauen – Rollenverhalten – Beziehungsprobleme mit Elisabeth Jupite und Dr. Hermann Spielhofer, jeden Di
- Schauspielausbildung  
Lehrgang vom 10. Jänner bis 23. September /Leitung: Aussunta Spissu, täglich außer So  
Stimmbildungs-Workshop mit Marie-Thérèse Escribano  
Improvisationen mit Jutta Schwarz, jeden Di  
Rollenstudium mit Rudolf Buczolic, jeden Mi

Atem- und Stimmbildung mit Maria Böhmerberger  
 Rollenstudium mit Horst Forester, jeden Mo  
 Theaterfechten mit Marko Hoffmann, Di und Mi  
 Notensprache – Umgang mit Musik mit Wolfram Märzendorfer,  
 3./4./5./10. März

Ausbildung Animator (berufsbegleitend)  
 Ausbildungsgruppe mit Jutta Schwarz, jeden Di  
 Ausbildungsgruppe mit Anna Teicht und Ralf Ullsperger, jeden Mi  
 Ausbildungsgruppe mit Manfred Eisl, jeden Do  
 Workshop „Kinderspiele“ mit Manfred Machen, 11.–13./19./20. März

Senioren-Spielclub Wien, jeden Do  
 Lehrlingstheatergruppe mit Anna Teicht und Walter Krammer, jeden  
 Di  
 Frauentheatergruppe mit Anna Teicht, jeden Do  
 Kindertheatergruppe mit Christa Watzal, jeden Do  
 „Flip“ - Animationsgruppe mit Manfred Eisl und Horst Forester, jeden  
 Di

Tanzwerkstatt  
 Indischer Tanz mit Angela Schmid, Do  
 Afrikanischer Tanz mit Bebe Ovali, Mo  
 Schottischer Tanz, Mo  
 Steptanz mit Brigitte Prohazka, Do  
 Chinesischer Fächertanz mit Ling Ping, Di  
 Tai-Chi mit Bai Xio Foon, Mi  
 Klassische Tänze aus Java & Bali mit Djiwa Jenie, Fr  
 Orientalische Tänze mit Hohamed Sadek-Tolba, Mo

Ständiges Körpertraining mit Herbert Adamec, Hilde Berger, Jutta  
 Schwarz, Katharina Taubert

- |                     |  |
|---------------------|--|
| 2.–31. Mai          | Acting Therapie mit Zygmunt Molik (Grotowski-Mitarbeiter)  |
| Mai                 | Im Rahmen der Wiener Festwochen – 12 Jahre Dramatisches Zentrum  |
| 20.–30. Mai         | Feldenkrais-Workshop mit Gaby Yaron in Zusammenarbeit mit dem<br>Internationalen Kulturzentrum   |
| 22.–31. Mai         | Acting-Therapie, Workshop mit Zigmunt Molik vom Theaterlabora-<br>torium Wroclaw (Mitarbeiter Grotowskis)  |
| 24. Mai bis 4. Juni | „Der 12er-Turm“ (Turmbau von Babel IV) – Konzept und Leitung:<br>Ruben Fraga; Die Ausstattung hat Gerhard Stecharnig in<br>Zusammenarbeit mit den Projektteilnehmern koordiniert; Musik und<br>Tontechnik: Walter Stangl; Assistenz: Hansi Caruso; Unter der<br>Mitwirkung von: Schauspielern, Clowns, Narren, Musikanten,<br>Akrobaten, Monstern, Tieren und Publikum |
| 24. Mai bis 4. Juni | Ausstellung „12 Jahre Dramatisches Zentrum“ Dokumentationen –<br>Bildberichte – Video  |
| 24./25./26. Juni    | Aktivitäten der Sozio-Kulturellen Animation, 3-tägige<br>Abschlußvorstellungen der Ausbildung Animato. Dokumentation und<br>Berichte über die Animationsarbeit im Rahmen der Ausstellung   |
| 31. Mai             | Seminar mit Univ.Do. Dr. Paul Stefanek: „Ich war im Theater. Weiß<br>ich jetzt mehr über mich?“  |

- Mai
- festе Termine/kontinuierliche Gruppen:  
 Vom Psychodrama zum Theater mit Jutta Schwarz und Felix Mendelssohn, jeden Do  
 Zielruppentheater im Beratungszentrum für psychische und soziale Fragen, Graz, jeden Fr  
 Senioren-Spielclub Wien, jeden Do  
 Lehrlingstheatergruppe mit Anna Teicht und Walter Krammer, jeden Di  
 Frauentheatergruppe mit Anna Teicht, jeden Do  
 Kindertheatergruppe mit Christa Watzal, jeden Do  
 „Flip“ – Animationsgruppe mit Manfred Eisl und Horst Forester, jeden Di
- Schauspielausbildung  
 Lehrgang vom 10. Jänner bis 23. September /Leitung: Aussunta Spissu, täglich außer So  
 Rollenstudium mit Rudolf Buczolic, jeden Mi  
 Atem- und Stimmbildung mit Maria Böhmberger  
 Rollenstudium mit Horst Forester, jeden Mo  
 Theaterfechten mit Marko Hoffmann, Di und Mi  
 Dramatisches Training mit Ruben Fraga, Di, Do, Sa
- Ausbildung Animator (berufsbegleitend)  
 Ausbildungsgruppe mit Jutta Schwarz, jeden Di  
 Ausbildungsgruppe mit Anna Teicht und Ralf Ullsperger, jeden Mi  
 Ausbildungsgruppe mit Manfred Eisl, jeden Do  
 Masken-Workshop mit B. Prowaznik und M. Macher, 6.–8./28./29. Mai
- Tanzwerkstatt  
 Indischer Tanz mit Angela Schmid, Do  
 Afrikanischer Tanz mit Bebe Ovali, Mo  
 Schottischer Tanz, Mo  
 Steptanz mit Brigitte Prohazka, Di, Do  
 Klassische Tänze aus Java & Bali mit Djiwa Jenie, Fr  
 Orientalische Tänze mit Hohamed Sadek-Tolba, Mo  
 Ausdruckstanz mit Heike Büche, Fr
- Ständiges Körpertraining mit Herbert Adamec, Hilde Berger, Jutta Schwarz, Katharina Taubert
- 2.–4. Juni Kurzworkshop Theater-Spielen mit Hanja Dirnbacher
10. Juni „Arts-Connection“ (Austria-USA) Vorträge, Diskussionen, Fallbeispiele... Themenschwerpunkte: Minoritäten, Randgruppen (Arts for the handicapped)
11. Juni Selbstverteidigung für Frauen mit Hanja Dirnbacher
13. Juni bis 9. Juli „Akt I“. 1. Kurs für paratheatralische Arbeit mit Aspekten der Volksbildung in Hinblick auf aktive Theaterkultur in Zusammenarbeit mit dem Verband Wiener Volksbildung. Leitung: Herbert Adamec
14. Juni bis 8. Juli Ausstellung „Bertolt Brecht: Ändere die Welt – sie braucht es“ im Theatersaal des Dramatischen Zentrums, Leihgabe des Brecht Zentrums der DDR
- 14.–19. Juni Abhinaya-Workshop mit Kalanidhi Narayanan

- 21./22./24./28./  
29. Juni/1. Juli Masken – Tanz – Theater. Workshop (mit Video) mit Pina Nisoli
- 27./28. Juni Stimmworkshop mit Marie-Thérèse Escribano
- Juni feste Termine/kontinuierliche Gruppen:  
Jahrestherapiegruppe für Frauen mit Problemen des Essverhaltens, ab 13. Juni wieder jeden Mo  
Jahrestherapiegruppe: Männer und Frauen – Rollenverhalten – Beziehungsprobleme mit Elisabeth Jupite und Dr. Hermann Spielhofer, ab 13. Juni wieder jeden Di
- Schauspielausbildung  
Lehrgang vom 10. Jänner bis 23. September/Leitung: Aussunta Spissu, täglich außer So  
Atem- und Stimmbildung mit Maria Böhmerberger  
täglich Rollenstudium mit Horst Forester, Herbert Adamec und Oswald Fuchs
- Ausbildung Animator (berufsbegleitend)  
Ausbildungsgruppe mit Jutta Schwarz, jeden Di  
Ausbildungsgruppe mit Anna Teicht und Ralf Ullsperger, jeden Mi  
Ausbildungsgruppe mit Manfred Eisl, jeden Do
- Vom Psychodrama zum Theater mit Jutta Schwarz und Felix Mendelssohn, jeden Do  
Zielruppentheater im Beratungszentrum für psychische und soziale Fragen, Graz, jeden Fr  
Senioren-Spielclub Wien, jeden Do  
Lehrlingstheatergruppe mit Anna Teicht und Walter Krammer, jeden Di  
Frauentheatergruppe mit Anna Teicht, jeden Do  
Kindertheatergruppe mit Christa Watzal, jeden Do  
„Flip“ - Animationsgruppe mit Manfred Eisl und Horst Forester, jeden Di
- Tanzwerkstatt  
Indischer Tanz mit Angela Schmid, Do  
Afrikanischer Tanz mit Bebe Ovali, Mo  
Schottischer Tanz, Mo  
Steptanz mit Brigitte Prohazka, Di, Do  
Klassische Tänze aus Java & Bali mit Djiwa Jenie, Fr  
Orientalische Tänze mit Hohamed Sadek-Tolba, Mo  
Neuer Kurs: Ausdruckstanz mit Heike Büche, Fr
- Ständiges Körpertraining mit Herbert Adamec, Hilde Berger, Jutta Schwarz, Katharina Taubert
18. Juli bis  
16. August Dramatische Zentrum geschlossen
27. September bis  
1. Oktober „Schwarze Wände“. Tanzaufführung des Schauspiellehrgangs (Spissu)
- 14.–29. Oktober „Satanopolis“ Performance der Gruppe „Ridikül“
- 4.–6. November „AKT 2“ (AKTiv-Theaterkultur). Leitung: Adamec
- 18.–20. November Internationales Seminar „Volksstück und Volkstheater“

22. November bis 2. Dezember „Chinesische Gassen“ von und mit Lorenzo Duque & M. Tupay

## 1984

19. Februar bis 11. März Theater-Workshop mit Nelya Veksel

2.–20. April Schauspieler-Seminar mit Nelya Veksel

Juni Gruppe „Eisprung“

8.–18. November Goya-Ausstellung: „Zeit der Ungeheuer“

13.–15. Dezember „Die Intrige“

Ohne Datum „Fest der Menschen“ mit Vlado Sav und Renate Puhl; „Der kaukadische [sic!] Kreidekreis“; „Einsatz – Spiel – Bewegung“; Maskenausstellung „Spiegel & Schatten“; Stimm-Workshop mit Marie-Therèse Escribano; Workshops mit Ruben Fraga & Jorge Bernardi; Tanztheater-Workshop mit Pina Nisoli; „Atem und Energie“-Workshop mit Guni Baksa; Bioenergetik mit Eva Reich; Arbeit nach der Feldenkrais-Methode mit Gaby Yaron; Animationsarbeit: Ausstellung „Die Kälte des Februar, Österreich 1934-1938“ und mit der „Friedenswoche“ im Künstlerhaus statt; „Bühnenspiel-Gruppen“ in verschiedenen Schulen (vgl. BMUK 1984)

## 1985

11.–13./18.–20. Jänner Schwerpunkt-Wochenenden im Rahmen der Ausbildung Animator: Malen mit Manfred Macher

11.–13./18.–20. Jänner Atem- und Stimmworkshops mit Angelika Simon

13. Jänner „...das lebende museum...“: „Das Fest am Eisenturm“ Ein Spielablauf mit Sonntagskinderun zwischen 9 und 13 Jahren

16. Jänner Premiere: „Noch ist die blühende goldene Zeit noch sind die Tage der Rosen“. Ein 1984er Bilderbogen von und für Menschen zwischen 18 und 80. Leitung: Herbert Adamec  
Projekt der gemeinsamen Ausbildung Schauspiel/Animator

21. Jänner bis 9. Februar Ausbildung Schauspiel im Rahmen der gemeinsamen Ausbildung Schauspiel/Animator  
„Hof der Narren“ mit Ruben Fraga und Jorge Bernardi. Workshop für die Teilnehmer des 1. Jahrganges Ausbildung Schauspiel  
Di, Mi, Do: Szenische Basisarbeit mit Herbert Adamec, Manfred Eisl, Ruben Fraga, Jutta Schwarz und Nelya Veksel

27. Jänner „...das lebende museum...“: Familiensonntag, in der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Schillerplatz

28. Jänner bis 9. Februar Schauspieler-Seminare mit Nelya Veksel, erneut: 15.–27. April  
Bühne, Welt & Traum. Vier Theaterseminare mit Ruben Fraga und Jorge Bernardi

Jänner Mo, Fr: Atem, Stimme, Sprechen mit Maria Böhmbberger, Angela Simon, Gabriele Buch  
Rollenstudium mit Herbert Adamec, Gabriele Buch, Florentin Groll  
täglich Basistraining mit Herbert Adamec, Hilde Berger, Ruben Fraga,

Jutta Schwarz, Angelika Simon

- Ausbildung Animator (berufsbegleitend) im Rahmen der gemeinsamen  
Ausbildung Schauspiel/Animator  
Ausbildungsgruppen Di (Manfred Eisl und Jutta Schwarz) und Do  
(Barbara Prowaznik und Manfred Macher)  
Praxisgruppen-Supervision (2. Jahrgang) jeden Mi mit Anna Teicht
- Jänner bis März feste Termine/kontinuierliche Gruppen:  
jeden Do: Lehrlingstheatergruppe mit Manfred Eisl  
jeden Di: Frauentheatergruppe mit Anna Teicht  
jeden Mi: Kindertheatergruppe (Kinder von 6–10 Jahren) mit Christa  
Watzal  
jeden Do: Seniorenspielclub Wien  
vom Psychodrama zum Theater mit Jutta Schwarz und Felix  
Mendelssohn
- Tanzwerkstatt  
Griechischer Tanzworkshop mit Nelly Dimoglou: 22.–25. Februar  
Afrikanischer Tanz mit Bebe Ovali jeden Mo  
Indischer Tanz mit Radha Anjali (Angela Schmid) jeden Do  
Ausdruckstanz mit Karin Doll jeden Mi  
Tanz & Musik für Kinder mit Karin Doll, Di (ab 8. Jänner )  
Senioren-Tanz jeden Do  
Steptanz mit Brigitte Prohaska, Di, Mi  
Jazztraining mit Brigitte Prohaska, Di
- Ständiges Körpertraining mit Herbert Adamec, Hilde Berger, Ruben  
Fraga, Jutta Schwarz und Angelika Simon, Mo und Do
- 2.–8. Februar Afrikanische Tanzwoche mit Bebe Ovali (Schlußparty am 9. Februar)
- Februar bis  
Oktober Dramaturgie – Spiel – Kostüm – Maske – Make up – Bühnenbild –  
Licht  
18. Februar bis 2. März: „Das phantastische Bild“ (Bosch-Goya-Max  
Ernst-Dali-Bacon)  
18.–30. März „Ein Sommernachtstraum“ (Shakespeare)  
13.–25. Mai Das Heldengedicht von „Lulu“ (Wedekind)  
30. September –12. Oktober „Der Balkon“ (Jean Genet)
- 10.–20. Februar Akt 5. 5 lange Nächte, Leitung: Herbert Adamec (nach Vereinbarung)
11. Februar bis  
1. März „Maria Lassnig“ Ausstellung im Museum des 20. Jahrhunderts.  
Spielabläufe für Volks- und Hauptschulklassen, Mo, Di, Do, Fr
- 15.–17./22.–24.  
Februar Schwerpunkt-Wochenenden im Rahmen der Ausbildung Animator:  
Material mit Anna Teicht
- Mitte Februar bis  
Ende Juni Zielgruppentheater
- März „...das lebende museum...“: „Das Fest am Eisenturm“ Spielabläufe in  
der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, für Volks- und  
Hauptschulen
7. März Konzert der Gruppe Dreiklang (mit Angelika Simon, Johann M. Bertl  
und Andi Steirer)
- 15.–17./22.–24.  
März Schwerpunkt-Wochenenden im Rahmen der Ausbildung Animator:  
Video mit Manfred Eisl

14.–20. April	Nelya Veksel Projekt: Ras-Dva Tschechov: „Der Bär“, „Der Heiratsantrag“ – zwei räudige kleine Vaudervilles (Tschechov 1888). Ein Versuch über simultane Spielweise im Rahmen der Schauspielausbildung
15.–30. April	Akt – V 6 Tage (oder Nächte) zwischen dem 15. und 30. April. Rund 50 Stunden intensivstes Wahrnehmungstraining („Kinesthetic Respons“). Leitung: Herbert Adamec und Luigi Trenkler
15.–27. April	Schauspieler-Seminar mit Nelya Veksel
23./24. April	David Gweshe, Musiker und Tänzer aus Simbabwe, Aufführung am 23. April – Workshop 23./24. April
April bis Juni	Bühne, Welt & Traum. Ruben Fraga und Jorge Bernardi
3./4. Mai	„Historiette“ nach Ludwig Hohl. Aufführungen der Projektgruppe: Bearbeitung: Harald Begusch, Andreas Bergbaur, Kurt Bucher, Christian Cagnelli, Helga Fraunholz, Martin Frey, Siegfried Kaltenecker, Elke Schüttelkopf, Karin Wolf, Sabine Zopf
7.–25. Mai	„Zur Vernichtung lebensunwerten Lebens“ Projekt: Denkmal für die in Hartheim ermordeten Behinderten. Eine Initiative der Gruppe „Kreativkurs für Behinderte“ im Dramatischen Zentrum 7. Mai: Pressegespräch 14. Mai: Ausstellungseröffnung der Arbeiten der Kreativgruppe und Präsentation des Denkmals (Höhe 2,70m, Breite 4m, Tiefe 0,7m, bemalt) für die in Hartheim ermordeten Behinderten. 14./15. Mai: „Vernichtungslager Hartheim – ein Klagegesang“ Eine Zusammenarbeit der Behinderten-Kreativgruppe mit der Behinderten-Theatergruppe im Dramatischen Zentrum 20.–24. Mai: Symposium zum Thema: Euthanasie im Dritten Reich (mit Dr. Ernest Bornemann, Herbert Exenberger, Dr. Georg Hirtz, Dr. Erwin Ringel) 25. Mai: Fest mit Musik
31. Mai, 1./2. Juni	Familientherapeutisches Symposium. Vorträge und Workshops
30./31. Mai, 1./6./7./8. Juni	Strangers in Wien spielen. Zeigen, sind: „Strangers in Wien“ Gemeinschaftsproduktion des Dramatischen Zentrums Wien und des Amerlinghaus „Probe für eine Flucht nach Wien“
Mai bis Juli	Ausbildung Schauspiel April: Theorie-Seminar. Psychologie des Schauspielers mit Claudia Schneider Mai/Juni: Szenische Basisarbeit. Einflüsse japanischer Techniken mit Luigi Trenkler Juni/Juli: Schauspielersche Interaktion „Die Präsenz der Beziehungen“ mit Karl Georg Hegemann Di, Mi, Do: Szenische Basisarbeit mit Herbert Adamec, Manfred Eisl, Jutta Schwarz und Nelya Veksel Mo, Fr: Atem, Stimme, Sprechen. Maria Böhmerberger, Angela Simon, Gabriele Buch Rollenstudium Herbert Adamec, Gabriele Buch, Manfred Eisl, Florentin Groll, Jutta Schwarz täglich Basistraining Herbert Adamec, Angelika Simon, Luigi Trenkler
11. und 13. Juni	„Briefe an Taranta Babu“ Theatergruppe „Schauspielkreis“
Juni	Das letzte Fest. Wiener Dramatische Ausstellung

- Konzept und Leitung: Ruben Fraga  
 Ausstattung und Kostüme: Jorge Bernardi  
 Musik: Walter Stangl  
 Wiener Festwochen 85, Messepalast  
 Premiere: Juni 1985
- April bis Juni feste Termine/kontinuierliche Gruppen:  
 Ausbildung Animator (berufsbegleitend) im Rahmen der gemeinsamen  
 Ausbildung Schauspiel/Animator  
 Ausbildungsgruppen Di (Manfred Eisl und Jutta Schwarz) und Do  
 (Barbara Prowaznik und Manfred Macher)  
 Praxisgruppen-Supervision (2. Jahrgang) jeden Mi mit Anna Teicht  
 Schwerpunkt-Wochenenden im Rahmen der Ausbildung Animator 12.–  
 14. April und 19.–21. April (Schminken mit Manfred Macher)  
 31. Mai, 1./2. Juni Intensivwochenende der laufenden  
 Ausbildungsgruppen  
 28.–30. Juni Abschlußwochenenden der Animations- und  
 Praxisgruppen. Darstellung der Gruppenarbeiten  
 Zielgruppentheater „U“ ist seit März in Bewegung (Manfred Eisl)  
 jeden Do: Lehrlingstheatergruppe  
 jeden Di: Frauentheatergruppe mit Anna Teicht  
 jeden Mi: Kindertheatergruppe (Kinder von 6–10 Jahren) mit Christa  
 Watzal  
 jeden Do: Seniorenspielclub Wien  
 März/April: Zielgruppentheater mit arbeitslosen Jugendlichen im  
 Rahmen eines betreuten „Selbsthilfeprojekts“ in Steyr mit Manfred Eisl
- Tanzwerkstatt  
 Afrikanischer Tanz mit Bebe Ovali jeden Mo  
 Indischer Tanz mit Radha Anjali (Angela Schmid) jeden Do  
 Ausdruckstanz mit Karin Doll jeden Mi  
 Tanz & Musik für Kinder mit Karin Doll, Di  
 Senioren-Tanz jeden Do  
 Steptanz mit Brigitte Prohaska, Di, Mi  
 Jazztraining mit Brigitte Prohaska, Di  
 Movement Rituals mit Nancy Lee, ab 19. April jeden Di
- Ständiges Körpertraining mit Herbert Adamec, Luigi Trenkler und  
 Angelika Simon, Mo und Do
- April bis Juli „...das lebende museum...“  
 „Das Fest am Turm“ Spielabläufe in der Gemäldegalerie der Akademie  
 der Bildenden Künste, Schillerplatz  
 März, April jeweils Di, Mi, Do für Volks- und Hauptschulen  
 Juni jeweils Di, Mi, Fr für AHS-Klassen  
 Spielsonntage am 31. März /28. April /29. Mai in der Gemäldegalerie  
 der Akademie der Bildenden Künste, Schillerplatz für Kinder zwischen  
 8 und 10 Jahren  
 „99 Seifenblasen“ eine Spielaktion für Schulkinder im Rahmen des  
 Sommer-Ferienspiels 1985 im Museum Moderner Kunst, Palais  
 Lichtenstein 1.–14. Juli jeweils Mo, Mi, Do, Fr, So
- 24.–28. September Tanz-Theater-Performance „Angelika“ mit Teilnehmern eines  
 Ausbildungskurses von Assunta Spissu, R: Assunta Spissu
30. September – Die Theaterseminar: Das Heldengedicht von „Lulu“ (Wedekind) – Die  
 12. Oktober Seminare finden von Montag bis Samstag [...] statt. (Bühne, Welt &

	Traum. Fortsetzung der Theaterseminare mit Ruben Fraga und Jorge Bernardi)
2.–30. Oktober	Animation U-Gruppe mit Manfred Eisl: ab 2. Oktober Praxisgruppen-Begleitung (2. Jahrgang) mit Jutta Schwarz: jeden Di Frauentheatergruppe: jeden Mo Kindertheatergruppe (Christa Watzal): jeden Mi Seniorenspielclub Wien: jeden Do Zukunftswerkstatt für die musische Woche 1986 (in Zusammenarbeit mit der Förderungsstelle des Bundes für die Erwachsenenbildung in der Steiermark): 30. Oktober
4./5. Oktober	Hans Jürgen Syberberg zeigt die beiden Kortner-Filme 4. Oktober: „Fritz Kortner probt Kabale und Liebe“ 5. Oktober: „Kortner spricht Monologe für eine Schallplatte“
7./9. Oktober	animatorische Theaterarbeit mit Armand Gatti (Frankreich) Einführung in die Arbeit Armand Gattis durch Prof. Dr. Ulf Birbaumer mit Video-Filmen einzelner Produktionen, in Anwesenheit von Armand Gatti: 7. Oktober Beginn der Arbeit mit Armand Gatti: 9. Oktober
9.–11. Oktober	„Pythagoräisches Konzert“: 9. Oktober Workshop mit Bernhard Ioan Siegel: 10./11. Oktober
Oktober bis Dezember	Dreiteiliges Seminar „Ostasiatische Schauspieltechniken in der Arbeit des westlichen Schauspielers“ mit Luigi Trenkler
11.–24. Oktober	Ausbildung Animator: Supervision der Praxisgruppen: zweimal wöchentlich Spielgruppen: „Animation – Szenen zum Kennenlernen“ (Barbara Prowaznik) 11.–13. Oktober; „Bildergeschichten“ (Barbara Prowaznik) 22.–24. November
15. Oktober bis 17. Dezember	Brecht-Lehrstück-Seminare Intensivwoche: 7 Arbeitstreffen 4.–10. November Kontinuierliche Spielgruppe: 14-tägige Treffen (15./29. Oktober, 12./26. November/3./17. Dezember)
21.–31. Oktober	Workshop in Alexander-Technik mit Michael Parkinson (London), dreimal wöchentlich
4.–23. November	Schauspieler-Seminar mit Walter Lott. Method Acting – Lee Strasberg-Schule
21./22./23. November	MINIMAL CLUB avanciertes Theater: theaterstück von geene, ihr wert; sein, mit Elisabeth Buchmann, Manuela Wittman, Wolfgang Flatz, Stefan Schmit-K, Geene
25. November–7. Dezember	Die Theaterseminar: D „Der Balkon“ (Jean Genet) – Die Seminare finden von Montag bis Samstag [...] statt. (Bühne, Welt & Traum. Fortsetzung der Theaterseminare mit Ruben Fraga und Jorge Bernardi)
September bis Dezember	feste Termine/kontinuierliche Gruppen: Ausbildung Schauspiel Intensivarbeit in Alexander-Technik mit Michael Parkinson: 23. September bis 4. Oktober „Inszenierter Alltag“ mit Manfred Eisl und Günter Brombacher: 7.–12. Oktober Projekt mit Maria Böhmberger ab 14. Oktober (öffentliche Präsentation: 13./14./18.–21. Dezember)

- Theatergeschichte (Wolfgang Sinhuber, Reinhard von der Tannen): Mo  
 Szenische Improvisation (Manfred Eisl und Jutta Schwarz): Di  
 Alexander-Technik (Michael Parkinson): Mi, Do  
 Atem, Stimme, Sprechen (Maria Böhmberger): Mo, Fr  
 Rollenstudium (Willi Bernhard, Manfred Eisl, Horst Forester, Florentin Groll, Jutta Schwarz)  
 Basistraining (Hilde Berger, Jutta Schwarz, Luigi Trenkler): täglich
- 4./6. Dezember Arnulf Rainer und Dieter Roth: Video „Atrappentappen“ (Aufzeichnung aus der Galerie im Lenbachhaus, München, Februar)
- 5./7. Dezember Attersee, Cibulka, Hossmann, Mayer, Nitsch, Renner, Roth, Roth, Rühm, Schwarz, Thomkins, Wiener: Video „Selten gehörte Musik“ (Aufzeichnung aus der Galerie im Lenbachhaus, München, Februar)

## 1986

7. Jänner bis 21. März Alexander-Technik mit Michael Parkinson. „Körperhaltung-Bewegung-Ausdruck“  
 7.–17. Jänner, 20.–31. Jänner, 10.–21. Februar, 10.–21. März
- 9.–13. Jänner Filme von Per Kirkeby
- ab 15. Jänner Arbeitsgemeinschaft LEHRSTÜCKE (Heinrich Hoffer)
- 27.–31. Jänner Workshop Meyerhold's Biomechanisches Training. Körpertraining und theoretische Aufarbeitung des theatralischen Ideen Meyerholds mit Akteuren des LIVING THEATRE (Stephan Schulberg, Maria Nora)
31. Jänner bis 1./2. Februar Öffentliche Proben „Gilgamesch, zum Beispiel...“ der Gruppe Kiskililla
- Jänner feste Termine/kontinuierliche Gruppen:  
 Tanzwerkstatt  
 Afrikanischer Tanz mit Bebe Ovali: Mo, Do  
 Ausdruckstanz mit Karin Doll: Fr  
 Griechische Tänze mit Kostas Fisoglou/Gerhard Lackinger: Di  
 Steptanz für Kinder mit Brigitte Prochazka: Mi  
 Steptanz für Fortgeschrittene: Fr  
 Tanzworkshop „ALOIKON“ mit Bebe Ovali: 29.–31. Jänner
- Ständiges Körpertraining mit Luigi Trenkler, Jutta Schwarz, Hilde Berger: Mo, Do
- Ausbildung Schauspiel  
 „Arbeitstechniken des Schauspielers für die Produktion von Hörspielen“ Seminar gemeinsam mit dem ORF, Wien  
 7./9./10. Jänner  
 „Vorbereitung auf die Arbeit des Schauspielers im Film“ Projektarbeit mit Hilde Berger, Simulation einer professionellen Filmarbeit  
 Mo: Theatergeschichte mit Wolfgang Sinnhuber, u.a.  
 Di, Mi, Do: Projektarbeit mit Herbert Adamec  
 Mi, Do: Alexander-Technik mit Michael Parkinson  
 Mo, Fr: Atem, Stimme, Sprechen mit Maria Böhmberger  
 Rollenstudium mit Willi Bernhard, Horst Forester, Florentin Groll, Jutta Schwarz, Herbert Adamec  
 tägliches Basistraining: Herbert Adamec, Hilde Berger, Jutta Schwarz, Luigi Trenkler

Jänner bis März	Ost-West Theaterprojekt. Stimmen und Gesänge – Harmonie von Himmel und Erde, Seminar mit Luigi Trenkler
	Ausbildung Animator „Gestaltendes Spiel“ (Ralf Ullsperger): ab 15. Jänner jeden Mittwoch „Masken – Schminken“ (Barbara Prowaznik): 14.–16. Februar „Animation und Freies Malen“ (Manfred Macher) 7.–9. März
21./22./23. Februar	Feldenkrais Methode Wochenendseminar mit Ludmilla Steiner
23.–28. Februar	Werkstatt ARBEITERBILDUNG „Krise der Arbeitsgesellschaft – Zukunft der Arbeiterbewegung“ im Bundesinstitut für Erwachsenenbildung
28. Februar/ 1. März	„Premiere amour – Erste Liebe“ (Samuel Beckett). Deutsche Erstaufführung der Gruppe „Mittag & Ewigkeit“, Inszenierung: Hans Czarnik, mit Alfred Schedl und Monika Rinker
Februar	norbert brunner: theater der vorstellung „nurmelodie“ (szenarium in randloser dreifartheit)
	Franz Josef Czernin liest aus seinen Werken Ferdinand Schmatz liest aus seinem neuen Buch „die wolke und die uhr“ das 1986 bei H. Bäcker (ed. Neue Texte) erscheint Schuldt rezitiert tote Autoren, Mamelucken antworten
7./8. März	work in progress: Zwischenaufführung von „EXTREMITIES“ von W. Mastrosimone, R: Ewa Teilmans/Hermann Killmeyer
März	Workshop mit Jan Tabaka
	Animation Frauentheatergruppe: jeden Mo Senioren-Spielclub Wien: jeden Do
	Norbert Gmeindl: Super 8-Filme (und 1 Film von Werner Jurasek)
	8 oder 9 führen durch die Ruinen ihrer Musik, Konzert
April	Valerian Maly und Klara Schillinger Performance
7.–25. April 24. April bis 16. Mai	Ost-West-Projekt mit Luigi Trenkler, Performance I und Performance II. Blockseminare
14./23. April	Lesung „Todgeschlagen, wer kein Loch im Rock hat!“ Texte zur französischen Revolution. Eine Einführung in Büchners „Dantons Tod“
15. April bis 17. Juni	Tai-Chi-Workshop mit Tjoeng: „Chinesisches Schattenboxen“
18.–20. April	„Töne, Raum & Klang – Wochenendseminar“ mit Jegor Reznikoff (Paris)
21. April bis 9. Mai	Workshop „Mörder Hoffnung der Frauen“ (Oskar Kokoschka), Leitung: Hilde Berger und Luigi Trenkler
22. April	Premiere „Dantons Tod“ (Georg Büchner). Die Schauspielschule des Dramatischen Zentrum spielt unter der Leitung von Herbert Adamec. Visuelles Konzept: Jorge Bernardi Aufführungen: 24./25./26. April, 1./2./3./8./9./10. Mai

24. April	Aktionsgruppe Früchteboykott Südafrika: „Afro-Schaubühne“ im Theatersaal des Dramatischen Zentrums
29./30. April	„Fischiare“ Eine Performance von Klara Schillinger und Valerian Maly
April and Mai	Ausbildung Animator erstes Treffen 3. April „Freies Malen“ (Manfred Macher) 25.–27. April „Spiele mit der Wahrnehmung/Materialgestaltung“ (Manfred Macher) 23.–25. Mai
	Indischer – Katak – Tanzworkshop, 7./8./10. Mai
20.–31. Mai	„Theater – Rhythmus – Tanz“ (der „epische“ Schauspieler), 2-wöchiger Intensivkurs mit Werner Kuhn (Kopenhagen)
6.–8. Juni	Feldenkrais-Methode „Bewußtheit durch Bewegung“ mit Ludmilla Christine Steiner
14. und 15. Juni	„Nachtstück“, Guido Meyn
Juni	Ständiges Körpertraining (mit Luigi Trenkler, Jutta Schwarz und Hilde Berger), Di, Do
	Tanzwerkstatt Afrikanischer Tanz mit Bebe Ovali: Mo, Do Ausdruckstanz mit Karin Doll: Mo Steptanz für Kinder mit B. Prochazka: Mi Steptanz für Fortgeschrittene: Fr
	Afrikanischer Tanzworkshop mit Bebe Ovali: 2.–5. Juni
20. September	„Psychopathia sexualis oder Dr. K./eine Stadt jagt einen Psychopathen“ (Schaubude)
September	Ausbildung Schauspiel Mo: Theatergeschichte, Bühnenraum, Arbeit am Text Mo, Do: Spezialtraining – Atem, Stimme (Maria Böhmerberger) Di, Mi: Stimme, Sprechen, Einzelunterricht (Maria Böhmerberger) Di, Fr: Modern Dance, Grundlagen des Klassischen Balletts (Sibylle Starkbaum) Mi: Theaterfechten (Adam Kiss-Orski) Rollenstudium (Willi Bernhard, Horst Forester, Florentin Groll, Jutta Schwarz) Projektarbeit des 3. Jahrgangs: „Die Gerechten“ von Camus; „Furcht und Hoffnung der BRD“ von Franz Xaver Kroetz
6.–23. Oktober	Schauspiel Seminare „Acting Genet“ mit Ruben Fraga: 6.–23. Oktober „Arbeit mit Masken und Kostümen“ mit Jorge Bernardi: 6.–23. Oktober
10.–12. Oktober	Feldenkrais-Seminar mit Ludmilla Steiner
24./25. Oktober u. 5.–7. Dezember	Tanz-Workshop mit Hervè Diasnas
27. Oktober bis 22. Dezember	Workshop: „Kinder machen Theater“ mit Anna Hnilicka (Theater Heuschreck) und Arabella Resch, jeden Mo
4.–9. November	Andy Warhol-Festival
10.–20. November	Workshop: „Körpertheater – Tanztheater“ mit Georgina Landa (Mexico), täglich außer So

21. November Tanztheater Performance, Georgina Landa: „Rosenkranz – Kette der Frauen“
- Oktober bis Dezember Ausbildung Animator (in Zusammenarbeit mit dem Verein Soziokulturelle Animation)  
laufende Gruppen: Ausbildungsgruppe A (Jutta Schwarz) jeden Di; Ausbildungsgruppe B (Manfred Macher) jeden Mi  
offene Gruppen: „Gestaltendes Spiel“ (Ralf Ullsperger) 2. 10.–18. Dezember /Wochenende 24.–26. Oktober ; „Das Leben der Bilder“ (Manfred Macher) 28.–30. November
- Ausbildung Schauspiel  
Mo: Theatergeschichte, Bühnenraum, Arbeit am Text  
Mo, Do: Spezialtraining – Atem, Stimme (Maria Böhmerberger)  
Di, Mi: Stimme, Sprechen, Einzelunterricht (Maria Böhmerberger)  
Di, Fr: Modern Dance, Grundlagen des Klassischen Balletts (Sibylle Starkbaum)  
Mi: Theaterfechten (Adam Kiss-Orski)  
Rollenstudium (Willi Bernhard, Horst Forester, Florentin Groll, Jutta Schwarz)  
Projektarbeit des 3. Jahrgangs: „Die Gerechten“ von Camus; „Furcht und Hoffnung der BRD“ von Franz Xaver Kroetz
- Workshop: „Kinder machen Theater“ mit Anna Hnilicka (Theater Heuschreck) und Arabella Resch 27. Oktober bis 22. Dezember, jeden Mo
- Tanzwerkstatt  
Afrikanischer Tanz mit Bebe Ovali: Mo, Do  
Ausdruckstanz mit Karin Doll: Mo, Do  
Steptanz für Kinder mit B. Prochazka: Mi  
Steptanz für Fortgeschrittene: Fr
- Modern dance with afro contemporary (mit Elio Gervasi): 15. Oktober bis 5. Dezember jeden Mi und Fr
- Ständiges Körpertraining, Mo und Do
- 1987**
- 29.–31. Jänner „Pioniere in Ingolstadt“ (Marieluise Fleißer), Dramatisches Zentrum  
Ausbildung Schauspiel (16 Uhr)
26. März „Die sieben Möglichkeiten des Zuges aus Auschwitz“ von Armand Gatti
- Jänner bis März Ausbildung Animator  
offene Gruppen: „Das Leben der Bilder“ (Manfred Macher) 8. Jänner bis 26. März und 27. Februar bis 1. März; „Grenzgängerspiele“ (Manfred Eisl) 13.–15. März
- April bis Juni Ausbildung Schauspiel  
Mo, Mi: Spezialtraining – Atem, Stimme. Stimme, Sprechen, Einzelunterricht (Maria Böhmerberger)  
Di: Basistraining (Jutta Schwarz)  
Di, Fr: Gesanglicher Ausdruck (Peter Doss)
- Mi: Theaterfechten (Adam Kiss-Orski)

- Fr: Modern Dance, Grundlagen des Klassischen Balletts (Sibylle Starkbaum)  
 Rollenstudium (Willi Bernhard, Horst Forester, Jutta Schwarz)
- 1.–5. April Action Theatre – Workshop mit Ruth Zaporah, Performance: 5. April  
 ab 2. April Ausstellung „Masken von Jorge Bernardi“ Masken, Figurationen, plastische Portraits aus drei Jahren Theaterarbeit
- 2./3. April „Warten auf Godot. Szenen aus dem Stück“, R: Ruben Fraga
- 6.–18. April Masken Workshop mit Jorge Bernardi: „Die Masken in der Commedia dell'arte und in der phantastischen Malerei
- 24./27. April Tankred Dorst – 2 Vorlesungen zum Drama
- 25.–29. April Autoren-Seminar mit Tankred Dorst
- April bis Juni Ausbildung Animator (in Zusammenarbeit mit dem Verein soziokulturelle Animation)  
 laufende Gruppen: Ausbildungsgruppe  
 Wochenenden im Rahmen der Ausbildung Animation 1986/87:  
 10.–12./24.–26. April: „Zeitgeist...“ mit Barbara Prowaznik  
 8.–11./22.–24. Mai: „Unsere Lieder, unsere Träume...“ mit Ralf Ullsperger  
 offene Gruppen: „Gestaltendes Spiel“ 23. April bis 25. Juni/  
 Wochenende 12.–14. Juni
- Tanzwerkstatt  
 Afrikanischer Tanz mit Bebe Quali: Mo, Do  
 Ausdruckstanz mit Karin Doll: Mo, Do
- Kontinuierliche Gruppen:  
 Seniorenspielclub Wien: jeden Do  
 Kreativkurs für Behinderte mit Walter Angerer: jeden Di
18. Mai bis 5. Juni, Intensives Improvisationstraining mit Warren Rosenzweig  
 jeweils Mo, Mi, Fr
1. Oktober Premiere „Unterweisung zum Terror“. Eine fototheatralische Anleitung zum Töten von Warren Rosenzweig und dem CIA, aufgeführt vom Theaterensemble „Strangers in Wien“  
 Aufführungen: 2.,3.,7.,8.,9./10. Oktober  
 D: Dieter Hermann, Durmus Dogan, u.a.; R: Warren Rosenzweig
24. Oktober Premiere (Uraufführung) „Catharina von Siena“ von Jacob Michael Reinhold Lenz im Rahmen der Wiener Festwochenveranstaltung „Heftiger Herbst“  
 Aufführungen: bis 7. November 1987 täglich außer 26. Oktober /1./2. November  
 R: André Turnheim; D: Susanne Feldmann, Katrin Thurm, Martin Kreidt, Ferdinand Nagele, Nico Ruzzo; R: Andre Turnheim
16. November bis Schauspielseminar mit Rainer Mathias Beck  
 4. Dezember
- 25.–29. November „Alkap-Team“: „Mit-spiel Babylon“ im Rahmen der Wiener  
 2.–6. Dezember Festwochenveranstaltung „Heftiger Herbst“
26. Oktober bis 1. Das Mann-Frau-Beziehungsspiel mit Dr. Lisa Haberkorn und Georg  
 November, 16.–22. Engel. Seminar  
 November, 8.–13.

Dezember

Oktober bis  
Dezember

Ausbildung Animator (in Zusammenarbeit mit dem Verein soziokulturelle Animation)  
laufende Gruppen: Praxisbegleitung, jeden Montag;  
Ausbildungsgruppe, jeden Mittwoch  
Wochenenden im Rahmen der Ausbildung Animator 1987/88:  
16.–18. Oktober „Bewegung – Tanz“ mit Jutta Schwarz  
13.–15. November „Musik“ mit Daniel Hirtz  
11.–13. Dezember „Malen“ mit Daniel Hirtz und Bernd Schaudinnus

Trainingskurs Atem- und Sprechtechnik mit Wolfgang Sinnhuber  
ab 7. Oktober

Tanzwerkstatt

Afrikanischer Tanz mit Bebe Quali: Mo und Do  
Tanz für Eltern und Kinder mit Bebe Quali: Mo  
Körpertraining mit Bebe Quali: Mi  
Afrikanische Disco mit Bebe Quali: Di

Kontinuierliche Gruppen:

Seniorenspielclub Wien: jeden Fr

Kreativkurs für Behinderte mit Walter Angerer: jeden Di

## 1988

21. März bis  
21. Mai 88

Frühlingsakademie im Dramatischen Zentrum

8.–11. April

Bauhausrevue (Andor Weininger)

3.–10./17.–21. Mai  
1988

„Angeschlossen – Ausgeschlossen“ (Schaubude)

27. Mai

„Die wundersame Verschrottung des Irrationalen“

Juni

Clowncompagnie „Die Schockerlinge“

14./15./20.–22.  
Oktober

„Kindsmord“, Reinhardseminaristen spielen Turrini im Dramatischen Zentrum

23.–28. Oktober

Theaterworkshop Boal

24. Oktober

Vortrag Tankred Dorst (über seine Arbeit mit Robert Wilson)

25.–27. Oktober

Dramatikerwerkstatt

22./23. November

Vortrag. Harald Mueller „Über den Umgang mit dem Grotesken als dramatisches Element“

29./30. November

Mona May zeigt „Janusin – Junu Sinn“ (Tänzerische Events in 5 Bildern)

## 1989

14.–22. Jänner

„Ensemble Mosaik“ zeigt Anders' „Amnesia oder Hitlers Erbe“

28. Jänner/  
4. Februar

Tanzperformance „Moods – The Simplicity Of Dance“, Rossana Composto und Fauto Baraldini

März

„Die Leute vom Fluss – Die Reise“, Vlado Szar

März	Theaterwerkstatt mit Tankred Dorst
Jänner bis März	<p>Ständige Projekte:</p> <p>1. Theater; Tanztheater  „Amnesia – Das Erbe Hitlers“ (8 Vorstellungen)  „Janusin – Junu Sinn“ (Tänzerische Events in 5 Bildern), Mona May  Soloperformance  „Die Leute vom Fluss – Die Reise“, Vlado Szar</p> <p>2. Dramatikerwerkstatt  Lesung von Tankred Dorst aus „Korbes“  Dramatikerwerkstatt mit Dorst (Schwerpunkt: Negativfigur im Drama)</p> <p>„El Circo Pobre“, Miguel Cortazar</p>
28. April	Tänze der Malinké (Guinea – Westafrika) – Geschichte und Bedeutung. Es tanzt und erzählt: Fanta Kaba (Solotänzerin des Ballet Africain de Guinée), es spielen: Famoudou Konaté und Ensemble
10. Mai	Vortrag und Videofilm M. Pand: Die Schauspiel-/Tanz-/Musikausbildung in Thailand
16. Mai	Harald Müller liest aus „Bonndeutsch“ im Dramatischen Zentrum „Blutstuhl“, Antonin Artaud (Abgesagt)
September	„Talabot“ – Ein Stück über das Sich-Entfernen von uns vertrauten Wirklichkeiten, Eugenio Barba, Gastspiel „Odin Teatret“ Vortrag Barba
	„Der Kreis“ (Gastspiel Innsbrucker Gruppe)
November	Opernprojekt mit... Die Reise in den Traumton (W. Pennel Rock)

## Tabellen- und Abbildungsverzeichnis

Tabelle 1: Betriebssubvention des BMUK laut Kunstberichten.....	239
Tabelle 2: Subventionen DZ von MA 7 – Stadt Wien Bereich Theater (Likus: Theater, Musiktheater, Tanz), Sachbearbeiter: Andreas Erlner.....	242
Abbildung 1: Plan des Mehrzwecksaals (Sammlung Dramatisches Zentrum).....	218
Abbildung 2: Plan (Querschnitt) des Mehrzwecksaals (Sammlung Dramatisches Zentrum).....	218
Abbildung 3: Plan Mehrzwecksaal, Spielfläche als Arena (Sammlung Dramatisches Zentrum).....	220
Abbildung 4: Proberaum im Dramatischen Zentrum (Privatarchiv Hilde Berger).....	223
Abbildung 5: Plakat des Dramatischen Zentrums 1975 (Sammlung Dramatisches Zentrum).....	248
Abbildung 6: Zeitungsartikel der „Kronen Zeitung“ vom 29. November 1979.....	260
Abbildung 7: Entgegnung, „Kronen Zeitung“ vom 26. Jänner 1980.....	261

## Abkürzungsverzeichnis

AdR	Archiv der Republik, Staatsarchiv
AZ	Arbeiterzeitung
BM	BundesministerIn
BMUK	Bundesministerium für Unterricht und Kunst
BMUKS	Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Sport (1984 bis 1991)
BR	Bundesrat
DZ	Dramatisches Zentrum Wien
NR	Nationalrat
o. D.	Ohne Datum
o. J.	Ohne Jahr
o. T.	Ohne Titel
o. V.	Ohne VerfasserIn
Sammlung DZ	Archivmaterial der Sammlung Dramatisches Zentrum Wien, Archiv und theaterhistorische Sammlung des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien
SE-Schule	Selbsterfahrungsschauspielschule
StPR	Stenographisches Protokoll
StPRNR	Stenographische Protokolle des Nationalrats

# Quellenverzeichnis

## *Forschungsliteratur*

- Adamec, Herbert: Ausbildung oder Anpassung? In: Forester, Horst (Hg.): Texte zur Theaterarbeit. Die Selbsterfahrungsschauspielschule des Dramatischen Zentrums Wien. Dokumentation eines theaterpädagogischen Experiments. [Heft 5], Wien: Dramatisches Zentrum, [1979]. 36 (zit. 1979b).
- Adamec, Herbert: Schule ohne Lehrer? In: Forester, Horst (Hg.): Texte zur Theaterarbeit. Die Selbsterfahrungsschauspielschule des Dramatischen Zentrums Wien. Dokumentation eines theaterpädagogischen Experiments. [Heft 5], Wien: Dramatisches Zentrum, [1979]. 35 (zit. 1979c).
- Adamec, Herbert: Schülerschule/Lehrerschule. Die Schülerschule von Barbiana. In: Forester, Horst (Hg.): Texte zur Theaterarbeit. Die Selbsterfahrungsschauspielschule des Dramatischen Zentrums Wien. Dokumentation eines theaterpädagogischen Experiments. [Heft 5], Wien: Dramatisches Zentrum, [1979a]. 4–6.
- Adamec, Herbert: Zur Lage der Schauspielerausbildung. In: Wiener Theateroktober (Hrsg. von den Veranstaltern); Schindlbeck, Michael (Red.): Wiener Theateroktober. Wien: Kulturverein Internationales Studentenheim, 1970. 24–27.
- AMOK: Die Fähre in den leeren Raum. Arbeit an Arche II./Wegweiser II. In: Forester, Horst (Hg.): Texte zur Theaterarbeit. AMOK – Theaterlabor. Dokumentation der praktischen Theaterforschung der Arbeitsgruppe Motorische Kommunikation des Dramatischen Zentrums Wien. [Heft 6], Wien: Dramatisches Zentrum, [1981], 8 (zit. 1981b).
- AMOK: Wegweiser I. In: Forester, Horst (Hg.): Texte zur Theaterarbeit. AMOK – Theaterlabor. Dokumentation der praktischen Theaterforschung der Arbeitsgruppe Motorische Kommunikation des Dramatischen Zentrums Wien. [Heft 6], Wien: Dramatisches Zentrum, [1981], 4 (zit. 1981a).
- AMOK: Wegweiser III. In: Forester, Horst (Hg.): Texte zur Theaterarbeit. AMOK – Theaterlabor. Dokumentation der praktischen Theaterforschung der Arbeitsgruppe Motorische Kommunikation des Dramatischen Zentrums Wien. [Heft 6], Wien: Dramatisches Zentrum, [1981], 18 (zit. 1981c).
- AMOK: Wegweiser IV. In: Forester, Horst (Hg.): Texte zur Theaterarbeit. AMOK – Theaterlabor. Dokumentation der praktischen Theaterforschung der Arbeitsgruppe Motorische Kommunikation des Dramatischen Zentrums Wien. [Heft 6], Wien: Dramatisches Zentrum, [1981], 24 (zit. 1981d).
- AMOK: Wegweiser V. In: Forester, Horst (Hg.): Texte zur Theaterarbeit. AMOK – Theaterlabor. Dokumentation der praktischen Theaterforschung der Arbeitsgruppe Motorische Kommunikation des Dramatischen Zentrums Wien. [Heft 6], Wien: Dramatisches Zentrum, [1981], 28 (zit. 1981e).
- Arena Dokumentation. In: Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte. Nr. 23, Juli 1976.
- Aschböck, Eva: Freies Theater als Alternative? Strukturreformerische Theaterkonzeptionen im kulturpolitischen Rahmen der achtziger und neunziger Jahre, gezeigt am Beispiel der Geschichte des Theater m.b.H.Wien: Univ., Dipl.-Arb., 1998.
- Awecker, Maria [Red.]: Wiener Festwochen 1951-2001. Ein Festival zwischen Repräsen-

- tation und Irritation. Salzburg-Wien: Residenz Verl., 2001.
- Bauer, Gerald M.; Peter, Birgit (Hg.): „Neue Wege“ 75 Jahre Theater der Jugend in Wien. Wien (u. a.): Lit, 2008.
- Bauer, Gerald M.: Aufbrüche/Umbrücke. Konzeptionen und Strategien des Theaters der Jugend nach 1968. In: Bauer, Gerald M.; Peter, Birgit (Hg.): „Neue Wege“ 75 Jahre Theater der Jugend in Wien. Wien (u. a.): Lit, 2008. 87–103.
- Bauer, Otmar: 1968. Autobiographische Notizen zu Wiener Aktionismus, Studentenrevolte, Underground, Kommune Friedrichshof, Mühl Ottos Sekte. Maria Enzersdorf: Rösner, 2004.
- Benjamin, Walter: Programm eines proletarischen Kindertheaters [1929]. In: Ders. Gesammelte Schriften. Bd. II.2: Aufsätze, Essays, Vorträge. Hrsg. v. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, 763–769.
- Berger, Hilde: Bewegungen. In: Forester, Horst (Hg.): Texte zur Theaterarbeit. AMOK – Theaterlabor. Dokumentation der praktischen Theaterforschung der Arbeitsgruppe Motorische Kommunikation des Dramatischen Zentrums Wien. [Heft 6], Wien: Dramatisches Zentrum, [1981], 5.
- Berger, Hilde: das training. In: Forester, Horst (Hg.): Dramatisches Zentrum Wien. Texte zur Theaterarbeit. Nr. 1, Jahrgang 1975, Wien: Augarten Verlag Stephan Szabo, 1975, 26–31 (zit. 1975a).
- Bernard, Jeff: In Memoriam Ilse Hanl, in: Bernard, Jeff; Kelemen, János (Hrsg.): Zeichen, Denken, Praxis. Österreichisch-Ungarische Dokumente zur Semiotik und Philosophie. Wien–Budapest: ÖGS/ISSS, 1990. 151–154.
- Birbaumer, Ulf: Alpensaga (1976–1980) – österreichische Geschichte 1988/1900 bis 1945 aus der Perspektive der Betroffenen. In: Kastberger, Klaus; Neumann, Kurt (Hg.): Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945. Zweite Lieferung. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2013. 218–225.
- Birbaumer, Ulf: Die politische Funktion des nichtkommerziellen Theaters in Wien. In: Maske und Kothurn, 17. Jg., Heft 1-2, 1971, 221–229.
- Birbaumer, Ulf: Mamma! I sanculotti! Unzeitgemäße Bemerkungen zur theatralen Populärkultur. In: Maske und Kothurn, 48. Jg., Heft 1, 2002, 435–446.
- Birbaumer, Ulf: Theorie und Praxis alternativer theatraler Kommunikation am nicht-institutionellen Theater in Europa nach 1965. Wien: Habil., 1981.
- Birbaumer, Ulf: Vom armen b.b. in Wien. Auf dem Theater nichts als Mißverständnisse. In: Maske und Kothurn, Jg. 42/2, Heft 1, 1996, 241–248.
- Birbaumer, Ulf: Zwischen Aufbruchstimmung und Wendekitsch. Anmerkungen zur kulturpolitischen Situation. In: Schreiner, Evelyn (Hrsg.): 100 Jahre Volkstheater. Theater, Zeit, Geschichte. Wien: Jugend und Volk Verlag, Wien/München, 1989.
- Blaukopf, Kurt (Hrsg.): Künstler in Österreich. Die soziale Lage der Komponisten, bildenden Künstler und Schriftsteller. Salzburg: 1984.
- Böhm, Gotthard: Dramatik in Österreich seit 1945. In: Spiel, Hilde (Hrsg.): Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Autoren, Werke, Themen, Tendenzen. Die zeitgenössische Literatur Österreichs II (Bd. 6). Zürich/München: Kindler, 1980 .
- Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Fünfter Band. Stuttgart (u.a.), Verlag J.B. Metzler, 2007.
- Brunmayr, Hans: Zur gegenwärtigen Situation der österreichischen Theater. In: Tiyatro Araştırmaları Dergisi. Ankara: Ankara University, Faculty of Language, History

and Geography, Department of Theatre, Issue 2, 1971.

(<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1183/13683.pdf>. Zugriff 07.06.2017)

Buddecke, Wolfram: Dramatik Österreichs 1966–1979/80. Durchbruch der neuen Dramatik. In: Buddecke, Wolfram; Fuhrmann, Helmut: Das deutschsprachige Drama seit 1946. Schweiz, Bundesrepublik, Österreich, DDR. Kommentar zu einer Epoche. München: Winkler, 1981.

Bundesministerium für Unterricht und Kunst (BMUK) (Hrsg.): Erwachsenenbildung in Österreich 3/1978. Wien (u.a.): Österr. Bundesverl. für Unterricht, Wiss. u. Kunst, 1978. (zit. 1978a)

Bundesministerium für Unterricht und Kunst (BMUK): Kunstbericht 1970–71, 1971.

Bundesministerium für Unterricht und Kunst (BMUK): Kunstbericht 1972–1983.

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Sport (BMUKS): Kunstbericht 1984–1990.

Büscher, Barbara: Wirklichkeitstheater, Straßentheater, Freies Theater. Entstehung und Entwicklung freier Gruppen in der Bundesrepublik Deutschland 1968–76. Frankfurt am Main, Wien (u.a.): Lang, 1987.

Cermak, Gottfried; Grohmann, Karl; Heindl, Gottfried (u.a.): Österreichischer Spielstättenplan. Grundlagen der Theaterarbeit an Schulen. Schriftenreihe des BMUK, Band 5. Wien: Manzsche Verlags- und Universitätsbuchhandlung, 1974.

Czeike, Felix: VIII. Josefstadt. Wien (u.a.): Jugend & Volk, 1980 (= Wiener Bezirkskulturführer 8).

Danneberg, Bärbel; Keller, Fritz; Machalicky, Aly; Mende, Julius (Hg.): Die 68er. Eine Generation und ihr Erbe. Wien: Döcker, 1998.

Das europäische Theater und sein Publikum. Europagespräch 1968. Wien (u.a.): Jugend & Volk, 1968 (= Wiener Schriften. Hrsg. vom Amt für Kultur, Schulverwaltung der Stadt Wien, Jugend & Volk).

Dertnig, Carola; Seibold, Stefanie [Hg.]: Let's twist again. Was man nicht denken kann, das soll man tanzen. Performance in Wien seit 1960 bis heute. Wien: de'A Skriptum, 2006.

Deutsch-Schreiner, Evelyn (Hrsg.): 100 Jahre Volkstheater. Theater, Zeit, Geschichte. Wien: Jugend & Volk, 1989.

Deutsch-Schreiner, Evelyn; Ruiss, Gerhard: ... mit beschränkter Haftung! Theater m.b.H. und Theaterpolitik im Wien der 80er und 90er Jahre. Wien (u.a.): Folio-Verlag, 2003.

Draxler, Martin W.; Eibelmeyer; Markus; Maderthaner, Franziska (Hrsg.): Idealzone Wien. Die schnellen Jahre (1978–1985). Wien: Falter Verlag, 1998.

Eggenberger, Harald: Geschichte der Wiener Zeltgasse 7: Haus, Schule, Jugendzentrum, Musisches Zentrum. Wien: Masterarbeit, 2016.

Filipovic, Jasminka: Die Kulturhäuser in Frankreich. Wien: Univ. Diss., 1972.

Floss, Paula: 25 Jahre Ensemble Theater. Eine Dokumentation. Wien, Dipl.-A., 2005.

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

Foltinek, Karl; Staininger, Otto (Red.): Die Kulturarbeit der Stadt Wien 1965–1977. Wien: Jugend & Volk, 1978.

Foltinek, Karl: Das Kulturamt der Stadt Wien – Kulturarbeit im Wandel. In: Foltinek,

- Karl; Staininger; Otto (Red.): Die Kulturarbeit der Stadt Wien 1965–1977. Wien: Jugend & Volk, 1978, 17–170 (zit. 1978a).
- Forester, Horst (Hg.): Dramatisches Zentrum Wien. Texte zur Theaterarbeit. Nr. 1, Jahrgang 1975, Wien: Augarten Verlag Stephan Szabo, 1975 (zit. 1975a).
- Forester, Horst (Hg.): Dramatisches Zentrum Wien. Texte zur Theaterarbeit. Protokoll zur Mitbestimmung. Nr. 2, Jahrgang 1975, Wien: Augarten Verlag Stephan Szabo, 1975.
- Forester, Horst (Hg.): Texte zur Theaterarbeit, Heft 7. Dokumentation einer mehrteiligen Projektarbeit des Dramatischen Zentrums Wien in den Jahren 1980 bis 1983. Konzept und Leitung: Ruben Fraga. Wien: Dramatisches Zentrum, [1983].
- Forester, Horst (Hg.): Texte zur Theaterarbeit. AMOK – Theaterlabor. Dokumentation der praktischen Theaterforschung der Arbeitsgruppe Motorische Kommunikation des Dramatischen Zentrums Wien. [Heft 6], Wien: Dramatisches Zentrum, [1981] (zit. 1981a).
- Forester, Horst (Hg.): Texte zur Theaterarbeit. Die Selbsterfahrungsschauspielschule des Dramatischen Zentrums Wien. Dokumentation eines theaterpädagogischen Experiments. [Heft 5], Wien: Dramatisches Zentrum, [1979].
- Forester, Horst (Hg.): Texte zur Theaterarbeit. Dramatisches Zentrum Wien. Das Théâtre du Soleil. Beispiel kollektiver Theaterarbeit. Ein Probenbericht von Paul Jenewein. Nr. 4, Wien: Augarten-Verlag Stephan Szabo, [1976].
- Forester, Horst: [Vorwort]. In: Forester, Horst (Hg.): Texte zur Theaterarbeit. AMOK – Theaterlabor. Dokumentation der praktischen Theaterforschung der Arbeitsgruppe Motorische Kommunikation des Dramatischen Zentrums Wien. [Heft 6], Wien: Dramatisches Zentrum, 2 [1981] (zit. 1981b).
- Forester, Horst: Dramatisches Zentrum Wien. Texte zur Theaterarbeit III. Animazione. Bericht über ein Experiment. Nr. 3, Jahrgang 1975, Wien: Augartenverlag Stephan Szabo, 1975 (zit. 1975b).
- Forester: Theater und Experiment, in: Kruntorad, Paul [Red.]: 1. Österreichgespräch. Theater – Freizeitangebot und Experiment. Wien [u.a.]: Jugend und Volk, 1979. 107–110.
- Geiger, Brigitte/Hacker, Hanna: Donauwalzer Damenwahl. Frauenbewegte Zusammenhänge in Österreich. Wien: Promedia, 1989.
- Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hrsg.): Deutsches Bühnen Jahrbuch. Spielzeit [1978/79–1987/88]. Das große Adreßbuch für Bühne, Film, Funk und Fernsehen. Hamburg: Verl. d. Bühnenschriften-Vertriebs-Ges., 1979–1988.
- Geschäftsgruppe – Kultur, Jugend und Bildung: Kulturbericht 1977. Schwerpunkte der Kulturarbeit der Stadt Wien im Spiegel der Rechnungsabschlüsse der Jahre 1976 und 1977. Wien: Stadt Wien, 1978.
- Gisch, Susanna: Der Auslandsschlachthof St. Marx als dramatischer Spielort. Wien: Dipl.-A. 1991.
- Grotowski, Jerzy: Das arme Theater. Towards a poor Theatre. Velber bei Hannover : Friedrich, 1970.
- Gruber, Klemens; Meister, Monika: Éducation géométrique. Zobernigs frühe Vermessungen des Theaters, In: Heimo Zobernig. Ausstellungskatalog. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Köln 2003. 245–267.
- Haider-Pregler, Hilde: 1952–1968. Direktion Leon Epp. „Das tapferste Theater von

- Wien“. In: Deutsch-Schreiner, Evelyn (Hrsg.): Volkstheater. 100 Jahre. Theater Zeit Geschichte. Wien (u.a.): Jugend & Volk, 1989, 204–211.
- Haider, Hans: Kultur als Alternative – Alternative als Kultur. Von autoritären Alternativ-Intendanten, verarmten Künstlern und dem freien Wort. In: Unterberger, Andreas (Hrsg.): A...wie alternativ. Wien: Herold, 1981, 17–25.
- Hamm, Mika: Arbeit nach Grotowski. In: Forester, Horst (Hg.): Dramatisches Zentrum Wien. Texte zur Theaterarbeit. Nr. 1, Jahrgang 1975, Wien: Augarten Verlag Stephan Szabo, 24.
- Hanl, Ilse (HG); Azizi-Burkart, Veronika I.; Massiczek, Albert: Kreatives Schulspiel. Möglichkeit und Wirklichkeit. Wien/München: Jugend und Volk, 1977.
- Hanl, Ilse; Schmidt-Greisenegger, Ingrid: Animazione. Bericht über ein Experiment. In: Forester, Horst: Dramatisches Zentrum Wien. Texte zur Theaterarbeit III. Animazione. Bericht über ein Experiment. Nr. 3, Jahrgang 1975, Wien: Augartenverlag Stephan Szabo, 1975. 8-55.
- Hanl, Ilse: Animazione – Grenzen und Möglichkeiten, in: Maske und Kothurn 19. Jg., Wien, Heft 1/1973 (zit. 1973c).
- Hanl, Ilse: Animazione als Aufforderung zur Emanzipation. Theatralische Zielgruppenarbeit als Alternative zum traditionellen Kulturbetrieb., in: Maske und Kothurn 21. Jg., Wien, Heft 1/1975 (zit. 1975a).
- Hanl, Ilse: Animazione. In: Forester, Horst (Hg.): Dramatisches Zentrum Wien. Texte zur Theaterarbeit. Nr. 1, Jahrgang 1975, Wien: Augarten Verlag Stephan Szabo, 1975. 8-18 (zit. 1975b).
- Hanl, Ilse: Der Wundervogel fliegt. Animazione: Das Publikum selbst ist das Theater, in: Neues Forum, Wien, Dezember 1974.
- Hanl, Ilse: Die Geschichte vom Seppel, in: Neue Wege, Wien, Jänner 1973 (zit. 1973b).
- Hanl, Ilse: Ist das Rotkäppchen tot? Bemerkungen zum Kindertheaterfestival im Rahmen der Biennale di Venezia., in: Neue Wege, Wien, Jänner 1972 (zit. 1972a).
- Hanl, Ilse: Kindertheaterfestival 1971 in Venedig, in: Aspekte II – Theaterwissenschaftliches Sommerseminar in Eisenstadt, 1972 (zit. 1972b).
- Hanl, Ilse: Möglichkeiten animatorischer Zielgruppenarbeit im schulischen Bereich, in: Bernard, Jeff; Kelemen, János (Hg.): Zeichen, Denken, Praxis. Österreichisch-Ungarische Dokumente zur Semiotik und Philosophie. Wien–Budapest: ÖGS/ISSS, 1990, 155-164.
- Hanl, Ilse: Zehntes Kindertheaterfestival in Venedig, in: Neue Wege, Wien, Jänner 1973 (zit. 1973a).
- Heilmeyer, Jens; Fröhlich, Pia: Modell Kinder Spielclub. Zielgruppenarbeit mit Kindern. Materialien zur Praxis neuer Spielmethoden. Köln: DuMont Schauberg, 1974.
- Heilmeyer, Jens; Fröhlich, Pia: NOW. Theater der Erfahrung. Material zur neuen amerikanischen Theaterbewegung. Köln: DuMont Schauberg, 1971.
- Henrich, Camilla: Die kulturpolitische Bedeutung des Dramatischen Zentrums (1971–1989) für das (Freie) Theater in Wien: Impulse, Veränderung und Resonanz. Forschungsbericht. Wien, 2015. (Durchgeführt als einjähriges Forschungsprojekt des Magistrats der Stadt Wien – Kulturabteilung MA 7, unveröffentlicht).
- Henrich, Camilla: Versuche eines politischen Theaters in Wien. Ein Streifzug durch 60 Jahre Theatergeschehen. 1945 – 2000. Forschungsbericht. Wien, 2010. (Durchgeführt als einjähriges Forschungsprojekt des Magistrats der Stadt Wien – Kultur-

- abteilung MA 7, unveröffentlicht).
- Hensel, Georg: Das Theater der siebziger Jahre. Kommentare, Kritik, Polemik. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1980.
- Herbert: Adamec, Herbert; Berger, Hilde: A.Mo.K. Das Theater vom Kopf auf die Füße stellen. In: Dertnig, Carola; Seibold, Stefanie [Hg.]: Let's twist again. Was man nicht denken kann, das soll man tanzen. Performance in Wien seit 1960 bis heute. Wien: de'A Skriptum, 2006. 142–148.
- Hirschbühler, Doris: Zur Situation der freien Gruppen in Wien. Wien: Dipl.-A., 1991.
- Hofer, Gerhard: Die Festivalisierung der Stadt. Am Beispiel des Wiener Rathausplatzes. Wien: Dipl. A., 2008.
- Hoffer, Heinrich [Heinz]: Theater als pädagogisches Mittel. In: BMUK (Hrsg.): Erwachsenenbildung in Österreich. Heft 3/1976. Wien (u.a.): Österr. Bundesverl. für Unterricht, Wiss. u. Kunst, 1976. 113–119.
- Hoffer, Heinz: Neues Theater für ein neues Publikum. In: Forester, Horst (Hg.): Dramatisches Zentrum Wien. Texte zur Theaterarbeit. Nr. 1, Jahrgang 1975, Wien: Augarten Verlag Stephan Szabo, 1975. 19–21 (zit. 1975a).
- Hoffman, Hilmar: Kultur für alle. Perspektiven und Modelle. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1979.
- Hübner, Irene: Kulturzentren. Gesellschaftliche Ursachen, empirische Befunde, Perspektiven soziokultureller Zentren. Weinheim und Basel: Beltz, 1981.
- IG Freie Theaterarbeit (Hg.): G.I.F.T. Gemeinschaft der InteressentInnen der Freien Theaterarbeit. Vereinsmitteilungen der IG Freie Theaterarbeit. 7. Jahrgang, Jänner/Februar 1997, Nr. 1, Wien: IG Freie Theaterarbeit, 1997. 12–13.
- IG Freie Theaterarbeit (Hg.): gift – zeitschrift für freies theater. September bis Dezember 2009, Wien: IG Freie Theaterarbeit, 2009.
- Initiative Theater Dortmund/Dortmunder Lehrlingstheater: Rotes Theater im Kohlenpott. Ein Erfahrungsbericht. Dortmund: Selbstverlag, 1974.
- Innerhofer, Roland: Die Grazer Autorenversammlung (1973–1983). Zur Organisation einer „Avantgarde“. Wien (u.a.): Böhlau, 1985.
- Institut für Empirische Sozialforschung Wien: Kultur in Österreich. Grundlagenforschung im kulturellen Bereich. Ergebnisse einer Studie des Institutes für Empirische Sozialforschung (IFES) durchgeführt im Auftrag des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst. Wien: IFES, 1975.
- Jochum, Manfred: Animation – ein neues Berufsfeld? In: BM für Unterricht (Hrsg.): Erwachsenenbildung in Österreich 6/1978. Wien (u.a.): Österr. Bundesverl. für Unterricht, Wiss. u. Kunst, 1978. 331–335.
- Kastberger, Klaus; Neumann, Kurt (Hg.): Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945. Zweite Lieferung. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2013.
- Kastberger, Klaus: Gespräch mit Wilhelm Pevny, Peter Turrini und Ulf Birbaumer. In: Kastberger, Klaus; Neumann, Kurt (Hg.): Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945. Zweite Lieferung. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2013, 226–232.
- Kaufmann-Freßner, Claudia: Das Burgtheater. Architektur, Geschichte, Geschichten. Wien/Bozen: Folio, 2005.
- Kisser, Erwin [Hrsg.] et al.: Konflikttheater – Theaterkonflikte. Zur Phänomenologie nichtillusionistischer Theaterformen. Wien: Edition Fortschrittliche Wissen-

schaft, 1987.

- Klinger, Annemarie: Intention und Erfahrung im „Theater der Erfahrung“ unter spezieller Berücksichtigung der Theaterarbeit der „Arbeitsgruppe Motorische Kommunikation“ (A.Mo.K.) und Ruben Fragas im Dramatischen Zentrum Wien von 1973 bis 1983. Bd. 1. Wien: Univ. Diss., 1992 (zit. 1992a).
- Klinger, Annemarie: Intention und Erfahrung im „Theater der Erfahrung“ unter spezieller Berücksichtigung der Theaterarbeit der „Arbeitsgruppe Motorische Kommunikation“ (A.MO.K.) und Ruben Fragas im Dramatischen Zentrum Wien von 1973 bis 1983. Bd. 2 (Dokumentarischer Anhang). Wien: Univ. Diss., 1992 (zit.1992b).
- Knapp, Marion: Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation. Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945. Wien: Diss., 2003.
- Knoblich, Tobias J.: Das Prinzip Soziokultur – Geschichte und Perspektiven. In: Politik und Zeitgeschichte. B 11/2001. 7–14.
- Krahberger, Franz: Beschäftigung mit Brecht. In: Forester, Horst (Hg.): Dramatisches Zentrum Wien. Texte zur Theaterarbeit. Nr. 1, Jahrgang 1975, Wien: Augarten Verlag Stephan Szabo, 1975, 22–23.
- Kruntorad, Paul [Red.]: 1, Österreichgespräch. Theater – Freizeitangebot und Experiment. Wien [u.a.]: Jugend und Volk, 1979.
- Lamprecht, Gerald: Freiheit – Theater – Revolution. Die Entwicklung der „freien“ Theaterszene in Wien im Kontext neuer sozialer Bewegungen, 1945–2003. Weitra: Bibliothek der Provinz, 2013.
- Landau, Erika: Psychologie der Kreativität. München (u.a.): Reinhardt, 1969.
- Lazarowicz; Balme (Hrsg): Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam 1991.
- Löffler, Sigrid: Das Gold unter dem Trümmerfeld oder: Wiener Spurensuche in den achtziger Jahren. In: Deutsch-Schreiner, Evelyn (Hrsg.): 100 Jahre Volkstheater. Theater, Zeit, Geschichte. Wien: Jugend & Volk, 1989, 32–330.
- Lungstraß, Anja; Ratzenböck, Veronika: Tauziehen zwischen Tradition und Gegenwart. Kulturpolitik und Kulturförderung in Österreich. In: Kulturpolitische Mitteilungen 145, II/2014. Zeitschrift für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft Bonn, 26–29.
- Mantler, Anton: Von der Arena zum WUK. 25 Jahre Wiener Geschichte der Kulturalternativen. 2002. ([http://www.wuk.at/documents/articles/Von%20der%20Arena%20zum%20WUK\\_Mantler\\_gek%C3%BCrzt.pdf](http://www.wuk.at/documents/articles/Von%20der%20Arena%20zum%20WUK_Mantler_gek%C3%BCrzt.pdf). Zugriff: 07.06.2017).
- Marschall, Brigitte: Politisches Theater nach 1950. Wien: Böhlau, 2010.
- Mattl, Siegfried: Die lauen Jahre – Wien 1978–1985. In: Draxler, Martin W.; Eibelmeyer; Markus; Maderthaner, Franziska (Hrsg.): Idealzone Wien. Die schnellen Jahre (1978–1985). Wien: Falter Verlag, 1998, 85–95.
- Mayer, Elisabeth: Anregung zum Rollenspiel. Eine Feldstudie im Rahmen des Modellprojektes „Animazione“ 1. Wien: Univ. Diss, 1975 (zit. 1975a).
- Mayer, Elisabeth: Anregung zum Rollenspiel. Eine Feldstudie im Rahmen des Modellprojektes „Animazione“ 2. Wien: Univ. Diss, 1975 (zit. 1975b).
- Mehta, Gerda (Hrsg.): Die Praxis der Psychologie: Ein Karriereplaner. Wien u.a.: Springer, 2004.
- Meister, Monika: Zur Utopie alternativen Theaters, in: Maske und Kothurn 1-2, 1987.
- Müller, Silvia; Burkart, Veronika I.: Sind die jungen Zuschauer von heute das erwachsene

- Theaterpublikum von morgen? In: Maske und Kothurn, 19. Jg., Heft 1, 1973. 3–8.
- Musner, Lutz: Ist Wien anders? Zur Kulturgeschichte der Stadt nach 1945. In: Csendes, Peter; Opll, Ferdinand (Hrsg.): Wien. Geschichte einer Stadt. Band 3: Von 1790 bis zur Gegenwart. Wien (u.a.): Böhlau, 2003.
- Nußbaumer/Schwarz (Hrsg.): Besetzt! Kampf um Freiräume seit den 70ern. Wien: Czernin Verlag, 2012.
- Österreichischer Bundestheaterverband: Berichte 1971/72–1976/77. Wien: Österreichischer Bundestheaterverband, 1972–1977.
- Palm, Kurt: Vom Boykott zur Anerkennung. Brecht und Österreich. Wien [u.a.]: Löcker, 1984.
- Pataki, Heidi: Schönes sehen, Wohlklang hören. Marginalien zu einem regierungsoffiziellen Kulturbericht. In: Neues Forum, 22. Jg., Heft 256, April 1975, 11–14.
- Paterno, Petra: Lichterloh. Das Wiener Schauspielhaus unter Hans Gratzer von 1978 bis 2001. Wien: Edition Atelier, 2003.
- Paul, Arno: Was heißt hier frei? Zur Problemgeschichte des alternativen Theaters in der Bundesrepublik. In: Maske und Kothurn. 33. Jg., Heft 1, 1987. 35–40.
- Pawlowsky, Gerhard: Zur Entwicklung der Psychotherapie in Österreich. In: Mehta, Gerda (Hrsg.): Die Praxis der Psychologie: Ein Karriereplaner. Wien u.a.: Springer, 2004, 167–174.
- Pevny, Wilhelm; Turrini, Peter: Alpensaga. Eine sechsteilige Fernsehserie aus dem bäuerlichen Leben. [3 Einzelbände] Buch: Wilhelm Pevny, Peter Turrini. Regie: Dieter Berner. Salzburg, Wien: Residenz-Verlag, 1980.
- Pfaff, Walter; Keil, Erika; Schläpfer, Beat (Hrsg.): Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie. Berlin : Alexander-Verlag, 1996.
- Pfaff, Walter: „Zu spielen aufhören, um Theater zu machen“ Über den Theaterrevolutionär Jerzy Grotowski. K. A., 14.01.2000.
- Prokop, Hans F.: Österreichisches Literaturhandbuch. München: Jugend & Volk, 1974.
- Rappl, Werner: Körpertheater. Die Möglichkeit körperlicher Erfahrungen am Theater unter besonderer Berücksichtigung der Arbeit des Theaterlabors - Arbeitsgruppe Motorische Kommunikation am Dramatischen Zentrum in Wien. Wien: Univ. Diss., 1980.
- Rathauskorrespondenz vom 20.9.1973, Blatt 352.
- Rauch-Keller, Reingard: Kunstförderung. Die Subventionierung zeitgenössischen Kunstschaffens durch den Bund. In: Maske und Kothurn. Beiheft 10, Wien u.a.: Böhlau Verlag, 1981.
- Reiter, Wolfgang: Wiener Theatergespräche. Jelinek Gratzer Kirchner Stolz Beil Löffler Quitta Werner Schwab Palm. Wien: Falter Verlag, 1993.
- Rischbieter, Henning: Theater im Umbruch. München: DTV, 1970.
- Rodenberg, Ilse: Das Schöpferische im Kind und die Rolle, die dabei das Kindertheater spielt. In: Maske und Kothurn, 19. Jg., Heft 1, 1973. 23–29.
- Rühle, Günther: Anarchie in der Regie. Theater in unserer Zeit (Zweiter Band). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- Ruiss, Gerhard (Hrsg.): IG Autoren 1971–1991. Von der Gründung bis zum Literaturhaus. Dokumentation. Wien: Interessengemeinschaft Österreichischer Autoren,

1991.

- Ruiss, Gerhard; Vyoral, Johannes A. [Red.]: Das Wir-wollen-ja-aber-es-geht-nicht-Theater. Dokumentation der „Autoren-Theater-Enquete“ 1985. Wien: IG Autoren, 1986.
- Ruiss, Gerhard; Vyoral, Johannes A.: Dokumentation zur Situation junger österreichischer Autoren. Eine Bestandsaufnahme der gegenwärtigen österreichischen Literaturszene. Wien: Autorenkooperative, 1978.
- Ruiss, Gerhard; Vyoral, Johannes A.: Literarisches Leben in Österreich. Ein Handbuch. Wien: IG österr. Autoren, 1985.
- Ruiss, Gerhard; Vyoral, Johannes A.: Literarisches Leben in Österreich. Handbuch 1988. Wien: IG österr. Autoren, 1988.
- Ruiss, Gerhard: „Bei aller Wertschätzung – aber das da!“ - Kulturpolitik in Selbstverwaltung. In: Deutsch-Schreiner, Evelyn; Ruiss, Gerhard: ... mit beschränkter Haftung! Theater m.b.H. und Theaterpolitik im Wien der 80er und 90er Jahre. Wien (u.a.): Folio-Verlag, 2003. 7–13.
- Scabia, Giuliano: Das große Theater des Marco Cavallo. Phantasiearbeit in der Psychiatrischen Klinik Triest. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- Schaller, Thomas: Das WUK – ein pulsierender Schreibergarten. In: Danneberg, Bärbel; Keller, Fritz; Machalicky, Aly; Mende, Julius (Hg.): Die 68er. Eine Generation und ihr Erbe. Wien: Döcker, 1998. 148–159.
- Schedler, Melchior: Kindertheater. Geschichte, Modelle, Projekte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- Schwendter, Rolf: Subkulturelles Wien. Die Informelle Gruppe. Wien: Promedia, 2003.
- Scuola di Barbiana: Die Schülerschule. Brief an eine Lehrerin. Berlin: Wagenbach, 1970.
- Sinowatz, Fred: Bildung und Theater. In: Cermak, Gottfried; Grohmann, Karl; Heindl, Gottfried (u.a.): Österreichischer Spielstättenplan. Grundlagen der Theaterarbeit an Schulen. Schriftenreihe des BMUK, Band 5. Wien: Manzsche Verlags- und Universitätsbuchhandlung, 1974.
- Spreitzer, Helmut: Gerangel um den Geldtopf. Das Wiener Kleinbühnenkonzept. In: TheaterZeitSchrift 12/1985. 96–104.
- Stadtbuch Wien 1982. Ein Almanach. Wien: Falter, 1982
- Statistisches Zentralamt: Statistische Nachrichten. 8/1973, 28. Jg. 167–677.
- Steinweg, Reiner: Lehrstück und episches Theater. Brechts Theorie und die theaterpädagogische Praxis. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel Verlag, 2005.
- Stöger, Gabi; Karolyi, Claudia; Weinberger, Christian: Anpassung oder Emanzipation? In: TheaterZeitSchrift 4/1983, 46-59.
- Terfloth, John H.: Mittel des Theaters im Dienst der Persönlichkeitsentfaltung. In: Maske und Kothurn, 19. Jg., Heft 1, 1973. 60–79.
- Treichl, Heinrich: Fast ein Jahrhundert. Erinnerungen. Wien: Zsolnay, 2003.
- Unterberger, Andreas (Hrsg.): A...wie alternativ. Wien: Herold, 1981.
- Verein zur Schaffung offener Kultur- und Werkstättenhäuser (Hrsg.): 10 Jahre WUK. Wien: Falter Verlag, 1991.
- Vostell, Wolf: Aktionen. Happenings und Demonstrationen seit 1965. Eine Dokumentation. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1970.

- Wäfler, Martina: Die Schaubude Wien. Wien: Dipl.A., 1996.
- Wäger Häusle, Elisabeth (Red.): Heftiger Herbst. Theaterfestival der Freien Gruppen. 23.9.–6.12. Organisation Wiener Festwochen. Wien: Wiener Festwochen, 1987.
- Wagner, Renate: 1969–1979. Direktion Gustav Manker. Ein durch und durch österreichisches Theater. In: Deutsch-Schreiner, Evelyn (Hrsg.): Volkstheater. 100 Jahre. Theater Zeit Geschichte. Wien (u.a.): Jugend & Volk, 1989, 292-309.
- Wiener Festwochen: Vom Anderen Theater. Wien: Wiener Festwochen, 1982.
- Wiener Theateroktober (Hrsg. von den Veranstaltern); Schindlbeck, Michael (Red.): Wiener Theateroktober. Wien: Kulturverein Internationales Studentenheim, 1970.
- Wimmer, Michael: Kulturpolitik in Österreich. Darstellung und Analyse 1970–1990. Innsbruck-Wien: Österr. Studien-Verl., 1995.
- Wimmer, Michael: Zur Kulturpolitik in Österreich zwischen 1966 und 1985. Eine kritische Materialsichtung. Wien: Dipl. A., 1985.
- Winkelhofer, Elisabeth: Wilhelm Pevny. Sprintorgasmik: Wien – New York. Wien: Dipl.-A., 2008.
- Wollschläger, Gunther: Kreativität und Gesellschaft. Neue pädagogische Methoden am Beispiel der Jugendkunstschule Wuppertal. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1972.

*Archivmaterial der Sammlung Dramatisches Zentrum Wien*

Bestand des Archivs und theaterhistorischen Sammlung des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien.

Anmerkung: Wenn die Quelle keine Datumsangabe enthält, das Datum aber rekonstruierbar ist, erfolgt die Ergänzung in eckigen Klammern „[ ]“.

...das lebende museum... : Beleben. Heft, 1981.

...das lebende museum..., o. J. [1983]. Information, 3 Seiten.

„Rathaus-Korrespondenz“ vom 14.9.1979, Blatt 2040.

[Dramatisches Zentrum]: Die Arbeit mit Grotowski und seinen Mitarbeitern und die Entwicklung der A.MO.K 1973–1980. Zusammenfassung [1983] (zit. 1983d).

[Dramatisches Zentrum]: Notiz - Senatsrat Foltinek, 1976.06.23. Gesprächsnotiz, 1976.

[Dramatisches Zentrum]: o. T. [Die Frage der Ausbildung von Schauspielern], o. D. [1974/75].

[Forum Wien – Arena, Verein zur Verwirklichung und Förderung progressiver Kunst und Kultur]: Fragen und Anmerkungen zur Weiterführung der ARENA. o. J.

Adamec, Herbert: Aufnahmeprüfung für die Schauspielschule. Zur Problematik von Aufnahmekriterien. Mit experimentellen Beispiel der „Selbsterfahrungsschauspielschule“. In: Adamec, Herbert (Red.): Anmerkungen zur Theaterarbeit (2. Auflage) o. J. [1982].

Adamec, Herbert: Wie eine Schülergruppe entstehen kann. In: Forester, Horst (Hrsg.): Anmerkungen zur Theaterarbeit 1/1977 (1. Auflage)

Berger, Hilde: referat über workshop und animazione. Wien: unv. Manusk., 1975 (zit. 1975b).

Dramatisches Zentrum Wien: Tanzwerkstatt (zit. 1978a).

Dramatisches Zentrum: [Aufgaben und Aktivitäten]. o. D. Infoblatt [1978/79] (zit. [1978/79b]).

Dramatisches Zentrum: [Das Dramatischen Zentrum Wien eröffnet im Oktober 1976 eine Schauspielschule besonderer Art], o. D. Aussendung [1976] (zit. [1976c]).

Dramatisches Zentrum: 1. Internationales Strassentheater-Festival, 28. April bis 1. Mai 1978. Programmheft, 1978.

Dramatisches Zentrum: An die Mitglieder des Schauspielensembles, März 1972. Aussendung 1972 (zit. 1972a).

Dramatisches Zentrum: Animationsarbeit im Dramatischen Zentrum, o. D. [1983] (zit. [1983g]).

Dramatisches Zentrum: April bis Juni 1987. Programm, 1987 (zit. 1987a).

Dramatisches Zentrum: April/Mai 1989. Programm, 1989.

Dramatisches Zentrum: Arbeitsbericht 1973. Bericht, 15. Juli 1974 (zit. 1974a).

Dramatisches Zentrum: Arbeitsbericht 1982.

Dramatisches Zentrum: Arbeitsbericht in Stichworten, o. D. [1972] (zit. [1972d]).

Dramatisches Zentrum: Arbeitskalendarium in Stichworten 1976. Jahresbericht, 1976 (zit. 1976b).

Dramatisches Zentrum: Arbeitskreis Bert Brecht im Dramatischen Zentrum Wien. Aussendung, (1974b).

Dramatisches Zentrum: Ariane Mnouchkine in Wien, 4. April 75. Aussendung, 1975 (zit. 1975a).

Dramatisches Zentrum: Ausbildung – Weiterbildung, o. D. Kalendarium [1983/84].

Dramatisches Zentrum: Ausbildung Animator. Folder [1980].

Dramatisches Zentrum: Autoren. Bogen, o. D. (zit. o. D.).

Dramatisches Zentrum: Bedingungen der Mitarbeit im / Zusammenarbeit mit dem „Dramatischen Zentrum Wien“. Vereinbarung, 1973 (zit. 1973c).

Dramatisches Zentrum: Beilage Nr. 1. Blatt o. D. [1973] (zit. [1973b]).

Dramatisches Zentrum: Bisherige Aktivitäten. Arbeitsbericht, o. D. [1973] (zit. [1973a]).

Dramatisches Zentrum: Das Dramatische Zentrum als Kulturzentrum, o. D. 3 Seiten [1976] (zit. [1976b]).

Dramatisches Zentrum: Der Brecht'sche Modellbegriff, o.D. [1974].

Dramatisches Zentrum: Die Arbeit des Dramatischen Zentrums im sozio-kulturellen Bereich, o. D. [1983] (zit. [1983f]).

Dramatisches Zentrum: Dramatikerförderung. Information, o. D. [1983b].

Dramatisches Zentrum: Einladung und Tagungsprogramm [SKS]. [1979] (zit. [1979a]).

Dramatisches Zentrum: Einladung, vom 22.12.1976. Aussendung, 1979 (zit. 1976c).

Dramatisches Zentrum: Erfolgsrechnung per 1972-07-31. Rechnungsbericht, 1972 (zit. 1972b).

Dramatisches Zentrum: Gemeinsame Ausbildung. Prospekt o. J. [1983] (zit. [1983e]).

Dramatisches Zentrum: Grotowski – Workshop im Dramatischen Zentrum, 28.5.73. Ankündigung 1973 (zit. 1973b).

Dramatisches Zentrum: Jerzy Grotowski, o. D. Aussendung/Einladung, 1974 (zit. 1974e).

Dramatisches Zentrum: Kalendarium 1974. Programm, o. D. [1975] (zit. [1975a]).

Dramatisches Zentrum: Nachrichten 76/II. Aussendung, 1976 (zit. 1976e).

Dramatisches Zentrum: o. T. [Seine Aufgaben sieht das Dramatische Zentrum für den Beginn seiner Arbeit]. Schreiben, o. D. [1972] (zit. [1972a]).

Dramatisches Zentrum: o. T. Aussendung [1974] (zit. [1974a]).

Dramatisches Zentrum: o. T. Aussendung [1975] (zit. [1975b]).

Dramatisches Zentrum: o. T. Aussendung, o. D. [1972] (zit. [1972b]).

Dramatisches Zentrum: o. T., 23. Juni 1983. Aussendung 1983 (zit. 1983a).

Dramatisches Zentrum: Oktober–Dezember 1986. Programm, 1986 (zit. 1986c).

Dramatisches Zentrum: Oktober/November 1987. Programm, 1987 (zit. 1987b).

Dramatisches Zentrum: Planung. Schreiben, o. D. [1972] (zit. [1972c]).

Dramatisches Zentrum: Präsentation der ersten drei im Druck vorliegenden TEXTE ZUR

THEATERARBEIT am 26.11.[1975], Aussendung (zit. [1975b]).

Dramatisches Zentrum: Presseinformation vom 10. Juni 1976. Schreiben 1976 (zit. 1976f).

Dramatisches Zentrum: Pressemitteilung. Aussendung, o. D. [1979].

Dramatisches Zentrum: Prospekt zum Jahresprojekt, Mai 1988 (zit. 1988b).

Dramatisches Zentrum: Prospekt zur Frühlingsakademie März–Mai 1988. Programm, 1988 (zit. 1988a).

Dramatisches Zentrum: Richtlinien für ein Stipendium in Ostberlin. Information, o. D. [1972/73].

Dramatisches Zentrum: Schwerpunkt: Dramatische Autoren. Information o. D. [1983] (zit. [1983a]).

Dramatisches Zentrum: Selbsterfahrungsschauspielschule. Infoblatt [1978/79] (zit. [1978/79a]).

Dramatisches Zentrum: Seminar zur Mitbestimmung. o. D. Ankündigung Seminar zur Mitbestimmung [1973] (zit. [1973c]).

Dramatisches Zentrum: Seminar zur Mitbestimmung. Tagungsprogramm, 1973 (zit. 1973a).

Dramatisches Zentrum: September bis Dezember 1988. Programm, 1988 (zit. 1988c).

Dramatisches Zentrum: Stipendien für Theatertätige. Information, o. D. [1983] (zit. [1983c]).

Dramatisches Zentrum: Theaterlabor, o. D. [1976] (zit. [1976d]).

Dramatisches Zentrum: Urfaustprojekt, 14.2.1977. Aussendung, 1977 (zit. 1977).

Dramatisches Zentrum: Veranstaltungen April bis Juni 1985. Programm, 1985.

Dramatisches Zentrum: Veranstaltungen April Mai Juni 1986. Programm, 1986.

Dramatisches Zentrum: Veranstaltungen im Dezember 1980. Programm, 1980.

Dramatisches Zentrum: Veranstaltungen im Jänner-Februar 1980. Programm, 1980.

Dramatisches Zentrum: Veranstaltungen im Juni/Juli 1981. Programm, 1981.

Dramatisches Zentrum: Veranstaltungen im Juni/Juli 1983. Programm, 1983.

Dramatisches Zentrum: Veranstaltungen im Mai 1976. Programm, 1976.

Dramatisches Zentrum: Veranstaltungen im Mai 1982. Programm, 1982.

Dramatisches Zentrum: Veranstaltungen im Mai 1983. Programm, 1983.

Dramatisches Zentrum: Veranstaltungen im Mai/Juni 1980. Programm, 1980.

Dramatisches Zentrum: Veranstaltungen im März 1980. Programm, 1980.

Dramatisches Zentrum: Veranstaltungen im März 1983. Programm, 1983.

Dramatisches Zentrum: Veranstaltungen im November 1978. Programm, 1978.

Dramatisches Zentrum: Veranstaltungen im November 1980. Programm, 1980.

Dramatisches Zentrum: Veranstaltungen im November 1982. Programm, 1982.

Dramatisches Zentrum: Veranstaltungen im November/Dezember 1983. Programm, 1983.

Dramatisches Zentrum: Veranstaltungen im Oktober 1980. Programm, 1980.

- Dramatisches Zentrum: Veranstaltungen im September 1980. Programm, 1980.
- Dramatisches Zentrum: Veranstaltungen im September bis Dezember 1984. Programm, 1984.
- Dramatisches Zentrum: Veranstaltungen im September/Oktober 1978. Programm, 1978.
- Dramatisches Zentrum: Veranstaltungen Jänner bis März 1985. Programm, 1985.
- Dramatisches Zentrum: Veranstaltungen Jänner bis März 1986. Programm, 1986.
- Dramatisches Zentrum: Veranstaltungen September bis Dezember 1985. Programm, 1985.
- Dramatisches Zentrum: Veranstaltungskalender Jänner-Februar 1978. Programm, 1978.
- Dramatisches Zentrum: Veranstaltungsprogramm April 1978. Programm, 1978.
- Dramatisches Zentrum: Veranstaltungsprogramm Juni/Juli 1978. Programm, 1978.
- Dramatisches Zentrum: Veranstaltungsprogramm Mai 1978. Programm, 1978.
- Dramatisches Zentrum: Veranstaltungsprogramm März 1978. Programm, 1978.
- Dramatisches Zentrum: Vertrag mit Autoren. o. J.
- Dramatisches Zentrum: Vertrag zwischen Cynkutis und dem Dramatischen Zentrum, 16. März 1974. Beilage Schreiben von Forester an Cynkutis, 1974.03.16 (zit. 1974c).
- Dramatisches Zentrum: Vertrag zwischen Grotowski und dem Dramatischen Zentrum, 17. Mai 1974. Beilage Schreiben von Forester an Polska Agencja Artystyczna, 1974.05.17 (zit. 1974d).
- Dramatisches Zentrum: Wir sind (endlich) übersiedelt!! Aussendung, Wien, 29.11.1976 (zit. 1976a).
- Dramatisches Zentrum: Zielgruppenarbeit, o. D. [1975/76]
- Finke, Reiner: Anmerkungen zur Exkursion des Dramatischen Zentrums nach Zürich und Besuch von Steins „Peer Gynt“. Bericht, 1972.
- Forester, Horst: Bericht über die Informations- und Studienreise für das Dramatische Zentrum vom 15.-30. Oktober 71. Bericht, 8.11.1971.
- Forester, Horst: Entwurf zum Ablauf der Zielgruppentagung, 1975. Aussendung (zit. 1975g).
- Forester, Horst: Exkursion – Basel – Hollmann – Kraus. Aussendung vom 28.1.1975 (zit. 1975c).
- Forester, Horst: Exkursion/Basel/Hollmann/Kraus. Aussendung vom 17.3.1975 (zit. 1975d).
- Forester, Horst: Exposé zur Errichtung eines „Dramatischen Zentrums“. Exposé, o. D. [1970/71].
- Forester, Horst: o. T. [Das Dramatische Zentrum – für sachliche Kritik], o. D. [1981] (zit. 1981c).
- Forester, Horst: o. T. Aussendung, 1975 (zit. 1975e).
- Forester, Horst: o. T. Entwurf, o. D. [1971/72].
- Forester, Horst: Protokoll der Unterredung: Forester – Grotowsky [sic], 1974.11.20. Protokoll, 1974 (zit. 1974b).
- Forester, Horst: Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Freunde und Kollegen! Entwurf einer Einladung zum „Palaver“, 27.6.1975 (zit. 1975f).

- Forester, Horst: Telefonnotiz vom Gespräch mit Manchoñ, 1974.01.30. Notiz (zit. 1974a).
- Forester, Horst: Vereinbarung zwischen Forester, Greisenegger und Hanl, am 21.2.1973. Schreiben, 1973.
- Fraga, Rubén: Ein Ort. O. J., Typoskript, 3 Seiten.
- Herrmann, Fritz: Für Frau Minister Firnberg. Gesprächsnotiz vom 10. Oktober 1975.
- Hoffer, Heinz: Arbeitskreis Robert Musil, Wien, 12.05.75. Aussendung (zit. 1975b).
- Horst Forester: Für einen neuen Kunstbegriff, o. D. (zit. o. D.)
- Kaufmann, Erika: Protokoll der 1. Sitzung der Jury zur Vergabe von Stipendien für dramatische Autoren und Theatertätige, 13.6.1977 (zit. 1977a).
- Kaufmann, Erika: Protokoll der 1. Sitzung der Jury zur Vergabe von Stipendien für dramatische Autoren und Theatertätige, 20.12.1979.
- Kaufmann, Erika: Protokoll der 1. Sitzung der Jury zur Vergabe von Stipendien für dramatische Autoren und Theatertätige, 28.3.1979.
- Kaufmann, Erika: Protokoll der 1. Sitzung der Jury zur Vergabe von Stipendien für dramatische Autoren und Theatertätige, 4.4.1978.
- Kaufmann, Erika: Protokoll der 2. Sitzung der Jury zur Vergabe von Stipendien für dramatische Autoren und Theatertätige, 20.4.1978.
- Kaufmann, Erika: Protokoll der 2. Sitzung der Jury zur Vergabe von Stipendien für dramatische Autoren und Theatertätige, 29.5.1979.
- Kaufmann, Erika: Protokoll der 2. Sitzung der Jury zur Vergabe von Stipendien für dramatische Autoren und Theatertätige, 5.7.1977 (zit. 1977b).
- Kaufmann, Erika: Protokoll der 3. Sitzung der Jury zur Vergabe von Stipendien für dramatische Autoren und Theatertätige, 11.5.1978.
- Kaufmann, Erika: Protokoll der 3. Sitzung der Jury zur Vergabe von Stipendien für dramatische Autoren und Theatertätige, 7.9.1977 (zit. 1977c).
- Kaufmann, Erika: Protokoll der 4. Sitzung der Jury zur Vergabe von Stipendien für dramatische Autoren und Theatertätige, 25.3.1980.
- Kaufmann, Erika: Protokoll der 4. Sitzung der Jury zur Vergabe von Stipendien für dramatische Autoren und Theatertätige, 8.6.1978.
- Kaufmann, Erika: Protokoll der 5. Sitzung der Jury zur Vergabe von Stipendien für dramatische Autoren und Theatertätige, 14.4.1980.
- Kaufmann, Erika: Protokoll der 6. Sitzung der Jury zur Vergabe von Stipendien für dramatische Autoren und Theatertätige, 17.6.1980.
- Kreidl, Heinz: Die Berliner Schaubühne – ein „Theatermodell“? Bericht, 1972.
- Kulturamt der Stadt Wien (Hg.): Schul- und Jugendtheater in Wien. Eine Information des Kulturamtes der Stadt Wien. Nr. 9, 1973. Heft, 10 Seiten.
- Kupfmüller, K. A.: Bericht über ein Seminar unter dem Thema „Animazione“, Eisenstadt 21.-23. März 1980. Bericht, 1980.
- Lesowsky, Wolfgang: Forum Wien. Projekt eines Mehrzweckhauses (Open House). Wien: unv. Manuskript, Februar 1970.
- o. V.: Protokoll Brecht Kollektiv, Jänner 1975. Protokoll, 1975.
- o. V.: 1. Protokoll des Arbeitskreises „Animazione“ vom 10.12.73. Protokoll, 1973 (zit. 1973b)

- o. V.: Einladung und Arbeitsprogramm für den Arbeitskreis Bert Brecht vom 11.12.1973. Schreiben, 1973 (zit. 1973a).
- o. V.: Protokoll zum Arbeitskreis Bert Brecht vom 2. April 1974. Protokoll, 1974.
- o. V.: Statuten des Vereins Dramatisches Zentrum Wien, o. D. [1971].
- Pevny, Wilhelm: An das Dramatische Zentrum. Beilage eines Schreibens von Pevny an Forester, 27. April 1983. [„Text für die ‚Jubiläumsschrift‘], 3 Seiten.
- Schaubude: Angeschlossen – Ausgeschlossen. Folder. 1988.
- Schaubude: Bleib für immer bei mir! Programmheft. 1979 (zit. 1979a)
- Schaubude: Der Tod des Herakles. Programmheft mit Theaterzettel 1978 (zit. 1978a).
- Schaubude: Der Zerrissene. Programmheft mit Theaterzettel. 1977.
- Schaubude: Ein Traum von Hölderlins Empedokles. Programmheft. 1978 (zit. 1978b).
- Schaubude: Psychopathia sexualis oder Dr. K., eine Stadt jagt einen Psychopathen. Theaterzettel. 1986
- Schaubude: Theatercooperative zur Schaubude. 2 Projekte. Kaspar; Warten Vergessen. Gefalteter Zettel. 1979b
  
- Scheiben Forester an Sinowatz, 1975.07.28.
- Schreiben „AG Theaterlabor“ an Temnitschka, 1976.05.20.
- Schreiben BMUK an Dramatisches Zentrum, 1978.07.20.
- Schreiben BMUK an Forester, 1976.04.28.
- Schreiben BMUK an Hanl, 1976.04.28.
- Schreiben Cynkutis an Berger, 1973.11.27.
- Schreiben Forester [an das BMUK], k. D. [1985/86] (Entwurf).
- Schreiben Forester an [Fröhlich-]Sandner, 1974.05.24.
- Schreiben Forester an Cynkutis, 1974.01.21.
- Schreiben Forester an Cynkutis, 1974.03.16.
- Schreiben Forester an Cynkutis, 1974.09.02.
- Schreiben Forester an Cynkutis, 1974.09.02.
- Schreiben Forester an Fröhlich-Sandner, 1976.03.17.
- Schreiben Forester an Fröhlich-Sandner. 1979.01.15.
- Schreiben Forester an Gratz, 1977.01.31.
- Schreiben Forester an Grimm, 1977.01.31.
- Schreiben Forester an Grotowski, 1974.11.21.
- Schreiben Forester an Grotowski, 1974.11.21.
- Schreiben Forester an Grotowski, 1975.03.19.
- Schreiben Forester an Grotowski, 1975.03.19.
- Schreiben Forester an Haider, 1975.07.28.
- Schreiben Forester an Herrmann (BmfUuK), 1972.05.18.

Schreiben Forester an Koll, 1983.11.07.  
Schreiben Forester an Koll, 1984.05.07.  
Schreiben Forester an Koren, 1976.08.16.  
Schreiben Forester an Lein, 1975.05.14.  
Schreiben Forester an Lein, 1975.07.16.  
Schreiben Forester an Loicht, 1974.07.11.  
Schreiben Forester an Magistratsabteilung 62, 1971.07.25.  
Schreiben Forester an Peter Stein, 1971.09.28.  
Schreiben Forester an Polska Agncja Artystyczna, 1974.08.28.  
Schreiben Forester an Pusch, 1975.07.25.  
Schreiben Forester an Sinowatz, 1971.12.06.  
Schreiben Forester an Sinowatz, 1971.12.29.  
Schreiben Forester an Sinowatz, 1971.12.29.  
Schreiben Forester an Sinowatz, 1974.07.11.  
Schreiben Forester an Sinowatz, 1975.06.11.  
Schreiben Forester an Sinowatz, 1975.10.09.  
Schreiben Forester an Sinowatz, 1977.02.14.  
Schreiben Forester an Sinowatz, 1977.10.21.  
Schreiben Forester an Sinowatz, 1978.06.19.  
Schreiben Forester an Temnitschka, [1973.12].  
Schreiben Forester an Temnitschka, 1972.06.12.  
Schreiben Forester an Temnitschka, 1972.06.26.  
Schreiben Forester an Temnitschka, 1974.07.16.  
Schreiben Forester an Temnitschka, 1974.09.20.  
Schreiben Forester an Temnitschka, 1975.05.14.  
Schreiben Forester an Temnitschka, 1977.03.31.  
Schreiben Forester an Temnitschka, 1977.10.21.  
Schreiben Forester an Temnitschka, 1982.11.11.  
Schreiben Forester an Temnitschka, 1982.11.17.  
Schreiben Forester an Temnitschka, 1982.11.17.  
Schreiben Forester an Temnitschka, 1984.07.16.  
Schreiben Grotowski an Forester, 1971.05.22.  
Schreiben Grotowski an Forester, o. D. [1974]  
Schreiben Hoffer an Busek 1976.12.09.  
Schreiben Hoffer an Forester, 1975.05.15.  
Schreiben Hoffer an Forester, 1977.04.25.  
Schreiben MA 7 (Foltinek) an das Dramatische Zentrum vom 1974.11.07.

Schreiben Manchoñ an Forester, 1975.01.06.  
Schreiben Pevny an Forester, 1983.04.27.  
Schreiben Schulenburg an Forester, 1975.01.27.  
Schreiben Temnitschka an Forester, 1975.07.10.  
Telegramm Forester an Agentur Pagart, 1974.03.15.  
Telegramm Forester an Grotowski, 1974.03.15.  
Z.: o. T. Interview (Z.) mit Forester (F.), o. J. [1976], 9 Seiten.

### *Archiv der Republik*

Bundesministerium für Unterricht und Kunst: Stipendien für dramatische Autoren und Theatertätige, 3. Mai 1977. Aussendung, 1977.  
Dramatisches Zentrum: Jury für Dramatische Autoren und Theatertätige. Information, o. D. [1976] (zit. [1976a]).  
o. V.: Autorenstipendien für dramatische Autoren. Entschädigung der Juroren für ihre Tätigkeit im Jahr 1980.  
Schreiben BMUK an Forester, 1971.10.11.  
Schreiben Forester an die Mitglieder der Jury für die Vergabe von Stipendien für Theatertätige und Autoren, 1977.11.30.  
Schreiben Forester an Lein, 1971.09.19.  
Schreiben Forester an Lein, 1973.11.12.  
Schreiben Gratz an Forester, 1971.10.12.  
Schreiben Kaufmann an Liemberger, 1982.03.03.  
Schreiben Kaufmann an Temnitschka, 1980.09.19.

### *Wiener Stadt- und Landesbibliothek*

80erHAUS 23. Mai–15. Juni 80. Wiener Festwochen Alternativ. Programmheft 1980.  
Dramatisches Zentrum Wien. Herausgeber: Dramatisches Zentrum/Schaubude. Für den Inhalt verantwortlich: Horst Forester. Wien: Schreier & Braune. Plakat [Programmpunkte Oktober bis November 1988], 1988.  
Dramatisches Zentrum. Wiener Festwochen. „Der 12er Turm, Der Turmbau zu Babel, Ein Wiener Vergnügungspark 24.5.-4.6., Aktivitäten der sozialkulturellen Animation 24.-26.6., 12 Jahre Dramatisches Zentrum 24.5.-4.6.“ Wien. Plakat, 1983.  
Kulturamt der Stadt Wien: Kulturbericht 1974-76. Schwerpunkte der Kulturarbeit der Stadt Wien im Spiegel der Rechnungsabschlüsse der Berichtsjahre. Wien: Kulturamt der Stadt Wien, 1977 (Wiener Stadt- und Landesarchiv).  
Wiener Festwochen: 80er Haus. Wiener Festwochen '81. 16. Mai–21. Juni 1981. Heft 2 (zit. 1981a)  
Wiener Festwochen: 80er Haus. Wiener Festwochen '81. 16. Mai–21. Juni 1981. Heft 3

(zit. 1981b)

Wiener Festwochen: 80er Haus. Wiener Festwochen '81. 16. Mai–21. Juni 1981. Heft 4  
(zit. 1981c)

Wiener Festwochen. „Das letzte Fest“. Messepalast/D-Halle. 7. bis 23. Juni 1985. In Zusammenarbeit mit dem Dramatischen Zentrum Wien. Plakat, 1985.

*Privatarchiv Hilde Berger*

Schreiben von Cynkutis an Forester, 1974.01.22 [Privatarchiv Hilde Berger].

Schreiben von Horst Forester an Zbigniew Cynkutis, 1973.12.19 [Privatarchiv Hilde Berger].

Schreiben von Zbigniew Cynkutis an Hilde Berger, handschriftl., o. D. Privatarchiv Hilde Berger.

## *Zeitungsausschnitte*

Zeitung, Datum, Titel (VerfasserIn)

- „Arbeiterzeitung“ vom 1965.11.28: Wer hat Angst vor dem Happening? (Hahnl, Hans Heinz), Seite 8.
- „Arbeiterzeitung“ vom 1965.12.01: So einen Wirbel hat das Theater an der Wien noch nicht erlebt: Gut geschneuzt, doch schlecht geschockt (Hahnl, Hans Heinz) Seite 8
- „Arbeiterzeitung“ vom 1965.12.02: Eine schwarze Messe der Grausamkeit (Hahnl, Hans Heinz) Seite 8.
- „Arbeiterzeitung“ vom 1965.12.03: Living Theatre kommt wieder. Seite 5
- „Arbeiterzeitung“ vom 1972.03.01: Das Dramatische Zentrum in Aktion: Gemeinsam den Peter Stein studiert.
- „Arbeiterzeitung“ vom 1975.07.20: Junge Arbeiter, die ihr Leben spielen.
- „Arbeiterzeitung“ vom 1977.09.08: Restaurierung der kleinen Schritte.
- „Arbeiterzeitung“ vom 1978.11.15: Penelopes sensibler Zynismus. „Kunst ohne Höhepunkte“ im Dramatischen Zentrum.
- „Arbeiterzeitung“ vom 1979.07.13: Mit Grusel und Sozialpolitik: Die Gruppe Torso (Sichrovsky, Heinz)
- „Arbeiterzeitung“ vom 1981.03.21: „Lebendes Museum“ im Dramatischen Zentrum: Im Labyrinth der Geschichte (Sichrovsky, Heinz)
- „Arbeiterzeitung“ vom 1989.05.11: Dramatisches Zentrum will sich auflösen.
- „Basler Nachrichten“ vom 1973.03.24: Das Burgtheater in einigen Zahlen.
- „Bezirksjournal Neubau“ 11/1978: Indische Masken- und Tempeltänze im Dramatischen Zentrum in der Seidengasse.
- „Das Magazin“ von Juni 1985: Dramatisches Zentrum. Im Dickicht der Büros.
- „Der Standard“ vom 1989.07.05: Literaturhaus-Pläne für die Seidengasse.
- „Der Standard“ vom 9.11.1989: IFES-Studie zu Kulturverhalten: Jeder Zweite ein Kunstfreund.
- „Die Bühne“ im März 1985: Eine verstrickte Landschaft (Anner, Silvia)
- „Die Furche“ vom 1977.12.16: Wichtig für Autoren.
- „Die Presse“ vom 1972.01.09: Theater: An der Arbeit. Ein „Dramatisches Zentrum“ wurde gegründet.
- „Die Presse“ vom 1974.11.30: Chancen für eine Weltstadt. Stadt Wien und Bund einig über die Durchführung von Peichls Freyung-Projekt.
- „Die Presse“ vom 1975.01.11./12.: Theaterentwicklungsverein mit Überschüssen. Nach dreijähriger Arbeit: das Dramatische Zentrum bietet zu wenigen Autoren viel und dem Publikum nichts (Haider, Hans)
- „Die Presse“ vom 1975.02.01: Dramatisches Zentrum. [Leserbrief (Forester, Horst)]
- „Die Presse“ vom 1975.02.14: Es regt sich im alten Haus.
- „Die Presse“ vom 1975.07.09: Wann kommt die Reform? Diskussion um das 1972 gegründete *Dramatische Zentrum* (Haider, Hans)
- „Die Presse“ vom 1975.07.15: TV: Heute-Morgen.

- „Die Presse“ vom 1975.11.14: Dramatisches Zentrum übersiedelt in Fabrik.
- „Die Presse“ vom 1976.06.12: Ich bin der Meinung. Leistungsdruck statt Pfründertum (Haider, Hans)
- „Die Presse“ vom 1978.06.01: Geschichte spielen, Kunst kennenlernen.
- „Die Presse“ vom 1979.01.04: Wiener Volksstück von Gustav Ernst in Frankfurt.
- „Die Presse“ vom 1980.09.09: Souffleurkasten von Hans Haider.
- „Die Presse“ vom 1981.03.24: Souffleurkasten von Hans Haider.
- „Die Presse“ vom 1981.06.26: Vertrag mit sich selbst (Haider, Hans)
- „Die Presse“ vom 1982.07.29: Kulturamt unter Kontrolle. Statut für das Dramatische Zentrum – Volkstheater-Regelung? (Haider, Hans)
- „Die Presse“ vom 1982.10.23: Nur die Freien sitzen im Kalten. Kunstbericht des Unterrichtsministeriums über das Jahr 1981: „Eingefrorenes Budget“ (Haider, Hans)
- „Die Presse“ vom 1983.05.20: Babylonischer Turm als Selbsterfahrung.
- „Die Presse“ vom 1984.11.07: Krise im Dramatischen Zentrum. Manager gegen Kontrolle durch Vereinsvorstand (Haider, Hans)
- „Die Presse“ vom 1988.06.20: Stop dem Gießkannenprinzip. Zur Subventionierung freier Gruppen in Wien (Freitag, Wolfgang)
- „Die Presse“ vom 1989.05.10: Wiens Dramatisches Zentrum sperrt zu (Haider, Hans)
- „Die Szene – Zeitschrift für Theaterkunst“ März/April 1973, JG IX, Band 1, Nummer 2, März-April 1973: Dramatisches Zentrum in Wien (Gespräch geführt von Tomislav Blažev, Übersetzung des Artikels [„Dramski centar u Beču (Specijalno za „Scenu“), in Scena – casopis za pozotisnu umetnost, Novi Sad, 1973, Godina IX, Knjiga 1, Broj 2, Mart-April 1973.]])
- „Falter“ 03/77: Schaubude.
- „Falter“ 06/84: Der Kreis. Kleinbühnenkonzept: Von der Kritik der Verantwortung zur Verantwortung der Kritik (Loibl, Elisabeth).
- „Falter“ 10/83: Der 12er Turm. Dramatisches Zentrum.
- „Falter“ 10/84: „Auf nach Clayton!“. Schaubude spielt „Der Hungerkünstler“ nach Motiven von Kafka.
- „Falter“ 11/84: Der Zustand des Feuilletons als Zustand der Welt (Ankowitsch, Christian).
- „Falter“ 12/88: Frühlingsakademie im Dramatischen Zentrum.
- „Falter“ 13/90: „Prometheus oder die Olympi sinken“ (Reiter, Wolfgang).
- „Falter“ 17/88: Angeschlossen – Ausgeschlossen (Reiter, Wolfgang).
- „Falter“ 26/84: Theater als radikaler Widerstand (Loibl, Elisabeth).
- „Falter“ 36/78: Wiener Theatermacher (2) (Thurnher, Armin; J., M.).
- „Falter“ 45/89: Vom Ende des Anfangs (Mrgan, Nika).
- „Falter“ 46/79: Selbsterfahrungs-Schauspielschule.
- „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ vom 1975.01.09: Insel in der Theaterlandschaft. Die Arbeit des Dramatischen Zentrums in Wien – Eine Bilanz und wieviel Hoffnung? (Spiel, Hilde).

- „Frischfleisch und Löwenmaul“ 32/82: Wiener Festwochen – alternativ? [Gespräch mit Reinhold Stremnitzer und Elisabeth Wäger], 21–28
- „Gießener Anzeiger“ vom 1980.08.02: Rollenspiele im „Lebenden Museum“ als Zugangsmöglichkeit zur Kultur.
- „Kleine Zeitung“ vom 1972.03.02: Neues „Dramatisches Zentrum“ gegründet: Initiative für das Theaterleben.
- „Kleine Zeitung“ vom 1977.10.15: Kindertheaterwerkstatt mit Ilse Hanl: Vielversprechende Generalprobe (Melzer, Ingrid).
- „Kleine Zeitung“ vom 1989.05.12: Ausgespielt?
- „Kronen Zeitung vom 1976.06.29: Die „Arena“ besetzt!
- „Kronen Zeitung“ vom 1971.05.03: Dramatisches Zentrum in Gründung. Große ‚Burg‘-Pläne.
- „Kronen Zeitung“ vom 1974.07.14: Theaterzentrum. Theorie für Praktiker. Fremde Stile lernen (Winger, Richard).
- „Kronen Zeitung“ vom 1974.11.30: „Modell Freyung“. Revitalisierung bis 1978? Ein Beispiel für Wien.
- „Kronen Zeitung“ vom 1975.01.30: Das Amerlinghaus gerettet!
- „Kronen Zeitung“ vom 1975.02.15: Projektinflation?
- „Kronen Zeitung“ vom 1975.08.18: Krise um das „Dramatische Zentrum“. Keine Vereinsmeierei! (Friedrich, Michael).
- „Kronen Zeitung“ vom 1975.08.23: Dramatisches Zentrum: Umstrittene „Texte“ erscheinen im Herbst. Vor Informationsoffensive (Friedrich, Michael)
- „Kronen Zeitung“ vom 1975.08.23: Vor Informationsoffensive.
- „Kronen Zeitung“ vom 1976.01.25: Das Milieu stimmt. Zenker-Uraufführung im Volkstheater (Reimann, Viktor).
- „Kronen Zeitung“ vom 1976.08.05: Dokumentation lückenhaft – Mehr Transparenz um gute Experimente.
- „Kronen Zeitung“ vom 1977.02.20: Goethe im Kulturzentrum Mattersburg. Der Urfaust geht um.
- „Kronen Zeitung“ vom 1978.11.12: Hysterische Maskerade. Dramatisches Zentrum „Kunst ohne Höhepunkte“.
- „Kronen Zeitung“ vom 1979.11.29: Drogen-Orgie mit unserem Steuergeld.
- „Kronen Zeitung“ vom 1980.01.26: „Dramatisches Zentrum“ mit Beschwerde bei Presse- rat abgeblitzt.
- „Kronen Zeitung“ vom 1980.01.26: Entgegnung: Workshop keine rauschgiftsüchtigen Teilnehmer anwesend waren und auch keine Drogenorgie stattgefunden hat.
- „Kronen Zeitung“ vom 1980.02.12 Millionen Steuergeld für „Dramatisches Zentrum“.
- „Kronen Zeitung“ vom 9.11.1989: Neue Untersuchung über Kulturverhalten: Wir sind ein Kulturvolk! (Melchart, Erwin).
- „Kurier“ vom 1972.03.01: Neue Impulse für die Theaterszene.
- „Kurier“ vom 1973.01.25: Turrini-Stück über §144. „Dramatische Werkstatt“ hat sich konsolidiert: Pläne und Fakten.

- „Kurier“ vom 1975.12.29: Eine Institution ohne Vorbild. Rudolf John über das Dramatische Zentrum (I) (John, Rudolf).
- „Kurier“ vom 1976.01.02: Vom türkischen Heimweh. Rudolf John über das Dramatische Zentrum (II) (John, Rudolf)
- „Kurier“ vom 1976.01.05: Auf der Suche nach Heim und Bühne. Rudolf John über das Dramatische Zentrum (III) (John, Rudolf).
- „Kurier“ vom 1976.09.25: Ein Dachl überm Kopf.
- „Kurier“ vom 1977.02.22: Goethes „Urfaust“ experimentell im Burgenland. Gegen die Spielregeln.
- „Kurier“ vom 1979.11.30: Die Droge war die Musik.
- „Kurier“ vom 1979.12.07: Neubau: Orgie oder Theaterspiel. Aggression gegen Drogen-Verdacht.
- „Kurier“ vom 1989.05.12: Dramatisches Zentrum löst sich Ende 1989 auf.
- „Neue Volkszeitung“ vom 1985.11.29: Dramatiker im Keller schubladiert?
- „Neue Vorarlberger Tageszeitung“ vom 1973.03.24: Gegen die Stagnation in den Kellertheatern: Theater-„Labor“ als Ausweg? (Haider, Hans).
- „Neue Vorarlberger Tageszeitung“ vom 1974.10.03 Minister Sinowatz zur Kunstförderung 1975: Mehr Mittel trotz Sparbudget.
- „Neue Zeit“ vom 1989.05.11: Das Dramaturgische [sic!] Zentrum [...] will mit Ende des Jahres seine Tätigkeit beenden.
- „Neues Forum“ Dezember 1974: Giuliano Scabia: Das große Theater des Pferdes Markus. 31–33.
- „Profil“ vom 1973.03.30: Mitbestimmung beim Theater.
- „Profil“ vom 1977.04.26: Dramatisches Zentrum: Fröhliches Chaos.
- „Profil“ vom 1978.05.03: Burgtheater: Wallenstein des Anstoßes.
- „Profil“ vom 1980.05.05: Achtz'gerhaus. Schweizergarten der Lüste.
- „Profil“ vom 1989.08.21: Dramatisches Zentrum. Ausflugsziel Literatur.
- „Salzburger Nachrichten“ vom 1977.02.24: Wer hat das zu verantworten? Entgleisung mit dem „Urfaust“ im Wiener Dramatischen Zentrum (Greisenegger, Wolfgang).
- „Salzburger Nachrichten“ vom 1982.11.06: Männer der Geschichte halten Monologe. Gastspiel des Dramatischen Zentrums Wien auf der „Szene“ (Kriechbaum, Reinhard).
- „Salzburger Nachrichten“ vom 1988.11.26: SN-Gespräch mit dem Dramatiker Harald Mueller. Was uns auf den Nägeln brennt. Der Autor des Stückes „Totenfloß“, das in Salzburg gespielt wird.
- „Salzburger Nachrichten“ vom 1989.05.11: Dramatisches Zentrum vor der Auflösung.
- „Salzburger Nachrichten“ vom 1989.11.21: Gespräch mit Horst Forester über das Dramatische Zentrum seit der Gründung im Jahre 1972. Eine Institution zieht enttäuscht Bilanz.
- „The Drama Review“ Vol. 21/1, March 1977: Marinis, Marco De: The Theatrical Journey of Giuliano Scabia. 59–74.
- „Theater heute“ 10. Jg., Nr. 8/1969: Sieben Thesen zum Theater für sehr junge Zuschauer (Schedler, Melchior) 30–33.

- „Theater heute“ 14. Jg., Nr. 7/1973: Wie wird fürs Theater ausgebildet, wie sollte ausgebildet werden? Dokumentation über den „Theaterpädagogischen Kongress“ in Berlin. 1–11.
- „Theater heute“ 17. Jg., Nr. 6/1976: Handelnd über Theater nachdenken. Über das Dramatischen Zentrum in Wien (Becker, Peter von) 18–24.
- „Theater heute“ 23. Jg., Nr. 4/1982: Wien alternativ. Schauplatz Wien: Dramatisches Zentrum Wien (Friedl, Peter) 26–29.
- „Tiroler Tageszeitung“ vom 1973.02.10: Theaterstadt Wien. 3. und letzte Folge: Die Arbeit des „Dramatischen Zentrums“ (Schwarzwaelder, Rose-Marie).
- „Volksstimme“ vom 1979.04.08: Realistisches Lehrlingstheater
- „Volksstimme“ vom 1979.11.30: Orgien? Ja, der Gehässigkeit!
- „Volksstimme“ vom 1980.02.01: Aussendung des Dramatischen Zentrums.
- „Volksstimme“ vom 1988.10.20: Dramatisches Zentrum: Theateravantgarde.
- „Volksstimme“ vom 1989.05.11: Leises Theatersterben?
- „Volksstimme“ vom 1989.09.20: Theaterlabor.
- „Volksstimme“ vom 1989.11.10: Maßhaltekatálogo?
- „Volkszeitung“ vom 1989.05.13: „Dramatisches“ gibt auf.
- „Wahrheit Graz“ vom 1975.11.19: Lehrstück im Zimmertheater.
- „Wiener Zeitung“ vom 1976.02.26: Kunstbericht fand Zustimmung. Nationalrat beschäftigte sich mit kulturellen Fragen – Problem der Subvention.
- „Wiener Zeitung“ vom 1977.01.05: Eine Schauspielschule ohne Lehrkörper. Im Oktober v. J. gründete Herbert Adamec die „Selbsterfahrungsschauspielschule“ (Chernel, Lona).
- „Wiener Zeitung“ vom 1977.02.23: Eine eher dilettantische Farce.
- „Wiener Zeitung“ vom 1978.01.08: Auf der Suche nach neuen Wegen.
- „Wiener Zeitung“ vom 1979.11.09: Experiment scheint geglückt.
- „Wiener Zeitung“ vom 1989.05.13: Auflösung.
- „Wiener Zeitung“ vom 9.11.1989: Kulturverhalten: Literaturhaus Wien. Wie glücklich macht Kultur?
- „Wochenpresse“ o.D. [1974]: Von Stil zu Stil.
- „Wochenpresse“ vom 1973.10.24: Kulturpolitik. Mut zum Unvollkommenen..
- „Wochenpresse“ vom 1981.06.03: Die grüne Herausforderung (Kotanko, Christoph).
- „Wochenpresse“ vom 1983.03.23: Alternativkultur. Die Arenautensage (Geyer, Herbert).
- „Wochenpresse“ vom 1984.11.13: Dramatisches Zentrum. Zur grossen Freiheit.
- Unbekannt vom 1973.06.21: Theater der Jugend. Feuer am Dach.

*Sitzungsprotokolle, Beilagen, Regierungsvorlagen, Bundesgesetz*

(Seitennummer Scan/Seitennummer Protokoll)

NR – Nationalrat

BR – Bundesrat

Busek, 18. NR-Sitzung, 25.2.1976.

Busek, 51. NR-Sitzung, 23.3.1977.

Danzinger, 389. BR-Sitzung, 22.11.1979.

Friedrich, 51. NR-Sitzung, 23.3.1977.

Hawlicek, 17. NR-Sitzung, 12.12.1979.

Hawlicek, 65. NR-Sitzung, 26.2.1981.

Hawlicek, 106. NR-Sitzung, 19.2.1982.

Lichal, 15. NR-Sitzung, 6.12.1979.

Luptowits, 59. NR-Sitzung, 18.12.1972.

Nr. 10 der Beilagen zu den StPRNR XIII. GP, 16.11.1971, Regierungsvorlage.

Nr. 282 der Beilagen zu den StPRNR XIII. GP, 25.4.1972, Regierungsvorlage.

Regierungserklärung 1970, Stenographisches Protokoll, NR, XII. GP. 2. Sitzung,  
27.04.1970.

Schüssel, 106. NR-Sitzung, 19.2.1982.

Schüssel, 28. NR-Sitzung, 28.3.1984.

Schüssel, 32. NR-Sitzung, 29.4.1980.

Schüssel, 65. NR-Sitzung, 26.2.1981.

Sinowatz, 18. NR-Sitzung, 25.2.1976, 53/1517).

Sinowatz, 65. NR-Sitzung, 26.2.1981.

Sinowatz, 106. NR-Sitzung, 19.2.1982.

Steinbauer, 119. NR-Sitzung, 11.12.1985.

Steinbauer, 114. NR-Sitzung, 12.5.1982.

Steinbauer, 17. NR-Sitzung, 12.12.1979.

Steinbauer, 32. NR-Sitzung, 29.4.1980.

Steinbauer, 51. NR-Sitzung, 25.2.1988.

Steinbauer, 65. NR-Sitzung, 26.2.1981.

*Dokumentationsgespräche, Tonbänder*

- „Animazioneseminar 21.09.1973“. Wien: Dramatisches Zentrum, 1973. Tonband. BiB-037. 84:31 min.
- „Animazioneseminar 22.09.1973“. Wien: Dramatisches Zentrum, 1973. Tonband. BiB-038. 48:30 min.
- „Animazioneseminar 3. Tag“. Wien: Dramatisches Zentrum, 1973. Tonband. BiB-036. 194:36 min.
- „Animazioneseminar 30.03.1973“. Wien: Dramatisches Zentrum, 1973. Tonband. BiB-033. 103:27 min.
- „Animazioneseminar 31.03.1973. Rolle 2+3“. Wien: Dramatisches Zentrum, 1973. Tonband. BiB-066. 98:12 min.
- „Brechtseminar: 22.02.–23.02.1974 1. Tag“. Wien: Dramatisches Zentrum, 1974. Tonband. BiB-044. 97:45 min.
- „Brechtseminar: 22.02.–23.02.1974 2. Tag“. Wien: Dramatisches Zentrum, 1974. Tonband. BiB-045. 48:11 min.
- „Ilse Hanl Vertragsbedingungen 1975 (unvollst.)“. Wien: Dramatisches Zentrum, 1975. Tonbandkassette BiK-0008. 4:30 min
- „Interview mit Horst Forester zur Gründung des Dramatischen Zentrums“, o. O., o. V., o. J. [1975]. Tonband OS 007. 14:46 min, Transkript.
- „Märchenseminar Fr. + Sa. 16.03. + 17.03.1973“. Wien: Dramatisches Zentrum, 1973. Tonband. BiB-011. 39:14 min.
- „Märchenseminar So. 18.03.: Schlußdiskussion“. Wien: Dramatisches Zentrum, 1973. Tonband. BiB-010. 223:43 min.
- „Märchenseminar: Vortrag Frau Dr. Kübler“. Wien: Dramatisches Zentrum, 1973. Tonband. BiB-050. 38:55 min.
- „Privatkinder Diskussion über Änderung des 1. Stücks“. Wien: Dramatisches Zentrum, [1972]. Tonbandkassette BiK-0092. 58:27 min.
- „Vortrag Peter Stein vom 10.06.1974“. Wien: Dramatisches Zentrum, 1974. Tonband BiB-058. 77:20 min.
- „Zentralkinderheim Wunderball“. Wien: Dramatisches Zentrum, 1972. Tonbandkassette BiK-0093. 48:18 min.
- Birbaumer, Ulf; Hüttler, Michael; Pfeiffer, Gabriele: Interview mit Götz Fritsch, Wien, 13.9.2004 (FWF-Forschungsprojekt „Experimentelles Theater in Österreich 1945-83“).
- Birbaumer, Ulf; Hüttler, Michael; Pfeiffer, Gabriele: Interview mit Horst Forester, Gobelning, 17.7.2003 (FWF-Forschungsprojekt „Experimentelles Theater in Österreich 1945-83“).
- Henrich, Camilla: Dokumentationsgespräch mit Erika Kaufmann, Wien, 24.1.2011.
- Henrich, Camilla: Dokumentationsgespräch mit Heinz Hoffer, Wien, 6.6.2011.
- Henrich, Camilla: Dokumentationsgespräch mit Horst Forester, Gobelning, 23.2.2011.
- Henrich, Camilla: Dokumentationsgespräch mit Ulrich Schulenburg, Wien, 9.2.2011.
- Winkelhofer, Elisabeth: Interview mit Hanja Dirnbacher, Wien, 02.08.2007.

## *Audiovisuelle Medien*

- Arbeitersaga [2]. Juni 1961 – Die Verlockung. Regie: Dieter Berner. Drehbuch: Peter Turrini, Dieter Berner. Österreich 1989. Produktion: Scheiderbauer Fernsehproduktion/ORF, ZDF. Erstausstrahlung: 8.4.1989. Dauer: 90 Minuten. Format: DVD, Hoanzl 2009.
- Das dramatische Zentrum: Zentrum für experimentelles Theater; Kindertheater - Ein Fenster zur Welt? (Kultur speziell vom 15.07.1972, FS1), 25:06 min (Sendeband: Z-HIR / 383584, ORF-Archiv).
- Die Alpensaga [1]. Liebe im Dorf. Regie: Dieter Berner. Drehbuch: Wilhelm Pevny, Peter Turrini. Österreich 1976. Produktion: Studio-Film Wien/ORF, ZDF, SRG. Erstausstrahlung: 24.10.1976. Dauer: 88 Minuten. Format: DVD, Hoanzl 2007.
- Die Alpensaga [2]. Der Kaiser am Lande. Regie: Dieter Berner. Drehbuch: Wilhelm Pevny, Peter Turrini. Österreich 1977. Produktion: Studio-Film Wien/ORF, ZDF, SRG. Erstausstrahlung: 23.10.1977. Dauer: 88 Minuten. Format: DVD, Hoanzl 2007.
- Die Alpensaga [3]. Das große Fest. Regie: Dieter Berner. Drehbuch: Wilhelm Pevny, Peter Turrini. Österreich 1977. Produktion: Studio-Film Wien/ORF, ZDF, SRG. Erstausstrahlung: 30.10.1977. Dauer: 90 Minuten. Format: DVD, Hoanzl 2007.
- Die Alpensaga [4]. Die feindlichen Brüder. Regie: Dieter Berner. Drehbuch: Wilhelm Pevny, Peter Turrini. Österreich 1978. Produktion: Studio-Film Wien/ORF, ZDF, SRG. Erstausstrahlung: 21.12.1977. Dauer: 87 Minuten. Format: DVD, Hoanzl 2007.
- Die Alpensaga [5]. Der deutsche Frühling. Regie: Dieter Berner. Drehbuch: Wilhelm Pevny, Peter Turrini. Österreich 1979. Produktion: Studio-Film Wien/ORF. Erstausstrahlung: 1979. Dauer: 105 Minuten. Format: DVD, Hoanzl 2007.
- Die Alpensaga [6]. Ende und Anfang. Regie: Dieter Berner. Drehbuch: Wilhelm Pevny, Peter Turrini. Österreich 1980. Produktion: Studio-Film Wien/ORF, ZDF, SRG. Erstausstrahlung: 1.5.1980. Dauer: 105 Minuten. Format: DVD, Hoanzl 2007.
- Die Alpensaga. Liebe im Dorf. Regie: Dieter Berner. Drehbuch: Wilhelm Pevny, Peter Turrini. Österreich 1976. Produktion: Studio-Film Wien/ORF, ZDF, SRG. Dauer: 88 Minuten. Format: DVD.
- Die Einladung (Rubén Fraga) Wien 1983. Bildregie: Ernst Petz. DarstellerInnen: Sophia Michopoulou, Klaus Kelterborn, Luigi Trenkler, Herbert Stangl, Franz Brendinger, Rubén Fraga. Inszenierung: Rubén Fraga. Kamera: Wolfgang Koch. Dauer: 60 Minuten. Format: VHS (Sprechtheateraufzeichnung ORF vom 30.11.1983).
- Die Selbsterfahrungsschauspielschule. Dokumentation eines Experiments des Dramatischen Zentrums Wien. Österreich [1979]. Kamera und Schnitt: Guido Exinger. Sprecherin: Patricia Hirschbichler. Gestaltung: Herbert Adamec. Produktion: Dramatisches Zentrum (Wien). Dauer: 86 Minuten. Format: U-Matic (digitalisierte Version bei CH).

## Webseiten

(Zugriff alle Webseiten: 07.06.2017)

<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1183/13683.pdf> Brunmayr, Hans: Zur gegenwärtigen Situation der österreichischen Theater. In: Tiyatro Araştırmaları Dergisi. Ankara: Ankara University, Faculty of Language, History and Geography, Department of Theatre, Issue 2, 1971

<http://freietheater.at/service/ig-netz/> IG Netz

[http://hauspublikationen.mak.at/viewer/image/1370690964161\\_0001/20/LOG\\_0011/](http://hauspublikationen.mak.at/viewer/image/1370690964161_0001/20/LOG_0011/) Gustav Peichl: Revitalisierung tut not. Das Projekt „Die Freyung zu Wien“ (in: Alte und Moderne Kunst XX. 1975. Sonderheft Europäisches Denkmalschutzjahr 1975)

<http://www.adulteducation.at/de/literatur/zeitschriftentitel/77/> Zeitschriftentitel „Erwachsenenbildung in Österreich“

<http://www.bundesakademie.de/> Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel

<http://www.derfunke.at/component/content/article?id=340> Geschichte der autonomen Frauenbewegung

<http://www.gav.at/pages/geschichte.php> Geschichte der Grazer Autorinnen Autoren Versammlung

<http://www.kottan.info/zenker/> Zenker, Tibor: Zum 60. Geburtstag Helmut Zenkers, 2009

<http://www.kunstkultur.bka.gv.at/site/8039/default.aspx#a6> Bundeskanzleramt Österreich – Kunst und Kultur: Förderungen im Bereich Kunst der Abteilung II/5 – Literatur und Verlagswesen

[http://www.lamama.org/archives/year\\_lists/1965page.htm](http://www.lamama.org/archives/year_lists/1965page.htm) Datenbank des „La MaMa“-Archivs

<http://www.schauspielhaus.at/schauspielhaus/autorenfoerderung> Autor\*Innenförderung. Hans-Gratzer-Stipendium

<http://www.tdj.at/das-theater/geschichte/> Zur Geschichte des Theaters der Jugend

<http://www.theaterwrede.de/flausen/was/> flausen – young artists in residence – was wir wollen

<http://www.toneelwerkgroeproloog.nl/index.html> Produktionen der Gruppe „Proloog“ (Zielgruppentheater)

<http://www.trend.infopartisan.net/trd1007/t201007.html> Riga, Vadim:...ich will nicht werden was mein Alter ist! Die Lehrlingsbewegung der 60er und 70er Jahre in der BRD und Westberlin.

[http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/mehr\\_kultur/214478\\_Nostalgie-ist-heute-nicht-gefragt.html](http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/mehr_kultur/214478_Nostalgie-ist-heute-nicht-gefragt.html) Artikel der „Wiener Zeitung“ (12.03.2001) über das Musical „Hair“

[http://www.wuk.at/documents/articles/Von%20der%20Arena%20zum%20WUK\\_Mantler\\_gek%C3%BCrzt.pdf](http://www.wuk.at/documents/articles/Von%20der%20Arena%20zum%20WUK_Mantler_gek%C3%BCrzt.pdf) Mantler, Anton: Von der Arena zum WUK. 25 Jahre Wiener Geschichte der Kulturalternativen. 2002

<https://www.literar.at/mitglieder/ske> SKE (Sozialen und kulturellen Zwecken dienende Einrichtungen). Jubiläumsfondsstipendien, Dramatiker/innenstipendien, Dreh-

buchstipendien

<https://www.oenb.at/docroot/inflationscockpit/waehrungsrechner.html> Währungsrechner

*Anderes*

Jilek, Bettina (Kulturreferat der MA7): Email vom 26.01.2011 an Camilla Henrich (Liste der von der MA7 eruierten Fördergelder für das Dramatische Zentrum durch die Stadt Wien).

Stüwe-Eßl, Barbara: E-Mail vom 21.5.2017 an Camilla Henrich.

## Zusammenfassung/Abstract

### Deutsch

Diese Arbeit dokumentiert die Geschichte des Dramatischen Zentrums Wien (1971–1989) und behandelt dabei insbesondere Intention, Gründung, Betätigungsfelder und Entwicklung des Zentrums. Dazu wird die Geschichte des Zentrums anhand des verfügbaren Materials rekonstruiert und sein gesamtes Wirken vor dem Hintergrund der historischen, insbesondere der kulturpolitischen Rahmenbedingungen kritisch beleuchtet. Im Fokus stehen die Gründung, Finanzierung und Struktur des Dramatischen Zentrums (DZ), seine Aktivitäten und Gruppen sowie die Außenwahrnehmung, allen voran die Resonanz, welche das DZ Zeit seines Bestehens in Politik und Medien erzeugte. Abschließend erfolgt eine Bewertung, inwiefern das DZ bei der Umsetzung seiner Ziele erfolgreich war und nachhaltig die österreichische Theaterlandschaft prägen konnte.

Seinen Ausgang nahm das DZ einerseits in der kulturellen Aufbruch-Stimmung, die sich auch die Regierung von Bruno Kreisky zueigen machte und forcierte, andererseits rund um den deutschen Theaterdramaturgen Horst Forester (Volkstheater, Burgtheater), der zugleich Ideengeber, Gründer und Leiter des Zentrums gewesen ist. Die Arbeit verfolgt die Wechselwirkung zwischen künstlerischer Bewegung und politischer Unterstützung, welche über gewisse Zeit durch eine gegenseitige Befruchtung gekennzeichnet ist. Zumindest anfangs kann das DZ durch eine großzügige finanzielle Subventionierung durch das SP-geführte Kulturministerium sowie die Stadt Wien prosperieren. Fast zeitgleich greift die Opposition die Pressemeldungen und die Höhe der Subventionen auf, um sowohl das DZ als auch – sozusagen auf dem Umweg – die Regierung Kreisky anzugreifen. Diese Angriffe können für die abnehmende politische Unterstützung und endlich auch das Ende des DZ mitverantwortlich gemacht werden.

Durch die Systematisierung und Auswertung des Archivmaterials des DZ, welches am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften der Universität Wien lagert, wurden für diese Arbeit nicht nur die strukturelle Arbeitsweise und die Organisation des DZ nachgezeichnet, sondern auch ein umfassender Katalog über die Tätigkeiten und Veranstaltungen, die am oder durch das DZ durchgeführt wurden, angelegt. Darüber hinaus werden einzelne, für die Arbeit des DZ besonders prominente Aktivitäten bzw. Gruppen in jeweils eigenen Kapitel behandelt. Diese umfassen die Stipendienvergabe an dramatische AutorInnen und Theatertätige (Partnerbühnenprogramm) und die Veranstaltungen

für die StipendiatInnen, der Beschäftigung mit dem polnischen Theatermethodiker Jerzy Grotowski und die davon inspirierten Theaterexperimente der Gruppe „AMOK“, hin zu den Aktivitäten der soziokulturellen Animation/Theaterpädagogik (Zielgruppentheater, Kinder- und Jugendtheater – „Animazione“) und das Ausbildungsangebot im Bereich Schauspiel und Animation sowie die Theaterarbeiten (v.a. von Rubén Fraga und der „Theatercooperative zur Schaubude“) im DZ .

Der Gründung des DZ lag die Wahrnehmung von Theaterschaffenden in Wien, besonders nachdrücklich formuliert durch Horst Forester, zugrunde, dass das österreichische Theater zu wenig an den internationalen Strömungen der Zeit teil habe. Außerdem wurde das Fehlen einer Förderung für DramatikerInnen aufgezeigt. Auf beides antwortete das DZ mit seinen Aktivitäten. Jungen Theaterschaffenden wurde mit Hilfe von Stipendien und organisierten Studienreisen die Möglichkeit gegeben, mit Theatern in anderen Ländern in Kontakt zu kommen (Hospitanzen). Theaterschaffende aus aller Welt wurden eingeladen, um am DZ Vorträge zu halten oder Workshops zu veranstalten. So war das DZ über die Stipendienvergabe hinaus ein Experimentier- und Spielort für Theaterschaffende (der „Freien Szene“) allgemein.

Die umfangreichen Reaktionen aus Politik und Presse auf das DZ und seine Tätigkeiten nehmen in der Arbeit ein eigenes Kapitel ein und stellen einen wesentlichen Beitrag zur Rekonstruktion der Geschichte des Zentrums dar. Sie werden (wie auch in anderen Kapiteln) vor dem Hintergrund des vorhandenen Archivmaterials, von Dokumentationsgesprächen mit Zeitzeugen und der Forschungsliteratur erörtert. Dies dient nicht zuletzt der abschließenden Bewertung, dass das DZ maßgeblich an wichtigen Erneuerungsbestrebungen der 1970er und 1980er Jahre beteiligt war und sein Wirken – auch trotz berechtigter Kritik – noch heute einen gewissen Einfluss hat.

## Englisch

This thesis deals with the history of the Dramatische Zentrum Wien, 1971–1989, and focusses on the initial intention, the center's founding, its fields of activities, and its development. For this purpose, the history of the Dramatische Zentrum (DZ) has been reconstructed on the basis of the material at hand, and its entire work is been critically reflected with regard to the historical, especially the cultural-political background. The thesis focusses on the foundation, financing and organization of the DZ, its groups and activities as well as the external image—above all the resonance it experienced, throughout its lifetime, within the political and media discourse. The thesis concludes by evaluating in

what way the DZ was successful in following through with its own goals and its lasting impact on the Austrian theater scene.

At its origin, the DZ was mainly influenced and fanned, on the one hand, by the “atmosphere of departure” (*Aufbruchstimmung*) the administration under chancellor Bruno Kreisky exploited and stirred up, and, on the other hand, by the German dramaturge, Horst Forester (Volkstheater, Burgtheater), the center’s idea provider, founder, and long-term managing director. This thesis sheds light on the interdependency between artistic movement and political support which was, for quite some time, of mutual benefit. At least at the beginning, the DZ was able to flourish because of the generous financial support from the SP-lead Ministry of Culture and the city of Vienna. Almost at the same time, the opposition voices their concerns and, by criticizing the DZ, attacks the Kreisky administration. These allegations can be held—partly—responsible for the receding political support and, finally, for the liquidation of the DZ.

On the basis of a systematization and analysis of the remaining archival material, stored at the Department of Theater, Film, and Media Studies at the University of Vienna, this dissertation traces the methods of operation and the organization of the DZ. Moreover, a comprehensive catalogue (cf. appendix) has been compiled in order to outline all activities and events that were hosted by or at the center. In addition, several—rather eminent—activities and groups have been singled out and dealt with in individual chapters. They encompass: grants for dramatic authors, working with the Polish theater thinker Jerzy Grotowski, the experimental theater work of the group “AMOK,” socio-cultural animation, applied theater (theater for target groups, children’s and youth theater, “animazione”), a drama school or dramatic training, Rubén Fraga and the group “Schaubude.”

The DZ’s foundation was based on the observation made by many active theater people of Vienna, especially voiced by the center’s founder, Horst Forester, that the Austrian fell behind international theatrical trends and developments. In addition, the lack of financial support of dramatic authors was criticized. The DZ answered to both demands with its activities. By granting stipends and by sponsoring field trips to theater institutions worldwide, young theater people were given the chance to get in touch with renowned institutions and their representatives. Accomplished theater authors, directors, and thinkers from around the world were invited for talks, workshops and performances at the DZ. In this way, the DZ not only became a grant awarding institution but also turned into a place for all kinds of theatrical experiments and performances of its own fellows, guests and groups from the off-theater scene (“Freies Theater”) in general.

The wide range of public reactions, from politicians and the media, in response to the DZ and its activities are presented in this thesis in an individual chapter. They are discussed with regard to the archive material, several interviews with contemporary witnesses, and the relevant research literature. Last but not least, this verifies the observation that the DZ had mayor impact on the larger efforts of renewal through out the 1970s and 1980s. Despite the—partly valid—criticism, the DZ' impact is perceptible until today.